

# La tela es piel; la abstracción, una realidad total



IGNACIO SALAZAR



Sudario,  
1998,  
óleo/tela,  
207 x 177 cm



**Y**o asistía a la secundaria 3 por las mañanas y por las tardes iba a La Esmeralda, cuando Fernando Castro Pacheco era director. Era yo el más chiquito en La Esmeralda, en aquella época, y no me dejaban entrar a las clases de desnudo. Tuve como maestros a Nicolás Moreno, paisajista, y a Benito Messeguer, que ya falleció. Eran mis maestros. Maestros totalmente académicos no en el sentido universitario sino en el sentido de la academia francesa, como forma de enseñanza. Asistí durante dos años. En 1970 ingresé en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, con una carrera de licenciatura entonces inaugurada que, por cierto, no ha sido modificada en su plan de estudios desde 1973.

Mis maestros me enseñaron a dibujar a la antigua, a copiar y a pintar. Copiábamos. Figurativo. Me aburría tremendamente. Sabía a dónde iba a llegar. Desde entonces me atraía el sentido de la sorpresa, de la extrañeza, del descubrimiento. Intuía el autodescubrimiento de mí mismo por medio de una improvisación no representativa. La llamo no representativa porque en sentido estricto todo es abstracción: nuestra mente crea configuraciones muy complejas que de hecho no las han vivido los artistas, la gran mayoría de ellos. Nadie conoció a Cristo. Nadie presencié un descendimiento de la cruz. Nadie estuvo en una última cena. En el pintor hay un proceso de imaginación y abstracción que todo acto creativo implica.

Mi camino a la abstracción es, por decirlo así, primitivo. Resulta ingenuo pensar que la abstracción es una experiencia reciente, pues el pensamiento abstracto es consustancial al hombre. Mucho de la pintura rupestre es abstracto y mucho de la pintura medieval y de la pintura románica y gótica tiene aspectos abstractos, sí. Si tú entras, por ejemplo, a Altamira, descubres que más de la mitad de sus elementos son totalmente irreconocibles y muy difíciles de ver por el grado de síntesis y de abstracción que poseen. Considero que no eran carencias sino avances cuando las pintaron. En mi proceso creativo no hago una referencia a nada concreto; surge una serie de constantes, de constantes estéticas, de mi gusto; es mi manera de entender y de ver las cosas... las voy transformando, las voy reciclando...

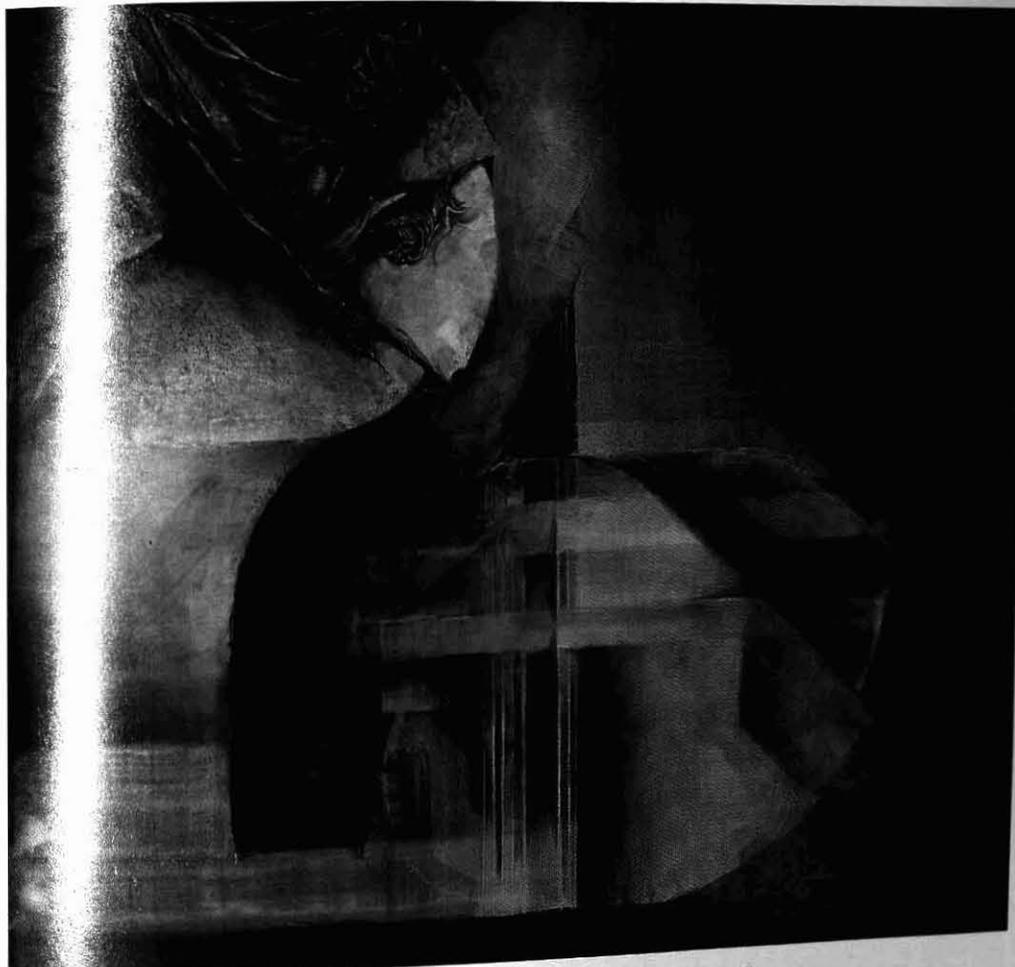
En mi pintura todo lo sueño, lo forjo, loideo, pero asimismo todo forma parte de un complejo en la mente y en el cuerpo. Porque mucho de lo que produzco es un fenómeno sensorial. Sobreviene un gusto corporal por ciertas formas, por ciertos colores. Siento placer por las texturas; el cuerpo interviene, los sentidos intervienen. No sólo cuenta la mente.

Izquierda:  
Segunda  
incredulidad,  
1998,  
óleo/temple/tela,  
120 x 120 cm

Derecha:  
Triptico  
de Campin,  
1998,  
óleo/temple/tela,  
130 x 130 cm

Todos poseemos un gusto por los colores, por los olores, por los sabores, por los sonidos. Esas experiencias no encuentran en el acto creativo una traducción literal. No puedes representar el olor de un nardo; tampoco el sabor de una manzana. Sin embargo, si lo intentas, lo logras abstractamente. Lo haces por medio de algún color, tal vez. O, por ejemplo, evocas el color de un nardo y desemboca en un color como liláceo, violáceo, azuloso o rosado. Quién sabe. En mí se suscitarían estos colores de una manera muy natural.

También puedo evocar o invocar una escena. Imagínate una tarde de domingo con tus padres en un jardín. Es hermosísimo. Y eso no lo vas a representar de una manera figurativa, poniendo a una señora, un señor y un niño de siete, de seis, cinco años. Pero tal vez puedes hacer una mancha que básicamente condense ese momento de tu vida. En literatura todo esto es exquisitamente literal. Hiperdes-



Gabriel Rodríguez,  
"Hombres",  
1999,  
óleo/panel,  
30 x 30 cm

cripciones. En pintura es lo opuesto. A veces pienso que esta ausencia de "narrativa" de la pintura abstracta lo remite a uno a una soledad irremediable, a una incomunicación, a una imposibilidad.

Sólo lo equilibra a uno saber que el "espectador", el "veedor" puede, a veces, experimentar la misma sensación que uno logra en el cuadro, u otra semejante o cercana. La abstracción es muy abierta porque es irreplicable; la sensación es totalmente efímera. Ese espectador hace una serie de asociaciones y de interpretaciones que le son muy personales o puede no hacerla. La abstracción tiene ese sentido de mudéz de pronto sonora. Ese sentido de acromía cromática. Es difícil, aunque fascinante, alcanzar eso.

A veces contemplo mi experiencia como una yuxtaposición de transparencias. Una escena o una vivencia queda almacenada en mi mente, en mi cuerpo, como si estuviese impresa translúcidamente en un cristal transparente. A veces la vivencia es difusa. A esa escena se le superpone otra que no tiene nada que ver con la primera y otra y otra y se va así constituyendo la vida visual de la mente o

la vida literaria, la vida musical de alguien que en última instancia ya no soy yo, pero que soy yo cuando todo "viene a ser" al mismo tiempo, todo se funde y sale algo que es profundamente, inesperadamente novedoso para él o para mí o para ti. La abstracción es la totalidad.

A veces no sé si tengo previamente una idea o una sensación. La idea podría venir de la mente pero no sé si es una sensación que proviene del cuerpo, de los sentidos. No sé si están ambos elementos mezclados. Pero "hay" algo como preconcebido, prefigurado. Empiezo a objetivarlo, a plasmarlo. Empiezo dibujándolo. Pongo un color que en ese momento se me "antoja" mucho. Va como tejiéndose el cuadro a medida que se suceden los días, las semanas, los meses. Yo me tardo mucho haciendo los cuadros. A veces la experiencia de un cuadro me dura varios meses. Luego trabajo varios cuadros simultáneamente y muchas cosas ocurren durante ese proceso. Hay un cierto automatismo ahí, hay un cierto dejar fluir la vida, la existencia y la creación en el tiempo y en el espacio.

Mis cuadros jamás adquieren vida propia. Podría nunca acabar un cuadro y en ese sentido viviría por siempre porque en el momento en que lo acabas lo matas. Si no me decidiera a terminarlo jamás terminaría: seguiría siendo. De hecho me encanta de pronto ver mis cuadros cinco o seis años después y sentir ganas de seguir trabajándolo.

La palabra *texto* precisamente viene de *textura*, de tejer, de trama: se traman las cosas en el texto y hay una especie de textualidad en la pintura porque la pintura se trama. Se van tramando cosas que se van haciendo. Creo que yo pinto mucho con base en transparencias mentales; toda mi pintura es translúcida. Dejo ver como la historia del cuadro. Desde los inicios hasta las partes finales son veladura tras veladura tras veladura. Como una existencia paralela: los pensamientos y las imágenes se van almacenando en la vida. En ese sentido el texto se halla dentro de la pintura. Cada cuadro se va tejiendo, puedo seguir tejiendo para siempre.



Gris de Cloez,  
1998-1999,  
óleo/temples/papel,  
25 x 30 cm



Zorro,  
1998,  
óleo/temple/tela,  
100 x 160 cm



Española,  
1998-1999,  
óleo/tela,  
210 x 270 cm

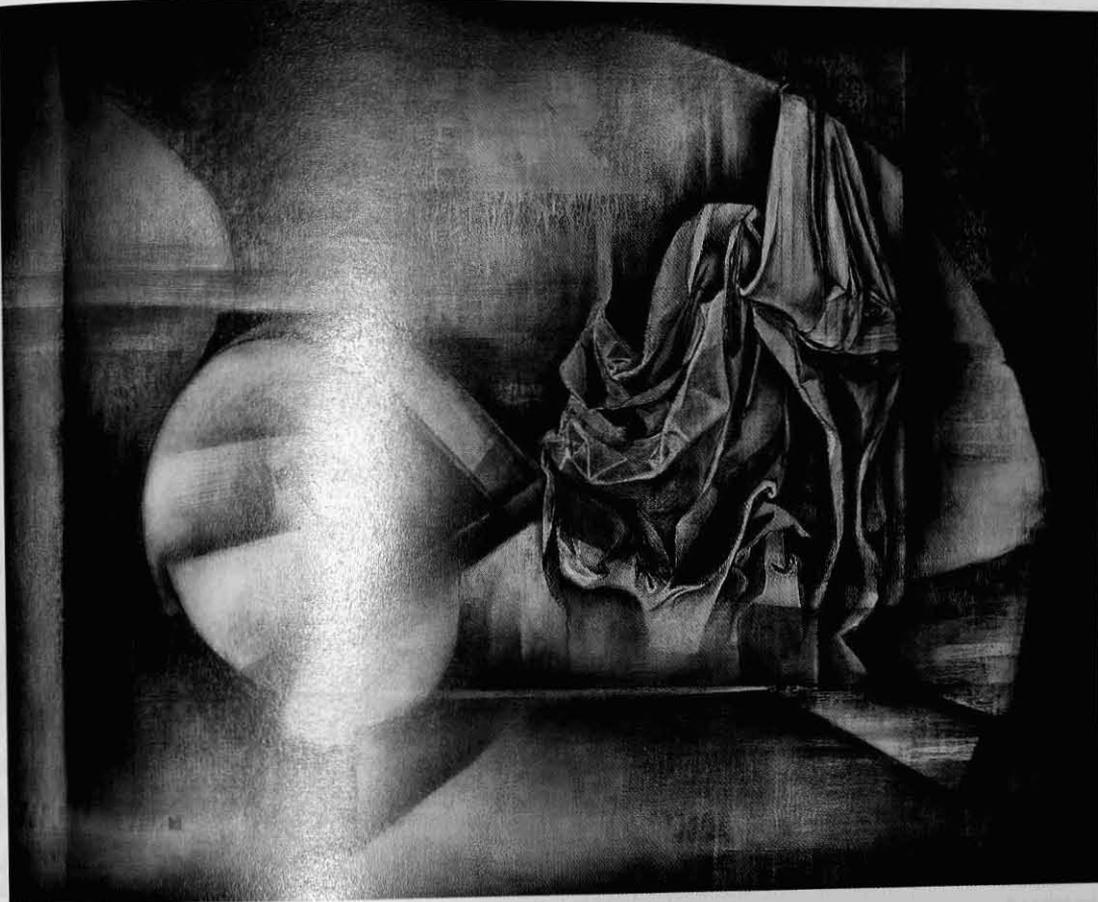
No sé terminar un cuadro: lo detengo porque tengo ganas, de pronto. Se me antoja. Le doy oportunidad a otro, de ser. De existir. Por eso soy creador. Sólo me detiene, a veces, la vida exterior al cuadro; la vida material de ese objeto: su circulación, su consumo, todo ese tipo de aspectos que son intrínsecos e inevitables al objeto artístico en sí y a mis cuadros y a todos los cuadros de la historia.

Es preciso que la tela en que pintas esté lista, apta, sea precisa para "recibirme". Es una superficie que preparo, que nadie prepara como yo lo hago. Es hiperoriginal mi manera de preparar esa superficie. Me pasé muchos años investigando. Es una forma de preparación que culmina en los siglos XVI y XVII y que revivo ahora. Es una superficie como una piel, como mi piel. Técnicamente puede ser una tela muy gruesa, puede ser lino, puede ser algodón. Sobre eso pongo veinticinco capas de las preparaciones que utilizo y queda como un cristal. Le llamo cristal aunque me refiero a la calidad de la superficie, porque la tela de la pintura como objeto tiene una piel. La piel de Van Gogh es una, es única.

Empecé a "hacer" mis telas hace cinco o seis años. Lo conseguí después de muchos años de buscarle, de buscar. El procedimiento y el descubrimiento transformaron mis formas, "mi" forma de pintar. Lo consiguieron porque si tú vas a bailar sobre una superficie totalmente lisa o rugosa o polvosa o terrosa, eso determina tu manera de bailar: ligero, pesado, cómico, figurativo, alado... Así con la pintura. La superficie sobre la que pintes determina la forma en que la pintes. A veces la gente no se pone a pensar en eso y los artistas tampoco. Cada artista necesita una superficie adecuada. En mi caso, amo la superficie como está hecha, como la hice. Es hermosísima la superficie. Cada uno de nosotros tenemos una superficie, un inventario de superficies nuestras... Tú tienes una serie de superficies que te son afines, que te gustan; no las concientizas, simplemente las vives y convives con ellas: con las que duermes, la tela que te pones en el día, encima, la superficie de la mesa de tu casa, la superficie de tu mesa de noche. Si pensaras en ello caerías en la cuenta de cuáles son tus superficies. Son parte de uno mismo.



*Después  
de Campin,  
1999,  
óleo/templo/tela/  
madera  
25 x 30 cm*



romantico,  
2000,  
óleo/seda,  
100 x 100 cm

En el caso específico de la pintura, la determinación de la superficie sobre la que uno quiere trabajar es importantísima y el material también. Puede uno trabajar sobre la tela, sobre metal, sobre madera, sobre mármol, sobre vidrio. La gama de superficies es muy amplia, pero creo que es igualmente importante saber qué tipo de piel te gusta, como si fueras a escoger el tipo de agua en la que te vas a zambullir. O bien si pensaras a qué tipo de piel vas a besar. Cuando vas a dar un beso quieres saber cómo es la piel, quieres sentir eso, a qué huele, quieres sentir en los labios una sustancia específica...

Toda nueva sensación se va desarrollando. Es el proceso de la sensibilización. No se nace con la sensibilidad. La sensibilidad es producto de una educación sensorial, como el oído, como el paladar, todo se va depurando. La pintura es el acto de ver y ver y ver hasta quedar ciego. En el momento de quedar ciego puedes ver la luz. Ése es el sentido misterioso que existe atrás de la pintura. Me he pasado toda mi santa vida viendo, dieciocho horas, veinte horas al día. Tengo veintiocho años de maestro en la Universidad y he visto obras de jóvenes, he estado viendo mi propio trabajo, exposiciones, viajando, viendo. Poseo una especie de hipersensibilidad o hipertrofia o hipervisión visual. A partir de esta obsesión empiezan a surgir reflexiones en torno a la pintura y a su objetualidad. Por ejemplo, qué tipo de superficie es, cómo la translucidas o llegas a la opacidad de los colores. Soy un apasionado de la luz, experiencia que, creo, desapareció en la pintura contemporánea. Me gusta mucho la luz. Empiezo a ver la luz. La luz natural. Apago la luz. La luz artificial. Habito el lugar con luces diferentes, luces de velas que te dan matices maravillosos. Todo cambia, todo se transforma a causa de la luz.

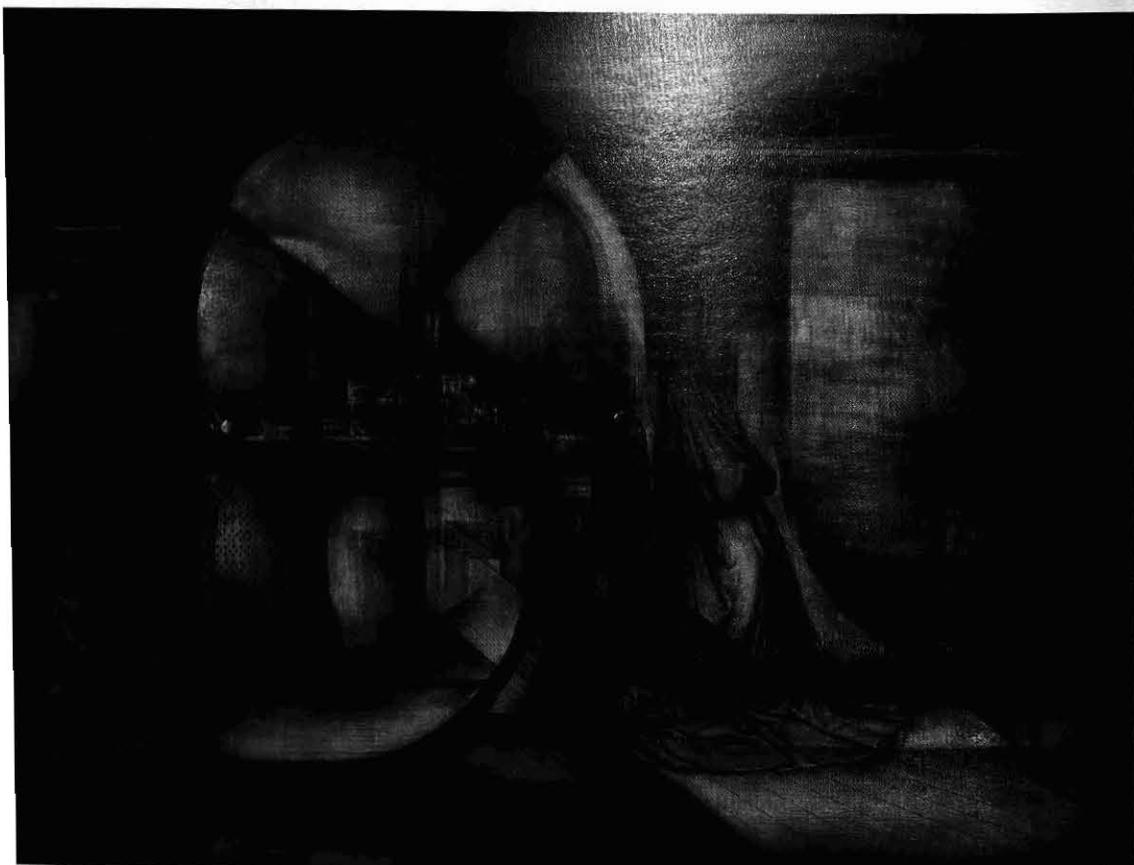
Todo en pintura es una transmutación, una transferencia, una transfiguración. La pintura es alma. Espíritu, alma. El fondo de la pintura es la luz de Bernard Berenson. Es lo que está atrás. Yo sé que suena muy abstracto, muy esotérico, pero es eso precisamente. Cuando tienes muchos años de estar viendo un cuadro, muchísimos, empiezas a verle ciertos detalles diferentes. Estás viendo el espíritu de ese artista, el alma de ese creador dentro del cuadro. Allí está esa persona que lo hizo. Es un acto atemporal. No tiene ni espacio ni tiempo. Es la pintura. Más allá de la moda y de la vanguardia y de los ismos. El hombre es igual desde hace veinticinco mil años que pinta. Más o menos. Altamira tiene ese tiempo. Cro-Magnon. Tenemos ese tiempo pintando y no hemos progresado nada. Nada más hemos sido. Somos.

Pienso muy poco en los efectos de mi pintura. Sí los tomo en cuenta. La verdad sí me gustaría que de alguna manera un veedor después de treinta o cuarenta años tuviese una especie de reacción estética ante un cuadro mío. Hay algunas aproximaciones literarias que no son estrictamente críticas. Son creaciones literarias. De alguna manera tienen una especie de reflejo de lo que yo pinto. Hay especulación, considerando que la palabra viene de *especulo*, espejo. Hay un reflejo ahí y, sí, me gustaría que pudiese ocurrir algo así en el tiempo. A veces, por momentos, me imagino qué pensará, qué sentirá o qué reacción habrá en un espectador ante mis cuadros. Ante algunos de mis cuadros.

Mi pintura es difícilísima. Es muy, muy difícil mi pintura. De ver, de entender, de ubicar, de historiar. Es muy compleja. No es una pintura fácil o relativamente accesible. Requiere de un observador, de un contemplador que sepa mucho, entienda, guste y viva con mucha intensidad la pintura. Esto incluye la percepción de los cambios en mi pintura. Los lapsos, en este sentido, son etapas más o menos largas: tres, cinco años. No soy gente que experimente cambios muy vertiginosos. Estos cambios sobrevienen de una manera natural. Hay ciertas formas que van apareciendo y van protagonizándose en el cuadro. Hay otras que van desapareciendo, agotándose. Me encanta la renovación, la transformación de mi trabajo. El cambio me mantiene muy vital, muy vivo. Me gusta mucho y no por eso quiero que todos los artistas lo experimenten. Nunca veo la pintura de los demás a través de mi pintura. De pronto puedo encontrarme un artista que se pasa haciendo treinta años el mismo cuadro y me puede interesar muchísimo. Yo permanezco encerrado en mi propia obra, en mi propio mundo, en ese reino que me ha sido tan difícil forjar día a día, hora tras hora, ininterrumpidamente. ♦



*Péndulo,*  
2000-2001,  
óleo/temple/tela/  
madera,  
40 x 40 cm



*Visitación,*  
2000,  
óleo/tela  
110 x 150 cm

Fotos:  
Carlos Contreras