

# GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

GENERAL CASTAÑOS, 3 – 28004 MADRID – TEL 91 3195900

[www.galeriaelvira Gonzalez.com](http://www.galeriaelvira Gonzalez.com)

GEORGE STOLZ: Quisiera empezar preguntándole sobre su trabajo. No me refiero a su obra sino al proceso de trabajo en sí mismo, a la rutina que sigue.

DAN WALSH: Siempre digo que la pintura en la que estoy trabajando se deriva de la inmediatamente anterior. Es sabido que no hago bocetos previos, si bien eso no es consecuencia de ningún gran principio metodológico: prefiero verlo en el lienzo.

¿Cómo trabajo? Quizá no se sepa que, si bien no soy exactamente fetichista en relación con los pinceles, estos ocupan un lugar muy importante en mi pintura; la habilidad con los pinceles es clave para el resultado final.

¿Cómo terminé pintando así, con esa especie de pequeños bloques de construcción tan elementales? Hace unos años me sentía... no exactamente incómodo, pero sí preocupado por cómo poner la pintura en el lienzo. A todo el mundo, a todos los pintores, les gusta poner pintura en el lienzo. Pero, por entonces, —me refiero a los años ochenta o un poco antes— todo el mundo vivía bajo el disfraz o la teatralidad de otro movimiento como, por ejemplo, el expresionismo abstracto. Parecía necesario encajar en el gesto de otro: sin autor, sin autoridad.

Lo acepto como hecho, si bien no lo deseaba especialmente. No me sentía a gusto. Prefería ser sincero y un poco torpe y decir —aunque no dijera eso exactamente— que no necesitaba ayudarme de la teatralidad de otros para pintar ni utilizar cinta adhesiva de pintor. El modelo de la época era Peter Halley, tanto para el uso de la cinta adhesiva como para el recurso a cierto tipo de gesto.

Así pues, hace años me describía con la siguiente broma: "Es como si Philip Guston pintara un Agnes Martin". Una especie de torpeza algo patosa enfocada, sin embargo, hacia temas más trascendentales.

Así pues, ¿qué hago en el estudio? Hago movimientos pequeños, movimientos discretos y movimientos perfectos, y así construyo un cuadro. Son gestos muy simples. Podría decirse que voy marcando el paso. Que existo con elegancia. Pero me gusta pasar por toda la pintura, tal como haría un grabador.

GS: ¿Hace usted grabados?

DW: Sí, trabajo con Pace Prints. Me gusta y, además, me gusta estar en contacto con otros artistas tan estimulantes como Joe Watanabe. Me gusta el modo en que trabaja, en este sentido somos como almas gemelas.

Hay un modo de pintar que tiene mucho que ver con una dedicación metodológica básica, paso a paso. En cambio, para mí el color es exactamente lo contrario. Me oculto tras un enfoque muy metódico y lo que muchos denominarían programático. Sin embargo, lo que obtengo con el color me parece que es bastante romántico y novedoso si lo comparamos con las pinceladas en sí mismas. Está relacionado con el modo en que empleo las transparencias, la combinación de colores y... no quiero decir colores raros, pero sí he empleado algunos colores un tanto insospechados. Me parece que gracias a la transparencia y a los formatos puedo salir airoso con algunos colores que, según creo, otros artistas no sabrían manejar. Eso se debe a mi forma minuciosa de trabajar, al proceso que sigo. Me parece importante separar las dos cosas.

## GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

GS: He leído en alguna entrevista que aspira a “existir en el centro de la historia como algo sólido”. ¿A qué se refiere con este concepto de “sólido”?

DW: Me refiero a que interpretamos la historia a partir de la información recibida. Piense de nuevo en Guston. Representamos con responsabilidad, este es también un tema muy complejo. En la historia. No es necesario demostrar nada. Con fuerza y elegancia, uno debe entender lo que quiere hacer y lo que no.

He elegido ser un pintor más próximo a las artes decorativas en lugar de, por ejemplo, un marxista ceñudo. Ha sido una opción. Todo es cuestión de opciones. Y de elegancia, por supuesto.

GS: He visto que en algunas ocasiones se refiere usted a la cuestión de la *retinalidad*, la *opticalidad*, la pintura perceptual. Se diría que estos términos están relacionados en su enfoque metodológico, en su pensamiento o, al menos, en el modo en que ve usted su propia obra. Y no sé si acabo de comprenderlo.

DW: Quizá lo que me define es la afirmación que he hecho anteriormente: “Guston pinta un Martin”. Podríamos decir que “ahí donde lo *retinal* se encuentra con lo simbólico”.

GS: He visto que también dice “donde lo perceptivo se encuentra con lo simbólico”.

DW: Sí, y me corrigieron, porque perceptivo es un término difícil, todo es perceptivo.

GS: ¿Qué quiere decir con eso?

DW: Cuando pienso en algo perceptivo pienso en Robert Irwin. Para Robert Irwin el espectador es incorpóreo, alguien que mira sin contexto histórico. Por eso empecé a emplear el término *retinal* para referirme únicamente al modo en que funciona el ojo antes de que intervengan otros sensores, antes de cualquier interpretación, antes de la historia.

Lo que me gusta de lo simbólico —como algo opuesto al punto en que lo retinal se encuentra con la historia— es que lo simbólico está más cerca de lo físico. Dado que me he educado en el catolicismo, cuando veo una cruz no tengo que racionalizar lo que significa la cruz, siento si es positivo o negativo. Es un sentimiento instantáneo. Cuando uno mira la Alhambra y contempla sus techos indescriptibles, vive una experiencia retinal, es muy simbólica. Tiene un significado, ¿cuál?

Así pues, lo que me interesa como pintor... y, como he dicho, decidí existir con elegancia... una cosa en la que creo es en la mirada. El acto de mirar me resulta muy interesante. Tengo intención de reflexionar cuidadosamente sobre el tema.

Por ejemplo, ¿hacia dónde miramos? Siempre he dicho que quiero que mis obras sean un vehículo para el pensamiento, [me interesa] el modo en que el ojo registra lo que ve, cómo lo retinal desencadena un significado. Pero es más importante todavía que el significado que se deriva de lo que ve el ojo no se puede generar sin su actividad. No es una gran afirmación política, es sólo una cuestión a la que me he dedicado durante los últimos diez años: el ojo tiene que formar parte de la contemplación de la pintura. Ya no es un artefacto cultural.

GS: ¿Y qué sería una pintura puramente perceptiva?

DW: Las primeras pinturas de puntos de Robert Irwin. O sus discos. Y está toda la Escuela de la Costa Oeste. O la de alguien como Ryman, por ese motivo Ryman tuvo tanto impacto en los años noventa, encontró esa área. Aquí tenemos historia, pasado, movimiento. Me gustan los cuadros con pintura amontonada, difusa, entre pinceladas.

## GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

GS: Así pues, cuando se refería a la historia y a existir en plena historia como algo sólido, ¿se refería a Irwin o Ryman?

DW: Irwin es una figura histórica, pero él no buscaba la historia en su pintura. Buscaba la incorporeidad de lo puramente visual. Al mismo tiempo, diría que Ryman en los años noventa estaba jugando con un arma de doble filo, y eso es interesante.

GS: ¿Y usted?

DW: Yo lo disfruto de un modo totalmente diferente, pero me gustaría pensar que existe una conciencia de la estructura de la pintura. Pero también tengo que entretenerme. Tengo la misión de mostrar que la pintura todavía puede ser un acto relacionado con la percepción. Pero no sé si queda mucho que contar.

La gran pregunta es: "¿Qué es lo que tengo que ofrecer?" ¿Voy a hacer una crítica institucional o algo parecido? No, ese no soy yo, y sé que eso no es lo mío. Como he dicho, voy a jugar con sumo cuidado.

GS: ¿Qué me puede decir acerca de las obras que va a exponer en Madrid?

DW: Bien, para empezar... que es una buena selección de la obra en la que he estado trabajando en los últimos dos o tres años. Eso es lo que hay. Pero casi todas, con la excepción de *Homework* y tal vez *Crossed*, tienen sólo uno o dos colores. El objetivo es enfatizar los movimientos básicos. En fechas más recientes he empleado más colores, pero con intención de mostrar los movimientos básicos y ser transparente. No estoy tratando de ocultar nada y que parezca que ese cuadro tan bonito sale de un juego de prestidigitación. Quiero ser muy transparente en relación con el proceso. Por ejemplo, el cuadro titulado *Visitor* tiene un sólo color sobre negro. Estoy sacando el máximo partido de una actividad muy simple. Por ejemplo, cuando pinto una cruz, la opacidad se duplica. Y *Stockade*, por ejemplo, está pintado en naranja y azul, pero pinté primero el naranja como una estructura y luego, cuando puse el azul por encima, estuve añadiendo agua en cada hilera, hasta que se iba desvaneciendo. Advuértase que el tamaño de la franja iba haciéndose cada vez más estrecho.

GS: Así que hay un sistema subyacente.

DW: He dado con algo muy básico... no quiero ponerme muy complicado, pero he dado con un sistema muy básico para cada cuadro.

Me he dado cuenta de que cuando lo reduces todo a un lenguaje elemental, acabas dando con culturas de todo el mundo —en lo textil, cultural, visual—, vas del Japón a África pasando por el arte árabe, español o la tradición germánica de Pennsylvania. Cuando paso de un cuadro a otro salto de una cultura, de un continente a otro. Estoy decidido a seguir investigando en este sentido.

No tengo intención de soltar grandes alharacas diciendo: "Oh, ya está todo hecho". Prefiero existir con elegancia y plenamente en mi lugar a echar a correr, buscar en la periferia, intentar atrapar el espíritu de la época, romper la red que nos cubre... el crisol de la cultura visual, tratar de abrimme paso y salir a la calle y objetivar.

GS: Ha mencionado los puntos comunes entre objetos culturales procedentes de Japón, tejidos africanos o la tradición germánica de Pennsylvania, pero no ha dicho nada del arte aborígen australiano, que también creo percibir en su obra.

DW: Ya ha visto usted la cantidad de libros que tengo, lo miro todo. Pero este mes... no.

## GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

Durante muchos, muchos años, mi principal objeto de interés ha sido el románico medieval. De ahí es de donde mayor partido he sacado a mi afición a las historias pasadas. Cierta tipo de dibujo en un libro, una orientación, un manuscrito iluminado.

GS: Y supongo que también la sencillez.

DW: Y cierta... no diré torpeza, pero sí un enfoque anti-naturalista, más simbólico.

GS: ¿Y los mandalas? ¿Los mandalas tibetanos?

DW: Una buena pregunta es por qué los mandalas tibetanos son tan complejos. Es algo que está más allá del simbolismo. Es el modo en que se mueven. El modo en que interactúan, los colores psicodélicos, la ligereza y la inflexión, y todas estas cosas. Hay algo en la forma —que está más allá de lo simbólico— que me interesa en estos cuadros.

GS: ¿La composición, la geometría?

DW: El modo en que se mueven.

GS: ¿Su simetría?

DW: Simétricos, frontales... cómo se ven las diferentes capas, las capas en oposición a la idea moderna clásica que ve partes y espacios.

GS: ¿Es usted budista?

DW: No, aunque en una ocasión me lo reprocharon. Una vez, tras una conferencia, me dijeron: "¡Es usted budista sin saberlo!" Contesté que me parecía magnífico, que muchas gracias.

GS: Pero no ha estudiado usted el budismo, más allá de los aspectos formales.

DW: He estudiado bastante bien todas las religiones, pero no practico ninguna.

Estábamos hablando de mi método: quienes conocen las religiones asiáticas dicen que todo movimiento, todo lo que hacemos constituye una forma de oración. Hay una especie de delicadeza y un compromiso con la forma en que pinto que va más allá de la norma. Y hay un compromiso con lo que he estado haciendo y el modo en que lo he estado haciendo. Algunas personas están empezando a decir que, más allá del dibujo y el color, mis cuadros son poco comunes por el modo en que los pinto y por una especie de delicadeza y cuidado que... que resulta poco común, quizá un poco... no diré fetichista, pero estoy intentando relacionarlo con la idea de rezo o meditación. Es algo vinculado a la meditación.

GS: ¿Todos los días?

DW: No siempre. De vez en cuando me tomo un mes de descanso y reposo porque es muy exigente. Y luego pinto durante tres meses seguidos, casi todos los días. Pero descanso, por supuesto. Más adelante haré algo relacionado con los libros.

GS: Y cuando vuelve después de un mes de descanso, ¿cómo lo vive?

DW: Bueno, me siento un poco torpe, tengo que volver a ponerme en mi papel, pero no me cuesta mucho tiempo.

GS: Ese elemento de... digamos, este sistema de patrones, como usted lo ha denominado antes, es decorativo en un sentido concreto: no sólo en su aspecto sino también en su

## GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

construcción. Como el arte popular, en ese sentido, ya que sigue la pauta marcada por un patrón. ¿Lo ve así cuando pinta? ¿O después?

DW: Bueno, me gusta el patrón, me gusta la obediencia al patrón y el patrón. Me gusta ser lógico. Me gusta... de una manera extraña, me expreso y tengo toda la libertad con los colores, pero, por otro lado, me digo que todo está hecho. Quiero que el patrón sea muy lógico. No quiero engañar a nadie, quiero ser muy claro con lo que busco. Pero, al mismo tiempo, me pregunto por qué no todo el mundo ve lo mismo que yo, eso que me parece tan obvio. Es como si estuviera excavando en una mina explorada muy a fondo: no sé cómo voy a sacar nada nuevo con esos movimientos tan simples en relación con el arte o los tejidos de arte folklórico. Pero creo que todavía puedo encontrar cosas.

Pero la clave es mostrar los pasos. Y aún así, la gente pregunta: "¿Cómo hizo esa pintura?" ¿No es obvio? La gente no lo entiende y no lo ve.

GS: Eso me lleva a una pregunta que deseaba formularle: estamos hablando de su obra. ¿Por qué? ¿Por qué hablar de su obra? Ya sea de una manera específica o analítica de describir cómo la lleva a cabo, o de un programa externo o un contexto histórico. ¿Qué opina sobre la relación entre la reflexión sobre su obra y su obra en sí?

DW: He dicho antes que me parece que cierta... no hay mucha gente en el mundo que, como yo, se haya comprometido con un tipo de visión de conjunto de la historia, un compromiso general con la historia; mejor dicho, una apertura a la historia, una apertura a todas las formas. He conseguido, si no controlarlas, ponerlas en juego gracias a la obra realizada y mi compromiso con alguna ejecución de formas muy básicas. Y mi habilidad con el color y mi investigación... llámese habilidad o llámese trabajo, me da igual una cosa u otra.

¿Por qué hablar de mí? No creo que haya muchas personas capaces de mantener una conversación tan abierta con la historia sin simplificarla en una interpretación reducida. Estoy abierto: antes hemos empleado la palabra "sólido". Si algún interés tengo, a eso se debe. Si eso no se ve, parezco un artista decorativo. Pero creo que la gente tiene miedo de la historia. Creo que se siente mejor si puede controlar el significado, si se mantiene alejada de los grandes conceptos. Tengo el aplomo y los conocimientos necesarios para decir: voy a ser lo que la historia haga conmigo. Y lo digo en relación con mis libros medievales, mis libritos sobre azulejos orientales, mis tejidos, mi libro sobre tejidos peruanos. Me siento como si mantuviera una conversación con todas estas historias.

GS: Pero la conversación o diálogo que mantiene con la historia — probablemente no podrá evitar mantenerlo con la historia— me parece que tiene lugar en el lienzo. No es verbal, ¿verdad?

DW: Sí.

GS: Por ahí va mi pregunta. Su diálogo con la historia tiene lugar en un lienzo. Pero existe un discurso —mío, suyo o de otros—sobre su obra.

DW: Los dos están conectados.

GS: Pero ¿es necesario ese discurso?

DW: Bueno, para mí es necesario para ponerme en pie y decir: "Hoy estoy haciendo algo significativo". La cuestión es para quién lo estoy haciendo ¿Estoy tratando de convencer a alguien de que el cuadro contiene la historia? Sí, me gustaría convencer a la gente para que identificara lo que procede del Perú y no del arte árabe, en este cuadro en concreto, en este colorido.

## GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

GS: ¿Y en particular debido a que es abstracto y tal vez esté más allá de las palabras, más allá del lenguaje verbal?

DW: Deberíamos poder hablar de su trayectoria, hacia dónde creemos que va. Pero si no se trata de algo que está más allá del lenguaje, he fracasado. Ya hemos hablado de esto antes. Sólo puede interpretarse con los ojos. Pero todos somos historiadores razonablemente buenos. Gracias a internet, todo el mundo lo es. Uno puede decir: "Ah, ese colorido me recuerda eso o aquello". O bien: "Esa es una paleta de Van Gogh". O bien: "Esta estructura es etíope", o lo que sea. Sin embargo, hay demasiadas zonas grises que resolver. Pero todo es *retinal*. Me parece que estamos de acuerdo en que sólo... todo esto sólo puede suceder con los ojos.

GS: Tal vez hay una cuestión relevante en relación con mucho de lo que hemos hablado —con la historia o la percepción— que es la cuestión de los ciclos, de la saturación, de saturación de información. Me parece que ha estado usted reflexionando sobre ello.

DW: Cuando hablo de saturación me refiero al *Zeitgeist*, el espíritu de la época. Cuando doy una conferencia en alguna universidad, siempre advierto a los alumnos: cuidado con el *Zeitgeist*, cuidado con lo que buscáis y con lo que aparece en las revistas más modernas: en otras palabras, la lección que intento darles es que uno tiene que averiguar quién es y cuál es su sensibilidad, uno debe confesarse y ser sincero con su sensibilidad. De un modo u otro, tu sensibilidad te reserva algo: conócete a ti mismo.

Pero en relación con la saturación, siempre la asocio con la información, la entropía y la información. Si tienes una idea y se convierte en algo muy popular y todo el barrio tiene la misma idea, tu idea ya no tiene sentido ni profundidad porque todo el barrio piensa lo mismo. Ya no es una forma de individualidad. Las cosas tienen significado cuando nadie más las cree o pocos están de acuerdo.

Cuando se trata de la religión organizada, es difícil argumentarlo. Mucha gente quiere formar parte del equipo ganador. Pero para un artista, es importante tener pensamientos propios. Es digno, es importante no ser fácil de clasificar. Si aceptas esto como una idea, se convierte en un problema bastante interesante. Haces cosas que no se entienden, que no se pueden codificar o no se codifican, lo que resulta muy difícil. Es difícil que no estén codificadas y se alejen del significado, del espíritu la época sin ser demasiado históricas. No se lo deseo a nadie.

Quisiera añadir una última cosa sobre la saturación y es que para evitar el significado, para evitar la saturación, hay que huir siempre de la idea recién encontrada. Uno dice algo nuevo en una revista y de repente diez artistas, cien artistas, quieren tener esa idea, la tienen o intentan llevarla a cabo.

GS: ¿Tiene la sensación de que su obra ha avanzado de este modo, huyendo de la saturación o de la idea más reciente?

DW: No especialmente, ya que he aceptado que creo en el lado más formal de las cosas. Creo en la forma, creo que la forma tiende... no me gusta parecer formalista, pero creo que la forma tiende a perdurar más que las ideas a las que aparece vinculada.

En una ocasión conocí a un joven artista y fui a ver lo que exponía en una galería: la nota de prensa me hizo reír, era un texto espantoso, pero la exposición no era tan mala. Pero todo tenía que tener un significado.

Tengo un microcosmos de la saturación de mis propias ideas. No me preocupa que otros me sigan. Pueden hacerse con lo que quieran, he dado muchas entrevistas y hay por ahí muchas imágenes que pueden copiar. Pero cuando te cansas de tus propias ideas tienes

## GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

que ponerte en marcha. Por eso diría que es importante que uno se canse de sus ideas y siga moviéndose.

Algunas personas como Judd o Andre siguen haciendo las mismas cosas, podría interpretarse como una postura política. O también Olivier Mosset... es un gran ejemplo. Pero yo siempre he estado dando saltos de un lado a otro. No es que me sienta incómodo copiando, haciendo variaciones. Me gustan las variaciones sobre un tema. Pero cuando se toma una idea y se explora a fondo, se agota. La digieres, llega el momento de pasar a otra cosa. Cuando terminas con ella, es mejor que tengas otras nuevas o te verás en apuro. Por lo menos, así soy yo, aunque no creo que sea necesariamente bueno para otros.

GS: Va a tomarse un mes de descanso.

DW: Sí, y prepararé un libro.

GS: ¿Así se organiza?

DW: Los libros siempre me han ayudado a plantearme las cosas de nuevo.

GS: ¿Hace más libros ahora?

DW: No, en realidad hago menos libros debido a ciertos compromisos y a ciertos asuntos económicos.

GS: Desde el lugar que ocupa, tan sólido, en la historia...

DW: He dicho antes que era un objetivo.

GS: ¿Cómo ve Nueva York, Brooklyn, en este momento? ¿Qué visión tiene del arte actual?

DW: Me parece que tenemos una "slacker generation", una generación apática.

Para mí, la gran división se encuentra entre mi generación —me encuentro al final de una generación que debía rendir culto a la historia continuamente— y la siguiente, que es totalmente indiferente a la historia. Es algo indefinido y no hay que pagar deudas, no tienes que establecer referencias. Trabajas y evitas las referencias obvias.

GS: O las haces libremente.

DW: A nadie le importa y todo es muy indefinido. También tenemos a la generación de más edad, comprometida con algunas de las viejas ideas. Me parece que eso los frena un poco. En los ochenta y en los noventa había que construir un contexto, nos esforzábamos muchísimo en elaborar un contexto en el que hacer nuestras críticas o declaraciones y ahora nos cuesta olvidarlo. Así que veo esto como una frontera.

Pero, por otra parte, sin compromiso... es muy idealista coger un pincel. Así que no me sirve que uno anuncie que va a ser un pintor antiidealista y *apático* y después se ponga a tensar lienzos y a pintar.

Voy a ir incluso más lejos y diré que si el idealismo ha muerto en la pintura, la pintura ha muerto.

Pero en este momento hay muchos jóvenes llenos de energía y de un talento increíble, igual que en cualquier otra generación, y están pintando cuadros perfectamente aceptables. Es un mar abierto, no creo que haya caminos buenos o malos. Podría decir

## GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ

que la pintura necesita más contexto. O alguien podría afirmar que se necesita más crítica institucional. Pero ahora les toca a ellos jugar, aunque no podamos ponernos de acuerdo en todas estas cosas.

GS: ¿Qué sería exactamente el idealismo en pintura?

DW: Que al mirar un cuadro sintamos que los artistas trascienden a sí mismos o, en términos generales, que la pintura puede trascender una situación o proponer un mundo ideal por encima de éste.

Cuando la gente me pregunta qué hago, contesto que me dedico a pintar cuadros abstractos trascendentales. Diría que eso está muy cerca del idealismo si no fuera que durante el proceso estoy tan anclado en la realidad que me gusta pensar que todo ello sucede a pesar de sí mismo.