
Lelia Driben

ENTREVISTA A CARLOS CRUZ-DIEZ

“Me he propuesto establecer un sistema simple y directo de comunicación a través del color, donde el espectador descubra y constate sus posibilidades y limitaciones y su relación con la obra no se reduzca a interpretar un código de símbolos. Quiero implicarlo en la vivencia de una situación mutante que le permitirá descubrir el color haciéndose y la posibilidad de encontrar su propio razonador afectivo.” Estas palabras de Carlos Cruz Diez —extraídas del catálogo con el que se ha presentado recientemente su individual en el Museo Carrillo Gil— aproximan al lector hacia algunos de los fundamentos del arte cinético internacional.

Cuando en 1960 el artista venezolano decide radicarse en París, el cinetismo veía crecer su incidencia en muchos pintores jóvenes que aproximándose a las investigaciones científicas, buscaban nuevas formas de resolver ese hecho controvertido que significa la obra de arte. Allí estaban Jacob Agam, Tinguely, Albers, Julio Le Parc y Jesu Soto, entre otros. A ellos se incorporó Cruz Diez. Todos ellos fueron los responsables, los formuladores y los que pusieron en práctica, una tendencia que, a la luz de nuestros años 80, quedó como una de las corrientes que englobaron el fenómeno de diversidades artísticas abiertas en este siglo hacia la mitad del mismo.

La entrevista con Cruz Diez se realizó, por cuestiones de azar, en la Galería Pecanins, mientras frente a dos tazas de café que, apoyadas sobre una vieja banca de madera y perfilándose en el amplio ventanal de la vieja casona, hicieron imaginar al artista una naturaleza muerta de esas que, desde hace mucho tiempo, ya no viven en sus obras.

—¿Cuándo comenzaste a pintar?

Dibujé siempre, mi madre comenta que desde los seis años y aún antes. Recuerdo que cuando era niño estando en el liceo y en la primaria dibujaba todo el tiempo; hacía periodiquitos, ilustraciones, historietas, me gustaban mucho las historietas. Más adelante, durante muchos años, viví de hacer tiras cómicas. Comenzó como una actividad infantil y después lo hice profesionalmente.

—¿Y cómo pasaste de las tiras cómicas al trabajo que haces ahora? porque hay notables diferencias ¿verdad?

Bueno, fue producto de una larga reflexión. Yo entré a la escuela de artes plásticas siendo bastante joven, a los 17 años. A partir de entonces me dediqué de lleno al arte porque felizmente tuve el apoyo de mi familia. Pero, en forma paralela, me fascinaban la gráfica, la imprenta, la fotografía, el cine. Cuando era pequeño hacía peliculitas con los amigos del barrio, aún las guardo. En cada escuela a la que yo llega-

ba había un periodiquito que yo hacía, en la semana, y los lunes lo llevaba para mis amigos. Mi vida estuvo conformada siempre por esa motivación principal: la de pintar.

Como es lógico en todo alumno de la escuela de artes plásticas al principio yo era figurativo; hacía, entre otras cosas, naturalezas muertas. Hubo una época en la que todos estábamos influenciados por Cézanne o por Picasso y el arte abstracto pues no, no se perfilaba en ese momento. A medida que fui avanzando comenzó a preocuparme la problemática social con todo lo que ello implica; vale decir, el arte tenía que traducir un mensaje que testimoniara la vida y la situación de Venezuela. El resultado fue una pintura sumamente mala, sin ningún interés, pero hecha con gran pasión. Yo creía que el pintor tenía que ser testigo de su tiempo, al modo de los pintores costumbristas flamencos que reflejaron toda su época, dejando una pintura que hoy en día, es un buen mosaico para descifrar lo que sucedía en el pasado. Y yo le daba mucha importancia al aspecto narrativo de la pintura. Pintaba, como digo, con gran pasión pero el resultado final era catastrófico, depresivo para mí. No sólo no eran buenos trabajos, sino que nadie entendía el mensaje que llevaban. Para algunos se trataba de cuadros muy bonitos, a otros les parecían horribles. La decepción era grande porque yo intentaba narrar situaciones dramáticas y notaba que esas propuestas caían en el vacío. No obstante, exponía en los salones y vendía, hasta me dieron premios.

—Entonces no debían ser obras tan malas, ¿o es que los jurados de los concursos eran muy malos?

No, lo que pasa es que era una pintura muy extraña, muy diferente a todo lo que hacían los demás. Yo lo considero muy deficiente. Eran trabajos caricaturescos a través de los cuales buscaba nuevas formas y planteos. En la escuela, como dije antes, todos pintábamos a la manera de Cézanne y de Picasso. Eso me hacía sentirme a disgusto. Entonces recurrí a la caricatura, elección coherente si se piensa en mi preferencia por las tiras cómicas. Eran estructuras deliberadamente mal dibujadas, desproporcionadas. Quería hacer algo grotesco sin alcanzar la eficacia de los expresionistas alemanes, que lo practicaban con una fuerza y una intención muy claras. Lo mío era dudoso. No puedo decir que ese periodo fue una pérdida de tiempo; fue, más bien, un camino que a mí me costó más entender.

—Sin duda que el cambio, de entonces a lo que constituye tu producción definitiva, es muy grande. ¿Queda algún cuadro tuyo de ese tiempo en algún museo o galería de Caracas?

Los guarda mi madre. A veces hay gente que daría sumas muy grandes por conseguir alguna de esas pinturas, pero yo me niego a que circulen. He sido siempre muy trabajador, por eso quedan muchos dibujos y pinturas e ilustraciones. En ocasiones voy a alguna colección y encuentro cosas de ese tiempo; qué le voy a hacer, no puedo negarlas, son mías, yo soy responsable.

Esas dudas y fracasos con relación al arte no me desanimaron porque yo me sentía artista; sabía que la única cosa que me interesaba era pintar, expresarme gráficamente. Eso me llevó a decir un día: vamos a parar, hay que reflexionar, el arte no puede ser, creo yo, sólo la voluntad de expresarse y de comunicar algo; es necesario encontrar las configuraciones plásticas capaces de hacer efectivo ese deseo de comunicación, llegar a una síntesis. El artista es una persona que conciente o inconcientemente adquiere una información muy vasta, es una especie de gran diletante que puede resumir, en un momento dado, aspectos de su época y comunicarlos transformados en una suerte de código descriptible o de fácil acceso; el artista es, fundamentalmente, un comunicador. Si uno pinta es para que lo vean, uno es un instrumento ineluctable de comunicación. Aún los que se proponen no comunicar implícitamente lo hacen y sintetizan, como decía, ciertas pautas de su época.

También comprendí que el arte es invención y es creación. Si no fuera así no existirían ni museos ni bibliotecas para guardar los millones de toneladas de papel que se escriben y los millones de kilómetros de telas que se pintan en el mundo. Queda, el hombre guarda, lo que realmente tiene un interés de invención y de modificación de formas precedentes. La obra de un artista adquiere significación cuando es capaz de transformar los modos de estructuración de las generaciones que lo anteceden. No importa la dimensión de esa transformación, hay quienes pueden adelantarse un gran tiempo a su época, otros que simplemente realizan un pequeño aporte, lo importante es no repetir, no quedarse.

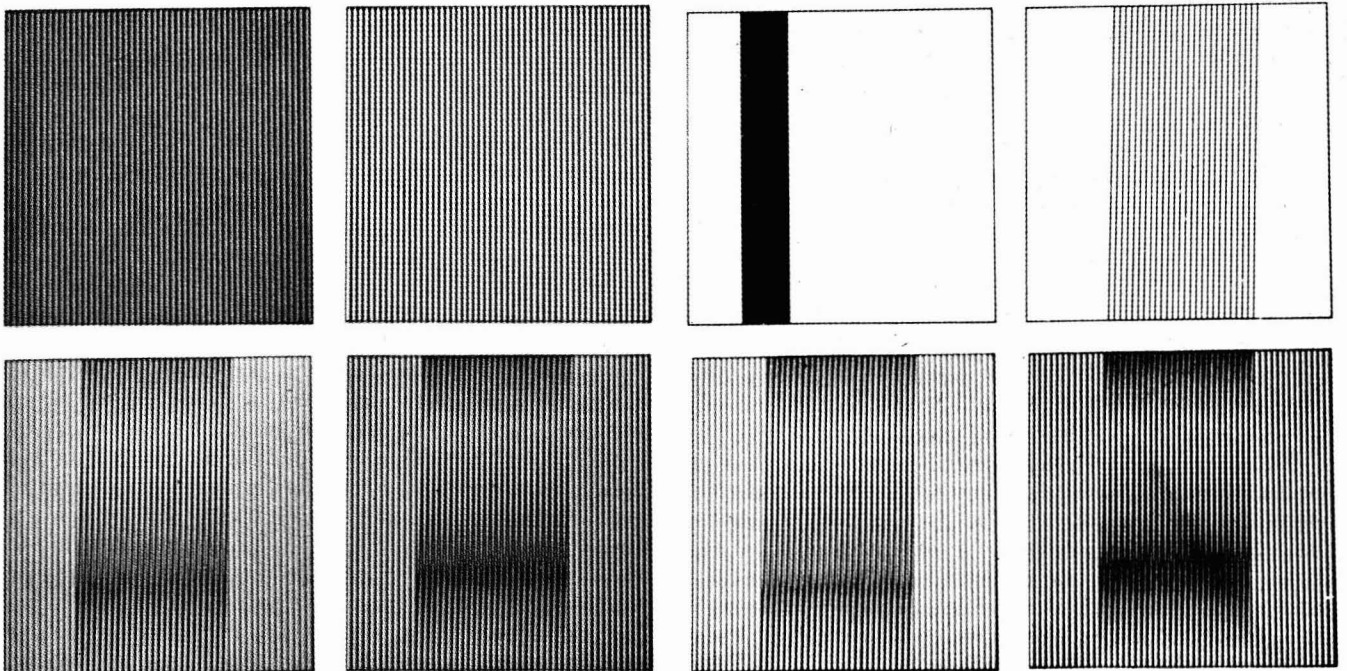
-Explicame un poco el sentido que tú le das al término invención, ¿tú crees que realmente se inventa en arte?

Sí señora, el arte es invención porque es un gran resumen de una situación. Lo llamo invención porque en el momento en que se produce aparece como algo desconocido hasta ese momento. Cuando surge Mondrian, cuando surge Picasso con el cubismo, cuando surge Malevich, cuando se conoce a los impresionistas, lo que ellos elaboran resulta ser una invención, nadie había pintado antes como ellos. Cuando surge Velázquez nadie había pintado antes como Velázquez. Velázquez inventa la pintura, Goya inventa la pintura, los impresionistas también, y así sucesivamente.

-Yo hablaría más bien de distintos modos de conjugación de las formas y de los signos, de un modo diferente de construir el espacio figurado, más que de invención. Además, Velázquez introduce elementos que ya estaban presentes en obras anteriores, igual Picasso, igual Mondrian. Se puede hablar de una continuidad, en ese sentido.

Bueno sí, siempre hay cosas en común, materiales, por ejemplo. Velázquez utiliza la misma tela, la misma pintura, pero la manera de pintar es diferente a la de sus predecesores; es decir, inventa un modo de pintar. Modifica la noción de lo que era arte hasta ese momento y todo lo que transforma un concepto precedente es una invención.

-Antes que de invención, yo diría más bien que hay cambios de estilos, insisto, cambios en los modos de estructuración de la obra, al tiempo que se incorporan nuevos valores y nuevas pautas, esos que tienen vigencia en la sociedad de la que sale la obra, incorporación que se efectúa por mil caminos, desde los más oblicuos y su-



tiles hasta los más directos. Y fíjate, a propósito de esa idea de continuidad, en una pintura de Mantegna podemos descubrir fragmentos que son verdaderos cuadros abstractos, fragmentos que nos hacen pensar en cualquier pintor abstracto de los años 50, Tapies, por ejemplo, para nombrar a uno.

Es muy interesante eso que dices, porque la invención no es absoluta. Los elementos y sentidos que posee una obra son anteriores a ella, pero recobran vigencia, vuelven a existir, en la medida en que el artista los engloba dentro de un nuevo sistema de significaciones. De todos modos, es un error fundamental decir que el Bosco fue un surrealista, porque ni en sus propósitos, ni en sus fundamentos, ni en su estructura conceptual, el Bosco podía pensar en el subconsciente. El Bosco narra y trata de provocar terror en aquellos que no cumplían con las normas del Cristianismo.

-Sí, los mecanismos de constitución de la obra son diferentes, pero hay pautas en los cuadros del Bosco, elementos fantásticos, cuyos similares se encuentran luego en trabajos de algunos surrealistas. Hablemos ahora del cinetismo, ¿qué fue, qué es?

Con el cinetismo, por primera vez, el tiempo y el espacio reales se integran a la obra; ésta no se realiza sino en el tiempo y en el espacio; ese es el aporte histórico del cinetismo.

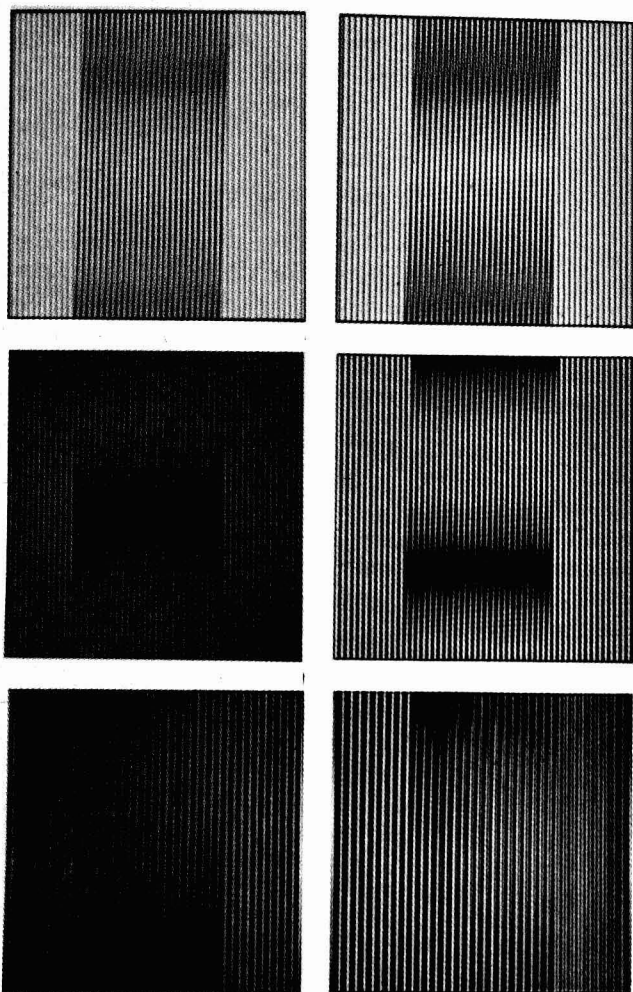
Si tú te remites al pasado, encontrarás que los egipcios modelaban unos carritos con unos muñequitos que se movían, pero su intencionalidad no era incorporar el tiempo y el espacio reales. Por su parte, los pintores barrocos tenían el deseo profundo de comunicar el movimiento porque la realidad era, para ellos, movimiento. Es por eso que si observas las figuras del Españoleto o de Rubens tienes la sensación de que están por salirse, por desbordar el espacio bidimensional. Pero, por supuesto, no se puede decir que el cinetismo es una consecuencia del barroco. Lo que esta tendencia hace, más bien, es tratar de cumplir un deseo que se venía manifestando a lo largo de toda la historia de la pintura, el deseo de trabajar sobre el movimiento. Ahora bien, en nuestro caso no se trata de representarlo, sino de generar el movimiento en sí mismo. Y ahí, vuelvo a insistir, surge la invención porque se reformulan, desde sus bases, las nociones del arte.

-Ustedes obviamente reconocen un antecedente en el puntillismo, en Seurat por ejemplo.

Sí, claro, y mi trabajo obedece a un análisis y a una reflexión sobre ciertos planteos del siglo XIX, con la pretensión de resolver una contradicción presente no sólo en los impresionistas, sino también en el cubismo.

-¿Cuál es esa contradicción?

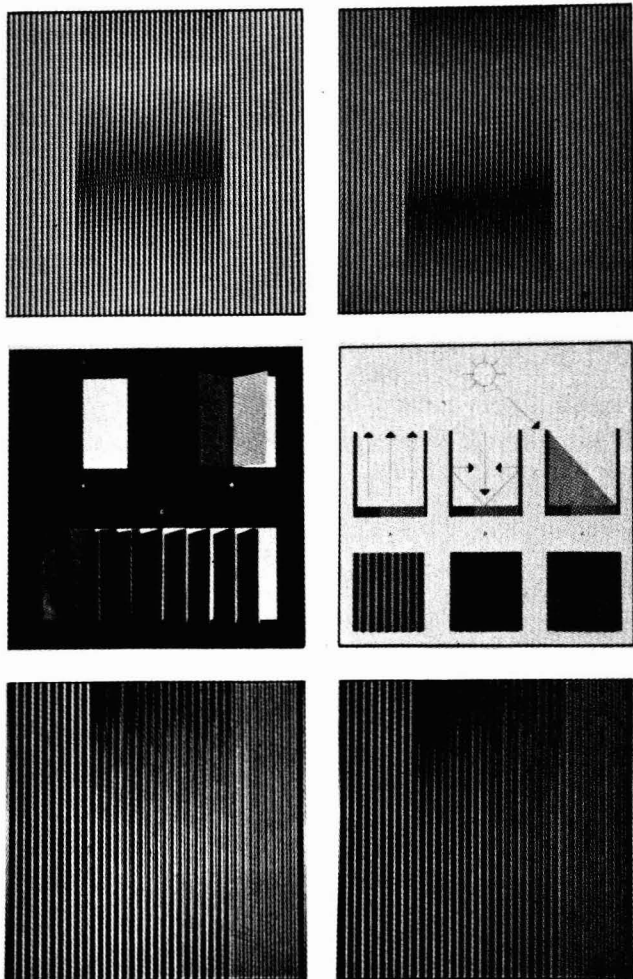
El impresionismo descubre por primera vez al espacio entre los objetos, la presencia del aire, la movilidad del color, su condición efímera, la del color. Y a partir de ese descubrimiento trata de recoger toda esa información y de codificarla. Pues bien, pero esa mutación continua que, repito, no se había formulado nunca antes, es procesada mediante los mismos mecanismos transpositivos de la pintura tradicional, vale decir, sobre un espacio bidimensional.



-Y siempre dentro de esquemas figurativos que mantienen la anécdota.

Sí, la referencia al entorno, al mundo exterior, responde a un código transpositivo. Ese árbol no tiene dos dimensiones como en la tela, tiene tres dimensiones y las hojas se mueven y ese verde que vemos ahora en diez segundos no será el mismo verde y en veinte segundos tampoco. Es decir, el color y la situación van cambiando vertiginosamente. La tela, en cuanto es espacio bidimensional, pictórico, convierte a esa situación en un hecho estático, no lo olvidas y no olvidas tampoco que ese espacio bidimensional responde, al deseo de perpetuidad del hombre y de su tiempo. Cuando se pintaron las cavernas, el hombre que puso la huella sobre la piedra seguía el oscuro instinto de perpetuidad de esa mano, que al cabo de un tiempo ya no era la misma mano, había muerto, pero quedaba como el deseo ineluctable de permanencia del hombre. Y el espacio bidimensional es reflejo de esa permanencia, es su continuidad.

Hoy en día, en cambio, gracias a las conquistas y a las teorías científicas constatamos que no somos permanentes, que todo se destruye, se modifica, se transforma. En base a eso estructuramos nuevos soportes para el arte. El cinetismo se plantea lo que no se plantearon los impresionistas. Ellos utilizaron un soporte permanente, estático, para expresar una situación inestable, efímera, no resolvieron la contradicción. Monet encontró una solución muy inteligente: la de hacer muchos cuadros de un mismo sitio a diferentes horas; pero el tiempo físico y real durante el cual se ejecutaba la obra no se correspondía con los cambios más móviles de la situación re-



—¿Y cuáles eran las formulaciones?

Ya lo había preconizado la Bauhaus: el arte no debía limitarse a ser un cuadro dentro de una colección, debía estar en todos los niveles de la vida. Se trataba de cambiar la relación entre el espectador y la obra, de intentar una relación más directa, más elemental, donde aquel que mirara la obra no necesitara poseer información previa.

Por otra parte, no se trata simplemente de que la obra se mueva. La Venus de Milo en el Louvre tiene un motorcito que la hace girar. Lo que se pretende con el arte cinético es que el movimiento genere muchas posibilidades. Y esas posibilidades dependen del grado de desplazamiento del observador respecto del cuadro, o sea de la distancia en la que se ubica y de una serie de circunstancias aleatorias que hacen del discurso cinético, algo totalmente distinto al discurso tradicional de la pintura. La luz, la distancia y la velocidad van cambiando la percepción, entonces se puede pasar de una percepción monocroma a la aprehensión de múltiples gamas para concluir en una nueva visión monocroma.

—¿Qué es el color?

Es una situación que evoluciona en el tiempo y en el espacio. No es solamente la anécdota de la forma. Nos han condicionado durante siglos a ver al color como acompañante de la forma, a no reconocer su existencia sin ella. Hay muchas teorías sobre el color, más de cincuenta, y ninguna es totalmente cierta. Es por eso que me he embarcado a investigar este tema, y se descubren muchas cosas. En el color incide la fenomenología, la subjetividad, la afectividad. Es un mundo afectivo, no tienes memoria de él, aprehendes lo genérico, no sus matices.

presentada en la pintura; el problema, así, seguía quedando irresuelto.

—El arte cinético, en cambio, no usa mecanismos transpositivos, no representa al tiempo y al espacio sino que los incorpora a la obra.

Exactamente.

—El cinetismo nace en los años 50 ¿verdad?

Sí, entre el 50 y el 65 se verifica su desarrollo completo. Pero hay antecedentes importantes. Recordemos el manifiesto realista de Naum Gabo en el año 20. Luego Calder hace su aporte en el 33. Gabo coincide con los artistas que propusieron el constructivismo en la Unión Soviética y que después emigraron a Oslo. Y ya en los años 50 están Vasarely, Soto, Jacob Agam, Tinguely. Todos ellos agrupan a las ideas que se habían estado gestando, en una plataforma coherente. Después y paralelamente seguimos trabajando en esa dirección Julio Le Parc, Hugo de Marco, yo y otros artistas jóvenes de diversas nacionalidades.

—Todos confluyeron en París, ¿quiénes más estaban?

Había gente que venía de Holanda, de Yugoslavia, de Venezuela, Argentina, Brasil. Cuando nosotros llegamos a París el gestualismo, como última expresión del romanticismo, estaba muy en boga; frente a él, nuestro objetivo era abrir una alternativa distinta.

Pongamos un ejemplo muy elemental: a ti se te daña esa media roja, vas a la tienda, compras un hilo rojo, pero cuando regresas te das cuenta de que ese rojo que llevas en tu cabeza no es el mismo, porque es imposible memorizar una situación efímera. Tú retienes lo genérico, el rojo, el verde, el azul, el gris, pero no su especificidad. Todo ello permite un juego que abre múltiples posibilidades. Es una situación fugaz, evolutiva, en el tiempo, en el espacio, que toca profundamente la afectividad.

—¿Tiene color el espacio?

Claro, el espacio es sólido y está coloreado, sólo que nos enseñaron a no verlo.

—¿Qué es la forma?

La forma sirve para el soporte de la anécdota. Mediante ella, se lleva al plano de dos dimensiones lo que vive en el espacio de tres dimensiones.

—El arte cinético quiere olvidarse de las formas.

Sí, en él se destruyen las formas para abrir otro camino a la expresión.

—Para que me contestes a esta última pregunta, voy a borrar a Telonius Monk de la cinta. ¿Qué es el sonido?

Es la terrible constatación de que nada es permanente.