

Francesc Torres

PERSONAL E
INTRANSFERIBLE

Con tres exposiciones en Barcelona este año, Francesc Torres, uno de los pioneros de la instalación como disciplina, vuelve a exponer en los museos de su ciudad natal.

Marga Perera
Foto: Maria Dias

La primera exposición fue en Arts Santa Mònica *¿Qué sabe la historia de morderse las uñas?* – Francesc Torres / Troquel – Santiago Ydáñez, en la que Francesc Torres (Barcelona, 1948) reinterpretaba material fílmico y fotográfico inédito de la Guerra Civil española de la biblioteca de la Universidad de Nueva York. En el MNAC, transformó una parte del museo en una caja entrópica explorando la colisión entre la historia y la cultura y reflexionando, al mismo tiempo, sobre la naturaleza de los museos. Para el MACBA, ha creado una obra, que ha donado al centro y que puede visitarse hasta el 11 de septiembre: *La campana hermética. Espacio para una antropología intranferible*. Nos encontramos en el museo para hablar de sus visiones sobre cultura, memoria, civilización y poder.

¿Cómo fue su primer contacto con el arte? Mi padre era dibujante de publicidad y artes gráficas, que era la manera de designar a los artistas comerciales cuando aún no se había inventado el término grafista. Estaba enamorado de la ilustración americana y, no sé cómo lo conseguía, porque estamos hablando de la primera mitad de la década de 1950, cuando aquí no llegaba nada, pero se las arreglaba para que le llegaran con bastante regularidad ejemplares de *Saturday Evening Post*, *Collier's* y *Look*, los semanarios generalistas más importantes de Estados Unidos, aparte de *Life*. Yo empecé a ver que había cosas distintas; todo era más brillante, con más color, más riqueza y más imaginación, me impresionaba ver anuncios a doble página, como los de General Motors, un Cadillac descapotable de color rosa... parecía de otra galaxia porque en aquellos años en el ensanche de la Sagrada Familia, que era donde vivíamos, apenas se veían coches, todo era gris... La única pincelada de color que había en las calles entonces era el amarillo de los taxis. Con todas estas revistas de mi padre nació mi afición por los coches, hasta el punto de que he estudiado automoción y ha sido un elemento importante en mi trabajo. Hice una pieza en los años 80 sobre las 500 millas de Indianápolis, pero no para hablar de la carrera sino para hablar de la velocidad y de los obstáculos en general, a caballo de la obra de Paul Virilio.

A su madre también le debe su interés por la antropología. Mi madre, que era una mujer de carácter muy guapa, trabajaba de soltera en una tienda de perros de raza en Barcelona, que se llamaba Instituto Canino Rex, donde tenía una clientela burguesa amante de perros con pedigrí, que incluso los apareaban... Un socio de la tienda era un tipo calavera metido en líos de juego y de faldas, que, en un momento dado, buscado por un marido ofendido, desapareció y se fue a Guinea, donde se transformó en cazador de animales para circos y zoológicos; para intimidar a los que trabajaban con él, que eran todos nativos, llevaba una mamba negra, la serpiente más venenosa de África, enrollada al cuello con los dientes del veneno, que no se los había quitado, y así parecía tener más prestigio; en uno de sus viajes a Barcelona, que hacía en avioneta, iba a sacarse la mamba del cuello y el piloto puso el motor en marcha, la serpiente se asustó y le mordió y murió. Pues antes de esta tragedia, trajo a Barcelona un bebé bonobo, un chimpancé de cara blanca, que son los más pequeños e inteligentes. Lo llevó a la tienda donde trabajaba mi madre y ella se encargó de criarlo durante dos años. Es curioso que compartimos el 98% del código genético y hasta los dos años no hay mucha diferencia

entre un bebé humano y un bonobo de la misma edad. Era 1944, se llamaba Tono, y mi madre lo vestía como un niño de la época, con pantalones cortos, camisa, jersey, calcetines y zapatos y lo paseaba por la Rambla. Era muy espabilado y mi madre le enseñó a usar el lápiz y la goma de borrar. Al cabo de dos años lo vendieron, no sé si a un circo o a un zoológico. Duró poco. A raíz de la separación de su / mi madre dejó de comer, se puso enfermo y murió de pena, una reacción profundamente humana. Yo no le conocí, pero se convirtió en una leyenda familiar; mi broma preferida, para poner a mis padres en una situación comprometida cuando había visitas, era enseñar la foto de Tono vestido de niño y enseñarla; yo tenía dos versiones preparadas: o bien mostraba la foto y decía que era yo mismo antes de hacer el cambio; o bien decía que era la foto de mi hermano mayor que había muerto antes de nacer yo. Creo que si he tenido interés por la antropología y la evolución genética, por saber de dónde venimos, pero no en sentido religioso, sino biológico, se lo debo a Tono.

¿También fue en estas revistas americanas de su padre donde nació su interés bélico? Estaba impresionado con la cultura americana y las primeras imágenes bélicas que vi fotografiadas fueron las de la guerra de Corea; yo tenía 5 años y para mí aquellas imágenes no eran diferentes de las que vi en una película de John Wayne matando japoneses en la Segunda Guerra Mundial, porque la diferencia entre ciencia y ficción a los cinco años no existe. Todo esto empezó a crear unos territorios de interés que no me han dejado nunca. Como material de estudio sigo trabajando en ello, aunque quiero dejar claro que, independientemente del contenido que utilice, el objetivo no es explicar aspectos políticos o sociales, sino hacer una obra de arte. Al arte a veces se le pone la etiqueta de político y tiene una especie de estigma, pero es solamente un vehículo y puede ser arte de denuncia o de defender una ideología política... sí, puede ser así, pero si se olvida que lo que se está haciendo es arte... El Guernica no estaría donde está sólo por hablar del bombardeo de 1937 si no fuera una gran pintura. Eso hay que tenerlo en cuenta porque mi prioridad, como supongo que la de cualquier artista, es hacer arte. Lo que ocurre es que el arte no me interesa como problema sino como actividad porque los problemas artísticos son artificiales y están inventados para poder resolverlos, pero no existen en la realidad: son problemas formales, como las pinturas abstractas, que son ejemplos de unas preocupaciones absolutamente legítimas, pero que son tautológicas y autorreferenciales, de contenido formal... aunque tengo que decir que uno de mis artistas favoritos es Jackson Pollock.

¿Cómo ha evolucionado este interés? Lo que me intriga actualmente es todo lo que existe fuera del marco de referencia del arte, cómo pensamos, el poder, la violencia organizada, la guerra, todos estos patrones que se reproducen sin que haya manera de pararlo... cuando hay preocupaciones religiosas o políticas nunca hay falta de material humano; es un misterio sin fondo que me parece fascinante como material de investigación para mí. Aunque mis intereses sean estos y me condicionen intelectual y socialmente, yo soy artista y por eso estas cosas acaban sedimentándose a través de la obra de una manera absolutamente natural y espontánea, no de manera forzada ni buscada. Al final decidí que dejaba el tema de la guerra porque llegó a crear problemas en Estados Unidos con las feministas en los años

70; las más combativas decían que yo solamente tenía en cuenta un universo masculino en el que las mujeres no tenían ningún protagonismo, yo respondí que habían tenido mucha suerte de que la guerra hubiera sido una cosa de hombres. Las mujeres, como los niños y los viejos, han sido siempre víctimas de las guerras, aunque ahora sí que hay pilotos militares mujeres. Me criticaban porque pensaban que si tocaba estos temas era porque me gustaban, y no me gustan... ¡jes que me fascinan! [dice sonriendo].

¿Podría hablar más de esta fascinación? En el momento en que sucedía todo esto, estaba haciendo una búsqueda sobre un tema, que luego volví a retomar, investigando lo que se conoce como Arte de Combate, que es el arte realizado en primera línea de fuego; es una historia extraordinaria, que empieza en la guerra de Crimea, que es la primera contienda que se fotografía. Enviaron a Roger Fanton para fotografiar la guerra para que en la metrópolis, en Inglaterra, dejaran de preocuparse porque llegaban muchos muertos... y es cierto que morían más soldados por enfermedades que en combate. Es la primera vez que se fotografía en tiempos de guerra para camuflar la verdad: en aquella época, las cámaras eran muy lentas, las exposiciones no se acababan nunca y no se podía fotografiar la acción; si en una batalla ganaban los tuyos y querías enseñarlo, no se podía porque



Joan Brull, *Calipso*. Foto Ferran Gimenez © MNAC



Carles Pellicer, *Chica sentada, medio desnuda*. Foto: Ferran Giménez ©MNAC

todo salía movido, así que solamente pudieron fotografiar "bodegones" con todos los oficiales posando quietos. Para los semanarios de las metrópolis estas fotos no servían y empezaron a enviar periodistas, que al mismo tiempo eran dibujantes, e iban con los soldados a primera línea; empezaron a hacerlo los ingleses pero siguieron los franceses y los países involucrados, pero los ingleses vieron que esto era una mina y que era mejor que la controlaran ellos y crearon un cuerpo militar de dibujantes, como un cuerpo de ingenieros o de artillería, que eran soldados uniformados artistas y estos hacían lo que hasta entonces habían hecho los amateurs civiles; esto lo copiaron todos los países. Eso tiene una historia relativamente corta, empezó en los años 40 del siglo XIX y se mantiene como tradición hasta la segunda guerra mundial, cuando ya había cámaras de cine. El resultado de estos 150 años de Historia del arte de combate es absolutamente espectacular, pero no se conoce porque está hecho por soldados, no hay curiosidad, nadie piensa que esto sea artístico o importante, pero hay cosas muy buenas. He viajado mucho por Rusia, Estados Unidos, Inglaterra, por muchos museos militares viendo sus fondos. Hay material de gran calidad que si se incorporara a la historia redefiniría la historia de la pintura. Estaba haciendo esto y decidí dejarlo, pero al cabo de unos años lo recuperé cuando comisarié la exposición sobre la guerra.

¿Qué aspectos ha destacado en las obras seleccionadas en la exposición del MNAC? Juan José Lahuerta, anterior director de colecciones, me invitó a hacer una exposición y cuando llegó Pepe Serra afortunadamente seguí trabajando con el mismo apoyo. Acepté la propuesta pero no llegué al museo con una idea clara y dejé que surgiera espontáneamente, que me la dictara la propia colección del museo; hice una selección de obras que me interesaban y fue como un retrato robot de lo que sería la exposición. Lo que fue emergiendo fueron cosas que normalmente no se exponen y si se exhiben no se explican. Por otra parte, me interesaba el efecto categórico sobre qué pasa cuando la cultura y la historia colisionan frontalmente, porque quien sale peor parado es la cultura con patrimonio destruido, por negligencia, por acto bélico, por invasiones y por los avatares de la vida. Pensé que el contenido ya lo tenía, sólo me faltaba cómo articularlo y no me costó mucho porque me estaba moviendo en un territorio familiar, que es mi interés por la historia y por saber quiénes somos, y al mismo tiempo había ramificaciones que iban a parar a temas en los que llevaba tiempo trabajando, como la guerra y sus consecuencias. Mientras trabajaba con el servicio de conservación les dije que no se les ocurriera limpiar nada ni sacar el polvo de las obras. Decían que les haría quedar mal y les dije que todo lo contrario, porque era la manera de dejar clara la importancia de su trabajo: si vosotros no intervenís, las obras están rotas, sucias... Además, que los museos coleccionen obras maestras no tiene mérito, pero que se comprometan a coleccionar piezas deterioradas, que no son demasiado importantes pero que no dejan de ser patrimonio histórico es interesante mostrarlo. Lo que me parecía interesante era mostrar las obras tal como estaban, como el retrato de Alfonso XIII lleno de polvo, tal cual.

Su vida artística ha transcurrido entre Barcelona, París y Nueva York. Me marché a los 19 años, si no me moría. Es que no se puede ni explicar lo que era España en los años 60. Aquí no había nada. Los libros y películas interesantes estaban censurados, si querías ver buen cine tenías que ir a Perpiñán... Resolví los problemas familiar, político y patrio y me fui a París. Estuve dos años y viví de lleno en el Mayo del 68. Trabajé como asistente de Pierre Kowalski, que ya estaba vinculado a un contexto político y cultural activo, y aquel año preparaba la Bienal de Venecia porque él representaba a Francia, y una parte la realizó en la Sorbona... Era inevitable que yo participara en el Mayo del 68 porque aunque fuera sólo por ser su asistente ya estaba metido en ello; fue una experiencia increíble, venías de España, que si te encontrabas un gris con la porra ya sabías que ibas a salir perdiendo y en cambio en París la policía se retiraba frente a los manifestantes. En la euforia del momento siendo joven no te dabas cuenta de muchas cosas, pero con una reflexión posterior ves que allí no se disparó ni un tiro, si la policía hubiera disparado nos hubieran barrido en menos de 24 horas. Y eso no pasó.

Y después, Nueva York... Después, la mili; cuando ya no me acordaba de España, tuve que incorporarme y hacerla, pero no me arrepiento, fue una experiencia interesante; pensé que ya que no podía evitarla debía aprovechar para aprender todo lo que pudiera. Como hacíamos prácticas de tiro, aprendí a disparar muy bien y formé parte de un grupo de buenos tiradores; era como hacer arquería zen porque hacer blanco a 200 metros es puro zen [dice sonriendo]. Y cuando acabé y pude sacarme el pasaporte me fui a Estados Unidos. En París había conocido gente que favoreció mi partida a Nueva York,

"Fui un niño privilegiado porque tuve una madre muy lista – explica Torres al hablar de su colección de juguetes incluida en la exposición del MACBA- Muchos de estos juguetes en aquellos años eran caros, pero tenía una íntima amiga, Sílvia, que tenía una papelería-juguetería, y le vendía los juguetes a mi madre a precio de mayorista; además, yo no rompía nada. Hay muchos objetos que coexisten: juguetes y objetos reales que conectan con la Batalla del Ebro: coches de cuando yo era niño, soldaditos que he comprado después, vehículos militares que conectan con la batalla, latas de conserva que se han encontrado en el campo de batalla, la cinta de la ametralladora de un bombardero republicano que cayó, cascos..."

donde paso mucho tiempo por trabajo y tengo nacionalidad americana, conservando la española. Profesionalmente soy un producto del tiempo que he pasado en Estados Unidos, yo no sería lo que soy si no hubiera estado en Norteamérica.

Usted es un pionero de la instalación. Soy de la primera generación de instaladores; todos veníamos de otros campos, yo de la escultura; Bill Viola del vídeo monocal, por una u otra razón nos encontramos en que necesitábamos expandir la obra y el vídeo empezó a ser una parte de la instalación y era una estrategia. Primero, empezamos con dos pantallas, luego más canales... pero lo más característico de la disciplina, sobre todo al principio, es que era un arte narrativo. Todos los instaladores de la primera generación somos narradores. Pero para mí los objetos también son importantes, esto me diferenciaba de los demás.

¿Cómo explicaría su interés por los museos? Soy un devoto beligerante de los museos, de lo que sean, y de los de arte, evidentemente; porque donde hay museos hay cultura, memoria, civilización y sobre todo hay excelencia. Creo que sin excelencia no se va a ninguna parte, y quizás una falta del carácter cultural que ha tenido este país es no haber entendido que las cosas hay que hacerlas muy bien. La necesidad compulsiva de buscar la excelencia en todos los sentidos, en cómo piensas y en cómo realizas las cosas, creo que es fundamental. Y de museos los hay de todo tipo, los muy buenos y no tan buenos, pero de alguna manera siempre ejemplifican los valores que la sociedad necesita, memoria, cultura y excelencia.

Nos falta mucha memoria, ¿no? Sí, en España es escandaloso, de entrada, por cómo se enseña la historia clásica, un cuento, pasando por el Descubrimiento de América y todas las grandes efemérides... y lo que llega a ser absolutamente sangrante es la deuda que tenemos con la Guerra Civil, es escandaloso y además, absurdo y peligroso. Mientras todo se quiera mantener a base de parches siempre tendremos el mismo problema. La única manera de pasar página es ir al fondo, caiga quien caiga. Y hay una parte de la izquierda que es tan responsable como la derecha, sobre todo cuando tuvieron mayoría absoluta. Y no se trata de cambiar una historia por otra, sino de hacer una crítica rigurosa y explicar la verdad.

Hábleme de la campana hermética que ha donado al MACBA Esta pieza ha sido un experimento, tanto para mí como para el museo. Algo que siempre me ha parecido esencial y que muchas veces se deja de lado es que cuando se habla de legado, se está hablando de obra, de archivo, de

biblioteca... En cambio, a mí me parecía que la cultura material y el sedimento acumulado durante la vida de un artista también es revelador, sobre todo si lo ha conservado, porque lo que se guarda siempre es por alguna razón. El problema es que yo siempre he sido un acumulador, desde pequeño, y todo esto no deja de ser un montón de objetos, que si no se les da forma y estructura no acaban de ser nada; la manera de solucionarlo y para que no se dispersara era que todo quedase catalogado, transformarlo en una obra y donarla al museo. Entre todos estos objetos los hay que son valiosos, incluso de interés de anticuario, y me parecía una combinación perfecta para donarlo. Este es el origen de la obra, lo planteé al museo y han sido suficientemente valientes para hacerlo. El resultado es potente y sentamos un precedente sobre lo que es conservable y no en un museo. Ahora ya está todo catalogado y forma parte de la colección del MACBA.

¿Por qué en esta obra hay tantos juguetes? Quien lo explicó muy bien en su momento fue Baudelaire, cuando publicó en *Le Monde Littéraire* un ensayo titulado *Morale du joujou* (La moral del juguete). Los juguetes son instrumentos simbólicos para que los niños y las niñas entiendan el entorno social. Son un retrato de la cultura prevalente que a los niños varones se les haga jugar con soldados y a las niñas con muñecas. Todo se aprende. El juguete es un instrumento de enseñanza pero sobre eso también es adaptativo, y transmite los patrones fundamentales del poder.

¿Cuál cree que es la función del arte? Si se circunscribe a lo estrictamente artístico, puede tener muchas funciones, desde la búsqueda de la belleza, que es un lugar común, a la expresión individual de cada uno, pero para entender el arte no hay que explicarlo desde dentro sino desde fuera. Si se analiza de forma antropológica, ves que hay constantes que no han cambiado desde Altamira. El arte aparece con una especie, que somos nosotros, los Cromañones, que tenemos un cerebro cableado de tal manera que permite abstraer. Si no se puede abstraer no se puede representar; traducir la realidad a dos dimensiones permite hacer simbólicamente lo que se quiera con ello, el arte es la capacidad de abstraer, un acto de abstracción potentísimo, relacionado con el comportamiento simbólico, pero va más allá porque los Neandertales también tenían comportamiento simbólico, tenían un cerebro mayor que el nuestro, pero su estructura favorecía la memoria, la parte del cerebro responsable de la memoria estaba muy desarrollada, por eso eran ágrafos, no necesitaban escribir, lo recordaban todo; pero en cambio, la parte frontal, que favorece el lenguaje verbal y el pensamiento abstracto, lo tenían menos desarrollado. También tenían comportamiento simbólico porque enterraban a los muertos, los adornaban... o sea, que tenían comportamiento simbólico pero no podían representar. A partir del momento en que somos capaces de abstraer se empieza a representar, a hacer arte. Mi teoría, que no puedo demostrar, es que la representación sirve para gestionar, dar sentido y respuestas al hombre. Vivir en el Pleistoceno debía ser horrible y producir un gran estrés. Es fundamental entender el mundo, si no se puede explicar lo que ocurre a nuestro alrededor es la garantía de la extinción como especie. Si no puedes explicar el mundo, estás muerto, aunque sea de manera simbólica, de los fragmentos que vas extrayendo de la realidad que te rodea, obtienes una cierta seguridad o control. Y si no lo tienes, te lo inventas.

Iluminar otra realidad

CRISTÓBAL TORAL

Amalia García Rubí
Foto: David García Torrado



Cristóbal Toral (Antequera, Málaga 1940), es un augur de los pinceles que aparece entre la luz de los objetos desde lo oscuro, al igual que hacían los maestros clásicos. A veces su prestidigitación es tal que las cosas de un bodegón gravitan como por arte de birlibirloque y retornan luego a la quietud de la que nacieron. Toral fantasea la realidad para impregnarla de sustancia, indagando en lo cotidiano según el dictado de “cosmicismos” internos. En sus cuadros, figuras hopperianas de aire ensimismado permanecen sentadas en estancias vacías esperando a que algo suceda; bultos, cajas de embalaje, y sobre todo maletas y más maletas arrumbadas y recolocadas con cuidado, configuran escenarios de un viaje a ninguna parte.

El “robinsonismo” de Cristóbal Toral aflora en los recuerdos de infancia y adolescencia junto a Antonio, su padre. Una vida de extrema sencillez, transcurrida en el campo y calentada a golpe de tizón. La biografía casi literaria de Toral está plagada de importantes exposiciones y reconocimientos a una carrera que alcanza el medio siglo. Es uno de nuestros artistas más internacionales. Además del Museo Reina Sofía de Madrid, su obra figura en el Guggenheim de Nueva York, el Pompidou de París, el Museo de Arte Moderno de Bruselas y otras grandes colecciones de arte contemporáneo.

Toral huye de lo efímero tanto como del inmovilismo académico. Su particular defensa de la *belle peinture* no encuentra un calificativo concreto pero preserva el espíritu

‘Viví aislado durante años, en un entorno semisalvaje’

del arte y la época que le ha tocado vivir. Le entrevistamos en su bonita casa madrileña, donde en otro tiempo fue visitado por pintores de la talla de Allen Jones y Mel Ramos. En las paredes de su estudio abuhardillado e iluminado con altos tragaluces, adivinamos la celeberrima fotografía de prensa en la que aparece junto al astronauta Collins, Nueva York 1969; así como el cartel de la Bienal de Fiorino (Florencia) 1977, en la que ganó la Medalla de Oro frente a rivales como Balthus.

Acaba de inaugurar en Houston su última exposición. Sí, es una retrospectiva en una galería importante, The Art of the World. Llevo pinturas de los últimos diez años pero está centrada sobre todo en mi trabajo reciente. Después de dos décadas de ausencia en Estados Unidos, me hace mucha ilusión volver. Desde principios de los 70 hasta los 90, estuve exponiendo regularmente en Nueva York, París y Hamburgo, donde tenía galería, pero decidí dedicarme durante un tiempo a proyectos de índole cultural, colaborando con museos e instituciones públicas, etc. Hice una itinerante por museos de Iberoamérica, otra exposición amplia en el Centro Cultural de la Villa de Madrid...

Su relación con Nueva York se remonta a 1969, cuando la fundación March le concede una beca de fin de carrera... Fue mi primer viaje a Estados Unidos. Enseguida participé en las colectivas de artistas españoles. Dos años después, en 1972 comencé a colaborar con la galería Staempfli una de las más importantes de Norteamérica, que tenía obras de Magritte, Delvaux... y donde exponían artistas como Claudio Bravo y también Antonio López.

¿Le influyó la vanguardia estadounidense de aquel momento? El nuevo realismo de Richard Estes era una tendencia en boga. Cuando llegué, yo ya tenía una obra bastante hecha influida por Chagall, de quien admiro su especial concepto de la ingravidez. Partía de un “cosmicismo” casi abstracto, rompiendo los elementos de la representación en fragmentos esparcidos por el plano del cuadro. Las aportaciones posmodernas del fotorrealismo neoyorquino enriquecieron mi vocabulario figurativo que se hizo más contemporáneo. Fue un momento fundamental en el desarrollo de mi trayectoria.

¿Ha cambiado mucho desde esa etapa de juventud? En esencia sigo siendo el mismo. Uno no se puede traicionar aunque hayan pasado muchos años. Mi punto de partida siempre ha sido la realidad pero sin dejarme esclavizar por ella. Por eso he podido interpretarla libremente, fuera de ataduras y echando mano de la imaginación tanto como del mundo alrededor.



¿Siempre estuvo donde quiso estar, al margen de grupos o tendencias? No formé parte de la llamada Escuela de Madrid ni tampoco me alineé con los *hiperrealistas* norteamericanos. A pesar de la evidencia de la realidad en mi obra y del respeto escrupuloso a los procesos y los tiempos de la pintura-pintura, yo prefiero hablar de figuración antes que de realismo porque es un término más amplio que surca territorios de mayor indagación creativa.

“Me hice artista de milagro”. ¿A qué o a quién debe esa maravilla? Viví solo durante muchos años en un entorno

‘Me interesa más Rembrandt que Jeff Koons’

semisalvaje, sin más familia que mi padre. Todo contacto con la civilización se reducía a un cabrero, un cazador o los labradores que veía a lo lejos, en el campo. En ese aislamiento en plena naturaleza, surgió de repente la oportunidad de acudir a una Escuela de Bellas Artes, algo que se puede considerar, sin duda, un milagro.

Y en ese microcosmos tan apartado ¿Cómo se inicia en el camino de la pintura? Tenía una vocación innata y mi padre supo verlo. Él me dio todas las facilidades a su alcance para que yo pudiera formarme en el arte. Desde que tuve uso de razón, sentí una necesidad de dibujar instintiva, trazaba siluetas con un palo en los caminos de tierra y dibujaba horas, en la choza, a la luz del candil, con los colores y cuadernos que él me traía cuando iba a Antequera a por vituallas.

¿El salto a la Escuela de Bellas Artes se produjo siendo todavía un adolescente? Entonces yo ya era un mozalbete de diecisiete años. Primero y también de manera casi fortuita, comencé asistiendo a las clases nocturnas de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Antequera, gracias al consejo de dos cazadores que un día aparecieron por la choza de Las Lomas donde vivíamos. Quedaron sorprendidos con mis dibujos que colgaban de las paredes. Mi padre me compró una bicicleta e iba y venía todos los días a la escuela, después de cada jornada de trabajo. Nada más entrar, gané el primer premio de fin de curso y don Emilio del Moral, director entonces, me apoyó para conseguir una beca de la Caja de Ahorros y poder estudiar en la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Los últimos cursos los hice en Madrid. Desde que comencé a estudiar me planteé ser el primer alumno de mi promoción y lo conseguí.

¿Qué le aportó ese aprendizaje académico? No recuerdo haber tenido profesores excepcionales, pero sí me enseñaron a dominar las herramientas básicas: el dibujo, las proporciones, la composición, el color, para lograr que la mano obedeciera al cerebro, como decía Miguel Ángel. Sin embargo, al terminar me di cuenta de que esa agilidad adquirida no bastaba. Había que ser pintor, y yo era consciente de ello. Destacar como artista y crear tu propio mundo suponía otra cosa muy distinta al solo buen manejo de la técnica.

No tardó mucho en situarse como artista internacional. En la Bienal de São Paulo de 1975 gana el Primer Premio de crítica y público ¿Hay un antes y un después de aquel éxito? Luis González Robles era comisario en la Bienal. Le comunicaron que debido al régimen dictatorial de España, se vetaba la participación de los artistas a los que representaba. Un miembro del jurado vio mi obra *El emigrante muerto* y comprobó que se trataba de una denuncia social contundente, en las antípodas de la ideología franquista. Entonces se decidió organizar una votación popular en la que salí elegido por mayoría. Fue un reconocimiento extraoficial pero abrumador que me benefició mucho, desde luego.

Su figuración se ha mantenido siempre dentro de la modernidad ¿Cómo lo ha hecho? Sin renunciar a aquello en lo que he creído. Durante un tiempo hubo un debate muy duro entre los informalismos y la figuración en el que la abstracción se impuso casi como la modernidad absoluta. Cuando en 2009 me otorgaron el Premio de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, en mi discurso de agradecimiento mencioné con cierta ironía que en aquellos tiempos *“pintar bien y ser premiado era algo casi imposible”*.

¿Se considera un artista de raigambre hispánica? En cierto modo, sí. Creo que al arte español del siglo XX le ha costado entrar en la vanguardia porque tiene tras de sí una tradición histórica impresionante, mucho más rica que la americana: Goya, Velázquez, Zurbarán, El Greco... Contemplar la obra de estos maestros siempre ha sido para mí una influencia enormemente positiva. Sin embargo, en los sesenta teníamos

‘La maleta surgió como metáfora de la naturaleza nómada del hombre’

pintores españoles como Saura que sabían muy bien cómo pintaba un Pollock o un De Kooning. Yo entonces no tuve esa visión cosmopolita porque procedía de un entorno más aislado y fui consolidando mi personalidad en solitario, un poco por raíces y otro tanto por voluntad propia.

A veces ha hablado de las tres patas que sostienen su idea del arte ¿cuáles son? El arte del pasado, el arte de la modernidad y la realidad. Creo que las referencias en mi obra a la gran pintura son evidentes. Pero también he bebido de Cézanne y de las vanguardias, el cubismo, el surrealismo... Por último, la realidad con todas sus luces y sus sombras, es para mí la base fundamental, de la que me nutro no solo como artista sino como persona. Uno no puede ser sino su propia biografía y sus gustos. Y en ese sentido, siempre me han interesado más Rembrandt o Van Gogh que Jeff Koons.

¿Pintar equivale a evadirse del mundo? No. El arte es algo muy serio. Un artista siempre ha de ser testigo de su tiempo. La pintura posee la capacidad de expresar muchas cosas, y el pintor tiene que hacerse eco de ellas. Creo que en mi obra siempre ha existido cierta base de denuncia de las desigualdades, las injusticias... aunque desde perspectivas estéticas e interpretaciones diversas.

Además de su autobiografía, *La vida en una maleta*, ha escrito también crítica y ensayos sobre artistas contemporáneos... ¿Ese aspecto histórico-literario aparece también en sus cuadros? En mi pintura a veces hay guiños a artistas de la modernidad y a los clásicos también. André Malraux, uno de los intelectuales con más voz del siglo XX, dijo que *“toda obra de arte nace en otra obra de arte”*. Manet retomó a Goya y éste nació de Velázquez... A mí me fascina Hopper porque existe un surrealismo metafísico subyacente en sus personajes y espacios aparentemente normales. Magritte habla de una manera también intrigante, de ese misterio palpable en lo real. Creo que en la vida cotidiana, aquí mismo y ahora, se esconde un extrañamiento inexplicable. El artista puede ver esa otra cara extraordinaria de lo convencional.

Cuando se piensa en usted es casi imposible no imaginar una maleta a su lado ¿Cuándo y por qué empezó a pintar maletas? Cogí mi primera maleta cuando me fui a las marismas de Sevilla a segar arroz, en los años 50. Llegué a una pequeña pensión; se me quedó grabada mi propia imagen en esa habitación con un camastro y mi maleta al lado. Otra realidad que me impactó de aquel tiempo fueron los emigrantes que salían en tren de España con lo poco que tenían en sus maletas para ir a trabajar a Alemania. De ahí surgió el símbolo del equipaje como metáfora de la naturaleza nómada del hombre que va buscando el mejor lugar para vivir...El hecho del tránsito siempre me



ha interesado y la maleta se ha convertido en su icono moderno.

Ese objeto vulgar, de uso cotidiano, lo retrata como si fuera un rostro o un desnudo... Bueno, la maleta antigua tiene una belleza plástica indudable. Por eso me entusiasma pintarla con esa meticulosidad. He querido infundir a la cosa común un significado contemporáneo personal. Y ahí es donde entra en escena el objeto descontextualizado. En mi estudio de Toledo tengo naves llenas de maletas que he ido comprando en las subastas de los aeropuertos. Con ellas construyo escenografías en pleno campo. Las coloco, las acumulo y hago que interactúen, espero luego que la luz del paisaje las modele y entonces las pinto. Me transmiten una impresión maravillosa de movimiento congelado, de viaje un tanto onírico.

¿Y ese significado del viaje también sale de las fronteras terrenales? Sí, está presente en el sentido cósmico de mi realismo. Con el tiempo, la Tierra se va quedando pequeña y existe una necesidad de buscar nuevos lugares en el Universo. Pero esto es otro concepto de tiempo-distancia mucho más complejo. Sin embargo, creo que existe una curiosa relación entre el primer homínido que se aventuraba

en la tierra ignota buscando praderas para cazar y el astronauta que se lanza al espacio infinito para descubrir planetas remotos donde asentarse en un futuro, quizá...

En su antológica de 2014, *Cartografía de un Viaje*, en el Centro Tomás y Valiente de Fuenlabrada, hizo una apuesta arriesgada por la escultura-instalación ¿Cómo da el salto de la pintura a la tercera dimensión? Algunos de estos grandes ensamblajes también están en mi exposición de Houston. Parten del objeto real manipulado y no representado, por lo tanto ya son otra cosa. El artista no debe estar encorsetado, hay que atreverse a hacer proyectos diferentes pero de una manera natural, sin forzar. Ha sido una opción consciente que huye de la fórmula sin renunciar a lo propio.

En 1973 su galerista neoyorquino George W. Staempfli agrupaba la obra todavía joven de Toral en tres asuntos básicos: trenes, desnudos y manzanas. ¿Qué debemos añadir hoy a estas ‘iconografías’? Mi mundo no ha cambiado mucho. Lo que ocurre es que ha evolucionado, pero los temas son esencialmente los mismos. Quizá han adquirido matices distintos, a veces más irónicos, otras más graves. Los trenes han sido motivos menos tratados en los últimos años quizá porque los actuales no tienen la misma belleza, el toque romántico que tenían los de antaño...

Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, Premio de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, entre otros muchos ¿Cómo recibe estas distinciones? Siempre es bonito para un artista que le reconozcan, porque significa la culminación de una larga entrega. Aunque para mí ya es una enorme satisfacción el que haya podido dedicar mi vida a la pintura. Lo realmente importante, en cualquier caso, es hacer una obra que quede, que no se esfume, sino que permanezca en la retina y la mente del público, tanto del especializado como del aficionado. Ese es para mí el mejor de los premios.