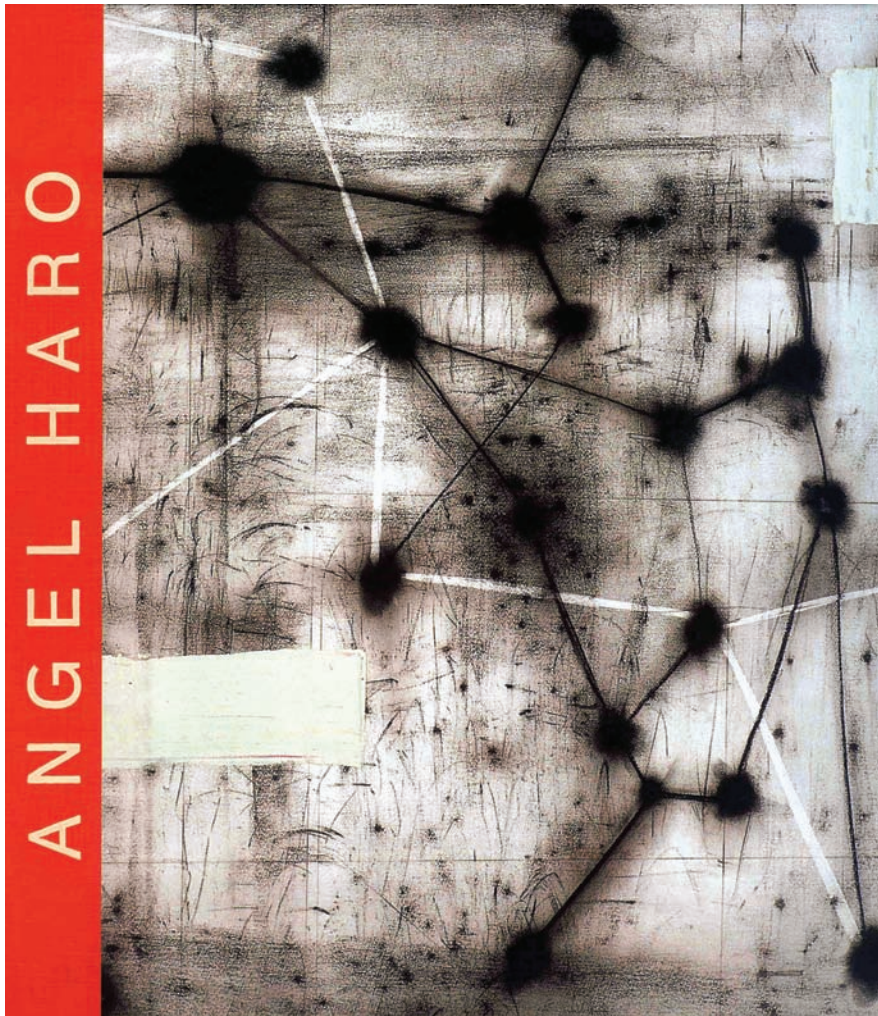


El territorio en la pintura

Conversación de Ángel Haro con María Jesús Muñoz



Ángel Haro
Obra 1982-1999.
Edt.: Godoy

Esta conversación mantenida a través del correo electrónico, representa una segunda etapa de la investigación, iniciada con una conferencia en la E.T.S.A.M. en marzo del año 2001.

* Algunas de las ideas aquí ensayadas provienen de una investigación anterior (segunda investigación) producto de la cual es el texto:

¿Qué es ambiente?, ¿Qué nos preguntamos?
Noviembre 2002.

recogido en este Anexo, pag. 110

**La invitación a participar en el Curso de verano organizado por la Universidad SEK en Segovia en Junio 2002, titulado: "Diálogos del Arte Contemporáneo, relación Pintura Arquitectura"; derivó en una *tercera investigación*:

"El territorio, un caso de pensamiento", Tejer de la Arquitectura y el Arte. Donde crucé las siguientes trayectorias con relación al arte y la arquitectura:

GOYA	Perro semi hundido
RICHARD SERRA	Shift & Torqued Ellipses
ÁNGEL HARO	Paisaje privado
MARIA JESÚS MUÑOZ	Évora, ciudad y territorio
HERZOG & de MEURON	Edificio Roche

recogido en este Anexo, pag. 160

Situado frente a la pregunta sobre *el territorio en la pintura*, ha sido concluyente, que hayas hablado del artista como *sujeto nómada*.

La actitud del nómada frente al territorio, el modelo de comportamiento del artista nómada frente al territorio, y todas las investigaciones posteriores a tu intervención me han conducido de manera inevitable hasta el pensamiento de Gilles Deleuze, calificado por muchos como de "*filosofía nómada*".

_ *M.J.M.* Pasemos a otro aspecto que me interesa comentar contigo: Se trata del binomio Pensar / Acción ¿Cómo ves tú esa relación? Dice Deleuze: << pensar no es el fluir espontáneo de una capacidad personal. Es el poder, duramente conquistado contra sí mismo, de verse forzado al juego del Mundo >>.

<< Pensar... es lanzar los dados >>.

_ *AH.* Creo que se otorga un crédito excesivo al pensamiento en cuanto que presupone una capacidad cultural superior a la experiencia. También hay un pensamiento en la acción. A mí me gustaría hablar de pensamiento-deseo y pensamiento-experiencia.

En ese sentido el del artista tiene un pensamiento mixto, pero cualquier creador sabe lo decepcionante y peligroso que es confiar solo en el deseo ya que hasta que no se produce la acción (la experiencia) no desarrollamos un

pensamiento concreto. El proceso es también un sistema de reflexión que genera conocimiento y conclusiones, se equivoca el que crea que la construcción de una obra es una simple mecanización de la idea. Es curioso pero el catálogo de las obras que más han influido en la humanidad está repleto de ideas a priori más bien frágiles.

_ *M.J.M.* ¿ Un cuadro aislado, o un conjunto de ellos trabajados en serie, podríamos hablar de que constituyen un caso - de- pensamiento? Es posible diferenciar un caso y otro desde el punto de vista del pensamiento/ acción.

_ *AH.* En el caso de las series es posible que se invierta el proceso y el pensamiento llegue tras la acción, o sea la experiencia sea previa al deseo. Esto puede parecer un juego de palabras si no cuentas con el factor subconsciente de la creación y por tanto se desprecia la ejecución como un canal donde afloran los procesos intuitivos. Es de una gran ingenuidad pensar que podemos controlar absolutamente el discurso que llega al espectador. No es extraño que muchos artistas confiesen titular las obras una vez acabadas. Con el paso del tiempo es impresionante comprobar lo contextualizadas que están esas piezas y lo ajustado de sus títulos.

_ *M.J.M.* Siguiendo con Deleuze, nos explica que, el pensamiento gobierna la intuición en dos movimientos:

En un primer recorrido realiza movimientos oscilatorios desde el sentido equívoco hacia la univocidad de sentido.

El segundo movimiento del pensamiento completa la intui-

ción y acaba la construcción del pensamiento donde hay que saber elevarse positivamente del sin sentido al sentido mediante una producción infinita de sentidos ...

¿ Después de leer esto que opinión te merece esta ecuación: Pensamiento = Acción ?

_ *AH.* Estoy básicamente de acuerdo con esa ecuación. Es terrible, por ejemplo, lo mal que nos sirven los bocetos a los artistas que no trabajamos desde la organización de iconos sino desde la experiencia de estructurar del caos.

En nuestro caso es imposible separar pensamiento y acción, porque a cada acción le sucede una reacción que requiere una respuesta precisa desde otra acción sin acudir a lo aleatorio sino al instinto como estrategia de pensamiento eficaz y determinante.

_ *M.J.M.* Esta es otra frase de Gilles Deleuze : <<El sentido y sin sentido no es una cuestión de profundidad si no de una violenta tensión superficial >>...

¿ La subscribirías en relación a tu obra, en relación al conjunto de tu obra, en relación a una parte de ella?

_ *AH.* Siempre he pensado que la frontera entre lo sublime y lo ridículo es muy sutil, que es una manera más pedestre de decirlo. Pero efectivamente tendemos a asociar la grandeza de una obra con sus presupuestos sin darnos cuenta que lo que nos llega a "subvertir" es la combinatoria de sus elementos, la proporción y orden de sus partes.

La particular disposición de su CAOS es la que produce nuestro "pasmo" (en el sentido que da Miguel Espinosa a esa palabra).

En un gran momento narrativo como el que vivimos ahora, donde lo simbólico tiene tanta influencia, no nos damos cuenta que la temática ha sido escasa a lo largo de la historia. En todas las disciplinas trabajamos desde el principio con un reducido conjunto de preocupaciones conscientes sin embargo eso no ha impedido al arte avanzar. Debemos pensar que los cambios se producen en otro lado sino esto habría acabado hace tiempo, y lo más importante es que lo que nos atrapa de una obra de arte no es precisamente lo que deseábamos percibir antes de llegar a ella. Como dice André Magnin : El arte nos hace añorar una espera que desconocíamos.

_ M.J.M Situémonos al margen de ciertas manifestaciones artísticas como son el arte minimalista, performance, land art, arte conceptual, etc. , y que para entendernos podríamos de un modo provisional agrupar bajo el epígrafe de Arte en contexto.

¿ Crees que en el momento actual "el territorio" constituye un caso -de -pensamiento para el artista / pintor? ó bien, ¿se trata únicamente de una cuestión que se reflexiona a posteriori y en relación con la "interpretación" de ciertas obras de arte?.

_AH. El territorio siempre ha constituido una preocupación para el artista.

Sea en el soporte, creando un lenguaje, uniéndose a otros artistas y definiendo su límites o simplemente creando la situación para presentar su trabajo.

Desde luego, cuando la obra es interpretada por el espectador, ese territorio teóricamente definido se deforma, se ordena o se atomiza pero siempre cambia con relación al

planteamiento inicial.

Esto me lleva a pensar que **el territorio en realidad es un estado mental que fluctúa y se materializa al contextualizarse.**

Al acometer obras diferentes e incluso aplicando sistemas de trabajo distintos, es increíble como podemos llegar una y otra vez al mismo punto de partida sin pretenderlo.

Hay una atracción obsesiva y circular hacia el mismo territorio y eso desde luego no está en la superficie de un lienzo, sino en nuestro sistema de deseos.

¿Porque personas distintas se comportan de igual modo ante nosotros? **Creo que no habitamos los territorios sino que los generamos con nuestra presencia** y eso a veces es terrible.... Hay un poema magnifico que Javier Marín ha escrito para mi último catálogo, que habla con emoción de este problema, dice:

EL PAISAJE DURANTE LA BATALLA

Dos cuerpos no pueden ocupar el mismo espacio

aunque puedan fundirse en un mismo pensamiento

o formar parte del mismo paisaje...

De donde se desprende

que un paisaje es tan amplio como la mente que lo ocupe

o que está lleno de vacíos tan vastos

que cada presencia es una hecatombe.

_ M.J.M. En tu conferencia has diferenciado entre - el territorio con el que se encuentra el artista antes de entrar a trabajar - y - el territorio que deja una vez ha intervenido.

Me gustaría que habláramos un poco más acerca de esta cuestión. Como tú has señalado, un aspecto fundamental del trabajo artístico o creativo es la elección / preparación del territorio de partida, porque el artista nómada del que hablamos al marcar el territorio, anda, lo recorre y esquematiza mediante *mapas de acontecimientos*.

(Este concepto también se observa desde el pensamiento de Deleuze)

Desde este punto de vista, el del acontecimiento, el desarrollo de todos los potenciales imaginarios para la construcción del esquema de partida, es una fase de trabajo fundamental en el proceso de elaboración de una obra de arte.

Un mapa de partida podría ser el convencional lienzo en blanco cuyo equivalente imaginario sería el territorio virgen. Por otro lado existiría una alternativa muy actual en pintura, escultura etc. , expresándome en términos muy amplios, que es la de los territorios ocupados. Esta segunda alternativa, me interesa especialmente, porque es más próxima a la situación de partida del arquitecto.

¿Cómo interviene <<la imaginación>> en el proceso de construcción de una obra y todo esto en relación con el territorio que se encuentra o elige un artista?.

¿Qué importancia le das a esta fase de trabajo en tu propio proceso?

_AH. Bueno esto es una cuestión muy amplia.

Primero tengo que reconocer que evitar lo "virginal" para mi es una obsesión, **yo no empiezo una obra cuando inicio el trabajo sobre una superficie sino cuando la he "violentado" lo suficiente.**

Para mi "empezar" tiene que ver con la necesidad de recorrer, con andar. Por tanto se trata de pensar, como voy a dar el paso que inevitablemente voy a dar, y cual va a ser su consecuencia y **eso no sucede hasta que no tengo orografía.**

Mientras ensucio, no construyo, lo que hago es reducirme las infinitas posibilidades de "principios" que tengo.

Yo no quiero posibilidades sino imposibilidades para poder crear un recorrido. Ahí es donde sale a escena la imaginación. No es necesario activarla premeditadamente, creo que es importante contenerla porque se puede acabar instalado en una actitud detestable: "el ingenio".

La imaginación debe aparecer ajena a toda voluntad y en el momento en que todo está perdido. Para mi esa es su verdadera utilidad, porque entonces **crearemos los mundos que no somos capaces de pensar pero sí de hacer** (y volvemos al principio de esta conversación).

Lo terrible es que cada logro es una posibilidad que agotamos, porque volver a la misma situación es crear fórmulas y eso es una traición.

En resumen, no creo que la imaginación sea muy útil en la llegada al territorio, prefiero encargarle la misión de sacarme de él.

Ángel Haro
M . Jesús Muñoz

EL TERRITORIO... Andar Marcar



DEPARTAMENTO IDEACION GRAFICA ARQUITECTONICA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Avenida Juan de Herrera, 4 – 28040 Madrid

E A N D A R L M A R C A R

Hay quienes creen desde
perspectivas antitéticas, desde la pintura, y
quienes lo hacen desde la escritura poética,
desde la vida, desde el cotidiano, y para los
que la escritura de una comunicación, no una
crónica, como lo es siempre en los escritos de
verdad, es todo su sentido. Angel Haro
escritor y artista español.
Jaime Ortíz
Madrid, 1987

T
E
R
R
I
T
O
R
I



Los habitantes siempre pintaban

FOTOS Y TEXTO DEL LIBRO
ANGEL HARO 1986-1992 2004

30 DE MARZO 2001
12:30h AULA MUSEO XG1

GRUPO I: M.J. MUÑOZ PARDO - P. BURGALETA I. MARCOS
DISEÑO INFOGRAFIA: EFRAIN MUÑOZ

Idea Original, registro videográfico, transcripción, corrección y edición del texto íntegro, M.J. Muñoz Pardo. Todo este bloque de actividades constituyeron la primera etapa de la investigación: el territorio en la pintura.

La lectura y análisis del texto me permitió elaborar un cuestionario, herramienta básica para mi propósito:
1- dar continuidad a la investigación a través de la correspondencia con el pintor.
2- poner a prueba e inferir ¿qué es el territorio? realacionando Arte/Arquitectura /Pensamiento filosófico

* continúa la investigación... ver pag.159, y pag. 136 a 139 de este Anexo

Madrid, marzo de 2002

Me llamo Ángel Haro, soy pintor aunque practico otras disciplinas: escultura, escenografía para teatro y cine (esto es más parecido a la arquitectura). La arquitectura me ha interesado y ha influido en mi interés por la construcción de las cosas. Las palabras significan cosas distintas en cada disciplina o área, o sea que hay que sincronizar los relojes. Los arquitectos tenéis más desarrollado un vocabulario técnico para aludir a vuestro trabajo, más que los artistas. Los artistas tenemos un vocabulario breve, más comprimido con pocos términos definimos mucho. Voy a intentar explicar lo que es para mí: el territorio en la pintura.

Consta de dos partes:

1-. El territorio con el que te encuentra antes de entrar a trabajar; que sería, el lienzo, el papel, la piedra en bruto, el espacio donde vas a intervenir.

2-. El territorio que queda una vez que has intervenido, que sería como una reordenación de ese espacio. Durante el proceso de reordenación, se producen una serie de cambios, transformaciones, gestos, que van a dar como resultado la posibilidad de transmitir algunos sentimientos y que una persona ajena a ese proceso lo pueda recibir.

Eso sería lo que yo llamaría territorio desde un punto de vista sentimental pero para irnos a una noción más técnica, el territorio para un pintor quizás tendría mucho que ver con lo que llamamos composición. Componer un espacio es ordenar de cierta manera los elementos que hay en él, tanto introduciendo, quitando, como cambiando esos

elementos de lugar y ordenar de cierta manera que puedan transmitir los sentimientos. No se trata de una simple reelaboración gratuita sino de una intención sin la cual reordenar el campo, reordenar el territorio sería un mero ejercicio sin mucho sentido.

Hay una cuestión que a mí me parece importante: Cuando una persona se enfrenta a una obra de la calaña que sea ha de saber, que el que manipula ese espacio, todo su trabajo, es el trabajo de un nómada; en el sentido de que un nómada es un ser que va andando, se encuentra con un espacio lo habita durante un tiempo, lo aprovecha y luego se va. Y ese es el trabajo con el que me imagino os vais a enfrentar cuando estéis trabajando y es el trabajo con el que yo me enfrento todos los días. ¡Me explico ! Si yo llego a un lienzo, el lienzo está en blanco. Empezaré a trabajarlo con mucho miedo, entre otras cosas porque es la primera vez que estoy sobre ese lienzo concreto. Aunque yo trabajara todos los días un lienzo distinto, del mismo tamaño, con el mismo grano, con la misma tela, en el mismo lugar ; sin embargo sería un lienzo distinto cada día, por lo tanto sería un territorio distinto cada día. Entonces: ¡ pensar en vuestro caso !, sería peor porque me imagino que no hay dos lugares iguales que tengan la misma estructura, los mismos elementos, ni que os trasmitan las mismas cosas.

El comportamiento del nómada es un comportamiento muy peculiar. No se si os ha pasado al llegar a una casa nueva, donde vais a estar un tiempo, o a una ciudad nueva :el primer día tenéis una sensación de ese lugar, de ese espacio; cuando han pasado quince días, un mes y recordáis la primera sensación, no tiene nada que ver con la

que tenéis en ese momento, pero aquella primera sensación fue muy especial, un impacto muy especial; quizás conocíais menos los recursos que teníais a vuestro lado, pero desde luego había algo mucho más emocionante que lo que sucede pasado el tiempo. Eso, que es una especie de motor, se puede convertir en un estímulo para trabajar, teniendo en cuenta que justo en el momento en que enfrentáis ese espacio, ese lugar, vais a tener que abandonarlo y entonces creo que más vale no caer en la desesperanza de esa situación por repetida, sino, todo lo contrario; hay que saber que en el momento en que se conoce un sitio, yo creo que es el momento justo de olvidarse y este es un planteamiento que a mí por ejemplo me sirve y hasta que no lo entendí tenía problemas con las obras.

El momento de retirarse es algo de lo que hablan mucho los pintores ¿ Cuando se acaba un cuadro? . Yo conocí a un pintor muy sabio que me decía :

<< Cuando intuyas que tienes que dejar un cuadro, ese es el momento de dejarlo, porque lo que viene después es una manipulación que se construye para satisfacerse, pero que no aporta nada a la obra >> .

Hay algo de verdad en estas palabras, por eso digo que hay que tener conciencia de esa temporalidad.

M.J.M. ¿ Cuando tú abandonas un cuadro queda algo que es lo que inicia el siguiente, que te ayuda en el siguiente ?

A.H. Hay un término que se emplea mucho entre los pintores y que lo oímos cuando se hace una exposición, es cuando le dice un pintor a otro: ¡Oye en ese cuadro tienes una puerta!. Esta es una expresión de pintor. Y eso significa que allí hay algo que no has acabado y que seguramente vas a empezar a hacer en el próximo cuadro. Hay cuadros que lo tienen, que son puertas, otros están acabados completamente cerrados.

M.J.M. ¿Un pintor busca esas puertas, las encuentra?

A.H. No las busca, las provoca. Porque son los cuadros que más le gustan a un pintor, los que tienen puertas. Son los cuadros que te dicen que todavía tienes que seguir pintando. Se diría que un pintor..., de hecho pasa, hay pintores que han cerrado las puertas y siguen trabajando. Recuerdo la última entrevista a Antonio Saura, en que decía que él era un pintor terminal. Y lo que eso quiere decir es que había acabado todos los ciclos de su pintura y que ahora los estaba revisando pero que ya, antes de morir, no tenía más puertas que abrir.

M.J.M. Hay otro artista, Oteiza que también habla de que hay un momento en que el artista concluye, en el sentido de que cierra su ciclo. El entendía la obra, el conjunto de sus obras como un proyecto experimental y lo que quería indicar con esas palabras es que hay un momento en que este proyecto concluye. En ese momento decía el artista pasa a ser un ser social. Oteiza en un momento muy temprano de su vida dio por concluida su experiencia artística como escultor y pasó a

desarrollar su obra dentro de la crítica y la poesía.

A.H. Le pasa a mucha gente en vida, por ejemplo Duchamp, dejó de pintar y se dedicó a jugar al ajedrez, dijo que ya no le interesaba la pintura. Picasso murió abriendo puertas.

M.J.M. ¡Murió con las puertas abiertas!

A.H. Son maneras distintas de entender la situación, también eso representa el compromiso que cada uno tenga con su obra. Yo hablo desde el pintor y me gustaría que vosotros conforme voy hablando hagáis un paralelismo con la arquitectura.

En este punto, con esta actitud del nómada, del ser que anda sobre los lugares que acaba de encontrar y que tiene que habitarlos es donde me encontré con el título de esta charla: ANDAR, MARCAR.

La imagen tópica del nómada es una persona que llega y planta su tienda, está un tiempo y se marcha. La actitud de un personaje así, sería esa, ANDAR por el territorio, otear el horizonte, ver lo que le rodea y elegir el sitio donde quiere ubicar la casa; esto sería MARCAR, hacer una cruz en un espacio.

Cuando uno tiene un espacio vacío y de pronto se decide por hacer una cruz aquí en este punto, esa primera cruz, ese primer punto contiene una intención que tiene que ver con todo lo que va a pasar después.

Esa primera carga es la más importante, es la elección primera y siempre tiene que ver con todo lo que va a pa-

sar después.

De hecho si acometéis un proyecto..., yo he trabajado en algunas ocasiones con arquitectos realizando proyectos y me he dado cuenta que cuando se hacen los primeros dibujos a mano alzada sobre un problema que se plantea en el territorio donde se va a situar o construir un volumen, los primeros dibujos que se quedan por allí encima abandonados, cuando han pasado cinco meses o un año y se acaba el proyecto, si coges los primeros dibujos y los pones al lado del proyecto definitivo te das cuenta de la gran relación que tienen con éste, mucho más que algunas cosas intermedias, porque la carga ya la llevabas, lo que pasa, es que te faltaba desarrollarlo, pero ya lo tenías.

Hay muchos artistas que han trabajado sobre esto, lo que se ha llamado la pintura automática; que no era tan automática. Tenía mucho que ver con la primera intención del artista sobre el lienzo o sobre la piedra, o sobre lo que estuviera manejando. Se le daba importancia a esa parte irracional que tenemos, que a veces va por delante de la razón y que entiende cosas que la razón tarda en entender. Un poco el ejercicio sería intentar aprovechar esa carga en beneficio de lo que vaya a pasar después con los proyectos que tenemos.

Para un pintor, las herramientas que tiene ese nómada, ese artista que trabaja sobre ese territorio serían: el color, la materia, el lienzo..., pero hay una herramienta fundamental dentro del catálogo de herramientas y esa es el ritmo.

El ritmo lo asociamos tradicionalmente a la música y yo

pienso que es un esquema de comportamiento que está en cada disciplina creativa.

El ritmo o la conexión que hay entre ritmo musical y ritmo visual se ha tratado mucho, hay un libro magnífico de Kandinsky que se llama Punto y Línea sobre el Plano ", que habla por lo menos en la primera parte, de esa relación de ritmo visual / ritmo musical. La Bauhaus trabajó también mucho en ese terreno. El ritmo nos va a servir para obtener esos elementos coherentemente con la intención que tenemos.

Ritmo no es ni acumulación de signos ni repetición de signos ni velocidad. Ritmo es contraste, contrapunto, valoración del espacio, valoración de los signos. El ritmo es lo que hace que le demos importancia a que cada cosa esté situada en un plano, en un lugar, que tenga la importancia que necesita tener y que haga que todo eso funcione como un todo, como una sinfonía y que entre de una forma natural. Que no haya ningún punto que no tenga porqué estar allí, que no aparezca ningún elemento que no tenga porqué estar ahí, esto sería el ritmo.

Los pintores hablamos mucho de ritmo porque hablamos mucho de composición, a veces durante una conversación entre pintores se hacen gestos que son casi como la batuta de un director de orquesta, porque efectivamente hay momentos del cuadro que son musicales y tienes que describirlos con gestos, porque las palabras no acaban de funcionar.

Últimamente está muy de moda que los escritores hablen de pintura, yo siempre que leo cosas me suelo cabrear, salvo excepciones, porque siempre plantean la posibilidad

de la lectura de un cuadro como un echo narrativo, como si una imagen que no puede ser narrada, fuera << una imagen sospechosa >> (esta frase que leí hace poco me gustó mucho) y simplemente hay que entender que las imágenes tienen un vocabulario que nada tiene que ver con el vocabulario de los signos escritos que manejamos para escribir o que leemos, sino que tienen otro código y por tanto la rítmica y el valor conceptual de esos signos es distinto.

No se puede emplear la relación narración / comunicación como se emplea en la literatura, hay veces que coincide pero otras no. Muchas veces los músicos están más cerca de la pintura que los escritores pero por una cuestión también de entendimiento abstracto de los signos.

Hay un último elemento que a mí me interesa especialmente, y que siempre se ha dado en lo que yo llamo grandes maestros, es el valor del silencio, el control del silencio.

Dentro de la rítmica, un punto no puede ser fuerte si no hay silencio, si yo hago un punto aquí, este punto tendrá más fuerza aislado que si lo rodeo de puntos, pero la fuerza se la dará el silencio que lo rodea y al revés, el valor del silencio que rodea ese punto se lo da el que allí hay un punto.

El silencio no existe por sí mismo, una cosa vacía, es una cosa vacía. Pero está mucho más vacía si tiene un solo elemento. Decía Miles Davis que el silencio es el ruido más fuerte que hay y eso en pintura también ocurre. Hay vacíos que son realmente potentes.

M.J.M. A la hora de incorporar elementos en tus cuadros, ¿ el vacío es uno de los elementos con los que cuentas? .

A.H. ¡ Siempre! Porque dejar un vacío que exista, o crearlo, implica una intención con respecto a los elementos que vas a incorporar después.

Esa intención es muchas veces tan fuerte o más como la de los elementos que pones. Un cuadro muy vacío por supuesto trasmite un tipo de emoción muy especial, tienen una emoción muy especial, muchas veces más fuerte que un cuadro lleno; va a depender de los casos, de la textura, el color, el gesto, pero generalmente esos vacíos son muy poderosos. Cuando están muy bien puestos, con una rítmica que se ha controlado, que se ha manejado con criterio. Si no la controlas bien, lo que puede pasar allí es que encontremos un cuadro desangelado, un cuadro que no le pasa nada, que tiene este vacío porque le faltan cosas. Yo hablo de un vacío necesario, donde no hay nada porque no tiene que haber nada.

M.J.M. ¿ Un vacío intencionado? .

A.H. Si. Pero a veces lo decides y no te funciona. Hay cuadros que empiezas intentando que sean vacíos...

M.J.M. ¿ Se puede decir que los encuentras?

A.H. Los encuentras, o los construyes quitando cosas. Hay veces que intentas hacer una pieza vacía y no resulta porque la pieza falla, entonces tienes que llenarla.

M.J.M. ¿ Y qué tiene esto que ver con el comienzo? Has hablado del inicio del cuadro, del signo que depositas sobre un territorio vacío.

A.H. Hay varias maneras de acometer esa superficie vacía. El blanco es un territorio terrible. Una cosa limpia es un territorio muy complicado, porque nos impone tomar una decisión y lo que más nos cuesta a todos es decidir por algo cuando no hay nada. Siempre preferimos decidir entre dos cosas o entre tres, pero lo peor que hay es decidir en el vacío; decidir quién vas a ser, cómo vas a ser, dónde vas a vivir, esa es una decisión terrible y cuando te estás planteando un cuadro todas esas decisiones análogas acuden a ti, entonces lo más fácil es ensuciar, ensuciar y ensuciar. La forma de romper el horror vacui y terminar con esa agresión que supone el blanco. Sin embargo, cuando pierdes ese miedo al blanco y empiezas construyendo y por ejemplo comienzas en un punto lateral, esto indica que ya estás valorando el resto del cuadro. Es como enfrentarse a la bestia pero tanteándola; no borrándola, no quitándola de en medio, como diciendo: ¿ a ver cómo se comporta el blanco si yo coloco un punto aquí?.

M.J.M. ¿ Escuchando?.

A.H. Sí. Casi sería una relación taurina. No tengo especial afición a los toros, pero sí es verdad que en algunos momentos hay una relación directa con el comportamiento plástico, en cuanto que el torero y el punto negro del toro se sitúan respecto del círculo amarillo en una posición que hace que todo el círculo cobre una importan-

cia casi mayor que la que tienen ellos. Ese tipo de relación y de situaciones suceden de vez en cuando y lo importante es saber llevar eso hasta el final y que lo que quede allí, sea un resultado que tenga que ver con las emociones que tu quieras transmitir o imprimir. Ahí está el problema. Pero digamos que el camino sería éste.

ANDAR MARCAR

2º PARTE / ANÁLISIS DE OBRAS

Fco. De Goya " El perro semihundido"

Este es un cuadro que según la crítica representa el inicio de la modernidad, premonitorio de lo que iba a pasar en el siglo XX.

Pero a mí me interesa porque es la primera vez que un artista valora el territorio, que yo llamo "campo", de una forma tan radical; con la excusa de la cabeza del perro. Que yo siempre he creído que la puso para justificar el cuadro, pero a él lo que le interesaba era la atmósfera del cuadro .

Si lo vemos de una forma mas abstracta, sin la cabeza del perro, o viéndola como una mancha oscura, el territorio del aire está exageradamente valorado.

El espacio del aire está exagerado, no hacia falta para contar esa historia.

No era necesario hacer un cuadro tan vertical, ni mucho menos. La historia como tal se podía contar con un cuadro mucho mas pequeño. Sin embargo la intención de Goya era contar el drama tal salvaje que está sintiendo un

ser que está hundido. Pero el drama no sucede por ser aprisionado por la tierra, eso sería un drama físico (el perro parece que está impresionado por el cielo), sino por la cantidad de luz que tiene encima, que teóricamente sería una cosa positiva, supone una gran dosis de tragedia, toda esa materia lisa, ese gran blanco.

Paolo Uccello " La batalla de San Romano"

Es un pintor italiano del siglo XV. Se le atribuye el primer acercamiento a la perspectiva según la conocemos ahora, este cuadro se titula "La Batalla de San Romano" y lo interesante es que él está hablando de un lugar concreto, San Romano, él hizo tres cuadros, los tres referidos al mismo lugar y acontecimiento.

El territorio al que alude corresponde a un territorio real, a un territorio físico, pero lo interesante de esta pieza es el ritmo

_ fijaros en el lado izquierdo, el ritmo de las lanzas.

Además os puede recordar al cuadro de Las Lanzas de Velázquez, de hecho Velázquez conocía este cuadro y no se descarta que lo tomara como referencia.

Fijaros cómo ha delimitado el campo en la parte izquierda, el ritmo de las lanzas que poco a poco van abatiéndose. Hay una invasión del campo de un extremo al otro, hay una entrada casi física a ese territorio a través de un símbolo que son los caballos. Teniendo en cuenta que estamos en el siglo XV tiene una composición bastante abstracta, para lo que ocurría entonces (simetrías etc...).

Hay una intención muy plástica por encima de la intención narrativa y que podría haberse desarrollado de otra mane-

ra.

Segunda Versión:

Fijaros bien porque las siguientes piezas son abstractas y vais a tener que comparar las intenciones, que por otro lado son las mismas, porque las intenciones en pintura no son muchas y lo que pasa es que se repiten siglo tras siglo.

Fijaros cómo delimita un campo de lanzas a la izquierda y otro a la derecha; luego hay otras lanzas que crean ese vínculo (entre campos), junto con el caballo blanco del centro y crean un punto de atención.

El caballo blanco del centro funcionaría como el perro en el cuadro de Goya, pero en este caso centrando la imagen muchísimo; tener en cuenta que Uccello estaba obsesionado con la perspectiva monocular y centraba muchísimo las imágenes. El punto de fuga le obsesionaba mucho y eso también se nota en la manera de colocar las figuras.

Esta es la tercera versión; este es otro cuadro (el territorio) en el que el campo ya está totalmente invadido de lanzas y fijaros como las lanzas invaden el cuadro hasta que empiezan a caer otra vez, ahora por la izquierda.

Si os fijáis, en los tres casos, la intención desde el punto de vista compositivo de las lanzas es muy distinta de forma que la ley de cada cuadro es muy distinta.

M.J. _ Estaba pensando que hay dos campos que se superponen, ese campo abstracto y el figurativo (territ. Personajes) ya que lo que da mucho valor de cambio o transformación es el campo abstracto que tu comentas.

A.H. _ Sobre todo una cosa, este cuadro está reproducido de un libro, esta imagen es muy mala, pero si lo veis en la National Gallery de Londres, entonces veréis cómo los elementos decorativos, los dorados de los caballos, las armaduras plateadas, son tan intensas que cuesta trabajo ver la narración del cuadro, eso que vemos ahora, que es una batalla, los caballos, etc.

Lo que realmente se ve en principio son una serie de manchas plateadas, doradas, blancas, negras.

Fijaros que el negro, en este caso se ha sustituido el centro por un caballo negro, con una gran intención, fijaros que en el cuadro no otro caballo negro salvo este.

Uccello, es un pintor por supuesto figurativo, porque en el siglo XV. No existían otros, salvo en un manicomio; pero fue todo lo abstracto que pudo ser narrando un hecho histórico, que necesitaba una fidelidad narrativa.

M.J. _ Porque además era un cronista.

A.H. _ Claro, tenía que contar la historia de la batalla; a pesar de eso jugó con el límite de la composición y el límite de esos campos de tal forma que lo convirtieron en un pintor realmente especial.

Francis Bacon " Painting 1946 (second version) 1971"

Es un pintor Inglés que murió en Madrid en el año 92. Bacon es un pintor muy atormentado, con una vida muy peculiar. Sus cuadros a pesar de ser de gran limpieza cromática y de materia, siempre tienen como una turbulencia in-

terior que hace que el cuadro no sea un espacio tranquilo.

A mí siempre me ha interesado mucho cómo aprisiona al personaje, cómo dentro de la caja que es el cuadro, construye un **territorio interior**, que a veces son barras blancas, a veces es ese paraguas, otras es una caja que él hace con unos trazos, pero siempre hay un espacio que contiene al personaje y todo eso a su vez está contenido en el espacio que es el cuadro.

En este caso, desde el punto de vista emocional el territorio de Bacon es un territorio obsesivo; él intenta transmitir la tremenda carga de obstáculos y de presión que tiene el ser humano. Y para eso contrasta grandes superficies limpias del fondo con una amalgama de grises alrededor de un personaje, normalmente situado en el centro.

El centro es un lugar...

Hay dos lugares cargados en un espacio rectangular, uno es el centro y otro es lo que se llama la sección Áurea, es un lugar que está a 2/3 de los márgenes, pero es un lugar más amable, mucho más poético, más dulce. El centro tiene más que ver con la crucifixión, somos animales simbólicos, y el símbolo aparece y lo mantenemos. En este cuadro evidentemente hay algo de crucifixión y alusión a cristo.

M.J. _ Si, hay una doble cruz.

A.H. _ Pero no sería lo mismo si lo hubiera desplazado hacia un lado. Está deliberadamente centrado, para herir más, o sea es un cuadro como todos los de Bacon bas-

tante duro.

Frenand Leger

Leger es un pintor Francés; es todo lo contrario a Bacon, bastante amable, que intenta trabajar sobre el lado fluido de las figuras.

Vemos como las figuras invaden el territorio de forma fluida adentrándose de una forma armónica, no es nada ambiguo, es un pintor que siempre define muy bien los campos, fijaros como hay tres planos de trabajo, hay uno de fondo que configura un paisaje que no tiene nada que ver con las figuras, aunque las figuras recorren esa especie de rectángulos hechos así a mano alzada.

Luego, las figuras que están hechas con un trazo más fuerte y finalmente el negro de las manchas que funciona un poco como el fondo de ciertas figuras; para despejar las confusiones que puede establecer una composición tan abigarrada.

La elección del formato también es un código que indica intención, está claro que este es un cuadro intencionadamente apaisado, pero también hay figuras acostadas, lo cual acentúa la calma, que no tendría si hubiera elegido un formato más cuadrado o vertical.

Arthur Penk

El alemán Arthur Penk, pertenece al grupo que se llamó "Los nuevos salvajes" en de los años 80; son una gente

que trabaja desde una posición expresionista muy fuerte, muy directa. Atacan los cuadros casi sin bocetos, de una forma muy instintiva, tiene mucho de primitivo, pero a pesar de esto fijaros en la posición de los elementos, cómo hay un orden, hay una especie de "armonía dura", pero una armonía al fin y al cabo; donde todo está configurado de forma que tu puedas recorrer el cuadro sin que haya ningún elemento que te saltes, al mismo tiempo hay distintos tipos de elementos y una iconografía muy variada.

También en este caso existe el recurso de usar pocos colores, cerrar mucho la gama para poder trabajar de forma automática sin que pierda lo armónico.

M.J._ ¿Y el tamaño?

A.H._ Eso es otra cosa, Penk trabaja con formatos muy grandes. Este, no lo sé ahora, pero puede tener perfectamente 2 x 3 m.

M.J._ Lo pregunto porque aquí parece muy importante uno de los retos como decías antes, es transformar el tamaño, indica una intención y aquí supone una primera decisión fuera de lo corriente.

A.H._ Hay un escultor americano, Robert Smith que daba clases de escultura en la universidad de N.Y. y que realizó un cuestionario para estudiantes/ artistas donde en una de ellas preguntaba: ¿Qué tamaño tiene tu creatividad?

¿El folio, el lienzo, el bastidor o la naturaleza ?

La elección del tamaño es fundamental para definir la primera intención.

Esta generación de artistas alemanes trabajaba con grandes formatos; atacaban el ritual de la obra monumental. Eso implica que va a ser una obra vista por mucha gente, en un lugar muy especial, probablemente desde una distancia lejana.

Aquí físicamente para realizarla, tienes que andar sobre ella.

M.J._ Aquí no se puede hablar en términos de metáfora de la importancia que tiene el movimiento de la muñeca, a la hora de invadir o colonizar el territorio, y que podría ser el movimiento del dedo, de la muñeca, del cuerpo o de desplazamientos de varios metros.

A.H._ Si, es que lo que tu haces con la muñeca cuando trabajas en una pieza pequeña por ejemplo de 30x30cm, aquí significa dos pasos grandes.

Para una misma intención tienes que hacer movimientos muy distintos. Mover la muñeca o dar dos pasos, implica un cambio físico muy importante y eso se traduce en la obra.

Digamos que la geografía que construyes es completamente distinta, por lo tanto el territorio cambia.

M.J._ Estaba pensando que cuando más grande es el formato, salvando las distancias, más próximo estás desde el punto de vista imaginario a la arquitectura; donde el movimiento, recorrer, andar son los elementos que enfrenta el arquitecto. Quizás en estos grandes formatos esta-

ríamos muy próximos a nuestro campo.

Keith Haring

1º cuadro

Es un pintor N.Y. rescatado por Warhol. Lleva toda la iconografía graffitera al gran arte. Lo que me gusta de Haring es que siendo un artista de la calle (urbano) sigue manteniendo una forma de invadir el espacio, una iconografía totalmente primitiva, desde el punto de vista del ornamento primitivo de las grandes civilizaciones, Mayas, Incas, en su caso el referente de los Indios Americanos. Esa forma de escribir llenando el espacio, haciendo que los elementos casi se toquen conformando una especie de malla y que al final el territorio sea como una textura. Esa pérdida de fuerza intencionada de cada elemento por la absoluta aglomeración de elementos hace que al final el cuadro se recorra como una textura continua.

2º cuadro

En este caso se ve más esa textura continua, que dificulta ver la imagen de la figura. Si en este caso aisláramos la figura de trazo rojo del fondo negro como icono tendrían una fuerza mayor, pero el pintor lo que va buscando es ese abigarramiento y esa dificultad de lectura, ese paisaje tan teóricamente neutro. Es la búsqueda de lo neutro en base a la abundancia.

M.J._ Por otro lado es una forma de situar a un personaje en un territorio, pero luego al desaparecer el personaje aparece otra vez el territorio. Incluye a ambos al mismo tiempo.

No se si esto es una estrategia pero parece que hay una serie de artistas que aunque parece que están trabajando con elementos figurativos, están provocando una alteración en lo figurativo para llevarlo a una situación más abstracta.

A.H._ Haring es un pintor de gesto y lo que hace es pasar de esa figuración a convertir el plano en un lugar abstracto (abstracto en este caso sería igual a un territorio sin orientación, norte sur...?)

Es un personaje donde de pronto el territorio para él no es una superficie cuadrada, tradicional, si no que se excede y explora formas o perímetros irregulares, incluso aborda el cuerpo humano como territorio de la pintura, tiene muchas obras sobre cuerpos, sobre recortables.

Si os fijáis en estos dos casos, lo que importa es el perímetro, más que lo que hay dentro, el interior es una especie de apoyo que remarca el perímetro.

El Muro de Berlín

Esto que aparece aquí se ha pintado sobre el muro de Berlín.

Aquí la elección del territorio tiene un comportamiento ideológico.

El muro de Berlín representaba la división entre dos mundos, entre dos ciudades. Era la división política de una ciudad histórica y pintar sobre el muro era un acto ideológico, siempre; se pintara lo que se pintara. A veces la elección de un lugar ya implica en sí mismo una intención que

es más que suficiente (para la obra).

En este caso fijaros que hasta iconográficamente el autor ha trabajado uniendo figuras unas con otras en una especie de enlace entre seres. Aunque el proceso puede parecer automático, expresa la situación política del momento.

No se si conocéis la situación del muro, yo estuve en el año 87 y el muro no solo era un muro era también una especie de pasadizo. Este espacio estaba delimitado por el muro y una alabrada que discurría casi en paralelo. Una cosa peculiar es que ambas partes se construyeron en el territorio del Este.

Ante el muro todavía quedaban dos metros o dos metros y medio libres que seguía siendo territorio del Este, entonces cuando alguien pintaba en el muro o tenía algún conflicto con la policía, se pegaba contra el muro. De tal forma que la policía del Oeste no podía cogerlos, porque estaban en territorio del Este.

M.J._ Existía una franja libre.

A.H._ Si, además en esto la policía Alemana es muy estricta. Si veis el punto límite lo marca ese cartel de la derecha de la imagen; entonces mientras estabas allí era la policía del Este la que tenía que salir para echarte. Todo esto lo se porque estuvimos pintando en el muro y nos echaron. (tío, mándame la foto de lo que pintasteis)

2 imagen

Lo del muro era infinito y muy interesante, fijaros que estamos hablando de artistas normalmente anónimos, inclu-

so había gente que no había pintado nunca.

La intención de elegir el muro, ir y dibujar o pintar, comportaba ya una actitud artística, había obras de muy distinta índole pero en general muy potentes.

Yo creo que el lugar se imponía con tanta fuerza y tanto respeto, que podemos concluir que hay lugares que te imponen y no puedes hacer una tontería.

M.J._ ¿Lo que estás diciendo es que el valor simbólico del lugar se impone? Eso pasa a veces con la arquitectura, es muy difícil actuar, porque la fuerza simbólica, en este caso el muro de Berlín, todo lo que toca, todo lo que recibe lo carga y lo amplifica.

A.H._ Desde luego no es lo mismo pintar sobre una pared o un muro cualquiera que hacerlo sobre el muro de Berlín.

M.J._ En arquitectura podría ser equivalente a tener que actuar en una catedral. El mismo caso del proyecto de Rafael Moneo para la ampliación del Museo del Prado, está recibiendo tanta carga que cualquier actuación por un lado es difícil y por otro adquiere una fuerza poderosísima.

A.H._ Ocurría algo muy curioso en Berlín, y es que a pesar de la cantidad de gente que pintaba sobre el muro, era muy raro el caso de pintar sobre otra superficie o lugar.

Las personas se ponían a pintar allí de forma natural y creo que un poco conscientes que su actuación era una suma dentro del puzzle del muro, o sea que, realmente la

obra era una totalidad de obra hecha por el colectivo.

3imagen OJO

Esta imagen también me interesó mucho porque significa una forma de usar el mismo soporte para hablar de sí mismo.

La existencia del muro suponía la imposibilidad de ver al otro lado, había cantidad de gente que intentaba pasar para ver a su familia, que vivía al otro lado, que había quedado dividida.

Esta obra consiste en pintar aprovechando un hueco, desde donde se puede mirar y ver el otro lado, y poner el nombre de alguien. Escribir: JACKIE I LOVE YOU.

Supongo que se refería a alguien del otro lugar, me parece especialmente emocionante; usar el soporte para hablar de la imposibilidad de traspasarlo.

M.J._ A mi lo que me impresiona es la grieta vertical en el eje del ojo. (Parece una herida, también me recuerda la imagen del ojo del perro andaluz)

Un ojo abierto que puede ver.

A.H._ Es que el muro estaba hecho con paneles prefabricados y allí están aprovechando la junta entre paneles que ha quedado abierta en una parte del muro.

M.J._ Consciente o inconsciente está guiado por la intención.

El agujero es vertical y el que pinta lo aprovecha y lo sitúa en el eje de la pupila. Aprovecha un accidente del muro y hace circular la energía.

A.H._ Yo me imagino que la acción sucedió, en el instante, mirando por allí y de pronto viendo que aquello era un ojo. Lo encontré, en el sentido de lo que estaba haciendo. Imagino que sería así porque los procesos suceden así.

M.J._ Parece algo evidente, pero ¿cuántas veces sucede que tienes el acontecimiento delante de ti y no lo captas.

En este caso que nos cuentas parece un gesto muy sencillo, pero muy bien articulado a través de una relación directa entre acontecimientos.

A.H._ Es una actuación muy inteligente.

M.J._ Está aprovechando un recurso muy pequeño, muy simple y consigue un resultado de gran alcance. Esto es importante, en pintura y en la arquitectura también, casi siempre se trata de resolver así las cuestiones.

Cómo hay veces que llegas a un solar vacío, donde encuentras un pequeño arbolito y lo conviertes en el símbolo entorno al cual empiezas a hacer operaciones.

Se trata de tomar esa grieta y a partir de allí entender el territorio y transformarlo.

Tony Craag

Este caso es distinto pero tiene que ver con el anterior. Craag es un escultor inglés, esta pieza la realizó recorriendo las playas de Inglaterra y recogiendo, bueno, limpiándolas. Lo que veis son trocitos de plástico y basura encontrada que luego el escultor recomponía.

Alumna_¿Todo eso lo encontró en la playa?

A.H._ Si, y más. Bueno tiene muchas piezas, hay otras que son figuras, pero me gusta ésta porque no alude a ningún elemento figurativo. Aquí hace una instalación, reconstruye un paisaje con elementos de desecho. Reordena el paisaje, compone con una gama armónica de color, una cosa que es totalmente despreciable cómo son los desechos de plástico y es toda una contestación a ciertas actitudes con el medio ambiente.

Coge todo esto y lo convierte en una pieza hermosa, con una actitud positiva propone un paisaje casi ingenuo; situando estos elementos en un espacio, está aludiendo a un territorio que no está allí, alude a un territorio que está en la playa.

M.J._ Además tiene una composición cromática que recuerda el Arco Iris.

A.H._ Si, claro tiene que ver con la naturaleza.

Joan Miró

Miró traza con sus líneas como vías de comunicación que saltan por encima del viento como si fueran puentes y le da un especial carácter mágico.

Es uno de los primeros pintores que defina que el ojo del artista no solo tiene que mirar de frente, hacia el horizonte, donde se distingue un suelo y un cielo. También hay

otra forma de ver que es mirando completamente al cielo o mirando completamente hacia la tierra, sin horizonte por medio.

Hay un detalle curioso de Miró que descubrí hace poco en un documental, la habitación donde nació, en su casa de Palma de Mallorca, tenía el techo completamente pintado de azul, con estrellitas negras y era exactamente como un cuadro suyo. Un fresco, pintado allí cuando él nació, supongo que sería una imagen que tendría grabada.

A parte de eso me interesa mucho como configura el territorio, cómo marca, invade cada campo, cómo respeta los espacios de un elemento a otro de forma que todo sea armónico y que tenga además esa componente de ligereza; sabiendo que además es un pintor que muchas veces llena mucho. Es un pintor que hasta los blancos los pintaba. Jamás dejaba el lienzo vacío.

2/3imagen

La elección del material en él es muy importante, fijaros que cuando usa arpillera, los frotados son muy distintos y hace cosas como más brutas, que puedan contrarrestar un poco la fuerza y presencia del soporte.

4imagen

Esta es una de las piezas que más me interesan, esa forma de instalar los puntos, esta pieza es completamente musical, habla del ritmo. Ese trazo rojo y los puntos se podrían traducir a música y realizar una composición. El espacio que hay entre la parte baja, debajo de los pun-

tos y la parte alta, todo ese tipo de valoraciones configuran un territorio especialmente armónico. Estos mismos elementos dejados caer de otra manera, primeramente darían otra imagen pero también quiero decir que es difícil crear esa armonía con tantos elementos, porque hay bastantes.

M.J._

Respecto a lo que has dicho del cielo como territorio, me interesa remarcarlo, de hecho en el trabajo que estamos haciendo, el cielo está empezando a ser una parte muy activa. En un primer momento para los arquitectos el cielo es una parte olvidada del territorio.

Lo tenemos en cuenta de una forma indirecta cuando pensamos en la orientación solar del edificio, pero muy olvidado en cuanto al potencial activo en la creación y proyección del territorio y la arquitectura.

5imagen

A.H._

Con Miró ocurre algo muy curioso, estábamos hablando sobre Miró y surgió la típica polémica sobre Miró, entonces tomé una diapositiva del cielo, había una gaviota, y vimos que era algo así, muy parecido a esto que estamos viendo.

Es extraordinaria la naturalidad con la que somos capaces de ver una imagen como la de la diapositiva y el conflicto que aún genera un cuadro como el de Miró. Es el miedo al silencio, el miedo al vacío, es el miedo al vacío pensando que el vacío se debe llenar forzosamente con

algo, sin pararse a pensar que el vacío es un elemento tan intenso como el punto negro que hay abajo o como otra figura.

Es muy importante en esta pieza esa diagonal, aparentemente torpe va de un punto hasta otro.

Si dibujáis del natural o dibujáis a mano alzada intentar hacer este ejercicio:

Elegir un punto de salida y otro de llegada y trazar una línea sin que se interrumpa, sin que haya ningún tipo de duda en la línea, llegando de un punto hasta el otro, acabando exactamente en un punto concreto elegido.

Se trata de una dificultad que no tiene valor en sí misma. Es indicativa de un conocimiento del espacio, de un saber a donde se quiere ir.

Este gesto hace que el territorio cobre una armonía si simplemente fuera un trazo desigual que intentara llegar a un sitio sin saber a donde, ni por donde.

Esto tiene más que ver con un río que con un rastro humano, un río no duda por donde tiene que ir, el dibujo tampoco tiene porqué dudar y Miró era un dibujante excepcional ya lo demostró en toda su trayectoria.

La seguridad en el trazo y la seguridad en la colocación de los elementos es prodigiosa, a mí me parece bastante más difícil llegar a esto de lo que pueda parecer. Difícil por el resultado, no por la capacidad física.

6imagen

Como antes he dicho me gustan mucho las fotos de pintores trabajando porque indica mucho sobre ellos. Aquí tenemos a Miró, en una actitud muy casera, utilizando una forma muy casera de dar el color, con una escoba. Era un personaje muy familiar, su iconografía también era muy familiar: estrellas, mujeres, gatos, el cielo, configuraban su paisaje, muy cercano todo, también su interés por la cerámica.

Está construyendo y pintando el mosaico de la fachada del Palacio de Congresos de Madrid.

Un mural de estas dimensiones hay que replantearlo, pintarlo, cocerlo y posteriormente se monta en el sitio.

K. Malevich

Dentro de una tónica parecida pero digamos que más racional, está Malevich y toda la escuela Rusa de constructivistas que luego dio lugar a un racionalismo arquitectónico europeo que tanto influyó en la pintura o viceversa. Hubo un momento de contacto entre el arte y la arquitectura muy fuerte y Malevich fue uno de los protagonistas más poderosos.

Ellos hablaban del arte total, del arte absoluto, del valor de los elementos por sí mismos, refiriéndose al color, las formas, alejándose de la representación y sin embargo cargando de simbolismo toda la geometría.

Hay algo común a todos, ya estáis viendo expresiones artísticas distintas, la intención de atrapar la relación entre el límite y la superficie del cuadro (geometría de la superficie del cuadro), el territorio.

La intención, el empeño en entender cómo se puede ordenar ese territorio de forma que sea útil a nuestro discurs-

so, a nuestra intención.

(algunos Psiquiatras dicen que la existencia se re-construye a través del discurso, en ese sentido la utilidad lo sería en el orden a la re-construcción de la existencia de cada uno?).

Piet Mondrian

Llevó más lejos ese tema, intentó un orden. Bueno, Mondrian representa la depuración del espacio.

Interpreta que el espacio es caótico y él intenta ordenarlo, con los tres colores primarios, el negro y el blanco; con esto establece una geometría en la que rara vez introduce una construcción oblicua. Realmente trabaja con la vertical y la horizontal y separa los campos de una forma absolutamente fría y racional, sin ninguna concesión al gesto ni a cualquier cosa que se pueda acercar a la labor humana de construcción de una superficie.

M.J._ Estaba pensando que comparando los tres y recordando algo que tu comentabas el otro día cuando hablábamos de este tema, la manera diferente en que un pintor y otro se relacionan con los bordes. Y es que uno no puede plantearse todo el territorio de una vez.

Siempre estás concibiendo tu vida y los acontecimientos dentro de un territorio o campo limitado, hay puntos o regiones que constituyen los límites, con los cuales te tienes que relacionar.

A.H._ Algunos, como Malevich rozan el límite, pero está todo dentro del territorio. En Mondrian hay elementos que podrían ser mayores, el rojo, el azul, el amarillo, él los

cortó allí, de forma que lo que vemos podría ser una ventana de una superficie mayor, no lo sabemos, esa decisión también determina el discurso del cuadro.

Jackson Pollock

Vamos a examinar el caso de Pollock.

Pollock es un pintor americano de los años 50, 60, inventó el dripping, trabajaba el cuadro en el suelo, iba construyendo y recorriendo el cuadro, andando literalmente sobre él.

Hay un texto de un pintor americano más joven que él donde habla de la enorme relación que había entre los cuadros de Pollock y su gran afición a los coches, hacía la famosa ruta este - oeste en Estados Unidos, se pasaba horas conduciendo sin otra finalidad que llegar a un punto y volver, pinta un poco como era. Ahora veréis una foto de él pintando, recorría el cuadro con la pintura, dejándola caer y andaba sobre el cuadro, literalmente hacia eso una y otra vez, construyendo esa estructura, ese bosque de pintura andando sobre el lienzo.

Son piezas muy grandes, bueno, ésta en concreto no, pero yo conozco otras de 10 m. De longitud realizadas a color.

M.J._ En un momento donde el tamaño del cuadro se agranda mucho.

A.H._ Es la época del Expresionismo Abstracto en pintura, en esos momentos en Estados Unidos, se estaban

construyendo los grandes edificios, con esos vestíbulos y entradas muy grandes. Respecto al formato de las obras había una demanda y esta generación de artistas empezó a vender cuadros a dueños de edificios modernos.

M.J._ En este sentido, Pollock también colaboró en N.Y. en la ejecución de algunos murales de gran tamaño, para los vestíbulos de algunos edificios.

A.H._ Esta es la foto de Pollock pintando

M.J._ Si como tú dices, lo comparamos con Miró, tienen una actitud muy diferente, hasta el tamaño de la herramienta que usan. Uno usa un pincel, el otro una escoba, también es cierto que uno está construyendo una forma muy grande de una estrella y Pollock pequeños hilos de pintura.

Hablamos muchas veces en clase de lo decisivo que es en el resultado la elección de las herramientas que uno utiliza.

A.H._ Si comparamos el territorio de Miró y de Pollock, podemos ver que son antagónicos en el sentido de que Miró está intentando ordenar los elementos sobre un territorio amable y Pollock intenta crear un caos, de una forma investida de lo que está haciendo. " Está provocando un caos, para que acabe siendo una imagen" . Está haciendo lo contrario a Miró.

Brice Marden

Este pintor es más joven que Pollock, y está vivo, pertenece a la generación siguiente, muy influenciado por Pollock pero pinta cuadros de caballete. Traza recorridos que va

tapando con veladuras, es un proceso de trabajo más tradicional, más dentro de una formación europea clásica. Traza recorridos menos caóticos, más consciente, más ordenado. Fijaros, cómo cuando un elemento / recorrido llega al borde vuelve hacia dentro.

M.J._ Llega, toca y vuelve, no hay fugas.

A.H._ Hay una intención de recoger todo, que toda la información quede recogida dentro del cuadro; en ningún momento cómo hace Pollock, él se sale fuera de los límites.

En Pollock siempre hay una necesidad de contar que eso es un trozo, por muy grande que sea el cuadro. Es un trozo de su realidad, con Marden es al revés, todo lo que tiene que existir sobre el cuadro está allí dicho.

Cy Twombly

Pertenecía a la generación de los expresionistas abstractos, como Pollock, pero que trabajó desde la debilidad, desde la fragilidad del territorio.

El empezó como muchos pintores que trabajaban sobre la pintura de los niños y de los locos y acabó en una especie de imágenes casi efímeras, con muy poco material, con lápices de colores, trazos muy débiles sobre el lienzo.

Habla de ese paisaje tan mínimo que a veces está al límite de existir. Esto también tenía que ver con esa necesidad que sintió esa generación de rechazar al autor.

Llegar a algo así como que el cuadro no lo ha pintado nadie, que es un azar que ha sucedido y hay allí unas manchas.

Hay una intención premeditada de que no se reconozca al autor.

A mí Twombly me provoca una extraña ternura por la fragilidad que muestra; a diferencia de Miró que siendo armónico no es nada frágil, es un pintor contundente, los negros son negros siempre, los rojos, rojos ...

M.J._ Muy afirmativo.

A.H._ Twombly es un pintor débil, desde donde él plantea la debilidad, como una de las emociones que se puede tener.

Este es él, fijaros en la cara de pena, es joven, la cara de Twombly es una cara fuerte.

Estas obras las hizo casi al final de su vida, están pintadas con tiza, con todo lo que implica de fragilidad y efímero del material elegido.

Estará fijado de alguna forma a la superficie, pero la intención es de hacer algo que casi desaparezca, que esté apenas.

Paul Klee

Es un poco anterior a Twombly, tiene algo que ver con él, al revés mejor dicho.

Aunque por otro lado estaría entre Mondrian y Twombly; un Mondrian muy débil, imperfecto. También interesado por la pintura de los niños y de los locos, por esa singu-

lar frescura, por esa primera intención que hace muy primitivas y fuertes esas imágenes, que es tan difícil que adquieran las obras de un artista más racional, más consciente de lo que está haciendo.

Andy Warhol

Aunque el pop, es un movimiento que sucede sobre el cuadro (que quieres decir?), he traído esta pieza.

No hay una conciencia sobre el material como en las piezas anteriores. Los juegos son mucho más iconográficos, están más preocupados por la narración.

A

quí hay un giro a lo que se cuenta por encima de donde, cómo y con qué material se cuenta. Pero esta pieza me gusta porque alude a esos dibujos de entretenimiento de la revistas donde hay que colorear en función a unos números.

Es una forma de fraccionar el territorio casi lúdica, es interesante porque es una nueva manera, ya no es tanto la materia la que define cual es el campo o cómo se separa; es una especie de matemática y juego.

Es una pieza que me interesa más por su planteamiento conceptual que por su aspecto formal, su presencia.

Robert Rauschenberg

Me interesa como define su problema con el límite, lo que hablábamos antes, hay pintores que centran toda la imagen dentro del cuadro; otros que plantean que el cuadro es una parte de la imagen global y Rauschenberg que

siempre indica que fuera del cuadro hay otro cuadro, que no está en continuación y que alude a una imagen distinta.

Tiene muchas piezas que son un cuadro tradicional pero que se prolongan a través de un elemento que sale fuera y acaba en un elemento que no tiene que ver con el cuadro, pero que es una realidad que no se puede separar del cuadro.

Como si el defendiera o dijera que el contexto del cuadro lo va a imponer él, no lo deja al azar.

Cuando pintas un cuadro y el cuadro se va o se vende, llega a una casa con la que tu no contabas y el cuadro está en un contexto que tu no has podido decidir y eso genera una visión del cuadro distinta.

Rauschenberg es un artista que quiere incidir en ese espacio que acompaña al cuadro.

Joseph Beuys

Es un artista alemán conceptual, el padre del arte conceptual europeo. Es un artista que cuando dibuja, pinta, (es más famoso por sus acciones) lo hace siempre con materiales si no efímeros, si absolutamente orgánicos o frágiles.

Por ejemplo eso es una felpa o el material de relleno de ciertos tejidos. También trabaja con grasa.

He traído estas diapositivas porque la textura del material que configura el territorio es importante para saber en qué territorio estamos. Poniendo un ejemplo extremo: un rectángulo sobre el mar nunca es igual que un rectángulo sobre la tierra.

El material que configura el territorio nos va a dar una forma de actuar distinta en cada caso. Beuys fue de los primeros artistas que experimentó con los materiales no llamados nobles: tinta china, óleo, lápiz.

M.J._ Materiales fuera de la tradición.

A.H._ Si, aunque en ocasiones mucho más cerca de la tradición, porque la sangre de animales es el primer invento que se usa y la piedra el primer soporte.

El cuadro como tal, separado del muro no llega hasta el siglo XIII más o menos.

M.J._ En ese sentido lo vincularíamos con el arte primitivo

A.H._ Siempre en todos los momentos del arte hay una vuelta a lo primitivo desde alguno de sus ángulos. Por ejemplo hemos visto cómo los que hacen graffitis y pintan en el muro se conectan con lo primitivo. Aquí a través del material, el tejido, la grasa, la sangre.

A veces viendo las obras de estos pintores existe un error de planteamiento, que es, intentar ver, buscar una imagen que nos esté describiendo una situación y muchas veces lo que hay que leer es la intención en la elección de los materiales que aparecen y ver cómo se han situado y porqué.

En el proceso de trabajo que podemos adivinar en una pieza, estaremos viendo las cosas mejor que en el resultado.

Antoni Tapies

Es el que más puertas ha abierto, por emplear este término, sobre el arte matérico, el que más. El que nos ha hecho mirar hacia los materiales de desecho de otra manera, encontrándonos con verdaderas obras maestras azarosas, que él recompone sobre el cuadro a través de arena, incisiones, arpilleras.

Es un ejemplo absolutamente prodigioso en la colocación de elementos sobre el territorio. En su caso la palabra territorio tiene un componente físico fuerte.

(recrea la tierra)

Emplea tierra y la hace brotar a través de una incisión profunda, tiene mucho que ver con un territorio en bruto que nos podemos encontrar.

M.J._ ¿Utiliza arena del mar?

A.H._ Trabaja con arena mezclada con cola, pero construye una orografía muy física. Esa forma de marcar igual a cómo puede construirse en la arena, marcando, tirando líneas de un punto a otro.

Yo cuando veo el replanteo de una obra o un edificio en el terreno, recuerdo a Tapies, esa forma de marcar con las cruces blancas, las estacas, las cuerdas.

M.J._ Ángel nos está hablando de las operaciones que se hacen cuando se va a levantar un edificio, a esta fase del trabajo de construcción se llama replanteo de obra. Se marcan unos puntos, se clavan unas estacas a las que se atan unas cuerdas para pasar los niveles etc.

A.H._ Hay todo un lenguaje de la construcción que artistas como Tapies han recogido.

Fijaros cómo está marcando el territorio elegido, está conectando físicamente las diagonales. En el caso de Miró esas conexiones suceden de una forma aérea, no física como en este cuadro, estás imaginándolas pero no suceden.

Kurt Schwitters

Este artista es alemán de los primeros en usar el collage de una forma más física. Se había usado la técnica del collage, recortando, pegando papeles, cartulinas. El introduce otros elementos como maderas, metales, elementos pequeños, contundentes de presencia, estableciendo un volumen que lo pone en relación con la escultura

Hace que suceda un acto físico. Procede ordenando a la vez el territorio y los elementos que él va introduciendo. Introduce elementos y ordena al mismo tiempo. Otra vez es provocar un caos para ordenarlo a un tiempo.

Manolo Millares

Es un pintor español de los años 60, es un pintor muy trágico, era Canario, si vais al Museo de Canarias, no os perdáis las momias de los guanches, están envueltas en unas arpilleras que tienen muchísimo que ver con las de Millares.

El habla de los homúnculos, esas masas de carne y de huesos envueltos en tela. Toda su capacidad dramática la volcó en ese tipo en ese tipo de trabajo.

Trabaja atando, anudando y pintando, con muy pocos colores, blanco y negro, un poco de rojo, algunos signos. Las últimas piezas tenían esta componente dramática, donde una superficie más o menos continua está interrumpida por un amasijo de materiales.

M.J._ Veo una relación de Millares con Bacon

A.H._ Lo que pasa es que Millares trabaja desde un campo emocional muy físico. Los dos personajes centran la atención en el ser humano y lo que le rodea. Todas las obras de Bacon y Millares aluden al ser humano y a la tragedia del ser humano.

M.J._ Además en la composición.

A.H._ Si algunas piezas de Millares son cristos, con huellas de pies y manos.

2cuadro

La forma de tirar la pintura, esa violencia que implica al lanzarla. El gesto. Tu puedes saber con qué velocidad trabaja un pintor, por el salpicado, por el goteo, todo eso son signos que se van poniendo delante para que tu veas el proceso de trabajo y por tanto las intenciones. Esa forma de romper, de abrir como una herida.

Richard Long

Es un artista conceptual Inglés, él hace un poco como Tony Craag en la pieza de colores (*el discurso ideológico no es tan directo)

El hace paseos, lo llama así. Elige un punto de salida y

otro de llegada y va recogiendo piedras por ejemplo, va marcando sobre el terreno lugares.

Esta obra pertenece a un paseo por Escocia, donde fue recogiendo piedras, y le da forma de cruz, como el recorrido que realizó.

M.J._ Da paseos de kilómetros

A.H._ Bueno en uno de los últimos fue recogiendo la dirección de los vientos andando (Entre Alicante y ¿?????)

En la exposición de esta obra en Madrid, toda la sala estaba pintada con flechas según la dirección y la intensidad de los vientos, cada una tenía una longitud y una inclinación. Debajo figuraba la fecha del día; la exposición era como el catálogo de vientos que se había encontrado desde Alicante a ¿?????

Esta obra se puede incluir dentro del Land-Art.

Miguel Ángel Campano

Esta obra pertenece a una exposición que se hizo en el Palacio de Velázquez. Me interesa por el tratamiento y la descripción del límite.

Es un cuadro configurado por muchos cuadros, pero los cuadros que rodean a los del interior, los del perímetro, crean como un marco, comunicando ambas partes a través de esas líneas sinuosas que entran al interior. Fijaros que al ser blancos hace que en toda esa zona el cuadro se diluya sobre la pared.

Sería como decir el cuadro son los fragmentos de dentro y el exterior es un medio cuadro, en cuanto es una transi-

ción hacia el blanco.

Es una forma de acabar y es una intención distinta las otras dos que hemos visto; dejar que escape y recogerlo todo dentro. Sería una solución intermedia, a parte de la reflexión que supone en su lectura esta pieza sobre el tema de la fragmentación, tan interesante en relación al territorio.

M.J._ Esta pieza que muestras es una de las pocas donde se expresa el límite como una franja que permite ser traspasada; un lugar, como tu decías donde el límite es un espacio intermedio, donde tu cambias y donde el cambio da lugar a otro cambio, no es tan violento.

A.H._ Sería un poco como en la playa, toda esa franja donde el agua llega y se va.

M.J._ O como en la arquitectura, la penumbra, el lugar de las celosías en los espacios de la arquitectura Islámica. Los espacios semi-abiertos, semi-cerrados, semi-cuabiertos; ayudan al transito, al cambio de lugar.

A.H._ Es un poco como este lugar que tenéis aquí que es un exterior y no lo es, está semi hundido. (*como el perro de Goya)

M.J._ Si este cuadro se está refiriendo a todos esos lugares.

A.H._ Son lugares difíciles de acometer, pero cuando funcionan lo hacen de forma muy especial.

2cuadro

Está compuesta por 3003 cuadros, aquí se juega con el negro el blanco y el crudo del lienzo y son puntos sobre el negro o el blanco. Es una forma de crear un territorio, partiendo de la pintura, porque son pequeños cuadros uno casi llega a ver un territorio.

M.J._ Este cuadro es muy representativo de la situación actual, donde los márgenes de la arquitectura, pintura, escultura, están continuamente moviéndose, invadiéndose mutuamente (*generando un tejido nuevo, una reconstrucción)

A.H._ Se diría que se están dinamitando.

M.J._ Bueno, pues ahora que lo dices tan explícitamente esa es una de las razones por la cual a mí me interesa mucho apoyar el tema del curso: "El territorio" en la experiencia directa con personajes activos de cada disciplina. Porque claro, en este momento de juego, desplazamiento de fronteras es conveniente vivir en directo la palabra y la obra de los artistas, después cada uno que concluya sobre la identidad y diferencia de las cuestiones fronterizas.

Intentar traspasar esas fronteras, moverse entre un campo de expresión y otro permite formar conceptos de identidad y diferencia sobre la cuestión de que se trate, en este caso el arte.

A.H._ De hecho en la pintura yo veo como mero espectador un sitio donde los pilares son letras y tienen mas que ver con la tipografía que con la arquitectura para solucionar un cerramiento.

M.J._ Tu también has colaborado con arquitectos, me imagino que esa experiencia te habrá llevado a plantearte el sentido de estas cuestiones de los márgenes de la pintura, de la arquitectura.

3cuadro (Sin título 1991)

Esta obra es anterior a las otras, pero su interés por el fragmento ya viene dado. La elección de ese espacio del cuadro, a la izquierda, previamente lo marca con un gesto más o menos rápido o aleatorio, construye un espacio interior y sobre ese espacio sitúa la figura.

Si esa figura estuviera directamente sobre el negro, sería una figura desplazada sin más, pero al construir él un espacio interior y centrarla en ese espacio, centra la figura pero respecto a un espacio descentrado. Lo que está estableciendo son tres niveles de lectura, por lo tanto acota el territorio de forma distinta.

Campano es uno de los pintores españoles vivos que en mi opinión mejor trata ese tema del territorio, de una forma más amplia. Él se acercaría muchísimo al título de esta charla : "Andar, Marcar" , parece que rastrea el cuadro hasta que "pún", encuentra un sitio y allí lo trabaja, tiene una actitud muy nómada.

4cuadro

Este desarrolla un proceso muy parecido al anterior, más complejo de lectura quizás, pero en la misma línea.

5cuadro

En este fijaros que trabaja girando el cuadro, eso pode-

mos verlo por el goteo de la pintura, en este caso hay dos giros, el blanco que gotea a la derecha y el negro.

Una vez más ha fraccionado el territorio y dentro de cada parte ha colocado un forma que ocupa esa fracción, con una intención, fraccionar y reconstruir para redefinir ese espacio.

6cuadro

Es una diagonal ascendente donde de pronto decide que en un punto haya un vació. Está trabajando con la diagonal, nos habla de cómo funciona el espacio y de cómo tiene que acabar siendo.

7cuadro

Parece que el negro de abajo es un negativo de la parte superior que se ha caído. Ha invadido otro espacio.

8cuadro

Fijaros el rastreo de la línea negra, cómo en ocasiones respeta el negro, que a su vez a veces es un trazo interior y otras exterior, cómo entrando y saliendo. Tiene muy claro dónde quiere entrar y dónde no quiere entrar.

La inflexión es esa única línea blanca que se mantiene dentro de la mancha blanca.

(*narrando dos movimientos diferentes)

Un cuadro tan aleatorio y arbitrario y que tiene una estructura tan compleja, tan férrea, tan trabada.

Sean Scully

Pintor inglés, a mí me fascina, no se si lo apreciáis, pero cada plano, el de las tres partes de la izquierda, el plano horizontal de abajo marrón y el de la derecha están a dife-

rente cota. El volumen de la izquierda está más cerca del espectador, son como cajas dentro del mismo cuadro.

Son piezas de gran tamaño, a lo mejor esta tiene 4mx2m. Scully es un artista que siempre, siempre que habla de su pintura, habla de campos de pintura y define muy bien ese término que tiene mucho que ver con el tema que tratamos.

Está estableciendo un geografía concreta a modo de grandes campos labrados sobre el cuadro. Yo creo que él intenta separar los lugares de forma que cada uno tenga su discurso particular dentro de un discurso general.

M.J._ Bueno es que una pieza de este tamaño, 4mx4m es como estar delante de un gran muro.

A.H._ Esta pieza es increíble, la situación que plantea es una iconografía de líneas que todos conocemos. Alude a significados concretos, el damero, remite al juego, al salto, a la diagonal, algo que tienen mucho que ver con la infancia, me parece a mí. Y de pronto en una pieza como un damero la quiebra en el centro con una interferencia que no tiene nada que ver con lo anterior, ni en el color ni en el planteamiento, ni siquiera por el tamaño, ocupa 2x2 de los módulos que está utilizando, sin embargo la ha desplazado de forma que ni siquiera está centrada respecto al negro del damero. Es realmente una discusión con la intención de descubrir un campo mediante la inclusión de otro distinto. Es otra forma de trabajar los campos en pintura, plantear una cosa violentamente, a la fuerza. Yo he visto la pieza y es una pieza empotrada en la otra, la violencia es mucho más patente porque se trata de romper un cuadro con otro dentro.

2cuadro

Aquí rompe la verticalidad con otra banda vertical que a su vez tiene una composición horizontal.

3cuadro

Este es como un collage de territorios donde lo único que une es el color, ni el tamaño, ni la intención tiene relación entre cada uno de ellos.

4cuadro

Rafael Canogar

En este cuadro, lo que hace es tomar trozos reales de territorios bonitos y crear uno nuevo y sobre este pintar un tercero distinto. Existe pues una segunda y una tercera lectura superpuestas a la primera, fijaros en la forma de colocar los límites, esa ruptura del tradicional cuadrado con ese cartón irregular.

2cuadro

En este caso fijaros cómo el material cuando llega a superponerse con el rojo cambia de textura, es una señal, hay una intención de dejar claro que allí se está pisando el material anterior.

3cuadro

Ese rojo es muy violento, aquí no se aprecia tanto, entonces a pesar de ese remolino que establece con el collage, te devuelve un poco al centro, es como si parara el cuadro para mostrarte que al fin y al cabo es una ilusión.

Marck Rothko

Su trabajo tiene relación con Scully, Rothko es un pintor que trabajó sobre los campos de pintura, los distingue, pero siempre, siempre los está valorando dentro de los límites, nos está diciendo que todo lo que no está dentro del cuadro no tiene nada que ver con el cuadro.

(*un espacio interior, más metafísico)

2cuadro

Esas calles entre las manchas

M.J._ Procede por superposición y aunque son imágenes muy planas, vibran los planos del fondo y emergen hacia la superficie y al revés.

A.H._ Vibra porque hay muchos colores superpuestos.

Yves Klein

Klein es todo lo contrario, estaba obsesionado con la monocromía y pintaba en un mismo tono cualquier superficie, por rugosa o plana que fuera.

El caso de Klein nos está indicando que lo que el pinta es un trozo de una realidad mucho mayor.

2cuadro,dorado

Klein fue un personaje curioso, fue el fundador de la escuela de judo en España. Si, si, de judo.

El fue a Japón, su pasión era el judo, en principio no quería ser artista, estudió con un maestro y desarrollo una técnica peculiar de tal forma que cuando regresó a Francia, los

franceses no le dejaron ingresar en la escuela de Judo Francesa porque no practicaba la misma técnica, entonces vino a Madrid y fundó la escuela de Judo en España. Su biografía es muy interesante.

M.J._ El color dorado

A.H._ Trabaja fundamentalmente con el azul, el dorado y el magenta.

M.J._ Cuando descubrí a Klein me llamó la atención el uso de los dorados, tenía la intuición que no lo recogía de la estatuaría o de la pintura gótica, de la tradición clásica, después de lo que has contado me inclino por pensar que ese color se lo trajo de Japón.

A.H._ Toda su obra tiene mucho que ver con la filosofía Zen, con la meditación.

3 imagen

Estos son objetos pintados, hay un escultor inglés de origen Hindú, Anish Kapoor que desarrolla un trabajo en esta línea.

4 imagen

Esta imagen corresponde a un teatro que hay en Alemania, su construcción coincide con el desarrollo del trabajo de Klein y le encargaron unos murales, esto es lo que hizo, fue muy discutido cuando presentó unos murales con un único tema, el azul.

Lo he traído para que podáis ver la implicación de esos campos de color en la arquitectura

Ángel Haro

Bueno, esto es una pieza mía sobre papel del año 98 de 160x160, es un técnica de pastel negro frotado con agua y óleo.

Lo más difícil de todo es explicar una pieza propia.

M.J._ Me pareció importante ver cómo un protagonista se maneja, traslada, construye una obra con la temática de la que estamos hablando.

Por un lado hemos visto y oído el universo personal construido por Ángel y que nos ha ido desvelando poco a poco, ahora tenemos la oportunidad de ver cómo trabaja con todos esos elementos en relación a su obra.

No se si el planteamiento de partida se fragua en la metáfora del territorio o no pero está claro que cuando menos un cuadro es un territorio a colonizar.

A.H._ De todas formas cuando te pones a trabajar lo peor que puedes hacer es acordarte de todo lo que he hablado antes.

M.J._ Aunque no lo pienses conscientemente, te has alimentado de ello o algo así. Bueno pero lo interesante es que nos cuentes cómo procedes tú

A.H._ Yo procuro que tenga un elemento que rompa el blanco, en todo esto tiene mucha influencia el estado de ánimo, depende de cómo te pille, intentas asesinar un poco el cuadro, manchando lo más posible para que desaparezca. Si te pilla un poco más fresco, más valiente, marcas un punto o un elemento más concreto y empiezas a

valorar esa mancha.

Todo esto tiene que ver con el final de la intención, pero no con el resultado final de la imagen.

A mi me interesa mucho trabajar con opuestos, me interesa:

negro / blanco, opaco / traslúcido por ejemplo.

El pastel es un pigmento casi puro, es como polvo y yo lo trabajo con agua que es todo lo contrario, el agua arrastra, arrastra desde unos puntos de pigmento, deja una forma aleatoria sobre el cuadro, pero le da también una fragilidad que contrasta con la rotundidad del negro de esa arquitectura. Porque este cuadro tiene que ver con la arquitectura de la guerra. Es como la impresión después de la batalla (cambio y corte de la grabación)

... Y no lo habríamos visto porque no lo queríamos ver, pero estaba allí, porque la foto no engaña; estamos tan acostumbrados a que haya distorsión del paisaje con elementos que ya no le pertenecen o bien que son elementos de un nuevo paisaje, de otra naturaleza, que ya no la percibimos. Tenemos una especie de inercia para saltar detrás de ese elementos y ver lo que hay detrás, sin realmente haberlo visto.

A mí me gusta evidenciar ese acontecimiento, poner esos elementos que no te dejan ver, ese trozo de cuadro en primer plano, entonces son los elementos que tú tienes que saltar, saltar por encima de ellos para ver (ir) el fondo.

Tengo un amigo que me dice que porqué después de ha-

cer un cuadro que a él le gusta mucho, termino por estropearlo con esos elementos.

Yo le digo que por eso para romper esa inercia, yo tendría un cuadro más o menos armónico, pero perdería esa última mirada, que es una mirada contemporánea, actual, la mirada ecléctica, en la que tienes que saltar por distintos lenguajes para llegar a construirlos todos. Tiene que ver con lo fraccionario, con esa forma de separar lenguajes y construir.

De todas formas la inspiración de esta obra es muy curiosa, se corresponde con un momento en que yo estaba recogiendo fotografías de casas destruidas en la guerra de Yugoslavia. Hay una textura de guerra en las casas, en la arquitectura que el cine nos ha enseñado muy mal, simplemente la destrucción en la guerra, el cine lo ha planteado muy mal, casi de una forma lírica, una forma romántica de esa destrucción. Cuando ves fotos de la realidad, no tiene nada que ver con lo romántico, es más sucio. Empecé a recopilar ese tipo de información para ver ese puntillito de metralla en las fachadas, esa forma de destruir las ventanas, toda esa textura. Me interesaba bucear en ella para ver cómo era.

M.J._ Bueno, pues de alguna manera habrá influido. Ya te decía yo apreciaba una relación en las piezas de esa época con la arquitectura, como de una arquitectura abandonada, en ruinas. Y la verdad que no habíamos hablado de estos procesos.

A.H._ Fijaros en esa forma blanca, no trabajé con esa intención en su momento, pero después de terminada, la asocié con una pistola, son cosas azarosas, es algo que

se cuela.

"Cierra los ojos abre la boca"

En este caso partí de un título, "Cierra los ojos, abre la boca", ese juego tan conocido.

Trataba de trabajar sobre el automatismo, dejarte llevar a ver que pasa, con qué te encuentras. Es muy automática pero al final no es tan azarosa porque siempre eres consciente, intentas como clavarla. Toda esa retícula que aparece flotando, la atrapas con gestos muy definidos y concretos.

M.J._ Tú me comentabas que hay obras en las que se quedan unos cuadros superpuestos sobre otros, algo semejante a lo que hemos hablado de Roto y Campano, en algunos prevalece la estructura, aunque en este caso la estructura no es un a priori, pero cuando aparece y la rompes surge una tensión que da forma.

Existe una tensión entre orden y desorden, o bien como decías que hace Pollok, que desde el caos aparece una imagen "algo que se da a contemplar".

(Luciérnagas)

Esta pieza tiene que ver con los vacíos, está inspirada en algo que viví en Santo Domingo, una tormenta de luciérnagas, es una experiencia alucinante. Hice unos apuntes y un día transcurridos 3 o 4 años me fijé en la típica situación que ocurre con las chinchetas cuando haces un dibujo, al quitar la chincheta queda un blanco; lo vi como una luz y recordé aquella historia de las luciérnagas, entonces empecé a hacer una pieza enteramente así.

Clavé en el papel unas chinchetas aleatoriamente y me

puse a hacer un paisaje sin tener en cuenta para nada las chinchetas, es un dibujo de 110x110, al quitar las chinchetas aparecieron las luces.

Es como haber pintado el motivo del cuadro, olvidarse de él y luego dejar que reaparezca al final y ver que ocurre. Esta obra tiene que ver con Twombly, pensé en ese tipo de paisajes frágiles.

(cine)

Esta pieza tiene un formato de 160x240, son dos papeles, también es un paisaje, una atmósfera. Aquí quería trabajar sobre otro tema.

He colaborado mucho en el cine, también hago escenografías y hay algo durante las proyecciones de "el copión", ese material en bruto después de rodar, todo lo que obtenemos después de rodar, donde por ejemplo hay 4 o 5 tomas de cada escena. El copión, es el material en crudo.

El cash es una técnica(?), cash significa tapar, hay varios tamaños de cash, habréis visto que en películas americanas aparece por arriba el micro, parece un fallo pero no lo es, ellos ruedan con un cash más alargado y proyectan con un cash mas alargado que tapa esa zona (del micro?), el operador cuando está rodando lo sabe y deja que el micro aparezca(...?).

Nosotros tenemos un formato mas cuadrado, más cerrado, todo esto os lo cuento para deciros que me gustaba mucho cuando estaba allí, viendo pasar un plano tras otro, una y otra vez, aburridísimo porque ya te lo conoces y es una cosa un poco pesada, con lo que más me divertía era con el cambio de cash, aparecía una parte negra, se iba, volvía a aparecer y así sucesivamente, me parecía una co-

El territorio... *primera investigación*

Madrid 21 de febrero de 2002

Ángel, inspirada en el trabajo de Kosuth que tuvo a bien fragmentar y subtitular: *primera investigación, segunda investigación etc.* Creo que he encontrado el contexto adecuado y que buscaba para todo este asunto del territorio.

El territorio en la pintura. Primera investigación

Este título me gusta porque se acerca mucho a como siento que debe ser presentado un trabajo como el que iniciamos con tu conferencia en la escuela y que sigo deseando recoger en formato de pequeña publicación.

Esto me permite separar el trabajo que iniciamos juntos, de otros que siguieron después y que no está claro para mí como articularlos, mejor tratarlos por separado!

También te comenté que había empezado a escribir hace unos meses una introducción del tema del territorio.

De esto último tengo un montón de apuntes, llenos de otro montón de puertas y ventanas abiertas, hacia la arquitectura, la escultura, en fin un lío y mucho trabajo por delante, en función de mi paciencia casi sale un libro, además por si fuera poco el curso de doctorado que estoy dando me está aportando una visión muy interesante del tema del territorio y su relación con la arquitectura, la ciudad etc.

Dicho todo esto, te cuento:

1. Mi intención es transcribir la segunda parte de tu conferencia y con eso en las manos analizarlo y sacar algunas cuestiones para incorporar a la conversación que te envió.
2. Te envió las preguntas que desde mi punto de vista podrían ampliar y profundizar sobre el tema. Me gustaría que las leas y las contestes, pero me asaltan tremendas dudas de que el contexto que plantean te interese. Así que para mi lo más importante es conocer tu opinión, sobre este punto en concreto.