

Belleza crítica

Las colosales y extravagantes esculturas de Joana Vasconcelos sorprenden y desafían nuestras percepciones.

Vanessa García-Osuna
Fotos: Arlindo Camacho

Quiero tender un puente entre el pasado y el presente, entre la tradición y la modernidad”, nos dice Joana Vasconcelos (París, 1971) cuyas espectaculares esculturas, confeccionadas con objetos y materiales cotidianos, como textiles, cerámicas y electrodomésticos, proponen una mirada fresca sobre asuntos como la identidad, el género o la cultura del consumo. Ha expuesto cuatro veces en la Bienal de Venecia, fue la primera mujer y la artista más joven en hacerlo en Versalles y ha tenido importantes individuales en el Guggenheim de Bilbao, el Yorkshire Sculpture Park y la Galería Uffizi. Desde Lisboa dirige un estudio con medio centenar de asistentes además de su propia fundación que tiene como misión “apoyar a todos aquellos que hacen del Arte su camino.” Este mes es la artista invitada de la feria BRAFA de Bruselas y también presenta la intervención artística que ha llevado a cabo en el Palacio de Liria con la que ha transformado los salo-

Liria es el primer palacio habitado que interviene Joana Vasconcelos. En el zaguán darán la bienvenida al visitante dos imponentes leones, *Vigoroso e Poderoso*, realizados en croché con algodón hecho a mano. Estas figuras son el punto de partida de un recorrido que abre al público por primera vez algunos de los espacios más íntimos de la casa del duque de Alba, como, por ejemplo, la capilla. A Vasconcelos se le han ocurrido también conexiones sorprendentes como la de su imponente lámpara *Carmen*, instalada en la biblioteca, donde se conserva una carta manuscrita de Prosper Mérimée, autor de la novela homónima que Georges Bizet adaptaría a la ópera. La exposición, que podrá visitarse del 14 de febrero al 31 de julio, será una de las citas ineludibles de la temporada artística madrileña.

«No deberíamos racionalizar tanto el arte»

nes y jardines de la histórica residencia madrileña de los Alba.

Usted empezó como orfebre, haciendo joyas, ¿cómo conecta ese bagaje con sus esculturas? Mi formación en joyería está estrechamente ligada a mis proyectos escultóricos. Aunque la escala ha cambiado drásticamente, los principios siguen siendo los mismos. Como joyera aprendí a trabajar minuciosamente con los materiales, las formas y los detalles, destrezas fundamentales para llevar a cabo hoy mis grandes piezas

escultóricas. Tanto una joya como una escultura monumental requieren de un profundo conocimiento sobre cómo se relacionan los objetos con el cuerpo o con el espacio que los rodea. Lo que realmente me emociona es la forma en que mis obras interactúan con su entorno. Al igual que las joyas se funden con la persona que las lleva, mis esculturas se adaptan a los espacios que habitan. El contexto cultural e histórico de un lugar añade capas de significado a la obra, influye en cómo se percibe y entiende. Y esta relación es esencial para mí.

Su seña de identidad es la fusión de artesanía con tecnología. Que, de hecho, está profundamente arraigada en mi herencia cultural. La artesanía tradicional portuguesa (azulejos, cerámica, tejidos, bordados y ebanistería dorada) es un rasgo esencial de mi trabajo, ya que refleja la riqueza barroca que me rodea. Estas técnicas artesanales no son meramente decorativas sino que son portadoras de la historia, de los conocimientos y el espíritu de las gentes que las han conservado durante generaciones. Al integrar estos oficios en mi obra





Solitário #1 © JontyWilde. Cortesía Yorkshire Sculpture Park



Marilyn © Luís Vasconcelos. Cortesía Atelier Joana Vasconcelos. Parque de Serralves, Oporto

contemporánea, rindo homenaje a ese legado a la vez que lo hago dialogar con el presente. Es una forma de mantener vivas estas tradiciones, además de reivindicar su relevancia en el panorama artístico actual. Pero la tecnología desempeña un papel igual de importante en mi obra.

¿De qué manera? Bueno, llevo mucho tiempo explorando las posibilidades de combinar conocimientos artesanales con innovaciones como la electricidad y la iluminación, creando un puente entre el pasado y el futuro. Para mí, no se trata de elegir entre artesanía o tecnología, sino de asimilar ambas para abrir nuevas perspectivas. Al incorporar técnicas como el ganchillo -tradicionalmente confinado a la esfera doméstica- reivindico estos oficios, los saco de sus espacios ocultos y privados y los transformo en contundentes manifiestos públicos. Esta mezcla de lo antiguo y lo nuevo permite que espectadores de todo el mundo conecten con mis obras tanto a nivel personal como universal. Por eso, trabajar con materiales locales es también una forma de preservar nuestra memoria para las generaciones futuras.

Yo buceé en la tradición, la artesanía y las técnicas populares portuguesas, las descontextualizo y reinterpretó para la contemporaneidad.

¿Cómo definiría lo que hace? ¿Cómo Arte Pop, Conceptual...? Me niego a encasillar mi trabajo. Aunque el uso que hago de objetos cotidianos y

«Reivindico la artesanía tradicional portuguesa»

la subversión de sus significados evocan la tradición del *readymade*, tengo un enfoque distinto. No me limito a elevar estos objetos a la categoría de arte, sino que los transformo, maximizando su potencial estético y creando nuevas capas de significado. Para mí, los objetos son materias primas -ya sea una sartén,

un coche o una blonda de ganchillo- y, mediante la intervención artística, les doy una nueva vida para que los espectadores los vean bajo una luz completamente diferente. Me interesa conectar lo doméstico con lo público, por eso juego con la dicotomía de llevar sartenes u otros utensilios caseros al espacio público o esculturas de jardín dentro



Golden valkyrie © Luís Vasconcelos. Cortesia Atelier Joana Vasconcelos, Versailles

Fue la primera artista en exponer en Versailles



Drag race © Lionel Balteiro. Cortesia Atelier Joana Vasconcelos. MAAT, Lisboa



de la casa. En cuanto a influencias, me nutro de un amplio abanico de ellas, desde los planteamientos conceptuales de Duchamp hasta el atractivo visual del Pop Art. En última instancia, diría que mi trabajo consiste en sorprender a la gente y desafiar sus percepciones.

Sus creaciones se han presentado en espacios como el Palacio de Versailles, el Museo Guggenheim de Bilbao o el Palazzo Pitti de Florencia. ¿Qué importancia tiene la arquitectura del lugar en sus instalaciones? Mucha, porque mi obra siempre está estrechamente conectada con el espacio que la rodea. Cuando este cambia, la propia obra se adapta. Además, el patrimonio y la cultura del lugar, país o institución donde se exponga acabarán por añadirle más capas de significado y simbolismo.

¿Qué le gustaría provocar en el espectador con sus instalaciones colosales? Lo que creo es que no deberíamos racionalizar tanto el arte, sino disfrutarlo más. Es importante intentar comprender el mundo que nos rodea y que una obra de arte sea intelectualmente estimulante, por supuesto. Pero no creo que tenga que decirle a la gente lo que debe ver, de hecho, siempre me sorprende lo que proyectan en mis obras que suele estar relacionado con su propia experiencia vital. La escala de mis esculturas

deriva de mi elección de materiales para transmitir un mensaje. *Marilyn* (2009) es un buen ejemplo de ello. Elegí una sartén de tamaño mediano y la convertí en un símbolo de glamour. Trabajo mucho con la ambigüedad. A menudo parto de un objeto pequeño y corriente y creo una forma inesperada a mediante la descontextualización y la repetición. La escala por sí misma no tiene una cualidad mágica, el objetivo principal es ofrecer diferentes perspectivas de la realidad.

«La belleza es una herramienta poderosa»

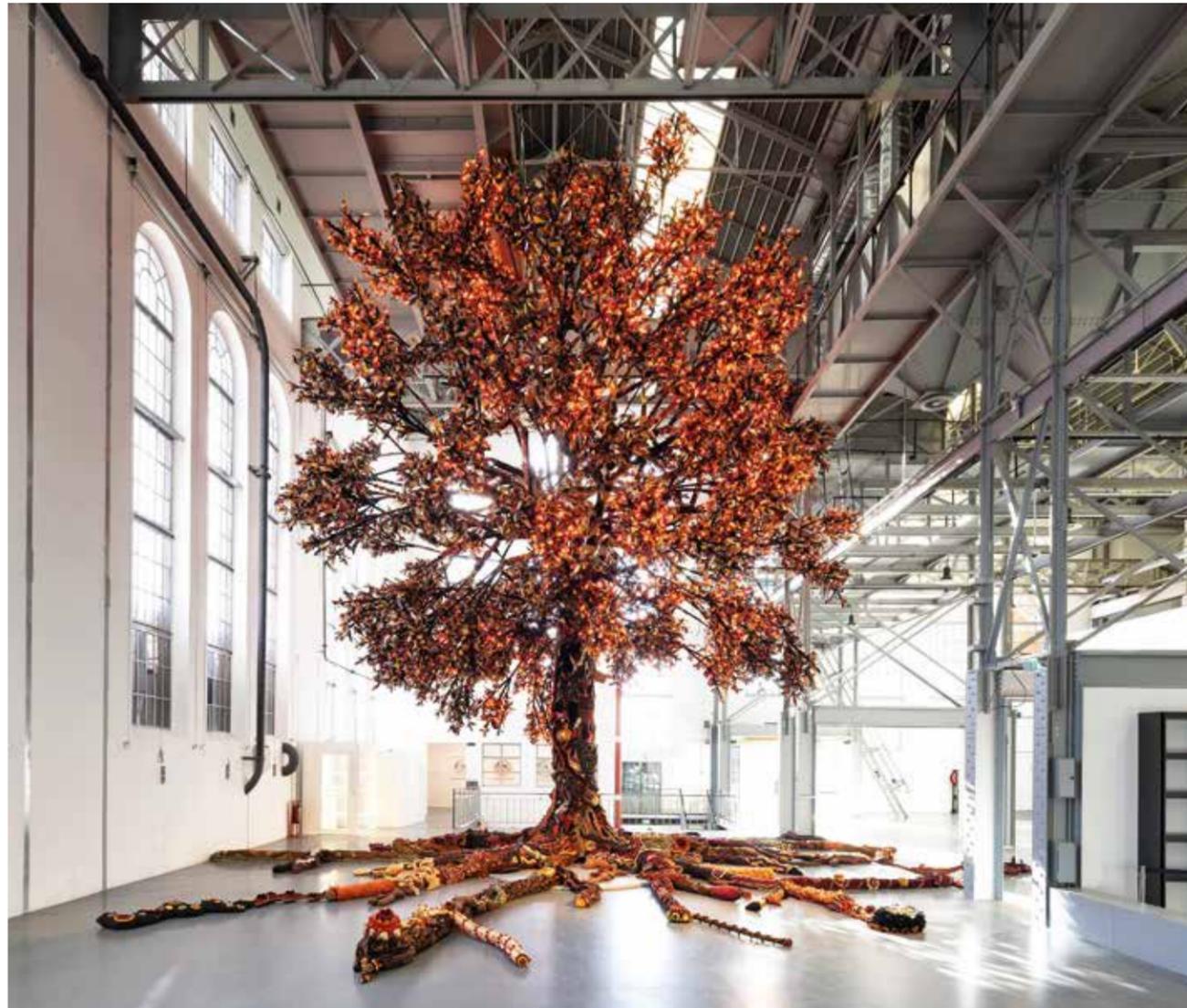
Sin duda, trabajar con un equipo de más de 50 profesionales es lo que me permite lograrlo.

A pesar de que muchas de sus obras tienen un trasfondo de denuncia, son incuestionablemente bellas. ¿Qué importancia tiene la belleza para usted? Es una herramienta muy poderosa en el arte. Atrae a la gente, la cautiva y hace que quiera comprometerse con la obra a un nivel más profundo. Aunque es cierto que muchas de mis piezas tienen un mensaje subyacente muy potente -a veces tocan cuestiones sociales o políticas-, creo que la belleza abre una puerta a los espectadores. Les invita a explorar las capas de significado que hay bajo la superficie, sin restar importancia al impacto visual y emocional de la obra.

¿Entonces la belleza no es sólo estética? No, claro, es también una forma de cuestionar ideas preconcebidas y suscitar reflexiones. Al combinarla con mensajes de crítica social, pretendo crear un espacio en el que la gente pueda detenerse a pensar sobre el mundo que le rodea mientras se sumerge en algo visualmente bonito. La dualidad belleza-pensamiento crítico es fundamental en mi obra, y los considero fuerzas complementarias más que opuestas.

Algunas de sus piezas tienen un mensaje marcadamente feminista. A lo largo de mi carrera, a menudo he sido la primera mujer en alcanzar ciertos hitos, como en Bilbao o Versalles. Y más que celebrar estos logros, siempre me he preguntado por qué tantas mujeres talentosas antes de mí no tuvieron las mismas oportunidades. No es casualidad que materiales como la piedra y el metal sigan considerándose «nobles», ya que el mundo del arte sigue estando dominado por los hombres. Mientras no se valore a las mujeres artistas en pie de igualdad ni se les brinden las mismas oportunidades que a sus homólogos masculinos, la lucha feminista seguirá siendo necesaria.

Árvore da vida © Bruno Lopes. Cortesía Fundação EDP-MAAT



«Descontextualizo y reinterpreto la tradición»

Acaba de intervenir el Palacio de Liria, en Madrid. Me siento muy honrada de presentar mi trabajo en un lugar tan cargado de significado histórico y cultural

y que acoge una de las colecciones privadas de arte más exquisitas del mundo. He planteado un diálogo cuidadosamente orquestado entre mis instalaciones y los interiores y jardines palaciegos. Los visitantes descubrirán obras

en las que lo clásico abraza lo contemporáneo, en una propuesta que es a la vez un homenaje a la esencia del palacio y una reinterpretación de sus espacios.

¿Qué ha sido lo más estimulante? Liria es mucho más que un almacén de historia, es también un entorno vivo, capaz de adaptarse a los contextos contemporáneos sin renunciar a su esencia. El mayor desafío ha consistido en incorporar elementos actuales que dieran nueva vida a los espacios, respetando en todo momento el legendario pasado del palacio. ¿Lo más estimulante? Sin duda poder



Piano dentelle © DMF -Daniel Malhão Fotografia, Lisboa

trabajar directamente con pinturas de Velázquez y Goya. Además, exponer en zonas de la casa que hasta ahora estaban cerradas al público ha sido profundamente inspirador, pues pone de relieve esta interacción de la que le hablaba entre tradición e innovación.

¿Qué rincones le han sorprendido? La majestuosidad de los salones, la intimidad de las estancias más desconocidas y la frondosidad de los jardines son, todos ellos, escenarios únicos para mis instalaciones. Las zonas antes inaccesibles me han resultado particularmente fascinantes, pues brindan una oportunidad de hacer interpretaciones nuevas sobre el espacio y sus historias. Me gustaría sorprender y alegrar a quienes se acerquen a mis obras, también estimular la reflexión y el diálogo, y celebrar al mismo tiempo el poder transformador del arte en un entorno tan extraordinario como es el Palacio de Liria.

Este mes también es la artista invitada de la 70ª edición de BRAFA de Bruselas. Allí presentaré dos valquirias monumentales; forman parte de una serie que se inspira en las poderosas figuras femeninas de la mitología nórdica que sobrevolaban los campos de batalla para resucitar a los guerreros más valientes y llevarlos al Valhalla. Estas esculturas son símbolos de fortaleza y resistencia, cualidades que

creo que tienen una profunda resonancia en nuestro tiempo. Las he confeccionado con diversos tejidos en una sorprendente mezcla de volúmenes, texturas y colores, combinando la artesanía tradicional con técnicas contemporáneas.

Uno de los puntos fuertes de esta feria son los Maestros Antiguos, ¿le interesa el arte antiguo?

Sí, siento un profundo aprecio por el arte antiguo y los maestros del pasado. Siempre me ha inspirado su destreza, su atención por el detalle y la manera en que usaban los materiales. Me fascina cómo fueron capaces de crear obras que trascendieron su época y cómo su legado sigue repercutiendo en el arte actual. Como sabe, en mi obra exploré el diálogo entre tradición y modernidad; combino elementos del pasado con prácticas

contemporáneas para crear algo nuevo. Artistas como Duchamp y Louise Bourgeois han sido referentes para mí, pero también me fijé en maestros más antiguos, como Bernini, cuyo dominio de la escultura y el exceso barroco han influido en mi uso de la escala, el material y la ornamentación. El arte antiguo es una fuente inagotable de inspiración que me permite crear piezas que conectan con la historia y el presente.

«Ha sido un honor intervenir el Palacio de Liria»



El jardín de Epicuro

La pintura de Carlos León, referente de la abstracción, pide una mirada atenta y una mente abierta.

V. García-Osuna
Foto: Albarrán Bourdais

Hedonista, libre e innovador, así es el universo plástico de Carlos León (Ceuta, 1948). El artista, nombre clave de la abstracción contemporánea, ha abordado el cuadro y la pintura desde todas las perspectivas posibles persiguiendo la perfecta conexión entre composición, color y gesto. Ligado en los años 70 al movimiento francés *Supports-Surfaces*, corriente que introdujo en España, ha llevado a cabo una incesante investigación sobre los soportes (lienzo, poliéster o dibond), la técnica (de los pinceles y brochas a las manos) y la pintura, explorando sus posibilidades expresivas. Ha expuesto en la Bienal de Venecia, en el Museo Reina Sofía, el Instituto Cervantes de Nueva York o la Fundación Joan Miró, entre otras instituciones. En 2016 obtuvo el premio de la fundación Arte y Mecenazgo y en 2022 el Ministerio de Cultura le concedió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. El jardín como espacio simbólico y de representación ha sido uno de los núcleos de su obra, y también es el leitmotiv de su actual exposición, *The Wrong Garden*, en la galería Albarrán Bourdais de Madrid.

«Nunca he pintado tanto ni con tanto gusto como ahora»

¿Cómo es el jardín de su imaginación? Casi desde que comencé a pintar, el jardín ha sido un motivo recurrente en mi pintura. Lo concibo como un espacio simbólico, de pensamiento, de sensibilidad. En mis obras reflexiono en torno a ese lugar de encuentro entre los trabajos de la naturaleza, lo que sería el paisaje, y los del hombre, de la razón, de la medida, de la mano. El jardín, para mí, es todo eso. Pensando en él recorro también mentalmente la literatura, la filosofía, desde el jardín de Epicuro, al de los cabalistas españoles, pasando por la mística judía, hasta llegar a nuestros días.

¿Y por qué “equivocado”? Tiene algo irónico, y también de confianza. Uno se pasa la vida buscando ese jardín del que un día fuimos expulsados y tratando de regresar, aunque sea por un momento, a ese paraíso perdido. Y con los años, la vida, la dureza de la existencia, nos lleva a una revisión de la historia que,



desde luego, no nos permite ser demasiado optimistas sobre el destino de la especie humana. La historia es un continuo suceder de guerras, de plagas, de catástrofes. Hay mucha violencia en la vida. Y ése es *The Wrong Garden*. Buscábamos el paraíso y nos encontramos en un jardín, en un lugar equivocado.

Define su momento actual como “postmadurez”. Es un término que me inventé para evitar hablar de la vejez [sonríe]. La madurez ya quedó atrás, esa etapa en la que uno piensa: “Oh qué bien, he llegado a un punto de maduración, cuando el fruto está listo para ser recogido y degustado”. Después de esa madurez, si uno sobrevive y conserva las ganas, llega la postmadurez, que es la vejez activa. Es ese momento que algunos vivimos como una nueva adolescencia pero que, a diferencia de ésta, va acompañada de la experiencia, de todo lo vivido, todo lo leído, todo aquello sobre lo que uno ha reflexionado. Y en esa etapa me encuentro, una fase de gran libertad y mucha actividad. Creo que nunca había pintado tanto como ahora, ni con tanta seguridad, ni con tanto gusto.

¿Siente también más deseos de arriesgar? Sí, de hecho, estos últimos cuadros son vistos con sorpresa, como diciendo “anda, aquí hay algo nuevo” porque ciertamente hay una continuidad con lo anterior pero la obra se proyecta hacia adelante de una manera audaz. Hay líneas de trabajo nuevas, gamas de

colores inéditos... Y eso me anima, porque significa que estás vivo, que todavía tienes algunos frutos más que ofrecer antes de la caída final del telón.

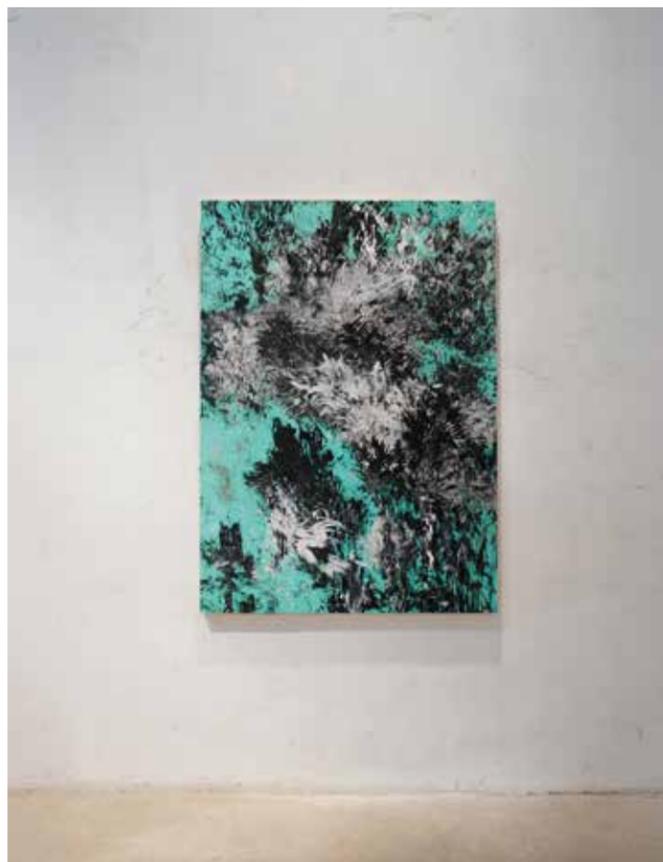
Cambió la Medicina por el arte. Sería largo de contar, pero resumiendo mucho, los estudios de medicina, la anatomía, las vistas al microscopio en las clases de histología, me condujeron a la pintura. Alguien me regaló un libro sobre Gauguin que despertó en mí algo tan fuerte que me llevó a elegir entre ser médico, como querían mis padres, o pintor...

Les daría un disgusto. Claro, y además yo tenía mucha vocación por la medicina. Pero pudo más la pintura. También era un momento de mi vida en que quería independizarme, salir de casa de mis padres. La pintura fue una tabla de salvación, me agarré a ella y ya nunca la solté. He procurado no trabajar en

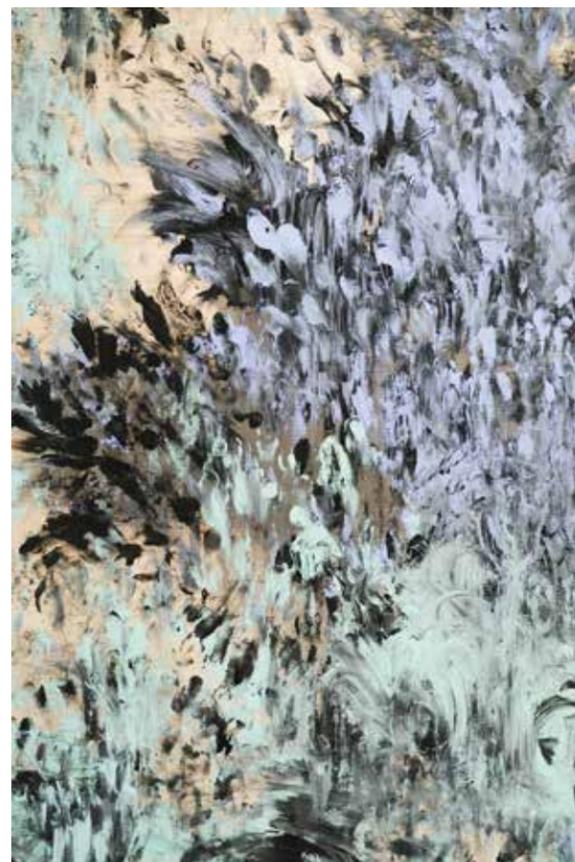
“Mientras pinto me gusta escuchar música de todo tipo. Pueden ser unos oficios de Tinieblas de Gesualdo, o algo de Iggy Pop o Joy Division, por ejemplo”, dice Carlos León, “También me atraen las músicas no occidentales, como la del pakistaní Nusrat Fateh Ali Khan. La música tiene un poder enorme sobre la ejecución del cuadro, acaba dirigiendo la mano mientras pintas.”



Vista de la exposición *The Wrong Garden*



Nueva luz V



Los nuevos ríos I (detalle)



Vista del estudio del artista

ninguna otra cosa, sólo hubo un paréntesis en el que me dediqué a la enseñanza, fui decano en la Facultad de Cuenca. Pero me di cuenta pronto de que la docencia me restaba energías y perturbaba mi trabajo. Preferí dejarlo, aunque eso me colocara en una situación económica más precaria.

En 1979 se instala en París becado por la Fundación Juan March. Sí, pero antes, con 22 años, ya había viajado por mi cuenta, con mi primera mujer, que era asistente de español en un liceo. Pasé buena parte de los 70, yendo y viniendo, se convirtió en mi centro de operaciones. París estaba todavía impregnada de ese espíritu del Mayo del 68, era la ciudad de Deleuze, Derrida, Barthes, Foucault, Lacan... ¡La flor y nata de la intelectualidad estaba allí! Fue a finales de esa década cuando me concedieron la beca March. Para cuando terminé, París había cambiado radicalmente. El que yo había conocido en 1972 no tenía nada que ver con el de 1980. Y decidí regresar a casa.

¿Cómo surge su vinculación con el colectivo de Support-Surfaces? Hubo un hecho trascendental en mi vida. Durante ese primer viaje a París, mientras aún estábamos en el tren, leí en *Le Monde* una noticia sobre la retrospectiva que le estaban dedicando en el Grand Palais a Barnett Newman, uno de los grandes del expresionismo abstracto americano. Nada más llegar, dejamos las maletas y corrimos a ver esta exposición que acabaría marcando

para siempre mi trabajo. Ahí comprendí que había una manera nueva de abordar el tema del cuadro, de concebir la evolución de la pintura dentro del panorama internacional de nuestra época. Conocí a una serie de pintores de mi edad o un poco mayores que se denominaban a sí mismos *Support-Surfaces*, era una marca registrada. También trabajaban a partir de las premisas del expresionismo abstracto americano. A su lado descubrí posibilidades que en España no había explorado, como, por ejemplo, hacer compatible una militancia política con la pintura abstracta.

«Mi pintura es política, pero también dionisiaca y gozosa»

¿De qué manera? Aquí se concebía que si alguien tenía unas posiciones políticas frente a la dictadura, como era mi caso, debía hacer una pintura "políticamente útil", figurativa. Mientras que la gente de *Support-Surfaces*, con quienes yo me identificaba, sostenían que la vanguardia política debía acompañar a la artística, que ambas debían ir de la

mano. Lo importante era hacer arte de vanguardia porque eso también contribuiría a transformar la sociedad, a introducir modos de pensar nuevos.

En 1984 marchó a Nueva York, con otra beca, avalada por el prestigioso crítico Clement Greenberg. La historia fue así. Cada verano, Anthony

Caro organizaba al norte de Nueva York, en unos bosques, unos encuentros con artistas de distintos países que eran seleccionados por un jurado. Yo hice una solicitud y fui admitido. Nos pasamos un mes trabajando el día entero en unos enormes estudios situados en medio de la naturaleza. Y fue allí donde conocí a Clement Greenberg porque al hotel en el que nos alojábamos se acercaban críticos, coleccionistas, galeristas, gente de Nueva York para ver qué hacíamos. Greenberg se quedó tres días, pude enseñarle mi trabajo y me invitó a visitarle cuando acabara el taller. Fui varias veces a su casa y trabamos una buena relación. Él era ya muy mayor y para mí era un personaje histórico, era un hombre, a esas alturas, ya muy descreído, pero interesantísimo. Y fue entonces cuando me decidí a solicitar una beca, para permanecer en Nueva York, y él me respaldó.

¿Cómo creció allí como artista? Si los años de París fueron más de efervescencia intelectual, de sentar unas bases teóricas sólidas para mi trabajo, Nueva York fue una experiencia de otro orden. Era el mercado del arte, el mundo de las grandes galerías donde uno podía ver diariamente exposiciones con lo más granado del arte internacional. Considero que he tenido una buena formación. Esos dos polos, París y Nueva York, me han permitido tener una visión amplia de las múltiples facetas que componen eso que llamamos "mundo del arte", porque son

muchas: la política, el mercado, las galerías, la crítica... es un conglomerado de diversos factores que, como una orquesta, hay que saber dirigir y digerir también [sonríe].

El jardín ha sido un motivo recurrente en su obra

Se marchó pero volvió diez años después. Sí, en 1995, pero en aquel momento el mercado neoyorkino se estaba derrumbando. Toda aquella efervescencia de los 80, donde uno podía pasarse el día descubriendo artistas nuevos, se había esfumado. Por aquel entonces las galerías tenían dificultades para mantener a artistas que habían triunfado relativamente en los 80, pero que ya estaban declinando. En el 90 nadie tenía ganas de fichar a un artista nuevo. Bastante tenían con apoyar a duras penas a los que ya tenían.

¿Se relacionaba con otros artistas españoles? ¡Me lo tenía prohibido! [ríe]. Desde que me instalé allí, me propuse no caer en eso. Yo quería vivir la vida de Nueva York y me rodeé de un mundo muy americano. Me casé con una fotógrafa americana. Evité esas capillitas de españoles colegas que suelen producirse a veces.

¿Qué le empujó a regresar a España? El atentado de las Torres Gemelas, que vino acompañado, en mi caso, de un divorcio. Comprendí que la etapa en Nueva York había concluido, la ciudad se cerró

mucho sobre sí misma, se hicieron, digamos, más chauvinistas. Además la vida allí era carísima y pensé que mi trabajo sería más provechoso en España, donde podría producir esos cuadros que tenía en mi cabeza, darlos a luz en otras condiciones. Elegí Segovia porque aquí había transcurrido mi infancia y adolescencia. Me vine un poco en plan de a ver qué pasa y ya llevo un montón de años. Segovia es una ciudad que tiene para mí unas resonancias muy interesantes. Aquí vivió San Juan de la Cruz, y también Antonio Machado.

A la pintura la han dado por muerta varias veces. Llevo cincuenta años escuchando: la pintura ha muerto o la pintura vuelve. No, ni vuelve, ni se va, ni nada. Del frondoso árbol de la historia del arte siguen brotando ramas. Un día surgió la



Estudio del artista

«Estoy en una fase con más deseos de arriesgar si cabe»

abstracción, otro el land art, otro el conceptual... Pero la rama de la pintura está ahí y es bien sólida. Nada más hay que ver las cotizaciones de algunos artistas. Cuando se pagan 100 millones de dólares por un Bacon, por un Cy

Twombly, por un Basquiat, eso quiere decir algo. No se puede afirmar que está muerto algo que suscita semejante apetito. Lo que hay es gente a quien le resulta difícil comprender la pintura y por eso la da por muerta.

¿Por qué dice que su pintura es política? Porque todo es política. Mi pintura no es políticamente útil, no es una práctica contestataria ni de denuncia, sino algo que nace de un deseo de construir una sociedad más abierta, más rica y más justa, pues el verdadero hedonismo es aquel que busca el placer para todos, no sólo de unos pocos. Yo mantengo una posición digamos dionisiaca, gozosa, y creo que eso también es político, frente a posiciones más pesimistas o que niegan estos principios de placer, de apertura y de transformación.

¿Pinta a diario o hay que tener una actitud determinada para entrar en el estudio? Yo pintaría todos los días pero no daría abasto comprando materiales, sería una ruina [sonríe]. Además el mercado español no es como el americano, tiene el techo muy bajito. Y no todos los días está uno igual de inspirado. Hay días que me dedico a leer, a escribir o a dar paseos. Cuando uno empieza pintando en plan amateur, pintar es muy bonito, da mucho gusto. Si persistes y te profesionalizas, aquel disfrute de los inicios se convierte en una tortura [sonríe]. Te exigas y ves que lo que querías hacer no te sale, y entonces la cosa ya no es tan gratificante, es más dura. Al mismo tiempo vas descubriendo los lados oscuros y fríos del mercado, de la crítica, todo eso. Solo si consigues llegar a un punto, como en mi caso, de cierta edad y tras muchos años de práctica, la pintura vuelve a ser placentera. Yo ahora disfruto terriblemente pintando. Es un placer raro. La cabeza se funde con tu vida, con tu existencia y uno pinta como respira. Es una amalgama preciosa.

Dice que concibe su obra como una forma de enfrentarse a los avatares del existir. Considero la existencia como un territorio peligroso, oscuro y lleno de sufrimiento. Soy un hedonista, busco el goce, disfruto con una florecilla o comiéndome un racimo de uvas, pero la existencia es dura. Pintar es como ir a vendimiar. Uno recoge los frutos sabrosos de haber dedicado la vida a pensar, a ser pintor, a poner en escena esos personajes que son los colores. Pintar es como un ajuste de cuentas con el existir. Es algo que te permite hacer más soportable la vida.

Y también es algo transitivo. Uno ofrece sus cuadros para el goce de los demás.

¿Se puede mejorar el mundo a través de la pintura? El arte en realidad no sirve para nada. Lo que le distingue de la artesanía, por ejemplo, es que no tiene un fin práctico. Tampoco mejora a la gente. Todos conocemos grandes criminales, monstruos que han amado las artes, que iban a conciertos o tocaban instrumentos, que visitaban asiduamente exposiciones o que pintaban. Ahí está Adolf Hitler, un melómano contumaz que también hacía sus pinitos con los pinceles. El arte no mejora nada en concreto, pero la existencia del arte, de la historia del arte, de los museos, hace que mucha gente reciba el impacto de lo bello, de lo verdadero, aquellos valores platónicos que siguen siendo necesarios. No son útiles desde un punto de vista inmediato, pero sí importantes para el existir.

¿Le cuesta separarse de sus obras? Pues sí, y aunque me gusta vender, que es imprescindible para quienes vivimos de esto, cada vez siento más desprenderme de una obra, sobre todo cuando me ha costado mucho hacerla. Si pudiese ya no vendería más cuadros [sonríe].

¿Qué obra hay ahora mismo en su caballete? Los cuadros más recientes se encuentran actualmente en la exposición individual que me dedica la galería Albarrán Bourdais. Hay algunos que he terminado

hace apenas dos semanas, son recientísimos. El último que pinté fue uno grande, de 250 x 400 cm, titulado precisamente *The Wrong Garden, epílogo*. Es un cuadro en el que considero que me he acercado a lo que me proponía. Está pintado desde la extrema libertad. Hay quienes me han preguntado por

Vivió y trabajó largo tiempo en París y Nueva York

qué un título en inglés. Bueno, vivimos en un mundo global, multilingüe, además, *The Wrong Garden*, en inglés, tiene una fonética muy sonora, muy expresiva.

¿Cómo es su pintura? Creo que, aunque abstracta y hermética, es relativamente fácil de comprender. Solo demanda una mirada atenta y una mente abierta.

¿Y cómo la definiría? Como un intento por aunar placer, libertad e innovación.

GALERIA EUDE

49 aniversario

Homenatge a
“Joan BARBARÀ”
 artista i gravador

Picasso, Miró, Dalí, Barbarà,
 Subirachs, Chillida, Tàpies,
 Beuys, Bechtold, Millares,
 Ràfols C., Solano, Finne

Exposició
 Hasta mayo 2025

Joan Miró



Miró, "Gossos IX", 1979, aguafuerte.