

Conversación entre Richard Hamilton y Michael Craig-Martin*

Michael Craig-Martin

MICHAEL CRAIG-MARTIN: Una de las cosas que siempre me ha sorprendido de tu obra es que da la sensación de que todas las características (la investigación analítica, el aire de entusiasmo y de comodidad en el mundo moderno) aparecieron muy pronto, ya desde un buen principio. ¿Puedes empezar hablando de cómo llegaste al arte, cómo te llegó esa concepción básica del mundo?

RICHARD HAMILTON: He dicho a menudo que soy un artista a la antigua usanza. Me sorprende un poco que me cuenten que no es así. Mi formación se centró sin duda en las bellas artes y podría decirse incluso que fue peculiar. En la Royal Academy Schools pasé por todas las experiencias normales de un alumno de la época, me dediqué a pintar y dibujar vaciados de escayola y modelos desnudos día tras día. En Saint Martins College, donde había asistido a mis primeras clases nocturnas de arte, había detalles de la cabeza humana en escayolas de tamaño gigantesco, un ojo, una oreja y una nariz, que los nuevos alumnos debían dibujar a lápiz. Si ahora lo pienso, no se me ocurre mejor forma de aprender a trabajar el lápiz. Tenía catorce años y la gente me veía algo «espabilado»; es decir, que era demasiado desenvuelto. Como alumno aprendía por imitación, era un *pasticheur* insistente. La Academy School cuenta con la ventaja de estar situada junto a Bond Street, de modo

* Michael Craig-Martin: «Richard Hamilton in Conversation with Michael Craig-Martin» (1990), en *Richard Hamilton*, editado por Hal Foster junto con Alex Bacon. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010.

que los alumnos tienen la suerte de ver obra nueva de artistas profesionales. Una mañana dibujaba del natural algo que recordaba a Picasso y al día siguiente me fascinaba un dibujo de Man Ray y trataba de hacer algo parecido. Cubrí todo el espectro. Hubo un período, entre 1940 y 1945, en que fui delineante, lo que me permitió escapar de otras formas menos gratas de soportar la guerra. Logré evitar el combate, de modo que pude dedicar aquellos años de la contienda a algo útil y aprender ingeniería, además de entrar en un mundo para el que jamás me había imaginado capacitado en absoluto. Acabé diseñando herramientas. Al cerrar la Royal Academy Schools en 1940 acudí a la oficina de trabajo, ya que era demasiado joven para que me llamaran a filas, y me preguntaron: «¿Qué sabes hacer?» Contesté que era estudiante de arte y el señor me dijo: «¿Te defiendes con el lápiz?» Cuando le respondí: «Sí, eso es precisamente lo que me han enseñado», decidió que podía ser delineante y me envió a un centro público de formación, donde aprendí a utilizar la lima como paso previo para pasar a la delineación. Suspéndí todos los exámenes de matemáticas que me pusieron delante, pero, como tenía cierta facilidad con el lápiz, soportaron el horror de que no supiera contar más que con los dedos (ni siquiera sabía lo que era una coma decimal) mientras iba adquiriendo la formación suficiente para pasar la guerra. Por casualidad acabé en un campo de la ingeniería especializado, el diseño de hormas y herramientas, en el primer trabajo que encontré tras los estudios, y resultó ser una excelente categoría de ocupación civil en tiempos de guerra. Mi función consistía en diseñar herramientas para producir piezas en serie. Te ponían delante un objeto, quizá una simple tuerca o un tornillo, y tenías que pensar: «¿Cuál es la mejor forma de fabricarlo?» Era como crear un mundo: en cierto sentido seguías los procesos de la naturaleza, de la mano de la ingeniería mecánica. Era el equivalente humano de controlar la creación de una flor o un árbol y resultó una experiencia apasionante.

M. C.-M.: ¿Qué edad tenías cuando sucedió todo eso?

R. H.: Supongo que entre dieciocho y veintipocos años.

M. C.-M.: Me da la impresión de que las características de lo que cuentas impregnan prácticamente toda tu obra. ¿Es cierto?

R. H.: Seguramente aprendí a valorar el ejercicio de agilidad mental requerido para resolver distintos problemas. Lo fascinante del diseño de herramientas es que todos los objetos son diferentes y se requiere cierto ingenio para concebir la mejor forma de producirlos. La clave está en los procesos y los procedimientos.

M. C.-M.: Pasemos a la obra de los años cincuenta. Cuando veo esas piezas... En esa década era niño en Estados Unidos y la imaginación de esas obras es todo lo que veía al crecer... ¿Puedes comentar algo sobre su significado? En gran medida se contempla Estados Unidos como modelo del mundo moderno. ¿Qué impresión daba por aquel entonces?

R. H.: Después de la guerra una serie de individuos que ya habían superado la edad habitual de los estudiantes, lo mismo que yo, salieron de las fuerzas armadas o de la industria para matricularse en centros como la Slade School of Fine Art o la Royal Academy. Esos alumnos de mayor edad tendían a relacionarse entre sí. Nigel Henderson iba a la Slade y me animó a solicitar plaza. Bill Coldstream daba clases allí y en aquella época la atmósfera era estupenda. Como era amigo de Henderson, Bill Turnbull me acogió, lo mismo que Eduardo Paolozzi, que se fue justo cuando llegué, pero mantuvo una estrecha vinculación con la escuela. Así pues, formábamos una especie de círculo. Un punto en común de aquel grupo de amigos era el interés por el cine, y también nos gustaba ir a la embajada estadounidense, porque allí podíamos consultar tranquilamente las mejores revistas, que dejaban desplegadas por las mesas; publicaciones como *Esquire* y *Life*, *Good Housekeeping*, *Time* y *Scientific American*, así como una buena cantidad de lecturas que no podían conseguirse con facilidad por otras vías. En realidad el interés se dirigía hacia Estados Unidos porque en Inglaterra

pasaba bien poco. Lo más probable era que cualquier cosa mínimamente interesante apareciera en las revistas estadounidenses o en las películas de Hollywood, y no había mucho más. Nos interesaban en especial los reportajes gráficos, pero *Scientific American* era tal vez el mayor estímulo. La influencia de todas esas revistas era muy grande, en especial en el sentido gráfico. Estaba *Picture Post*, pero no tenía el glamur de *Life* en los años de posguerra.

M. C.-M.: ¿Qué puedes decir de la naturaleza del diseño, de tus ideas sobre el diseño? Tengo la sensación de que tu interés por el diseño de exposiciones y de objetos, de productos, apareció muy pronto.

R. H.: Nigel Henderson fue una figura muy influyente. Y era tan extraordinario por un motivo bastante extraño: era hijo de Winn Henderson, que llevaba la Peggy Guggenheim Gallery de Londres, de modo que tenía acceso a los grandes artistas de la época. Era conocido de Max Ernst y Miró. Peggy Guggenheim le había dado una *Boîte verte* hacia la época en que la había producido Marcel Duchamp, sin más, como regalo de Navidad o algo así. Era una persona muy despierta. Por ejemplo, un día me puso en las manos un tomo voluminoso, *Sobre el crecimiento y la forma*, de D'Arcy Wentworth Thompson, y me dijo: «Puede que te interese.» Me dejó abrumado y me pareció que podía dar pie a una muestra. Por entonces pensaba mucho en la exposición como formato porque en mis ratos libres me ganaba un dinero haciendo maquetas, así que iba mucho al Olympia o al Earls Court Exhibition Centre. La gran ventaja de dedicarse a eso para obtener ingresos es que basta con una cuchilla y un pedazo de madera de balsa. Hice cosas rutinarias para las grandes exposiciones anuales, como *Ideal Homes* o la *British Industries Fair*. Mi esposa y yo también hicimos maquetas de nuevas ciudades para el Festival de Inglaterra de 1951. Empecé a considerar que la exposición era un formato de expresión artística por derecho propio. Los objetos eran secundarios, frente a la manera en que se los trataba. Consulté los grandes ejemplos del forma-

to en libros de arquitectura y diseño. Vi el pabellón creado por Le Corbusier para la exposición de París de los años veinte y el maravilloso trabajo de Max Bill, de Persico y de Nizzoli en Milán y de Ernesto Rogers, tío de Richard Rogers. *Sobre el crecimiento y la forma* parecía un tema que podía presentarse así, y el recién inaugurado Institute of Contemporary Arts (ICA) era el lugar para ponerlo en marcha. Ya conocía a Roland Penrose, la figura más destacada del centro, y a Lee Miller, por descontado a través de Nigel Henderson, que me abrió las puertas del mundo del arte surrealista de Londres. Presentamos el proyecto a Roland (debió de ser en 1949) y lo eligieron como contribución del ICA al festival de 1951. Paolozzi también tenía que haber participado en la muestra basada en *Sobre el crecimiento y la forma*, pero nos enfadamos y me escribió una carta que decía, más o menos: «En 1952 voy a montar una exposición propia que abarcará un terreno parecido.»

De ahí surgió la importante *Parallel of Life and Art*, que creó con Nigel Henderson y los Smithson. Por aquella época surgió el Independent Group (IG). Luego, cuando me fui a dar clases a Newcastle en 1953, monté un proyecto expositivo titulado *Man, Machine & Motion*.

M. C.-M.: Una de las cosas que me llamaron la atención del Independent Group al echar la vista atrás fue que daba la impresión de que muchos artistas buscaban un nuevo formato en el que trabajar. La exposición parecer ser de por sí el que presenta una modernidad más clara.

R. H.: Sería un error considerar que el Independent Group era una organización preocupada por el formato, por la creatividad formal. Se trataba de un grupo de debate, un punto de reunión y de análisis de ideas, pero no era como el Cedar Bar de Nueva York, donde los pintores se emborrachaban y discutían a fondo las ideas que condujeron al expresionismo abstracto. El IG estaba formado por gente con orígenes y aspiraciones profesionales muy diversos: había unos cuantos arquitectos, muy pocos pintores y algunos escritores, como Alloway,

Banham y Del Renzio. Lo único formal surgido directamente de las ideas del IG que se me ocurre es mi propia pintura. Paolozzi dio la primera charla del IG, una sorprendente presentación con epidiascopio, y su postura estética estaba bien fundamentada. No creo que los debates del IG la hubieran modificado mucho. Las reuniones del grupo tampoco cambiaron el nuevo brutalismo, la contribución de los Smithson a la arquitectura de aquel período. Cuando se creó el IG elegimos a Reyner Banham para organizar las sesiones, que sí eran formales. Había un orden del día, un ponente invitado: tuvimos una charla de un físico, otra de un diseñador de helicópteros, y A.J. Ayer nos habló del positivismo lógico. Transcurrido aproximadamente un año, Banham dejó la coordinación en manos de Lawrence Alloway y John McHale, que compartieron la labor, y el asunto cambió de la noche a la mañana. A partir de entonces se orientó mucho más hacia Estados Unidos y el arte de masas. Podíamos hablar de Elvis Presley; podíamos hablar de lo que pasaba en el cine; nos presentábamos ponencias unos a otros. En una ocasión Alloway habló de la violencia en el cine. Luego Banham, joven historiador de la arquitectura (aunque también estaba muy informado sobre pintura), pronunció una conferencia maravillosa sobre el diseño automovilístico estadounidense, en el que estaba metiéndose a fondo, y con eso se abrió todo un abanico de ideas. Toni del Renzio habló de moda. Mi aportación a aquella serie de conferencias consistió en analizar los electrodomésticos estadounidenses. Me fascinaban los que llamaban «de línea blanca», las lavadoras, los lavaplatos y los frigoríficos, pero no solo los aparatos en sí como objetos diseñados, sino también la forma en que se presentaban al público, al comprador, mediante la publicidad. Me di cuenta de que existía una relación entre el objeto y el tipo de mujer que podía asociarse a él.

Otras tardes nos pedían que habláramos de tal libro o tal otro. Alloway ponía encima de la mesa un tema como la teoría de los juegos y nadie sabía qué quería decir. Entonces nos lo

contaba: «Acaba de salir un libro de John von Neumann que plantea algo bastante apasionante sobre la intrascendencia de los juicios de valor: ya no podemos adoptar una posición moral porque todo se basa en las monedas lanzadas al aire, en las ruletas y en el azar, y eso quiere decir que ya no existe justificación para la lógica aristotélica.» Tras una o dos semanas de preparación, nos sentimos capaces de comentar al menos las ideas del primer capítulo. De ahí sacamos lo suficiente para descubrir que podía haber algo tras aquella idea de no establecer juicios. Luego analizamos otro libro, el de Claude Shannon sobre la teoría de la comunicación, y de ahí extrajimos el concepto de que cualquier cosa del mundo puede expresarse de forma digital: como una serie de encendidos y apagados, de ceros y unos. La idea de que todo pudiera formularse en términos tan sencillos resultaba bastante demoledora y, en lo relativo a mi razonamiento, esos dos libros serían decisivos para mí; podría decirse que supusieron las influencias más formativas de aquellos años. La idea de que todo puede expresarse con algo tan simple como unos y ceros y la de que los juicios de valor no cuentan (no podemos decir que una cosa es buena y otra mala) nos situaban en un espacio completamente distinto. Aquello obligaba de verdad a plantearse qué tenía sentido y qué no. Cuando empezó el IG hablamos de la obra de Siegfried Giedion *La mecanización toma el mando*. No tardamos mucho, con la influencia de Alloway, en llevar el debate hacia *La novia mecánica*, de Marshall McLuhan.

M. C.-M.: Creo que aún no hemos utilizado el término «arte pop». Desde un principio existía la idea de tratar de aunar el concepto de arte elitista y las bellas artes con el de arte de masas y cultura de masas, con los cómics y el cine. ¿Fue algo consciente o surgió de forma natural?

R. H.: Cuando John McHale fue a Estados Unidos en 1955, regresó con una caja llena de cosas exóticas que había comprado. Se había dedicado a adquirir ejemplares de la revista *Mad* y cómics de lo más extremado, y un montón de discos de pop.

Elvis Presley y el *Rock around the Clock* de Bill Haley se escuchaban y se debatían en el Independent Group antes incluso de que los pusieran en la radio aquí. Se analizaban en el ICA y se consideraban un fenómeno sociológico, aunque se recibían con admiración y se disfrutaban, hasta el punto de que sirvieron para que prestáramos atención a lo que sucedía en el arte de masas aparte del cine. Alloway estaba preparando una teoría sobre una nueva concepción de la relación entre las artes de masas y las bellas artes. Decía que se trataba de un continuo lineal, no de una pirámide: no tiene sentido pensar en nuestra cultura como una pirámide con Picasso sentado en lo alto y Elvis abajo del todo. Puede decirse, tal vez, que en un extremo del continuo está Picasso y en el otro, Elvis Presley. Empecé a pintar cuadros que reflejaban esas ideas en 1957.

La aportación de mi grupo (colaboré con John Voelcker y John McHale) a *This Is Tomorrow* se centraba en el pop y nuestra percepción del mundo. Por aquel entonces nadie había dicho en el Independent Group: «¿Qué imágenes podemos producir los artistas a partir de esos razonamientos? ¿Qué hacemos para crear formas que muestren nuestro interés en ese tema?» Cuando propuse, después de la exposición de la Whitechapel, que investigáramos esa posibilidad, la idea no tuvo muy buena acogida. Les sentó fatal. Quizá porque lo entendieron como una tergiversación del concepto de Alloway. Se trataba de decir: «Bueno, si es algo lineal, con Elvis en un extremo y Picasso en el otro, ¿qué sucede cuando juntas esos dos extremos y formas un círculo?» Cerrar el círculo, descubrir qué sucedía si se unían las bellas artes y las artes de masas, era una herejía, y mis resultados se trataron con una suspicacia tremenda hasta que se vio que en Estados Unidos sucedía algo parecido.

M. C.-M.: ¿Conociste el arte pop a través de reproducciones o de las obras en sí? ¿Cuándo viste arte pop estadounidense por primera vez?

R. H.: Pues supongo que sería ya en los años sesenta, quizá

en 1960 o 1961. Vi un *warhol* en el ICA, un gran *warhol*, una gran *marilyn*, un cuadrado enorme con no sé cuántas *marilyns*, cuarenta o cincuenta. O eso es lo que recuerdo, vamos.

En 1963, cuando fui a Estados Unidos por primera vez, conocí a un montón de artistas, a Oldenburg y a Warhol en California, a Dine y a Jasper Johns en Nueva York. Vi la exposición de Duchamp. Llevaba ya unos cuantos años trabajando en torno a su obra, y con él, así que cuando se montó su primera retrospectiva en Pasadena fui hasta allí para verla. La muestra atrajo a una gran cantidad de artistas jóvenes, todos ellos seguidores de Duchamp. Así pues, esa inmersión en el pop estadounidense fue repentina y me pareció que había algo que no acababa de encajar en mi manera de abordar aquellos problemas hasta el momento. Me dio la impresión de que lo había hecho todo de forma muy analítica y remilgada. Trataba de dejar huella (aunque me pasaba el día gritando que no hacía juicios de valor), pero al mismo tiempo no podía abstenerme de incluir pequeños guiños poéticos aquí y allá. Me decía: ¡total, a esta gente le da igual!

M. C.-M.: Lo que dices me parece muy importante. ¿Envidiabas su aparente libertad? ¿Te parecía maravillosa?

R. H.: Fabulosa, sí. Al regresar lo que me rondaba por la cabeza era que daba un poco de pena pensar que me costara tanto apañármelas. Pero lo que hice al volver fue esa chapa titulada *Epiphany*. Eso fue el resultado del viaje a Estados Unidos.

M. C.-M.: Bueno, siempre me ha parecido que lo que se llama pop británico está distanciado culturalmente o es analítico, como en tu obra, mientras que el arte pop estadounidense parece situarse en mitad de cosas surgidas del epicentro mismo de la cultura del país.

R. H.: Yo estaba en la periferia, como todos los de aquí. Hasta 1963 conocía la obra de Jasper Johns mejor que cualquier otra cosa porque sabía que era admirador de Marcel Duchamp: teníamos algo en común. Él conocía a Duchamp y a John Cage,

así que había un pequeño círculo de gente con el que sentía cierta proximidad.

M. C.-M.: ¿Tu primer contacto con Duchamp se produjo gracias a Nigel Henderson, con la *Boîte verte*?

R. H.: Sí, fue un momento importante. Después se propuso que organizáramos una velada sobre Duchamp en el ICA y que Anthony Hill, Sandy Wilson y yo hiciéramos algo. Yo no sabía gran cosa. Creo que todo el mundo tenía problemas para entender la letra de Duchamp y, además, las ideas de la *Boîte verte* son muy abstrusas. Me busqué a un amigo, George Knox, historiador del arte de Newcastle, para que me dedicara un rato todos los días a la hora de comer. Me traducía, literalmente, lo que querían decir en inglés las notas de la *Boîte verte*, palabra por palabra, y yo iba apuntándolo. Escrito así no tenía mucho sentido, pero luego yo elegía entre varias interpretaciones alternativas y decía: «Bueno, a lo mejor quiere decir esto.» Al cabo de unas cuantas semanas teníamos una traducción completa al inglés y decidí que allí había algo, así que hice un diagrama de las ideas textuales en función de la vinculación que les atribuí a *Le Grand Verre*. Hice una dispositiva del diagrama y esa fue mi contribución al debate del ICA. Alguien del público dijo que había trabajado en la revista americana *View* y había sido una de las personas responsables del gran número dedicado a Marcel Duchamp que todos conocíamos como una de las grandes publicaciones del período. Nuestras presentaciones le parecieron muy bobas y aseguró: «Marcel Duchamp os consideraría locos de remate si os oyera hablar así», y añadió que Marcel lo había hecho todo en broma, así que decidí enviar el diagrama a Duchamp y pedirle que lo corrigiera. No supe nada de él durante casi un año, lo que me convenció aún más de que había sido un poco tonto. Luego, transcurrido ese tiempo, recibí una carta escrita con una letra que me era conocida y que había estudiado durante un largo período. Era una nota cordial que decía algo así como: «Siento no haber contestado antes. La *Boîte verte*

me ha provocado muchas desilusiones, pero un amigo mío, George Heard Hamilton, que da clases de Historia del Arte en la Universidad de Yale, quiere hacer una traducción completa y le gustaría colaborar contigo.» No dijo nada sobre el diagrama ni me lo corrigió, pero al menos aquello resultaba alentador. Creo que soy el único traductor monolingüe que existe. Empecé entonces un período de tres años dedicado a aquel ejercicio tipográfico sumamente complejo.

M. C.-M.: Supone un período muy considerable de tu vida dedicado a la obra de otro artista. ¿Qué impresión te provoca eso?

R. H.: Me pareció que sacaba de la experiencia mucho más de lo que cabía esperar. Aprendí muchísimo. Cuanto más sabía de Duchamp, más lo admiraba, con una devoción absoluta. Era una extravagancia y un lujo, pero salió a cuenta en el sentido de que fue sumamente gratificante.

M. C.-M.: Richard, debes de tener alguna buena anécdota de Duchamp que deberíamos conocer.

R. H.: Tengo varias historias de Duchamp. La que más me gusta es la siguiente. Cuando estábamos en Los Ángeles para la retrospectiva de Pasadena fuimos a la Irving Blum Gallery y vimos la exposición de Warhol juntos. Irving Blum tenía un botellero pequeño, no exactamente el ready-made de Duchamp sino una versión más corta, bastante oxidada, que sin duda había encontrado en una tienda de antigüedades o en un mercadillo. Preguntó a Marcel si le importaba firmárselo. El artista, con la gentileza habitual en él, accedió. Había una mesa con tinta, pintura y pinceles preparados, así que cogió un pincel y un poco de pintura y firmó el objeto. Luego, cuando ya nos íbamos de la galería, se volvió hacia mí y dijo: «Me gusta firmar estas cosas, así se devalúan.» Duchamp debió de darse cuenta de que había añadido cierto valor monetario al objeto, pero, como a la vez aumentaba la cantidad de versiones firmadas, daba al traste con su singularidad y con ello hacía que valieran menos desde un punto de vista estético.

M. C.-M.: Cuando llegué a Inglaterra eras una presencia mucho más visible que en los últimos años. Me gustaría que dijeras algo sobre el trabajo que has hecho en los últimos cinco o diez años, en especial sobre las obras políticas.

R. H.: He tomado la decisión deliberada de ir a contracorriente. Marcel Duchamp fue el gran iconoclasta de su período. Nada de lo que hizo se basaba en un precedente. Si veía el más mínimo destello de un precedente, huía de él como de la peste. Durante los últimos años sesenta y los primeros setenta se produjo un acercamiento a las ideas de Duchamp. En su personalidad artística había un lado deconstructivo y otro constructivo; en ese momento, la tendencia se encaminaba hacia su concepción más nihilista de las cosas. Al ver eso pensé que, más que seguir las soluciones de Duchamp, sería interesante buscar lo contrario. Es una técnica que él utilizaba siempre: trabajar con los opuestos. Así pues, cogí un concepto de Duchamp, que la pintura debe ser antirretinal: lo que cuenta es lo que pasa en el cerebro, no lo que pasa en los ojos. Pensé: «Bueno, imagínate que le das la vuelta a eso y dices que lo importante es lo que pasa en los ojos. ¿Cómo vuelves a hacer cuadros retinales, pero sin rechazar la relevancia de la mente?» Me puse a pintar temas románticos de una forma excesivamente sentimental y por descontento se consideraron absurdos en el contexto del conceptualismo. Se entendieron como una marcha atrás hacia lo anticuado, hacia la senilidad, en especial cuando me puse a pintar flores y cagadas, muchachas en el bosque, paisajes románticos y la luz del sol que se colaba entre los árboles. Desde luego al público no le parecieron iconoclastas, pero iban contra el clima imperante y para mí eran conceptuales. Lo que de verdad me preocupaba era la crisis del arte moderno que se produjo a mediados de siglo. En la primera mitad del siglo xx hubo un avance hacia la abstracción. Acabamos con un cuadrado negro de Malévich. Y, así, en los años cincuenta, creo yo, todo el mundo buscaba ir más allá. Mucha de la gente más interesante encontró una solución en el pop.

Se regresa al arte figurativo, pero se hace de forma distinta. En fin, preguntabas por el tema político.

M. C.-M.: Sí, vamos al terreno político. ¿Cómo llegaste allí tras esas obras, las obras románticas?

R. H.: Tenía la sensación de que quizá me había equivocado al adherirme a la lógica no aristotélica. Sí que hay que hacer juicios de valor. Uno no puede decir, si tiene a la señora Thatcher delante, que no pasa nada. Me pareció que valdría la pena tratar de expresar las cosas que me sorprendían de la moralidad del mundo. El cuadro de Hugh Gaitskell fue una reacción contra el discurso de Scarborough en el que dijo que había que ir desnudos a las salas de debate de Europa, es decir, sin una bomba atómica. Consideré que podía ser necesario analizar los problemas de nuestro tiempo y emplear imágenes que plantearan preguntas. Las cosas que empecé a hacer fueron por lo general resultado de haber experimentado alguna imagen con un impacto muy fuerte. Quizá ver algo en una pantalla de televisión, un alumno de la Universidad Estatal de Kent que yace en una cuneta después de que un miembro de la Guardia Nacional estadounidense le haya pegado un tiro, una escena que te llega vía satélite unas horas después de suceder. O la conmoción de ver a reos del IRA durante la protesta de las mantas cuando ya llevaban tres años así, ver en el televisor a un hombre vestido tan solo con una manta, con el pelo y la barba largos y las paredes cubiertas de excrementos. Es una experiencia tan sobrecogedora que piensas: «Es una imagen con mucha garra. ¿Qué podría hacer con ella?» Esas cosas son las que me pregunto. A menudo el material es tan potente que uno duda de si es buena idea utilizarlo, pero en pocas ocasiones he llegado a la conclusión de que había que rechazarlo. Sea en un nivel técnico o filosófico, político o social, sea cual sea el contexto, considero que existe una forma de llegar a conclusiones fructíferas mediante una serie de decisiones estéticas, y de ese proceso se pasa a la manipulación de la pintura y a todo lo demás del proyecto.

M. C.-M.: Richard, creo que es buen momento para que tú

y yo concluamos la charla. A ver si puedes responder a algunas preguntas del público.

PÚBLICO: Con una o dos excepciones, como el cuadro de la cárcel de Long Kesh, sus obras han ido vaciándose de gente progresivamente. ¿Qué ha pasado con la gente y cómo debemos entender ese hecho?

R. H.: Sí, es cierto. Mi último cuadro se titula *Lobby*. Sí que aparece una figura, pero en realidad es un reflejo y está cortado, no una figura real, de modo que el espacio se muestra casi vacío. En un estudio original para la obra había dos ocupantes bastante prometedores: una pareja acaramelada, sentimental, empalagosa incluso, pero cuando empecé a trabajar en el cuadro me pareció que por algún motivo eran irrelevantes. Sobre esa obra he dicho que es un cuadro de viejo, y creo que es verdad. Es una reflexión sobre la vida y supongo que recoge cierta melancolía que resulta inevitable a mi edad, al pensar en las cosas que disfruto de la vida y decirme: «Bueno, ¿cuánto me queda aún?» El espacio está concebido como una especie de purgatorio; esto es, un lugar de espera. Representa el vestíbulo de un hotel, pero tiene una preocupación metafísica.

PÚBLICO: Parece haber una desconfianza en el material en gran parte de su obra. ¿Qué impresión le merece la pintura como proceso de creación?

R. H.: Puede que no me guste la pintura. La verdad es que nunca me he sentido cómodo como pintor desde niño. Cuando pintaba con los dedos sí que era feliz, pero ahora me parece que cuesta un esfuerzo hallar soluciones en ese medio. Cuando trabajo con cobre puedo hacer más o menos todo lo quiero porque es resistente. Coger un buril y marcar una línea en el cobre es gratificante desde un punto de vista físico. Trabajar directamente con el metal, cortarlo, es algo precario, en el sentido de que las cosas pueden salir mal: es vivir en el filo. La pintura me resulta un poco viscosa; se pasa de un lado a otro con excesiva facilidad. Puedo arreglármelas y producir resultados que me satisfagan, pero es facilísimo caer en soluciones manieristas.

Hago un gesto con un pincel y pienso: «Bueno, al fin y al cabo es pintura. Es esa cosa viscosa que se pone en el lienzo.»

PÚBLICO: Si me lo permite, ¿cuáles son las preocupaciones actuales en su trabajo?

R. H.: La diferencia entre lo que hago ahora y lo que hacía en 1957 y 1958 es que por aquel entonces me asaltaba la angustia de la creatividad a todas horas del día. Ahora es más bien cuestión de hacer algo que conozco. Siempre he trabajado tema por tema, y el tema es lo que determina el resultado. He hablado con determinadas personas esta tarde en mi estudio y he tenido que explicar el cuadro en el que estaba trabajando en ese momento. Es una pintura de un orangista, básicamente con la misma escala y composición que la que se titula *The Citizen*. De hecho, es una obra que complementa a *The Citizen*. En cada uno de los cuadros hay dos lienzos, uno casi abstracto y el otro completamente figurativo. Me he puesto a explicar que *The Citizen* muestra una situación de confinamiento: el cuadro es muy plano. La obra en la que trabajo ahora es mucho más espacial. El protagonista está en la calle: se atisba la ventana de la celda que aparece en *The Citizen*, pero el orangista está fuera. También inmerso en la mierda, eso sí: el lienzo de la izquierda es la mierda de la destrucción: son los escombros que ha dejado una bomba, las luces de un vehículo acorazado. Es el infierno.

PÚBLICO: Ha creado obras en colaboración con Dieter Roth. ¿Hay algún otro artista con el que le gustaría trabajar?

R. H.: Lo cierto es que no me gustan las colaboraciones, pero Dieter Roth es un artista al que admiro tremendamente y a él sí le gusta colaborar. Considera que es como el jazz: basta juntar a tres o cuatro tíos y todos van aportando cosas e improvisando. Hace veinticinco años que somos buenos amigos y le tengo cariño, de modo que cuesta negarse. Cuando trabajo con él he de alterar mi ritmo normal. Tengo que correr para que su genio inventivo no me deje atrás. No se me da muy bien perseguir nada y me resulta agotador.

Cuando miro a posteriori las cosas que hemos hecho, no me siento nada identificado, pero me consuela saber que Dieter no las habría hecho de ese modo si no hubiera estado conmigo.