

LAS ALEGORIAS DE LA PINTURA

Paco Pomet: Veinte lienzos y una conversación.¹

MIGUEL PEÑA MÉNDEZ

Universidad de Granada / amiguel@ugr.es

Recibido: 15-01-22 / Aceptado: 24-02-22

Paco Pomet (Granada, 1970) es un pintor. Con eso estaría todo dicho. Con ello se sobrentiende todo lo que conlleva de dedicación, esfuerzo, insistencia, rebeldía, frustraciones y alegrías. En su obra se trasluce un humor abierto que no se ve en una primera mirada porque nos deja ciegos a base de pinceladas cargadas y vigorosas. Cuando salimos de ese primer impacto matérico vemos lo que ha pintado -el qué-, para en una tercera instancia comprender lo que nos está contando -que nunca es exactamente lo que ha pintado sino más, mucho más- y finalmente regresar al principio y simplemente ver un buen cuadro, una buena pintura.

En las imágenes que contienen sus cuadros encontramos como he dicho humor, pero en realidad serían dos tipos de humor los que se destilan en sus cuadros: buen humor y humor del bueno. Ambos nos indican, el primero la calidad del individuo y el segundo la calidad de sus cuadros. El distinguir sus humores no está de más en estos tiempos tan sombríos. El humor siempre es síntoma de inteligencia y, aunque hay casi tantos tipos de humor como personas, esos dos suelen ser los más valiosos. El humor siempre debe ir con eso que llamamos retranca. Algo que no es solo un chiste. El verdadero humor inteligente es aquel que nos deja la sonrisa encajada en la cara mientras a los ojos asoma algo más: la preocupación, la sorpresa, la complicidad, inclusive el espanto... pero nunca desesperanza, crueldad o negatividad.

Dentro de la producción de Paco Pomet -amplia, variada, fecunda y prolífica- nos encontramos con una serie de cuadros que abordan como tema la propia pintura. Son evidentes los elementos que los componen y que nos remiten a ella, la alaban, la comentan, la desmenuzan. Son bastantes los que tratan de esta temática. Los suficientes para que hayamos elegido veinte de ellos para comentarlos con él, para que nos dé pistas, nos hable de sus motivaciones íntimas así como de sus intenciones para con el espectador. Encendemos la grabadora.

1 Entrevista realizada el 20 de diciembre de 2021.

Miguel- La idea de la entrevista sería comentar una serie de cuadros tuyos que hacen referencia a la pintura como concepto, su práctica o sus relaciones con el mundo de las imágenes. Una serie de pinturas a las que me gustaría poder llamar, al modo de los clásicos, como *Alegorías de la Pintura*. Todos ellos tienen aspectos de la pintura narrativa, es decir, aquella pintura que tiene cosas que contar, como ocurre con la tuya, sin embargo, tú no haces ilustración, ¿o tú has hecho ilustración en alguna ocasión?

Paco- Alguna vez he hecho ilustración para sacarme algún dinerillo, pero vamos, no ha sido nada importante, han sido cosas muy puntuales y de encargo, que no me suelen gustar... es algo que se me hace cuesta arriba. El ilustrar las ideas de otro o que me den unas directrices para yo usar una imagen no me va mucho, pero sí, lo he hecho alguna vez.

M- Entonces te consideras pintor principalmente.

P- Sí.

M- ¿Y dibujante?

P- Dibujante también... pero el dibujo, aunque lo he practicado mucho, una vez que te metes en faena me satisface más la pintura, lo engloba todo: la textura, el color,...

M- ¿Te satisface más?

P- Sí, con la pintura llevas muchas más cosas para adelante. Al dibujo siempre lo he considerado como un ensayo para buscar la idea.

M- ¿Como producto final no?

P- No, [el dibujo] es como más juguetero, ¿no? Me permite probar cosas, pero eso no quita que a veces sí haya rematado algunos dibujos, y de hecho últimamente he hecho algunos para ferias o exposiciones..., y claro, también para alguna serigrafía o alguna litografía, pero me llena mucho más pintar.

M- Cuando trabajas la serigrafía, ¿haces obra original o trabajas sobre obra previa?

P- Bueno he hecho muchas serigrafías sobre cuadros anteriores, las hemos adaptado, sobre todo con Christian Walter hemos trabajado mucho eso. Alguna vez nos hemos sacado de la manga alguna serigrafía basada en dibujos originales y casi que me gusta más por-



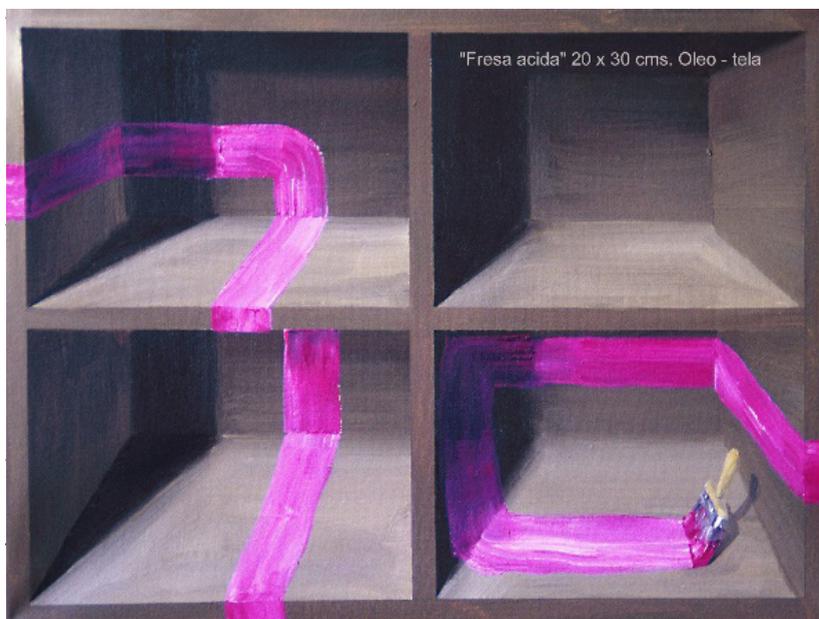
Color hombre" 30 x 30 cms. Oleo - tela. 2003

Color hombre 30x30. 2003.

que lo otro es algo mecánico que tienes que supervisar, es la reproducción de una obra que tú ya habías hecho antes, para mí es mucho más agradable y mucho más bonito hacerlo desde el principio. Y en la litografía también se da eso. Pero ya te digo, la pintura es lo que me tira más y lo que me ocupa mucho más tiempo.

M- Muy bien, entonces si te parece, entremos al tema que me gustaría tratar en esta conversación. Cuando te enfrentas a lo que yo llamo tus *Alegorías de la pintura*, una serie de cuadros que recorren tu producción desde muy temprano de forma recurrente y al que le dedicas incluso formatos grandes... ¿eso qué es, algo que siempre te está rondando la cabeza, un tema de pintor, una obsesión...?

P- No es una idea que me guste especialmente más que otra, pero sí que de vez en cuando aparece. Se trata de reflexiones sobre el propio juicio, lo que es en sí el acto de pintar. Porque como es algo que me gusta tanto, que me propongo intentar mirarlo desde fuera y verme a mí mismo, hacer un ejercicio de autoevaluación o de introspección,



Fresa ácida 20x30. 2003.

sí mismo que está bien que se plantee en mi obra como estamos haciendo ahora a través de esta charla. Estaría bien algún día hacer una exposición sobre esto.

M- Claro, de hecho, el [Museo del] Prado hizo la exposición *Metapintura*² donde los pintores reflexionaban sobre la pintura con sus propios cuadros.

P- Sí, a mí me gusta mucho ese tipo de obras.

M- En tus cuadros haces juegos con el material pictórico: el bote de pintura, la brocha, que están ahí manchándolo todo, que recorren la superficie del cuadro, y eso se ve ya en obras tuyas tempranas, tal vez con imágenes muy literales, hasta en cuadros más recientes en los cuales ya encuentras tu propio espacio, donde los lápices se afilan, las brochas cobran protagonismo, el color como tal se expande,...

² [Metapintura. Un viaje a la idea del arte - Exposición - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](http://museodelprado.es) . Portús, Javier. *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2016.

P- Eso es, son parte del paisaje, esas herramientas están mimetizadas con el paisaje. No hay personificación en sí misma, porque trato a los materiales de pintura como lo que son, objetos inertes, pero juego con que haya elementos que formen parte de un paisaje o de un interior, o de una escena, y que sean eso, los objetos propios del oficio los que te remitan a pensar sobre esa idea. Hago de ellos un uso metafórico usándolos como simbología; símbolos como... hace poco fui a ver la exposición de Magritte en el Thyssen3 y me encantó, él era capaz de usar símbolos de lo más banal, de lo más cotidiano, y los cargaba con una semántica completamente ajena a sus usos y a su forma de aparecerse y a la forma de estar... les cambiaba su lugar, y al ponerlos en situaciones determinadas creaba conceptos semánticos nuevos, realmente surrealistas, con esas asociaciones imprevistas tan interesantes. De hecho Magritte es un maestro para mí.

M- Estoy de acuerdo contigo, pero, sin embargo, a Magritte más que un gran “pintor” lo considero un gran “literato”.

P- Como pintor, bueno, no hacía grandes alardes, pero era muy eficaz.

M- Poseedor de una gran poética, en el sentido que antes mencionabas.

P- Claro, no hace alardes, simplemente hay una forma eficaz de plantear la imagen... no necesitaba más, porque lo que realmente quería transmitir era una idea y un concepto mental más que otra cosa. En su obra me parece que optó por el significado y por lo semántico, más que por la presencia de las cosas.

M- Si te parece pasemos a ver algunas imágenes y a sacarles punta. Por ejemplo, a ver... estos señores subidos en un gigantesco tubo de óleo... ¿cómo se te ocurre a ti este giro?

P- Pues mira, yo fantaseaba con la idea de que hubieran pintado la nieve con un color que se llamara blanco nieve, porque nosotros tenemos el blanco de titanio, el blanco perla, el blanco de zinc, ¿y si hubiera un blanco nieve y estos estuvieran sacando del tubo directamente la pintura y estuvieran pintando la nieve con ese blanco? Esa idea me gustó, y hay también otro cuadro parecido a este que están pintando de naranja... se llama *Pintando un atardecer*, en donde literalmente están pintando con brochas un paisaje de color naranja.

M- ¿Pero ese es posterior, no?

3 [La máquina Magritte | Museo Nacional Thyssen-Bornemisza \(museothyssen.org\). Catalogo_Magritte.pdf \(museothyssen.org\)](https://www.museothyssen.org/catalogo_magritte.pdf)



Snow White. Óleo sobre lienzo. 120-x-160-cm. 2012.



Painting a dusk. Óleo sobre lienzo. 130 x170 cm. 2018

P- Sí, sí, es muy posterior, es de 2018.

M- **¿Se podría decir que es como una continuación del anterior?**

P- Sí, bueno, es una idea parecida, pero claro, con una presencia muy distinta, con un tono muy diferente. Mientras el primero era monocromo y funcionaba bien siendo monocromo porque hablaba del blanco, en este otro el color es fundamental, porque hablaba del atardecer y pintar un atardecer es pintar algo de naranja o del color que sea el atardecer. Esa idea me parecía muy curiosa.

M- **Es muy interesante que los protagonistas de tus cuadros, aunque estén sacados de imágenes del pasado, posean un aura de atemporalidad.**

P- En la foto original eran unos leñadores que están subidos en un tronco. Estas imágenes están sacadas de un archivo público de la biblioteca de Vancouver. Son fotos de finales del siglo XIX en las que se muestran grandes obras públicas, puentes, presas... Son imágenes de archivo en las que sustituí las hachas por pinceles, y en vez del tronco, los coloqué sobre el tubo de óleo. Para ello fundí la imagen fotográfica base con un tubo de óleo que tenía en el estudio, situándolo en la misma perspectiva para poder integrarlo. Parece sencillo pero tiene su complicación porque necesitaba que pareciera real.

M- **¿Y qué pasa con este otro, parece casi una *matrioska* visual?**

P- Sí, aquí quería jugar con la idea de fractal, de repetir hasta el infinito una imagen y encerrarla en sí misma, como pasa en las hojas de las plantas y todo eso,... donde se puede ver el juego de la naturaleza que contiene dentro de lo finito lo infinito. Los fractales es un tema fascinante... Es como las integrales y las derivadas; esa imposibilidad de concebir lo infinito mentalmente, pero que la naturaleza casi nos puede mostrar. Con esto yo quería hacer una referencia a ese concepto, pero utilizando la idea de la copia seriada de imágenes. Transformé los botes que estaban en los tres colores primarios e incluí la numeración, no sé hasta qué número llega pero bueno... En la foto originaria se documentaba una antigua imprenta, una imprenta del siglo XIX. Con el cambio por los tres colores primarios se introducía una diacronía con la reproducción mecánica que todavía no existía, un salto de la imagen de entonces a la de ahora. A la vez, jugaba con lo infinito —el hecho de que una imagen pueda ser multiplicada sin fin- y con la idea del fractal. Y claro, el cuadro es como si con un zoom te fueras yendo hasta la esquina inferior derecha y se fuese repitiendo, repitiendo y repitiendo hasta el infinito. Enlazando las casetas a través de la misma inclinación



Fractal Bros. Óleo sobre lienzo. 160 x 200 cms. 2013

del tejado... con este cuadro estoy muy contento. Me gusta tanto la ejecución como el concepto. Esa repetición insistente, que nunca es exactamente igual, con la idea de que la repetición exacta es imposible en la naturaleza, que una cosa sea igual a otra, por muy igual que la quieras hacer siempre es otra cosa.

M- Por cierto, me has hablado del archivo de Vancouver ¿percibo cierta obsesión con América?

P- Yo creo que surge de forma fortuita debido a mi búsqueda de imágenes antiguas. La época de finales del siglo XIX y principios del XX me fascina, el comienzo de la fotografía y sobre todo los albores de la primera revolución tecnológica, todos esos grandes inventos: el motor de explosión, el propio cine, la cámara fotográfica antes, luego el teléfono, los aviones... era una época que me parece fascinante porque fue un momento en el parece que casi todo se inventó... que trajo consigo muchas comodidades, pero sobre todo mucha fascinación. Subirte por primera vez en un coche, o sorprenderte con el cine, con la perspectiva del tren que te viene y la gente



Restoration. Óleo sobre lienzo. 60 x 80 cms. 2013.

que se asustaba, o hablar con alguien que está a distancia. Todo eso fueron grandísimos hallazgos para esa época, que tuvo que ser entusiasmante también. Claro que luego fue terrible, porque todos esos avances, en la guerra, supusieron una destrucción salvaje. De hecho, el siglo XX es el más mortífero en la historia, pero nada más que por eso, por el avance técnico. Tanto lo horrible como lo fascinante se desplegó en una amplitud bestial y esa época me fascina especialmente por eso. Y el que fueran todas las imágenes de América es porque las mejores y la mayor cantidad de imágenes que se encuentran de esa época son americanas.

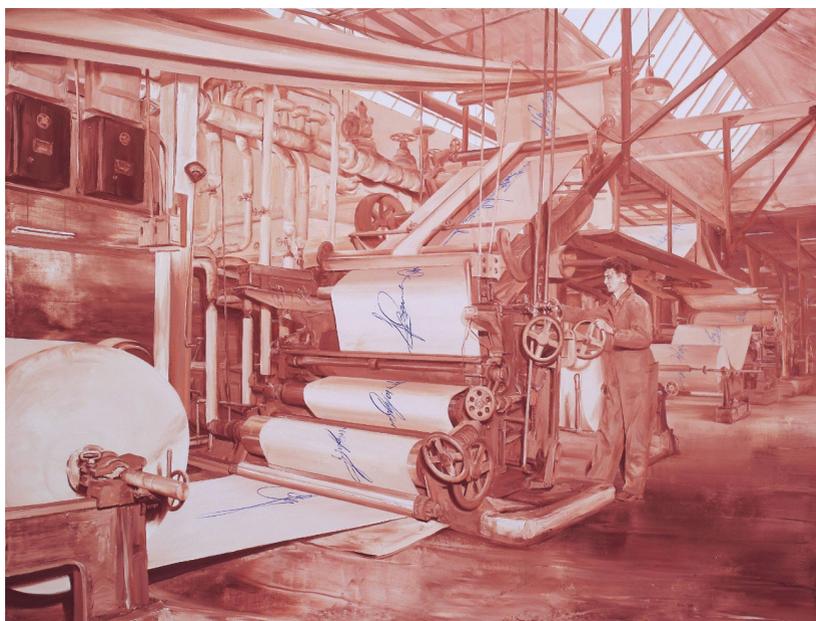
M- Alguien dijo que, aunque Europa hizo los descubrimientos, América hizo que funcionaran. La física teórica de los europeos estuvo muy bien, pero al final fue Edison fue el que introdujo la bombilla en las casas.

P- Es eso, porque el empuje empresarial que tenía Estados Unidos, y esa especie de libertad digamos, de empresa o de negocio, esa facilidad para que aquello funcionara, lo aportaron ellos. Además de que es un país creado a golpe de dinero, de empresa y de iniciativa per-

sonal. Eso hizo que lo hicieran todo más rápido. Fíjate en el modelo Ford T, que creó la gran industria en cadena, todo eso surgió allí. Pero bueno, también he usado otras imágenes que son de Europa, incluso de España, lo que pasa es que esos grandes puentes, como ese que te digo de Vancouver, de la biblioteca pública... Es que son impresionantes las fotos que hay ahí. Son obras en las que además los paisajes son gigantescos, con bosques y árboles a lo bestia.

M- Son espectaculares...

P- Y América, querámoslo o no, lo tiene todo a lo grande, todo es espectacular. A mí el paisaje me gusta mucho, y en ese sentido esos bancos de imágenes me proporcionan una cantidad inmensa de posibilidades.



La firma. Óleo sobre lienzo. 120 x 160 cm. 2015.

M- Aquí hay otro elemento fundamental a la hora de hablar de arte, como es la firma. ¿Aquí que estabas tramando?

P- Esta imagen es una contradicción, entre digamos la autoría y la firma como gesto de manufactura único y la idea de reproducción mecánica. O sea, es como traicionar el concepto de firma utilizando una imprenta. Actualmente casi hemos acabado con la firma, como autenticación de algo original, engullidos por la revolución mecánica y digital. En ese sentido tiene ciertas connotaciones, ciertas coincidencias con el cuadro *Fractal Bros.*, la reproducción mecánica hasta el infinito. Aquí juego con eso: con el concepto de original y único, de lo falso o lo multiplicado. Lo mecánico y lo original.

M- Te recreas mucho en el ambiente y aunque la idea estaría en el centro, no te conformas y realizas el cuadro de punta a cabo.

P- Sí, pero eso es por el puro goce de reproducir... Es verdad que yo podría haber resumido algunas zonas, pero me gustaba mucho la imagen y quise reproducirla de la manera más fiel posible. Aunque luego no es tan fiel... porque hay zonas que sintetizo. Algunas cosas no las pongo para que la imagen no esté demasiado cargada, despejo zonas, por lo que no llega a ser un calco completo de la foto original, pero sí, me gusta dejarme seducir por la imagen.

M- Y pasamos al ámbito de la pintura como motivo. Este salón, ¿qué pasa ahí con ese cuadro como un sol colgado en el infinito? ¿Ese cuadro existe?

P- Estaba en la foto original del salón, en otra zona, más a la izquierda más baja, pero por cuestiones de composición me venía perfectamente ponerlo ahí. Y es un juego que he hecho en otros cuadros entre el interior y el exterior. De hecho hay otros cuadros que se llaman 'Outside in' o 'Inside out', conceptos como el 'dentro' y 'fuera', conceptos con los que juego, que se excluyen pero que yo he querido juntar. Este cuadro se llama *Adam's Office*. Los títulos que están en inglés normalmente son porque la exposición o los cuadros estaban previstos para exponerlos fuera de España. Normalmente suelo hacer eso, a menos que suene mejor el título en español que en inglés, incluso exponiendo fuera hay veces que el título va a estar en español porque me suena mejor. Pero este se llama la oficina de Adams, porque Adams -Ansel Adams- es el autor de la foto original, que es un paisaje maravilloso. ¿Qué pasa? que lo quise meter dentro de una oficina, como si fuera el propio salón donde vive él. Entonces la inserción de ese cuadro con ese caballo era meter esa parte civilizatoria o esa parte digamos humana, pero enmarcada, es decir, es como meter la cultura o el arte dentro de la naturaleza. Es como que estamos contaminando. Una contaminación de lo humano o de lo



Adam's Office. Óleo sobre lienzo. 120 x 160 cms. 2016

civilizatorio dentro del paisaje, pero de una forma amable, porque es un cuadro, pero también hay un personaje que puede ser un pionero, un llanero solitario o un vaquero que está atravesando un desierto; es una especie de conquista del Oeste, porque realmente el oeste está a la izquierda, hacia donde mira. Hay un montón de ideas detrás... pero no cierro puertas, también me gusta dejar la interpretación abierta, que el espectador me dé su visión, porque cuando me dicen: trata de explicar un poco este cuadro tampoco quiero frenar la visión propia que pueda aportar el espectador.

M- En ese caso, desde mi punto de vista el título de *Adam's Office*, y aunque se refiera a Ansel Adams, a también me sugiere la traducción literal de "oficina de Adán".

P- Sí, también podría ser el primer hombre, claro, pero mi idea no era esa, aunque tal vez si tú lo dices puede haber ahí una connotación sobre el primer hombre, un pionero, alguien que se adentra en el oeste o el primero en llegar a un sitio. Esa connotación que has abierto ahí puede ser interesante. Yo no quiero cerrar el significado de una obra que limite al espectador.



Lover. Óleo sobre lienzo. 60 x 80 cms. 2016.

M- Luego también está tu relación con el cine, porque esto supongo está sacado de un fotograma...

P- De la película *Laura* de Otto Preminger. Es una imagen muy recurrente en el cine, esa especie de juego entre la realidad y la ficción, sobre la posibilidad de que alguien sea capaz de enamorarse de un cuadro, de la imagen de una persona en un cuadro. Claro,... aunque aquí lo que hay es un amante totalmente entregado porque es un tubo de óleo que se está fijando en un cuadro y se está enamorando porque es un color que hace mucha referencia a la implicación sentimental, a la turbación. Pero también es un homenaje desde la pintura al cine en general y a esa película en particular, al cine negro.

M- Luego tenemos este, que también tiene bastante de lo que hablar. ¿Lo hiciste a conciencia?

P- Claro, es un homenaje lo más claro posible a la pintura; lo único que nos queda dentro de un espacio oscuro y dentro de la nada. Es lo que nos ilumina realmente, lo que nos ha dado la pintura



La Pintura. Óleo sobre lienzo. 60 x 80 cms. 2017.

y el arte. Como Picasso, que dijo algo así como: os he convencido de la verdad de mi mentira y entonces un cuadro...

M- Sí, lo de que un cuadro era una mentira que contaba verdades.

P- Algo así, sí. Un buen cuadro o una buena pintura es capaz de convencerte de la verdad de su mentira que, aunque realmente es una mentira, una falsedad, está tan bien presentada y es tan bonita que tú quieres que sea verdad. Eso me pasa también con el trabajo de muchos pintores que pintan de tal manera que dices, es que no se puede pintar de otra manera. Cuando un pintor es bueno, piensas: eso es, así se hace. Durante el momento en el que estás en una exposición viendo un cuadro que te gusta, te dices, es que no se puede hacer de otra forma... aunque luego ves otro cuadro o te fijas en la obra de otro pintor y piensas: bueno, hay muchas formas de trabajar. Pero en ese momento, cuando un pintor es bueno te convence de que aquello no se puede pintar como no sea así. Esa es un poco la fascinación que yo siempre he sentido con la pintura, pasando del gusto y la fascinación por unos pintores a otros, y en eso como es normal tengo mis propias fases. En un momento lo realista me encanta y en otros

lo surrealista también, otras veces el expresionismo gana la partida. A mí me encantan los pintores expresionistas, pero me gusta tanto la pintura que paso de una cosa a otra. Y en esta imagen en particular juego un poco con eso, con el mito de la caverna de Platón.

M- Eso está clarísimo, es decir, la cueva esa, pero luego hay una serie de cosas que a mí me desconciertan, por ejemplo, la inestabilidad que produce al pintor esa curvatura del suelo...

M- Sí, bueno, pero eso es porque esto está sacado de una imagen de un túnel, creo que son unas cloacas, una zona de saneamiento de una ciudad. En la foto había más hombres por ahí, pero yo lo he dejado ahí, solo con el quinqué, que es el que realmente debería dar la luz pero que se queda al lado, inútil, porque realmente lo que da la luz es el cuadro. El quinqué está siendo iluminado por el cuadro. Entonces la luz particular en este cuadro no es lo que nos ilumina, sino que es la pintura. Lo real pasa a un segundo plano -lo que sería la luz real-, para indicar que lo que nos debe iluminar es lo ideal, lo ideal de la pintura. Entonces ahí enlazamos con lo de Platón, y... la cara de él la hice por todo, por toda esa fascinación que trasmite y esa mirada tan hipnótica.

M- Además, no lo pones sentado, lo pones ahí, encorvado...

P- No, está agachándose, está intentando acercarse como de forma sumisa... no sé, aquí hay algo... casi se está arrodillando. Como si estuviera ante un altar. Y nada, todas las implicaciones en este cuadro me llevan a la idea esa de homenaje y un alabar a la pintura.

M- El caballete ese, de viaje, me parece muy sugerente.

P- Sí, fíjate... pero al utilizar este caballete vemos las patas como casi las de un animal, que está ahí acechando, está como cortando el paso, como un guardián. Está posicionado, ahí en medio. Cortando el paso y casi pidiendo una postración.

M- Es un poco como el juego de las Meninas, en la que uno se pregunta qué estará pintando el pintor.

P- Toda la visión no se puede englobar. Realmente el cuadro representa solo la visión desde el cuadro hasta la mirada del hombre. El hombre se para en el cuadro, y nosotros desde fuera vemos que hay algo. También es otro juego de perspectiva que trasciende un poco la imagen del cuadro y la saca fuera.

M- Pero las Meninas no las tuviste en la cabeza mientras lo pintaste, ¿verdad?

P- No, no, no, por lo menos no conscientemente, porque también te digo que cuando hablábamos antes de la intuición y de la asociación de ideas que te llegan a la mente, hay cosas que no puedes controlar. El origen de ciertas ideas viene de ámbitos mentales que realmente no son controlables del todo. Y eso hay que saber dejar que fluya. Si quieres tener un control exhaustivo del trabajo a lo mejor hay imágenes que no puedes conseguir. Si no te dejas llevar no te sorprendes a ti mismo con las imágenes.

M- Si te quedas anclado en la idea inicial al final es como reproducirte a ti mismo.

P- Claro, es como utilizar un método específico que te lleva a decir, “bueno, ahora voy a pintar esto, pero necesito esto otro”. No me parece el camino, porque a veces vas haciendo y das con la clave pero no sabes de donde viene, y ese no saber de dónde viene sería lo bueno.

M- Al provenir tu fuente iconográfica principalmente de la fotografía, una de las cuestiones que tenía también que preguntarte era sobre la *foto-pintura*. Esa relación muy posmoderna de utilizar la fotografía como modelo, no la naturaleza. Pero tu uso de la fotografía es más creativo, no haces como otros pintores que toman una fotografía y la reproducen tal cual.

P- No, porque a ese modo de hacer, que he visto en muchos hiperrealistas, no le veo sentido. Para mí no es más que una reproducción fiel y mecánica de una cosa que ya tenían enfrente. Si utilizas la fuente fotográfica como referencia que sea para conseguir otra cosa, trascender esa idea, complementarla con partes de otras fotografías, creo que es lo que se ajusta más a lo que yo quiero hacer. Y si utilizo la fotografía es porque no puedo estar en ese sitio ni en ese momento... Seguramente me lo pasaría cien veces mejor pintando eso del natural, pero físicamente irte a un país tan grandioso y tratar de pintarlo, o irte a una cueva y tratar de pintarla del natural es casi imposible,... y por qué no vamos a utilizar la fotografía si la tenemos ahí. Hay pintores que siguen pintando del natural y que me gustan mucho. Hay un pintor chino que se llama Liu Xiaodong⁴ que pinta del natural siempre y hace unas cosas...

M- ¿No sueles pintar del natural, ¿verdad?

4 [Liu Xiaodong - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

P- No, no suelo hacerlo, aunque a veces cuando necesito incluir algún objeto lo he hecho buscándome el modelo.

M- **Tú eres más de taller...**

P- Sí, totalmente, pintor de estudio... Aunque a veces sí he salido a dibujar, ahora que lo dices he hecho muchos dibujos de Granada, por ejemplo, el Albaicín, el Realejo... poniéndome a dibujar alguna esquina... son dibujos que hice en el 97... luego también algunas cosas que hice en la Facultad, pero sí, del natural he pintado pero luego me aburro... me aburro, sí, no sé...



Choosing Hell after Thomas Cole. Óleo sobre lienzo. 130 x 170 cm. 2018.

M- **Creo que te gusta más el jugueteo con las imágenes (risas)... Y así llegamos a estos cuadros basados en obras de grandes pintores, como esta versión tan tuya y a la vez tan fiel del cuadro de Thomas Cole.**

P- A mí este cuadro siempre me ha fascinado. Durante un tiempo estuve mirando muchas obras del siglo XIX, sobre todo revisitando figuras que no han sido del todo bien tratadas por la historia del arte, porque hay artistas que tienen una preponderancia en los libros de

historia muchísimo mayor que estos y que sin embargo considero que podrían estar a su altura. Por ejemplo, [Caspar David] Friedrich, comparado con [Frederic Edwin] Church o con [Albert] Bierstadt, tiene muchísimo más prestigio y tiene más importancia en la historia del arte que ellos y creo que no debería ser así. Grupos como la *Escuela del Río Hudson* llegaron a hacer paisajes impresionantes. Tal vez tienen ese punto de grandilocuencia que visto desde el filtro que supone el siglo XX cuesta digerir. Y cuesta digerirlo porque, queramos o no, las vanguardias denostaron esa parte de grandilocuencia.

M- Pero ahora son autores que se han recuperado.

P- Se han recuperado, claro, pero durante mucho tiempo han sido relegados y para colmo ha habido mucha pintura posterior con una estética casi heavy, muy de álbum de música y posters para adolescentes, con un tipo de romanticismo mal entendido que ha hecho mucho daño a estas imágenes que son geniales.

M- Es que han tenido muy mala suerte. Cuentan que, aunque tuvieron mucho éxito en Estados Unidos, cuando participaban en los concursos de las exposiciones universales en Europa no gustaban. Llegaban como de otro mundo y la academia europea los ponía en cuestión. Con lo cual ellos se llevaban unas depresiones de caballo, aunque hacían todo lo que podían.⁵

M- Da pena, pero bueno, y siguiendo en la misma línea, este otro cuadro está basado en una pintura de Bierstadt. Cuéntame sobre la simbología. Tanto en este como en el anterior te mantienes muy fiel al cuadro original pero luego le añades esa señalética... además de ese aspecto cómico de lo blando...

P- Si, yo ya había pintado antes estos paisajes que se derramaban, casi apocalípticos, pero conjugando la idea de lo apocalíptico y lo grandioso con lo casi banal o cómico; con cielos chiclosos que se derraman, y con un cierto punto pop también. En este cuadro lo que pretendía ha sido jugar con la idea de la luz invertida... el icono típico del sol que asoma tras una nube que vemos en los mapas de los informes meteorológicos para indicar tiempo variable. Así que al darle la vuelta y ponerlo bocabajo, era algo así como representar esas nubes que van bajando, que se derraman, y la luz que se está asomando. Es un juego de representar una forma icónica.

5 Cohen-Solal, A. *Painting American: The Rise of American Artists, Paris 1867-New York 1948*. Alfred A. Knopf, 2001.



Falling Dawn after Albert Bierstadt. Óleo sobre lienzo. 130 x 170 cm. 2018.

M- Subvertirla también, ¿no?

P- Sí, sí, subvertirla, y frente a la típica situación meteorológica que aparece resumida como un icono y que cuando lo ves entiendes que significa nubes y claros, a la vez sabemos que ese símbolo no me dice que va a pasar realmente. Entonces es jugar un poco con la idea tonta del tiempo como símbolo que pretende decir qué va a pasar pero con la consciencia de que la realidad es infinitamente mucho más cambiante, y jugando a darle la vuelta del todo, decir lo que sería imposible que se diera en las noticias.

M- Se tendría que crear una nueva iconografía.

P- ¿Y cómo lo representamos? Vamos a darle la vuelta y vamos a crear un símbolo que realmente quiera representar eso. Y ni aun así nunca lo conseguiríamos. Entonces, bueno, se queda en eso, en la banalidad que es intentar reproducir en una pantalla lo que ocurre en la realidad. Esa es una aspiración también de la pintura. Intentar captar algo, aunque luego la realidad sea mucho más compleja e interesante.

M- Captar la naturaleza de la pintura es lo ya pintado, y es sobre ella por donde se desliza esa forma abstracta blanda, que se derrama encima de la otra pintura que ya estaba pintada..., me parece una brillante imagen, muy compleja conceptualmente.

P- Este cuadro, como los otros, no deja de ser una reflexión sobre la pintura anterior. Y trata un poco de romper esquemas y hacer una asociación de ideas con iconografía moderna, de hoy en día, y tratar de contemporizar la tradición o un género o pinturas que tenemos muy metidas en la cabeza, y tratar de darles la vuelta. Y al mismo tiempo que se está admirando, perderle un poco el respeto y decir: vamos a hacerlo. Pasado el tiempo me encontré con un artista alemán que me gusta mucho y que también jugó con este cuadro, se llama Friedrich Kunath.⁶ Pero en su cuadro mete más elementos, con más colorines, es muy divertida, frases, incluso.



Otra vez nublado. Óleo sobre lienzo. 70 x 60 cm. 2018.

M- Bueno, y aquí un chiste con su texto y todo. Tu relación con el ámbito del humor, el cómic, está presente en tu obra como un elemento fronterizo que siempre has tenido presente.

⁶ <https://www.instagram.com/p/CDuHoQHliTp/>

P- Sí, a mí siempre me ha gustado el cómic muchísimo, además del humor. Aunque siempre me ha tirado más el comic de viñeta, el de cartoon, más que el comic de superhéroes o de las grandes novelas gráficas. Me gusta ese aspecto gamberro del cómic. Soltar ahí un taco, perderle un poco el respeto a la imagen de Vermeer y meter una palabra malsonante para hacer el chiste. Porque claro, ¿qué va a decir una persona que vive en Holanda?, pues seguramente dirá eso. Yo he estado por allí un tiempo, un verano, casi tres semanas, y decía ¡madre mía pero cuando va a salir aquí el sol! (risas)

M- Pero esto es muy atrevido. Tú presentas esto en una galería y pueden no entenderlo.

P- Depende de la galería, hay galerías que exponen artistas que pueden tocar palos incluso pornográficos, con imágenes más fuertes, de no cortarse un pelo, cercanas al cómic de Robert Crumb y cosas así. Hay muy pocos tapujos en esta galería de Los Ángeles en donde lo expuse pues son muy abiertos mentalmente.

M- Como lo último de John Currin.

P- Es brutal. Creo que lo he visto en la [galería] Gagosian.⁷

M- Con esa figuración gótica...

P- Si, las hornacinas, esas que pintaba tan bien Van Eyck, es de lo último que he visto y que me ha dejado impactado. Eso me hace pensar que vivimos en una época, principalmente debido a las redes sociales, en la que todo tiene que ser bonito, tiene que ser agradable, y estamos viviendo más censura ahora que cuando yo estaba en la facultad. Cuando estábamos a finales de los ochenta principios de los noventa, había muchísima más libertad de escribir, filmar lo que te diera la gana. Hay películas de Almodóvar que no podrías hacer ahora, lo pondrían a parir, y que ahora la gente que se supone más progresista no podría soportar. Ahora hay una especie de dictadura en la que ciertos tabús que no se pueden tocar. Y eso me molesta, yo creo que el arte también tiene que sacudir de vez en cuando. Te quiero meter el dedo en el ojo, ¿por qué no voy a poder meterte el dedo en el ojo o intentar remover todo esto? Más que remover conciencias, que eso es una aspiración demasiado grandilocuente, el decir, ¡pues sí, vamos a montar aquí una pequeña agujeta visual,

7 [John Currin: Memorial, 541 West 24th Street, New York, September 14–October 30, 2021 | Gagosian](#)



*Reminder.
Óleo sobre lienzo.
150 x 130 cm. 2021*

y además reírnos un rato! Hay poco humor en el arte yo creo. En el arte hay demasiada seriedad, demasiado engolamiento. Hablo en general, siempre hay artistas que no, pero me da la sensación de que en internet y en las redes sociales no te puedes pasar lo más mínimo, y tienes que ser como muy aplicado, todo tiene que ser muy inofensivo, digámoslo así.

M- Y bueno, sobre todo por una serie de guardianes de lo correcto que no se sabe quiénes son pero persiguen la cultura de la cancelación. Hablaban el otro día de un miembro de una banda de folk que tuvo que dejar de pertenecer al grupo porque había recomendado un libro o algo así.

P- Te voy a enseñar un cuadro que hace poco me censuraron en Instagram. A ver yo lo colgué y me lo quitaron rápidamente, solo me dejaron poner detalles. Yo creo que tienen un detector automático de imagen.

M- El algoritmo famoso.

P- Un algoritmo que esto no lo deja poner. Los del *Make America Great Again* están aquí todavía agazapados aunque haya perdido Trump. Ese cuadro está expuesto actualmente en Denver y la galerista me ha dicho que alguna gente está muy incómoda con esta imagen. Y claro, a mí me duele, y se lo he dicho: tenéis una cantidad de “nazis” que... ¡que asaltaron el Capitolio! ¿Y qué pasa, que ahora ya tenemos que obviarlo todo y decir que no se puede hablar?

M- Bueno, y los del Black Lives Matter por el otro lado, haces un chiste racista hoy en día en EE.UU. y estas sentenciado.

P- Mira a Woody Allen, ya lo han machacado.

M- Bueno, eso es hablar y no acabar... en fin, sigamos. Cronológicamente nos tocaría hablar de *Pintando un atardecer*, del que ya hemos hablado al principio. (Ilustración 4)

P- Esta imagen tiene una vertiente más lírica. Tiene un punto lírico que me satisface mucho, porque el tema de los atardeceres... a mí siempre me ha encantado mirar los atardeceres, de hecho, cada vez que se pone el sol intento que no me pille dentro de casa, o en un interior, me gusta que me pille fuera.

M- La hora mágica.

P- Claro, me encanta esa hora, en la que de repente ves esa luz dorada, sobre todo si es un día soleado y de repente se apaga y se vuelve una luz ceniza, totalmente gris, pero unos grises preciosos que van apagándose, y ese momento del crepúsculo a mí me fascina, me encanta. Y quise hacer, bueno, jugando un poco con la idea de hablar sobre la pintura, sobre el acto de pintar pues pinté unos personajes pintando un atardecer. Pintando literalmente el paisaje de naranja.

M- Y además eso es muy granadino.

P- Sí, porque Granada es una ciudad de atardeceres.

M- Cierto, viendo aquí esos escasos segundos que dura un atardecer, hace tiempo saqué la conclusión de que el tiempo debe ser de color naranja. (risas)

P- Claro, pero eso es porque nosotros tenemos un pedazo de sierra de 3.000 metros de altura que nos oculta el amanecer. Esta es una ciudad de atardeceres porque por la mañana cuando ya podemos ver el sol ya está bien alto. Ya está bien “calentico”. La coloración del sol la vemos solo cuando se pone por la vega. Por otro lado eso me ha

hecho recordar que mi galerista de Madrid me dice que pinto muchas montañas nevadas, y afirma que es por la influencia de Sierra Nevada... No lo sé, no lo había pensado, pero vaya... si él me lo dice que conoce mi pintura seguro que algo de razón lleva. (risas)

M- ¿La meta de estos señores es pintar toda la montaña?

P- Ahí es donde está el tema, porque se lo están tomando con mucha calma y no parece que vayan a acabarlo muy pronto. Parece que esto puede ser un atardecer que dure muchísimo tiempo. Cosa que también me gusta. La idea de decir, bueno, el atardecer... hay tiempo para pintarlo. A lo mejor queremos pintar un atardecer y habrán pasado muchísimos atardeceres hasta que lo terminemos.

M- *Ars longa vita brevis...*

P- Sí, un poco sí, esa frase está muy bien, podemos acuñarla para utilizarla en lo que estábamos hablando.

M- Y aquí, ¿el fin del mundo es una pintura?

P- Este cuadro se llama *Infamia sobre lienzo*, porque la bomba atómica es la infamia que se arrojó sobre los japoneses. De hecho,



Infamia sobre lienzo. Óleo sobre lienzo. 130 x 150 cm. 2019.

los espectadores son unos japoneses, pero los he puesto con una indumentaria ligeramente anterior a la Segunda Guerra Mundial, y están viendo en un cuadro algo que les llama mucho la atención, y se quedan un poco como acongojados y atrapados por esa imagen. Es casi como una premonición horrible y terrorífica, pero tomada con una calma y una atención que tiene una latencia de tragedia muy fuerte.

M- Mirando hacia al futuro en un cuadro.

P- Claro, es un cuadro, algo que les atrae muchísimo, pero es una atracción fatal, una premonición tremenda, que nosotros conocemos, pero que ellos todavía no podían conocer. Entonces hay ahí un juego con el futuro, y a la vez con el pasado, con lo que podría pasar y luego realmente al final pasó. Es hablar un poco de la capacidad premonitoria de la pintura, de casi esa magia de lo que la pintura nos puede llegar a transmitir, como un oráculo, y en ese sentido el homenaje que yo le hago a la pintura en este cuadro es especial.

M- Cuando vi este cuadro del *Centinela* me decía ¿qué estará haciendo este personaje?

P- Pues es un centinela frente a una frontera entre la tierra y el agua, ahí, acampado. La tienda es como un lienzo en blanco, él tiene



Centinela. Óleo sobre lienzo. 130 x 170 cm. 2020.

un pincel, y el color rojo como color eficaz, que siempre funciona, donde las salpicaduras tienen un punto trágico, señalando como una frontera donde ha podido pasar algo, pero donde lo único que pasa es sencillamente el tema de la pintura. Los elementos que componen el cuadro parecen ajenos a ella, pero no son tan ajenos, porque la lona que hace de tienda de campaña, al fin y al cabo representa un lienzo. Entonces aquí hay una serie de juegos en torno a la pintura y en torno a un centinela. Una especie de guardián de las esencias, un poco como diciendo, hay un salvaguarda de la pintura.



Das Erhabene Büro Diptych. Óleo sobre lienzo. 150 x 260 cm. 2020.

M- Aquí nos encontramos con otra cita, ¿otro de tus admirados?

P- Sí, por supuesto, Friedrich, del que estábamos hablando antes y con el que aquí traté de darle replica a la imagen del *Caminante sobre el mar de nubes*, sustituyendo la grandeza y sobre todo la fuerza, la potencia y la abrumadora sensación de lo sublime que te da la naturaleza y la mirada de los cielos, por una imagen absolutamente banal como es una oficina, pasando con ese giro del siglo XIX al siglo XX. Hemos cambiado lo romántico por la banalidad de un trabajo casi kafkiano. Porque todo el mundo dice: ¡ah, esto es kafkiano!... sí, pero para mí lo que es realmente kafkiano es la figura del oficinista, el trabajo de oficina. Un concepto del trabajo como algo tedioso a la vez que terrible. Yo en este cuadro quiero jugar un poco con esa idea.

M- ¿Tal vez se podría ver también como contraparte de *Adam's Office*, una versión europea de la naturaleza esa que estaba en el salón americano que hemos visto antes?

P- Pero esta imagen es más kafkiana, más triste, más sórdida. En la otra todavía había una alegoría, algo sobre el Western, había algo sobre la conquista, el ir más allá.

M- La visión de ese sol dentro de la oficina...

P- Bueno, ahora después de la pandemia a lo mejor este cuadro tiene otras connotaciones. Todo ocurre en el interior. Vemos la imagen más exterior posible, que sería la salida del sol, está aquí en un interior, dentro. El título significa en alemán "la oficina sublime", jugando un poco con esos dos términos antagónicos: lo banal y lo tedioso con lo sublime. Sustituye una cosa por otra, como una negación de lo que representa el *Caminante de Friedrich*.

M- Lo sublime tiene mucho que ver con lo terrible, ¿no?

P- Claro, y con la muerte. Esto es casi la muerte por tedio, por lo kafkiano, por lo que hemos inventado como más terrible: el aburrimiento, lo tedioso, lo banal. Allá, entre el sol y el observador, es donde ocurre toda la banalidad. Pero bueno, al fin y al cabo, tenemos ahí un sol, que es como una pequeña esperanza.

M- Ya vamos terminando, ¿aquí tenemos a nuestro amigo Magritte?

P- Pues sí, es un homenaje a Magritte, porque aquí pone: *esto no es un...* claramente una cita al cuadro de la pipa de Magritte. *Esto no es un...* pero claro, se supone que es un plátano, pero es que tampoco lo es. Y es que hay también un juego con Andy Warhol, porque este plátano es el del disco de la Velvet Underground & Nico, y Warhol para mí es la antítesis de la pintura, el farsante número uno. De hecho, el cuadro se llama Farsante y, aunque está considerado el gran gurú del arte y se le reconoce cada vez más, se recrea en la banalidad más absoluta y por eso Warhol no me gusta nada. Él representa, digamos, la caída más grande, la frivolidad... Vale sí, hablé de que todo el mundo fuera famoso por un minuto, de que hay que traer lo cotidiano al arte, pero eso para mí es banalizar, como el cuadro anterior del que estábamos hablando, lo banal se ha instituido como lo más importante. Se ha frivolidado todo bastante. Lo del famoseo del que hablaba Andy Warhol al final... es verdad, fue un gran visionario porque fíjate en las redes sociales, todo el mundo quiere ser famosito y triunfó, su idea de la banalidad ha triunfado.



Fake. Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm. 2020.

M- Y así estamos...

P- Pero bueno,... tampoco quiero parecer yo aquí como un viejo, pero sí es verdad que me gusta mucho más la estética de Magritte, ese querer hablar de la transcendencia de la pintura, la transcendencia de la representación, no de la banalidad, lo que es la imagen plana y la nada. A mí lo que me gustan son las referencias, de lo que me gusta hablar es de lo que es real y de lo que no lo es, de lo que engaña y lo que no engaña, de si la pintura es realmente un desvelamiento de ideas que nos pueden comunicar algo sobre la verdad del mundo, algo de lo que podemos ir poco a poco sacando, quitando la paja y encontrando, desvelando. Desvelamiento es una palabra que usa mucho Heidegger, como concepto filosófico. Él hablaba de que una gran obra de arte es capaz de encontrar grandes verdades. Y eso es lo que yo busco cuando trabajo. Pero claro, esa verdad no tiene por qué estar revestida o arropada por la grandilocuencia o por las grandes ideas. Puede caber todo, siempre que saquemos algo del humor, de lo lírico, de lo agresivo, de lo desagradable. Lo que es seguro que de la banalidad no se puede sacar nada.

M- Bueno tú has conseguido sacarlo, porque siguiendo al maestro Magritte, con este cuadro haces un eco a su gran imagen –una de las sentencias más fuertes que ha hecho la historia de la pintura después de las Meninas, y... bueno, a la que seguimos dándole vueltas- con esa banana que es la banalidad más absoluta. Con esa portada de disco, con su pegar y despegar, su pelar y despelar. El pintor, el mono, está ahí como desconcertado, está con una cara como diciendo... bueno, estoy aquí.

P- En vez de *homo habilis es mono habilis*. (risas)

M- La gran metáfora de la figura del pintor. Picasso se autorretrataba como chimpancé, el mono hábil.

P- Y como decía Ortega y Gasset: el pintor es muy hábil pero es como un manzano. El manzano da manzanas, pero no lo sabe, pues decía que el pintor era como el manzano, te da manzanas, pero si le preguntas realmente no sabe cómo salen. Yo me río un poco de esa historia, pero es verdad que a veces nos hemos dejado llevar un poco por eso y nosotros queremos ser un poco los bufones en ese sentido. Y jugamos a serlo.



Melancholy School. Óleo sobre lienzo. 130 x 150 cm. 2020

M- ¿Este otro cuadro sería paralelo al de la bomba atómica, de una escuela de espectadores de la pintura?

P- Sí claro, pero *Melancholy School* es como una clase en la que enseñan en que consiste la melancolía, y para mí la melancolía está relacionada en gran parte con el paisaje. Y sobre todo con el cambio de luz fuerte, en los atardeceres, amaneceres, y sobre todo en la luz cambiante, porque un atardecer al fin y al cabo te recuerda la fugacidad del tiempo. Entonces, qué mejor representación de la melancolía que un atardecer, que para los melancólicos y los depresivos puede ser un momento terrible. De hecho, Münch pintaba muchos cambios de luz, de atardeceres, y ese grito, con ese atardecer de cielos rojos, es una cosa que a mí a veces me ha pasado. Hay momentos del día que me afectan mucho emocionalmente, mucho... y este cuadro iba un poco por ahí. En 2018, que es cuando estaba preparando esta exposición yo estaba pasando por una época muy melancólica, en la que me afectaban mucho los cambios de la luz, de los paisajes, de la plenitud solar. Me agobiaba, tenía cierta fofobia y sentía que los momentos del día me afectaban mucho, y quise hacer un poco de auto-terapia con esa exposición.

M- Sacártelo.

P- Claro, sacármelo. Por eso puse esos soles y atardeceres como símbolos de los cambios. Ponerlos ahí hablando un poco de cómo me afectaba a mí emocionalmente la luz. Y siempre me ha pasado. Siempre me he sentido muy fascinado por ella. Hay momentos en los que el paisaje te puede traer la alegría más grande y a veces el terror más grande. A veces un atardecer te puede resultar doloroso.

M- Aquí se sigue mirando, en este caso a pie de obra ¿qué quieres expresar con este?

P- Este cuadro se titula *El colorista*. Si te fijas, según qué espectador el color se manifiesta de manera distinta. Habla de la percepción. Nunca vemos lo mismo. Cada espectador ve cosas diferentes, y eso está simbolizado por colores distintos. Mientras el pintor es de un amarillo pálido verdoso, el primer espectador es de un amarillo medio, el siguiente de un amarillo más limón, y el último es un naranja rosado. Quería coger colores que no tuvieran una diferenciación tonal demasiado dispar, porque si no se me quedaría el cuadro un poco raro. Dentro de la armonía de tonos, que a cada uno la luz le responda de un color distinto. Habla un poco de que cada cual ve su cuadro. Y fíjate, este caballete es el mismo que estaba en el otro cuadro, y se podría decir que hay como un eco con el otro. Pero aquí la imagen



The Colourist. Óleo sobre lienzo. 60 x 70 cm. 2020.

no tiene un alcance tan definitivo, digamos tan profundo. El otro me gusta más. La idea me convence más.

M- El otro además lo titulas *La pintura*, así, rotundamente.

P- Claro, porque la pintura para mi es tanto como eso. Sin embargo, en esta obra hablo más de la percepción de esa pintura.

M- ¿Más del color o de la acción del color?

P- Bueno, de la percepción, que no es solo el color. A ver... de lo que quería hablar era de que cada espectador ve lo que quiere ver, o que ve algo distinto a otro, y de que la aspiración del pintor se queda siempre por debajo de lo que realmente deberíamos o querríamos conseguir, el hecho ideal de que todos nos pusiéramos de acuerdo, pero esto no siempre ocurre.

M- Sería muy aburrido que todos viéramos lo mismo.

P- Sí, yo también lo pienso.



Soliloquio. Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm. 2021.

M- Este me parece que ya es el último de los que quería que comentáramos, es de 2021. Aquí la clave estaría en el bocadillo ¿verdad?

P- Sí, el bocadillo representa los tres lugares desde los que se puede analizar la pintura, que son: desde la cabeza, desde nuestra mano, o desde el resultado final, la obra en sí. Intenta reflejar el pulso que hay siempre entre lo que nuestra cabeza quiere y lo que la mano te permite hacer o termina haciendo y cuyo resultado final es el cuadro. Al fin y al cabo, es un soliloquio, una historia que nos montamos los pintores y de la que nos cuesta salir y donde el diálogo siempre queda atrapado en esas tres partes. En el deseo o la idea que tenemos, la ejecución que podemos... en definitiva, lo que queremos, lo que podemos y lo que sale al final. También es un homenaje al oficio resumido de esa forma. Y bueno, luego la variación de tonos que va desde el color más frío al más cálido.

M- Y que se repiten en la paleta.

P- Y en los reflejos, claro, los reflejos se van repitiendo... los tonos del bocadillo se repiten en los bordes. Desde el reflejo del rosa, del rojo y de los otros tonos hasta el verde.

M- Es muy suelta la pincelada y muy viva.

P- Sí, es una cosa que yo siempre he querido hacer. Que la pintura pueda ser autónoma por zonas, el gesto, la huella, el trazo y la textura, pero que desde lejos la imagen resulte convincente. Y bueno, realmente no me quiero alejar del realismo porque me gusta. Me encanta mirar las cosas, me encanta el hecho de mirar, y esto es algo que también cuento. Creo que mi fascinación por mirar viene de cuando era pequeño, cuando a los cinco años me pusieron gafas al darse cuenta de que no podía leer bien. Yo tenía bastante astigmatismo e hipermetropía, y cuando me pusieron las gafas me quede alucinado. Flipé, porque pensaba que el mundo era borroso, pero cuando me pusieron gafas vi como el mundo era diferente. Descubrí que las cosas tenían textura. Las hojas de papel tenían rugosidad, las motas de suciedad... para mí fue un descubrimiento impresionante. Claro, yo venía de una semi-ceguera prácticamente y cuando me pusieron gafas el acto de mirar, el placer de mirar, me atrapó. Después de aquello yo me tiraba las horas mirando, incluso dibujando, porque de pronto dibujar con un boli, con un lápiz o un rotulador no era lo mismo, era superdiferente para mí; antes lo veía todo igual.

M- Fue como si te encendieran las luces.

P- Sí, efectivamente, yo antes veía en bajísima resolución, y luego veía en altísima resolución. Para mí eso fue el gran acontecimiento de mi vida. Desde entonces estoy atrapado por el placer de mirar. Y yo creo que gran parte de mi motivación, si no mi gran motivación, viene de ahí. Ya te digo, de repente fue como nacer de verdad,... ¡joder lo que hay aquí!

M- Monet decía, en algún momento de su vida, que a veces desearía quedarse ciego y de pronto poder recuperar de nuevo la vista, para así volver a verlo todo de verdad.

P- Vaya, eso es muy bonito, esa frase es preciosa. Decía Rilke que la verdadera patria del hombre es la infancia. Y es verdad, porque en mi caso, en la infancia tuve el gran descubrimiento. Un descubrimiento sin parangón.

M- Pues muchas gracias, Paco.

P- A ti.