

REPORTAJE DE 1984 REALIZADO POR BEATRIZ SARLO

Juan Pablo Renzi o la unidad en los límites

Pregunta: Esta exposición es una retrospectiva de tu obra. Para ella, incluso, has debido reconstruir objetos producidos antes de 1968. Como toda retrospectiva, ofrecerá al público un recorrido por la diferencia y por los cambios. Me gustaría que comenzaras definiendo esas variaciones.

Respuesta: Es evidente que mi producción está marcada por un cambio casi sistemático y, en algunos momentos, radical. Si debiera hacer una historia sucinta de mis etapas, diría que hay una primera expresionista, que podría tener relación con lo que ahora estoy pintando. Paso luego a una etapa muy racional: construyo objetos que son, en realidad, ideas. Esto hasta fines de la década del sesenta, cuando abandoné toda actividad artística inscripta en marcos institucionales de cultura. Luego, alrededor de 1976, vuelvo a la pintura, con toda la carga de subjetividad que la pintura puede soportar, aunque, dentro de esta subjetividad de la representación, tengo la voluntad de lograr un tono distanciado y racional. Hoy, en cambio, produzco en un sentido en que la razón interviene muchísimo menos, no porque la razón haya entrado para mí en esa área de desprestigio en que la colocan muchos artistas, sino porque creo que existe un espacio estético y productivo mucho más complejo, en el cual me muevo no sólo con la razón sino con los sentimientos, el cuerpo, las distintas incitaciones del inconsciente...

P.: Viendo tu obra a partir de la exposición de 1982, podría decirse, precisamente, que en el cuadro se acentúa la huella personal, el trazo que marca el momento físico de la producción. Eso estaba borrado en lo que yo conozco de tus etapas anteriores, en los sólidos, por ejemplo.

R.: Y también estaba borrado en la primera etapa de mi retorno a la pintura. A pesar de los ocho años de ‘abstención’, entre 1968 y 1976, y a pesar de oponerme a toda mi estética del sesenta, todavía mantenía, como lastre, algunos de los conceptos de esa década. Cuando volví a pintar, empecé a hacerlo con pintura acrílica, porque era técnicamente ‘moderna’. Aunque enseguida pasé al óleo, el acrílico conservaba para mí uno de los rasgos fundamentales del fin del modernismo: la fuerte inflexión tecnológica. Por esos años, pensaba que mi pintura tenía que ser distanciateda y que no debía registrar el paso de la mano: las huellas de la artesanía debían borrarse. Esto era un vestigio de mi estética anterior, tributaria de la reacción antirromántica. El arte conceptual había sido, para todos nosotros, una reacción contra la figura del artista inculto, del pintor que sólo siente. Pensábamos que lo mejor del arte era la idea y terminamos representando la idea pura. Hoy desconfío muchísimo de ese tipo de razón. Creo, en cambio, que hay una razón mucho más compleja que comprende todos los mecanismos del pensamiento y no descarta las zonas instintivas, afectivas e inconscientes. Hoy pinto casi espontáneamente, como en mi primera etapa expresionista, pero no dejo de trabajar con sugerencias que provienen de la razón.

Por ejemplo, desde el punto de vista técnico, controlo siempre las relaciones de color, en un grado que me resulta difícil explicar a mis propios colegas. Trabajo espontáneamente, incluso con automatismos, pero tengo siempre presente el problema del lenguaje. Un cuadro puede, al principio, parecer caótico: esa es mi intención. Quiero que las imágenes vayan apareciendo, en la contemplación, muy lentamente, que la visión ‘dure’, que la lectura sea lenta, como por capas que se vayan atravesando poco a poco.

P.: De algún modo, estás hablando no sólo de lo que esperas de la contemplación de un cuadro tuyo, sino también de la generación de imágenes. Yo te he visto pintando a partir de modelos, a partir de fotografías, a partir de textos, en una relación interdiscursiva de fuerte valor poético. Y antes del 68, realizaste objetos a partir de ideas. Afirmas que hoy trabajas con esa razón ampliada a los afectos, al cuerpo y, sin embargo, he visto bocetos de tus cuadros actuales...

R.: Muchas veces me preguntan si yo hago bocetos, porque da la sensación de que mi obra actual nunca ha sido bocetada. Curiosamente, cuando mi pintura era más distanciada y racional no bocetaba y también utilizaba métodos automatistas, pero no un automatismo gestual, sino intelectual. Claro, pintaba más lentamente, tratando de que las correcciones, borraduras y superposiciones desaparecieran en una superficie final nítida e impecable. Pero también hoy corrijo muchísimo: trabajo mucho más rápido y un cuadro puede cambiar varias veces en dos o tres días, hasta que logro una imagen que me conforme: la imagen final. Y muchas veces parto de bocetos; dibujo permanentemente y coloreo a lápiz o con marcador, produciendo algo así como ‘ideas de partida’. También, por ejemplo en mis últimos trabajos, he pintado a partir de sugerencias y homenajes. Mis jinetes azules citan al expresionismo, y también lo citan algunas de las maneras en que pongo el color.

P.: Se trata, obviamente, no de influencias, sino de un trabajo productivo con la cita: la intertextualidad plástica. Yo hablaría también de interdiscursividad. Creo que sos un pintor que piensa los títulos de sus cuadros y esos títulos remiten tu obra a otros discursos.

R.: Es cierto. A mí me importan cosas que suelen no importarle a otros pintores. Quiero que los títulos se lean. Quizás esto sea un resabio conceptual, pero me parece que la imagen se completa con el título. La relación interdiscursiva no tiene que ver sólo con los títulos. Fijáte, por ejemplo, que Juan José Saer escribió un texto sobre un cuadro mío. Luego yo ilustré con imágenes ese mismo texto y el resultado fue el libro que presenté, en 1982, en la Exposición del Libro. Y en un catálogo, volví a incluir ese texto como fragmento poético en diálogo con mi pintura. Pero la intertextualidad pictórica no es un rasgo sólo de esta última etapa. También era productiva en mi pintura realista. En la muestra de Arte Nuevo, en 1978, había un “Tercer homenaje a Schiavoni”: un bol blanco, sobre dos fondos blancos, con un limón adentro. Eso era todo: un cuadro blanco. Se trataba de un homenaje, porque Schiavoni había pintado una mesa de mármol blanco y sobre ella un jarrón con flores

blancas. Se trataba también de un desafío pictórico, como es el de pintar blancos diferentes. La 'multicafetera', que también expuse en 1978, era la misma cafetera que tantas veces utilicé como modelo, tomada desde distintos ángulos y perspectivas que se sucedían en la superficie del cuadro sin superponerse. Una especie de cubismo al revés, porque en lugar de superponer todas las perspectivas en una sola imagen, desplegaba imágenes diferentes, que convivían en el mismo plano. Utilicé, también, la paleta de Braque y Picasso en el período cubista. Estos elementos intertextuales pueden funcionar además, como esquemas de lectura del cuadro y para mí eran un estímulo para producir la imagen.

P.: Conozco un texto tuyo, donde hablás de tu relación con Grela y Schiavoni. Recuerdo además que pintaste un retrato de Schiavoni. Un pintor como vos, tan 'internacional', que se identifica a veces como postmoderno y transvanguardista, me gustaría que se pensara también en su relación con la plástica argentina...

R.: Curiosamente, y no quiero pecar de regionalista, tres artistas me impresionaron en mi formación muchísimo y de distintas maneras. Schiavoni, por ser un pintor maldito y por haber hecho una pintura extraña, que nunca fue entendida. Se lo clasificó como ingenuo, cuando era, en realidad, un pintor culto, de un expresionismo contenido e intimista, que manejaba el color y las imágenes de manera sutil y personal. Murió loco y no pintó los últimos ocho años de su vida. Yo dejé de pintar ocho años y quise volver a pintar para no morirme o, en todo caso, para no volverme loco. El otro artista, también rosarino, es Lucio Fontana, uno de los grandes del siglo. Obsesionado, como nosotros, por esta especie de marginalidad que es, para los plásticos, vivir en la Argentina, fue un escultor casi clásico y sus pinturas y esculturas me parecen no sólo originales sino pruebas del equilibrio entre romanticismo y una gran racionalidad. El tercero es Berni. Me impactaban su audacia, sus cambios bruscos, ese restarle importancia a la belleza del trabajo en sí mismo, pese a que, en ese sentido, yo tengo una tendencia casi clásica a que los cuadros sean lindos. Sé que Berni es uno de los grandes pintores. Por otro lado, tengo un gusto muy particular y ecléctico; junto a artistas espectaculares como Fontana o Berni, hay otros, más presentes en mi tendencia realista de los últimos años; se trata de pintores no espectaculares ni efectistas: Musto, Lacámara, Daneri, Policastro, Diomede, Guttero, pintores de cámara que trabajan el color muy elaboradamente y con sutileza, creando imágenes que no son impactantes de entrada, sino que se pueden leer lentamente, que es lo que quiero lograr hoy con mi pintura. Aunque lo que hago hoy se emparenta más con el gesto y la exhibición de universalidad de Victorica y el gusto por la materia de Del Prete.

P.: Hemos hablado de los últimos ocho años. Pero el público va a recorrer una muestra retrospectiva, que incluye un período de tu producción anterior a 1968, momento en el que vos dejás de pintar. Algo tiene que ver la estética y la política de las experiencias colectivas e individuales en los años anteriores a 1968, con tu período de retiro. Entre 1966 y 1968, parece haberse producido una relación

afirmada, buscada, trabajada entre el discurso estético y el político. Después de los ocho años de ‘abstinencia’, volvés con la representación realista, para entrar luego en una etapa que caracterizás como neorromántica y expresionista, más centrada en el sujeto. Estamos, entonces, frente a dos relaciones del arte con el sujeto y lo público, separadas por un intervalo.

R.: Usaste la palabra ‘abstinencia’, que es la que yo uso para designar ese intervalo. Esa palabra expresa claramente lo que me pasaba: no producía porque había una voluntad ética para no hacerlo. Cuando el deseo se enfrentó a esa voluntad de abstinencia llegué a un momento crítico. Me costó mucho volver a pintar; empecé a hacerlo a escondidas, para mí, pensando que no iba a exponer nunca más. Luego, mi traslado a Buenos Aires operó como catalizador de ese proceso y comencé a mirar con menos prejuicios lo que antes me parecía censurable. Te explico las razones. En los últimos años de la década del sesenta vivíamos en un clima de crisis que implicaba niveles políticos, intelectuales, culturales. Muchos artistas, también los que siguieron produciendo, no sólo en la Argentina sino en el mundo, sintieron las consecuencias de esa crisis. Nosotros habíamos trabajado, en Rosario, como grupo; el grupo de vanguardia de Rosario que, en conjunto con el grupo de vanguardia de Buenos Aires, realizamos “Tucumán arde”, un acontecimiento estético-político, caracterizado por crear un espacio donde se mezclaban discursos diferentes: visuales, auditivos, de movimiento y recorrido, etc. Después, algunos de nosotros pensamos que no podíamos seguir produciendo porque no había verdadera obra de vanguardia si era absorbida por el marco institucional de lo que denominábamos cultura burguesa. Razonábamos a partir de una pregunta: ¿por qué existen tantos movimientos de vanguardia? Y nos respondíamos: porque son absorbidos y entonces dejan de ser verdaderamente nuevos, virulentos. Nos parecía que nuestras obras no debían ser digeridas como si fueran obras de arte tradicionales, porque además ni siquiera pretendíamos hacer obras de arte sino productos culturales e intelectuales revulsivos. Tratábamos de crear nuevas posibilidades estéticas y culturales, a las que denominamos ‘cultura alternativa’; queríamos echar las bases para una nueva cultura, la del futuro revolucionario. Esa era nuestra fantasía, nuestro deseo y nos generaba obligaciones: por ejemplo, trabajar al margen de la cultura institucionalizada, crear un circuito alternativo. No lo logramos. De nuestro grupo, hay gente que nunca más volvió a trabajar como artista. Otros, como Pablo Suárez y yo mismo, volvimos a pintar y los dos comenzamos haciendo realismo. Cuando dejé de trabajar, durante esos años de ‘abstinencia’, había tocado uno de los límites posibles. Y yo diría hoy que la unidad de mi obra está en los límites: en la voluntad de probar al máximo mi capacidad productiva y explorar todos los ángulos posibles de búsqueda.

En Buenos Aires, el 24 de julio de 1984, Beatriz Sarlo hizo las preguntas y registró las respuestas.