

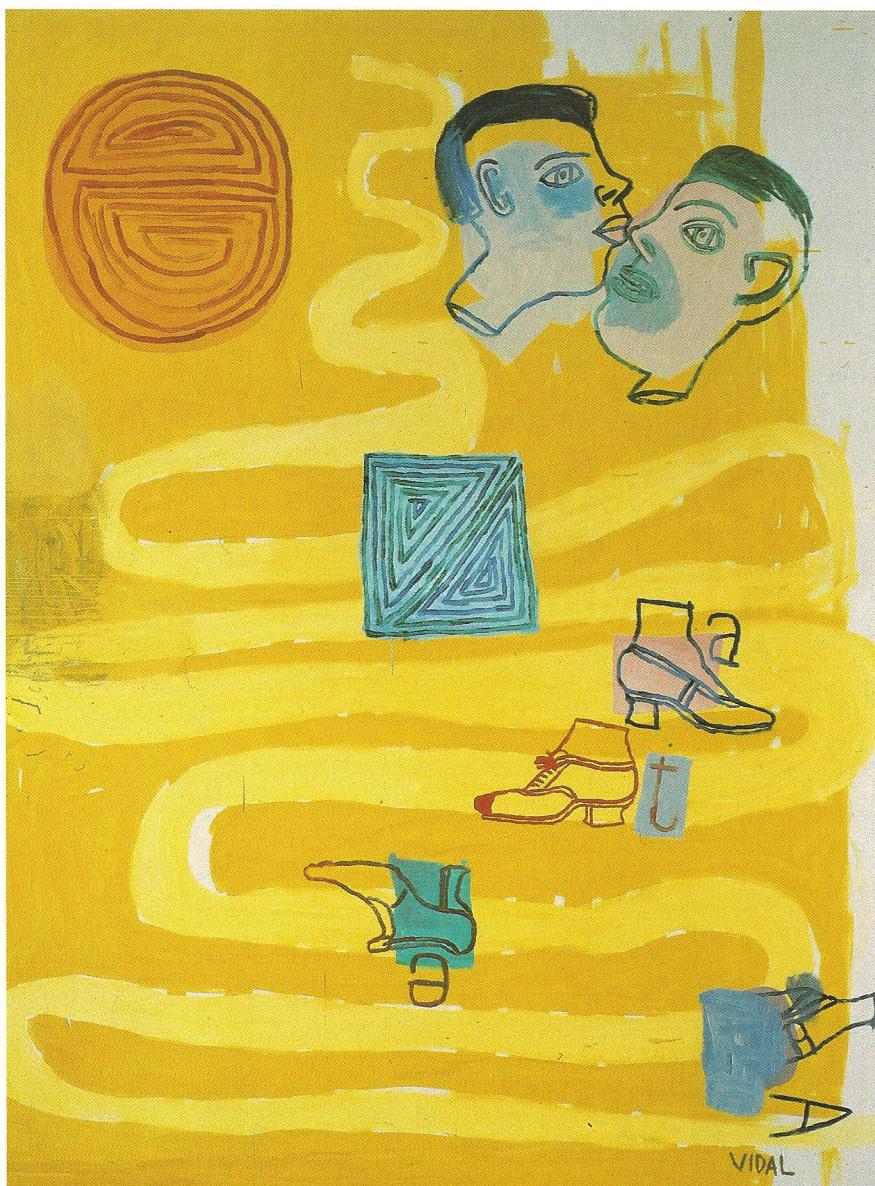
ENTREVISTA CON CARLOS VIDAL: EL GOLOSO VISUAL

ARTE

REVISTA DE LAS ARTES VISUALES

Año III. Número 13.
Febrero - Marzo 1995

STEPHEN HUGHES



Carlos Vidal. "El olor de la sal". 1994. Óleo/Lienzo. 195 x 146 cm. Fotografía: Gonzalo de la Serna.

Para Carlos Vidal (Chiapa de Cozo, 1957) el pasado año se cerró con un balance muy positivo. Sus exposiciones en la Galería Ramis Barquet de Monterrey, Méjico, y en la Galería Ignacio Várez de Madrid simbolizan el equilibrio entre las dos culturas que más profundamente le han influido, y junto con la edición de su primer Libro de Artista, "La Secuencia del Jabalí", completaron con éxito un año que solamente parece haber sido el prólogo de lo que promete ser este nuevo año. Porque para 1995 Carlos Vidal tiene ya entre manos dos importantes exposiciones internacionales. Por un lado repite con la Galería OMR en Ciudad de Méjico. Por otro, la Galería Linda Moore de San Diego, California, vuelve a abrirle sus puertas para mostrar al público de la Costa Oeste de Estados Unidos todas las posibilidades de este artista libre e insaciable de imágenes. Todo un goloso visual, como él mismo se define, que ahora nos abre su corazón y su mente para hablarnos de su obra, de su evolución artística y de sus futuros proyectos

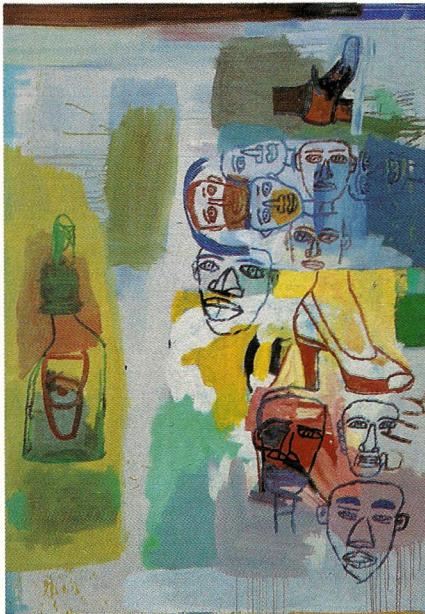
¿Cuál será el tema central de tu próxima exposición en Méjico?

C.V.: La exposición de Ciudad de Méjico se llama "Envuelto en Celofán". Mi viaje a Chiapas, el verano pasado, determinó la temática. Hacía diez años que no iba a Chiapas y allí escuché una conversación sobre los dulces que se tomaban cuando yo tenía, no sé, cinco u ocho años, y que venían envueltos en celofán. Esa conversación me recordó muchas cosas, me transportó un poquito. Era un celofán especial, como un celofán que se pegaba a los dulces. En realidad lo que estoy pintando para esta exposición son todos estos recuerdos que tengo. Que sean o no ciertos ya no lo sé, pero son recuerdos.



Carlos Vidal. "Como una lámpara". 1994.
Óleo/Lienzo. 162 x 114 cm.
Fotografía: Gonzalo de la Serna.

Carlos Vidal. "Mira hacia el mar". 1994.
Óleo/Lienzo. 184 x 126 cm.
Fotografía: Gonzalo de la Serna.



¿Y el de la que estás preparando para Estados Unidos?

C.V.: Lo de Estados Unidos todavía no lo tengo muy claro. Se relaciona con la exposición de Méjico por que el trabajo que estoy desarrollando tiene mucho que ver con este ejercicio de recordar, pero todavía no tengo un nombre para esta exposición. Es como escribir una novela: tienes los personajes claros, incluso puedes tener el final, pero todavía no sabes que título le vas a poner.

En el pasado has desarrollado tus cuadros partiendo también de referencias literarias, como la poesía de José Carlos Becerra, por ejemplo. ¿Hasta qué punto influye la literatura en tu pintura? A veces incluso parece que existe una cierta narración en tus cuadros, una cierta historia que se va desarrollando...

C.V.: Yo no creo que haya una influencia directa de la literatura en mi pintura, incluso de José Carlos Becerra, a quien dediqué el libro de *La Secuencia del Jabalí*. Más bien pienso que soy un consumidor de lectura. Muchas de las palabras que hay en mis cuadros surgen de cosas que estoy leyendo. Pero cuando hablo de leer me refiero a dos periódicos o tres al día, revistas de moda, de sucesos, y, cosa curiosa, revistas en alemán. Yo no sé alemán, pero me gusta leerlas y me tiene sin cuidado entenderlas o no. Mis obras tienen influencias, sí, pero sin hacer hincapié en que proceden de la literatura o de la poesía. No soy un pintor que se encierra a leer un poema y que luego ese poema le sugiere la obra. Yo me pongo a leer un poema de José Carlos Becerra y a continuación paso a una crónica de fútbol y después a una revista en alemán porque es un mecanismo de trabajo para mí. Por ejemplo, estoy pintando y muchas veces

me doy cuenta de que soy incapaz de ver el cuadro porque tengo demasiada carga, demasiada tensión y entonces para mí es maravilloso agarrar lo que tengo a mano para leer, ya sea un libro de poesía o un periódico.

Lo cierto es que a mí me gusta titular los cuadros, siento que es un juego simpático, lo hago porque me divierte. Pero también los títulos de mis cuadros son cosas que he leído por ahí, es decir, no son títulos míos, es otra vez lo mismo: estoy leyendo un artículo y de repente veo que algo que pienso que le viene muy bien a tal cuadro, y entonces le pongo ese título.

Da la impresión de que tu forma de trabajar es muy libre y no está condicionada por nada, pero podemos suponer que tras ella se esconde un proceso creativo más o menos establecido ¿podrías hablarnos de tu forma de trabajar?

C.V.: Si, libre sí es, creo que sí hay mucha libertad, pero sobre todo la libertad de no caer en estereotipos, la libertad que implica el no tener una fórmula para llevar a cabo un trabajo. También cuenta la experiencia -ya va a hacer veinticinco años que entré a estudiar Bellas Artes- y en veinticinco años, por más que uno quiera conservar la frescura, tiene ya una serie de reflejos. Pero esos reflejos no deben prevalecer sobre lo que te pide el cuadro, ahí estriba la libertad.

Una cosa que he dicho muchas veces es que no me gusta mantener los lienzos en blanco. Mancho la mayoría de mis lienzos, por ejemplo, todo de azul. Y aunque esto implique una intencionalidad en el momento en que los estoy manchando, también es un acto en cierto modo irreflexivo. Pero últimamente he encontrado cierto placer y cierto reto en trabajar sobre lienzos en blanco. Para mí esto

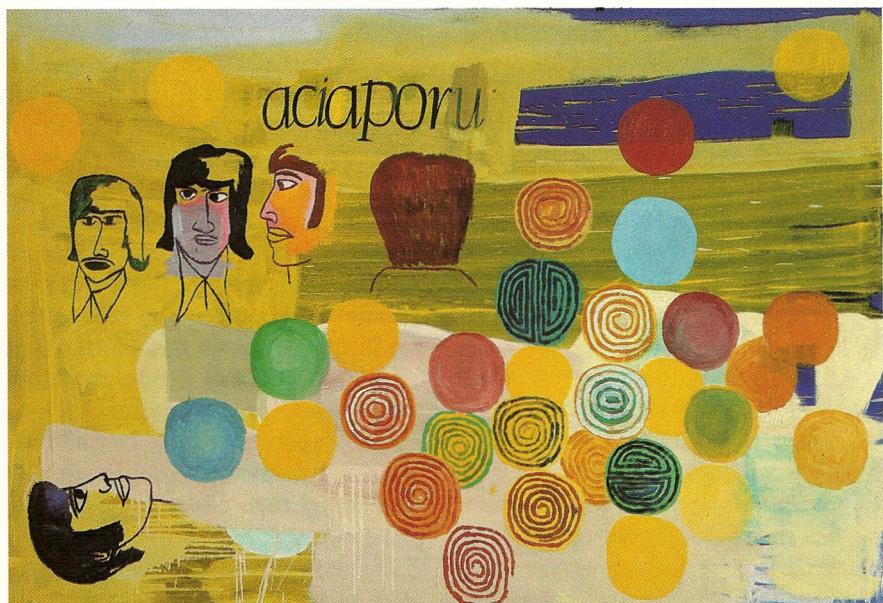
representa una carga muy fuerte, un reto, es muy difícil. A veces me sucede que hago trazos que podrían ser definitivos, me gustan mucho, pero siento que quedaron superficiales porque no tienen detrás un cuerpo que los sustente. Ahí muchas veces el impulso es más fuerte que el concepto, y dices, que pena que ese trazo se rompa porque no tiene detrás un soporte. Y tampoco puedes llenar. A veces lo he intentado, porque me gusta tanto un trazo que quiero llenarlo, pero no, lo hago para ver que pasa, que es una de las cosas que más me gustan de mi trabajo. Yo no puedo trabajar con bocetos, necesito en los lienzos las ideas o los impulsos, que son muy importantes. Tengo que pararme frente a un cuadro y coger el pincel cuando siento una necesidad física muy fuerte de llevar a cabo la acción. Eso es muy importante, que no llegues al cuadro frío, indiferente, sino que haya una necesidad de estar frente a él. Es un proceso muy visceral, es un enfrentamiento.

Otra cosa que es muy importante es dejar que las ideas vayan fluyendo, evitar el reflexionar, esto es algo que deseo que ocurra después de cada sesión de trabajo. En el momento en que estas trabajando no sabes bien por donde vas, llegas a sentirte un poco perdido, en el color que has escogido un poco irreflexivamente, en el pincel, que también es otra cosa importante, porque me gusta mucho que el pincel tenga movimiento. No es lo mismo pintar en una dirección que en otra, con una mano o con la otra, que también es una cosa que me motiva, es decir, hay que dejar que fluya este diálogo que estás estableciendo con tu cuadro, porque si hay una mancha, la mancha ya te está pidiendo algo.

Yo tiendo a hacer grandes superficies geométricas. Siempre me ha interesado la



Carlos Vidal. "Envuelto en celofán". 1994. Óleo/Lienzo. 195 x 250 cm. Fotografía: Gonzalo de la Serna.



Carlos Vidal. "Las leyes del viaje". 1994. Óleo/Lienzo. 126 x 184 cm. Fotografía: Gonzalo de la Serna.



Carlos Vidal. "El patio en silencio". 1994. Óleo/Lienzo. 162 x 130 cm. Fotografía: Gonzalo de la Serna.

composición, siempre he sentido que hay una geometría tras este aparente desorden. A veces tiendo incluso a cuadricular, pero siempre me gusta buscar el contrapunto en los cuadros. Es algo que siempre me ha llamado la atención, y últimamente más. Hace cuatro o cinco años llegué a usar colores muy limpios o con una traza muy similar. Hoy no. Hoy me gustan los colores sucios, me gusta que haya zonas muy empastadas, me gusta que haya contrastes, partes en que literalmente el cuadro se ha enfangado. A mí me gustan los pintores que se traicionan: es una de las formas de mantenerse vivo. La traición evita la rutina. Muchas veces me doy cuenta de que estoy pintando un cuadro y el cuadro avanza, avanza, pero entonces hay un momento en que sientes que hay una tensión que empieza a ser

muy lineal, empieza a haber un discurso en el que hay que romper, en el que hay que meter una impronta que pueda redimensionar todo lo que estás haciendo. Ahí es donde encuentras la oportunidad de traicionarte.

También observamos una tendencia hacia la utilización de objetos y campos de color superpuestos que dejan entrever lo que al mismo tiempo tratan de ocultar, lo cual quizás aporte una mayor sensación de profundidad visual a tus obras. ¿Es esto un recurso buscado que estás desarrollando o simplemente es algo casual cuyo efecto te interesa en este momento?

C.V.: Bueno, esto es algo que yo siempre había hecho, aunque hubo una época en que mi pintura llegó a ser tan limpia que

incluso casi se estaba quedando sin elementos. Hasta que comencé una serie de cuadros en los que la superficie era prácticamente de un solo tono y había una o dos figuras, una pipa, un círculo, y ya está. Fue como llegar a un extremo y pensar que a partir de aquí puedo seguir avanzando por este camino o bien recuperar una serie de elementos y de formas que tenía olvidadas y que sentía que estaban madurando. Es decir, buscar esas zonas en que la pintura se empasta, se ensucia, ese punto que rompe y contrasta con el cuadro. Es uno de los motivos por los que me gusta trabajar con óleo. El óleo es difícil, es duro en este sentido, tarda mucho en secar, de tal manera que puedo trabajar todos los días con mi cuadro. Me gusta empastar y me doy cuenta de que tengo la capacidad de ensuciar los colores, de "encimar", de borrar formas que en realidad nunca borras, porque quedan atrás y su papel es el de estar pintadas atrás.

Tu obra muestra siempre una reiteración de objetos. Unas veces son zapatos, otras cabezas, manos, laberintos, ahora corazones, etc. ¿Son símbolos recurrentes de tu iconografía personal o elementos pictóricos que investigas durante un período determinado?

C.V.: Para bien y para mal son cosas que siempre han estado presentes. Hay formas que aparecen más, aparecen menos, pero sí mantienen una cierta constancia.

Sin embargo, algo que sí es una constante en toda tu obra es la utilización de letras, palabras e incluso frases utilizadas como elementos pictóricos. ¿Por qué se mantiene todo lo relacionado con las letras frente a otros elementos que sólo aparecen en determinados momentos?

C.V.: Para mí las letras, antes que letras, son formas. Cuando yo pongo una letra o un pájaro o un brochazo no siento que haya diferencia entre las tres cosas. Son tres elementos que utilizo. Para mí no están más presentes las letras que los brochazos. Normalmente cuando pongo una letra es porque, por ejemplo, estoy buscando un elemento que termine en pico, que puede ser una "a" mayúscula. O si estoy buscando redondeces pues pienso en la "m", en la "o". Puedo buscar dos tipos de figuras. A veces utilizo pinceles muy suaves y salen letras prácticamente de rotulista. Otras veces es al contrario, me salen letras como de niño. A veces siento la necesidad de unas formas redondas, muy bien elaboradas, con una factura muy técnica, o todo lo contrario. Además, para mí la lectura es indispensable, es como la necesidad de ver. Como una anécdota te diría que yo aprendí a leer de cabeza, cabeza abajo, porque mis dos hermanos mayores, que fueron antes que yo al colegio, no me dejaban sentarme en el mismo lado de la mesa cuando estaban estudiando. Yo me pasé dos años sentado al otro lado de la mesa viendo libros, siempre los mismos libros, pero del revés. Y así aprendí a leer de cabeza, y a veces me resultaba más fácil que de frente.

Otra cosa que me gusta hacer es pintar con la mano izquierda, pero poco, para que no se vuelva habilidosa. Hay cuadros, como "El olor de la sal" que he pintado en gran parte con la mano izquierda. La mano izquierda es como una especie de tabla de salvación: haces cosas con menos habilidad, diferentes y, algo muy divertido y curioso es que cuando pintas con la mano izquierda se te cansa mucho la mano derecha, que es la que no estás utilizando.



Carlos Vidal. "Por una calle, por unos brazos". 1994. Óleo/Lienzo. 195 x 162 cm.
Fotografía: Gonzalo de la Serna.

Qué nuevos elementos aportan las dos series de pinturas que vas a llevar a tus próximas exposiciones de México y Estados Unidos?

C.V.: Me sería muy difícil contestar esta pregunta porque yo suelo tener capacidad para ver y analizar mis cuadros des-

pués de haber hecho la exposición. Por ejemplo, hoy ya he dirigido mi exposición de Monterrey y puedo hablar sobre ella. Pero en general no puedo reflexionar sobre mis cuadros antes de una exposición. Sólo tengo esta capacidad a posteriori.■

SELECTED TEXT IN ENGLISH

AN INTERVIEW WITH CARLOS VIDAL: THE MAN WITH THE VISUAL SWEET TOOTH

STEPHEN HUGHES

Carlos Vidal (Chiapa de Corzo, Mexico, 1957) had an excellent year in 1994. His exhibitions at the Ramis Barquet Gallery in Monterrey, Mexico, and the Ignacio Várez Gallery in Madrid, Spain, symbolize the balance between the two cultures that have most influenced him. Together with the publication of his first Artist's Book, *La Secuencia del Jabalí* ("The Boar Sequence"), the two shows capped off a year that seems only a prelude of what is to come, since Carlos Vidal is already preparing two important international shows for 1995. First, he will be back at the OMR Gallery in Mexico City. Then the Linda Moore Gallery in San Diego will once again offer Californians the many possibilities of this free and image-hungry artist. The man with a visual sweet tooth, as Vidal describes himself, talked to us about his work, artistic development, and future projects.

AΩ ¿What will be the central theme of your next show in Mexico?

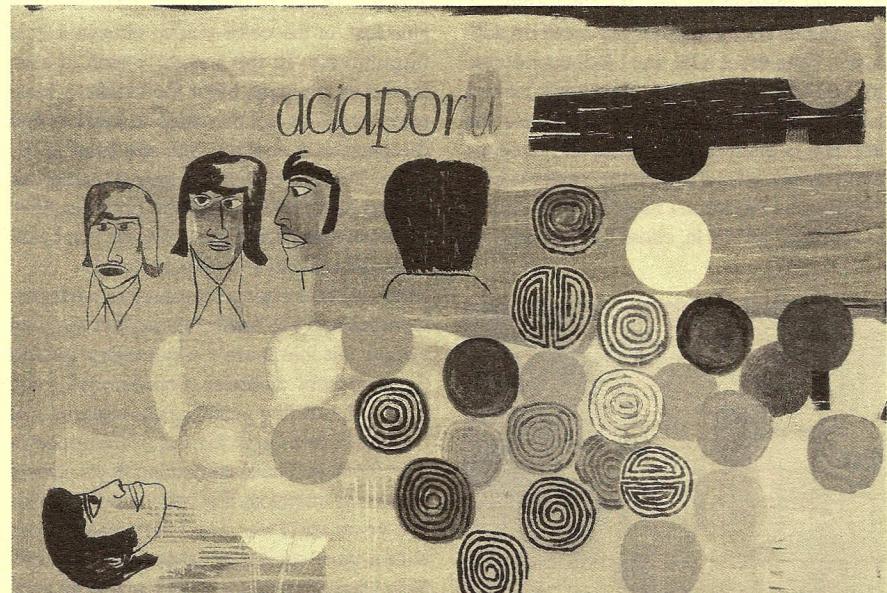
CV: The Mexico City show is called "Wrapped in Cellophane." My trip to Chiapas last summer determined the theme. It had been 10 years since I'd been to Chiapas, and I heard a conversation there about the candy I ate when I was five or eight, which came wrapped in cellophane. That conversation reminded me of many things... In reality, what I'm painting for this exhibition is all these memories. Whether they're true or not I don't know anymore, but they're memories.

AΩ: ¿How much does literature influence your painting? Sometimes there seems to be a certain narrative structure to your paintings, a story that unfolds...

CV: I don't believe literature has a direct influence on my painting, not even from [the late Mexican poet] José Carlos Becerra, who I dedicated *The Boar Sequence* to. Instead, I think I'm a consumer of reading material. Many of the words that appear in my paintings come from things I'm reading. By reading I mean two or three newspapers a day, fashion and news magazines, and, curiously,

because it's a working mechanism for me. Often I'm painting and I realize that I'm unable to see the painting because I'm too highly charged, I've got too much tension, and then it's wonderful for me to grab what I have at hand to read, whether it's a book of poetry or a newspaper.

What's true is that I like to give my paintings titles, it's a fun game, I enjoy it. But the titles of my paintings are also things I've read somewhere, that is, the titles aren't mine: I'm reading an article and suddenly I see something I think would go very well with a certain painting, and so I give it that title.



magazines in German. I don't know German, but I like to read them and it doesn't matter to me whether I understand them or not. My works have their influences, yes, but with no special emphasis on their coming from literature or poetry. I'm not a painter who locks himself up to read a poem and then that poem suggest the work to him. I read a poem by José Carlos Becerra and then a soccer article and later a German magazine

AΩ: Your way of working seems very free and not conditioned by anything, but we can assume that it hides a more or less established creative process. Could you tell us about how you work?

CV: Yes, I believe there's a lot of freedom, but above all total freedom not to fall into stereotypes, the freedom that implies not having a formula to create your works. Expe-

INTERVIEW WITH GUSTAVO VILLALBA

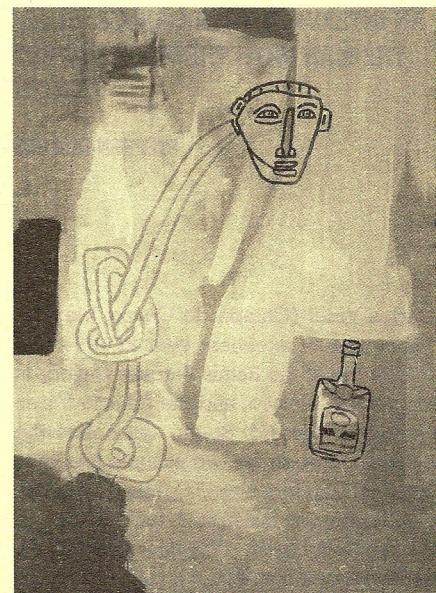
rience counts, too — soon it'll be 25 years since I started studying Fine Arts — and in 25 years, no matter how much one wants to stay fresh, one already has a series of reflexes. But these reflexes shouldn't prevail over what the painting asks you for, that's where the freedom lies.

One thing I've said many times is that I don't like to keep canvases white. I paint the majority of my [new] canvases — for example, all blue. And although this implies intentionality when I'm painting them, it's also an unconscious act in a certain way. But lately I've found a certain pleasure and challenge in working on white canvases. This represents a heavy burden for me, it's very difficult. Sometimes I make strokes that could be definitive, I like them a lot, but I feel they ended up superficial because they don't have a body behind to support them. There the impulse is often stronger than the concept, and you say, what a shame this stroke is broken because it doesn't have support behind it. And you can't fill in, either. Sometimes I've

tried to...but no, I do it to see what happens, which is one of the things I like most about my work. I can't work with sketches, I need the ideas and impulses, which are very important, on the canvases. I have to stop in front of a painting and pick up a brush when I feel a very strong physical need to carry out the action. That's very important, that you don't come to the painting cold, indifferent, but rather that there's a need to be in front of it. It's a very visceral process, it's a confrontation.

Another thing that's very important is to let the ideas flow, to avoid reflection. At the moment you're working, you aren't very sure where you're going, you get to feeling a little lost, in the color you've chosen a little impulsively, in the brush, which is also important because I like the brush to have movement. It's not the same to paint in one direction as in another, with one hand or the other. That is, you have to let this dialog that you're establishing with the painting flow, because if there's a patch of color, that patch is already asking you for something.

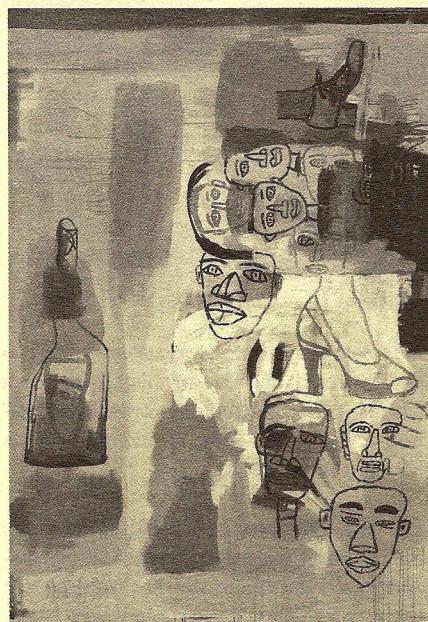
I tend to make large geometric surfaces. Composition has always interested me; I've always felt that there's a geometry behind this apparent disorder. Sometimes I even tend to divide [the painting] into squares, but I always like to look for the counterpoint in my paintings. That's something that's always drawn my attention, and lately more. Four or five years ago I was using very clean colors with a very similar brushstroke. Not now. Now I like dirty colors, I like there to be very impasto, textured areas, I like contrasts, parts in which the painting has literally gotten muddy. I like painters who betray themselves: it's one of the ways to stay lively. Betrayal avoids routine. Often I'm working and the painting is advancing, advancing, advancing, but then there's a moment when you feel there's a tension that's beginning to be very linear, a conversation is starting that has to be broken into, in which you have to make a mark that can change the dimensions of



everything you're doing. That's where you find the chance to betray yourself.

AV: We've also observed a tendency to use superimposed objects and fields of color that still allow a glimpse of what they're trying to hide, which perhaps lends a feeling of greater visual depth to your work.

CV: This is something that I'd always done, although there was a period in which my painting got to be so clean that it almost ended up without elements. I even began a series of paintings in which the surface was practically a single hue and there were one or two figures, a pipe, a circle, and that's it. It was like reaching one extreme and thinking that from this point I can keep advancing along this path or recuperate a series of elements and forms that I'd forgotten lately and that I felt were ripening. That is, to look for those areas in which the painting becomes impasto, gets dirty, that point that breaks away from and contrasts



with the painting. That's one of the reasons I like to work with oils. Oils are difficult...they take a long time to dry, so I can work every day on my painting. I like to paint with impasto and I realize that I have the ability to dirty the colors, to add on top, to erase forms that in reality you never erase because they remain underneath and their role is to be painted underneath.

AΩ: Your work always shows a repetition of objects. Sometimes they're shoes, other times heads, hands, labyrinths, then hearts, etc. Are they recurring symbols from your personal iconography or pictorial elements that you investigate during a certain period of time?

CV: For good or for bad, they are things that have always been present. There are forms that appear more, appear less, but they are constant in a certain way.

AΩ: Nevertheless, something that is a constant in all your work is the use of letters, words, and even phrases as pictorial elements. Why do you maintain everything related to letters, compared to those elements that only appear at certain times?

CV: For me, letters are forms more than letters. When I paint a letter or a bird or a brushstroke, I don't feel there's any difference between the three things. They're three elements I use. For me, letters don't have more presence than brushstrokes. Normally when I put a letter it's because, for example, I'm looking for an element that ends in a point, which could be a capital "A." Or if I'm looking for roundness, then I think of the "m," the "o." Sometimes I use very soft brushes and the letters come out practically like a sign painter's. Other times it's the reverse, my letters come out like a child's...As an

anecdote, I'll tell you that I learned to read upside down, because my two older brothers, who went to school before I did, didn't let me sit on the same side of the table when they were studying. I spent two years



seated on the other side of the table seeing books, the same books, but reversed. And so I learned to read upside down, and sometimes it was easier for me than right-side up.

Another thing I like to do is paint with the left hand, but only a little, so that it doesn't get skilled. There are paintings, like "El olor de la sal" ("The Smell of Salt"), that I painted in large part with the left hand. The left hand is a kind of last resort: you do things with less skill, different things... ■