

Comenzaré por *Durango*, pintada en 1990 y que se encuentra en el museo de Dusseldorf. Como pueden ver, se trata de una pintura gigante, de franjas horizontales y verticales en negro y gris, que contiene un alto grado de emoción física, expresado también en forma física. El panel central de la obra sobresale, por lo que podríamos decir que es, de alguna, manera, como un retablo. **Durango** es una pintura de orden y violencia que me permite introducir el tema principal de esta conferencia : una frase del gran poeta romántico irlandés William Butler Yeats, que afirma que, “hasta que no se divide en dos, la mente es incapaz de engendrar”; es decir : de crear. En otras palabras, podemos decir que el impulso romántico exige y depende de la fricción, de la separación, de la escisión, del problema : un problema de identidad, una ruptura, algo que puede tratarse y resolverse mediante la creación artística y que se encuentra en el origen de la presión que hace que la creación sea posible. Michael Peppiatt, que trabajó en la

exposición de Francis Bacon, afirma que lo que Yeats quiere decir es que la ausencia de un sentido de dualidad en nuestro interior elimina la necesidad de crear. La necesidad de crear surge de la escisión interna y de la consiguiente urgencia por reencontrar una unidad de algún tipo. No es algo que pueda elegirse. Creo que este es un aspecto de gran fuerza dentro de mi obra y que es visible en prácticamente todas las pinturas que les voy a mostrar.

* * *

La siguiente obra es *Stone Light*, que podríamos traducir como “luz de piedra”, pintada en 1992 y que se encuentra en la Pinakothek der Moderne de Munich. La obra es parte de un grupo de pinturas entre las que se encuentran *Hammering*, *Light in August*, y, por supuesto, *Durango*, todas ellas en museos alemanes. Una vez más, la obra descansa sobre un eje

vertical-horizontal, aunque en este caso hay un mayor sentido de luminosidad. En efecto, mientras que *Durango* es una pintura amenazadora, *Stone Light* es una pintura de luz, con un ángulo que alude al mundo natural, al mundo de las flores y la sangre; un mundo natural con dos tipos de rojo : uno claro, y otro oscuro. El título de la obra está tomado de una frase del gran crítico australiano Robert Hughes, que escribió una vez que mis pinturas poseen a la vez *gravitas* y luz : la luz de la piedra. La frase me gustó tanto que decidí usarla en la siguiente obra que pintara. Y esta pintura es al mismo tiempo grandiosa y luminosa. Pero no con la luminosidad de los impresionistas, sino con la luminosidad de lo sólido. Es por ello por lo que me siento tan atraído por esa expresión de ‘luz de la piedra’ o ‘luz pétrea’ : porque la luz que encontramos en la piedra es una luz que es, de alguna forma, eterna e intemporal : una luz luminosa, sensual, pero también pertinaz, con un sentido y una calidad resistente, y la

posibilidad de perdurar en el tiempo. Una luz de permanencia, y eso es precisamente lo que me gustaría conseguir en mis obras : desafiar el paso del tiempo, la destrucción causada por el tiempo, creando una luz que tiene, dentro de sí, patetismo y nobleza, patetismo y permanencia.

* * *

La siguiente pintura es obra del gran pintor alemán del siglo diecinueve Ludwig Richter y representa, como pueden ver, la imagen de una barca cruzando un río. El cuadro se titula ***El cruce del Elba en el Schreckenstein***, y en esa barca vamos todos: jóvenes y viejos; hombres y mujeres; granjeros, músicos, intelectuales...; casados, solteros... todos estamos allí, todos y cada uno de nosotros con nuestro propio sueño. El motivo por el que les muestro esta obra es porque es más que la simple pintura de una barca. Para mí, se trata de un cuadro

que contiene todo cuanto la pintura puede ofrecer, y la pintura sigue ofreciendo *todo eso* hoy. Personalmente, concibo la pintura como un espacio de libertad; un lugar para la recuperación, en donde nos podamos rehumanizar y rehacer. A veces pienso también en la pintura como en una plataforma flotante. Un cuadro es un lugar de libertad que no está ni aquí ni allí : un lugar que no ha llegado a ninguna conclusión. Y en una era de tanta estridencia informativa como la que estamos viviendo, creo fundamental poder tener acceso a un lugar que es eso : libre. Por ello, pienso que la responsabilidad del pintor es hacer algo claro y consistente, pero que esté también abierto. Una pintura que ofrezca la posibilidad que Ludwig Richter ofrece en su obra, que no es más que una versión del siglo diecinueve de lo que les estoy tratando de explicar : pero una realidad que la profunda superficie humanística, la superficie individual de una pintura abstracta, está hoy en condiciones de ofrecer. Algo

inconcluso; algo claro aunque posible hasta el infinito; algo aprovechable desde un punto de vista humanístico. Y eso es lo que intento ofrecer en mis cuadros y esa es, también, la razón por la que encuentro esta obra de Ludwig Richter tan profunda.

* * *

Pero siguiendo con el tema del agua, he elegido una gran pintura, llamada *Narcissus*, inspirada, naturalmente, en el mito de Narciso, que encontró el reflejo del yo en el otro yo –el yo reflejado- lo que representa, de algún modo, el principio de nuestra capacidad de mirar hacia nosotros mismos en una forma doble. Retomando las palabras de Yeats sobre la mente escindida –en este caso sobre el yo escindido- esta pintura es una pintura muy romántica y a la vez una obra físicamente agresiva. El cuadro, de grandes dimensiones –más de tres

metros de altura- tiene también una sección que se proyecta hacia fuera. La parte superior tiene más peso que la inferior, lo que incrementa la sensación de pesadez, y eso a pesar de que, desde un punto de vista temático, la obra se refiere, de alguna manera, al agua y al reflejo. Está pintada en azul y rojo y evitando colores definidos. A pesar de ese color incierto, mi forma de pintar está llena de emoción, lo que no impide que la pintura posea una enorme solidez, pero una solidez que queda minada por la naturaleza repetitiva de los trazos, de las franjas. Esta obra explora también el tema de la intimidad, ya que el pequeño inserto, que está pintado en forma diferente, más plana, menos física, exige al espectador acercarse al cuadro. Llegados a este punto, permítanme que les lea una cita de Armin Zweite, autor de un hermoso e importante ensayo sobre la obra titulada *Stone Light* que ya les he mostrado, pero que sirve aquí para hablar de *Narcissus* : “Con su fría estructura geométrica, los cuadros imponen una enorme distancia entre

ellos y el espectador, a pesar de lo cual, su energía pictórica absorbe, de alguna manera, nuestra atención y toca una fibra emocional. La obra de Scully genera un tipo de experiencia estética que no podemos describir más que como un movimiento dual paradójico, que a la vez que se distancia del espectador, sale a su encuentro, subrayando y al mismo tiempo dejando en suspenso la diferencia entre sujeto y objeto”.

Algo que nos lleva también a la idea básica de Friedrich Nietzsche de la necesidad de que las polaridades extremas de rigor y profundidad intelectual convivan con las emociones pasionales acentuadas y expresadas al máximo. En otras palabras, no se trata de que la pasión y el intelecto lleguen a un compromiso, sino de la expresión extrema y simultánea de ambos, manifestados al mismo tiempo, sin que la una limite al otro y viceversa. Y eso es precisamente lo que he intentado hacer en la mayor parte de estas obras. Aunque, naturalmente,

se trata de pinturas con un equilibrio compositivo : quiero que estén rigurosamente estructuradas y que sean atemporales, de alguna manera, clásicas; que nos remitan a la historia; pero que al mismo tiempo sean apasionadas, y viscerales en su pasión.

* * *

La siguiente pintura es *The Bather* [El bañista]. Es, como muchas de mis pinturas, un homenaje, en este caso al gran pintor francés Matisse y a sus *Bañistas junto al río*. Como pueden ver, es una pintura alegre, con los colores reflejando en gran medida la naturaleza, y una composición que transmite una especie de vertiginosa locura, de frenesí. Es una obra físicamente muy estructurada, pero no con la estructura de la razón, sino con la del sentimiento. La franja naranja y rosa se proyecta hacia delante aislándose, de alguna manera,

de su entorno; separándose de él. No es, por tanto, una figura *dentro* de un campo, sino una figura *sobre* un campo o situada *fuera* de un campo. Una figura que se sale de su entorno, con tanto aplomo, con tanta confianza en sí misma, que consigue casi separarse por completo de su medio. Naturalmente, el azul y el verde aluden al agua y a los jardines.

* * *

Esta obra que les muestro ahora es *Molloy*, una obra muy diferente aunque la pinté en 1984, tan sólo un año después de la anterior. *Molloy* es una pintura más oscura y amenazadora. Sin embargo, las dos obras tienen algo en común : las franjas que atraviesan las divisiones verticales, es decir, la construcción física de la pintura, obedecen y desobedecen a esa estructura. Por tanto, de nuevo, como en tantas de mis pinturas, estamos ante un punto y un contrapunto, ante

verdades simultáneas que compiten por el dominio dentro de una única obra.

* * *

La siguiente imagen corresponde a *Africa*, una obra pintada en 1989. Curiosamente, la pinté en una casa victoriana de Londres, en una habitación que no medía mucho más que ella, por lo que al salir tenía que meter la mano detrás del cuadro para apagar la luz. En la actualidad está en el Reina Sofía. Es un homenaje al Norte de África, a donde viajé con frecuencia de joven, durmiendo al raso sobre el suelo. La pintura tiene una especie de luz extraña : cálida, oscura, púrpura. La luz del cielo y del suelo del desierto. Sin embargo, dentro de esta enorme obra vemos, una vez más, una apertura, lo que evita – en lo que constituye una característica de mi obra- un punto de vista único. De hecho, yo me rebelé contra la hegemonía y el

punto de vista único del minimalismo, el movimiento que me precedió en los Estados Unidos. Esta pintura tiene en su interior una ventana, una ventana que en este caso alivia la pesada y severa fachada. Hay también, como pueden ver, un escalón. Tiene, por tanto, volumen : se sale de la pared como es habitual en las obras de ese periodo. Y la luz de la ventana ofrece la visión, no sólo de otro ambiente, sino también de otra escala. Esa es la razón por la que la fachada de la pintura está hecha de franjas mayores que la ventana, y ésta última está pintada en mayor detalle, al contrario de lo que suele suceder, ya que, normalmente, cuando nos asomamos a una ventana perdemos, inevitablemente, detalle. La ventana arrastra al espectador hacia la pintura y al mismo tiempo la fisicalidad de ésta le empuja hacia fuera. Es una obra que, como tal, es bastante agresiva.

* * *

La siguiente obra se llama *Yellow Ascending* [Amarillo ascendiente] y la pinté más o menos por la misma época. Trata, hasta cierto punto, la idea de la Ascensión. Debo decir que mis pinturas no son religiosas en el sentido que no siguen ninguna doctrina religiosa, pero *sí* son espirituales. Están hechas para servir a todo el mundo. No siguen reglas, pero *sí* aluden, de una manera que podríamos calificar de permisiva, a temas religiosos del pasado, sin limitarse al catolicismo. De ahí la austeridad de esta pintura, que utiliza, una vez más, esas enormes franjas verticales y horizontales, pero ejecutadas con una gran fisicalidad, aunque con esa polaridad del blanco y negro que se da en tantas de mis obras. Y atravesando todo el cuadro : una escalera, como sugiriendo la posibilidad de la ascensión y, a la vez, como un recurso para destruir la imponente e inhumana fachada construida a base de esas enormes bandas blancas y negras.

* * *

La siguiente pintura es *Darkness, a Dream* [Oscuridad, un sueño], pintada en 1985, y que se encuentra hoy en el Denver Art Museum. *Darkness, a Dream* es, en realidad, otro homenaje, en esta ocasión a un extraordinario cuadro de Jackson Pollock: *Portrait and a Dream*. Sin embargo, mientras en el Pollock aparece en un lado una cabeza, y en el otro, una fantasía abstracta pintada con las vertiginosas líneas características de Pollock –la primera claramente consciente, la segunda inconsciente-, mi obra ofrece al espectador una caja de gran profundidad, hecha con la luz dorada del final del día y el azul de la medianoche. Podríamos decir que este es el amarillo del día que muere y el azul de la noche que empieza. Su fisicalidad, su proyección, hace hincapié en el sentido de realidad corpórea física. Después la pintura se retira, se

repliega sobre su lado derecho en un díptico sujeto a este gran bloque y que cae de lleno en el color del sueño. Un color sin relación con la vida real, con los colores que encontramos en la naturaleza y en la vida cotidiana. Estos son los colores de los sueños, y la forma de plasmarlos es mucho más tenue, mucho menos física que en el bloque de la izquierda que actúa como contrapunto. De alguna manera este díptico forma parte de otro díptico mayor. Volviendo a la idea de Yeats : es una división dentro de una división.

* * *

Esta obra, *Vita Duplex*, pintada en 1993, lleva esta idea de la división más lejos aun. Desde un punto de vista formal, la obra tiene relación con *Yellow Ascending*. *Vita Duplex* aborda la idea de la doble existencia, del punto de vista doble en contraposición al punto de vista único. Es esa capacidad para

plantearse la dualidad, para vivir con ella, lo que hace que mi obra sea bastante europea en contraste con el arte hecho en América, en donde he desarrollado mi pintura, aunque siempre manteniendo la memoria del europeo, exactamente igual que lo hicieron en su momento De Kooning o Rothko. Desde una perspectiva americana podría decirse que Europa carece de la suficiente rotundidad, y desde la perspectiva europea podría alegarse, al hablar de América, lo contrario, es decir : que el punto de vista americano es demasiado simple, demasiado precipitado, como hemos visto en el caso de Irak. Simplista en exceso y no lo suficientemente dialéctica, esta visión está libre de la carga de patetismo y arrepentimiento de la historia. Yo he intentado tender un puente entre ambas realidades. Mi obra va de un lado a otro : posee la grandeza, la escala, la cualidad emblemática que encontramos en gran parte del arte americano. Pero está, a la vez, influida por la historia. Está, creo yo, muy matizada, muy afectada por ese aspecto. En *Vita*

Duplex hay un montón de raspado; un montón de arrepentimiento, en otras palabras : un montón de vuelta atrás, de cambio, de dejar que la historia de la pintura influya en el resultado final subvirtiendo, así, el gran diseño de la obra. Son unas pinturas matizadas hasta el extremo. El negro de *Vita Duplex* fue, en un primer momento, verde. Al rasparlo, el rastro, la sombra, el recuerdo de ese verde queda en la pintura. Es como la historia misma : una vez que algo ha ocurrido no hay marcha atrás. Y eso es algo que queda plenamente demostrado en el proceso de creación de mis pinturas que son, ante todo, superficies realizadas a lo largo del tiempo, con sentimiento, por un individuo que trabaja solo, sin asistencia de ningún tipo.

* * *

Para hablar de la siguiente pintura debemos retroceder en el tiempo. Se trata de *Angel*, pintada en 1983, y que se encuentra hoy en el Stanford Museum de California. Volviendo una vez en avión desde Pittsburg a Nueva York, iba mirando por la ventanilla las nubes a ver si veía algún ángel. Ni que decir tiene, no conseguí ver ninguno, aunque seguro que andaban por ahí. Sin embargo, se me ocurrió la idea de hacer una pintura basada en los colores que había visto y en esa idea de la búsqueda de ángeles. Así que, nada más llegar a Nueva York, me puse a pintar este cuadro a gran velocidad. Es una de mis obras más conceptuales. Uno de los lados está dibujado, y el otro rellenado, lo que me permite citar aquí una observación de Joseph Beuys –por cuya obra siento una gran admiración– sobre Marcel Duchamp. Beuys dijo que Duchamp necesitaba relleno. En otras palabras : que las obras de Marcel Duchamp no eran más que ideas en las que se echaba de menos el vínculo de unión con lo experiencial; no eran poéticas, les

faltaba sentimiento. Yo creo que lo mismo puede decirse de mi obra en relación con el minimalismo. El minimalismo me interesó, en un primer momento, como una especie de acción de limpieza, de eliminación de todo lo superfluo, para hacer un arte que fuera más esencial, más desnudo, más directo y honesto. Sin embargo, después, no quería más que llenar el vacío emocional que había dejado en mí aquella forma de pensar. En otras palabras : un paso equivalente al que dio Beuys en relación con el principio del arte conceptual y Duchamp. Mi respuesta frente al minimalismo es rellenarlo con el patetismo histórico y la posibilidad de una pintura emocional.

Y a la izquierda de *Angel* podemos descubrir la idea de la obra. Las ideas se manifiestan por medio del dibujo, de la línea. La línea representa una idea; el boceto, un pensamiento.

Y a la derecha, vemos cómo la idea adquiere cuerpo y

sentimiento, matiz, poesía y misterio. Ese es el color de las nubes que vi desde aquel avión que me llevaba de Pittsburg a Nueva York. Otra reflexión que late con fuerza en esta pintura, y que está presente en todos mis dípticos, es la de que los libros duermen cuando están cerrados y vuelan, como si fueran alas, cuando están abiertos. Como las alas de mariposa que cuando están plegadas, duermen, y cuando están abiertas, viven, se iluminan, y su dibujo se enciende haciendo que se manifiesten en forma totalmente diferente a cuando están cerradas. Se trata de una idea que, junto a la de Narciso y el yo reflejado, tengo siempre presente al pensar en estos dípticos.

* * *

El siguiente cuadro es *Angelica*. Lo pinté en 1998, quince años después y, sin embargo, a pesar del paso de los años, el cuadro comparte de algún modo el mismo tema. He hecho varios

cuadros titulados *Angelina, Angelica, Angelo, Angel...* todos con el mismo tema, y pintados por lo general en unos delicados colores no naturales, o que no se relacionan con la naturaleza del mundo en que vivimos. En una exposición que hice en Málaga, montada por Francisco Jarauta, profundizando en ese tema, poniendo el montaje al servicio de su expresión, Jarauta instaló todas las obras de color en la planta baja, cerca de la vegetación, de la tierra, mientras que en el piso superior, más cerca del cielo, colgó todas las pinturas en blanco y negro y gris, subrayando en una forma bastante física esa división que existe en mi obra entre el color y la ausencia de color. En el inserto puede apreciarse un ligero rastro del rosa que estuvo originalmente ahí y que eliminé. El inserto penetra en la pintura desde la izquierda, como un visitante discreto, cambiando el ritmo del cuadro al proponer, por utilizar un símil musical, otro tempo, y una falta de cuerpo, un cuerpo

que ha sido eliminado de la zona que muestra las huellas del rosa.

* * *

La siguiente obra es *Come In* [Adelante], pintada en 1983, más o menos en las mismas fechas que *Angel*. En aquella época hacía bastantes cuadros con zonas dibujadas, líneas dibujadas y zonas pintadas. Me interesaba mucho la idea del cuerpo y de su ausencia. Son unas pinturas que se construyen gradualmente, enormes, que pesan sobre la pared, y confrontan el dibujo con la pintura : ¿Cuál es la diferencia entre un dibujo y una pintura? ¿Cómo interaccionan? ¿Qué provocan en nosotros? ¿Qué sensación? La pintura es, sin duda alguna, epidermis : una superficie subjetiva, y además, de gran poder en la medida en que es individual, con un registro diferente en cada ocasión. Cuando estaba haciendo

esta pintura un amigo vino a verme y me narró una historia sobre Beckett y Joyce que cuenta que Joyce se encontraba una vez dictando un texto a Beckett, cuando alguien llamó a la puerta. Joyce respondió : “*come in*”, es decir “adelante”, y Beckett lo anotó. Al día siguiente, cuando repasaban el manuscrito, Joyce preguntó a Beckett cómo es que había escrito “*come in*”, a lo que Beckett respondió: “lo escribí por que lo dijiste. Si tú lo dices, yo lo escribo”. La respuesta le pareció a Joyce tan respetable que dejó “*come in*” en el texto, a pesar de la falta de sentido narrativo, como muestra de respeto por la irrupción de algo en una obra de arte. Una semana después, tuve una visita en mi estudio : la de Diane Waldman, del Guggenheim Museum. Cuando me preguntó por el título del cuadro, le respondí que éste se llamaba *Come In*. Inmediatamente pensó que el título aludía al carácter físico de la obra, que se relacionaba con la arquitectura, y que se refería a una puerta : como si el mero hecho de titular algo

“*come in*” tuviera que ver, necesariamente, con una puerta. Yo lo encontré muy gracioso, pero me sentí obligado a contarle cómo había llegado a ese título, algo que se debía, de hecho, a mi propia intervención, que podemos considerar arbitraria o no, dependiendo del punto de vista de cada uno y de lo que uno permita que entre en su propia obra. Conforme me acercaba al final de mi pequeño relato, me fui dando cuenta de que ella estaba cada vez más desconcertada y también más irritada. Era como si yo estuviera estropeando algo que estaba clarísimo en cuanto al mensaje, incluso si ese mensaje era simple hasta entrar de lleno en el simplismo. Pero lo que vi claro es que mi explicación le hizo sentirse muy incómoda, y que mi obra no iba a traspasar las puertas del museo mientras ella estuviera ahí. Y así fue. Hizo falta que pasaran dieciocho años para que una obra mía entrara en el Guggenheim Museum.

* * *

Quiero mostrarles ahora una obra titulada *Paul*, que está dedicada a mi hijo. Se trata de una elegía, una dedicatoria, y es, de alguna manera, una obra bastante tosca si tenemos en cuenta el sentimiento de ternura que expresa, y la presencia del rosa que siempre utilizo cuando intento transmitir ese sentimiento. La sección central es como un cuerpo, como una caja, como una tumba. Una franja luminosa la atraviesa, de arriba abajo, por la mitad. Es, en cuanto al color, absolutamente esencial, y está situada en un paisaje que podríamos calificar de hermoso. He colocado, pues, a mi hijo en medio de un paisaje; un paisaje en el que podemos también apreciar dos figuras a la derecha : una custodiando a la otra; una detrás de la otra.

* * *

La siguiente pintura se llama *Maesta*. –Por cierto, “**Paul**” está en la Tate Gallery, y “**Maesta**” en el Smithsonian Museum de Washington- *Maesta* está dedicada a la obra maestra del Duccio, del mismo nombre, que se conserva en Siena. Una vez más, explora el tema del tríptico como forma sagrada, aislando el panel central y flanqueándolo con unos paneles pintados en blanco y negro. Estamos, una vez más, ante la ausencia de color, ante el color del espíritu puro, de la idea pura, pero ejecutada en este caso de una manera muy tosca, muy física. El azul y el rojo del centro representan el cuerpo y la vida, rodeados, apoyados, apuntalados por la arquitectura de la espiritualidad.

* * *

La siguiente obra, de 1993 y que está en el museo de Dublín, se llama *As Was*, que podríamos traducir, más o menos, como “Como fue”, un título, bastante beckettiano que alude siempre a un estado anterior. Es una obra de pérdida, que refleja la idea de sentirse perdido o descontento, con un lado hablando del otro *como lo que fue*. Por ello, la pintura se encuentra en un permanente estado de “*cómo fue*”. No ofrece nunca una resolución, sino que se limita a ir de un lado a otro. El lado derecho está hecho de metal, lo que enmarca y a la vez encarcela a la obra. A la izquierda vemos la misma pintura, aunque con ligeras diferencias, ya que fue pintada a mano, aislada, dentro de un paisaje de gran austeridad. Es una pintura que transmite una gran desesperanza, una gran severidad.

* * *

Esta imagen corresponde a *Ukbar*, un título que tomé de una narración de Borges que cuenta la historia de un lugar del que nadie recuerda dónde está ni la pronunciación exacta de su nombre.

Y la obra siguiente es *Okbar*, pintada más o menos al mismo tiempo. Yo quería hacer unas pinturas que fueran ligeramente distintas, y con títulos ligeramente diferentes : confusos en su diferencia o en su semejanza. Es la pintura de un lugar, o de una figura dejada caer sobre un campo, algo que está evidentemente tomado de la idea de las Anunciaciones de la historia del arte. El campo de *Okbar* surge como unas gigantescas cuerdas de guitarra. Y el de *Ukbar* también tiene la apariencia de unas gigantescas cuerdas de guitarra vibrando sobre un terreno amarillo, con una visitación que se adentra por el borde superior de la pintura rompiendo el campo. Lo mismo puede decirse de *Okbar*, un tipo diferente de visitación

: una visitación más abultada, más pesada, con una calidad más calmada. En los dos casos se plantea la idea de algo que penetra en la pintura y rompe el campo desde el borde superior. Rompe la armonía de la pintura.

* * *

Esta obra es *Planes of Light* [Planos de luz] y se encuentra aquí, en la colección del IVAM. Es una obra que, en realidad, son tres. Los beduinos nómadas tienen la costumbre de ir echando capas de alfombras sobre el suelo. Su realidad pictórica se refleja físicamente en capas. Se trata de un hábito con una arqueología propia, una arqueología que se construye cada vez que montan la casa. Y cada vez que rehacen el suelo, rehacen también esa arqueología personal. Para mí es una idea de gran belleza, como lo es también la idea del inserto, que proporciona al espectador una doble, y hasta una triple visión,

al hacer posible que puedan verse las tres cosas a la vez. Y *Planes of Light* es la constelación poética de una visión triple. Dos ventanas sobre un campo, o dos pinturas sobre una pintura. En suma, tres pinturas : una pintura dibujada; una pintura en forma de damero; y una pintura a bandas, pasando de la posibilidad del color a la del no color. Una vez más, la diferencia entre la pintura y el dibujo dentro de una misma obra.

* * *

La siguiente obra es *Long Light* [Luz larga], de 1988. Esta obra está en el museo de Bolonia, lo que me llena de satisfacción por ser la ciudad natal de Morandi, uno de mis artistas favoritos y que creo que puede equipararse a la figura de Mark Rothko. Sería su equivalente europeo. Quizás más introvertido y existencial, más atado a los objetos del mundo

real, pero tan importante dentro de la historia del arte como lo fue Rothko. Es un retrato de luces horizontales en diferentes horas del día y de la noche, y vistas también a diferentes distancias. Se diferencia, quizás, de *Planes of Light* en que en ésta, los insertos, en lugar de flotar, están más incrustados en la tierra, como si formaran más parte de ella; sobre todo el inserto superior, que parece como absorbido, devorado por la tierra que lo rodea. Una vez más, se plantea aquí el tema de la crisis de identidad tan presente en mis pinturas, en las que se pone a unas secciones del cuadro en situaciones de supervivencia frente a otras, subrayando el sentido de la identidad que se afirma por medio del color, por cómo aparecen pintadas las cosas, por la horizontalidad o la verticalidad de algo. Por regla general, la verticalidad es más agresiva, pero las obras se pintan en capas, *una encima de la otra, una y otra vez*, complicando los colores. La experiencia de la contemplación de los diferentes blancos de esta pintura

es de una gran complejidad. Lleva bastante tiempo y tiene una luz muy larga.

* * *

La siguiente obra, *Stare Red Yellow* [Mirada roja amarilla] es para mí enormemente emblemática. Me recuerda un poco a dos globos oculares dispuestos verticalmente. Si miramos el cuadro, éste nos devuelve la mirada. Uno de los insertos –rojo y amarillo- aparece aislado dentro de un terreno blanco, y el otro está aislado dentro de un terreno negro, respondiendo a una cuestión de equivalencia de presión. Lo que me fascina de esta obra es que es una clase de presión que nunca se detiene. La obra está pintada, en esos colores, con energía; y los colores están en la composición con el fin de crear una mirada constante e intemporal, porque es a la vez una pintura clásica.

* * *

La siguiente obra es *Four Dark Mirrors* [Cuatro espejos oscuros], pintada en respuesta a *Four Large Mirrors*, del museo de Dusseldorf. Esta obra está en el museo de Houston, y retoma la idea del espejo, uno de los temas de mi trabajo que más me interesan. Arthur Danto ha puesto una de esas imágenes, una imagen especular, en la cubierta de uno de sus libros, en concreto del titulado *The Body/Body Problem* [título de la edición española: El cuerpo /El problema del cuerpo.]. Es una imagen perfecta para ese título, ya que es la imagen de un cuerpo contra otro cuerpo, representando el problema cuerpo-cuerpo, el problema del reflejo, de la identidad, del yo fuera del yo. Una cosa contra otra, luchando por dominar o, simplemente, por un espacio propio. En esta obra, lo que he hecho es multiplicar por cuatro la situación, y lo que ustedes ven aquí es una foto de la instalación tomada desde mi estudio

de Nueva York que, como podrán apreciar, tiene un techo de madera con una luz cenital. Es un espacio hermoso y espacioso, y la razón por la que me decidí a comprar ese edificio es que me enamoré, precisamente, de ese techo. Pero bueno, volviendo al tema que nos ocupa, el ritmo de la pintura la atraviesa de un lado al otro para volver al punto de origen, duplicándose, triplicándose, multiplicándose a sí misma. El espacio entre los paneles debía tener el mismo tamaño que uno de los paneles en sí, con lo que hay mucha repetición dentro de la obra, algo que nos remite, sin duda, al minimalismo, pero es una respuesta altamente emocional al minimalismo. Y no sigue un sistema, como tampoco lo hacen los colores, que son profundamente intuitivos, como la forma de aplicarlos : en capas y plasmados en el lienzo como van saliendo. Creo que me costó más o menos un año acabar esta obra : yendo de un lado a otro, entre los paneles, suprimiéndolos, separándolos, pintándolos, recolocándolos, esperando... Se trata de una obra

que exigió enormes dosis de atención. Más que dos lados moviéndose de un lado a otro a través de la separación central, de lo que se trata en realidad es de una obra de multiplicación. Y en ese sentido, estoy de acuerdo con Zweite y con su comentario : es una obra matissiana, festiva, ambiental... porque los tres espacios que se encuentran entre los cuatro paneles han sido, de alguna manera, llamados a estar ahí.

* * *

La siguiente obra es de 1998 y se llama *Pink Bar* [Barra rosa]. Es una obra de gran importancia para mí, ya que señala el comienzo de todo un grupo de pinturas en las que me encuentro todavía trabajando y que no he comenzado todavía a explorar con la fuerza con la que me planteo hacerlo. Una vez más, tiene que ver con la idea de la figura en la pintura. Aunque mi trabajo es abstracto —y se honra de serlo— aspira a

comunicar tal como lo hace la pintura figurativa. Después de todo, yo he sido, en origen, un pintor figurativo. La pintura es un inserto con una figura que tiene una sección pintada pegada a ella. Por eso, al mirarla, se tiene la sensación de dos figuras abrazadas, como en un beso de Brancusi : dos figuras apretadas la una contra la otra, que muestran una gran personalidad dentro de un paisaje rojo y gris.

* * *

La siguiente imagen corresponde a *Wall of Light –Sky* [Muro de luz cielo], de 2000. Aquí exploro, una vez más, la idea del tríptico como pintura sagrada, aunque en esta ocasión a través de una referencia sutil e indirecta. Cuando alguien me pidió una vez que la describiera por teléfono, contesté: “Si consigue imaginarse un Morandi gigantesco pintado como una retícula, conseguirá imaginarse esta pintura”; porque el color va

cambiando a lo largo de toda ella. La pinté muy despacio, lo que me permite introducir aquí un tema que considero de importancia capital dentro de la pintura : el tema de la mano, de la superficie, de cómo se pinta un cuadro. Siempre me ha encantado cómo la mano de Monet se mueve dentro de sus pinturas : una mano lenta, expresiva, pero con la misma nobleza que encontramos en la música de Brahms, que es emocional pero noble; emocional, pero estructural. En esta pintura los trazos están ejecutados con un movimiento expresivo pero lento. La pintura no está aplicada deprisa, a golpes, como en algunas de las pinturas anteriores. Por ejemplo, en *Darkness, a Dream*, pintada a gran velocidad. En esta obra la pintura se aplica con una gran modestia, y es por ello por lo que emerge lentamente, con esos grises que nunca son idénticos; unos grises que se van pintando sobre otros grises diferentes y a horas del día diferentes, lo que hizo que el color cambiara todo el tiempo, y los espacios entre los colores

se fueran, poco a poco, cerrando. Es, por tanto, una pintura lenta y clásica, a la manera de Morandi. El color es, en este caso, el color de la modestia.

* * *

La siguiente obra es *Wall of Light –Dark Orange* [Muro de luz – naranja oscuro] del Metropolitan de Nueva York. Es una pintura ligeramente más luminosa y, al tener mayor altura, más monumental. De nuevo, se ha dejado una zona raspada, y entre los colores melancólicos podemos apreciar una línea naranja que atraviesa la obra subvirtiendo su austeridad cromática. Por ello, mientras miramos conscientemente un tipo de color determinado, sentimos el ritmo que discurre por debajo de la obra y que nos va informando de su arqueología, proporcionándonos a la vez una sensación que nada tiene que ver con nuestra primera impresión. Eso es lo que quiero hacer

en mi trabajo : crear mis pinturas a capas. La idea de *Wall of Light* es, por supuesto, metafísica, ya que una pared de luz sólo cabe dentro de la imaginación y siempre que estemos abiertos a colaborar con esa ilusión espiritual.

* * *

La última pintura que quiero mostrarles, *Wall of Light – Brown* [Muro de luz - marrón] es la que corrige de alguna manera aquel desafortunado encuentro que tuve con Diane Waldman, ya que se encuentra hoy en el Guggenheim Museum. Llegados a este punto, quisiera leerles un pequeño extracto tomado de una entrevista. Recientemente alguien ha comparado mi obra con la de Guston, lo que me parece explicable, ya que existen bastantes semejanzas entre nuestro trabajo. Por ejemplo : los dos aplicamos la pintura en una forma muy directa, muy física. Sin embargo las diferencias en

el uso y la comprensión del color son bastante acentuadas. El color de Guston es muy simplista y, como todos ustedes saben, dejó la abstracción. Cuando Michael Peppiatt me preguntó si esa concepción del color era la causa de su abandono de la abstracción, respondí: “No lo sé. Los seres humanos somos tan complicados... Si a Guston le hubiera gustado más la idea de la abstracción, habría desarrollado un sentido del color dirigido a apoyarla. Puede que decidiera subvertirse a sí mismo deliberadamente para salirse de la abstracción. Yo no desarrollo un sentido del color. Bastante complicado resulta conservarlo. Guston cuenta que escaló la montaña de la abstracción y que, cuando se encontraba cerca de la cima, se dio cuenta de que se había olvidado algo. Yo he escalado la montaña de la abstracción y no he olvidado nada. No me bajo. Aquí es donde estoy. Y esta es una abstracción con cuerpo y con alma, algo que no abunda precisamente en la pintura en estos momentos. Por ello, tengo la sensación de que

en este momento la pintura se encuentra en una situación inmejorable para ofrecer una superficie y una mano que actúen como antídoto del mundo de lo virtual, de ese mundo tecnológico en el que vivimos y en el que la gente tiene hasta relaciones amorosas por Internet; un mundo en el que las imágenes nos gritan; un mundo convertido en una gigantesca pantalla de televisión. Mi pintura se hace en la superficie. Intento proponer una realidad única, irrepetible, al servicio de quien quiera contemplarla. Para mantenerla, de alguna manera, como he dicho antes, inconclusa, de forma que sea clara y definida, pero al mismo tiempo abierta y practicable.

Esta obra, *Wall of Light –Brown*, fue resuelta o, dicho de otro modo, terminada, en su zona central, con ese marrón aplicado como si fuera barro, tierra; como si hubiéramos encontrado algo en el suelo, que es de hecho lo que sucedió. El marrón viene de la tierra sobre la que caminamos, y ha sido mezclado

después y aplicado sobre el cuadro. Posee una cualidad alegre, transmitida por el verde, el rojo, los tonos terrosos, el naranja, el azul... Y, sin embargo, es, al mismo tiempo, *feo*, y creo que esa fealdad, esa especie de torpeza, es precisamente su cualidad. No es una pintura que encaje cómodamente dentro de la cultura sino –espero- una pintura con la autenticidad de lo torpe, de lo desmañado. Se trata, para mí, de una gran cualidad en un cuadro, en la medida en que actúa como una especie de antídoto frente a la superficialidad del mundo de la información dentro del que nos movemos hoy. En lugar de ser una construcción o una disposición de algo, como prácticamente cualquier otra forma de arte en la que podemos pensar –como el *environmental art*, el arte de instalación, la escultura...- la pintura es una superficie única, y la mejor forma de describirla es que se trata de una encarnación profunda, condensada, en la que todo se aúna en un instante.