Palabra & Obra A sus 80 años, el maestro David Manzur revela sus secretos al periodista y poeta Sergio Esteban Vélez, que los entrega a los lectores de EL MUNDO. El maestro Manzur tiene tanta salud y fortaleza física como vitalidad para preparar su nueva exposición, "las ciudades oxidadas" con la que celebra sus 80 All Amailians alma

En la celebración de sus ochenta años de edad, el maestro David Manzur se desnuda en exclusiva, en cuerpo y alma, para EL MUNDO.

SERGIO ESTEBAN VÉLEZ

sergiopoesia@yahoo.com

David Manzur, uno de los mayores representantes del arte moderno colombiano, acaba de cumplir ochenta años de edad. Pero su aspecto es tan saludable y rozagante; su vestuario, tan juvenil, y su energía y fuerza tales, que todos se sorprenden cuando se enteran de la verdadera edad de este artista inmenso.

Y, a pesar de que la longevidad le viene en los genes, pues sus abuelos paternos (él, libanés, y ella, judía-rusa) fueron ambos centenarios, Manzur cree que el secreto de su excelente estado físico a los ochenta años consiste en que no fuma, no bebe, se alimenta sanamente y hace más de una hora de ejercicio al día. Acerca de su actividad deportiva, nos cuenta, por ejemplo, que hace un par de semanas subió a pie los 5.200 metros del Nevado del Tolima.

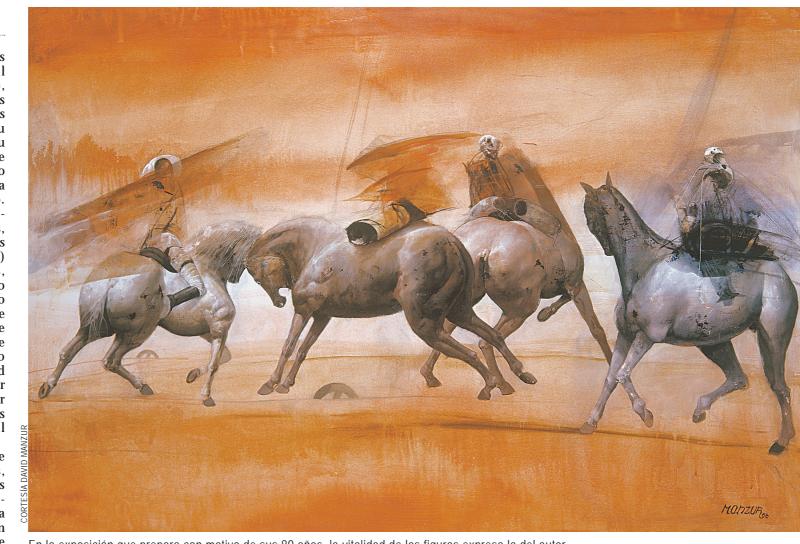
El trabajo creativo de este genio paisa (Neira, Caldas, diciembre de 1929) está más activo que nunca y su inspiración sigue llegando cada día. Ahora prepara una gran exposición retrospectiva que se presentará en Bogotá, Cartagena, México y posiblemente en otros países.

Manzur es un artista singular. Extremadamente culto, algunos, como el crítico Eduardo Serrano, dicen que su fuerte es el asombroso dominio que posee de la historia del arte y su conocimiento de las técnicas y secretos de los grandes maestros. Minucioso en el detalle y explorador por naturaleza, ha logrado consolidar una de las obras más ricas e interesantes de la plástica latinoamericana.

En los siguientes diálogos, hacemos con él un rápido repaso de su trayectoria, a lo largo de más de medio siglo, e indagamos por sus consideraciones acerca de lo que son el Arte, la vida y de cómo "la vida tiene mucho

Entrevista retrospectiva a uno de los grandes del arte colombiano

La eterna juventud de



En la exposición que prepara con motivo de sus 80 años, la vitalidad de las figuras expresa la del autor.

arte mucho para la vida".

¿Cómo interpreta el masivo reconocimiento de su obra en todos los estadios de la sociedad colombiana y por toda clase de públicos, que, generalmente, no tienen mayor acceso al arte?

Hay una cosa que ha pasado conmigo y que yo no he podido entender: un pintor no es un artista popular; un actor, sí, porque lo ven en la televisión, todos los días.

A mí me sorprende que la gente más humilde y más sencilla me pare a que le dé autógrafos. Otros me piden que me tome fotos con sus hijos... Yo digo ¿por qué? Yo no puedo entender dónde me vieron, si yo no exhibo

más que el arte mismo y el mucho y mi obra, casi toda, va a colecciones privadas.

Yo, a veces, pienso que es quizás por las láminas que ha hecho Diego Franco, porque yo no vivo apareciendo en televisión...

En viajes que he hecho con actores, como Fanny Mikey, Vicky Hernández o Kepa Amuchástegui, la gente se emocionaba era con ellos y a mí no me molestaban, ni me decían maestro. Y yo era feliz así. Además, siempre va lo del 'maestro' detrás, que eso sí lo odio a morir. Pero la gente me conmueve, en todos los niveles.

Esa popularidad es muy rara, porque los pintores, en realidad, no somos populares".

- Usted siempre ha dicho

¿Qué significa para usted el buen gusto? La meta de un decorador.

.

que es un obrero del arte. son decisivas para ser ex-¿Qué significa la palabra disciplina, en su carrera?

"La repetición del acto, hasta pulirlo, 'larga paciencia', como decía Balzac. Mucha verraquera y un trasfondo vibrante, a toda hora, para captar todo.

Las sensaciones de la vida

presadas".

- Ha vivido un montón de "revoluciones contra usted mismo", en los distintos períodos de su obra. ¿Nunca le ha dado temor, al hacer esos cambios tan radicales?

"A veces, sí. Sobre todo,

un genio

A mí me preguntan: '¿Cuál es su mejor obra?', 'La que estoy pensando'. Ninguna de las hechas es la mejor.

me da temor con las personas que se comprometen con mi obra: dealers, marchants, que lo conectan a uno con galerías y esas cosas. Y mi dealer, Diego Franco, a veces se asusta con estas cosas.

Cuando yo hago un cambio, a veces hay grandes polémicas, como una vez, cuando no le puse la cola a un caballo... La narrativa dentro de la lógica no tiene sentido para mí y nunca lo ha tenido. Por un momento, me acerqué a la proporción y a lo natural, pero nunca fue un amarre con eso".

¿Cuál período de su obra plasma mejor su personalidad, ante los demás?

"Este último. Y lo digo porque, habiendo experimentado con tantas otras cosas, aquí nunca tengo la seguridad de para dónde voy, y eso ya por sí me gratifica muchísimo. Eso solo de ganarme la batalla, cada vez que hago un cuadro...".

¿Se siente un hombre del Renacimiento, por ese afán descubridor de conocerlo todo?

"Hay miles de personas que están igual que yo, pero eso no es ser del Renacimiento.

Yo a veces creo en la reencarnación. Por ejemplo, yo nací en este país, que no tuvo medioevo. La historia americana empieza en el Barroco, con la colonización. La otra historia es la del Arte Precolombino, que es ya de otra cultura muy importante, pero absolutamente distinta.

Uno tiene una cultura con-

fundida, entre una cosa y otra, y llega a Europa, y encuentra el ascetismo del Medioevo, y yo me identifiqué mucho con eso, con todo ese cuento de las Cruzadas, toda la historia de los Capetos franceses, de Carlomagno...; Es un mundo tan bello! No sé si influyen un poco mis raíces mediterráneas: mi padre era libanés. Entonces, hay una cierta atracción hacia todo ese mundo elemental. Cuando hice mi casa de Barichara, lo primero que hice fue un horno de pan, igual al que tenía mi abuelo, en el Líbano".

- ¿Qué significa para usted el buen gusto?

"La meta de un decorador".

- ¿El amor ha jugado algún papel en su obra?

"Ya ves que sí... Yo me he enamorado, varias veces. A mí la gente bella me fascina. Parezco un quinceañero, en ese aspecto".

- ¿Ha sido importante para su concentración en el proceso creador, ese ejercicio físico intenso que usted hace todos los días desde hace tantos años?

"Yo creo mucho en el estado físico, para poder responder a la resistencia del trabajo, en horas y en posiciones. A veces, me toca trabajar subido en un andamio... El ejercicio es una costumbre que uno adquiere, y que se vuelve como un vicio. El día en que no lo hago, me siento mal".

- ¿Una obra que no asombre,



no es Arte?

"Es que hay obras de arte y salas muy importantes, que uno entra y las ve, sale... y las olvida en cinco minutos, y hay obras que son chocantes, que molestan, que son atacadas por los críticos, pero son obras que uno no olvida nunca. Por eso, insisto en la importancia del que ve la obra, para el efecto final".

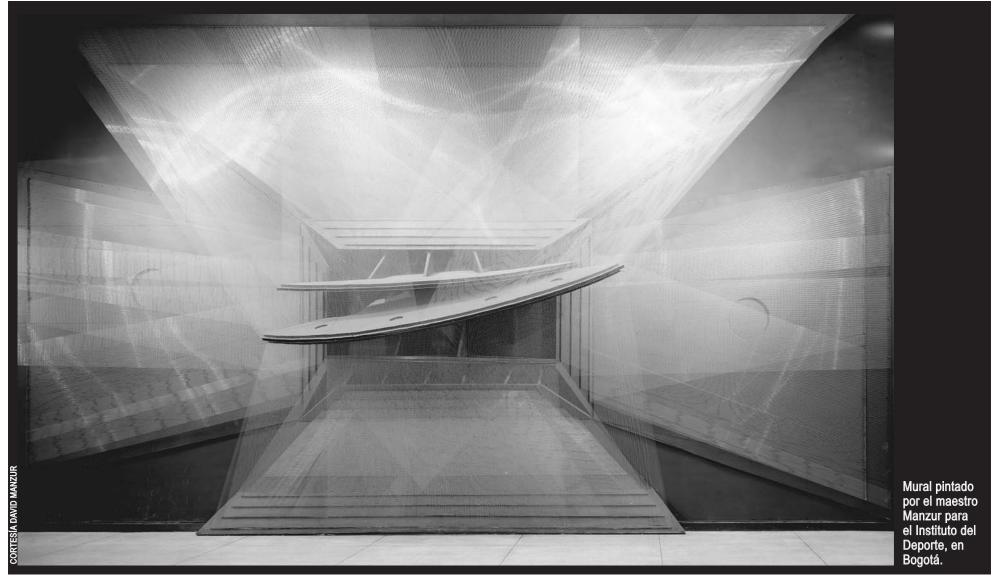
- Picasso decía: "Sí los

demás no entienden mi obra, no es de los demás: es mía". ¿Usted pinta para usted o para los demás?

"A mí me importan muchísimo los demás, y, si los demás no entienden, la culpa es mía, no es de la gente.

Entonces, esa especie de popularidad es la gente, que no necesariamente son los grandes intelectuales, que, por alguna forma, han visto la obra y quieren saber qué hay más allá. Ellos piensan, cuando ven una obra, que yo debo tener un mundo muy extraño y lo quisieran conocer. Eso sí lo he venido captando. Que se preguntan qué hay detrás de David, qué vive, dónde vive, por qué pinta eso, qué es lo que él ve... Y yo generalmente no puedo contestar, porque, generalmente, nada de eso es así...

Pasa D/4



Viene D/3

Es la vida misma mía, desdibujada, que, en los recuerdos, se va desdibujando en imágenes absurdas".

¿Y cuál sería la clave para decir que un arte es arte de calidad?

"No hay clave. Eso depende de la sensibilidad del que hace, enfrentada a la cultura del que ve".

- ¿Cómo proyectar una obra

de arte, sin caer en la moda?

"Yo tengo la teoría de que no hay mejor forma de proyectarse al futuro que mirando al pasado. El presente me da mucha desconfianza, porque se parece mucho a la moda, que es demasiado traicionera, transitoria y fugaz.

Uno no regresa al pasado... Por ejemplo, para mí, el siglo XVII Español es uno de los momentos más grandes de la pintura, pero yo no voy a pintar como Velázquez. Puedo usar, incluso, temáticas de esa época, y las traigo al siglo XX y las vuelvo contemporáneas...

De ahí viene que ya no me interese contar el cuento de una infanta, sino, más bien, usar esa estructura para hacer, como decía Braque, no la infanta, sino lo que yo quisiera que fuera la infanta. Y eso ya es contemporaneidad".

- ¿Cree que su lenguaje creativo ha sido transgresor, rebelde o contradictor?

"No creo. Esas son cosas por las cuales uno a veces no se preocupa".

- ¿En qué radica la mística en su obra?

"Posiblemente, en mi crianza de colegio de curas. La mística no sólo es religión, sino que también tiene mucho contexto sobre el misterio, sobre lo imposible. La mía tiene mucho. Yo, por ejemplo, cuando oigo coros, siento ese roce de más allá que tiene todo artista, siento un interrogante raro.

Yo no soy religioso, pero

veo ese misterio de la vida, porque, al fin y al cabo, nosotros vamos en una bola, la Tierra, con unos interrogantes, que no sabemos de dónde venimos, ni para dónde vamos. La muerte no es la respuesta, ni el nacimiento".

- Usted es muy lento en su proceso creativo y muy perfeccionista. ¿Cuál es, en ese proceso, su mayor muestra de autocrítica?

"Hago mucha autocrítica, por eso me da tanto trabajo acabar una obra, porque yo voy haciendo una obra y me voy diciendo a mí mismo: "esto no sirve, va mal".

Además, nunca he tenido la seguridad de que lo que estoy haciendo es bueno. Tal vez, por eso es esa angustia por seguir siempre adelante. Yo siempre hablo de lo que viene; me choca hablar de lo que pasó. La mente es para mejorar y corregir lo que ya ha hecho".

- ¿Cree haber alcanzado la plenitud como artista?

"Uno no sabe quién se en-

contró. Uno sigue trabajando, ligando un trabajo con otro, en unos cae bien, en otros daña, en otros sube, unos los hace mejor... Yo nunca pienso que he llegado a un punto.

Si yo pensara que he llegado a algo, no volvería a pintar. Aunque yo sí voy a aceptar una cosa que, tal vez, me diferencie: yo no me duermo en mí mismo y a mí me gusta la gente joven, porque esta implica siempre un combate, hay interrogantes e inquietud hacia el futuro.

Ellos me ven a mí como el futuro y yo los veo a ellos como lo que viene, como que me puede tumbar a mí. Entonces, hay una lucha constante y eso me mantiene muy lleno de vigor y verraquera. Pero yo tengo muchas dudas en todo lo demás: si llegué al color... A mí me preguntan: '¿Cuál es su mejor obra?', 'La que estoy pensando'. Ninguna de las hechas es la mejor, y eso es lo que me hace seguir. Si yo pensara que he hecho esa obra que sueño, no volvería a pintar".

desconfianza, porque se parece mucho a la moda, que es demasiado traicionera, transitoria y fugaz.

El presente me da mucha

Es la primera época artística de quien deslumbrará en el grupo de los maestros que transformaron el arte en Colombia.

e padre libanés y madre de origen sonsoneño, Manzur se cría en Guinea Ecuatorial y en las Islas Canarias, en el África, donde su padre tenía negocios. Regresa a Colombia, a Armenia, a finales de los años 40. En 1951, se establece en Bogotá y comienza a estudiar Artes Plásticas en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad.

En 1953, hace su primera aparición en el panorama artístico del país, con una exposición de sus primeros planteamientos, en el Museo Nacional.

Los críticos han catalogado los rasgos de la obra del Manzur de los años 50 como cubistas, expresionistas e incluso surrealistas, a pesar de que el mismo pintor nunca estuvo pendiente de los "ismos". Sobresale en la obra manzuriana de entonces la representación de músicos, ángeles y madonas un tanto triangulares.

En 1956, gana una beca y viaja Nueva York para adelantar estudios en el prestigioso Art Studenté League, hasta 1958. En la "Capital del Mundo", se vivía entonces el apogeo del Expresionismo Abstracto, que logró permearlo un poco. Uno de los máximos exponentes de este movimiento, William de Kooning, fue su amigo personal.

 Para la afirmación de su vocación artística fue fundamental su amistad, recién llegado a Bogotá, con la poetisa Emilia Ayarza.

"Hay dos mujeres que yo tengo como decisivas en la vida mía: Emilia Ayarza de Herrera, una gran poetisa, una mujer de gran sensibilidad, que fue el centro de la cultura cuando Bogotá no tenía nada. Una mujer abierta y generosa. La otra era Luisa Éder de Mejía, caleña, que, si uso la palabra 'princesa", es corta para ella. Yo me civilizo, me educo y me vuelvo persona, por el simple hecho de haberla conocido. Yo no sé si Colombia sabe que aquí ha habido esa clase de personajes, como Mery Garcés y Maritza Uribe de Urdinola, que fundan el Museo La Tertulia".

- Del grupo de tertulia de

El camino de una generación a la modernidad

Años 500: los inicios

Emilia Ayarza, en el cual usted fue recibido, hacían parte muchos de los principales intelectuales y artistas del país. ¿Cómo esta interacción, siendo tan joven, con personajes tan elevados de nuestras artes y letras, contribuyó a ampliar su visión creadora?

"Teniendo 22 años, tuve el acierto de apreciar el hecho de estar con estas personas, y el hecho de que estas personas me aceptaran. Emilia, por ejemplo, era una cómplice, sin edad, arriesgada... Entonces, se me abre el mundo y empiezo ver una dimensión en donde, aunque el arte es masivo, parte de estos conocimientos me enriquecieron enormemente. Yo tuve esa suerte y la suerte de entender con quién estaba".

 ¿Y cómo era su retroalimentación artística con los grandes poetas de la época, que eran sus amigos personales?

"Yo conozco donde Emilia a grandes poetas, como Jorge Gaitán Durán, Zalamea, Juan

Lozano, Camacho Ramírez, Silvia Lorenzo, Dora Castellanos, Dolly Mejía, Matilde Espinosa... Yo me alimentaba mucho de ese mundo de la poesía. No lo traducía en términos exactos, como un ilustrador, sino que recogía el contexto, la esencia, para traducirlo en cuadros, e, indudablemente, me apoyó tremendamente. Luego, también tuve una gran afinidad con el mundo de los nadaístas, aunque yo nunca fui nadaísta. Mi gran amigo fue Gonzalo Arango, con quien tuve un gran intercambio, en todos los aspectos".

 Usted hace parte de los grandes maestros de la modernidad en Colombia... ¿Cómo fue su relación de aprendizaje mutuo con sus compañeros de generación, como Obregón, Grau, Rayo, Negret, Ramírez Villamizar?

"A Édgar (Negret) no lo conocí aquí: lo conocí mucho después, en Nueva York. Pero con todos los demás, con los que conviví en esa época, hubo, primero, una gran admiración. Todos somos una cadena en la cual nos vamos ordenando de acuerdo con lo que cada uno hace. Alejandro (Obregón) fue un gran amigo mío; Enrique (Grau), más que un amigo, fue un cómplice, un compañero de travesuras, sobre todo cuando vivíamos en Nueva York. Eduardo Ramírez fue un gran amigo, a pesar de su antipatía. Él nunca me perdonó que me hubiera salido del Constructivismo".

 ¿Y cómo fue que ustedes nos trajeron la modernidad, cuando en Colombia estábamos todavía pintando florecitas?

"Nos apoyábamos unos a otros. Colombia quería todavía ver a los pintores sabaneros... Y Marta Traba ayudó mucho, aunque a veces se le iba la mano, como cuando condenó a Gómez Jaramillo y a Ariza, que eran grandes artistas. Ella no debió hacer eso. Pero, de todas maneras, ella fue decisiva, más para bien que para mal. A ella se

le debe el impulso y el apoyo a esos cambios azarosos, en una sociedad que no quería ver sino "un pañuelito bellamente pintado", como el que admiraba Sarah Bernhardt, más de medio siglo atrás".

- Usted tuvo mucho éxito en la actuación, incluso protagonizó algunas películas e hizo una interpretación ante nada menos que Stravinsky. ¿Cómo fue eso de dejar el Teatro para dedicarse a pintar?

"Yo era muy de Teatro. Yo andaba con Gina Moskowitz y me gané el primer premio en el festival de Teatro, en el Colón. Después, me voy a estudiar a Nueva York, y, cuando vuelvo, hago parte del grupo de Teatro de Santiago García, y ahí fue cuando me tocó decidir si era actor o pintor, porque no podía ser las dos cosas al tiempo. Y tomé una decisión..."

 Y aparte de la influencia que hay de las Artes Escénicas en su obra, usted hizo también muchas escenografías...

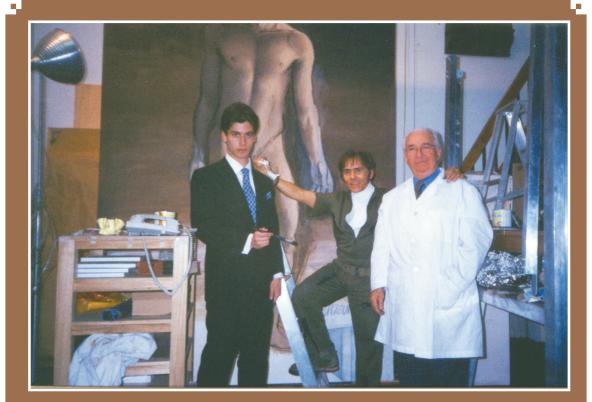
"Sí, hice muchas, y creo que voy a volver. Marta Senn canta muy bien todavía y yo no pierdo la esperanza de hacer un "Sansón y Dalila" con un proyecto muy novedo-so computarizado que tengo. Hay que mover cielo y tierra, a ver si hacemos eso".

- En esa época, empezó a hacerse evidente ese interés suyo por la estética bizantina y los colores góticos...

"Me han dicho que soy un hombre gótico. El Medioevo me ha apasionado siempre, no tanto en el aspecto gótico, sino el Medioevo en general".

 ¿Qué obra es la que más destacaría de ese cubismo suyo, tan latinoamericano y tan particular, de los años cincuenta?

"Un mural grandísimo de "Músicos" que le hice al compositor Luis Antonio Escobar, en una técnica de caseína, que se la di a Enrique Grau. A ese mural, pintado en el 58, le daba la luz del sol de la tarde, y está intacto. Es la culminación de la época mía de 'las tablitas'".



El ex presidente Belisario Betancur es su alumno en años recientes. Con ellos, el poeta Sergio Esteban Vélez. Los intelectuales han sido parte de la vida del Maestro.

En los años sesenta, las búsquedas lo llevan por mundos diversos

El romanticismo de la

e 1960 a 1965, para David Manzur, el modelo real se convierte "en la forma ideal". Los colores sugieren luz y volumen, hasta llegar al ensamblaje. Este fue un período en el que su obra obtuvo muchos elogios de la crítica internacional.

A comienzos de este decenio, Manzur está iniciando un giro hacia la abstracción. Su estilo fue bautizado como "Expresionismo Romántico".

En 1961, participa en el Salón Nacional de Artistas y obtiene uno de los premios. Allí, conoce al famoso crítico José Gómez Sicre, director latinoamericanos residentes en

del Departamento de Artes Visuales de la OEA. Gómez Sicre se convertiría en su amigo entrañable y en uno de los principales propulsores de su obra. El crítico le hace una invitación para presentar una exposición en la OEA, la que, efectivamente, se realizaría al año siguiente, con gran éxito en ventas y en comentarios.

Durante dos años consecutivos, 1961 y 62, gana el premio y la beca Guggenheim, otorgada por la fundación del mismo nombre. Viaja, entonces, nuevamente a Nueva York, donde se integra al destacado grupo de artistas Me fui a estudiar Astronomía por esa angustia de qué hay más allá, que se parece a la búsqueda de Dios.

amistad con José Luis Cuevas (su compañero de vivienda, en Washington), Armando

esa ciudad y urde entreñable Morales y Fernando Botero, entre otros.

> En ese período, empieza a comprender la magnitud de las propuestas del Expresionismo Abstracto y desarrolla algunas obras que tienen claras referencias del mismo.

> En 1963, en medio de una crisis existencial producida por el "derrumbe de la pintura Abstracta Expresionista" y el auge del Pop Art (con el que no se identifica, en absoluto), decide abandonar las Artes Plásticas y se matricula en Astronomía en el Instituto de Ciencias de Chicago.

> De nuevo en las Artes, en 1964, la OEA le concedió una beca para hacer una especialización en Grabado y Dibujo, en el exclusivo Pratt Graphic Art Center, de Nueva York.

> De regreso a Colombia, en 1964, su obra es premiada en el I Salón de Artistas Jóvenes, en Bogotá, y, en 1965, funda el taller que llevó su nombre, por el cual pasaron más de 18.000 estudiantes.

- ¿Qué es lo que más destacaría de su período de collages o ensamblajes orgánicos?

"Vuelvo al trasfondo. Mi trasfondo se hiere ante ciertas cosas tan impresionantes como el Arte Bizantino, el temprano Renacimiento, ante la obra griega – ibérica de Picasso... Hay elementos extraños que uno usa. El hecho de hacer un panel de oro ya es una forma de collage. Entonces, hay un momento en que yo introduzco papel de seda en los cuadros, jy dan unos efectos visuales! El collage aparece,



El San Sebastián, obra del año 2000, recoge conquista la admiración del público.



de los colombianos.

metría



ge una etapa en la que el maestro Manzur

inicialmente, en forma de lámina de oro, y después se convierte en el papel. Y el collage vino como auxiliar y complemento de la pintura".

- Hablemos de ese período suyo en que se dedicó a pintar una flor muy particular, despojada de pétalos, inspirado en una flor metálica que le regaló el maestro Carlos Rojas.

"En mi primera exposición en Washington, que fue en el 61, esa flor fue la base de muchos de mis cuadros, y cuando vuelvo, desarrollo ese tema mucho más, y de ahí paso al ensamblaje, y de ahí, al Constructivismo...

- ¿Y cómo es ese paso del ensamblaje, que es una especie de "constructivismo orgánico"; al Constructivismo como tal?

"Yo no sé cómo fue. Eso es una especie de entre acá y saque allá, pruebe aquí, suba, ir cambiando..."

- Y lo mismo del constructivismo a la figuración...

"Cuando hago el traspaso del Constructivismo a la Figuración, yo no me atreví a entrar de lleno, sino que descompuse en geometría la Mona Lisa, y el 'Ana Bolena', que lo tenía Paul Newman".

- ¿Uno podría decir que esas series que usted hizo en los años 60 sobre la Luna y el Cosmos son una herencia de sus estudios de Astronomía en Chicago?

"En parte, sí. Yo me fui a estudiar Astronomía por esa angustia de qué hay más allá, que se parece a la búsqueda de Dios, porque, aunque no lo creas, yo creo en Dios. Lo que pasa es que Dios no se puede explicar en términos tan fáciles. Pero el hombre está ante un interrogante tan complejo, que negar un poder que pueda ordenar todo esto, es perder el tiempo. Lo que pasa es no tenemos mecanismos ni siquiera para intuir qué es eso. Somos como el más bajo microbio, donde osar siquiera entender los conceptos de la grandeza de un hacedor no

Manzur

Tu azul, Manzur, absorta mis pupilas, me anuda las palabras, que no pueden hallar ofrenda alguna que pueda compensar mi transverberación cuando llego a la esfera violeta de tu aura. Trasciende mi conciencia la fuerza sideral del Medioevo, cuando el andante ritmo de tus potros se adentra entre los mitos de tu Neira. Y luego un unicornio salta brioso en el olimpo de mis párpados. En tu mapa genético resuena el canto de Leví, se registra la fuerza guerrera de Gengis Khan en las heladas tundras

y se ondulan los árboles fenicios, que se tornan en naos que navegan curiosos hasta América. Tras recorrer desiertos y cinco continentes, las polidimensiones de tu genio crecen inmensurables buscando el hombre nuevo del Renacimiento. En el carbón estético de tu intelecto fundes los prismas iónicos de tu línea omnisciente. Y yo, cuando me hundo en tus pasteles, comulgo con un millardo de elementos; los silfos y las sílfides del viento me llevan a la Arcadia y siento cómo estalla tu inconsciente en una antártida de lienzo.

SERGIO ESTEBAN VÉLEZ

caben en la mente. No damos para tanto. Cuando me fui a estudiar Astronomía, para mí fue un fiasco..., pero cuando va el hombre a la Luna, ahí sí fue para mí un asombro tremendo. Las descripciones de los astronautas me hicieron hacer todo un trabajo y ahí ya tenía el taller y decidí hacerle un homenaje a Da Vinci, por ese lado. Entonces, con Marcela Lleras, la hija del doctor Lleras Camargo, que hizo los textos, hicimos un trabajo de fotografía, que está guardado y nadie lo ha visto, para un audiovisual e hice todas las maquetas de cómo serían los planetas y sus paisajes, si uno estuviera en ellos. Y son de un realismo impresionante. Yo creo que los vamos a mostrar, algún día. Yo los llamaba 'Astropuertos'".

de Mongolia

- Hablando de esos temas, en esa época fue amigo de Carl Sagan...

"Decir que era muy buen amigo sería muy pretencioso. Cuando yo expuse en Washington, en el 61, él me compró un cuadro. Él era un estudiante, más o menos de mi edad, y pagó el cuadro en cuotas".

"Romanticismo geométrico",

que usted impregnó a su obra, tan racional, de los años 60?

'Yo estaba en Nueva York, y siempre que hacía una obra del Constructivismo, muy rígido y muy cerebral, yo siempre tenía que partir de algo orgánico, y en esa Geometría Romántica, la palabra 'romántica' era para despojarla del rigor de la Geometría tan severa del Constructivismo. Yo no descarto la idea de volverla a continuar. Por eso es que digo que necesitaría miles de años para poder resolver todo lo que está en el cerebro. ¡Pero ahí voy!"

- En esa época de la Geometría Romántica, usted lograba unos efectos de luz muy interesantes, para sugerir movimiento...

"Yo fui a una Bienal de Río con una obra de esas, pero no por Colombia, sino por la OEA, y luego Marta Traba me encargó para una exposición muy importante un homenaje a Velázquez, pero hecho en esa forma. Eran dibujos de este tamaño (hace con la mano un gesto de pequeñez)".

¿Y cómo lograba esas armo-- ¿De dónde el particular nías en las veladuras y esas luces?

"Hacer un cuadro de hilos era una obra de Ingeniería y casi de Arquitectura, y era terrible hacerla, pero, cuando llegaba el final, eso era de dar gritos, por el espectáculo visual que daba. Todavía produce todo eso, en los cuadros que hay. Es que, sin necesidad de pintura, estaba haciendo veladuras, efectos de luz, de todo. Eso descompone la luz; si tú te mueves, eso se mueve...".

Necesitaría miles de años para poder resolver todo lo que está en el cerebro. iPero ahí voy!

D/8 EL MUNDO Viernes 26 de febrero de 2010

PALABRA & OBRA



El Constructivismo Ruso apareció en 1920 en pos de hacer nuevas creaciones abstractas tridimensionales mediante el uso de cualquier material o técnica. Encuentra fundamento en las Matemáticas, la Arquitectura y las Ciencias en general. Sus grandes propulsores fueron los rusos Naum Gabo y Antoine Pevsner, hermanos entre sí.

En 1964, David Manzur asiste a una conferencia y exposición de Gabo y queda fascinado con los efectos ópticos y cinéticos de su obra. Después de la exposición, cuenta Manzur: "Yo le dije que si me recibía como alumno, él me dijo que no tenía alumnos, pero que, si quería, le ayudara en su taller, sin pago ni nada".

Aceptado por Gabo como asistente, Manzur fue acogido con gran cariño por la familia del gran artista ruso-judío. En 1966, Manzur entra de

En 1966, Manzur entra de lleno en el Constructivismo. José Gómez Sicre dice que cuando las superposiciones abstractas manzurianas adquirieron rigor geométrico y del centro de ellas vinieron a emanar rayos luminosos hechos con hilos de nylon, cuya separación rigurosa la determinaba una computadora a fracción

de milímetro, "el resultado fue hermosura fascinante. Eran extraños fondos secos y sombríos, que absorbían la luz de un crisol generativo: la vista quedaba enlazada, atrapada, y llegó a producir una sugestión de misterio y de lirismo en el claroscuro, que lindaba con lo grandioso".

En esta etapa de la creación manzuriana, la estructura geométrica es lo más importante. Las formas de composición saltan de la superficie y se refuerzan con la sombra, mediante mecanismos de ensamblaje. Los colores son planos y

las corrientes de hilos atrapan la luz, como ha destacado el mismo Manzur en muchas de sus entrevistas.

Con una de estas obras, "Azul ascendente", gana, en 1970, el premio Gobernación de Antioquia, en la II Bienal de Arte de Medellín.

Las búsquedas avanzan con la vida artística De lleno en el

En 1974, durante la administración Pastrana Borrero, realiza la obra cumbre de su proceso constructivista, el mural "Elementos del progreso", para el Club de Empleados Oficiales, de Bogotá. Obra maestra, es un ensamblaje gigante, en acero y hierro, de 90 metros cuadrados de superficie, 12 módulos y 3 secciones, 6 toneladas de peso y aproximadamente 64.000 metros de hilo de acero.

 Háblenos de lo que ha representado, y muy especialmente en su etapa constructivista, la Ingeniería en su obra.

"Cuando yo entré al Constructivismo, me deleitaba más como ingeniero, que como artista. Y, entonces, me meto con Gabo y empiezo a ver esta cosa de hilos.

Los hilos de Gabo, que aparentemente se veían como hilos, no lo eran: eran microrresortes que una casa inglesa le hacía especialmente a él.

Cuando yo entré a trabajar con él, estaba trabajando en una obra muy grande para París que se la había encargado la señora de Pompidou, el presidente de Francia.

Y haciendo esa escultura, ella llegó a verla, y Gabo, que tenía más de 80 años, me dijo: "Súbase a la escalera, para que temple los últimos hilos que están arriba". Y yo me subí y me caí encima de la escultura y rompí todos esos hilos. La estructura básica de la escultura, que era de aluminio, no se rompía, pero los hilos se fueron al carajo".

¿Por qué siempre preferió que su producción constructivista fuera de obras que se vieran en un ángulo de 180 grados, y no de 360, como las de Gabo?

"Si yo usaba los 360 grados, prácticamente le estaba pisando los talones a él. Yo siempre me he considerado muy pintor, en el sentido del plano, de lo bidimensional, y aunque lo mío ya no era bidimensional, mantenía la referencia del plano, o sea, del cuadro. Yo trabajé eso unos siete años, y esos cuadros están en muchas colecciones.

- ¿Cómo es eso de que, de-



cenios antes de que se usara, usted, para sus obras constructivistas, se ayudaba del computador?

"El computador era impensable. Lo que pasa es que, hablándote en lenguaje de ingeniero, un hilo, si es de nylon y tiene un metro, para tensarlo, necesitas tener por lo menos media libra de tensión. Si tú tienes cien hilos, son cincuenta libras. Esas cincuenta libras, por un lado, presionando, necesitan un compensador y, si no, se revientan de donde vienen. Entonces, había que hacer un estudio y la cosa no podía ser tan espontánea, sino

que, al contrario, había que hacer un cálculo de cuál era la contraparte de una tensión asimétrica, porque cuando era simétrica no había problema. La tensión de un lado igual a la del otro creaba una fuerza que compensaba y estabilizaba el módulo central, pero si la fuerza de un lado era superior a la otra, el módulo volaba...

Un amigo mío estudiaba en la Universidad de los Andes, y en ese entonces, estaba empezando la cosa de las computadoras, y él me hacía los cálculos. Si, por ejemplo, era aluminio, el aluminio no podía resistir una tensión asimétrica, entonces teníamos que entrarle

al hierro o al acero".

- Usted fue buen amigo de Jesús Rafael Soto, gran artista venezolano y continuador de las propuestas constructivistas ¿Qué piensa de esa cinética tan particular que él logra?

"Ên el año 73, cuando Gabo tenía 86 años, me dijo: "Tal vez el seguidor nuestro que le ha dado una dimensión más allá de lo que nosotros pensamos al concepto del constructivismo es un boliviano (pero Soto es de Venezuela) que creo que se llama Soto. Ese hombre ha dado un paso más allá del que nosotros hemos planteado".

Cuando yo conocí a Jesús Soto, en el año 84, le di ese mensaje y Soto lloró de emoción. Luego, yo me hice muy amigo de él, cuando yo ya estaba metido en la obra expresionista actual, y dialogábamos mucho, y encontré que, indudablemente, Soto reúne todo lo que el construc-

tivismo buscaba, en todos los aspectos y planteamientos".

- ¿Por qué dejó el Constructivismo?

"A mí me interesan cosas muy opuestas a mí, y el Constructivismo no era opuesto a mí. Yo milité en ese movimiento, pero Naum Gabo, la última vez que lo fui a ver, cuando le llevé el proyecto del mural que hice para el Club de Empleados Oficiales, me dijo que esta obra tenía un gran despliegue de ingeniería, pero que yo era un hombre romántico y que mi curva era más por el lado del Expresionismo y me dijo que volviera a dibujar, lo que me cayó como un plomo, porque yo llevaba siete años con los constructivistas.

Uno es una vida de retacitos: hoy en día, yo soy un tipo que me considero una especie de luchador en el riesgo. A mí me encanta jugar con lo impredecible. Cuando empiezo a dominar una cosa, me aburre".



El dibujo y el mundo se revelan en esta pluma

De retorno al figurativismo

A mediados del decenio de 1970, Manzur abandona el Constructivismo y regresa lentamente al figurativismo.

Sobre esta nueva etapa, dice Manzur que: "El dibujo que siempre fue el punto de partida para todas las experiencias anteriores, se convierte en la meta definitiva. Los ajustes de color y forma son más precisos en mis pinturas y encuentro todas las soluciones que antes perseguía por otros caminos".

- ¿Cómo fue ese proceso de retomar el dibujo, después de haberse concentrado por tanto tiempo en temáticas científicas y ensamblajes?

"Yo he dibujado toda la vida. Eso fue como un paréntesis, y, como todo, al principio dio trabajo... Yo vuelvo a Colombia, animado por haber visto a Claudio Bravo, a Antonio López y a otros artistas... Yo tuve mucha afinidad conceptual con el artista Manolo Valdés, del grupo Crónica, de España. A él lo admiro muchísimo. Él hizo una especie de flash back parecido, en el sentido de que él retoma las formas de Felipe IV... Manolo Valdés tiene obsesión por Sánchez Cotán, por Zurbarán, Velázquez y otra gran cantidad de pintores de esa época que no llegan a esa altura, pero son interesantes".

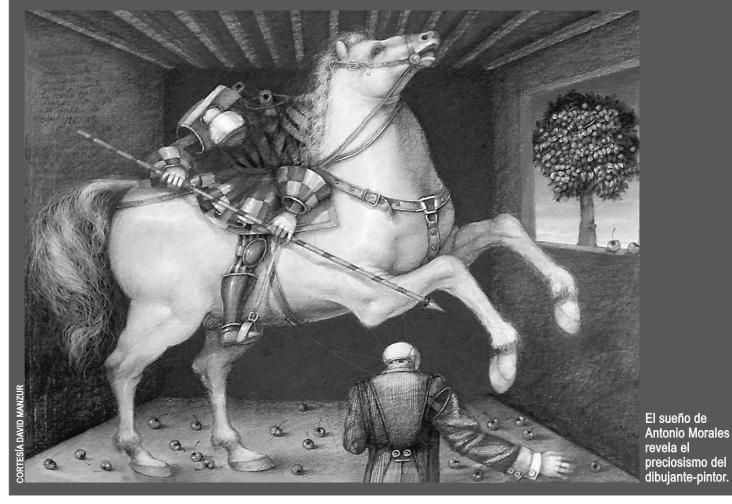
- En su obra, hay una interculturalidad muy interesante que hace que se crucen en un mismo cuadro una inusitada variedad de espacios y de tiempos. Elementos antiguos y modernos, dentro de una misma obra...

"El choque de culturas al que yo me refiero existe en cuanto a que en un artista se repite la misma historia del Arte. Ese cuento de la pureza absoluta es difícil.... Si tú vas a Europa, vas a encontrar que hay muy pocas cosas en estado puro: el Gótico fundido con el Románico, con el Barroco... Todo... ¡Esas catedrales europeas!

La mezquita de Córdoba es, quizás, el ejemplo mudéjar más perfecto que hay. La mezquita era un templo islámico... y cuando los Reyes Católicos sacan a los moros, empiezan a meterle altares barrocos, ¡de una belleza!..., que destruyen la pureza y la belleza del arte Mudéjar".

- ¿Y los instrumentos antiguos y partituras recurrentes en su obra de ese extenso período tienen alguna significación especial?

"Es que yo siempre he vivido enloquecido con la música, pero, como no soy músico, entonces, pintando la



partitura, me hago la ilusión de que soy músico. Y me dicen mis amigos músicos que yo sería un estupendo copista de partituras, porque las mías las pueden leer".

- ¿Por qué tanta minuciosidad en el detalle, en un momento en que los artistas estaban explorando horizontes completamente diferentes?

"Es una especie como de micromundo entrar al detalle mínimo de las cosas. Hay objetos que hacen que uno tenga una cierta constancia con ellos, como el laúd, frutos, elementos de una naturaleza muerta, objetos quietos. Cuando uno pinta un objeto, este pierde su finalidad: el laúd deja de hacer música... Son micromundos, y uno quisiera volverse del tamaño de un microbio para ver cómo ve una hormiga una naranja, ¡como un pequeño planeta! Entonces, todo esto hace que uno quiera revivir la sensualidad del detalle".

- ¿Por qué ese esmero en el dibujo? "El dibujo es como la esencia del pensamiento. Eso se lo aprendí a

Gómez Sicre. El dibujo no es una base para pintar. Hay gente que cree que uno tiene que dibujar y rellenar el dibujo con color. Eso no es así. Yo me baso mucho en los orientales. Por ejemplo, la visión emotiva que produce el vuelo de un pájaro, que tiene algo de físico, pero también de metafísico, producía un gesto en la mano de un artista chino, que con tinta de pulpo, sobre papel de arroz, dejaba una huella que sustituía al pájaro, sin representarlo. Y esa huella, en cierta manera, es la esencia del dibujo y además no solamente la leía el pintor, meses después, sino que también la gente tenía ya una predisposición a la cultura de saber leer lo que sustituye, pero que no representa. Yo decía, a veces, cuando tenía taller: "Si su mano pinta el viento, su mano es el viento".

- ¿Por qué sus obras, desde entonces, prefieren tantas veces las penumbras?

"Por toda esta cosa de inseguridad, de oscuridad, de internados, de iglesias cerradas, de luz que entra por

El artista, en general, es reflejo

de su medio. Y lo mío es todo encerrado: conventos; oscuridad; bombardeos; la guerra; el miedo; las noticias; los cantos gregorianos; la iglesia tenebrosa, pero también llena de esperanza; el misterio de lo que allí le dicen a uno; la divina leyenda de esa mujer increíble que es la Virgen María; las flores, la muerte, el barco oxidado, la espuma de mar (hace referencia a su infancia en el África)".

- ¿De dónde sus famosas moscas? ¿Síntoma de la descomposición de la sociedad y del mundo?

"Una vez, como yo pinto debajo de reflectores, llegó atraída una mosca, y luego otras, y no se fueron, y me dieron tiempo de reproducirlas y de pintarlas posadas en el cuadro.

Moscas en los cuadros ha habido de muchos pintores, pero en las mías el hecho era que la mosca estaba sobre el cuadro, con un cierto engaño óptico que hacía que la mosca pareciera real sobre el cuadro. Eso fue lo que más impacto a la gente. Pero yo no estaba buscando el impacto".

El pintor ante sus mundos y sueños

El surrealismo medieval

En los años ochenta y noventa, Manzur continúa su trabajo figurativo, recreando, cada vez con más fuerza, su particular mundo irreal, con permanentes evocaciones de las vidas de algunos santos y de temas del Medioevo que se mezclan con leyendas de su pueblo, Neira (Caldas), que le contaba su madre cuando vivían en el África. Germán Rubiano Caballero enfatiza en que "sin reatos de conciencia, convencido de que su obra anterior había recorrido un periplo lleno de aventuras, pero ya no tenía nada más por descubrir, el artista regresa a temas clásicos, como los bodegones y las figuras humanas, tanto en pintura, como en dibujo (...) Sus grandes preocupaciones son la luz de los ambientes, las transparencias de los objetos de cristal, la atmósfera que envuelve las figuras, la presencia del espacio ilusorio que puede volverse muy visible si se llena de moscas, la irrealidad fantasmagórica de todo lo que aparece pintado o dibujado sobre dos dimensiones".

- Hablemos un poco del erotismo como vector fundamental de su obra de los últimos 30 años.

"Sí. San Sebastián, por ejemplo, es místico-erótico. Una solterona me decía ante el último San Sebastián: "¡Ay!, yo no sé si rezarle o si masturbarme". Ese es el máximo elogio".

- Y no solo su San Sebastián es erótico...

"Yo después conocí la Santa Teresa de Bernini, que es abiertamente erótica. El éxtasis es un orgasmo. En el último San Sebastián, el modelo tuvo un orgasmo. Y la cara de ese cuadro la hice 25 veces, hasta que dio ese punto entre místico y orgásmico. Éxtasis y orgasmo son cosas muy parecidas".

- Háblenos de esa mezcla de placer y dolor tan recurrente en su obra, especialmente en la de ese período.

¿Todo el mundo no tie<mark>ne</mark> algo de eso, placer y dolor? Esas posturas de orgasmo, de éxtasis, son tan bellas... sin embargo también están sometidas a los cambios... Es que cada vez que uno se manifiesta en un período de trabajo, termina muriendo con un cuadro y volviendo a nacer, con otro. Y cuando vuelve a nacer, ya es otro estilo. Hubo un momento en que todos estos éxtasis, como reflejo de estas vidas de santos y de los placeres del amor, se traducían en estos cuadros eróticomísticos, hasta que me fui saturando, y, cuando llegué al último San Sebastián, dije: 'Hasta aquí llego con lo que es la proporcionalidad, pero no dije, y ahora sí lo digo: 'También con esta recreación sobre el dolor en la cara, bien sea por un orgasmo o por un éxtasis', y, a partir de ahí, comencé 'Las ciudades oxidadas'".

¿De dónde salen las 'Estancias'?

"Eso es circunstancial y no tiene incidencia en el estilo... En muchas de las naturalezas muertas, yo hablo de 'estancias', 'La estancia de los recuerdos', por ejemplo. La palabra estancia la asocio mucho al Arte Flamenco y al Arte Clásico, porque en esa época

se hablaba de 'estancia',... Estancia es como el escenario donde van a ocurrir las cosas".

¿Y qué es lo que hace que lo irreal en su obra sea verdadero?

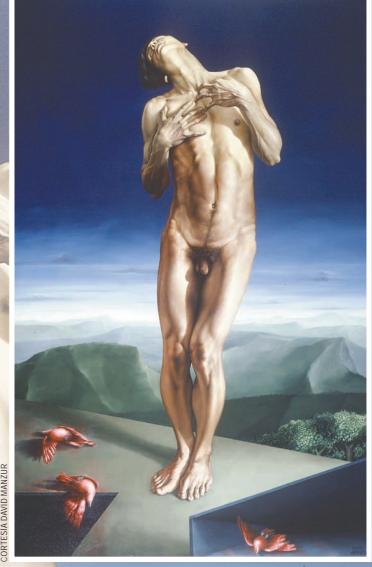
"Yo no busco verdades. Yo busco que de pronto haya un asombro y que después la obra, por absurda, no resista el análisis. El asombro no cobra nada, es espontáneo. Ya cuando viene el análisis, es fatigante y la persona no goza. Entonces, yo estas cosas de 'verdadero' se las dejo al espectador".

- En el decenio de los 80, usted, con sus innumerables representaciones de "San Jorge y el dragón", se hizo más visible que nunca tu afán por representar la lucha entre el bien y el mal. ¿De dónde ese dualismo?

"Hoy vivimos una era digital donde todo se mueve con base en dígitos, ceros y unos. La combinación binaria está rigiendo el mundo entero... Y estoy usando un poco el chiste para contestar. Tú notas que en mis cuadros siempre hay luz y sombra, eso envuelve toda otra intención, y a veces el mal predomina sobre el bien, y rara vez, el bien, sobre el mal.

Yo no soy Poussin, que pintaba la Virgen, y, para compensar tanta dulzura, podía poner un demonio... pero, al contrario, él no compensaba la dulzura, sino que le metía más azúcar: flores, angelitos, nubes... tan dulce todo, que terminaba uno aburriéndose.

Yo creo que a veces, cuando uno pinta algo, se acerca mucho a ese placer estético de lo que produce



Este San Sebastián de 1987 representa una búsqueda del maestro hacia la perfección.

una tela o una piel, y hay que ponerle la contraparte. Entonces, se equilibra un poco y se resiste un poco más, en la mente y en la apreciación, esa intención. Pero si yo dijera todo eso con manitos y caras y todo, basta una sola mirada y ya no es necesario volver a mirar el cuadro".

- ¿Cree que ha creado un nuevo realismo?

"Si bien me muevo en formas legibles, casi siempre la combinación de esas formas legibles se mueve más hacia el absurdo que a lo lógico".

- ¿Cómo pudo, en los años 80, lograr una obra tan medieval, pero tan contemporánea?

"Yo nunca me he propuesto ser consciente de la contemporaneidad. Me parece tan sospechoso todo eso de que 'yo soy contemporáneo'... Es como teniendo que hacer a la brava alguna cosa rara para sentirme 'moderno'. Al contrario, la memoria no tiene nada de contemporáneo.

La memoria es toda la vida de uno y todos los tiempos, y si yo me traslado a 30 ó 40 años atrás y encuentro el color que necesito, ahí está. Tal vez, eso le da a la obra de Arte un sentido de connotación evocadora. A mí la palabra evocar me importa mucho. Están lo que yo pienso, la obra y el que ve la obra, que sí que es importante, y aquel aporta casi un cincuenta por ciento.

Yo hago un cuadro, pensando en una cosa, y el otro termina el cuadro, pensando en otra cosa más valiosa que la que yo pensé. Ese es el súmmum del éxito para mí".

Y en los últimos años, Manzur crea síntesis

Ciudades oxidadas

"Las ciudades oxidadas" es como intitula David Manzur la etapa de su obra en la que está trabajando desde el año 2004.

Según el artista, esta nueva fisonomía de su obra, la de mayor expresionismo, es la que mejor refleja su trasfondo existencial y con la que más se identifica.

Barcos oxidados en ciudades desiertas y abandonadas; potros briosos, bestiales, que se convierten en máquinas y se funden con figuras humanas sin rasgos definidos... son los objetos centrales del nuevo canto manzuriano.

En los últimos años, su inspiración al respecto se ha enriquecido con sus viajes a lugares como la India y la Antártida, donde dice haber encontrado verdaderas "ciudades oxidadas".

Se nota que en su obra actual se están fusionando los diversos experimentos de todas tus etapas...

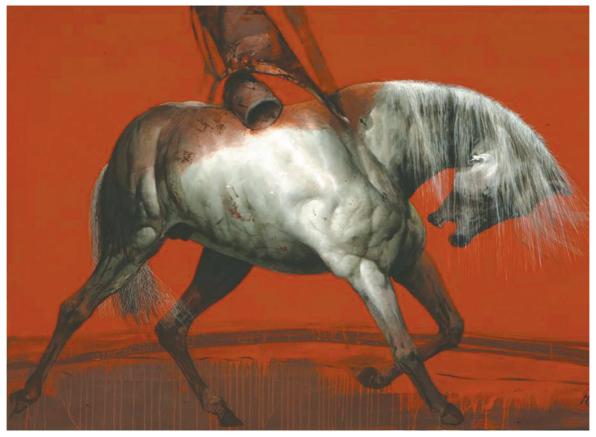
"Esas son cosas que uno no se propone, pero ocurren. En la vida actual de un artista, ya no se puede hablar de estilo, como una receta o una fórmula o un sistema que marque la firma de uno.

El bombardeo de sensaciones, de imágenes, de estados de ánimo... el trasfondo, que es el que motiva todo, invita a probar de todo, y empieza uno, por exceso de ver, analizar y probar, a saber qué es bueno y qué es un engaño, porque toda esta libertad mezcla a los buenos con los malos, a los auténticos con los engañadores".

Usted siempre ha considerado que la Tierra es la máxima maestra. Eso se nota ahora mucho más, con "Las ciudades oxidadas"...

"En esto de 'Las ciudades oxidadas' he estado muy consciente en relación con un aspecto que ya nos está preocupando a todos, que es el deterioro ambiental.

A mí me impresionó mucho



Caballo sobre fondo rojo nos revela al autor que hace recorridos por el mundo de ciudades oxidadas, su nueva época.

el viaje a la India, porque allá están las "Ciudades oxidadas", pero se me olvidó que aquí están también, tugurios tenebrosos que, en cierta manera, también son culturales, casas tan tenebrosas como las de la India".

- En estas nuevas producciones, usted está dejando ver un mundo muy suyo, nuevo para el espectador, que emerge como expresión de su memoria...

"Indudablemente, los recuerdos están alterados por la pasión y la verraquera de la expresión, que se niega a remedar la realidad. Estamos en un momento de transición y yo no debería hablar en palabras, sino que debería estar mostrando ya los nuevos cuadros.

Yo no quisiera hacer demagogia o predicar en el sentido de que voy a ser un testigo de la destrucción del mundo, porque de eso estamos ya cansados y me parece hasta oportunista. No, es una especie de magia, de visión que me complace, por la belleza de la destrucción misma. El óxido, la decadencia del color...".

- ¿Con las "Ciudades oxidadas", pretende hacer una queja por lo perecedero de todo cuanto nos rodea?

"Eso es algo que más le pertenece al espectador, que a mí. Tú, por ejemplo, que ves tanto mi obra, acabas de decir eso, y eso me parece interesante, pero yo no busco eso. En estas 'Ciudades oxidadas', por ejemplo, si alguien hace una reflexión, puede decir: 'Este tipo está intuyendo lo que va a ser el mundo dentro de muy poco' ¡El mundo se está oxidando!".

- Desde hace varios años, usted está pintando individuos carentes de miembros, incompletos, mutilados. ¿Por qué? "Porque rostros y complementos narran lo que ya está narrado. Si tú le tapas o le cortas la cabeza, queda esa incógnita de querer saber por qué. La sola pregunta ya justifica el cuadro".

- ¿De dónde ese binomio indisoluble en su obra, de hombre y caballo y cómo ha cambiado la representación que hace permanentemente de ese animal en "Las ciudades oxidadas"?

"Yo no hago centauros, sino hombres montados a caballo, como 'San Jorge y el dragón'. También tengo caballos que no llevan caballero, pero siempre se supone que alguien va montado. Además, desde el punto de vista plástico, es un complemento, la continuación de una anatomía en otra y el movimiento de esa anatomía. Pero ahora me importa más la máquina de caballo, las máquinas descompuestas y oxidadas, el

caballo volviéndose máquina. El caballo con una parte formal y con otra que de pronto se descompone, con una absoluta antiarmonía, en una casi monstruosidad. Pero eso no se puede hacer por imposición, la misma obra le dice a uno si va bien o mal. La obra misma le dice a uno: 'Déjalo ahí'. Uno tiene que obedecerle a la obra, como si alguien me la dictara. Esas son cosas muy difíciles de explicar".

- ¿Siente que después de trasegar por el Constructivismo, Abstraccionismo, Geometría, Hiperrealismo, ahora en su particular figurativismo de "Las ciudades oxidadas" ha podido resolver los problemas que le quedaron pendientes en los otros estilos?

"Yo no soy muy comprometido con hablar de Figurativismo, Realismo, Hiperrealismo, Naturalismo, Academicismo, Formalismo... Son formas como que amarran mucho al artista. Ahora, se les ha dado a los pintores que son realistas, por decir que son hiperrealistas o que son naturalistas.

Uno está en el filo de un precipicio, y, con el menor paso, se va al abismo. Y si logra pasar al otro lado, ha logrado algo, así rompa todos los cánones que haya que romper.

Yo estoy enfrascado en una cosa en la que se mezclan recuerdos, imágenes, luces, sensaciones... pero sin estar sometido a nada.

Como te he dicho ya, cuando hice el último San Sebastián, lo llamé el punto cero, porque ahí llegué yo a plantar para mí mismo el concepto de la proporción y de la escala, cosas muy cercanas a lo formal, y como ya las logré, a partir de ahí, rompo los cánones y cuando pinto un caballo o alguna forma que se pueda narrar o reconocer ya no hay compromiso con terminar como en la naturaleza o el formalismo, sin perder cierto contexto de la proporción natural".