

A BORDO DE LA PINTURA

Una conversación entre Sérgio Lucena y Floriano Martins

Mediodía en pleno invierno paulista. Llego a San Pablo casi especialmente para encontrarme con el crítico de arte Jacob Klintowitz. Nos veríamos por primera vez, tras una intensa correspondencia que ya había definido nuestro grado de afinidad, una de esas fuertes amistades que ya nacen vigorosas y milenarias como por encanto. Jacob había invitado a almorzar con nosotros al artista plástico Sérgio Lucena. Aquel primer abrazo trajo la certeza de un valioso encuentro. Después del almuerzo fuimos a su *atelier* y la tarde se extendió infinitamente entre cervezas negras, cigarros y agradables conversaciones que, afinadas, mezclaban tres visiones del mundo, una placidez que alcanzaba a tocar la intimidad de obras de autores aparentemente dispares, unidos por la intensidad: sobre todo artistas plásticos y músicos, de nuestro país, de otros lugares y de diversas épocas. Al caer la noche, los dos me fueron a dejar en el hotel donde me hospedaba. Volví a Fortaleza con la sensación de haber pasado una de las tardes más fructíferas de mi vida. Naturalmente, el diálogo allí iniciado se prolongó y siguió viaje por otros caminos. Una de sus afluencias fue mi convocatoria a Sérgio Lucena para integrar la galería de la revista *Agulha* como artista invitado, en una edición en que se reprodujeron casi 60 obras suyas. La pintura de este artista, nacido en 1963, está poseída por una condición iluminadora: la de saber, como tan bien lo percibió Jacob Klintowitz, traer lo primordial a convivir con el tiempo presente. Más aún, desentrañarlo aquí mismo, sin limitarlo a una referencia ancestral. Y la lección más linda que se puede comprobar es que lo desentraña de sí mismo. Esta es su forma visceral de contacto con el mundo. Lo primordial como síntesis de la humanidad que habita en su interior. No importa que lo encuentre en el paisaje o en la figura. Que se enraice en su biografía o exprese un vislumbre o preanuncio de algo. Hay toda una evocación de tiempos que se mezclan en nombre de una evidencia: la de que nada nos es extraño o distante si nos preguntamos de manera correcta cómo nos hallamos dentro del mundo. Es el camino al que me parece que apunta la pintura de Sérgio Lucena: la indagación perenne acerca de nuestro papel en el universo. Sus animales, que son como dioses con un apetito enorme de conocimiento, se sumergen en el paisaje intenso que evoca visiones y presagios, y no se demoran ni un instante en llamarnos desde allí. Porque no hay mundo posible lejos de la intensidad, de la complicidad, del estar completo.

FM. Estaba pensando en aquel barco color plomo que en 1995 surge en tu horizonte estético trayendo a bordo las figuras que por un tiempo habían desaparecido del paisaje de una nueva fase de tu pintura. Es una imagen muy hermosa y que me hace pensar en la conexión entre realidad y creación,

mundo exterior y mundo interior. ¿Cómo se te presenta esa conexión entre dos mundos? ¿Son, de hecho, dos mundos?

SL. Sí, son dos mundos, pero complementarios e indisolubles. Lo que me hace pensar que los dos son en verdad uno. Veo la conexión entre los dos mundos de forma particular. El vínculo es un tercer elemento, me parece. Esta concepción de tríada sugiere, al fin, una realidad compleja, lo *real* con lo cual lidiamos en la experiencia cotidiana. Para mí, desde el principio, estas fueron las cuestiones esenciales. Hoy siento que la cosa es todavía más compleja, siento que hay algo presente sobre lo cual nada o casi nada puedo hablar. Se trata de un dato imponderable, algo que actúa en rebeldía de mi conciencia manipuladora, pero que efectivamente consustancia, para mí, la realidad de significado. Lo que me parece más próximo a lo que estoy intentando expresar es la concepción de la idea de *Gracia*. La pintura cumple en mí esa función, la de elemento comunicante entre el adentro y el afuera y el más allá. De ese más allá sólo habla la pintura, en silencio.

FM. Gracia entendida no solamente en el sentido de dádiva sino también de *Belleza y Voluntad*, supongo. De otro modo, la reduciríamos a un concepto teológico que no interesa al *Arte* de manera aislada. Con esta tríada tenemos constituido el *Misterio de la Creación* y su indisoluble relación con la realidad. Aplicando esto a tu pintura, nos adentramos así en lo *Maravilloso* mucho más que en lo *Fantástico*. ¿Estás de acuerdo?

SL. Absolutamente de acuerdo. La *Gracia* a la que me refiero apunta al advenimiento de lo imponderable, y esto, aunque espontáneo, sólo se da en determinadas condiciones. Mi experiencia no se remite a un concepto teológico, aunque tenga cierta analogía con la experiencia de los místicos; lo que afirmo es que, para mí, esto que ocurre al hacer pintura es la esencia de lo que entiendo por espiritual. Me encantó la expresión “maravilloso” que usaste. El concepto de lo fantástico siempre me pareció reduccionista.

FM. Hay una declaración tuya en la que sospechas que “todos los matices de la naturaleza humana pueden ser sacados a relucir bajo la lona de un circo o en el escenario de un teatro”. Me parece que esto define que piensas en la creación artística como representación.

SL. En la época en que hice esta declaración yo era todavía muy joven, pero en lo esencial puedo concordar con la idea de la creación como representación. No obstante, hoy tengo una concepción diferente de aquello que se busca

representar. Cuando tuve a Morandi ante mis ojos por primera vez, algo dentro de mí se cristalizó. Me llevó años elaborar esto. Yo lo había visto muchas veces en reproducciones, lo que demuestra el poder de la pintura en su realidad material. En aquella época, como un bárbaro ignorante, creía que la pintura de naturaleza muerta era algo menor, mi mirada apenas alcanzaba la superficie, sólo veía el asunto representado. Un vaso, una botella, un plato con frutas, en fin, un tema demasiado prosaico para mi expectativa de artista determinado a cambiar el mundo. Morandi me sacó de las tinieblas. Fue cuando finalmente desperté a la cuestión de la pintura como lenguaje y no como representación. Aquí parece que me contradigo con lo que dije al principio, pero no, el lenguaje existe para formalizar algo. Esta es la cuestión con la que me encuentro desde entonces: el lenguaje como medio de la creación artística, que produce lo aún no conceptualizado, lo nuevo, aquello que una vez elaborado presenta una nueva instancia, un nuevo nivel de conciencia para el artista. Para mí esto corresponde a una actitud histórica de la especie, desde los orígenes, que busca alcanzar la representación de lo inconcebible, a fin de apropiárselo. Esta es nuestra vana pretensión, que está destinada al fracaso. Me parece que esta es la tensión esencial de la condición humana, aquello que nos impulsa.

FM. Esta idea tuya del fracaso, ¿no entraña una sensación de impotencia? Esto me hace pensar, irónicamente, que no se debe dar crédito a la conciencia de la creación.

SL. No hay conciencia de la creación. La conciencia viene *a posteriori*, no *a priori*. Este es un dato fundamental para mí. Una nueva conciencia es posible a partir de la realidad del objeto creado. El artista sólo dispone de la conciencia del hasta entonces, este es su límite y también su trampolín hacia lo por venir.

FM. ¿Dirías que el artista, al crear, lucha al mismo tiempo contra el orden y contra el azar?

SL. El orden es lo que ha sido establecido. Marcel Duchamp estableció un nuevo paradigma. Hoy las cuestiones planteadas por Duchamp están establecidas y ocupan el espacio del orden anterior. De ahí que surge así la nueva academia, que es lo que tenemos otra vez como orientación conceptual totalitaria. El artista, cuando lucha contra el orden y vence, sólo consigue esto: generar un nuevo orden. Yo veo que este camino no lleva a otra cosa que a la repetición, a la permanencia en la rueda del Samsara. Por la misma razón me parece una tontería que el artista luche contra el azar, no es una actitud artística, al contrario, es una actitud puramente racional y consecuentemente, menor, además de una postura capaz de derivar en políticas de dominación y cosas por el estilo. Yo no creo en el azar, ni en el arte ni en la vida. En eso que llaman azar me gusta ver mensajes de lo que en mí todavía no *Es*, pero quiere *Ser*. Si no los comprendo, espero. Esta es la relación que tengo con la vida y con la pintura.

FM. ¿Qué busca expresar la pintura a través de Sérgio Lucena?

SL. No lo sé. Y te lo digo con toda franqueza.

FM. Yo siempre prefiero hablar de identificaciones que apelar a ese lugar común de las influencias. No sé cómo convives con esto, pero me gustaría saber también quiénes son tus interlocutores, prescindiendo de las dimensiones de tiempo y espacio. Mencionaste a Morandi. ¿Quiénes más y por qué motivos?

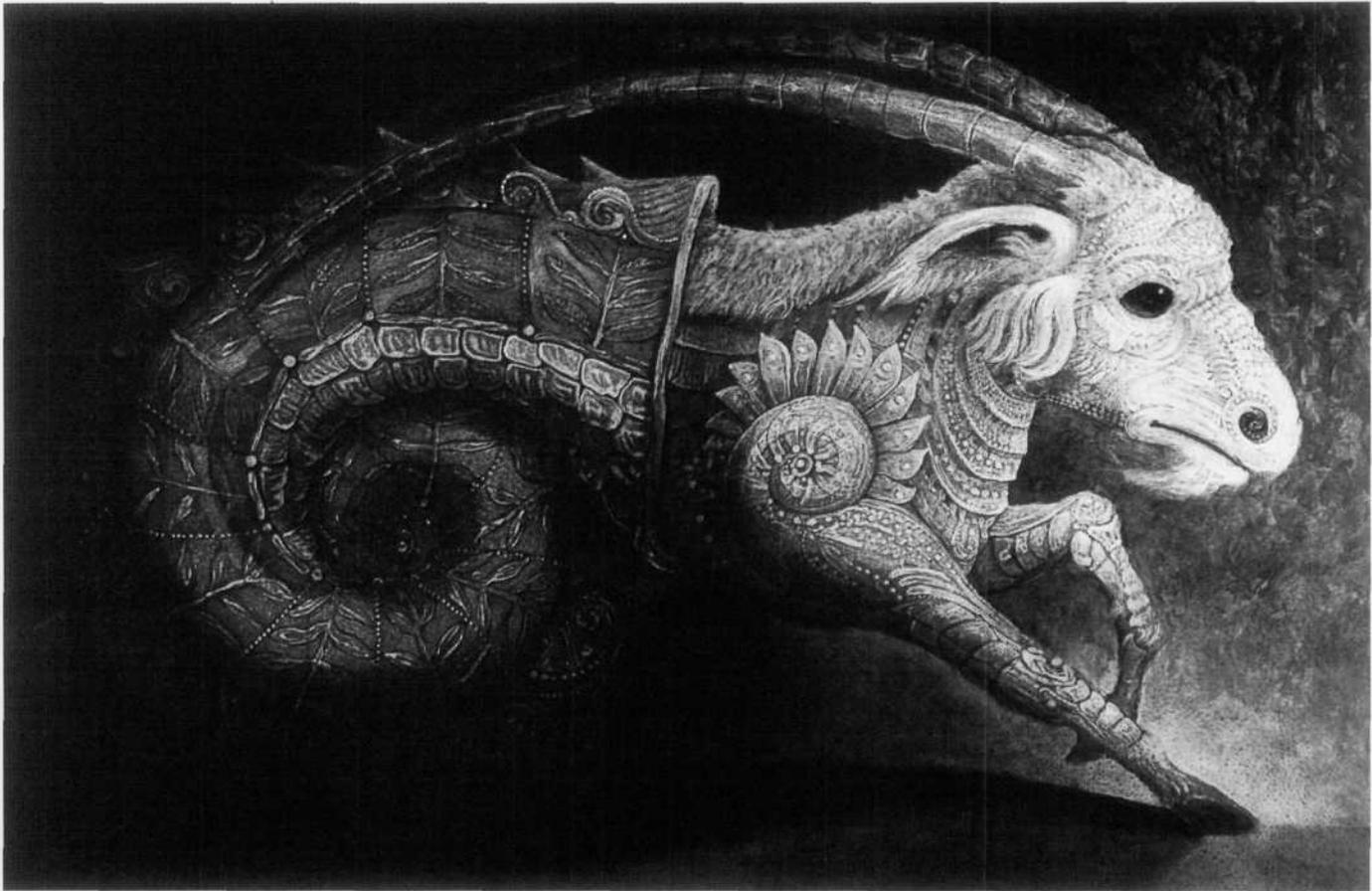
SL. Son muchos, y muchos lo fueron por determinado período, dejando en un momento dado el puesto de referencia mayor a otros, pero no saliendo nunca del panteón de divinidades a las que rindo culto. Voy a citar algunos por orden histórico de mi vida, a partir de los cinco años, cuando vi por primera vez una reproducción de pintura. Los flamencos en general, con énfasis, en un primer momento, de Pieter Brueghel el viejo y Hieronymus Bosch. Los expresionistas alemanes, con énfasis en Otto Dix y Max Beckmann. Su extrañamiento en relación con el mundo circundante, creo, era lo que los convertía en mis prójimos. Este extrañamiento aliado a una referencia espiritual, más que estética, en Van Gogh, y estética, más que espiritual, en Gauguin. El buen Manet que me mandó de vuelta a los clásicos, Velázquez, El Greco, Rubens, Ticiano, Tintoretto y mi amado dios Rembrandt. Hoy encuentro buenas referencias en pintores como Bacon –gracias a Velázquez–, Gerhard Richter –gracias a los flamencos–, y el escultor Anish Kapoor –gracias a todos juntos.

FM. ¿Desde qué momento y en qué circunstancia el niño Sérgio Lucena identifica como arte su necesidad de anotación y/o desciframiento simbólico del mundo?

SL. Eso se dio muy temprano incluso en mi vida, mucho antes de entender que, primero el dibujo y después la pintura, cumplían esa función en mí. Fue algo instintivo, una manera natural de buscar una realidad posible, una realidad que tuviera sentido para mí. No era esto lo que yo percibía en el mundo que me rodeaba, por lo tanto... Cuando de muy pequeño sentía que el dibujo era mi mundo real, y que el sueño, ya desde entonces, era el suelo de esa realidad. Cuando me acostaba a dormir, me decía: *ahora vamos a la otra vida*. Durante años intenté asistir al paisaje, pero en esto nunca tuve éxito. Hoy, al igual que cuando era niño, considero como mi realidad el amor y mi pintura. El *Arte* y el *Amor*, las únicas cosas realmente sólidas, concretas y factibles. Lo demás, para mí, es pura fantasía.

FM. Y no conflictivas entre sí, espero; o sea, las dos fuerzas son, una, la extensión de la otra. ¿Pero, cómo ambas conviven con las astucias morales de lo cotidiano y su plan de restricciones bien palpables, lo que en tu caso incluye también el ambiguo mercado de las artes?

SL. Sí, es una sola fuerza. En cuanto al mercado de las artes, mi experiencia me permite tener una noción del asunto.



Serie Deuses da Terra – *Carneiro Caramujo*, 2006, Sérgio Lucena

Trabajé mucho tiempo de mi vida en el comercio, estuve atrás de un mostrador lo bastante como para saber qué es el mercado. No es lo que veo en el Brasil cuando se trata de arte. Todo es aún embrionario, una posibilidad que todavía no se concretó. Algún día sucederá, es cierto, pero todavía estamos gateando. Esta es ciertamente una dificultad de gran impacto y que causa inmenso perjuicio a la producción artística en el Brasil. Sin embargo, esto no está disociado de la forma como en el país son tratadas las demás cuestiones esenciales, educación, salud, infraestructura, la logística en fin; todavía no hay un proyecto claro para el país, todo sucede sobre la base de la improvisación. Esta es nuestra realidad cultural y política.

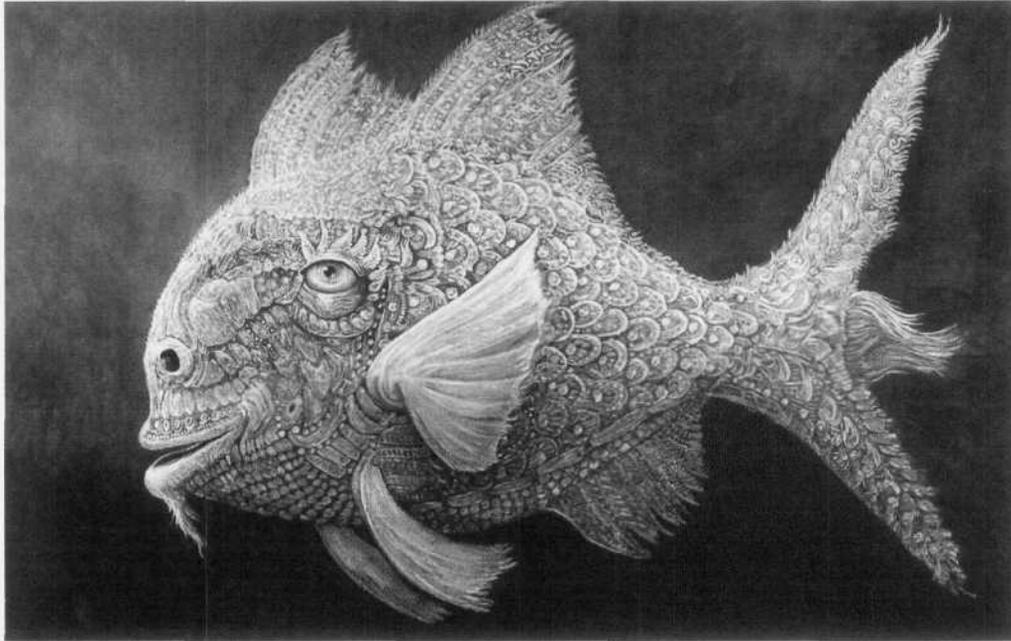
FM. Cito palabras tuyas: “Revelar a través de la luz era mi obsesión”, que me parecen muy actuales, considerando un plano espiritual acentuado que encontramos hoy en tu pintura. Esa exposición más reciente, por ejemplo, con un notable bestiario dialogando con un paisaje que toca lo sublime. ¿Alcanzaste el entendimiento de la luz en la pintura? ¿Qué te revela ese conocimiento?

SL. Hoy me siento como si todo esencialmente todavía estuviera por hacerse. Este momento, que es el mejor y el más importante de toda mi carrera, me dice que estoy apenas en el comienzo. Es difícil hablar de este sentimiento

paradójico, es tan contradictorio... Sin embargo, es realmente así y nunca fue diferente. Siento que mucho fue cristalizado, hubo una sedimentación de aspectos esenciales que me dieron el suelo que nunca antes sentí bajo mis pies, y es justamente este lecho rocoso el que me trae de nuevo unas ganas locas de saltar al abismo, como todas las veces anteriores: “Esta vez para siempre”.

FM. Quiero volver a la idea de fracaso para terminar con una provocación: ¿Acostumbras establecer qué es esencial y qué es accesorio en tus obsesiones? ¿Cuándo realmente importa saber si en la relación entre triunfo y fracaso a veces los papeles no están cambiados?

SL. Nada accesorio convive con lo que me obsesiona. Discernir una cosa de otra no es un problema para mí, pero sí lo es para aquellos prójimos, y de ahí pasa a ser un problema mío, porque los amo. El hecho es que si tuviera que elegir, me quedo con lo que es esencial para mí. El único triunfo que vislumbro consiste en alcanzar mi expresión de alabanza a la vida, mi testimonio del misterio. Abdicar de este propósito, en nombre de lo que sea, es el fracaso. No tengo dudas de que mi locura me protegió hasta aquí. Ahora que estoy viejo y que mis fuerzas disminuyen, tengo en la plegaria mi fuerza y mi refugio. Mi pintura es mi oración.



Serie Deuses da Terra – *Peixe Amarelo*, 2005, Sérgio Lucena

FM. ¿Olvidamos algo?

SL. Sí, me gustaría hablar sobre el interlocutor y su papel para el artista.

FM. ¿Una importancia posterior, del mismo orden que la conciencia?

SL. La importancia es determinante. No cabe aquí una escala de valores en importancia, pues el artista ni siquiera existiría sin el interlocutor. Él es el espejo, aquel que le dice al artista quién es a partir de lo que muestra. El interlocutor es una entidad que a lo largo de la vida del artista migra, a partir de la naturaleza, las piedras, el agua, el aire, las plantas, los animales, las personas; una persona que venga a representar la suma de toda conciencia adquirida hasta entonces y sea capaz de catalizar en el artista la forma posible de atender a la nueva demanda de significados que presenta la época. La relación es naturalmente amorosa, implica confianza y voluntad férrea de romper con el límite, no es posible avanzar en campo desconocido sin confiar en el otro. El artista muestra, el interlocutor reconoce y dimensiona lo mostrado, así el artista se reconoce a sí mismo, toma aliento y se sumerge otra vez. A ambos corresponde el mismo desafío: encarar lo nuevo con conciencia crítica pero también sin prejuicios. ▣

Florianio Martins (Brasil, 1957). Poeta brasileño, ensayista y editor de la revista *Agulha*. Es corresponsal de *Archipielago* en el Brasil. Esta entrevista fue realizada en septiembre / octubre de 2007. La traducción es de Marta Spagnuolo, prosista, ensayista y traductora argentina.



Serie Deuses da Terra – *Sapo*, 2006, Sérgio Lucena



Serie Deuses da Terra – *Bode Caramujo*, 2004, Sérgio Lucena