

La materia y el accidente

Conversación con Jacques Lezra y su pintura

PAULA CUCURELLA

Paula, me preguntas sobre la genealogía de mi pintura. Y te voy a contestar así entre lo que recuerdo, lo que imagino, lo que me gusta ahora, cómo veo los indicios de lo que ahora me gusta en un pasado —no te diré remoto.

Empecé muy joven. En España nos enseñaban pintura de muy pequeños. Pintábamos siempre en el colegio. Yo tenía mucha afición por la pintura en acuarela y sobre todo me gustaba pintar con colores muy, muy oscuros. Recuerdo que tenía una profesora que me cantaba, para reírse de mí, una canción muy del momento, que decía “Black is Black, I want my Baby back”, porque todo lo pintaba tipo Black, entre negro, azul oscuro, mucho, mucho verde oscuro. En aquel entonces era malo para la línea. Pero también, y completamente aparte, hacía dibujos y caricaturas, y eso se me daba bastante bien. De hecho, como me aburro mucho cuando voy a congresos o cuando estoy en clase o cuando estoy en una conferencia, lo que hago es dibujar caras, narices, perfiles. Eso siempre lo he hecho y siempre lo hago. Y claro, eso es pura línea.

Al margen del currículo de las escuelas en España, empecé por segunda vez a usar pintura con 16, 17 años, todavía sin mucha línea porque—insisto—no se me ha dado bien y tampoco me ha interesado mucho, la verdad, aunque conceptualmente sí, y me interesa sobremanera la perspectiva, la geometría. Incluso, cuando empecé a enseñar en la universidad, dicté una serie de cursos sobre el concepto de perspectiva en el Renacimiento.

Algunos de mis cuadros buscan crear efectos geométricos de profundidad, por una parte. Por otra parte, esos efectos de profundidad a veces batallan con un esfuerzo de crear pura superficie o de buscar el color como pura superficie.

A los 17 usaba óleos en tablas, más que en lienzo. Y usaba mucha pintura, muy muy densa, muy muy empastada, que luego con cuchilla y espátula trabajaba para crear efectos de escultura. Pero luego desapareció. Dejé de pintar hasta los 50 años.

Paula Cucurella

Me imagino que en los 30 años de silencio pictórico, entre los diecisiete y los 50, aprendiste muchísimo de pintura. Cuando volviste a pintar, ¿qué pintor tenías en la mente o qué estética o efecto

querías crear? ¿A sabiendas de que tú no pintas solo para ti mismo, acaso piensas en los ojos del otro cuando estás pintando? ¿Y si ese es el caso, si la respuesta es afirmativa, acaso intentas crear o suscitar alguna especie de reacción en particular en esa audiencia abstracta o ideal? ¿Cómo se hace presente esa audiencia en el proceso creativo?

Por último, me preguntaba por el mood que necesitas para pintar. ¿Pones música, te haces un café? es de noche o de día?

JL

Muchas veces lo que me interesa del cuadro son los materiales y es la especie de dialéctica entre los materiales y lo que se va plasmando en el cuadro; entre los materiales que tengo enfrente (el tubo de pintura, el pincel, el rodillo, un palillo chino que circunstancialmente estoy usando para comer, una esponja o un trapo, y el lienzo) y ver qué pasa con ellos. Ver qué pasa, por ejemplo, con la irrupción de lo circunstancial: un poco de roce de arena que se me ha caído en el lienzo, y ver qué pasa, resolver problemas: cómo darle densidad al color o cómo provocar en el lienzo el efecto de densidad, es decir, la sensación de que el color se puede extender y puede generar varias capas y varias extensiones, en función de distintas materialidades. Me gusta pensar que hay alternativas a la geometría que vienen de la materialidad, es decir, del medio. Cuando empiezo a pintar, a veces, de hecho muchas veces, lo que pasa surge del medio.

Cuando empiezo a pintar, también me pongo como a cantar. O sea, pinto y tarareo, o hablo conmigo mismo, claro, porque no hay nadie más. Es como si necesitara que los sentidos estuvieran parloteando entre sí. Curioso, ¿no? No sé si es una especie de sinestesia, o que el tarareo sirve como para dormirme, o para suspender algún momento analítico que, de mantenerse despierto, podría interferir.

Pinto primero y más, creo que únicamente para mí mismo; es accidental la mirada del otro, del que luego verá el cuadro. No se me ocurre tomarla en consideración. De vez en cuando recuerdo algo que alguien me ha dicho acerca de uno de los cuadros—por ejemplo, mi amiga Tara me dijo una vez que le gustaban mis amarillos. Desde entonces esa frasecita me ha deformado el registro cromático. Cuando echo mano de un amarillo, sea polvo, o tinta o pintura—que es casi siempre, la gama del amarillo es para mí fundamental—tengo que pensarlo ahora muy bien: ¿lo hago porque Tara me hizo el cumplido? ¿O lo pide el cuadro, la tela que tengo delante? Por eso mismo procuro no escuchar los comentarios que me hace la gente sobre los cuadros, e intento—es más que un intento, es casi la condición de posibilidad de pintar—excluir de la pintura al otro, su mirada. Alguna vez me han

filmado pintando. Para poder pintar tengo que bloquear, si no físicamente, sí síquicamente, a la cámara, al director...

PC

¿Qué lugar le das a las nociones o conceptos de necesidad y accidente en tu pintura?

JL

En el cuadro clásicamente concebido cada pincelada obedece a una intención determinada y a un concepto interno, anterior. En la pintura representacional y la conceptual, la intención estaría como en el mismo lado de la necesidad.

Me gusta la fórmula alemana para denotar eso que llamé concepto interno con función reguladora. La fórmula alemana es el Vorbild, que se traduce al inglés como model o blueprint, la pre-imagen, o incluso—traducción controvertida pero que nos ayuda a comprender el dilema—idol, idolo. En castellano diríamos esbozo, modelo, o prototipo, pero también ídolo.

Claro que te doy una imagen tendencial--en realidad siempre hay un juego, mayor o menor, entre el ídolo y la imagen que se va pintando. Imaginas al pintor, y este dice, bueno, esta pincelada me ha salido un poquitín distinta, se ha salido de madre, no me sirve del todo para conseguir lo que pide el ídolo, pero voy a variar y por lo tanto voy a dar un toque al concepto interno, voy a desdibujar al ídolo, y así lo voy variando un poquitín y tal y cual. Pero el hecho es que el concepto interno existe y entra en un juego dialéctico con la presentación material que vas dándole con la pincelada. El concepto interno es anterior y vas modificándolo según se materializa en la traza o en la pincelada. En el gesto accidental también hay intención.

Se tiene una especie de imagen-ídolo y luego hay una actualización o materialización de esa imagen-ídolo en forma dialéctica que la modifica hasta llegar a una aproximación más o menos asintótica mediante la materialización. Esa es una descripción, pongámosle, fuerte del proceso de un proyecto estético en el cual existe algo así como la intencionalidad anterior de la obra. Yo creo que cierta intencionalidad—y por eso cierta necesidad— es irreductible; y cierta otra necesidad, la necesidad de que pase algo a nivel de los materiales, es a su vez irreductible.

Por decirlo de una forma algo más austera—en la realización de la pre-imagen interviene de forma más o menos destructiva una fuerza aleatoria, la fuerza de lo aleatorio, lo accidental, del accidente. Y se utiliza el accidente como una oportunidad para arrancarse, y para pasar de un Vorbild a otro, de un ídolo a otro, o de abandonar enteramente lo que se tenía como imagen y dejarse ir, a la deriva de otro

Vorbild, de otras imágenes, otros ídolos, que puedan surgir a raíz de lo que ocurre. Y eso me parece interesante. Se parte de una imagen-ídolo y luego se deriva en otras posibles imágenes-ídolo a raíz de un accidente.

Y al mismo tiempo, se da una afirmación de la deriva en la cual se pierde la responsabilidad de la decisión, en tanto el medio impone el accidente. Y si el medio impone el accidente, pues no es el sujeto quien decide. Es el medio lo que decide, en gran medida. Y si decide el medio, entonces la única libertad que tiene el sujeto, y la única responsabilidad, consiste en seguirle o no el paso y la pauta al medio: resistirse al medio, que también es seguirlo.

PC

Usaste la palabra necesidad para referirte como una especie de instrucción, o pauta. En el contexto de una pintura que en el fondo no le hace tanto caso a este Vorbild, o pre-imagen, y más bien deja que la pintura le enseñe a ver las posibilidades de lo que podría ser a partir de los accidentes que irrumpen en el proceso. Pero enseguida utilizaste la palabra necesidad para describir, en este caso, no un principio de composición, sino la relación entre el accidente y tu respuesta al accidente.

Hay un uso de la palabra necesidad del que probablemente querrías tomar distancia. Es decir, tomar distancia del mito del artista inspirado, el favorito de las musas. En el momento en que se piensa el accidente como trascendente, como necesidad, como un dictado, estamos en peligro.

JL

Estamos en grave peligro de persistir en la metafísica. Y por eso yo insistía en que lo obligatorio es un aspecto de la materia que trabaja; lo que es ineludible es lo que está trabajando. Lo ineludible de la materialidad y el medio.

Hay mediación, hay medialidad, ya en el Vorbild. La anterioridad del Vor- ya es mediática, pues la temporalidad ya es mediática. Y el medio introduce un trabajo que es ineludiblemente accidentado.

PC

Háblame de tus influencias.

JL

Bueno, absolutamente, sin ninguna duda la mayor influencia para el ojo en general fue Velázquez. Lo bebí con la leche materna, de la teta materna en el Prado. Entonces el ojo, el ojo mío, se formó con

Velázquez. Y luego con Goya, con las pinturas negras.

PC

¿Qué aspecto del trabajo de Velázquez en particular?

JL

El sentido de la composición. Del uso del espacio, o del espaciamiento. Y luego en el caso de los dos, la capacidad de soltura en el trazo, en el manejo del pincel, de la pintura. Comparemos la pintura de un Rafael o Tiziano, donde el pincel se utiliza con un trazo muy preciso y con una serie de capas muy sutiles de pintura, con la pintura de Velázquez en quien la soltura de pincel es absolutamente extraordinaria. Sobre todo, en la última fase, donde Velázquez crea línea mediante un golpe fuerte, usa la mancha para armar la línea, anticipando 250 años de pintura, y anunciando una pincelada muy libre, muy difusa, que asociaríamos mucho más con el primer impresionismo.

PC

¿Y Goya?

JL

Goya. La capacidad de deformar—el valor extremo en el uso de una gama de colores casi sin precedente, sobre todo en las pinturas de la Quinta del Sordo; el insulto constante a la línea y a la figura, ya sea en los óleos del Akelarre, en los tremendos y terribles grabados, los Caprichos y los Desastres; y hasta en los retratos reales, monstruosos.

Todo Goya—hasta el que menos me gusta, el que menos me canta—me horroriza y me impresiona. Y también su compromiso político, que es como decir su compromiso con el momento, con un concepto de la pintura como documental, como periodismo, como instantánea o casi como imagen fotográfica, cosa que en el caso de Velázquez era mucho más ambigua. No es que Velázquez rechazara ese concepto, el de la pintura como instantánea, como cliché—de hecho es un aspecto que tematiza constantemente, pero al que es muy difícil darle un valor político. Fíjate por ejemplo en la rueda que Velázquez pinta en el primer plano de Las Hilanderas. Se trata de una mimesis del movimiento, es decir, de hacer pasar al espacio del lienzo el tiempo de rotación de la rueda. Gesto que quisiéramos asociar con la temática visual, mitológica, del cuadro, que pide una especie de circulación entre el presente, el plano “real” de las hilanderas, en el primer plano; luego al segundo plano, el de la representación (si es tal); para luego volver al ídolo anterior, al concepto que hace posible la imagen:

el mitologema de Ovidio que plasma el tapiz, mediando la cita del cuadro de Tiziano. Una especie de círculo, vertiginoso, que luego la rueda modestmente ha capturado—para reproducirla sin figura, borrando, difuminando, las líneas que formarían los radios o los nervios de la rueda. O sea que en Velázquez, lo que hace obra es que el instante se captura destruyéndolo como figura, como línea.

Esas son, esas son las figuras que a mí me curaron la vista.

PC

Me gusta ese término “curar” en el contexto de la estética tiene el sentido de lo curatorial. O sea, de educarte la vista, pero también curar significa además “sanar”, y en el uso coloquial en Chile significa también “embriagar”, “emborracharse”, una experiencia que se refiere en este contexto exclusivamente al alcohol, pero si nos concentramos en la palabra y no en el contexto, sabemos que nos podemos embriagar con un aroma, o con un sabor, cualquier arrebató de los sentidos que nos torna dóciles a su embrujo, es embriaguez.

JL

Sí. Velázquez y Goya me curaron la vista: me la emborracharon. ¡Qué suerte poder pasar horas en el Prado de niño! Supongo que ahí empecé a querer entender, ¿qué hace una línea? ¿que es una línea? Y hoy y aquí, para mí, Basquiat es fundamental, es el gran pintor de la línea fuerte contemporáneo, aunque murió hace más de 30 años o algo así. Sus pinturas—las miro y me comen los ojos.

Eso me pasa con los grandes pintores, que los puedo mirar, pero luego no puedo pintarlos. Tengo que no ver. Tengo que olvidarme de lo que he visto. Soy como un ladrón ciego, me llevo lo que puedo de cada cual. De Basquiat intento no llevarme nada porque es demasiado bueno. Igual me pasa cuando puedo veo cuadros de Rothko, porque es inimitable, él creó ese idioma en pintura y ya no hay más que hablar.

Me gusta verlos para nutrirme. Pero en ese idioma ya no hay más que decir. Como Blinky. No hay más que decir en ese idioma. Hay otros idiomas en los que sé balbucear ciertas palabras, en los que ya se pueden decir más cosas, se podían decir más cosas. Y luego hay idiomas que se están creando y que se pueden crear.

Te estaba hablando de las líneas. ¿Qué es una línea? Pueden ser muchas cosas. Puede ser una cosa positiva. Una marca positiva, pero también puede ser una cosa negativa.

Cuando se encuentran dos colores, la línea aparece como un campo de substracción. Eso no es lo mismo que la línea que aparece como marca positiva.

PC

Es cierto, está la línea inscrita, pero también esa que aparece como el límite que se crea a partir del contraste o diferencia entre dos colores.

JL

De hecho, la presentación positiva de la línea es secundaria al hecho negativo de la ausencia de línea, que está significada por la presencia yuxtapuesta de los dos campos. Para explicar esto uso el término ‘negativo’ en el sentido en que la línea como tal se encuentra suprimida, pero aparece igual, ¿no? Entonces, ¿cómo funciona eso? Porque en la escritura existe necesaria y taxativamente el valor de inscripción de la línea. En la pintura, el valor de inscripción tiene otro sentido.

Pocas veces en mi pintura se ven líneas abruptas.

De hecho, a veces se dan como por efecto del contraste, y por lo general se tiende a la línea que pasa a mancha. Cuando uso cortes geométricos, los uso en el contexto de manchas. O sea, hay mancha y hay corte para crear una relación de tensión entre la geometría y la mancha.

[silencio]

¿Hablemos del idioma?

PC

¿De cuál?

JL

Del mío. De lo que quiero hacer en mis pinturas. ¿Te parece?

El idioma que le estoy buscando a la pintura es una especie de expulsión. Un acto de fuerza, una especie de violencia, pero una violencia de la cual tú te declaras pasivo.

PC

Respecto de tu idioma se podría decir entonces que intenta generar las condiciones para que partir de los materiales, y la irrupción de lo no previsto y del accidente, puedas sacar algo que ya estaba ahí —lo que no quiere decir que estaba allí necesariamente, si no que así lo experimentas—. O sea, eso

suenan casi como a escultura, una que hasta cierto punto no se sabe lo que va a ser hasta que se empieza como a sacarle a la roca o al trozo de mármol lo que le sobra, lo prescindible.

JL

Posiblemente. Hay una fuerza ahí que se le podría atribuir a la intencionalidad del sujeto, en este caso la persona que está trabajando con la materia. Pero esa persona se lo quiere atribuir a la fuerza de la materia. Lo que hay que hacer, más o menos, es controlar esa fuerza, hacer de ella un modo de expresión perceptible estéticamente.

La analogía con la escultura me permite ampliar un poco el concepto. Digamos que la relación a la materia que intento describir en mi pintura sería lo siguiente en el escultor. Miguel Ángel viaja a Carrara, consigue un bloque de mármol fabuloso. Lo trae al taller. El Papa le ha pedido un David. Y Miguel Ángel dice, “Me voy a hacer un poco el loco y en vez del David prometido, del ídolo que me ha pedido el Papa, voy a ver qué ofrece la piedra.” Y empieza, y coño, descubre que en el bloque hay una veta muy interesante, vamos a seguir la veta. Entonces sale otra cosa, que es, literal y metafóricamente lo que el mármol tenía adentro. Pero en el resultado no interviene solamente el bloque de mármol. Interviene la decisión de hacerse un poco el loco, con todo lo que eso implica en cuanto a la relación material con el mecenas, el Papa. Interviene, hoy por ejemplo, para mí, según voy dándote este ejemplo (y recuerdo que en alemán la palabra Vorbild también, además de ídolo y modelo, puede significar ejemplo), interviene digo la deformación Romántica del heroísmo del artista, Miguel Ángel como sumo ejemplo de la terribilità del genio artístico, con todo el peligro que conlleva ese patrón cultural, ese ídolo. Cuando me instalo en mi estudio hay diversos, indeterminables, no-heroicos, mundanos, factores que cobran protagonismo en la producción. Por ejemplo, me duele la espalda, y se me está dificultando el movimiento por un lado, a ver si moviéndome por aquí es mejor; ...el grito en la calle...un recuerdo...El olor del café... En la producción se unen accidentes que luego van a cuajar de alguna manera en la obra, y que consiguen sobre todo arrancarle al cuadro esa dignidad, ese hálito que tanto se le busca dar, precisamente el de ser obra.

Los Angeles/Batesville. Noviembre, 2020.