

Luis Seoane habla de su pintura

Escribe: ARTURO LAGUADO

Este es el texto de la última entrevista de Luis Seoane, uno de los más célebres pintores argentinos recientemente elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de su país, título concedido antes de su viaje a Europa donde debe realizar una serie de exposiciones de sus obras.

Es como entrar en una catedral gótica en un día de verano cuando el sol hace estallar el color de los vitrales e incendia el interior de las naves. La pintura de Luis Seoane tiene algo de ese fuego místico, o de ese fuego fatuo que vive su propia vida fuera de los cuadros y asedia alevosamente al espectador. Los 100 óleos de la exposición retrospectiva en la Art International Gallery, los 27 grabados exhibidos en la Galería de Perla Figari, el mural descubierto en el Teatro de la Sociedad Hebraica Argentina, presentados en el mismo mes, fueron la gran noticia en el mundo de la plástica durante la pasada temporada. Y cada vez el color de sus obras fue la causa del escándalo. Los cuadros de este pintor equilibrado y culto parecen *suspendidos* por una violencia tranquila, por una violenta esperanza.

“Cada uno de sus cuadros, dice un crítico, actúa como una detonación que depurara de miasmas el aire contemporáneo cargado de flojera, gemebundia, narcisismos, masoquismo y otras variedades del strip-tease del complejo; su pintura es en verdad una lección de hombría, y de hombría de bien; un inequívoco ejemplo de resistencia a todo agente destructor, enfrentado y vencido heroicamente”.

Cierto, Seoane no es un indiferente, ni un satisfecho; en sus cuadros parecen confrontados ciertos elementos de la pintura

tradicional con las últimas adquisiciones del arte moderno. Luis Seoane —uno de los más grandes pintores de la Argentina— establece su propia revolución sobre bases firmes. Los fantasmas ambivalentes de su destino iberoamericano no le dan reposo. Es un hombre que descubrió la manera de adicionar signos de valor positivo y negativo, para lograr una expresión total. Este abogado-poeta nace en Buenos Aires y a los pocos años “regresa” a Galicia, la tierra de sus padres. Allí se gradúa de abogado en Santiago de Compostela e inicia su carrera de pintor, cuando en el año de 1929 hace la primera exposición de dibujos, templeles y acuarelas. Apenas iniciada la guerra civil vuelve a la Argentina, pero ya viene cargado con una savia nueva, la de su viejo país, con su historia y sus leyendas. Le nacieron raíces que se hunden en las más antiguas tradiciones célticas. Sus cuadros aparecen poblados de mozas y zagales, de caballeros medievales teñidos con la cruz de Santiago.

Nuevamente en Buenos Aires, es pintor-escritor (ya ha publicado varios libros de narraciones, teatro, versos) se dedica al periodismo; pero su devoción es la pintura, esa locura que lo persigue desde la infancia no lo abandona nunca. Hoy la obra pictórica sería suficiente para justificar, en el más alto grado, la riqueza y fecundidad de su vida. Algo, o mucho de estas experiencias ha dejado traslucir en nuestra breve charla.

—¿Existe una pintura argentina?

Luis Seoane: No se si existe una pintura argentina pero existen pintores argentinos y un movimiento de pintores argentinos muy importante en América. Probablemente la Argentina tiene características distintas a otros países latinoamericanos, sobre todo a los dos países que por varias razones son más conocidos en el mundo: Méjico y Brasil. Por los muralistas sobre todo, por Orozco, Rivera, Siqueiros y por Portinari en Brasil. La Argentina, Buenos Aires, hasta hace pocos años estaba muy atraída por los movimientos europeos. No existía una tradición cultural, una cultura lo suficientemente fuerte como para poder anular la cultura europea, para equipararse a la cultura europea que vino con la conquista.

Todo dependió de Europa y se centralizó a partir del siglo pasado en París. Los movimientos de avanzada empiezan al rededor del año 20, quizá un poco antes, pero en el año 20 figuras como Gómez Cornet y Pettorutti comienzan el futurismo y el cubismo en la Argentina, después de terminada la guerra del

14, y a partir de ese momento hay un movimiento surrealista muy importante que alcanzó su desarrollo más pleno alrededor del 30, el 37 o el 38, y después ya no hay escuela europea nueva que no tenga sus epígonos en Buenos Aires. Es importante la calidad media de la pintura argentina. No digo que hubiera solo genios, pero hay una calidad media de pintura superior a otros países. Y es importante también la capacidad de absorción del argentino, del porteño, de esta pintura. Posiblemente Buenos Aires es, y esta no es una presunción de bonarense, la cuarta ciudad del mundo en movimiento pictórico. Buenos Aires tiene en este momento alrededor de 80 galerías de arte. Después de París, Londres y Nueva York, ninguna otra ciudad tiene 80 galerías de arte. Dentro de nuestro país hay ciudades como Rosario que tiene 17 galerías de arte; muy pocas ciudades europeas tienen 17 galerías de arte. Mar del Plata tiene 10 galerías de arte y casi puedo decir que son las mismas que tiene Roma o Madrid. Córdoba no se cuántas tiene pero se ha hecho allí una bienal durante años y hay en esa ciudad un movimiento artístico muy fuerte. Todo esto da idea del movimiento cultural en cuanto a pintura, artes plásticas, de la república.

—¿Cuál es la causa y la explicación del “boom” de la pintura actual?

L. S.: Hay grandes pintores argentinos que han conseguido importantísimos premios en las bienales, por ejemplo en la última Bienal de Venecia fue un argentino Julio Le Parc, en otra anterior, en Venecia también, fue Berni, en otras bienales como en la de Lubliana en Yugoslavia, y de Cracovia, en Polonia, también los vencedores fueron artistas argentinos. Existe un núcleo de pintores argentinos muy importante en París y en Nueva York. En París están concretamente Seguí, Lea Lublin, Macció y en Nueva York el último grupo de pintores abstracto-geométricos, Mc Entyre, Vidal, han llamado la atención por su oficio, su capacidad de trabajo, por novedad y por lo que aportaban. Yo creo que es importante que además de la gente muy destacada, de gran valor, exista gran cantidad de artistas que trabajan en un mismo camino.

—¿La pintura de caballete tiende a desaparecer?

L. S.: Yo creo que no va a desaparecer. No desaparece la pintura de caballete como no va a desaparecer la fotografía en la pared. El hombre siempre va a tener necesidad de rodearse de figuras familiares. En la casa de un obrero, por ejemplo,

además de las fotografías de los miembros de la familia, es frecuente encontrar la fotografía de una artista de cine o de un futbolista. Desde la prehistoria el hombre viene rodeándose de obras de arte. En la prehistoria se reunía de repente la tribu para ampararse de la lluvia o para hacer una ceremonia religiosa y estaba rodeada de obras de arte pintadas en la pared. Todo hace suponer que dentro de 20.000 años será la misma cosa. Pueden cambiar los procedimientos, las técnicas o los materiales pero eso no va a cambiar. El hombre siempre tuvo necesidad de ornamento.

—¿Y la aparición de nuevos materiales no trae como consecuencia una revolución en el arte?

L. S.: Ya están revolucionando el arte, ya hay nuevos materiales que están revolucionando el arte, es el caso de los plásticos, de los acrílicos en general. Esto comenzó hace mucho tiempo. Siqueiros fue el precursor en América de la pintura con resina sintética en sus murales y en cuadros de caballete, pero eso no cambia nada. El óleo también revolucionó la pintura, pero el óleo no cambió el que existiese la figuración en pintura, o que los pintores dejasen de expresarse. *Los pintores van a tener siempre necesidad de expresarse.* Un señor que tenga la capacidad de hacer una cabeza dibujada va a usar el dibujo para hacer una cabeza. Que eso tenga mayor o menor resonancia en nuestra época que en otra, eso es aparte. Durante gran parte de la Edad Media el pintor estaba comprendido en el gremio de talabarteros, no tenía la menor importancia, en la época románica andaba de aldea en aldea pintando iglesias y llevaba un mulo o un caballo que transportaba todos sus instrumentos de trabajo: pinceles, espátulas, todo lo que necesitaba. El pintor ni siquiera firmaba sus paredes. Después vino el Renacimiento, los pintores empezaron a escalar una posición social. No sabemos lo que será el porvenir, a lo mejor (el pintor) vuelve atrás, volverá a pertenecer al gremio de talabarteros, en los siglos XXI o XXII...

—¿En la pintura argentina existen tendencias determinadas con respecto al movimiento universal de la pintura?

L. S.: Yo creo que existen tendencias universales de pintura. Las tendencias que han existido en Europa o en Estados Unidos en los últimos años, han tenido su reflejo en la Argentina. Pero además esas tendencias han tenido en la Argentina un especial

aporte; por ejemplo los *madis* o los *concretos* aportaron muchas cosas a la pintura universal desde la Argentina, y es el caso de la nueva figuración. La nueva figuración reúne a los dinamarqueses, holandeses y belgas, pero luego en la Argentina, tiene sus epígonos que son muy importantes.

—¿No hay una escuela americanista en la Argentina?

L. S.: Existe una pintura americanista que se incrementó en la geografía, en el paisaje, y en el hombre del norte argentino, de Salta y Jujuy, es decir en el indio, y en las costumbres del indio y en los paisajes del Norte. Una pintura de tipo folclórico más que otra cosa. Y luego existió una pintura que se hizo a base de las costumbres desaparecidas de la provincia de Buenos Aires y la pampa, es decir alrededor del gaucho...

—¿Figari?

L. S.: Figari fue otra cosa. Figari continúa en cierto sentido a los primitivos europeos que pintaron la Argentina, y Figari que murió bastante anciano reprodujo la sociedad de Montevideo y de Buenos Aires. Conoció a los negros ya no esclavos, sino sirvientes, el candombe, viejas casas coloniales. Conoció la vida colonial, pues la vida colonial no acabó con la independencia. Se puede decir que pintó la vida anterior a las grandes corrientes inmigratorias.

—Usted ¿cómo está catalogado dentro de la pintura argentina?

L. S.: Creo que soy una confusión. No creo estar catalogado de nada.

—¿Qué sería aproximadamente?

L. S.: No se. Comencé siendo una especie de dadista trasnochado en Santiago de Compostela, hace muchos años, siendo estudiante. Luego me hice naturalista para pintar cosas que se referían a la guerra de España y después de eso fui limpiando mi pintura, mi paleta, haciendo una pintura de tonos planos y un fuerte grafismo sobre tonos planos, tuve mucha influencia de mis conocimientos gráficos. A mí me interesó siempre la imprenta. En mi época de estudiante hice cosas de imprenta —cuando no me hacía falta para vivir— y luego también en Buenos Aires cuando me hizo falta para vivir. Fui artista gráfico durante muchos años en Buenos Aires. Llevé esas experiencias a la pintura como más tarde llevé mis experiencias de grabado

y de pintura mural a la pintura de caballete. Siempre interrelacioné géneros distintos a mi pintura. Por eso hay gente que dice que mis telas parecen murales o mis grabados pintura, o que mi pintura tiene mucha influencia de grabado. Lo que busco es interrelacionar los géneros, un poco lo que pasa en la novela de hoy.

—Yo quisiera preguntarle: ¿cómo hace un cuadro? ¿usted llega a la tela con una idea preconcebida o a medida que pinta va surgiendo la imagen que usted trae?

L. S.: Soy un pintor de muy pocos temas. La gente piensa que la inspiración consiste en una cantidad enorme de temas. Yo tengo pocos temas. El tema más reflejado por mí es el del campesino; es un campesino gallego que yo estoy haciendo toda mi vida, campesinos sentados, campesinos recostados... Me preocupa cada vez menos el tema, me importa más la mancha de color y el grafismo sobre la mancha de color; la línea negra sobre la mancha de color, de modo que el campesino a veces es apenas reconocible, todo surge del campesino y todo va hacia una pintura que podría decirse puramente abstracta.

—Las críticas aquí insisten mucho sobre el color de su pintura. ¿Cómo es el color de su pintura?

L. S.: El color de mi pintura es el color de las fábricas de pintura, son colores puros, limpios, planos, por eso fui siempre enemigo de la textura. Hubo un momento en que la pintura era pura textura, hace pocos años. Yo la textura la había tenido de joven pero aprendí en el Museo del Prado una lección del Tiziano, en la Venus que está en ese Museo. La Venus tiene capa sobre capa de pintura, se ve que la Venus no le salía bien al Tiziano y él raspaba e insistía. En cambio el paisaje parece una acuarela, como si estuviera pintado con nada. Hay otro cuadro del Tiziano en Roma, una batalla naval que parece pintado con nada. El pintor debe usar la cantidad de color, la cantidad de líneas necesarias para expresarse.

—¿Realmente se puede hablar de la confusión de la pintura moderna y de sus valores?

L. S.: Hace pocos días se planteaba el problema, en una mesa redonda, si iba a existir o no la pintura de caballete. Un amigo mío, crítico de arte, sostenía que la pintura de caballete ya no era de nuestra época. Entonces a mí se me ocurrió decirle

que en nuestra época existían por igual el fascismo y el comunismo, ideologías muy contrarias. Que en un país existían la prehistoria y el siglo XX; es decir, que en algunos países del mundo hay campesinos que están viviendo en plena prehistoria y eso puede buscarse en los países más civilizados, ocurre en Alemania, en países americanos —y gente que llega a la luna—. Lo que es de nuestra época lo va a decir el siglo XXI. En el siglo XIX hubo confusiones, en el siglo XVIII lo mismo. La confusión tremenda que debe haber producido la Revolución Francesa ha de haber sido igual a la que produjo el movimiento ruso en Europa.

—¿Dónde cree usted que se encuentra actualmente el movimiento más avanzado de la pintura moderna?

L. S.: No se puede decir. Uno piensa que debe estar en Nueva York, Londres y París. De pronto aparecen movimientos en un país insospechado de América del Sur, de Asia o de Europa del Norte. Cuando se creía que los informalistas eran una cosa casi exclusiva de los norteamericanos, de pronto aparecieron en Francia, en España y en América del Sur, rompieron con todas las tablas y se manifestaron con mayor fuerza que los otros: eran más informalistas que los otros informalistas.

—¿Podría existir en América una pintura americanista en este siglo?

L. S.: No creo que pueda existir una pintura americanista o una pintura europeísta en este siglo, cada vez más los hombres tienden hacia los grandes movimientos universales. Creo que puede existir una pintura en la que influya el medio, más que medio económico y social, algo que existe en el ambiente, que está por encima del hombre. Por ejemplo, creo que puede existir una pintura colombiana o argentina, mejicana o venezolana, sin pensar para nada en el trazo folclórico, en la historia... Creo que el mejicano, por ejemplo, va a expresar su mejicanismo de una manera distinta a como lo expresó hasta hoy. Va a notarse en algo que es mejicano y que no se ve bien que es, un imponderable que no se ve bien que es. Y creo que un pintor alemán se va a distinguir de un italiano con unas características también imponderables, y eso ha pasado en todo el mundo, pero cada día es más universal. En cuanto a la importancia de sus propios valores, yo pienso que la pintura latinoamericana está en capacidad de competir con la de países más avanzados culturalmente, en su más alto nivel.