

CRONICA/PINTURA DE JOAQUIN PACHECO

CARMEN FERNANDEZ RUIZ

SALIR de casa de Pacheco después de terminar la entrevista, bajar en ascensor y penetrar en la calle, oyendo aún las razones de su pintura es algo parecido a penetrar un escape de los que suele pintar en sus cuadros.

El sabor a pintura se desvanece al poco tiempo y los semáforos, las rayas de la calzada, los discos de señalización parecen hacer un guiño estético de una realidad espejo. Joaquín Pacheco ha vivido la pintura desde una vanguardia que no siempre ha coincidido con la oficial. Su estilo, nacido a la sombra del negro/negro, del dibujo a carbón, con temas de la fiesta nacional, encuentra su propio camino en el expresionismo hacia los años sesenta, viviendo en un París que no le influyó demasiado y al que él mismo tampoco hizo cambiar. Su papel ha estado siempre al margen del éxodo político/cultural de aquellos refugiados que huían de la España fatídica, en busca de una expresión más libre.

Comienza a pintar con la oposición de la familia y para distraer sus furias, estudia Filosofía y Letras hasta casi terminarla; y también Derecho, que abandona enseguida para poder pintar por las tardes en el estudio de algún amigo.

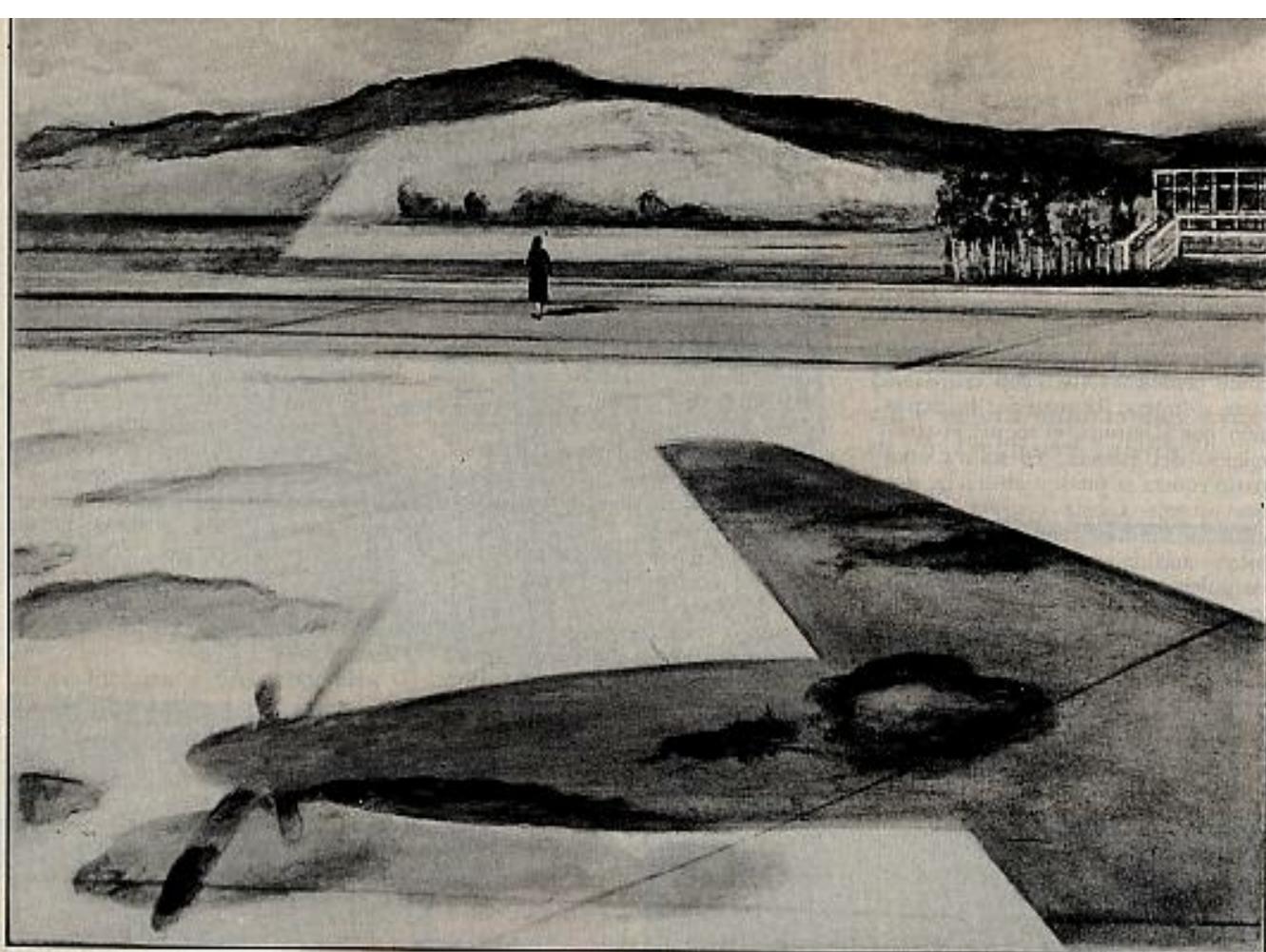
—Estuve un año pintando en el estudio de García Ochoa y luego seguí en plan autodidacta, porque me daba horror la Escuela, tan académica, tan siniestra. Y en el año sesenta, me fui a París, ante la imposibilidad de vivir aquí y la angustia de aquellos años. Obtuve una beca de la Unesco y luego unos amigos me dieron pequeños trabajos. A los tres o cuatro meses enseñé mis cuadros en una galería y tuve suerte de que me hicieran un contrato. Era la galería Katia Granoff.

—Con la que has seguido trabajando durante años. Pero en Madrid habías expuesto por primera vez en la galería Abril, en 1956.

—Era una exposición de toros. Era una pintura —como todo entonces en España— muy influido por la cosa dramática. Y, cuando se es joven, se ve todo muy dramático y muy angustioso, ¿no? Estaba muy influido por Solana y la pintura negra, el expresionismo alemán, los colores violentos,



Joaquín Pacheco intenta integrar en la pintura los objetos cotidianos con una actitud que va desde la complacencia hasta la crítica.



la imagen deformada. Y por lo que se leía entonces como más revolucionario, que era la generación del noventa y ocho y Nietzsche.

-Los vanguardistas de entonces, que despreciabais a la Escuela Oficial y vivíais otro mundo ¿seguíais de cerca lo que se estaba pintando fuera?

-Bueno, cuando yo tenía veinte años, en el cincuenta y cuatro / cincuenta y cinco íbamos, por ejemplo, a la librería Clan, que estaba en un piso de la calle Espoz y Mina y en secreto -porque estaba prohibido- nos enseñaban un libro de Picasso. Había por un lado la Escuela de Madrid que seguía a Benjamín Palencia, que para nosotros era la única persona interesante porque pintaba con esos colores violentos un poco «Fauve» y tal y nos parecía vanguardia, aunque ya no lo era. Pero eso al lado de lo oficial era una cosa violentísima y era lo que nosotros mirábamos un poco. Luego, la Escuela de Madrid empezó a hacer ese paisajismo un poco nacionalista, creando una pintura muy cercana al costumbrismo -quitando alguna excepción-, como García Ochoa que hacía problemas expresionistas. O como Mateos, que era de otra generación, expresionista; o Pepe Ortega, dentro de una pintura social de campesinos, de estampa popular, que tomaban una postura social antes que los problemas plásticos que se estaban planteando en aquellos momentos en Europa y en todo el mundo. Pero todo esto eran movimientos muy aislados.

-¿Tuvistes contactos con Benjamín Palencia, con Ortega, etcétera?

-Sí, conocíamos a algunos. A Palencia le visité en su estudio. Le gustaba mucho recibir en «maestro», era un hombre asequible; lo que no podías tener era un contacto más intenso después. Yo en seguida conecté con el grupo que aquí era más rebelde a unas ciertas cosas, una forma de expresión ¿no?. Además yo era amigo o compañero de la Facultad de gente como Claudio Rodríguez, el poeta; Javier Muguerza, el filósofo, etcétera. Creamos una revista que en seguida se prohibió: «Aldebarán», con un homenaje a Ortega. Vino a coincidir con la primera represión de los estudiantes. Era cuando el Congreso de Escritores, y todo este follón nos pilló y nos cerraron la revista que sólo sacó un número. Poco después contacté con Saura, Canogar, los del grupo El Paso, que eran compañeros míos de generación. Ellos hacían abstracto, que a mí no me gustaba; yo quería seguir haciendo figurativo, pero no lo que aquí se hacía en pintura figurativa que iba más hacia el paisaje, hacia un cierto realismo... sino que yo hacía un figurativo con problemas más del momento, como integrar ciertos materiales. Una época mía, a lo mejor un poco social, hacía cosas de campesinos pero lo hacía metiendo tierra o dejando el saco de la tela de fondo a la vista; o sea, ya integrando problemas de la plástica de esos días que en Francia o por ahí llevaban los italianos, o Dubuffet, haciendo el *arte brut*

to en una búsqueda, investigando en la formalidad con otros contenidos. -¿Qué encontraste en París, fue una impresión grande?

-En el año cincuenta y siete hice una escapada a París, estaba en plena moda el informalismo, lo que luego hicieron aquí con El Paso, en fin la pintura abstracta informalista americana y el «action painting»; vi también a Lerroix, a otros pintores de los que luego no se hablaba, pero muy interesantes; a Francis Bacon, que exponía en París, en una galería pequeña y que le trataban muy mal. Claro, porque para ellos, los franceses, era un pintor *anecdótico-surrealista-inglés*, decían. Y resulta que era el padre de toda la figuración que vendría después y era un pintor fantástico. Le trataban los franceses como un pintor literario, sin importancia casi; sus cuadros costaban doce o catorce mil pesetas. En cuatro años luego subieron a millones ¿no? A partir del sesenta y uno. Yo vine a Madrid y le dije a alguien: «oye, compra que es un pintor extraordinario»; era dinero para aquella época, pero no demasiado. Había otra pintura que se hacía al margen de la moda americana del informalismo. Y eso me afianzaba en mi idea de que no había por qué abandonar la figuración y el contacto con signos de representación. Cuando empecé a pintar hice cosas medio surrealistas, metafísicas a lo Chirico; hice lo que se hace cuando empiezas. Eran cuadros abstractos, a lo mejor, algunos; pero que nunca expuse;

JOAQUIN PACHECO

eran para mí, porque me interesaban como problemas que había en la pintura abstracta; la materia, la expresión por sí misma, el toque, el tratamiento del espacio. Yo nunca tomé parte contra la pintura abstracta, sino que quería seguir conservando el elemento representativo porque me tocaba más de cerca la vida. El riesgo de muchas pinturas es la deshumanización, al perder ese contacto emocional que a mí me daba la representación.

-Antes de instalarte definitivamente en París expones en Buenos Aires, participas en la Bienal de Venecia, expones en Madrid, en Lisboa.

-Lo de Buenos Aires fue porque vino un marchante argentino que compraba a Palencia, etcétera, y yo pintaba toros y paisajes más negros, con más materia que Palencia; y me compró la exposición y la llevó a Buenos Aires; era obra toda en papel. En la Bienal de Venecia expongo cuando el grupo El Paso exhibe sus cosas, abstractas, y a mí me ponen en un pabellón de «Los jóvenes pintores» como invitado, al margen del Pabellón del país. Lo mío era figurativo.

-¿Has trabajado alguna vez con un grupo?

-No, hubo un conato entre un grupo de amigos que no era la escuela de Madrid, pero que integraba una nueva expresión figurativa. Hicimos una exposición en Biosca («Grupo expresionista, 1960»). Era una cosa muy variopinta: estaba Mateos, García Ochoa, Caneja... Era el expresionismo no al estilo germánico

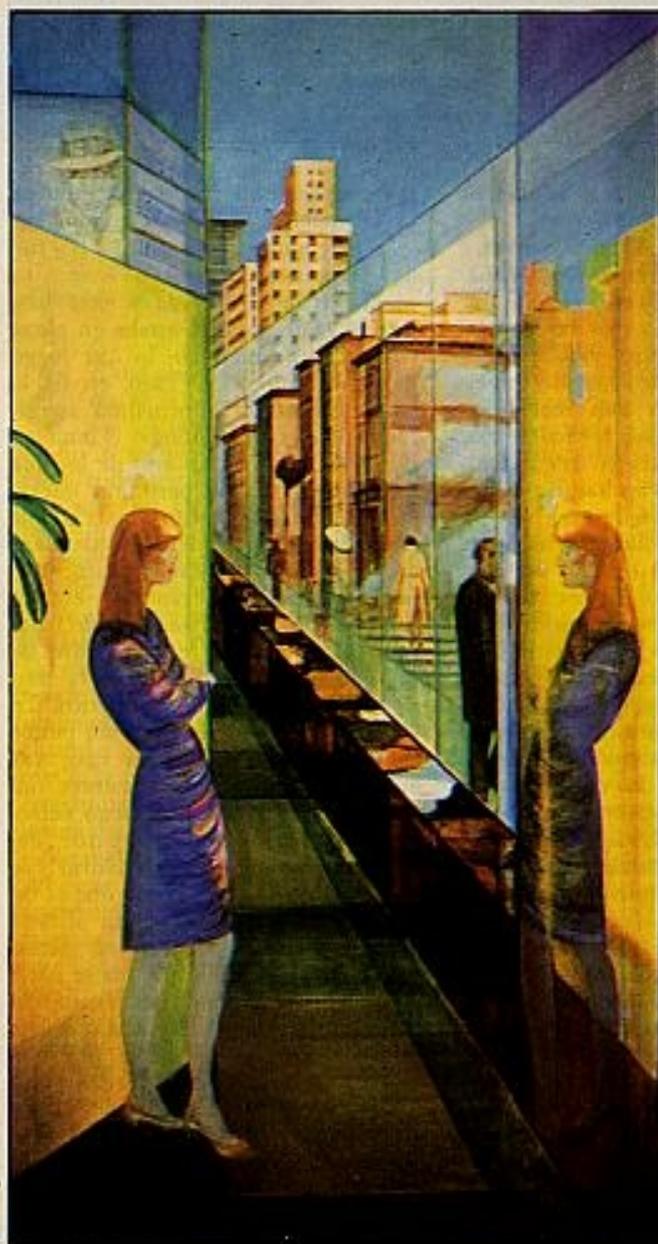
de la cosa desgarrada, sino otra nueva expresión e intensidad en la expresión. Yo consideraba que Caneja era un pintor de los más grandes, más que Palencia porque veía la realidad de otra manera; era una concepción mental del paisaje, recreaba el paisaje; es el pintor que ha dado una visión del paisaje realmente castellana.

-Tus paisajes en su gran mayoría se han limitado a los paisajes urbanos, ¿no?

-Yo siempre veo el paisaje con elementos que recuerdan el entorno urbano. Será un paisaje, pero con un coche, será la playa pero con no sé, unas gafas en primer término, un toldo.

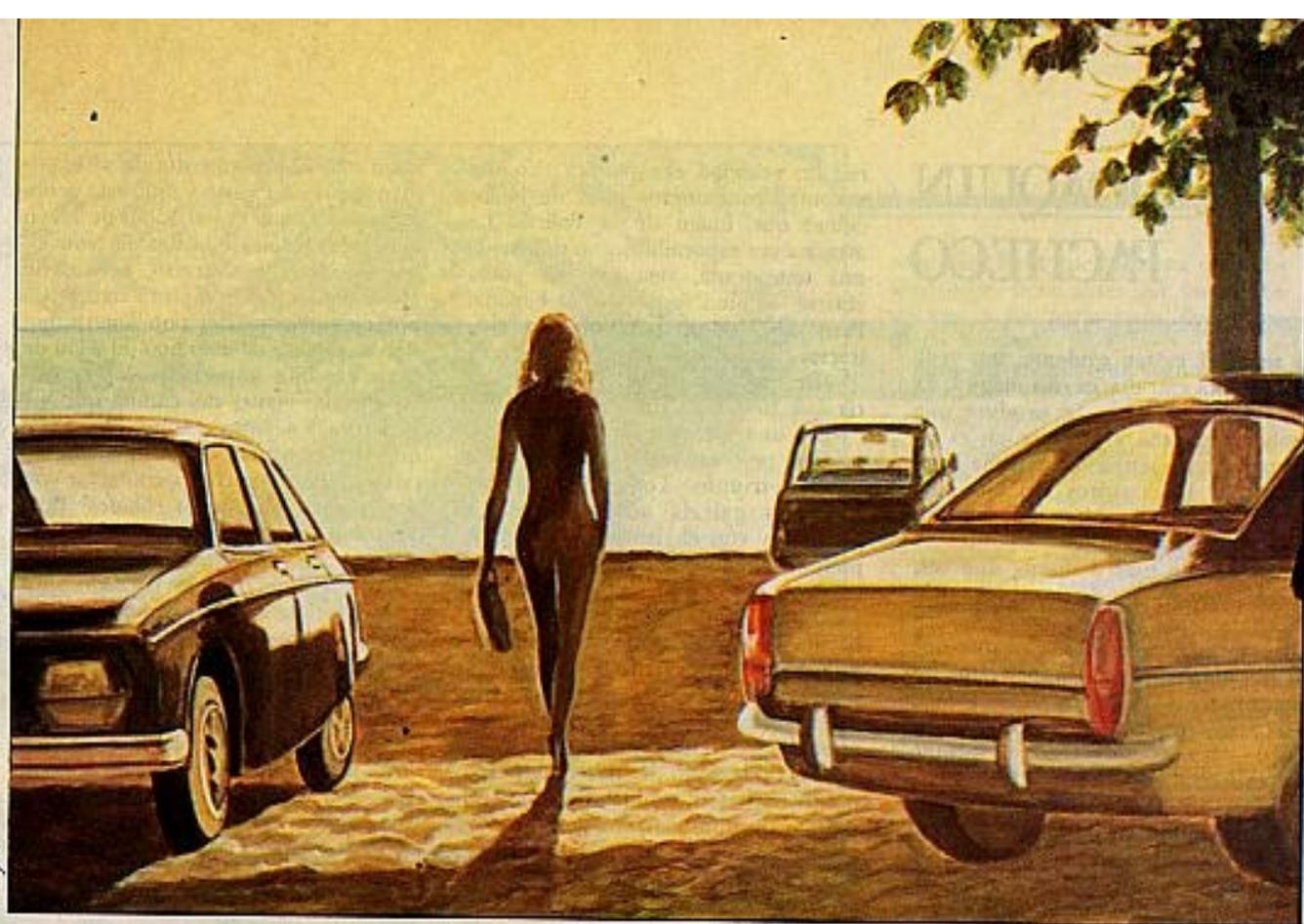
-¿Esa forma de representarlo sirve a una idea preconcebida, o va saliendo así?

-Hombre, sirve a una ordenación del espacio; de representación de los objetos en el espacio y a un escoger los elementos de una forma emotio-



«Escaparate.»

«Escaparate.»



nal. En parte ya viene de la vida y de los elementos que te gusta escoger, ¿no?

-Entonces ¿eres un pintor de laboratorio, que reúne los elementos en el estudio, o buscas en la calle lo que quieres recrear?

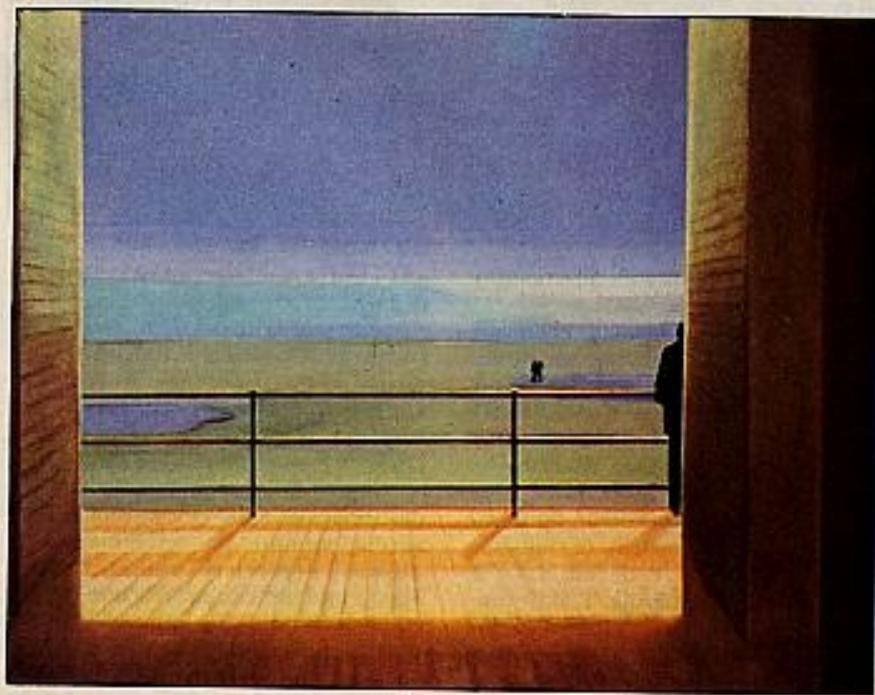
-Bueno, lo busco, lo busco. A lo mejor voy por la calle y me llama mucho la atención una rueda de coche que brilla mucho, o las señales de tráfico que te están impidiendo el paso y son amarillas sobre fondo morado de la calzada o el gris. Voy cogiendo esos elementos de la figura-

ción que están ahí e influyen mucho en nosotros.

-Volviendo a la biografía, la galería Katia Granoff es tu sitio de exposición casi exclusiva durante años.

-Bueno, en París consigo este contrato con una marchante que había trabajado con pintores expresionistas, porque yo todavía estaba muy cercano a esa forma de representación: más orgánica y más furiosa y más de la veta brava que han llamado *española* a costa de Solana, Goya, etcétera, pero con color. Esta había sido la marchante de Soutie y de

Chagall y cuando vio mis cuadros le gustaron y bueno, me hizo una exclusiva; yo le iba contando lo que hacía, y ella me dio el mínimo vital para poderme dedicar a pintar y pintar. Y yo, que había ido por un mes, me quedé diecisiete años ¿no? Volví en el setenta y seis. El contacto con París me fue dando una visión menos negra que la que tenía aquí, en España, menos dramática, más universal; con una armonía mayor con la vida que vives. Y todo eso pues fue planteándome también a mí mismo mi representación que se fue purificando, fue menos como era antes, que pintabas como quien respiraba ¿no? de una forma visceral. Y se fue convirtiendo en algo más mental, los problemas del paso de la representación a una cosa más ordenada, más decantada. En París durante cuatro o cinco años de trabajo desde ese expresionismo, hasta meter estos elementos de la ciudad moderna; empiezan a aparecer las paredes lisas, con menos materia, menos oscuro, hasta un ordenamiento del espacio más plano (aunque siga siendo expresión) como han hecho también otros pintores; más plano, más fotográfico. Y busco personas, animales, elementos orgánicos que den intensidad al cuadro. Hay una variante en París y es que igual que antes buscaba la expresividad por la expresividad, ahora lo que más busco es el elemento de extrañación; sin caer en el surrealismo -que sustituye una realidad por otra- los simbolismos de coger un objeto y luego otro y la asociación de ideas - porque



JOAQUIN PACHECO

la realidad es tan evidente, tan real, que resulta extraña, es casi mágica. Es un fenómeno doble. Se produce una realidad extraña y produce en el espectador una sensación extraña también ¿no? Los cuadros son una cosa muy trivial pero resulta que producen una cierta inquietud.

-Cosas que usas a diario, que ves, con las que vives a diario, si las miras detenidamente, puedes encontrar en ellas un aspecto mágico, extraño, que tú te encargas de traducir en tus cuadros.

-Claro, realismo descriptivo: te puede chocar muchísimo de pronto un redondel rojo, que es una señal, pero es un redondel rojo; algo que te puede extrañar en un momento dado mucho. Si eso lo pintas, se producen extrañezas, asombros. Casi toda mi pintura ha rozado ese lado de lo extraño.

-¿Cómo vino el cambio en tu pintura esos cinco años en París?

-Bueno, te vas conociendo más a ti mismo, ya no pintas como al principio: como quien respira; te vas separando más, intelectualizando más la pintura. Y además cada vez entiendes menos las cosas, todo se va haciendo más incongruente. Mis crisis las he pasado haciendo cuadros que luego he roto. En esos años del 62 al 66 yo creía mucho en la materialidad de la obra en sí misma. Y pintaba cuadros que pesaban cuatro o cinco kilos, pintaba con el tubo en la mano, haciendo los objetos con el tubo, algo que venía también de la pintura abstracta que se hacía con mucha materia, también. Hubo un momento en que pensamos que por ahí se podía encontrar otra materialidad. Luego me fui convenciendo de que era igual.

-Era un experimento más ¿no?

-Sí, porque un cuadro a lo mejor pintado casi como una acuarela puede tener más impacto y más expresividad, que al fin y al cabo es lo que se busca, más que una pintura con muchos kilos. Lo que cuenta es la imagen, los contrastes de las cosas que pones.

-¿A dónde te lleva el siguiente paso?

-Bueno, pues fui buscando más los planos de color y trataba de meter objetos inscritos en estos planos.

-¿Qué estética traían los pintores que por aquellos años se refugiaron en París?

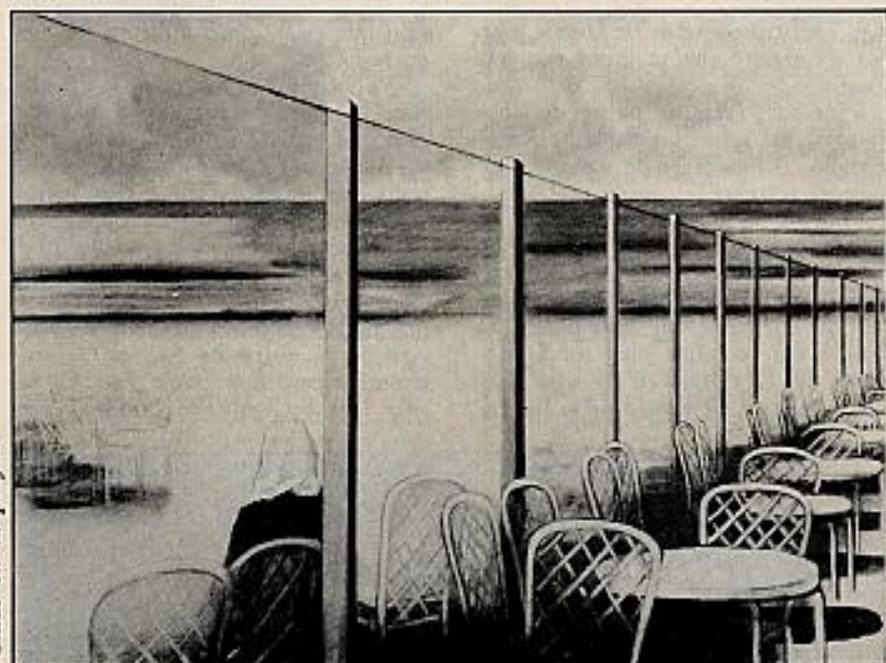
-Muchos abstracto. Pero no hubo mucha inmigración de pintores a Pa-

rís. En realidad era política. Yo me encontré compañeros míos de la facultad que huían de la Policía. La artística era esporádica, uno que venía una temporada, veía que no podía abrirse camino y volvía a España. Pero casi todos trabajaban lo abstracto.

-¿De qué manera te ayudó la galería que tuviste tantos años?

-Era una galería que tenía muchos medios, pero no era la galería que te daba el triunfo. Todo lo contrario. Era una galería acostumbrada a guardar y con el tiempo eso valdría; pues, realmente me compraban los cuadros, pero no los exponían nunca, y estaban en un sótano. Y yo tampoco he tenido esa ambición y no me importaba. Pero claro, llegó un momento (me parece que en el sesenta y dos o sesenta y tres me hizo una exposición en otra galería, más pequeña) y cuando le decía algo me decía «no, no, no, todavía no». Es el sistema de unas ciertas galerías, comprar y que no se venda para que no suba de precio, para que no seas más caro.

salón más importante donde ya exponían todos los Picasso y toda esta gente importante, que era el Salón de Mayo y luego el Salón de la Realité Nouvel, que era más de abstracto, pero el de Mayo seguía más la pintura figurativa, por ejemplo, los del pop americano, Bacon, pintura de todo tipo. El salón de Mayo era muy importante. Y yo conocía algunas gentes del comité que me invitaron y siempre expuse en él. Así que tú salías una vez al año con un cuadro, que te permitía contactar con otra galería, con otros clientes. Pero vamos: mi galería por mí, en el sentido de llegar, hizo poco. Hizo mucho porque me dio muchos años de vivir, unos diez años de contrato que para mí fueron estupendos. Fueron años de investigación y es como si estuvieras con unos estudios pagados. En cambio otros pintores han tenido la mala suerte de que hacían siempre un cuadro rojo porque se vendía muy bien. Pasa en Norteamérica y pasa en muchos sitios. Pero la gran galería en general si te coge es porque tiene fé en ti y te dejan trabajar. En esta mía no te daban mucho, pero era suficiente. Era



-Sillas en la playa.

-Pero también pierdes el contacto con la gente ¿no?

-No, porque en realidad, el cliente no te importa. El contacto es luego con los pintores y yo iba con los de mi época a Montparnasse. Y luego había algo que era muy interesante en París, que era donde entrabas en contacto realmente: El salón de la Joven Pintura, donde había un comité de selección, llevabas tus cuadros, te colgaban o no te colgaban. Y de ahí salía la gente más de vanguardia. Y ahí exponía yo; también otro español, Pepe Díaz, que estaba también allí en aquella época. Y luego estaba también otro

una galería más coleccionista que vendedora.

-¿Por qué la dejaste?

-En el año sesenta y ocho o así, estaba moviéndose más la cosa en España. Yo hago la exposición en la Dirección General de Bellas Artes (1966) y empiezo a tener clientes aquí y a venir. Ya había empezado el boom del desarrollo. Yo el contacto no lo perdía, siempre en verano venía a España. Luego, en el 74 el mercado de París empieza a bajar mucho, y aquí empiezo a trabajar con la galería Biosca que me hace una exclusiva y también aquí ya se vivía de otra ma-



nera más agradable, con más comunicación, más libertad. Y se empieza también a poder vender para vivir. También París, desde el Mayo del 68 empieza a perder. Muchos amigos italianos, americanos, alemanes se marchan, y también los españoles.

-¿Cómo vivisteis los pintores el puntillazo del 68?

-Fue un puntillazo a todos los niveles. Casi todos mis compañeros se fueron; gran parte se divorciaron, rompieron sus casas. Quizá coincidía también con una edad de ellos, de haber hecho una serie de cosas, de estar cansados de luchar. Aún es pronto para ver con perspectiva real lo que pasó. Pero los indicios superficiales eran una ruptura, a dos o tres años del Mayo. Yo tuve entre mis amigos franceses dos casos de suicidio; de amigos muy cercanos, de gente que había puesto mucha ilusión y que no soportaron esa gran tensión y ese gran fracaso. De eso se ha hablado en un aspecto muy folklórico, pero había mucha gente que llevaba la vida en eso.

-Así que terminó París como vanguardia a partir de entonces.

Julio-agosto 1982

-Bueno, la vanguardia de París acabó con la guerra europea. Era la vanguardia de Europa, sólo. La Vanguardia en realidad la exportaron los pintores franceses Marcel Duchamp, André Masson, todo el grupo de los surrealistas que se van a Nueva York; y ahora los americanos nos lo dan como el gran descubrimiento suyo. Ellos son muy buenos pintores, pero son hijos de una cultura que no se hace así. Richard Lindner es un pintor alemán que se va a los veintitantos años a Nueva York y es el padre del pop. Cuando los del pop tienen cuarenta y tantos años, él tenía ya sesenta y muere hace poco a los ochenta. Claro, luego la historia nos llega manejada por el mercado, por unos intereses económicos de defender a unos más que a otros... Es a nivel personal como se llega al éxito y como se resuelven las cosas. No todos los que han llegado más son los mejores.

-Quedamos en que te vienes a España un poco porque París se acababa...

-Y tenía ganas también de volver. Pero yo soy bastante impermeable a los cambios, porque creo mucho en la

profesión y me salvo por ello. Es una terapia que me ayuda; no tengo grandes neurastenias ni grandes depresiones. Pero hay una cierta tensión. Hay gente que dice «Tu pintura es desagradable». A mucha gente le molesta y no entra en ella hasta que la ve más. Igual que se acostumbran al coche, que es horroroso.

Y desde que está en España ha seguido trabajando en el espacio plano, el mundo de los espejos, de los cristales, el objeto mágico que trastorna todo un contorno organizado.

-Uso los espejos como un elemento para integrar dos espacios, sin sustituir una realidad por otra: dos realidades que se juntan. Nos da una variedad sin artificiosidad. La vida como la ves.

-¿Se puede ejercer la pintura como profesión?

-Ah, no, no. Para mí es la antiprofesión; no tengo unas reglas que seguir y que cumplir. Y a veces dejo de pintar y se me ha olvidado cómo hay que pintar. A mí me gusta que cada cuadro sea un problema distinto del otro. No tengo el problema de crear una unidad de estilo, que hay mucha gente que hace un *ismo*, pero a mí me parece peligrosísimo. Pero el estilo es una consecuencia de una necesidad. Y si no tienes ganas de pintar, no pintas. Del aburrimiento, de la soledad, del vacío, etc., sale la pintura, te llenas con eso. Y salen a veces cosas que no te las esperas. De todas formas, tu mano tiene ya unos reflejos de moverse de una cierta manera. El camino de la pintura es toda la vida de una persona. De hecho ves en los grandes pintores que según se van acercando a su muerte van liberándose cada vez más y siendo más sí mismos, depuran su lenguaje, se quedan con lo esencial de lo que son ellos, con la pregunta que se hacen.

-¿Cuál sería ahora la vanguardia?

-Yo creo que en vez de las tendencias, la expresión personal, la afirmación personal. Ahora cada vez más los jóvenes de todas partes hacen una pintura cercana al expresionismo en ese sentido de libertad y de novedad, que ahora surge como una necesidad.

-Quizás es más necesario autoafirmarse en un mundo en el que nunca puedes estar solo, donde se oye a los vecinos y a los que no lo son a través de los medios de comunicación, a través de los tabiques, por la ventana abierta ¿no?

-Bueno, a veces también el paisaje del campo es terrible. Hay montañas enormes. Si estás delante de una gran piedra o de un mar enorme, no lo soportas mucho tiempo. En cuántos pueblos, las casas de los pescadores están vueltas de espaldas al mar porque no quieren verlo. Sobre todo en el Mediterráneo, con esa luz que lo di-

JOAQUIN PACHECO

suelve todo. En el Norte se interioriza más; con los grises la gente ha integrado de otra manera la atmósfera.

—¿Trabajas en la calle o en el campo alguna vez?

—No, nunca. Lo que hago son pequeños dibujos o fotos, como diccionarios de imágenes. Como el escritor que coge la palabra ¿no? Tengo picaportes, nubes, perros... para un momento dado. Además, tiene que ser así. Empezando por los impresionistas, que eran los pintores más cerebrales que ha habido, con lo que supone la ruptura de su pintura a meter las ideas científicas de la época. Ellos pintaban en la calle, pero luego en el estudio lo retocaban, lo trabajaban. Además, eso depende de si buscas un naturalismo o no.

—¿Qué quitas de un cuadro?

—Bueno, quitas en el cuadro lo que no te gusta, porque la mano no te ha obedecido, porque no expresa lo que estaba en tu mente, y lo quitas cuando crees que te traiciona, como te traiciona el cuerpo cuando estás enfermo ¿no? Pero los defectos de los cuadros generalmente son lo que da más vida a un cuadro; hay que preservar ciertos errores, están bien, como lo vivo que está ahí, como una presencia del accidente que ha habido. Es como cuando aprietas el botón de otro piso al que vas y preguntarte porqué te da, a veces, muchísimo. Te da una realidad distinta de la que ibas a hacer.

—Los actos fallidos freudianos...

—Claro, son fantásticos. Como el mal gusto de la vida, que tiene también cosas interesantes.

—Decías antes que en las etapas críticas has roto muchos trabajos ¿porque no se ajustaban a unas reglas, porque no te gustaba el resultado...? ¿cómo encuentras tus imágenes?

—No, no. Yo voy buscando una imagen de la que parto, algo que ha sido un hallazgo, en la calle, en el mar, donde sea. Y a través de ahí recreo una imagen de esa realidad. Esa imagen la voy corrigiendo, si es significativa, hasta que tenga suficiente intensidad. Hay veces que el cuadro se te revela por falta de medios tuyos o porque ese día no te sale, o no coincide con esa imagen, que siempre es imprecisa, de lo que quieres. Lo dejas contra la pared porque está como enfermo, y al cabo de un mes o un año ya has tenido las experiencias en otros niveles de pintura o de vida para resolverlo en un momento, a lo mejor. El cuadro tiene vida propia y dice «ya, basta». Y si pasas de pintarle, lo has

matado. Te pide cosas, más contraste, más color.

—El cine como figura plana, como la fotografía ¿que influencia han tenido sobre ti?

—El cine me gusta mucho, he hecho algún decorado para alguna película, ambientaciones; la fotografía me gusta mucho, hago mucha, pero como cosa totalmente aparte, es otro nivel; me interesa como documento del que me voy a servir, pero siempre como algo mecánico; la fotografía aunque pongas la imagen en rojo, y luego en verde, siempre es mecánica.

—Con la experiencia que te han dado tantos años de pintar ¿crees que es mejor o no lo es aprender a pintar en las escuelas?

—Depende qué escuela. En general —quitando alguna excepción—, la escuela marca. Aquí en España marca muy mal. Hay pintura que la ves y piensas ha pasado por las escuelas. Hay cierta rigidez que viene de todos esos dibujos de estatua que les hacen hacer al principio, que yo creo que les influye hasta en la elección de las cosas y en la vida y en todo. Es una cierta sujeción a unas leyes que no existen, creadas por que sí por unos señores que las han inventado. En cambio he visto escuelas formidables. Hay unas en Estados Unidos que son formidables, que te pueden dar medios gráficos: serigrafía, proyectores de cine, elementos que enriquecen la expresión, para luego hacer cosas con las manos que si no te las enseñan, no las haces luego nunca. Ser *amateur* me impide a veces tener precisión, por ejemplo, para el grabado, no tengo paciencia. Pero no hubiera querido pasar por la Escuela. Cuando he hecho grabados, me han ayudado amigos en la cuestión técnica; pero lo otro lo he hecho yo.

—¿Qué encuentras en el panorama de hoy, lo que hacen los jóvenes?

—No hemos hablado, por ejemplo, de la influencia de la fotografía, con tantos hiperrealistas, que me dan horror porque creo que están muy lejos de la vida. Son tan informales como los mismos informalistas abstractos, precisamente por que no hay formas. No recrean ninguna forma, lo que hacen es copiar mecánicamente proyectado, o lo que sea, la fotografía. La pintura hiperrealista es una pintura de reacción contra lo abstracto; reaccionaria, *contra* lo abstracto, porque había desaparecido la imagen y se han pasado al otro lado. La gente reaccionaria está muy contenta porque dice «Ah, dibuja muy bien: se ve la mano, las uñas, los pelos» y volvemos al siglo XIX otra vez. Solamente algunos pintores han dado a ese hiperrealismo una gran dimensión plástica, con una interpretación muy grande de la realidad.

—Quizá les falte contenido.

—A algunos sí, a otros no. Precisamente esa falta de contenido es la falta de contenido de la vida de hoy, del hombre consumista. El pop puso el dedo en la llaga: que la realidad, la vida, es así de trivial. Hay gente que su pasión es tener trivialidades y puede matar por ello, por tener objetos brillantes, la lavadora, los coches, todo esto. A esos elementos de la vida de hoy puedes darles una significación, decirles «están aquí, rodeados de este contexto», puede tener un valor simbólico: puedes sacar belleza de un neon. No hay por qué negar esos objetos. Lo que es criticable es el uso que hacemos de ellos. Pueden ser bellos como los útiles primitivos. Si los dominas no son malos.

—¿Cuál es tu filosofía, el contenido de tus cuadros?

—Yo trato de integrar a la pintura de toda la vida, representativa de siempre, los objetos de hoy que a veces pueden parecer críticos, pero hay una actitud ambigua en eso, entre la complacencia y la crítica. Más que nada lo que soy es cronista o testigo de mi tiempo. Yo no hago una valoración ética o moral de estas cosas. No sé si es bueno o malo, estoy demasiado cerca. Soy cronista y lo hago con la pintura que es lo que desde pequeño he podido hacer, me parecía lo más fácil. Y uso los métodos de hoy que son los métodos representativos. Hoy los jóvenes están más abiertos a las representaciones de la gran pintura internacional. Luego, hay algunos que pintan a lo Matisse o a lo Bonard y nos lo dan como genuino. Como si lo pintasen ellos por primera vez. Y resulta que eso en las escuelas alemanas o americanas lo hacen los primeros años como simple ensayo: un cuadro a lo Matisse, un cuadro cubista. Por que no es que lo hagan con variantes o que a partir de ahí abran un camino; o que releven al pintor que sea, cogiendo el tema donde él lo dejó. Es que hacen copias fidedignas, ejercicios de estudiantes. Y hay una crítica que, bien por ignorancia, bien por amistad, lo da como genuino, como si fuera suya esa forma de pintar. Esto mismo me decían en la exposición de ARCO un pintor francés y otro americano con los que lo vi, que cómo se estaban exponiendo allí ejercicios de escuela.

A Joaquín Pacheco le preocupa también el precio de los cuadros en España. Considera que son desorbitados, incluso comparándolos con los que tiene la pintura en otros países. Le preocupa que para algunos el interés de pintar se mida sólo a través del mercado, del posible mercado de ventas. Lo que, de paso, aleja sus obras de los aficionados a la pintura que no lleven el etiquetado de millonario en sus apellidos o en su libro de cheques. ■ C.F.R.