

Ernesto Fontecilla y los Riesgos del Reencuentro

Con el retorno de Ernesto Fontecilla Camps (nacido en 1938) desde Madrid, España, a la ciudad de Santiago, hubo un intento por recuperar o recapturar la imagen de un artista que hacía más de veinte años que había partido fuera de Chile. La exposición ha sido titulada *Diásporas* y se enmarca dentro del ciclo denominado *Reencuentro*, que organiza el Museo Nacional de Bellas Artes. La exposición, realizada en el mes de agosto, estuvo integrada por once telas y un dibujo realizado con técnicas mixtas. Las obras se produjeron entre los años 1994 y 1995, especialmente para esta muestra.

Cada una de las pinturas nace a partir de un personaje real. Todo retratado tiene una distinta procedencia, pero están unidos por un factor común: el vivir lejos de su ciudad de origen y formar parte de una diáspora.

Fontecilla eligió o encontró al azar a sus modelos y estableció con ellos diversas entrevistas que buscaban precisar las imágenes internas y externas que surgieran de ellos. Cada obra lleva el título genérico de *Visión de...* con el nombre y alguna referencia al personaje protagónico.

ENTREVISTA REALIZADA EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

¿Cuál ha sido tu formación artística?

Yo no tuve ninguna formación como pintor; mis estudios son de arquitectura, después estudié un año Bellas Artes haciendo litografía, donde fui invitado por Eduardo Bonati, y después estuve cuatro años en Estados Unidos vinculado a ciertos talleres, pero en rigor nunca estudié pintura. Y cuando quise pintar tuve que empezar a investigar en los libros y me puse a ensayar.

La figura humana, ¿ha sido siempre el centro de tu trabajo?

Yo creo que sí. Puedo pensar en esta exposición, y excepto un solo cuadro, todos tienen figura humana. Y también recuerdo que he realizado dos o tres naturalezas muertas. También algunos paisajes, para vincularlos a la arquitectura, pero éstos tienen un rol muy secundario.

Si la figura humana tiene tanta importancia en tu trabajo en esta oportunidad, ¿qué relación has establecido con las personas que sirvieron de modelo para estas pinturas?

Ellos no han visto las obras terminadas, salvo uno o dos, que tampoco han querido verlas. Las relaciones han sido encuentros fugaces; incluso no sé dónde están. Hubo una persona que quiso verla, y yo le dije que no, porque en realidad no

era que ellos vieran un cuadro hecho de ellos; la finalidad era realmente transformarme yo, o sea, abrirme a nuevos contenidos que no fueran necesariamente mis contenidos. Más bien, a través de ellos ir descubriendo la figura humana.

Casi todos tenían el recuerdo de uno o dos cuerpos humanos, más que figuras, que habían sido importantes sensualmente para ellos o que hubieran significado algo. Esa descripción era muchas veces más cuidadosa y más dirigida al referente; es por lo que aparecen con una nitidez mayor, o era mi propia pulsión la que me llevó a una nitidez mayor.

¿No crees que las personas que han posado para ti han sido una especie de excusa para lograr la realización de tus propios deseos?

No son una excusa, la razón de no mostrarles los cuadros es porque no eran obras para que ellos las vieran.

¿No eran obras por encargo?

No, el encargo me lo hacía yo mismo. Era ver qué pasaba si yo renunciaba a mí mismo y dejaba que otras sensaciones me invadieran y ver qué se podía hacer con ese material. Intento que sea un trabajo humilde e íntimo; en ningún caso es una manipulación de personas.

Estas obras fueron realizadas en función de este espacio. A mí me parece que cuando algo se planifica de este modo siempre hay un riesgo. ¿Cuál es la opinión que tienes respecto de tus propias obras?

A mí me pasa que cuando hago una exposición, hay un distanciamiento de las obras; las veo colgadas y se te salen. Mientras están en el taller hay como una relación mucho más íntima y van creciendo; incluso cuando yo trabajo, realizo todas las piezas al mismo tiempo y no una por una. Van creciendo todas al mismo tiempo, o sea que hay una relación de intimidad en donde se van formando y luego se te van. Y es una distancia extraña la que se produce en esta oportunidad; no es una distancia crítica, puesto que ha pasado muy poco tiempo todavía para que yo pueda tener una opinión clara de ellas.



Visión de Akif.M. Emigrante, óleo/tela 2x2 mts.,Barcelona.

¿Existe una postura política en tus obras?

No sé; la política hace mucho tiempo que ha dejado de interesarme. Me refiero a la política contingente; no tengo ningún interés. Creo incluso que los compromisos políticos son peligrosos, porque siempre son superficiales. Creo que hay compromisos más profundos que nacen de la identificación con el mundo y con los seres y con las cosas; eso no cambia con el tiempo y se va haciendo más de adentro.

Pero, ¿estuviste comprometido políticamente antes de irte de Chile?

Lo primero es que hay compromisos políticos que no me interesan. Nunca he militado en un partido. Otra cosa es que yo haya estado siempre del lado de la justicia y del amor, diría yo. Recuerdo que empecé con trabajos sociales en la Universidad Católica. Y a pesar de que diferentes partidos nos querían captar, a mí nunca me gustó, porque no me gusta que me digan lo que tengo que hacer o pensar. Prefiero hacer las cosas de acuerdo a lo que yo entienda, desde mi experiencia. Otra cosa es que hay un compromiso anterior a la ideología, y ni siquiera es comunicable, ni apto para ser utilizado.

Ernesto, quisiera profundizar en estas dos historias que los chilenos recordamos de ti. Una primera en Chile y la otra armada en el extranjero, fundamentalmente en España. Durante tu permanencia en Chile fuiste conocido y reconocido por tus pares inmediatos en el Taller de Grabado en la Escuela de Artes Aplicadas y luego en la Escuela de Arquitectura, desde donde egresaste en 1961. Y la opinión en esos momentos era que eras un dibujante y grabador muy talentoso. ¿qué pasa con eso: efectivamente sientes que hay dos etapas en tu trabajo? ¿O ha sido todo una sola continuidad?

Recuerdo que en los primeros años de trabajo había varias razones por las cuales estuve dibujando durante seis años. Una de ellas era económica. Cuando empecé a trabajar como dibujante, trabajaba ocho horas diarias en una agencia de publicidad. Yo había egresado de arquitectura; sin embargo, para vivir me había dedicado a otra cosa. Fue en el año '66 cuando una amiga me planteó por primera vez la posibilidad de exponer lo que yo dibujaba; esa muestra fue en el Instituto Chileno Norteamericano. Primero no tenía dinero para comprar pintura y tampoco tenía escolaridad -yo había estudiado artes, por lo que no sabía pintar-, en cambio sé que había aprendido a dibujar en la Escuela de Arquitectura. Tenía una habilidad con el lápiz y con el grafito que me permitió incursionar en otras cosas. De este modo, estuve dibujando varios años, pero cuando quise pasar al color, me di cuenta de que tenía que hacerlo a través del pastel. Pasé dos o tres años sólo haciendo trabajo en pastel, hasta culminar en un trabajo mural que hice en Barcelona, de dos metros por ocho, entero al pastel. Y desde ahí me atreví a dar el paso al óleo. Si tú me apuraras y me preguntaras por cuál ha sido mi primer trabajo serio en pintura, es el de esta exposición, donde yo creo que hay una reflexión que a mucha gente se le escapa. Pero aquí hay un poco de todos los trucos y efectos de la pintura que se han dado a través de los siglos: incluso algunas recuperaciones históricas, como dejar que sea el blanco de la tela el que produzca la luminosidad del cuadro y no el blanco añadido. Hay una búsqueda y una reflexión en torno a la pintura que tiene que ver con lo que yo he ido descubriendo y enseñando como profesor.

Y en el caso de estas pinturas, se puede identificar lo que estás diciendo. Si

nos detenemos por ejemplo en la pintura *Visión de Ajit*. Sarkar, se aprecia la búsqueda pictórica, en cuanto a lo relacionado con el color, y también se aprecia el recurso del dibujo, es decir, lo gráfico, aunque aparecen con distintos énfasis. ¿A qué se debe esto?



Visión de Ajit. Sarkar, oleo/tela 2x2mts. 94-95, Barcelona.

Yo creo que en caso de la figura, la pintura del contorno no pretende una representación realista, sino que hay como una "abstracción sensible". Hay otros cuadros en donde aparecen elementos como aquél (*Visión de Miriam K.*) en que no sólo la figura está tratada con una cierta realidad, sino que el tratamiento más real depende de la descripción más real que yo he recibido, y curiosamente, muchas veces, con una información más concreta, como una foto. En cambio, cuando la persona me habla de otro tipo de sensaciones que no se han mantenido iconográficamente, tienden más a hacerse abstractas o a hacerse menos concretas.

¿Hay algún ejemplo de ello en esta muestra?

En éste, por ejemplo (*Visión de K. F. una prostituta*): como figura central aparece retratada la persona con la que yo he hablado, y se han convertido sus sensaciones en parte del cuadro. Me conmovió tanto su presencia y era tanta la complacencia que ella tenía de su propio cuerpo, de su propia sensualidad, que hacía casi inevitable que apareciera.

Entonces, ¿es un retrato?

Claro que es un retrato; pero es un retrato que está trabajado como una abstracción sensible. No como una realidad; es decir que siempre mi trabajo parte desde las sensaciones que yo percibo del otro, y las recupero para hacerlas mías y al mismo tiempo comunicarlas a través de una imagen, y ése es el problema básicamente; por eso es que me molesta que la dificultad que existe para percibir esto sea lo que se distorsione o se anecdoticé.

Evidentemente se ha establecido la separación de la figura con el entorno del cuadro. ¿A qué responde eso?

Eso tiene que ver con cómo yo veo la realidad, cómo me trabajan las sensaciones. Entonces yo miro. Fijo la vista en un punto y tengo todo un halo alrededor que no puedo percibir con claridad. Si tú te fijas, todos los cuadros se concentran en el interior; no son trozos de nada, sino que hay una atmósfera que permite que al interior pasen cosas.

Yo creo que la visión es así, que la sensación no trabaja por globalidades; de lo particular llegas a la globalidad. Pero es la globalidad lo que es atractivo y seductor. No hay composición en el sentido tradicional; más bien hay acumulación de información, y ésta tiende a centrarse en el corazón de la imagen y deja que el resto quede perdido para la mirada.



Visión de Rodomiro R, un hombre de 45 años, óleo/tela 2x2 mts.

Al ponerse el énfasis en el retrato, ¿esto hace que no importe el espacio plástico o el fondo en donde se instala la imagen?

No, el espacio es más bien el espacio de las sensaciones, además, memorizadas. Aquí hay una acumulación de sensaciones que se van comunicando.

Cuando hablas de sensaciones, ¿te refieres sólo a las ópticas o hay otro tipo de sensaciones que te interesan? Lo pregunto porque en algún momento manifestabas interés por las texturas en tus cuadros.

Lo primero es que aquí me enfrentaba a un problema técnico, ya que los cuadros tenían que viajar enrollados, y eso tampoco permitía que hubiera grosores, que añadirían un elemento más a la genealogía del cuadro; aquí hay casi pieles. En cambio, en otras ocasiones he trabajado cuando la sensación recurría a la rugosidad del mundo: también aparecía la rugosidad del cuadro.

Yo creo que todas estas experiencias del mundo se encarnan en el cuadro; el otro día, en el Instituto de Estética, hablando con alumnos, yo les decía que hay una

biologización de las sensaciones. Cuando pienso en un color, no lo pienso desde la mente, sino que todo el cuerpo es el que lo piensa. Algunos creen que el color no siempre sale de una reflexión, pero cuando yo pienso en el rojo no busco el concepto sino que pienso en algo que se ha encarnado, que sale de la biología. Para mí la sensación es eso, es algo que en un momento me ha conmovido y con el tiempo se ha hecho carne en mí, se ha quedado presente porque ésa es la sensación que recuperé de las personas que hay en estas pinturas.

Las sensaciones, en general de todos estos cuadros, ¿tienen que ver con lo agradable y seductor de la materia y el color?

Hay sensaciones agradables y otras menos; por ejemplo, la imagen del pájaro agresivo (*Visión de U. K. una prostituta*).

Pero igual está en una atmósfera cromática agradable. Incluso recuerdo tus anteriores trabajos de pastel; todo es muy suave y transparente. Esa manera de pintar atrapa inevitablemente, como si hubiera una seducción.

Mira, creo que fue Antonio Romera el primero que dijo que “estaba en presencia de un trabajo suave, que se usa como una trampa o estrategia para comunicar algo que no es tan agradable”

Yo creo que la belleza no es algo delicado; la belleza puede ser peligrosa. Si tú señalas que hay algo más bello que otra cosa, te estás metiendo en un lío. La belleza siempre representa un riesgo. Porque la belleza no es un concepto uniforme. A través de la belleza puedes ordenar mundos que no son para nada complacientes. No creo en la retórica ni en el exceso expresivo, ni en el feísmo, y no porque no crea en ellos, sino porque son épocas pasadas históricamente.

Cuando realizaste estas obras, las hiciste pensando en lo que iba a ocurrir en Chile. Hubo una predisposición en ese minuto. ¿Hubo temores o expectativas?

No. No hubo temores. Yo tengo una práctica: leo muchas revistas de arte para ver lo que se está haciendo, para tratar de hacer otra cosa distinta. Básicamente, porque creo que estos dos últimos años se ha acelerado una especie de determinismo histórico. Entonces yo me digo: “ya que se ha hecho todo esto, voy a hacer esto otro”. Yo trato de trabajar recuperando el lenguaje pictórico, renunciando a las iconografías que podrían venir desde otras fuentes que han producido una especie de facilismo, renunciando a los efectos retóricos. No es porque yo me sienta mejor que los demás, sino más bien por una especie de química personal. Por lo tanto, si mi exposición vino para acá y toda la gente la encuentra mala, ésa es mi realidad. Ahora, pienso que en esta muestra hay buenas pinturas, incluso creo que hay un riesgo que muy poca gente está asumiendo; en ese sentido estoy completamente tranquilo.

Cuando se trabaja en base a una futura muestra, siempre hay un riesgo; imagina por ejemplo que en estas pinturas se te “saliera la verdad” sin que te dieras cuenta y cuando las ves en Chile piensas que no deberías mostrarlas. ¿Hubo alguna pintura que te guardaste?

Yo estaba tan maravillado por el mecanismo que había encontrado en la pintura para salirme de mí, que en ningún momento pensé en el futuro.

¿A qué te refieres con “mecanismo que me sacara de mí”?

En realidad, llegó un momento en que realmente estaba agotado de llegar a mi taller para interrogarme y ver qué cosa inteligente era capaz de hacer. Por eso inventé un proceso en donde los contenidos podían venir de la experiencia de los demás, abrirme para que otra conciencia me invadiera. Me dije entonces: “el problema realmente, ahora, es si como pintor soy capaz de responder al nivel y a la exigencia que esto me está planteando”. La duda aún la sigo teniendo, pues no tengo la distancia todavía para saberlo. Sí creo que hay un esfuerzo plástico que me ha llevado al límite de mis capacidades; ahora, no sé si en dos años más esté pintando mejor.

Sin embargo, lo que ha sido el motor de este proceso ha sido esta posibilidad de abrirme a la conciencia de otro, casi a una conciencia universal, que al principio me dio mucho temor, desde el punto de vista de mi estabilidad emocional y psíquica.

¿Hace cuánto tiempo concluyó el trabajo en estas pinturas?

La última pincelada la di el día antes de que los cuadros se mandaran para acá. Lo que pasa es que el proceso es acumulativo y, obviamente, tú sientes que un cuadro está terminado cuando no hay nada más que puedas incorporarle.

¿Qué crítica le harías a las críticas que se han realizado en torno a tu exposición?

En general, siento que en los textos hubo mucha atención al problema de cómo estaban realizadas. En algunos casos, hice mención al hecho de cómo había que acercarse a mirar las pinturas; sin embargo, no se hizo mención de ello. En otra crítica, por ejemplo, se mencionó el rol de la transparencia como “transparencia pictórica”, pero también como “transparencia ontológica”, y creo que por ahí me hubiera interesado más que alguien reflexionara.

¿Sientes que hay una forma diferente de asumir el dibujo y la pintura?

El color es mucho más emocional; de hecho, se dice que los niños que tienen problemas emocionales ven el mundo en gris y que tienen grandes dificultades en percibir el color. El color está muy vinculado a la emocionalidad, incluso a la estrategia simbólica, mientras que el dibujo puede ser más mental y analítico; aunque mi dibujo nunca fue analítico del todo; siempre dibujé con valores más que con líneas, y el dibujar con valores ya era una aproximación a la pintura, donde están los tonos y semitonos. Yo tengo grandes dificultades para dibujar con líneas, y cuando leí que Goya había dicho que él no veía “líneas en el mundo sino que sólo valores, sólo colores y formas”, eso me aproximó a cómo yo entendía el dibujo también.

Ramón Castillo
Instituto de Estética
P.U.C.

