

VII. ENTREVISTA





El cardo, el ave y la verdad.

Entrevista con el pintor Antonio López



JEAN-PHILIPPE PEYNOT*

Antonio López es reconocido como uno de los más grandes pintores actuales por numerosas instituciones y por un público muy amplio. Al escoger pintar su entorno más cercano, de manera realista y sin imponer siquiera un estilo, supo que su camino sería difícil y solitario, lejos de los críticos de arte, curadores, galeristas y otros actores de la escena contemporánea. De la fidelidad de su mirada nació una obra, y de esta obra nació el pintor, que nos habla en esta entrevista, al horizonte de una verdad. Entre otros reconocimientos Antonio López recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1985 y el Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2006.

Fui a Madrid con el propósito de reunirme con el pintor. Su trabajo sobre la ciudad y la gran precisión con la que construye sus pinturas despertaban mi curiosidad. También me intrigaba, lo he de confesar, el aspecto aparentemente vano de tal esfuerzo en un momento en el que la pintura figurativa y todavía más la de paisaje no es la mejor considerada. Esta entrevista debía formar parte de una investigación de filosofía del arte sobre la cuestión de la medida. El punto de vista de un pintor que me parecía un poco fuera del tiempo y conectado con la tradición de las bellas artes podría aportar, por lo menos lo suponía, un enfoque singular y distinto del de los demás artistas que había entrevistado hasta entonces. Me preparé lo mejor posible redactando una serie de preguntas. Al llegar, un acontecimiento terriblemente real dio el tono a un día en el que nada habría de ir como había previsto. Han pasado siete años antes de que volviera a escuchar esta conversación. La tenía grabada y la transcribo aquí, tan fielmente como me ha sido posible.

CÓMO CITAR: Peynot, Jean Philippe. "El cardo, el ave y la verdad. Entrevista con el pintor Antonio López". *Desde el Jardín de Freud* 16 (2016): 309-322, doi: 10.15446/dfj.n16.58171.

* peynot@hotmail.com

© Obra plástica: Óscar Muñoz

ANTONIO LÓPEZ: ¿Dónde se ha tirado esa persona?

JEAN-PHILIPPE PEYNOT: Ha sido en la Puerta de Atocha, justo al salir de la estación. Es complicado ir de la estación al Museo Reina Sofía. He cogido la salida equivocada, la que se encuentra en el lado opuesto al museo. Hay muchos pasos de peatones



Vista de Madrid desde un puente junto a la estación de Atocha. Foto: J.-P. Peynot.

que están cortados por obras y muchísimo tráfico. Este lugar me transmitía angustia, por eso quise hacer una fotografía. La vista que tenía desde el puente me hacía pensar en algunos de sus cuadros. Era esa misma visión dramática de la ciudad la que sentía en ese momento.

A.L.: Pero, ¿dónde exactamente ha caído?

J-P. P.: Yo hacía la fotografía desde un puente, a la salida de la estación, y se tiró desde ese puente.

A.L.: Ya, en Madrid, hay obras por todas partes. Y se ha tirado voluntariamente, claro. ¿Le has visto tú?

J-P.P.: No, mientras caía estaba haciendo la fotografía. Le he visto una vez caído. Enseguida la gente pidió auxilio. Yo quería esperar hasta que viniera la ambulancia, pero tardaba muchísimo. Me quedé unos minutos mirando, pero no pude aguantar más vértigo, y me fui.

A.L.: Madrid es una ciudad muy grande y las ciudades grandes son todas iguales: son horrorosas. París también, a pesar de Napoleón, a pesar del Louvre. Cuando te mueves en terreno conocido vas con más tranquilidad, pero cuando

no conoces una ciudad te parece más agresiva. Yo recuerdo haber ido a París desde Londres, hace ya muchos años, y París me recordó Madrid, llena de coches, de obras, de gente aturdida. El coche lo iguala todo. El Área metropolitana de Madrid agrupa más de cinco millones de habitantes. Es una cosa monstruosa y nuestros gobernantes no hacen nada para remediarla.

J-P.P.: ¿Y por qué vino usted a Madrid?

A.L.: Vine hace cincuenta y seis años, en el año 1949. Entonces Madrid era una ciudad que no llegaba al millón de habitantes. Aquí había una Facultad de Artes Plásticas. Había cuatro en España en aquel momento, y la más cercana a mi tierra era Madrid. Toda la gente de La Mancha, mi tierra, venía aquí a estudiar. Además, estaba el Museo del Prado, las galerías y todo lo necesario para alguien que quería pintar.

J-P.P.: Respecto a su obra, que consiste sobre todo en la representación de su entorno más próximo, ¿le parece más interesante Madrid que Tomelloso, su pueblo de origen?

A.L.: Ahora yo podría vivir donde quisiera, pero toda mi familia está aquí y no tengo ganas de dejarla. Madrid, para la vida que yo hago, no pesa demasiado. Me da igual, yo puedo trabajar aquí o en cualquier otro sitio.

J-P.P.: ¿El sitio no es determinante en su trabajo?

A.L.: No, no es determinante. A mí, Madrid como punto de partida, como temática me interesa mucho. Me ha tocado esto, me parece bien, es mi época. Es como si le preguntaras a Bacon si le pareció bien el siglo XX. Podría marcharme a un lugar más agradable, pero llevo toda mi vida viviendo aquí. Eres pintor, ¿no?

J-P.P.: Soy estudiante en filosofía, cursando un doctorado en la Sorbona, y he venido con una pregunta, o mejor dicho, una pregunta me llevó hasta aquí.

A.L.: ¿Y qué has aprendido de la filosofía? Si pudieras sintetizarlo.

J-P.P.: He aprendido que se podía hacer camino con preguntas, ir al encuentro de los demás e incluso de uno mismo. Es

la pregunta de la medida la que me llevó hasta aquí. ¿Por qué utilizar la medida como material, instrumento y tema privilegiado en el arte hoy en día, cuando es un concepto ligado a la tradición de las bellas artes, forjado en el Renacimiento, y cuando los artistas contemporáneos, en su mayoría, se sitúan en ruptura con la tradición?

A.L.: Yo pienso que ya en el Renacimiento todo eso se sabía. El hombre había hecho ya muchas cosas. Creo que en el mundo antiguo está la clave de todo el conocimiento, en Egipto, en Mesopotamia, en Grecia y en Roma, más que en el Renacimiento. Quizás no hay textos teóricos que nos hayan llegado. Se han perdido muchos escritos y también muchas obras. El otro día, en la televisión, vi una reconstrucción del palacio de Cnosos, en Creta. Creo que nunca se ha hecho una arquitectura tan maravillosa. El hombre lleva ya instalado aquí, en ese misterio, de reflexionar y de crear obras, desde hace miles de años.

J-P.P.: Respecto a ese misterio, en una entrevista, usted hablaba de un profundo sentimiento de verdad que sintió durante su primer viaje a Grecia¹¹. Eso me sugiere una pregunta: ¿ese misterio implica una relación entre la verdad y la belleza?

A.L.: Creo que sí, la belleza y la verdad no pueden estar separadas. Ambas son partes de la belleza verdadera. Pero, no sabemos muy bien lo que es la belleza. En nuestra época, la belleza se ha ampliado a aspectos morales o incluso éticos, más que en el Renacimiento. Creo que en el Renacimiento la belleza era un lugar más acotado, más limitado. Ahora, la belleza lo es todo, todo lo que es verdadero. Es lo que

pienso, pero también se puede preguntar: ¿qué es lo verdadero? Es muy difícil todo eso. ¿Has visto las pinturas de Pompeya en la Villa de los Misterios? En comparación, Tiziano es como un ilustrador.

J-P.P.: Eso también me sorprende. Respecto a su primer viaje fuera de España, a Italia, usted ha dicho que había sido decepcionado por los pintores italianos²². ¿Por qué esta decepción?

A.L.: No de todos, pero he tenido la impresión de que muchos de esos artistas habían servido, en detrimento de su obra, a una sociedad que no sentía ni pensaba como ellos. Es la impresión que yo tuve. En el mundo antiguo la sociedad y el artista formaban un solo cuerpo. Tiziano, por ejemplo, era un hombre que estaba sirviendo a una sociedad que le era inferior. Tiziano era muy inteligente, un poco como Picasso, muy listo y hacía trampas. Cuando el arte no se soporta sobre lo absolutamente verdadero, empieza a ser trampa. Ahora hay una muestra de Carracci, aquí en el Prado, y cuando veo todas sus pinturas, junto a las de Rafael y también muchas pinturas francesas y españolas, me parece que muchas veces el artista es el servidor de una sociedad mediocre.

J-P.P.: ¿Qué elementos pictóricos concretos de estos cuadros, o qué maneras específicas de representar, le llevan a decir que estos artistas no buscan la verdad?

A.L.: En el mundo antiguo no había que buscar la verdad, estaban en la verdad. Fidias estaba en la verdad y toda la sociedad que le rodeaba lo estaba también. Esta es la impresión que tengo cuando veo sus esculturas. Sin embargo, por ejemplo, hablando de un artista muy bueno en una sociedad muy corrompida, Rodin no estaba en la verdad. Pienso que el hombre empezó a corromperse a partir de un momento dado, quizás en el siglo XVI.

1. En el texto de José Miguel Ullán: "Jamais je n'avais imaginé autant de beauté. Il y avait là comme une racine profonde de quelque chose qui est notre culture, quelque chose de très fort spirituellement et qui n'avait rien à voir avec les ruines romaines. [...] Il s'agit d'une résonance semblable à celle que je perçois quand je contemple la *Dame d'Elche*. La distance est effacée par un profond sentiment de vérité". José Miguel Ullán, "Antonio López García et les façons du regard", *Europalia* 85 (1985): 29-40. Publicado en el catálogo de la exposición: *Antonio López*, Musée d'art moderne de Bruxelles (septiembre 26-diciembre 22, 1985).

2. "Les peintres italiens m'ont déçu. En revanche, là-bas, j'ai ressenti l'évidence nette de la grandeur de l'art espagnol: Vélasquez". *Ibid.*

J-P.P.: ¿Cómo se corrompió el artista? ¿No respetando lo que veía, o más bien la idea de lo que veía, en el momento de representarlo, con la aparición del manierismo?

A.L.: El artista, salvo excepciones, hace el juego a la sociedad porque tiene que sobrevivir y porque no percibe necesariamente la corrupción de sus contemporáneos. No es algo que perciba porque está respirando un aire corrompido desde que aparece y no puede notar esa disonancia en su entorno inmediato. Sin embargo, cuando ves la obra de Alberto Durero, en su mayor parte, notas que es un artista verdadero que busca con toda la buena fe el conocimiento. Es una excepción, pero hay otras como la de Leonardo que indudablemente era una persona que trataba de servir a la sociedad pero sin traicionar su íntima sed de conocimiento, lo cual le creaba muchísimo sufrimiento. Era un hombre que sufría mucho porque percibía, por instinto, pienso yo, que era superior en sus conocimientos, en su concepción del mundo, en su sabiduría a la sociedad a la que tenía que servir.

J-P.P.: Según usted ¿esta relación entre el artista y la sociedad sigue siendo la misma en el arte contemporáneo?

A.L.: Quizás los impresionistas rompieron ese juego del servicio a una sociedad vanidosa e ignorante y ahí empezó el arte moderno, al tomar conciencia de ello.

J-P.P.: Precisamente, son ellos los que empezaron a referirse a Leonardo o a Velázquez como maestros.

A.L.: ¡Sí! Sí, claro, hay una suma de individualidades que no cedieron, entre los cuales están Leonardo y Velázquez, pero la conciencia de que el artista tiene que vivir una vida a veces difícil para ser fiel a su propia aventura empieza como colectividad en Francia con los impresionistas. Ahí empieza el arte moderno, pero cada cual se defiende como puede, hay personas que ceden a todas las tentaciones de la sociedad, hay personas que actúan de una forma más limpia, como Giacometti. Hoy en día, como en el pasado,

no deja de ser muy fácil engañar a la sociedad. Un hombre inteligente y con talento lo tiene fácil, porque tiene el poder en su mente y en sus manos de embelesar a sus contemporáneos. Mantenerse puro es una elección dura. Un hombre como Bernini cedió mucho para armonizar con el medio todo lo posible, a costa de lo que fuera, así que su aventura fue muy alejada de la búsqueda de la verdad.

J-P.P.: Usted me ha dicho que en la antigüedad, el artista y la sociedad formaban un único cuerpo, así que no había ningún riesgo de alejarse de la búsqueda de la verdad para un artista como Fidias. Pero, ¿no era también gracias a una cierta concepción del arte que podría ser cercana a la de usted? Hago alusión a Platón, para quien la belleza no se encontraba en el mundo sensible sino en el mundo de las ideas, es decir, muy cerca de la verdad.

A.L.: No creo, no ¡*La Victoria de Samotracia* no es una idea, es una mujer!

J-P.P.: Sí, pero no es una mujer cualquiera, es una mujer ideal. Es decir, sus proporciones están vinculadas a una idea de la mujer, y si nos referimos a Platón podemos decir que son sus medidas justas, incluso verdaderas, las que la hacen ser bella.

A.L.: No, no es una mujer cualquiera, pero recoge todo lo más maravilloso del mundo físico. No está hecha a espaldas del mundo físico, recoge el mundo físico. Está absorbiendo todo lo más maravilloso del mundo físico. Mira este desnudo del Dios de Tinos, ese hombre que está echado así (diseñando un modelaje en yeso justo al lado). No se ha hecho nunca un desnudo tan desnudo, tan animal, con esa plenitud física tan extraordinaria. Eso no se puede llegar a alcanzar si no es a través de una observación y de una atención muy grande a lo que te rodea, al mundo físico. Es un desnudo que estaba en uno de los frontones del Partenón, y ahora está en el British Museum de Londres. ¡Es un desnudo tan impresionante! ¿No estás impresionado?

J-P.P.: Sí, pero no lo veo como un ser humano.

A.L.: Pero tú observa, observa y olvídate de todo eso, y mira la forma nada más, mira cómo está resuelto el hombro, toda la parte ósea, la posición del hombro en relación al tórax, el brazo en relación al hombro. Mira qué cosa más maravillosa, más bien sintetizada.

J-P.P.: Sí, pero lo que veo son más bien problemas formales bien resueltos, un hábil juego de curvas, un equilibrio, una armonía, pero en adecuación más con unas ideas que con unos humanos de carne y huesos.

A.L.: El mundo físico siempre ha estado presente en la construcción de todos estos lenguajes del mundo antiguo, ¡siempre! Allá se inventó el lenguaje de la escultura. Allá también se resolvieron mejor que nunca las cuestiones formales: nunca se ha hecho un desnudo más extraordinario, con independencia de su significado, como resolución de las formas. Mira cómo cae el vientre. ¡Mira cómo cae la carne del muslo, cómo está pesando, cómo se aplasta esto, cómo se tuerce todo esto, cómo aparece la osamenta del tórax! La sensación de desgarrar físico, de intensidad expresiva fisiológica. No se ha conseguido nunca nada igual, eso aparte del contenido. Es un cuerpo como lo podía esculpir Rodin, pero es mil veces más potente que las esculturas de Rodin, por citar a alguien cercano. Esto no puede hacerse si no es observando. Lo tenían dentro, y lo tenían fuera. Estaban inmersos en una combinación maravillosa de lo espiritual y lo físico. Pienso que eso es el mundo antiguo. Por eso tiene tanta plenitud, pero el mundo físico tiene que estar en la obra. Claro, ¡no puede no estar!

J-P.P.: En cambio, después, durante la Edad Media, la belleza viene por voluntad de Dios.

A.L.: Eso es un término muy teórico, pero a la hora de la verdad el hombre siente el mundo a través de sus sentidos: de su vista, de su tacto, de su corazón, de su sexualidad. Todo eso es primordial. Está siempre. Además todo eso puede estar apoyado en unas creencias religiosas, pero no cambia

la fuerza con la que el hombre puede sentir el mundo. Si no siente el mundo físico, no puede expresarlo.

J-P.P.: Quizás escapar de la sociedad es también escapar del marco teórico de esa sociedad, es decir, de una cierta representación del mundo, como por ejemplo aquella que relega la belleza al mundo de las ideas o aquella otra que hace de la belleza un don de Dios.

A.L.: Sí, yo pienso que siempre hay una estructura teórica. Ahora también la hay, pero dentro de esa estructura teórica hay personas: pintores, escritores, cineastas... Esa estructura teórica inevitable que hemos adquirido todos es el punto de partida. Lo que nos pone en movimiento es el sentimiento de la vida. Pienso que tiene que ser así. Bacon es un artista del siglo XX y pinta como un artista del siglo XX, ¡porque es del siglo XX! Pero lo que a Bacon le hace ser pintor es el sentimiento que tiene de la vida. Antes de él está Picasso, y muchos artistas determinantes para su trabajo. Bacon es un hombre con mucha cultura que absorbe todo lo que le envuelva y todo lo anterior. Parte de ahí, pero lo que añade, lo principal, es el sentimiento del mundo. Lo que nosotros queremos de él es que nos dé su sentimiento del mundo. Esa es su obligación, y si es homosexual, todo tiene que estar ahí, en su pintura. Cuando piensas en Renoir, el cineasta, o en Buñuel, lo que esperamos de ellos es que nos hablen de su experiencia. La teoría, se supone, la tenemos todos, pero no todos tenemos esa capacidad de crear. Lo principal es la energía que tú vas captando. La vida te va cargando de sentimientos y tú los expresas, los vuelcas en tu trabajo. Para el arquitecto quizás sea de otra manera, porque tiene una relación con la sociedad distinta, no tiene la libertad del pintor.

J-P.P.: ¿Buscando la verdad? ¿Buscando la belleza?

A.L.: ¡Ah! Sí, ¡claro! Buscando la verdad. Yo pinto Madrid, a mí me parece que es una ciudad muy fea. No me parece una ciudad hermosa, ¡para nada! Pero es verdad esa ciudad, y desde el momento que es verdad ya es interesante. Yo

no podría pintar un sueño. Ya desde el Medievo, con un pintor como El Bosco, para mí lo más interesante es percibir la experiencia que hace del mundo que le envuelve, sus temores, sus deseos... Yo no sé si aquí hay belleza (designando una estatua en un libro). Creo que sí, que hay belleza, porque hay armonía entre lo espiritual y lo material. Hay plenitud, como la hay en la Venus de Milo, pero en el mundo moderno de hace casi dos mil años para acá, yo no veo que haya belleza. Hay belleza en Velázquez porque hay salud y hay armonía. Pero no podía buscarla, lo que pintaba no era hermoso, el Rey no era hermoso. Es hermosa la luz con que lo hace, y es hermoso lo que él siente: su solidaridad con el mundo. Es una cosa moral. Sin embargo a mí no me parece bello David. Cuando se busca la belleza de una manera directa, el hombre se equivoca y miente. Goya es verdad. David está sirviendo a una sociedad que está un metro por encima del mundo real, no quiere ver la realidad, no la quiere ver y fuerza las cosas. Los griegos no forzaban nada. Era realmente un mundo lleno de luz. No tenían que forzar esa luz, estaban iluminados. Con el cristianismo empieza otra etapa muy distinta, mucho más oscura, en la que no se puede buscar la belleza por sí misma. La belleza no va a salir, no creo que pueda salir. Pero en un momento determinado puedes pensar que las películas de John Ford tienen belleza, porque es una persona noble y es inteligente, y la combinación de esas dos cualidades puede llevarlo a algo equivalente a la belleza, pero no podía buscarla de una forma directa.

J-P.P.: En su trabajo, usted representa lo que ve, lo que ve en Madrid, lo que ve en Tomelloso. El punto de partida es el paisaje.

A.L.: Sí, es un retrato de nuestro mundo, como lo es el de Giacometti, de una manera más objetiva, pero es igual, estamos en el mismo mundo oscuro.

J-P.P.: Es igual, ¡pero tampoco! Porque hay categorías en la historia del arte, ciertamente reductoras, pero necesarias

para saber de qué hablamos, y desde ese punto de vista usted está clasificado entre los pintores hiperrealistas, y éste no era el caso de Giacometti.

A.L.: Hiperrealista, no, más bien realista. El hiperrealismo es un movimiento que nace en América del Norte, tiene sus reglas: se trabaja sobre la fotografía, sobre un aspecto del mundo, de la sociedad, más o menos crítica, aumentando los tamaños... No tiene nada que ver con lo que nosotros podamos hacer aquí.

J-P.P.: Sí, y además los materiales son distintos, y también las técnicas. Los hiperrealistas usan pintura acrílica, aerógrafo, utilizan proyecciones de fotografías, en cambio usted pinta con óleo y *"sur le motif"*. Yo también lo pensaba, pero su trabajo es casi siempre calificado de hiperrealista ¿En consecuencia, usted es un pintor realista?

A.L.: Sí, claro, pienso que el hiperrealismo es otra cosa. Es una fórmula general. Un movimiento que surgió allá, en América del Norte, de un grupo de pintores y escultores que trabajaron en una misma dirección, que construyeron un lenguaje y un mundo a representar. Entre ellos Richard Estes, por ejemplo. Yo creo que nosotros, los europeos, somos más francotiradores. No hemos construido un lenguaje común. Balthus es muy diferente a Lucian Freud. De todos los realistas europeos, cada uno va por su lado. ¿No te das cuenta? Aquí no ha surgido un movimiento equivalente al hiperrealismo.

J-P.P.: ¿Entonces, le parece bien calificar su pintura de realista?

A.L.: Sí, es indudable, pero a lo mejor ¡"realista" es también Tàpies! Todo sale de la realidad.

J-P.P.: Bueno, ¡Tàpies un poco menos!

A.L.: Él dice que es realista.

J-P.P.: He hablado con él hace poco, y me habló muchísimo de la realidad.

A.L.: Sí, es lo que tenemos. No tenemos otra cosa.

J-P.P.: El problema al hablar de la realidad, es entenderse sobre el sentido que damos a esta palabra. Es como hablar

de la verdad. Son palabras mayores, pero abiertas a las interpretaciones de cada persona que las utiliza. Para usted ¿qué sería la realidad?

A.L.: La realidad es más fácil de acotar que la verdad. La realidad es el mundo exterior más uno mismo. Esa es la realidad: si tú no estás, no existe la realidad. El punto de partida eres tú y la manera en la que estás interfiriendo el mundo exterior. Tú tienes tu realidad y yo tengo la mía. Por tu manera específica de percibir el mundo, lo transformas.

J-P.P.: Ya que usted ha hablado de Antoni Tàpies, creo que en su caso hay un intermediario entre él y la realidad, como un filtro que podría ser la imaginación.

A.L.: ¡No! La imaginación se supone que la tienes, pero combinada con la observación, el análisis, y muchísimas otras formas de percepción. En Durero, por ejemplo, ¿dónde hay más imaginación, en el ala de ese ave (señalándola en un libro) o en el grabado de *La gran melancolía*? ¿Dónde te parece que hay más imaginación, en Velázquez o en Poussin? La realidad, si no tienes imaginación, no la captas entera con tu mirada. Mira, esto es un cuadro de Sánchez Cotán (señalando una reproducción en la pared), pintado aparentemente sin ninguna imaginación. Pero, ¿tú sabes la imaginación que hace falta para agrupar esas dos cosas: un cardo y un ave, y para poner ese fondo negro? Nunca lo que ha creado había sido así.

J-P.P.: Pero cuando usted pinta una fruta, por ejemplo un membrillo, ¿copia lo que ve?

A.L.: ¡No! ¡No! Antes lo he visto y lo he seleccionado de la realidad. Es como si le dijese a Tàpies que pinta así porque ha visto esas formas en otros pintores. Él no ha inventado el expresionismo abstracto, pero le añade un matiz. Yo añado algo muy importante, que es la selección. Aparte de que en el hecho de pintar lo que ves pones muchas cosas indescifrables. Vermeer, pintando aparentemente lo que ve, pone su alma en la elección del color, de la luz, del tamaño, de la materia, del trabajo de los detalles. Es un universo

infinito la cantidad de variaciones que puedes hacer a partir de un tema que copias, pero es que ese tema que copias lo has elegido tú. Has elegido la luz. A mí me parece que eso es la creación. El hecho de pintar es una mecánica que viene después. Cuando ves un desnudo pintado por Lucian Freud ves mucho más de lo que ha copiado. El que no vea eso no podrá entender tampoco a Mondrian. Verá unas rayas verticales y horizontales, y no verá más. El misterio no tiene una fórmula para ser expresado. Los mundos que materializa El Greco no los hemos visto nunca. Y en la mirada tan profunda de Felipe IV hay una imaginación fastuosa. Sin ella, el pintor no vería lo que tiene delante. Hablo de Velázquez como espectador.

J-P.P.: ¿Por qué entonces, después de Velázquez, los artistas se han esmerado tanto en abrir otros caminos?

A.L.: A mí me parece fácil el evadirse, el realizarse fuera de la realidad. Te lo piden. Conviene a la sociedad. Hay muy poco arte que esté dentro del mundo objetivo, a no ser que consideremos arte objetivo todo arte representativo, en donde haya personas, hombres, mujeres, caballos... Pero hay muy poco arte que intente reflejar el mundo real. ¿Tú sabes que a Caravaggio le rechazaron varios cuadros? Uno de ellos *La muerte de la Virgen*, que está en el Louvre, porque lo juzgaron demasiado real. La Virgen estaba muerta, tenía el vientre hinchado, los pies sucios... La realidad siempre ha sido peligrosa. La sociedad, que es la que paga al artista, prefiere que trabaje en unos mundos menos comprometidos, más amables. Tàpies es muy amable. No hay más que ver que sus obras están en todos los ministerios de España.

J-P.P.: ¡Es una crítica un poco dura!

A.L.: Es que hay un error ahí. Se piensa que lo subversivo es a estas alturas el lenguaje de cierta modernidad, y eso no puede ser. No es por criticar a Tàpies. Yo únicamente tengo la seguridad que en la representación realista más extrema, si es buena, la imaginación tiene que estar, tiene

que participar, porque si no, no se puede ahondar en el mundo objetivo. Mira (enseñando una foto en un libro), para pintar este ojo así, esta frente, esa suavidad de la carne, esa mirada tan viva, hace falta una imaginación portentosa, de verdad, tanto, si no más, que para hacer las pinturas de la Villa de los Misterios.

J-P.P.: La imaginación de la que habla ¿se utiliza para mirar al mundo que nos envuelve más que para mirar en otras direcciones?

A.L.: Para mirarlo bien.

J-P.P.: Pero la imaginación, habitualmente, es más bien la manera de inventar a partir de la mirada, de completarla por un proceso que no ocurre en el nivel de los sentidos, sino en la mente. Por ejemplo, veo esta silla que tenemos enfrente, y luego me la imagino. Si hago un dibujo de esta silla, será distinto de lo que veo porque la habré imaginado, y de una cierta forma inventado. Es en términos de esa cualidad de invención, de esta diferencia que juzgamos de la imaginación. Tàpies ha pintado muchas sillas, pero siempre se ha alejado de lo que veía para intentar aproximarse a la idea de este objeto, imaginándolo.

A.L.: Cuando ves un rostro, cuando tienes imaginación, debajo de la piel ves los músculos, los huesos, las venas, el cerebro, el pensamiento. Si no ves todo eso, no puedes pintarlo bien.

J-P.P.: En la colección permanente del Museo Reina Sofía hay un cuadro de usted titulado *Madrid desde Capitán Haya*. Es un cuadro muy impresionante, por sus dimensiones y por la precisión de la representación. Al acercarme, aunque los vigilantes no me dejaron llegar muy cerca, he visto trazados, cifras y letras, a, b, 12, 10... ¿Qué significa?

A.L.: No lo sé bien. Si lo miráramos juntos, a lo mejor te podría decir qué significa. Sé que a veces pongo, por ejemplo, la hora, el día, o rayas verticales u horizontales que me sirven de guía para ir construyendo toda la estructura. La estructura de la ciudad tiene unas leyes muy precisas, para mí la precisión es un punto de partida.

J-P.P.: ¿Usted no utiliza metro?

A.L.: Utilizo plomadas, para ver en qué punto coincide una forma en relación a las que hay debajo, y utilizo un hilo para trazar el horizonte.

J-P.P.: Sí, e incluso traza la línea en el paisaje mismo que va a pintar, como vi en la película *El sol del Membrillo* que Víctor Erice le ha dedicado.

A.L.: Claro, sí, pinto un hilo en lo que para mí es la línea del horizonte y la coloco en el cuadro. Ese es el punto de partida hacia arriba y hacia abajo, para ir construyéndolo todo. Necesito tejer esa red con mucha precisión para no tener que preocuparme luego de todas esas obligaciones. Así puedo saltar a algo más misterioso, sin pelearme por captar el mundo objetivo.

J-P.P.: Me evoca ciertas representaciones de artistas del Renacimiento, con la red y esos trazados.

A.L.: Sí, no ha cambiado mucho.

J-P.P.: Esa manera de trabajar, ¿la aprendió en Bellas Artes?

A.L.: La aprendes trabajando, es parte de la cultura del pintor y del escultor desde hace cientos o miles de años. Si ahora hicieras un desnudo pintado o esculpido, te harías las mismas preguntas que se hacía un artista de la Antigua Grecia. Habría ciertos aspectos psicológicos que serían distintos y cambiarían el resultado. Pero por lo que se refiere a la fisiología, las formas, la construcción del cuerpo, todo eso sigue siendo igual para nosotros que para ellos.

J-P.P.: Usted acaba de decir que gracias a esa red, a ese instrumento muy preciso y a todas esas técnicas, se libera de la pelea por captar el mundo objetivo. Pero, si la forma ya está determinada, ¿qué le queda para expresar esa libertad? ¿El color?

A.L.: ¡Queda todo! La forma la vas haciendo. ¿Cómo se hace el cuerpo en el vientre de la madre? No se hace una cosa y después la otra. Cuando el hijo nace, ha habido un proceso donde todo ha sido construido a la vez. Es lo que quiero hacer, construirlo todo a la vez, lo espiritual y lo

físico, irlo materializando en la pintura, en la escultura, al mismo tiempo. Lo espiritual, no tienes una fórmula para representarlo, y lo físico sí. Coges una plomada y dices: “A ver ese edificio que hay allí, cómo pilla en relación a esa ventana”. Trazas la vertical y tienes la respuesta.

J-P.P.: ¿Y si hiciera una fotografía?

A.L.: ¿Tú crees que la fotografía te permite vivir? ¿No hablamos de que la realidad es un terreno inmensamente rico para la imaginación? La fotografía no lo es. Yo necesito el mundo real.

J-P.P.: Pero, ¿por qué no lo es?

A.L.: ¡Porque no se mueve, porque no huele! ¡Porque no pasa nada en una fotografía! El hecho de estar allí, en la calle pintando la calle, delante de una persona, pintando a esa persona, de que la rosa se pudra, de que se muevan las cosas, todo eso es la vida. Si te dan una imagen, por muy hermosa que sea, es una parte nada más de lo que es ese hecho físico. Te facilita mucho el trabajo, ya lo sé, pero la convivencia con el tema de mi trabajo me parece muy importante. Pienso que de esa experiencia es de donde sale todo, en mi caso.

J-P.P.: ¿De la experiencia con la vida?

A.L.: Claro, la vida, yo tengo que pintarla. Tàpies tiene otra vida que pintar, otra forma de expresarla. La vida es igual para todos, es el dolor, la alegría, la curiosidad, son muchísimas cosas, todo eso no cambia.

J-P.P.: En *El sol del membrillo* el ritmo es muy inusualmente lento para una película. Se le ve a usted pintando una fruta suspendida de una rama de un árbol de su jardín. Cada día vuelve, con su caballete y sus pinceles, pero pronto se intuye que no va a terminar este cuadro. Intenta captar algo, midiendo, representándolo, pero es la fruta la que parece dar la medida. Es al ritmo de la fruta al ritmo que la película se desarrolla. De algún modo me pareció que en esta película no es el hombre la medida de todas las cosas, sino una simple fruta.



Antonio López. “Lavabo y espejo” (1967). Óleo sobre tabla. Imagen tomada de: <http://www.madriz.com/los-realistas-de-madrid/> © Antonio López VEGAP - Madrid 2016

A.L.: Algo así es. Claro, comparar al hombre con un árbol o una fruta, eso no tiene sentido, pero percibía la vida del árbol. Trabajo así: me coloco frente al árbol, junto a él y estoy con él, como si estuviera con una persona. ¡Se precisa mucha imaginación para verlo así! Pero de esa misma historia otro realizador hubiera hecho una película completamente distinta. Víctor Erice y yo somos dos personas que tenemos bastante afinidad, por edad y por sensibilidad, pero es él quien ha hecho esta película y se trata de lo que él siente.

J-P.P.: En la película, usted no deja de medir, de modificar la composición. No se acaba de deshacer de esa dificultad para captar el objeto que quiere pintar.

A.L.: Esa atención a la forma es permanente, no cesa nunca porque nunca acabas de resolver del todo el problema formal. Estás construyendo el embalaje de algo que tiene que estar dentro. Para mí, el embalaje tiene que estar resuelto muy atentamente. Porque tiene que contener algo, tiene que contener lo que yo siento.

J-P.P.: ¿Cuándo sabe que la forma ya contiene la emoción?

A.L.: ¡Ah! Ahí está. Ese es el gran misterio. Ahí está todo. Yo confío en que cuando el punto de partida es algo que tú sientes fuerte, en relación a lo que te ha llevado allí, cuando empiezas, la pintura se va embebiendo de la emoción. Puedes ver la pintura como una sustancia física, pero también es una sustancia espiritual. La emoción está presente desde el principio, pero es cuando el cuadro está acabado cuando se manifiesta con plenitud.

J-P.P.: ¿Cuándo se acaba el cuadro?

A.L.: Pienso que es cuando tienes poder sobre la realidad. En el caso de las frutas del árbol, no pude acabar porque pasaron cosas y las frutas se cayeron. Cuando pintas una persona, si la persona no vuelve, el cuadro no se puede acabar. Pero si las circunstancias te permiten seguir con tu trabajo llegas a un punto en que ya no puedes continuar. Porque has dicho todo lo que tenías que decir. Hay una saturación de ti mismo en tu trabajo, y un agotamiento también. Hay unos límites que tienes y no los puedes sobrepasar. Pero si tuvieras una mirada más potente y más talento, seguirías caminando. La diferencia entre La Gioconda y un cuadro de Rafael radica en que donde Rafael tenía que parar, en este reflejo del mundo real, Leonardo seguía caminando a grandes pasos. He ido a ver la exposición de Alberto Durero que hay ahora en el Prado y después vi una pintura flamenca de su época. Veías una diferencia abismal. Sobre

un mismo camino, Durero y Leonardo hacían el doble de recorrido que sus contemporáneos.

J-P.P.: ¿Por qué podían recorrer el doble de distancia?

A.L.: Porque veían el doble.

J-P.P.: ¿Gracias a su imaginación?

A.L.: ¡No! ¡Gracias a su vista!

J-P.P.: Lo que quise entender en lo que acaba de decir es que las cosas se podían percibir de manera activa. Hay esa idea de los existencialistas, de Jean-Paul Sartre en concreto, que la imaginación podría ser una manera de tomar el poder sobre el mundo, es decir, siendo activo respecto a la percepción del mundo.

A.L.: Yo no lo veo así. Pienso que el mundo es un abismo de misterio. Los cinco sentidos, la intuición, la imaginación, te ponen en contacto con el mundo, pero lo que te permite ahondar en sus misterios: la luz, el color, nuestra sociedad... es la emoción. La obra de Bacon es una clave para entender cómo es esta sociedad, lo terrible que es. Él lo ha sentido así.

J-P.P.: Y en sus cuadros, ¿cuál es la clave y qué permite descubrir?

A.L.: Creo que el enigma que percibo en la ciudad que nos rodea es parecido al enigma que veo en algunas pinturas de Bacon. Pero, para volver a esa oposición que haces entre la imaginación y la percepción sensible, y pensando en Alberto Durero, él tiene dos lenguajes: uno muy objetivo, cuando, por ejemplo, reproduce de la forma más exacta posible el ala de un ave, y luego está una representación del mundo medieval, impresionante, religioso, profundamente simbólico que no tiene nada que ver con el mundo objetivo. Lo puedes ver en *El caballero, la Muerte y el Diablo*. Sin embargo las dos obras son de Durero y contienen la misma melancolía, el mismo peso de lo oscuro, la misma fascinación por la vida. En los dos casos su mirada ha llegado más allá de la mera percepción de las formas. En mi trabajo, que aparentemente no es más que el retrato de una ciudad del principio del siglo XXI está el retrato del hombre que lo ha

creado. Yo siento todo lo que es la vida del hombre en la ciudad, y con ese sentimiento tengo bastante para empezar. No puedo saber si será visible en mi trabajo. Cuando ves un niño de Velázquez sabes que se va a morir. Cuando ves un niño de Van Eyck no tienes esa sensación. La vida tiene un peso. Leonardo, Velázquez, Vermeer supieron dar ese peso a sus pinturas, porque lo sintieron.

J-P.P.: Esa mirada específica que también permite reconocer al momento las pinturas de Leonardo, Velázquez y Vermeer en la obra es el estilo.

A.L.: Más que el estilo, el lugar.

J-P.P.: Desde final del siglo XIX, en la literatura primero y después en la pintura, se habla del estilo. Es lo que hace que al leer unas líneas de Flaubert ya lo reconozcamos. Es también lo que hace que reconozcamos al momento un cuadro de Manet o de Van Gogh.

A.L.: Lo ves tú, pero a lo mejor otro no lo ve. Van Gogh es un caso extremo, hay casos extremos, pero hay artistas que no quieren exponerse tanto. Velázquez no lo deseaba, no deseaba exponerse tanto, y me parece una cosa maravillosa.

J-P.P.: En su trabajo, a diferencia de casi todos los demás pintores, tengo la impresión que hay la voluntad de no tener estilo.

A.L.: La voluntad de no imponerlo, de darlo por inevitable, como tú tienes tu cara y no la de alguien más. Los hombres tienen algo que les diferencia y algo que les pone en relación. Esa obsesión por el estilo que se ha dado tanto en la pintura y en la escultura ha empujado el lenguaje del arte. A partir del Renacimiento, desde que Tiziano firma, ya empieza a ser valorada e impuesta la tarea individual.

J-P.P.: Así empieza la historia del arte como disciplina. La primera tarea de los historiadores fue atribuir las obras, porque hasta entonces casi siempre se ignoraba el nombre del autor.

A.L.: En la Antigua Grecia se habla de que Praxíteles o Escopas incorporan algo específico. Había diferencias, pero muy sutiles. Eran más morales y espirituales que de forma, y aquí sin embargo es lo contrario. Tú notas que el siglo XX en el fondo es el mismo acorde, pero con formas muy distintas. El mismo contenido, el mismo espíritu, todos dicen lo mismo pero cada uno lo disfraza con un estilo distinto que impide comunicar, y a mí eso me molesta mucho. En ese sentido, el cine estuvo durante cierto tiempo libre de esa servidumbre. Había que contar una historia, contarla bien, y eso era lo primordial. Luego, te das cuenta que Hitchcock tiene su lugar, su mirada, pero no es un estilo. Sucede lo mismo con la obra de Buñuel, es una mirada, no parece que sea un estilo.

J-P.P.: ¿Y con Picasso?

A.L.: Picasso para mí es un misterio. Me parece que con su obra, no es tanto una mirada como unos estilos. Ahí hay un juego estético. Creo que en el arte de la pintura y la escultura está todo muy cerca de nosotros, y se ha manipulado demasiado, y no únicamente los artistas, los teóricos también han manipulado mucho. Cuando veo las obras de Morandi o las de Giacometti percibo una necesidad, como inevitable, de encontrar rápidamente una forma de contar las cosas. No tendría que ser así, no habría que preocuparse ni de eso, ni del tono de su voz. ¡La voz ya saldrá!

J-P.P.: ¿Y la técnica? Desde el punto de vista de la historia del arte, su evolución es un aspecto importante.

A.L.: No tiene por qué. A lo mejor si no te basta la pintura, pero entonces tienes que salirte y hacer otra cosa. Bacon se sitúa en el terreno de todos. La pintura y el lienzo. Como Rembrandt. No hay más que una visión muy poderosa y muy personal. Creo que en ese sentido la literatura se mueve en un espacio menos histórico que el espacio impartido al arte. Se supone que el libro lo tiene que entender el lector. El escritor le facilita, en lo posible, su trabajo. Está ahí a favor del lector.

J-P.P.: La historia del arte moderno y contemporáneo es una historia de rupturas. ¿Usted no intentó nunca romper con lo que se hizo antes de usted?

A.L.: Todos los figurativos somos muy conscientes de que somos unos figurativos que no había antes.

J-P.P.: La pintura, el pincel, el lienzo, el caballete, la representación...

A.L.: Y el hombre del siglo XXI que sigue siendo de carne, de huesos, de sangre... Si lo quieres ver igual, es igual, ¡no hay tanta diferencia! Pienso que es distinto el sentimiento que te lleva a representar las cosas. Tú ves una catedral gótica, por ejemplo, Notre-Dame, y ves el Partenón. Ambos están hechos con piedras, ensamblados tratando de que no se caiga el edificio, pero es abismalmente distinto lo que expresa cada una de esas construcciones.

J-P.P.: Sí claro, la estructura del Partenón es muy distinta de la de Notre-Dame, con sus contrafuertes y sus arcos góticos. Son dos técnicas de construcción distintas.

A.L.: Pero incluso sin saber de arquitectura, esas formas te transmiten algo muy diferente. Toda la diferencia que había entre el hombre de la Antigua Grecia y el hombre del Medioevo europeo aparece reflejada en la piedra. No hay que preocuparse por la técnica. Y mira hasta qué punto el arte neoclásico, en el que parece que hay un intento de resucitar la Antigua Grecia, es tremendamente alejado, es imposible más distancia, y se está trabajando con las mismas técnicas, los mismos elementos, los mismos temas. El cuadro de David, *Leónidas en las Termópilas*, da un poco de risa. Eso es el francés del siglo XIX, lleno de vanidad, de soberbia, falso y a la vez con buena voluntad, intentando construir un mundo noble, pero desde un esquema que ya no era el de su época.

J-P.P.: En su caso, usted representa lo que ve de acuerdo con la tradición de bellas artes, de una manera más clásica imposible. Pero si pensamos en cualquiera de los artistas contemporáneos, todos sin excepción han encontrado

una manera de romper con esa tradición, incluso los que siguen utilizando la tela y la pintura. Por ejemplo, Miquel Barceló reinventa la pintura moviéndose en otra cultura, en África, y experimentando con sus telas que deja expuestas a la intemperie...

A.L.: ¿Sabes lo que sucede? La parte espiritual, lo que habita la obra lo cambia todo. Creo que se ha confiado en las artes plásticas demasiado, pensando que la forma exterior es tan determinante. Quizás cuando pase un tiempo vamos a ver qué es lo que hemos aportado cada uno, en qué nos parecemos y en qué nos diferenciamos. A lo mejor nos parecemos todos. Pero, ¡yo soy mucho menos clásico que Barceló!

J-P.P.: ¿En qué es usted menos clásico?

A.L.: Pues él me parece más convencional. Respeta más los tópicos de la época. Pero eso tampoco importa mucho. Cada época tiene sus tópicos. Hay artistas que los respetan, y otros que no. Cervantes, en apariencia, estaba obedeciendo todo el mandato de su lugar y de su tiempo, pero en lo profundo estaba muy lejos de aquello. Estaba contando algo absolutamente nuevo, hablando del aburrimiento, del tedio, del silencio, de cosas de las que en esa época nadie hablaba. Con un lenguaje muy parecido al de los demás escritores de su tiempo lo cambió todo. Ese punto es verdaderamente sorprendente en el lenguaje de Cervantes. Cuando fue publicado *El Quijote* parecía un libro de entretenimiento, un libro humorístico para pasar el rato, y que lo leyera todo el mundo. La gente sabía lo consideraba un libro superficial. Ha pasado el tiempo y hoy en día, para todos nosotros, es tan profundo como su estilo. No es fácil ver la parte final de la creación. Lo que vemos ahora en la obra de Velázquez a lo mejor en su época no se podía ver.

J-P.P.: Sí, pero con la modernidad hay rupturas que han cuestionado las prácticas por sí mismas. Desde el principio del siglo XX Malevich decía que la pintura estaba obsoleta,

y muchos poetas dicen que es imposible hoy en día hacer poesía utilizando palabras.

A.L.: Bueno, pero, por ejemplo, Louise Bourgeois, para hacer sus arañas, ¿qué técnica tiene? Pues la técnica de toda la vida: hacer un muñequito pequeño y agrandarlo en un taller, con unos operarios, como se podía hacer para *El coloso de Rodas*. El resultado es distinto, pero la técnica es la misma. En algún momento hay que materializar las ideas. ¿Qué más da que se emplee una técnica u otra? La pintura está ahí para el que necesite usarla. Pintar, cantar, bailar, fornicar son cosas inventadas con el hombre mismo, en la oscuridad de los tiempos. No veo porqué ahora, en un momento determinado, no se podría seguir escribiendo o pintando. Cuando veo un cuadro de Hopper, por ejemplo, veo que está contando algo que es lo que contaba el novelista de su época, el cineasta y el periodista. Estaba completamente encajado en su época, y ciertamente no menos que los expresionistas abstractos.

J-P.P.: ¿Y qué opina de los artistas conceptuales?

A.L.: Pienso que hay gente que ama lo manual. Creo que hay una arquitectura que valora el trabajo manual y hay una arquitectura que es más bien la de las ideas y los esquemas mentales. Pienso que los conceptuales son más bien como esos arquitectos modernos que no aprecian el aspecto manual de su trabajo. Se han incorporado a lo que nombran pintura desde un lugar ya fuera de la pintura, en el mundo de las ideas. A lo mejor no son pintores, ni escultores, son hombres con ideas que no han encontrado el medio para transmitirlos. El cine surgió en el siglo XX, la fotografía en el siglo XIX. Antes no existían esos lenguajes. ¿Qué lenguajes anteriores absorbían lo que se dice hoy en el cine? Buñuel, que intentó pintar, que intentó escribir, indudablemente encontró en el cine el medio que le convenía.

J-P.P.: Si hoy ya se puede empezar a considerar el arte contemporáneo como una categoría estética, es precisamente porque la práctica artística ya no se limita a las disciplinas

de las bellas artes y se extiende a la *performance*, al vídeo, a las instalaciones...

A.L.: Sí, el arte es una mezcla de muchísimas cosas, como debe ser. A lo mejor una prostituta, en un momento determinado, está haciendo ella también una creación. Se seguirán incorporando cosas que pertenezcan a la vida, pero seguirá siempre habiendo alguien que quiere escribir, hablar, bailar, pintar... Esos siete u ocho lenguajes pienso que seguirán mientras el hombre siga siendo el mismo, mientras no cambie demasiado en su biología y en su fisiología. Ha habido una cosa muy determinante en el hombre de nuestra época: los dioses se han marchado. Nos hemos quedado solos, y eso es lo que ha cambiado todo. Los dioses ya no están cerca de nosotros y eso sí que nos ha hecho sentir y comportarnos de una manera distinta, actuar con una libertad a veces peligrosa. Ya no nos sentimos responsables ante nada. Pero, ¿piensas que un hombre del Antiguo Egipto no sentiría lo mismo que tú ante el amor, el dolor o el peligro?

J-P.P.: Sí, pero la mirada cambia.

A.L.: Sí, claro, cuando hay una gente que empieza a hartarse de las mentiras hermosas, cuando ya está bien de Venus, cuando los modelos han quedado anticuados y, de repente, la sociedad tiene una sed de verdad, entonces la mirada cambia. A partir de ahí las pequeñas diferencias que nos singularizan, cuando coinciden con esta espera pueden materializarse en la literatura, en la pintura o en la propia vida. Por eso a la cuestión de la forma yo no le doy tanta importancia. Lo que importa es el espíritu que motiva sus cambios.

J-P.P.: Y esos cambios, en su pintura, ¿en qué consisten? ¿Qué es lo que los motiva?

A.L.: Eso es más fácil verlo en la distancia que en la cercanía. Yo no lo sé.

J-P.P.: ¿No le preocupa?

A.L.: Sí me preocupa, pero sé que no lo voy a saber. Me gustaría que alguien que supiera me lo dijera, pero la gente que tiene la palabra en nuestro mundo es gente de la que yo no me fío mucho.

J-P.P.: ¿En el mundo del arte?

A.L.: Sí, en el mundo de la cultura la gente se equivoca desde hace ya mucho tiempo. Ya no hay un esquema que te asegure la solución. Tienes que entender tú solo el fondo de lo que se está tratando allí, y eso es muy difícil. Yo me fío del impulso que me lleva a hacer las cosas de una determinada manera, y de nada más. En la época en la que yo me formé Sartre parecía un dios, y después de unos años resulta que era un falso sacerdote!

J-P.P.: Pero en cuanto a su trabajo, ¿usted nunca tiene dudas? ¿No piensa que los filósofos pueden ayudar a ver las cosas claras cuando las ideas se confunden?

A.L.: Yo sí, ¡claro que tengo dudas! Hay que tenerlas, y si no lo confiesas no vas con valentía. Hasta Picasso, hasta Bacon, ¿cómo no iban a tener dudas? ¿Sabes quién no tenía dudas?, y tenía motivos para no tenerlas: Van Gogh. Porque él no elegía, como no eligió tener esa mente tan desequilibrada, esa sensibilidad tremenda. Eso le llevó, a través de la pintura, hasta su final. Pero los que podemos elegir vamos pactando, vamos moviéndonos con los demás de una manera más o menos honesta. Entonces, no sabes nunca si no te estás perdiendo. Pero eso no te debe impedir seguir caminando en la dirección que debes ir. Cuando tu mente está atascada has de dejar hablar a tu mano, a tus piernas, a todo tu cuerpo. Es a él a quien debes escuchar. Se tiene que liberar a ese pequeño Van Gogh que todos tenemos. A ver a donde te lleva, de la manita. Pero, desde luego, no va a ser un filósofo quien te ayude. ¿Por qué tomarse la molestia de leer a los filósofos? Si ya estamos en el mundo, en la calle, metidos en el mogollón, ¿qué más necesitamos saber?

J-P.P.: ¡Usted es un rebelde!

A.L.: Sí, rebelde inevitable, pero no me gusta serlo. Víctor Erice es también un rebelde. En cambio, Quentin Tarantino es un falso rebelde. Sartre era un falso rebelde. A lo mejor, el rebelde es una persona que no hace tanto ruido, no es tan estruendoso. Beethoven llevaba un disfraz, el de rebelde romántico. Era una manera de entrar en la buena sociedad. El rebelde de verdad trata de disimularlo, porque si no, no se lo permiten. Pero ¿no sé si esto es de lo que tú querías hablar? (risa) ¿He contestado a tus preguntas? ¿Crees que te ayudará?

J-P.P.: Pues no, ¡es todo lo contrario de lo que esperaba!

A.L.: Pero a lo mejor ese cuadro de Sánchez Cotán (señalando una reproducción en la pared) te está hablando desde la filosofía, desde la ética. Pienso que la filosofía es como la poesía, está disuelta en todo lo que existe, ¡hasta en la pintura y el colesterol!



Antonio López en su taller, durante la entrevista. Foto: J.-P. Peynot.