

Isidre Manils

Conversa amb Maia Creus



Moments ago (2003). Oli sobre tela 195 x 170 cm.

Els artistes que treballen amb les mans i la mirada també ho fan en l'espai mític de l'art: l'estudi del pintor. Aquesta conversa s'ha dut a terme fora del taller i al marge de tot context de recepció estètica.

Maia Creus – Quan parlo amb els artistes, sovint em ronda una mateixa idea que encara no he formulat mai. Fins a quin punt la creació d'un *corpus d'obra* (un procés de temporalitat lenta i interminable que involucra cos i ment) no implica, també, la configuració d'una autobiografia. Un anar-se construint a si mateix en aquest espai d'intensitats fulgurants, encara que també fràgils i variables, que es fa present en el temps de l'art. Naturalment, no parlo dels continguts autobiogràfics de l'art, sinó, potser, de tot el contrari.

Isidre Manils – Jo vaig arribar a la pintura amb la pintura. Als vuit anys vaig manifestar a casa meua que volia ser pintor. Era un nen que, com tots els nens, dibuixava molt. Els nens, quan ho són de debò, intenten dibuixar tot allò que veuen. En aquest sentit, deixen de ser nens en la mesura que ja no dibuixen o pinten allò que veuen sinó models exemplars que els són donats. Crec que els pintors som nens que mai no parem. Hi ha nens que paren, apareix la paraula i es passen a la paraula tot deixant la imatge com a paràmetre primer i originari de relacionar-se amb el món. En el meu cas, jo vaig seguir dibuixant i pintant. La



Palimpsest (2012). Tècnica mixta, 27 x 20 cm.

paraula no era el meu nexa d'unió amb les coses i així va ser fins la dècada dels 70 amb l'esclat de l'art conceptual. Realment em vaig sentir fortament impactat, contusionat, per aquestes pràctiques artístiques, que substituïen el dibuix, la pintura o l'escultura per imprevisibles noves maneres de fer. Vaig pensar que potser no hauria de pintar més. En conseqüència, em vaig passar sis anys fent una obra conceptual molt poc interessant. El que potser estava més bé eren les sèries fotogràfiques en Polaroid. Mirant des d'avui, puc dir que el millor que em va passar fou, precisament, parar de pintar. Perquè abans de parar de pintar, jo i la majoria dels artistes de la meva generació fèiem tàpies. Feies una obra que et semblava estupenda i anaves a veure els amics i feien la mateixa. Tots estàvem marcats per "l'efecte Tàpies". És clar que Tàpies serà sempre qui farà els millors tàpies, per tant, aixoplugar-se sota el paraigües de la seva estètica era un camí que jo no podia seguir. En aquesta època que vaig parar de pintar crec que va ser quan vaig aprendre a pintar. Vaig iniciar-me com a col·laborador de cinema per a la revista *Destino* i això vol dir que em passava les tardes a la Filmoteca, on vaig descobrir des del nou cinema alemany, de Fassbinder i Syberberg i Straub; fins a Dreyer, Ozu, Bresson; passant pel cinema *underground* dels anys 70, el grans clàssics del cinema americà o el nou realisme italià dels anys 50 i 60. Ara bé, també havia vist, amb tota la naturalitat del món, moltes pel·lícules de Joselito i de Marisol, com també molts *westerns* de tercera i quarta categoria. I és que jo vinc d'una família que tenia un cinema

de propietat i he viscut molt intensament durant la meua infantesa una relació absolutament natural amb el cinema. Formava part del meu entorn quotidià.

MC – La imatge fílmica convivia de forma vital amb les imatges que la teva percepció creava del món natural. Realitat i ficció no eren dos mons sinó un del sol en el teu imaginari. Dos mons entrelligats, també, a l'hora de representar-te el món a través de les paraules i les coses.

IM – Dues circumstàncies han fet de mi un cinèfil, una condició que he mirat de mantenir i em fa la sensació que indirectament m'ha anat molt bé per a la meua pintura. Una no la vaig triar: vaig néixer i créixer quasi dins d'un cinema. La segona, en canvi, fou plenament conscient: si de nen veia només allò que m'arribava, ara veuria allò que m'interessava. Fou en aquest procés que també em vaig familiaritzar amb el llenguatge de la crítica cinematogràfica. Així com la reflexió sobre l'art és molt críptica i de vegades no l'entenc, la reflexió sobre el cinema l'he entesa sempre més bé. La crítica de cinema parla d'imatges i la crítica d'art de vegades ja no sé de què parla. El cinema és un tema que, a més, ha interessat molts filòsofs, com Michel Deleuze o Eugenio Trias. Llegir i pensar el cinema també m'ha orientat cap a la pintura. Pensar sobre això m'ha anat bé per pintar.

MC – Ens hem quedat en el moment en què pares de pintar per submergir-te de forma plenament intel·lectual i estètica en el llenguatge cinematogràfic. Com continua el relat?

IM – A finals de 1970 torno a tenir ganes de pintar. La primera pintura que vaig fer ja no tenia res a veure amb el que estava fent abans. Passo dels tàpies a l'hiperrealisme, és a dir, de la matèria a la pura imatge. Faig alguns intents en el llenguatge hiperrealista, que m'agrada bastant però el trobo excessivament immaterial, fred. Va ser en els primers anys 90, ja amb 40 anys, que vaig tenir la sensació que anava a la meua, encara que des d'aleshores no he deixat d'anar introduint certs canvis en els meus llenguatges i procediments. Em segueix agradant tota mena de pintura, tota mena d'expressió artística. Però et vas fent conscient que ets sents còmode en la que és "la teua manera, el teu fer, el teu llenguatge". T'hi sents còmode (que no vol dir segur). Amb el temps descobreixes que el millor que pots fer és entrar en una naturalitat de les coses, fer-les perquè van creixent, es van fent, sense forçar-ho. Ara estic en aquest punt.

MC – Consideres que et sents definitivament lligat al llenguatge clàssic de la representació pictòrica?

IM – El que fa modern o actual no és la tecnologia sinó l'ús que se'n fa. Prefereixo mirar-ho d'una altra manera. Quan vaig al museu del Prado allò que miro són construccions visuals. Si als anys 1970, quan vaig deixar la pintura, hi haguessin hagut les tecnologies que hi ha ara, no sé què hauria passat. Però en aquella època només disposàvem del Súper 8, una tecnologia molt feixuga i cara, és a dir, molt limitadora. En aquell moment, la pintura, respecte d'altres llenguatges, era molt independent, molt autònoma. I encara ho és. Quan tinc els alumnes al davant, a primer curs, sempre porto un tub, un pinzell (que és un pal amb uns filaments a la punta) i una superfície. I els dic: "La tecnologia de la pintura és aquesta". Per això m'agrada, és com la poesia de la imatge. Té una modèstia de material que commou, és d'una gran pobresa; aquesta austeritat m'agrada molt.

MC – El teu concepte de la imatge és modern, el veig vinculat a les imatges construïdes tecnològicament.



IM – La pintura és un art de la mirada, i els arts del mirar estan tots connectats. Té molt a veure amb el cinema, per exemple. Jo crec, i això és polèmic però és una opinió, que la pintura i el cinema són les dues grans arts de la mirada. Expressivament no tenen rival. El cinema és moviment en l'espai/temps; la pintura és moviment en el pla. El que es pot fer amb la pintura, en el pla, no es pot fer amb cap altre instrument. La pintura és especialment bona per a la ficció, per dir mentides, per entendre'ns. En canvi, la fotografia quan és més potent és quan està relacionada amb la veritat, amb el document, amb la memòria. I quan entra en el terreny de la ficció, i això es dona molt, crec que està per sota, expressivament, de la pintura.

MC – No tota la pintura d'avui em remet al cinema.

IM – La qüestió és tenir mirada o no tenir-ne. Allò que anomenem arts visuals en realitat haurien de ser "arts de la mirada". Mirar és un acte molt més particular i singular que senzillament "veure". La mirada sempre està elaborada. En el meu cas, per qüestions biogràfiques, segurament tinc una mirada cinematogràfica. I considero que, en això, vaig ser un privilegiat. No hi havia televisors a les cases, les úniques estampes que es veien eren les de missa, els TBO i les revistes il·lustrades en blanc i negre. De més monumental només hi havia les pintures de les esglésies. Això era l'única iconografia que hi havia quan jo era petit. Però també hi havia el cine de barri. En aquella grisor del feixisme, en aquella tristesa, entrava a la sala fosca i vingia ballarines, cantants, escenaris i vestits... era un món de luxe que em tenia fascinat. La meva habitació donava a la sala de cine, sentia les pel·lícules, tenia una relació molt estreta

amb el cine. Però és curiós: mai, quan sóc al cinema, penso a pintar. Més aviat el procediment és a la inversa: les imatges que pinto passen posteriorment per la "llum del cinema". De molt petit ja vaig veure que el cine és un drap amb llumetes de colors a sobre. Jo ja ho sabia, que el cine era mentida; no m'he esperat als 60 anys per saber-ho. Una de les coses que tenen en comú la pintura i el cinema és que és llum que es disposa sobre un llenç. Als meus alumnes els dic: "Quan teniu una paleta a les mans, no teniu colors, teniu la llum". Al cinema la llum és projectada, mentre que el pintor l'ha de dipositar. La matèria de la pintura és la llum. Per a mi, la matèria (tot i que sóc admirador de Tàpies) és un impediment, m'incomoda.

MC – Normalment ens sentim atrets per allò de què parlen les imatges. També ens atrau i ens fascina la destresa amb què el pintor sap representar i presentar el món a través de les imatges. En canvi, no acostumem a parar atenció als aspectes purament compositius. És a dir, l'estructura oculta que permet construir un relat al voltant de les imatges.

IM – L'estructura, la relació entre les imatges, és una de les coses amb què més bé m'ho passo. Un

Effekten (1)
(2005).
Oli sobre tela
179 x 120 cm.



Cine Ateneo (2008).
Oli sobre tela,
170 x 70 cm.

procediment cabdal en el meu treball és que visc envoltat d'imatges que extrec de tota mena de suports. A vegades es donen situacions, quasi màgiques, en què tot d'una veus imatges sobre una taula que se't posen en relació i ja no les pots separar. Elles s'atrauen o es repel·leixen; es comuniquen o es neguen... llavors no has de fer res més que jugar al seu joc. Observar-les, entendre-les, comunicar-t'hi...

MC – Hi ha una cosa que em produeix una mena de desassossec en la teva pintura. No hi ha representada la tercera dimensió. Ho veig tot flotant dins una realitat bidimensional. No hi ha un espai que em permeti ubicar les imatges.

IM – No t'ho sabria dir. A mi allò que m'agrada i que em preocupa és que les imatges tinguin lluminositat. La pintura és una presència, però m'agrada que tingui un punt d'aparició o de desaparició. Que no se sàpiga ben bé què està passant; m'agrada crear una mena d'incomoditat o de neguit. És un joc que m'atrau. I després m'agrada que hi hagi un punt en què no saps si és un personatge que surt o que desapareix. Fer desaparèixer la pintura m'agrada molt. És un punt de somni. Quan t'imagines les coses, de fet mai no són tan precises, són així: realitats que apareixen i alhora desapareixen. No sóc un pintor narratiu, en aquest sentit podria ser gairebé abstracte però faig servir les imatges. Sóc poètic. En cinema m'agrada més David Cronenberg que David Lynch. La diferència entre un i l'altre és que el primer és més narratiu i el segon és un director que conrea un cinema més poètic.

Una crítica que faria al cinema és que es parla massa. A les pel·lícules no paren de xerrar. En general, en l'art contemporani hi ha un domini excessiu de la paraula. Vaig a veure exposicions i em faig un fart de llegir més que no pas de mirar. A mi m'agrada anar a mirar, i si allò que em volen explicar no ho veig mirant, de fet, ja no m'interessa.

Sóc un lector voraç, però a les parets m'agrada mirar, i quan començo a veure textos i textos i textos m'avorreixo. Per això, acabo anant al cinema abans que al MACBA. Què ens està passant perquè necessitem tanta mediació? Vas a una exposició i algú de bona voluntat t'explica allò que l'artista ens vol dir. Per contra, jo entenc que la imatge és suficientment expressiva, no necessita la paraula; però això ho pensa poca gent, i menys en els ensenyaments. Els nens, quan són petits, ho expressen tot a través dels sons vocals i els moviments del cos. Però quan arriba la paraula, ja comencem a complicar-ho. El nen aprèn a expressar-se amb la paraula i va abandonant la imatge. Més grans, quan entren en una escola d'art i volen pintar, saben escriure però no saben dibuixar, ja ho han perdut. Els preguntes: "Si hem de pintar un arbre, com ho fem?". I allò que fan primer és escriure com volen pintar. Amb això vull dir que la capacitat d'expressar-se amb la imatge l'hem perduda. És mentida que siguem en el món de la imatge, jo crec que som analfabets de la imatge; és una fal·làcia. No ens sabem expressar amb imatges, sempre necessitem les paraules; es necessiten textos, idees, conceptes. N'estic fart, és una lluita. És una qüestió d'equilibri, a mi també m'interessen les idees, també llegeixo. Però s'ha perdut l'equilibri, ha entrat la lletra i ha anorreat la imatge.

MC – Ara m'agradaria abordar dos aspectes que considero cabdals en la teva pintura: el rotund allunyament de la natura i el sistema comunicatiu basat en el fragment.

IM – No sóc un pintor naturalista. De vegades parteixo de temes i formes naturals, però m'agrada molt l'artifici. La realitat és una



K'an (3) (1999). Acrílic sobre tela, 200 x 200 cm.

cosa i l'art, una altra; m'agrada separar-me de la realitat, perquè la realitat és molt potent. És com acostar-se al sol: et crema. Prefereixo mantenir-me en la ficció per parlar de la realitat. Així puc parlar de la realitat des de l'artifici, l'ofici, la matèria pictòrica... No vull imitar la naturalesa. El fragment és molt cinematogràfic. Fixa't que el fragment no apareix en la pintura fins que no arriba el cinema. És a dir, amb el *Pop-Art*. Comparteixo força coses amb el *Pop-Art*, potser és el moviment que més m'ha deixat senyals, tot i que em molesta la seva materialitat. De fet, he barrejat el *Pop* amb Caravaggio. El que m'agrada del *Pop* és la valentia d'agafar l'objecte, allò que fa Jeff Koons: si ha de treballar amb una nevera va a la fàbrica a buscar-la, agafa l'últim model i la travessa amb un neó. M'agrada aquesta radicalitat de la contemporaneïtat. A la vegada,

m'agrada crear una mena d'il·lusió a través de la tècnica: això és el que he après de Caravaggio.

MC – Segurament, la finalitat del teu treball no es deu centrar en el domini tècnic.

IM – El domini tècnic per a mi és tan sols un instrument. Però, curiosament, aquesta pregunta només ens la fan als pintors. Per què no la fan a un músic, a un arquitecte, a un director de cinema o a un ballarí? En aquestes professions, el domini tècnic es dona per descomptat. Jo considero que en la pintura hauria de passar el mateix. Ara bé, el domini tècnic no pressuposa una gran pintura, un gran treball.

MC – Et vas professionalitzant en la mesura que domines el llenguatge. Podem dir, doncs, que el domini tècnic és imprescindible perquè l'artista sigui lliure.

IM – Quan et formes, et bellugues per una superfície, ets en una rotunda plena de camins i tots els veus atractius. Però al final només n'agafes un. O et pots quedar a la superfície o pots anar aprofundint. Però l'evolució ha de ser constant. Hi ha dues frases del director Carl Theodor Dreyer que m'agraden molt: "Tots els creadors saben que necessiten ofici per expressar-se". Dreyer era un pioner del cinema que feia pel·lícules, però té molts textos teòrics sobre el cinema. Fins i tot ens ha deixat teories sobre el color en el cinema, tot i que no el va poder treballar mai. A la pregunta d'un periodista: "Vostè és un teòric?", Dreyer respon: "No, jo no tinc cap per ser un teòric, jo sóc un artesà que estima el seu ofici". Després d'una pausa va afegir: "Però els artesans pensen quan treballen". I aquest és el secret. L'esquizofrènia que hi ha de separar una cosa de l'altra és una animalada. Una cosa fa créixer l'altra.

MC – Quina funció dónes a l'art?

IM – Jo vaig a pintar cada dia perquè ho necessito per a mi. La pintura, com la poesia, són tècniques molt lliures que tenen la capacitat de fer visibles coses que altres tècniques no poden fer. Fan visibles coses íntimes de manera indirecta. Jo miro el món, miro la premsa (treballa molt amb la imatge de premsa, l'actualitat) i faig visible aquesta experiència de lectura i percepció del món d'una determinada manera.

MC – Però en tot expressió artística hi ha una dimensió pública. Tot i que estem inclinats a pensar que el pintor parla de si mateix, en realitat tot jo és una realitat social; un ciutadà que parla com a ciutadà des del món on viu.

IM – Sóc un ciutadà que tinc un llenguatge expressiu; que tinc una manera de fer visibles les coses que veig, que penso. No em busco a mi mateix, perquè, tal com va dir no sé qui, corres el perill de trobar-te.

MC – Quina relació hi ha entre l'art i la bellesa?

IM – Hi ha una relació molt estreta. Ara bé, la bellesa és dinàmica, és canviant. Una de les qualitats de l'art és que pot parlar de l'horror d'una manera bella. Però l'art contemporani ha travessat aquesta frontera. Eugenio Trias en deia "línea del asco". L'emoció estètica és possible fins a un límit. És a dir, fins al límit a partir del qual ja no pots mirar. L'art contemporani ha passat aquesta línia; llavors fa fàstic, ja no emociona. Els afusellaments de Goya són bellesa però alhora són horror. L'art s'ha de fer bellament, és la manera més digna de parlar d'aquestes coses.

MC – La bellesa és ètica?

IM – Està molt relacionat. Nosaltres de les còpies en dèiem afusellaments. Ara en diuen "adopcions" de les imatges dels altres. Aquesta estètica apropiacionista no la trobo honrada. Si vols fer una interpretació, fes com va fer Picasso amb Velázquez. Picasso copia Velázquez tot fent picassos. Si l'artista Joan Fontcuberta vol fer fontcubertes em sembla molt bé, però que no agafi un antonioni. Aquesta és l'ètica de l'artista, fer sempre al màxim del que és capaç. El perfil de l'artista fabricant no m'interessa.

MC – Què estàs fent ara?

IM – Estic embolicat amb dues coses. Una és tractar la pintura d'una manera que es pugui veure en tres dimensions amb un sistema d'ulleres, que no diré. Té la virtut que sense ulleres tu ho veus bé, veus una pintura clara, i et poses les ulleres i la veus diferent, té una altra dimensió. L'altre experiment en què estic immers és una pel·lícula de paper. El punt de partida són piles de pàgines arrencades de revistes, periòdics, setmanaris, etc. que guillotino de forma arbitrària per extreure'n tires de 3 cm d'ample. Posteriorment poso aquestes tires una darrere l'altra tot guiant-me per l'únic criteri del color. Si una tira acaba amb una imatge en vermell la següent ha de començar amb una imatge en vermell... i així amb tots els colors. D'aquesta manera em salto tota possible narrativitat prèvia. Ja tinc unes quantes bovines fetes amb aquesta metodologia. El pas següent segurament serà digitalitzar-les i fer-ne una pel·lícula.

Week &

Weekend Sabadell
Agenda cultural setmanal



subscripció
gratuïta a

www.weekand.net