





Playa en el sur de Francia. Beach in the South of France.
Foto/Photo: Eric Fischl.

Entrevista realizada por
Interview by
Gerald Marzorati.

«NO TENDRÉ PENSAMIENTOS IMPUROS»

I WILL NOT THINK BAD THOUGHTS

As a young painter, as a student and then later, you did abstractions—or so I've been told, I've never seen any of them. And then you stopped...

At CalArts, and later in Chicago where I lived for a while, and then when I first moved to Nova Scotia—all this is roughly the mid-'70s—I did these geometric abstractions. I had this vocabulary of forms and colors. In certain ways the *look* of these paintings was not that different from the paintings I make now—they had that straightforward, deadpan composition I do, because that is what I know how to do.

Now these forms and colors I used, I would attribute things to them—personal stuff, autobiographical... I would have *this form or this color stand for* a certain desire or feeling, a certain *meaning*. There would be this meaning in it for me, but I came to realize the meaning wasn't there usually for anyone else. Everybody else would be talking about formal ambiguities, ground and picture plane, Hans Hofmann push-pull. I would get so disappointed. You see, it was too private. Philip Guston once said about art—and I think he meant abstract art—he said that the trouble with art is that it demands too much sympathy. And that's what I was feeling.

It sounds like you were demanding something few other abstract painters have, at least in recent years anyway. You wanted to get some sort of literary reading when you hung your paintings. Stella, Color Field, Ryman: That sort of «literary read» is just not what recent abstraction has been about.

Abstraction, at least the abstraction I was interested in, has always had that literary aspect. De Kooning painted this blue line next to a black rectangle and he calls it a «door by the river». Up until the fifties, there is always this kind of meaning, this resonance. It's after that we wanted to find these irreducible essences. I think this had to do with the state of the larger culture. The culture was so despiritualized, that there was this urge to start over, get a clean start.

CUANDO usted era un joven pintor, de estudiante y también posteriormente, hizo pintura abstracta, o eso me han dicho, pues no he visto ninguno de esos cuadros. Luego lo dejó...

Pinté esas abstracciones geométricas en CalArts, y después en Chicago donde viví un tiempo, y luego la primera vez que me trasladé a Nueva Escocia—esto era más o menos a mediados de los setenta—. Poseía aquel vocabulario de formas y colores. En cierto modo, el *aspecto* de aquellos cuadros no difería tanto de los que realizo ahora. Tenía esa composición directa, impasible, que me caracteriza, porque eso es lo que sé hacer.

Y a esas formas y colores que empleaba, les atribuía cosas—de tipo personal, autobiográfico...—, haciendo que aquella forma o color representase un determinado deseo o sentimiento, un determinado *significado*. Para mí aquel significado estaba allí, pero me di cuenta de que, normalmente, nadie más lo veía. El resto de la gente hablaba de ambigüedades formales, planos principales y pictóricos, el tira y afloja de Hans Hofmann. Me decepcionaba tremendamente. Mire, era demasiado íntimo. Philip Guston dijo una vez, hablando del arte—y creo que se refería al arte abstracto— que su problema consistía en que exigía demasiada comprensión. Y eso era lo que yo estaba experimentando.

Parece como si usted estuviera exigiendo algo que pocos pintores abstractos han hecho, por lo menos en los últimos años. Pretendía que se hiciese una especie de lectura literaria de sus cuadros cuando los exponía. Stella, Color Field, Ryman: Esta clase de «lectura literaria» no es precisamente la que ha constituido la pintura abstracta reciente.

La abstracción, por lo menos la que a mí me interesaba, ha tenido siempre un aspecto literario. De Kooning pintó aquella línea azul junto a un rectángulo negro y la llamó «puerta junto al río». Hasta los años cincuenta sigue habiendo este tipo de significado, esta resonancia. Fue después cuando quisimos hallar esas esencias irreducibles. Creo que esto tenía que

ver con el estado de la cultura en general. La cultura estaba tan desprovista de espiritualidad que se producía esta necesidad de empezar de nuevo, desde cero.

Y digamos que usted se puso en marcha de una manera diferente.

Pensé algo así: La gente contempla mis cuadros y habla de ambigüedad *formal*. ¿Qué dirían si pintase, pongamos por caso, una figura que pudiera ser masculina o femenina? Me pareció que si conseguía hacer que el *significado* fuera ambiguo —y esto es lo que hago siempre que pinto ahora: *crear significado*—, si se conseguía esto, entonces se conseguiría algo, una ambigüedad real, una tensión verdadera. Podría conseguirse que la gente *pensara*.

De acuerdo. Volvamos al principio de todo de esta etapa de transición de su obra. ¿Cómo puso de manifiesto este interés en «crear significado»?

Mi abandono de la pintura abstracta fue lo que podría llamarse arquitectónico. Trabajaba con algunas imágenes, meras formas que yo disponía en determinadas estructuras. Un rectángulo con los dos ángulos superiores cortados: «casa». Y luego había «barca», «puente».

Suena a pintura «Nueva imagen».

No, las formas que yo empleaba eran mucho más abstractas. Pero es cierto que no fui un pionero, personalmente no me consideraba como tal. Había habido otros que habían tomado esta dirección con anterioridad. Estaba Jonathan Borofsky y Joel Shapiro. Y me inspiré muchísimo en las artistas de sexo femenino que —aunque seguían haciendo arte abstracto— lo estaban *humanizando*. Y yo estaba tomando de aquella fuente parte de esa energía.

No acabo de ver cómo la evolución de las formas abstractas a las imágenes semi-abstractas le aportó este contenido más personal que estaba buscando, este *significado*.

6 Durante aquel periodo 1976 y 1977 fui evolucionando gradualmente de las formas arquitectónicas a figuras reales. Y la manera de llegar a ello fue inventando una familia, la familia Fisher. Por un lado, seguía siendo algo muy arquitectónico: la familia era una simple matriz, o así la consideraba yo: madre, padre, hijo, hija. Pero eran personas, no formas. Me imaginé que teniendo aquel núcleo, aquella familia, poseía todas esas formas de extender y ampliar con las que no contaba cuando sólo tenía las formas. Podía iniciar una *historia*. Podía pintar-

And you kind of started over in a different way.

I thought something like this: People are looking at my paintings and talking about *formal* ambiguity. What if I could paint, say, a figure that might be male or might be female? Okay, this is a simple example. But you see what I'm saying. It seemed to me that if you could make *meaning* ambiguous —and that is always what I am doing now when I paint: *making meaning*— if you could do this, then you would really have something, would have real ambiguity, real tension. You could really make people *think*.

Okay. Take me back to the very beginning of this transition in your work. How did you make manifest your new interest in «making meaning?»

My way out of abstraction was what you might call architectonic. I worked with certain images, just forms really, that I arranged in certain configurations. There was a rectangle with the two top corners cut off: «house.» There was «boat» and «bridge.»

Sounds like «New Image» painting.

No, the forms I was using were much more abstract. But it's true that I was not a pioneer, I didn't think of myself that way. There were others who had headed in this direction earlier. There was Jonathan Borofsky and Joel Shapiro. And I was fueled a lot by women artists who —even though they were still doing abstract work— were *humanizing* it. I was getting something from this energy.

I still don't quite see how moving from abstract forms to semi-abstract images gave you this more personal content you were after, this *meaning*.

During this period, '76 and '77, I gradually moved on from the architectonic forms to doing actual figures. And the way I did this was I invented a family, the Fisher family. In a way, I still had this very architectonic thing: the family was this simple matrix, or that's how I thought of it —mother, father, son, daughter. But these were people, not shapes. I figured if I got this core, this family, I had all these ways of expanding and enlarging that I didn't with just the shapes. I could get a *story* going. I could make paintings about them. I think the first painting I did of the Fisher family was of the Fisher son's toy boat. See, the family had all these parallels: Fisher daughter would do what Fisher mother did, sit home and practice sympathetic magic for her husband.

What?

Okay. See, the son —he is at home

playing with a toy boat; he is practising to be like his father. And the mother, she is doing sympathetic magic. I got the story going this way: I would try to see the family situation from the point-of-view of each member of the family. Now, if the wife doesn't do her jobs and chores, what happens to the husband? Nothing, really. He goes on living, because he still catches the fish, still eats. Now what happens to the wife if the husband doesn't do his job— doesn't catch the fish and bring it home? She *starves*. Okay. So it is in her interest to help her husband catch the fish. How does she do this? She practices sympathetic magic. When he leaves the house in the morning and goes out on the boat, she gets into the bathtub. I also wrote little songs for them, little prayers. The first one was: *Beat the fish, eat the fish*.

You walked around with this story in your head, wrote it down, what?

I wrote all these little prayer-songs—they were like chants, really—I wrote them all out. And actually, after I had written a lot of them, I decided I wanted to hear them, set them to music. And that was the beauty of the Fisher family. I could paint them, but also do other things.

How do we get from this family fishing and praying for fish to the paintings you began showing at Edward Thorp Gallery in 1980?

At first I didn't actually do paintings of the family. I did drawings on glassine paper. I'd draw one figure on one sheet, another on another, and so on. Then I would do these arrangements of the drawings, transparent overlays. But this only let people continue to talk about the *structure* of what I was doing, how stories are put together and things like that. That is the way I work, collaging things into different meanings, but that wasn't what I was interested in. Doing paintings got around all that. And painting is plastic. I mean, with paintings you can improvise, make mistakes, change course—but that isn't what the public talk about, because these things are painted over. I lost a lot of critical «friends» when I gave up the glassines and started painting. But see to me, the building of the narrative wasn't an end in itself. It is a way to get at meaning. I am trying to make meaning; that is what I always say. I'm trying to create situations that when you see them, you want to think about what's going on—and something is going on, and I want you to be thinking about *that*. Figure it out, have associations, see that things are loaded, pregnant—these are the basic things, the things that matter to me.

The art of the last twenty or thirty years has more or less told us that things are not so loaded, so pregnant with meaning. And as a result we have begun going about our lives this way. This other as-

los. Creo que el primer cuadro que hice de la familia Fisher fue la barca de juguete del hijo. Mire, en la familia se daban todos estos paralelismos: El hijo iba a terminar haciendo lo mismo que su padre (pescar); y la hija Fisher haría lo que la señora Fisher hacía: quedarse en casa sentada practicando magia telepática con su marido.

¿Cómo dice?

Sí, mire: El hijo que juega en casa con su barca de juguete está practicando para ser como su padre. Y la madre está haciendo magia telepática. Desarrollé la historia así: Intentaré considerar la situación de la familia desde el punto de vista de cada uno de sus miembros. Veamos, ¿qué le pasa al marido si la mujer no realiza sus trabajos y tareas domésticas? La verdad es que nada. Sigue viviendo, porque sigue pescando, sigue comiendo. Y, ¿qué le ocurre a la mujer si el marido no cumple con su deber, no pesca y no lleva a casa el fruto de su trabajo? Ella *se muere de hambre*. ¿Vale? De modo que le conviene ayudar a que su marido tenga buena pesca. ¿Cómo lo logra? Practica magia telepática. Cuando por la mañana él se marcha y sale en la barca, ella se mete en la bañera. Les escribí también algunas canciones breves, oraciones cortas. La primera decía: *Golpea el pescado, come el pescado*.

Usted llevaba esta historia en la cabeza y ¿qué es lo que escribió?

Escribí unas canciones para orar. En realidad eran como cánticos. Y, de hecho, cuando hube escrito muchas de ellas, decidí que quería oírlas, ponerles música. Y ahí reside la belleza de la familia Fisher. No sólo puedo pintarlos, sino además hacer otras cosas con ellos.

¿Cómo vamos desde esta familia que pesca y reza por la pesca a los cuadros que expuso en la Edward Thorp Gallery en 1980?

La verdad es que al principio no pintaba a la familia. Hacía dibujos en papel *glassine*. Hacía una figura en una hoja, otra en otra, y así sucesivamente. Luego, organizaba los dibujos en superposiciones transparentes. Pero lo único que conseguí con ello es que la gente siguiera hablando de la *estructura* de lo que estaba haciendo, como se componen las historias y cosas por el estilo. Esta es mi forma de trabajar, yuxtaponiendo cosas y obteniendo así diferentes significados, pero no era eso lo que me interesaba. Al pintar cuadros evitaba todo eso. Y la pintura es plástica. Me refiero a que pintando uno puede improvisar, cometer errores, cambiar de dirección; pero el público no habla de estas cosas, porque están ocultas bajo la

pintura. Perdí un montón de «amigos» críticos cuando dejé las transparencias y empecé a pintar. Pero, mire, la construcción de la narrativa no era un fin en sí mismo. Constituye un medio para obtener un significado: esto es lo que digo siempre. Intento crear situaciones que, cuando alguien las vea, le inciten a querer saber lo que está pasando, a discurrir sobre ello, hacer asociaciones de ideas, ver que las cosas están empapadas, preñadas; éstas son las cosas elementales, las que me importan.

El arte de los últimos veinte o treinta años nos ha dicho más o menos que las cosas no están tan empapadas, tan cargadas de significado. A ese otro aspecto de la vida, simbólico o lo que sea, no se le permite existir porque no puede ser verificado salvo a través de la subjetividad. Y esto es precisamente lo que no se permite: la Subjetividad. No se permite *pensar* en ciertas cosas aunque sean reales y cotidianas: Son malas. No seré subjetivo. No tendré pensamientos impuros.

Subjetividad y pensamientos impuros... y barrios residenciales, que es, creo, aquello a lo que me dirigía. Los primeros cuadros suyos que ví, en 1980 y 1981, no representaban a una familia de Nueva Escocia en un día de pesca, sino a las familias de Scarsdale y Shaker Heights.

De acuerdo. Pintaba a la familia Fisher en papel *glassine* y luego se fue convirtiendo en «familia» a secas, básica y mítica. Entonces me fui a vivir a Nueva York en 1978 y Gerry Ferguson, un amigo mío, vio los cuadros y me dijo: «*Olvida esto del mito. La familia que realmente deseas pintar es de clase media, de raza blanca y vive en un barrio residencial*». Y tenía razón, aunque al principio no me lo parecía. Las zonas residenciales son lo que yo conozco. Son también América, o lo han sido durante los años cincuenta. Son aquello a lo que va destinada la televisión y la publicidad.

Yo me crié en una zona semiresidencial, entre una vieja ciudad que se marchitaba y una periferia de casas de campo con piscina en el jardín. Una de las cosas típicas de las zonas residenciales —lo que realmente me gustaba cuando era niño— era la segmentación del espacio, del espacio real, completamente extraña y totalmente original. Se expresaría así: Mamá tiene su espacio, papá el suyo y los niños el suyo. Todos los amigos míos que se criaron en estas zonas y que hablan de cuando se iban a jugar «al bosque» —bosque que consistía en realidad en un acre o menos de jardín trasero, o tal vez una parcela inculta—. Pero decían bien «bosque» en este sentido: Aquellos lugares estaban muy, pero que muy solitarios y despoblados, es decir, papá y mamá nunca se acercaban por allí. Lo hallamos en la película *E.T.* de Spielberg: los niños pueden ocultar algo en un armario porque a mamá ni se le ocurrirá husmear allí; y en aquella persecución culminante, los niños y nadie más, —ningún «adulto»— conocen el camino a través del «bosque». En algunos de sus cuadros observo algo de esto: cosas que suceden en lugares secretos, donde mamá y papá no vigilan o se supone que no lo hacen.

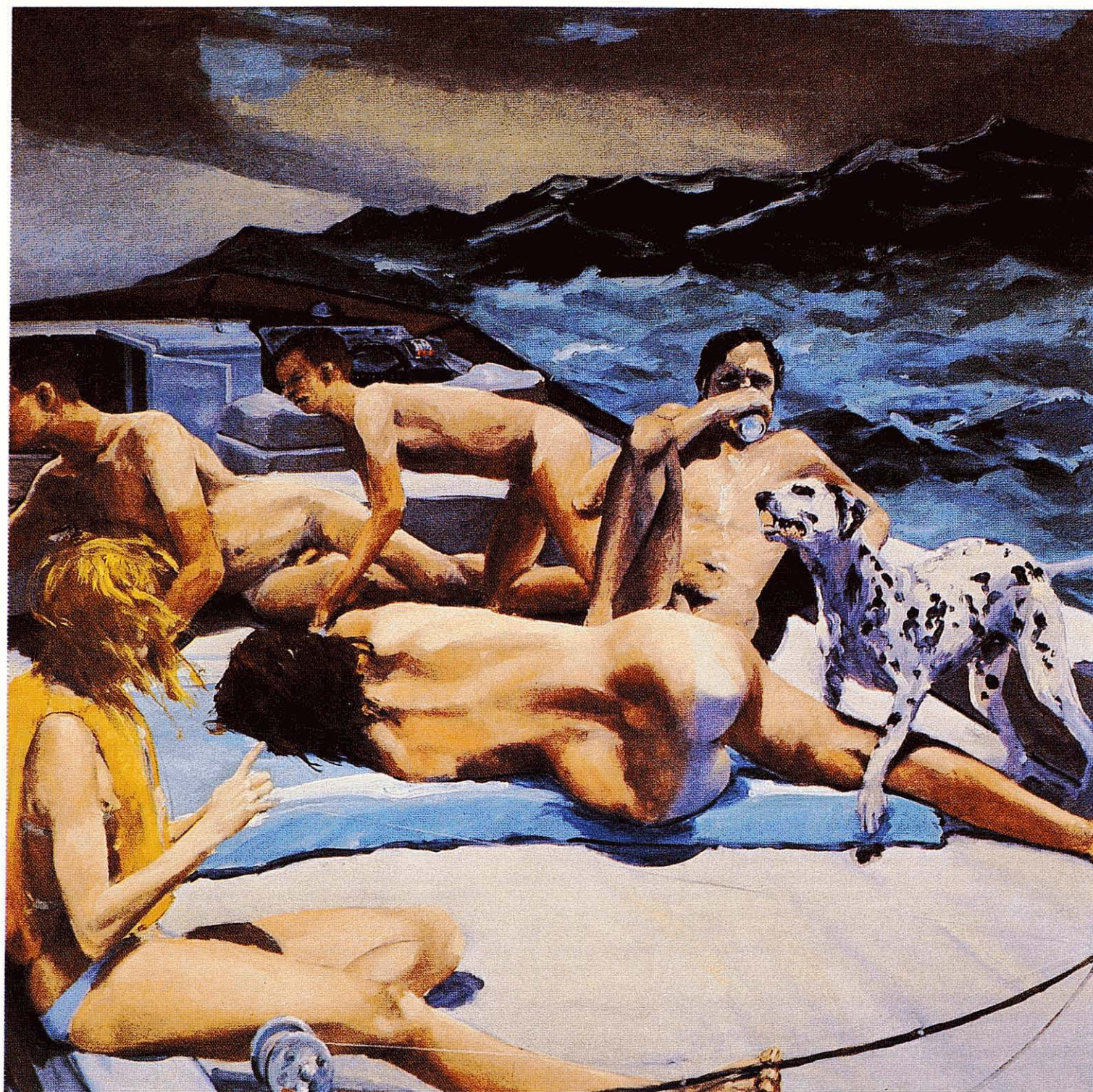
pect of life, symbolic or whatever, is not allowed to exist because it cannot be verified—cannot be verified except through subjectivity. And that is precisely what is not allowed: Subjectivity. Subjectivity and something else. There are things that are no longer allowed to be *thought* because they are bad. Forget about whether these things are real and everyday: They are bad. So that is what we have. I will not be subjective. I will not think bad thoughts.

Subjectivity and bad thoughts — and suburbia, which is I guess what I was driving at. The first paintings I saw of yours, in 1980 and 1981, were not of some Nova Scotia fishing family but of the families in Scarsdale and Shaker Heights.

Okay. I was doing the Fisher family on glassine, and then it eventually evolved to just «family,» sort of basic and mythic. Then I moved to New York in 1978, and a friend of mine, Gerry Ferguson, saw the paintings I was doing and said, «*Quit this stuff about myth. The family you really want to paint is white, middle-class suburban.*» And he was right, though I didn't agree right away. Suburbia is what I know. Suburbia is also America, or has been since the 1950s. It's what advertising and TV are aimed at.

I grew up in semi-suburbia, between a withering old city and real, ranch-home and backyard-pool suburbia. One of the things about suburbia —the thing I really liked about it as a kid—is the completely strange and totally original segmentation of space, actual space. It's like: Mom has her space, Dad his, the kids theirs. I have all these friends who grew up in suburbia who talk about how they would play «in the woods» —woods that were actually an acre or less of backyards, say, or maybe some undeveloped lot. But they were right to say «woods» in this sense: These places were very, very cloistered and unpeopled—that is, Mom and Dad never went to these places. You get this in Spielberg, in *E.T.*: the kids can hide something in a closet because Mom wouldn't think of snooping around in there; and in that great climactic chase, the kids know the way through the «woods», and no one else, no «adults» do. I get some of this from a few of your paintings— things going on in secret places, where Mom and Dad can't watch, or aren't supposed to be watching.

Well, what I got from *E.T.* —and I hated the movie— was this sense of there being no legitimate male figure. There is no father. And all these other men you see only from the waist down— they're ominous. Even the scientists, who are actually more the good guys —you think they're bad guys at first. And I unders-



The Old Man's Boat and the Old
Man's Dog.
La barca del hombre viejo y el perro
del hombre viejo.
1982, 213 x 213 cms.

Bueno, lo que saqué de *E.T.* —y me horripiló la película— fue el hecho de que no hubiera un personaje masculino legítimo. No había padre. Y todos esos otros hombres que se ven sólo de cintura para abajo... son siniestros. Incluso los científicos, que, de hecho, son más buenos chicos, al principio uno piensa que son malos. Y comprendo lo que Spielberg perseguía con ello, porque no puedo pintar una representación decente de un hombre. Lo he intentado, pero no puedo encontrarla: observe mis cuadros. No soy capaz de pintar al buen padre. Y tal vez, tal vez sea porque este personaje no tiene su lugar en los barrios residenciales, un contexto. El «buen hombre» se va a trabajar por la mañana...

Y en su mundo, el mundo que usted materializa en su pintura, ahí es donde empieza gran parte de la acción. *Bad Boy* (*Niño malo*) es algo inconcebible si papá está en casa.

La verdad es que, en el caso de *Bad Boy* no pensé que habría un chiquillo en la habitación. Pensé en un hombre y una mujer tumbados después de joder. Pero el hombre no me salió. Simplemente no me iba. Así que me quedé solo, pintando, mirando a esa mujer. Entonces, no sé, me percaté de que había esa otra persona en la habitación, materialmente en la habitación con ella, observándola conmigo. Así que pinté al chiquillo. Y me gusta. Concordaba perfectamente: tómala, toma el dinero, todo. A ella nada le importa, ni siquiera él. Tal vez le haya forzado a hacer cosas para las que él no estaba preparado. Es como los abusos de menores: patético, trágico. Esto se llega a entender en *Birthday Boy* (*El niño del cumpleaños*), una especie de retorno a *Bad Boy*.

¿Y quién es el niño que encontramos una y otra vez?

Es la inocencia. La inocencia en el momento de su iniciación. Hay una sensación de incomodidad, de ansiedad. Quiero que lo vea en los ojos del niño. Él es inocente y va a enfrentarse a una escena o incidente o lo que sea que, evidentemente, no lo es. ¿Cómo se lo va a tomar?

De acuerdo, inocente. Pero, ¿y curioso? ¿Qué me dice de la posibilidad de que él piense que sabe lo que desea ver? Como el chiquillo que le ruega a su hermano mayor que le diga cómo se hacen los niños, y luego alucina cuando cae en la cuenta de que esto significa que su madre ha jodido con alguien.

Mire el niño de *Time for bed* (*Hora de irse a dormir*). Él no sabe —por mucha curiosidad que sienta ante la repugnante manifestación exagerada de afecto de la que está siendo testigo—,

tand what Spielberg was after here, because I cannot paint a decent representation of a man. I have tried, but I can't find him— look at my paintings. I can't paint the good father. And maybe, maybe it's because he doesn't have a space in the suburbs, a context. The «good man» goes off to work in the morning...

And in your world, the world you represented in your paintings, that is when a lot of the action begins. *Bad Boy* is sort of inconceivable with Dad around the house.

Actually, with *Bad Boy* I didn't think there was a kid in the room. I thought it was a man and woman lying around after fucking. But the man didn't work out. He just doesn't for me. So then it was just me, painting, looking at this woman. Then, I don't know, I became aware that there was this other person in the room, actually in the room with her, watching with me. So I painted the boy. And I like him. It made perfect sense: take her, take the money, take everything. She doesn't care, not about him. Maybe she's forced him to do things he wasn't ready to do. It's like this pathetic, tragic child abuse. In *Birthday Boy*, a sort of *Bad Boy* revisited, you come to understand this.

And who is this boy we meet again and again?

He is innocence. Innocence at the point of initiation. There is awkwardness and anxiety. I want you to see it through his eyes. He is innocent and coming upon a scene or incident or whatever that is obviously not innocent. How does he deal with it?

Okay, innocent. But how about curious? How about the possibility that maybe he *thinks* he knows what he wants to see, like the kid who begs his older brother to tell him about how babies are made —then freaks when he realizes that this means his mother has fucked somebody.

Look at the boy in *Time for Bed*. He doesn't know, however curious he may be, about the hideous over-display of affection he is witnessing— he doesn't know until he gets too far into it that there is something wrong, really wrong, with the folks. I don't even know that he knows exactly what is hurting him. But he is hurt, right? Innocence at the edge of some dawn. He winces and grabs his crotch.

And this innocence at some dawning, some initiation —this need not always be painful. I'm thinking of *Sleepwalker*.

In *Sleepwalker*, you are watching somebody who is giving himself pleasure. I really thought when I began the painting that I was going to be revealing some real

taboo. It's interesting: when you work from inside your characters, your feelings can change. It isn't a dirty picture at all. It is actually—I think of it as beautiful, honest. Looking at it, I don't think you get nervous or think that he is doing anything naughty.

What about the boy in *Best Western*? It's my favorite painting of yours, and it's so oddball—no sex, no awful tension, though there is this overall in-quietude...

Best Western began as a small painting of oranges on a bed. I just liked the idea. When I paint, I use photographic sources, but I don't project them right on the canvas, because I'm afraid I'd get too seduced by all the detail, and the detail is not what I'm after. Okay, so I painted the oranges on the bed. Painted right on the canvas—no drawings. It didn't work. It needed something else. So I added this woman sitting on the edge of the bed. I kind of just fitted her in. So now I've got the woman on the edge of the bed, and oranges all over the bed. Then it occurred to me, after looking at the painting for a while. There's a kid on the bed with her, picking up the oranges. So I painted that. And I like him. Something was starting to happen. But now I didn't like the bed. So I moved things outside. I'm doing all this on this small canvas, drawing and painting over what I'd drawn and painted before. The color changes. The light changes. It's night. Her feet are dangling over a pool, he's picking up oranges—that's what I remember. Anyway, it occurs to me that I don't like her anymore. The kid stays, she goes. As I've drawn him, on this small canvas, his arm is extending to the edge of the canvas—he's like reaching out for something. And I want to see what it is he is reaching for. But I'm out of room. So I hang up next to the small canvas I've been working on this other small canvas. And now I've got this backward «L» shaped canvas by combining the two. I began to imagine what he was extending his arm to do. At first, I think he is stacking the oranges—making a little still life, right? Then there were several other things he was doing? I just kept painting over, ...painting over. Finally I realized he was knocking over—rolling over—his toy Indians.

And you showed this original two-canvas *Best Western* at Mary's alongside a version of it on one rectangular canvas, a vertical—which I like a lot better...

Right. I like the second version better too. To me, that's the painting, the copy. I regret a little now even showing the first one on two canvases. I'm interested in the product—in a painting that is evocative and mysterious. I was definitely afraid when I began to paint realistically—there's all this weight. That,

no sabe que algo anda mal, realmente mal entre sus padres, hasta que va demasiado lejos. No creo ni siquiera que sepa exactamente qué es lo que le hace daño. Pero está dolido ¿no? La inocencia al borde de un amanecer. Hace una mueca y se agarra la entrepierna.

Y esta inocencia a punto de despertar, de iniciarse, no tiene que ser necesariamente dolorosa. Estoy pensando ahora en *Sleepwalker* (*Sonámbulo*).

En *Sleepwalker* contemplamos a alguien que se está dando placer. Cuando empecé el cuadro pensé realmente que iba a desvelar un verdadero tabú. Es interesante: Cuando elaboras desde dentro a tus personajes, tus sentimientos pueden variar. No es en absoluto un cuadro sucio. De hecho es—y así lo considero—bonito, honesto. No creo que mirándolo, uno se ponga nervioso o piense que está haciendo algo desagradable.

¿Y qué me dice de *Best Western* (*El mejor western*). Es la pintura que más me gusta de las tuyas y es tan rara: No hay sexo, ni una tensión espantosa, aunque en él reina la inquietud...

Best Western empezó como un cuadro pequeño de unas naranjas sobre una cama. Simplemente me gustó la idea. Cuando pinto, utilizo fuentes fotográficas, pero no las proyecto directamente en el lienzo, porque tengo miedo de que el detalle me seduzca excesivamente, y no es el detalle lo que busco. Bueno, pues pinté las naranjas en una cama. Directamente sobre la tela, sin dibujos. No resultó. Necesitaba algo más. Así que añadí a la mujer sentada en el borde de la cama. Me limité a encajarla allí. Entonces tenía a la mujer al borde de la cama y las naranjas esparcidas por encima. Después de mirar el cuadro durante un rato, se me ocurrió algo: Hay un chiquillo en la cama con ella, recogiendo las naranjas. Así que lo pinté. Y me gustó. Algo estaba empezando a suceder. Pero entonces no me gustó la cama. Por lo que trasladé la escena al aire libre. Todo esto en un lienzo pequeño, dibujando y pintando encima de lo que ya estaba dibujado y pintado. Cambia el color. Cambia la luz. Se hace de noche. Los pies de ella cuelgan al borde de una piscina, él recoge naranjas... esto es lo que recuerdo. Sea como fuere, se me ocurre que ella ya no me gusta. El niño se queda, ella se va. Al dibujarle en este reducido lienzo, su brazo se extiende hacia el borde del mismo, parece que quiera alcanzar algo. Y yo quiero ver qué es lo que desea alcanzar. Pero me he quedado sin espacio. Así que colgué esta tela pequeña en la que había estado trabajando al lado de esta otra. Y de la combinación de las dos resultó esta forma de «L» invertida. Empecé a discurrir para que habría extendido el brazo. Al principio, pensé que estaba amontonando las naranjas... haciendo una pequeña naturaleza muerta ¿me sigue? Luego, estuvo haciendo 11



Time for Bed.
Hora de irse a dormir.
1980, 183×244 cms.



Sin título.
Untitled.
1983, 30,5×40,6 cms.



Sin título.
Untitled.
1985, 30,5×40,6 cms.



Best Western.
El mejor western.
1983, 274×197 cms.



and I didn't have any training in figure-drawing and that. There was always this roughness. But now I see the roughness as a way of saying, I won't suffer to get it right. Because there is no «right.» Pure equivocation.

So it's like: Who cares how I arrived at a given painting —the mechanics anyway. I always begin a painting the same way, whether I'm using photos I've found or ones I've taken. I always start by looking for causes: Why are people acting this way? Does it have to do with who they are, where they live, where they are?

One of the places the people you paint tend to spend a lot of time is at the beach, nude beaches especially. Why there?

What I like about the beach is that it is actually the edge, though no one today seems to think of it that way. It's as far as we can go before we can exist no longer. People are lying around and whatever, twenty feet from where they'd be dead, swallowed up. On the one hand, all this pleasure, this lack of concern, this nakedness— and a kind of forced comfort about it. And on the other hand, vastness, danger, the end.

So in these beach paintings, and I would assume in the poolside paintings too, the water is «pregnant» as you said earlier; there is danger and vastness and dread. In some of these paintings, members of the white middle-class also encounter blacks, and it seems to me —it seems a problem to me— that in these paintings you have reduced the blacks to sort of «pregnant» objects. They are simply the Other.

They *are* the Other. I think they fill... well, it depends. They are stereotypes, cultural stereotypes having to do with sexual prowess, the exotic whatever. These stereotypes exist for people —for them, on the beach as I've painted them, the blacks are the Other. To me it's not a question of proving or disproving. It's a matter of calling it up and having a look at it...

And reinforcing it!

I'm not trying to perpetuate this situation, if that's what you mean. It's like, when I visited this nude beach at St. Tropez, I was just struck by what I saw. Here were these white people lying around naked, sand and surf. And here were these black men walking the beach, North Africans, selling tourist junk, looking on at all the privilege and exposure. And that's what the painting *St. Tropez* —that's its nickname; its actual title is *Untitled*— that's what the painting is about. I will say that sometimes what I paint might not be politically correct. I mean, I'd like to be politically correct. But I can't always be politically correct and emotionally

otras muchas cosas; me limité a pintar sobre pintado... una y otra vez. Finalmente, me di cuenta de que estaba tirando —derribando— a sus indios de juguete.

Y expuso este original de dos piezas *Best Western* en Mary, junto a una versión del mismo en un lienzo rectangular, que me gusta muchísimo más...

Exacto. Yo también prefiero la segunda versión. Para mí esa es la pintura, la copia. Ahora incluso siento el haber expuesto el primero en dos telas. Me interesa el producto, la pintura evocadora y misteriosa. Estaba muerto del miedo cuando empecé a pintar figurativamente, hay en ello tanto peso. Y además, yo no tenía formación en dibujo de personajes y todo eso. Siempre estaba ahí esa imperfección. Pero ahora que veo que esta imperfección es sólo una forma de hablar, no sufriré por no llegar a hacerlo correctamente. Porque no existe la «corrección». Pura equivocación.

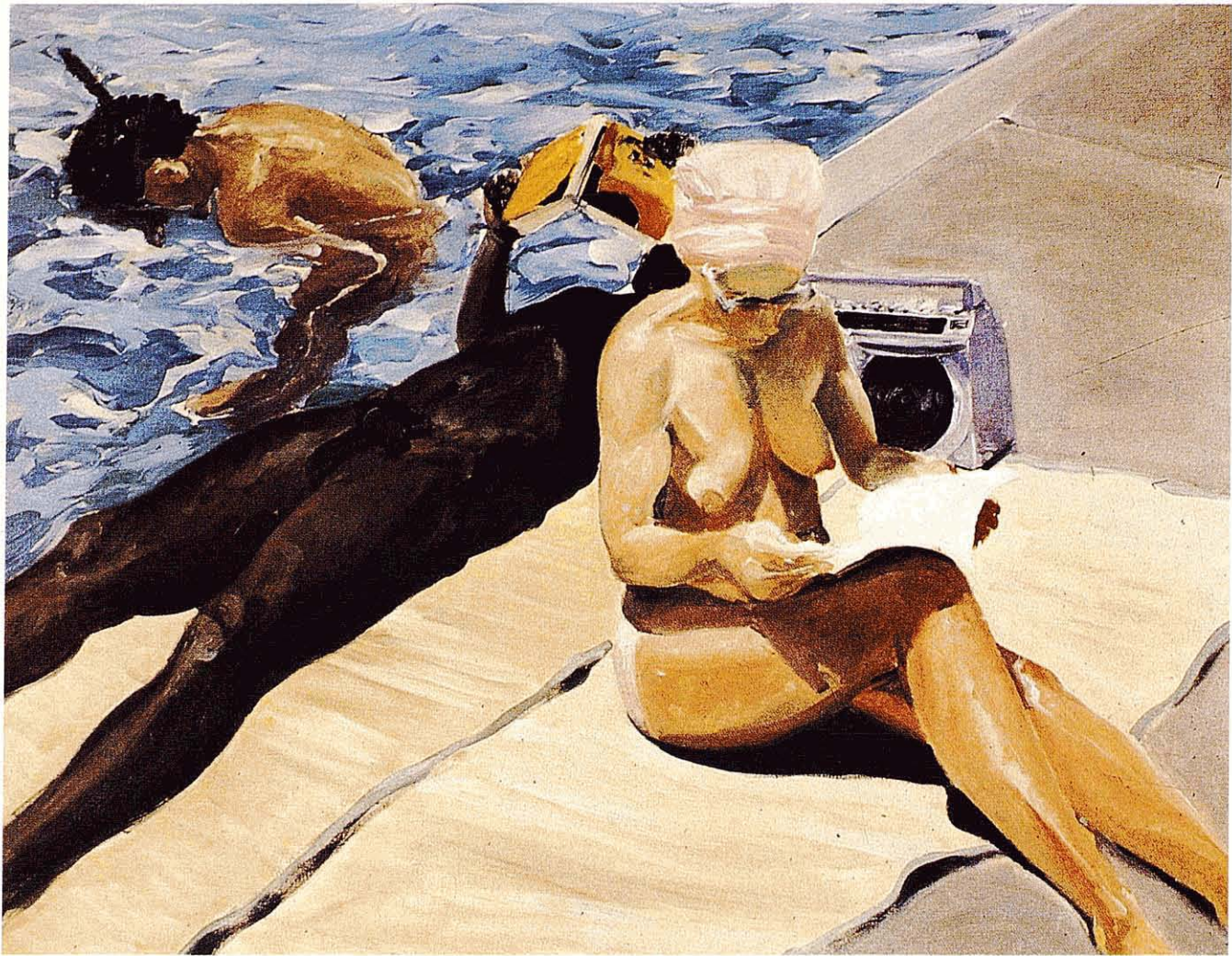
Es como si dijéramos: ¿A quién le importa cómo llegué a un cuadro determinado, la mecánica a fin de cuentas? Siempre empiezo un cuadro de la misma manera, tanto si utilizo fotografías que he encontrado como si las he hecho yo. Siempre empiezo buscando las causas: ¿Por qué la gente está actuando de esta manera? ¿Tiene algo que ver con quienes son, dónde viven, dónde están?

Uno de los lugares donde los personajes que usted pinta suelen pasar mucho tiempo es en la playa, playas nudistas especialmente. ¿Por qué allí?

Lo que me gusta de la playa es que es realmente el borde, aunque hoy en día nadie parece considerarla en estos términos. Es todo lo lejos que podemos llegar antes de que dejemos de existir. La gente está tumbada y tal y a veinte pies de allí, podrían estar muertos, engullidos. Por un lado todo este placer, esta ausencia de preocupación, esta desnudez, y una especie de comodidad forzada en la escena. Y por otro, la inmensidad, el peligro, el fin.

O sea que en estos cuadros playeros, y supongo que en los que se ubican al borde de una piscina, el agua está «preñada», como ha dicho antes; está allí el peligro, la inmensidad y el horror. En algunos de estos cuadros, miembros de la clase media blanca se encuentran con personas de color, y me parece —me parece un problema— que en estos usted ha reducido a los negros a una especie de objetos «preñados». Son simplemente el Otro

Son el Otro. Creo que llenan... bueno, depende. Son estereotipos, estereotipos culturales 13



Sin título.
Untitled.
1984, 183×274 cms.

truthful— sometimes they're just not the same thing. For that matter, I have no real strong defense against feminists who get upset about the way I portray women. Often, the women do look ominous, or there is a scale shift, whatever. I just don't know what to say. I call things up when it is clear that something is wrong. It's all about sex. It's about the disproportions—in scale, in everything— that are brought about by sex. By feeling.

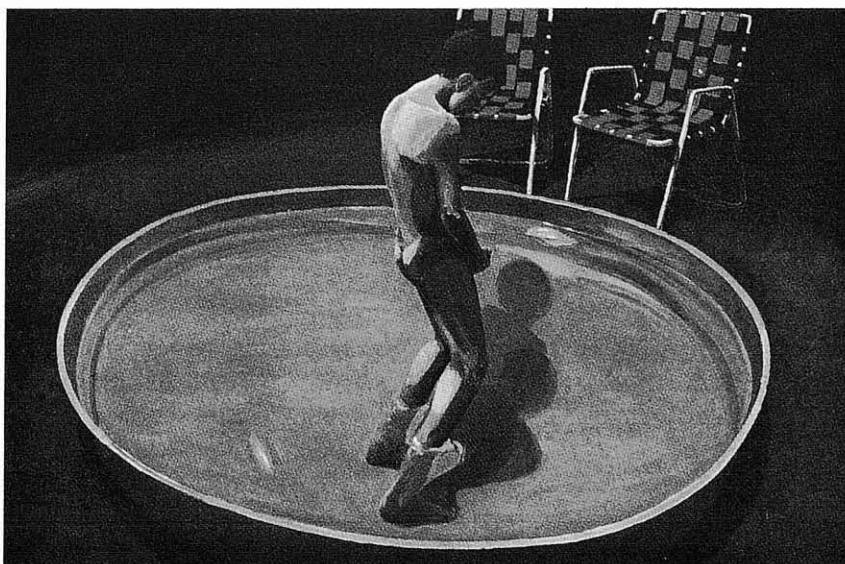
NOTE: Interview published in the magazine "Parkett", No. 5, reproduced in "Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme" by kind permission.

relacionados con la destreza sexual, un no sé qué exótico. Estos resultados existen para la gente; para ellos que están en la playa tal y como los he pintado, los negros son el Otro. Para mí no es una cuestión de confirmar o refutar. Se trata de sacarlo a relucir y echarle un vistazo...

¡Y de reforzarlo!

No intento perpetuar esta situación, si se refiere a eso. Es como cuando fui a una playa nudista en St. Tropez, que me quedé sorprendido de lo que vi. Allí estaban aquellas personas blancas tumbadas desnudas, la arena y el agua. Y por allá venían aquellos negros, pateándose la playa, norteafricanos, vendiendo chucherías a los turistas, contemplando todo aquel privilegio y desnudez. Y eso es lo que el cuadro *St. Tropez* (éste es su apodo, su título real es *Untitled* (*Sin título*) refleja. Le diré que a veces lo que pinto podría no ser políticamente correcto. Quiero decir que me gustaría ser políticamente correcto. Pero no puedo siempre ser políticamente correcto y emocionalmente verídico; muchas veces, ocurre simplemente que no coinciden. Por este motivo, no tengo auténticos argumentos contra las feministas que se ofenden por la forma en que pinto a las mujeres. A menudo, las mujeres tienen un aspecto ominoso, o hay un cambio de escala de alguna clase. Simplemente, no sé qué decir. Suscito los temas cuando está claro que algo anda mal. Todo gira en torno al sexo. Todo en torno a la desproporción —en escala, en todo— producida por el sexo. Por los sentimientos.

NOTA: Entrevista aparecida en la revista «Parkett» núm. 5, y cedida especialmente a «Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme».



Sleepwalker.
Sonámbulo.
1979, 183 x 274 cms.