

**Versión Imagen**

## **extramuros**

### **LA LIBERTAD ES HACER**

Entevista a Luisa Richter

El 17 de febrero, tres días antes de partir para Alemania -donde habrá de permanecer por varios meses- Luisa Richter habló con nosotros, gente de la Redacción de **extramuros**, sobre su concepción de la pintura y su propia obra.

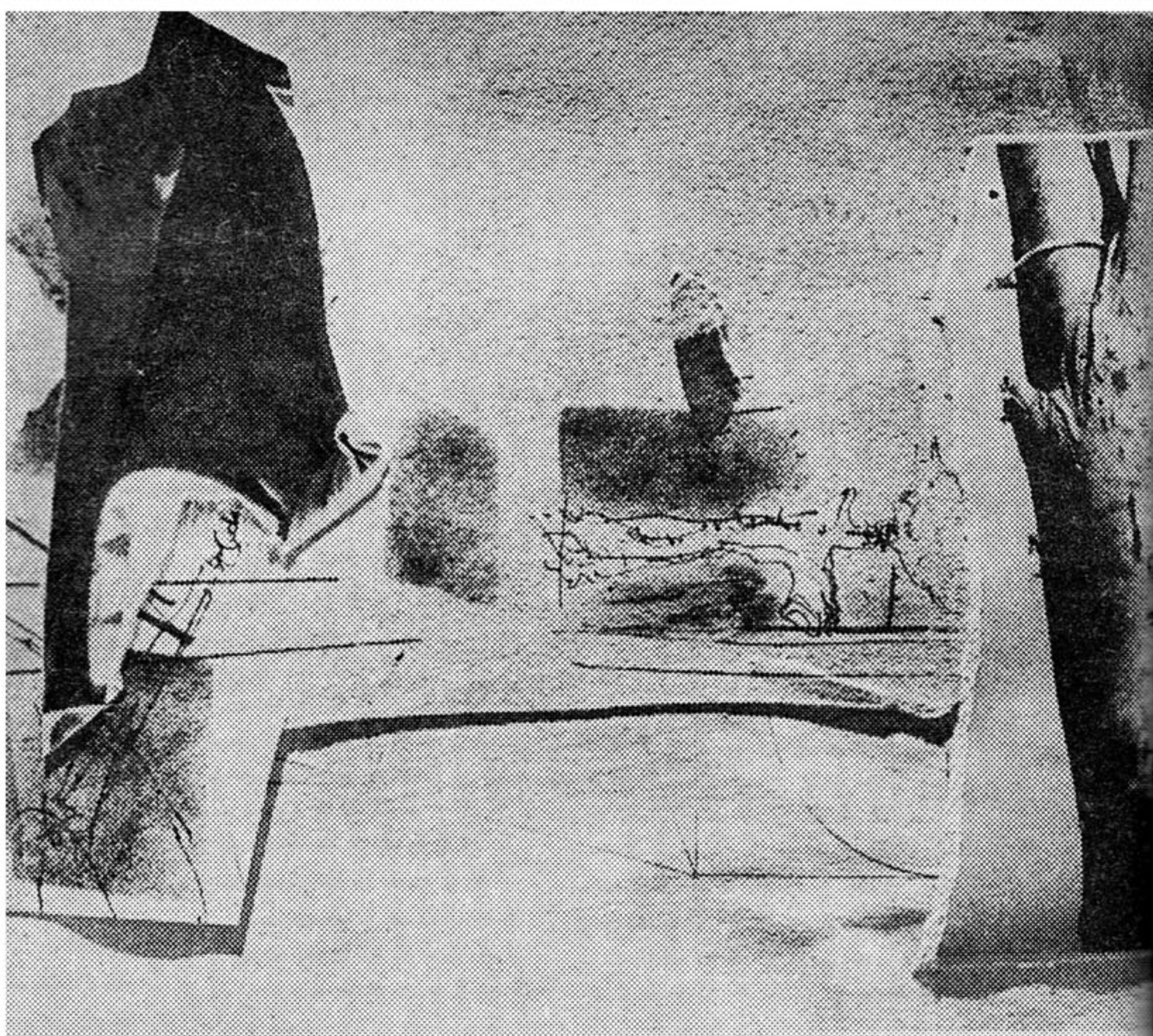
*-Cuando llegaste aquí, ya eras una pintora, ¿cuáles habían sido tus mayores combates con el arte, con tu arte?*

Cuando dices que yo ya era una pintora me pregunto ¿qué quieres decir con eso? Sabes, yo nací pintando: a los tres años ya hacía mis líneas. Es cierto que cuando llegué aquí tenía ya el premio nacional para jóvenes pintores. Pero no creo que yo era eso que hoy yo llamo una pintora. Yo estaba en camino de averiguar de qué se trata cuando uno se confronta con los colores, con el lienzo y con lo que va a producir la acción de crear. Cuando llegué aquí sufrí el deslumbramiento de la naturaleza, de la atmósfera, de los colores y de las contradicciones con que aparecían todos esos fenómenos.

Hasta entonces el tema de mi vida no había sido, en el fondo, otra cosa que estudiar. Viajes entre Roma y París y un eterno retorno a donde mi tutor Willie Baumeister. Experimentos constantes sobre el lienzo, con colores y líneas, tratando de indagar el problema de la composición y de lo que Baumeister quiso oponerle a la de su época con su teoría de la **contracomposición**.

Cada siglo y cada estilo en pintura tienen su motivación dentro de un contexto filosófico. El humanismo del Renacimiento, por ejemplo, al centrar su preocupación en el hombre, llevaba a la pintura a romper con la vieja tradición medieval y bizantina. En estas épocas los mosaicos y las pinturas se presentaban en dos dimensiones, ya que el





hombre se hallaba en un estado místico, bajo la protección de Dios. El pintor, el creador de esa época no creaba con la conciencia del yo, de la personalidad, de la individualidad. Esta conciencia adviene justo con la preocupación renacentista por el hombre y se traduce en pintura, como bien lo sabemos, por la problemática de la perspectiva; como más tarde, en el barroco, aparecerán otras nociones, la de infinidad, por ejemplo. En el barroco, en efecto, la composición se nutre de otras inquietudes: cómo llevar al cuadro temas, ideas, preocupaciones.

Esta relación entre el pensamiento del pintor y su manera de ver, de entender la composición, era la preocupación central de Baumeister, como teórico y como creador. Pensaba que los grandes abstractos, Kandinski y Malievitch habían fracasado en su intento de liberarse de las concepciones tradicionales de la composición. (Y ahora, por cierto, cuando yo veo los propios cuadros de Baumeister, pienso que, a pesar de cuanto dijo sobre la contracomposición, Baumeister pintó cuadros que se enmarcan rigurosamente dentro de la composición tradicional).





Quiero decirte que yo viví en esos años de aprendizaje con Baumeister, la confrontación entre plano y perspectiva, viví en el empeño de darle al plano su valor radical dentro de la pintura, más allá de cualquier ilusión, de cualquier apariencia creada por los vanos esfuerzos de escapar a los rigores de las dos dimensiones. Recuerda a Fontana, a Lucio Fontana, que obsesionado por esta misma confrontación, desgarró a cuchillazos los lienzos donde pinta, buscando ir más allá de las dos dimensiones.

*-Al decirte que eras ya una pintora cuando llegaste aquí, de alguna manera quería aludir a esa confrontación. Ahora, dime, a la inversa, ¿de qué manera esta realidad americana te golpeó como pintora?*

Antes de hablar de mi llegada, quiero hablarte de otra confrontación. Yo había vivido en esos años de postguerra el enfrentamiento con una nueva era. Sólo así puede llamarse lo que surgía en Alemania después del tercer Reich: todo lo reprimido se



liberaba. El tercer Reich rechazaba todo lo que no fuera el más chato naturalismo. Los libros de Klee, de Kandinski, de Malievitch o sobre ellos había que tenerlos en lugar secreto. Era un arte mimético, de la más espantosa banalidad, era la boba solemnidad de las exposiciones oficiales. Felizmente, yo tuve un padre bien **outsider**, que me introdujo en los caminos prohibidos del arte y tuve como profesor de pintura a Strohecker, hombre de inclinaciones teosóficas, que nos enseñó a soñar, cosa también prohibida durante el tercer Reich. Con ese hombre, nos escapábamos del presente y penetrábamos el sagrado y misterioso mundo de las catacumbas, de las cuevas de Altamira, de la escritura de Gilgamesh. También Altamira y los signos cuneiformes son caminos que llevan a las dos dimensiones, a lo plano, pero igualmente son manifestaciones de arraigo de la pintura en lo misterioso y lo mítico. En el mundo de las dos dimensiones aparece también lo numinoso, lo desconocido. Aparte de eso, Baumeister nos llevó a interesarnos por el budismo y en la proyección del hombre hacia otras metas, fuera de lo inmediato

Como ves, todas esas confrontaciones tienen que ver con la pintura -así no tengan que ver con la academia. También tiene que ver con mi pintura aquellos años de búsqueda existencial, las lecciones de Max Bense, los libros de Sartre, toda aquella cultura de liberación existencial de los horrores del nazismo. De cierto modo se trataba de la afirmación del yo, pero de un yo situado frente a la capacidad de hacer, de elegir.

*-La pintura como elección, dices. El pintor debe decidir cuando está frente a la creación, frente a sus instrumentos. Pero ¿no está muy condicionada esta elección? ¿No nos hablabas de eso cuando te ocupabas de las dos dimensiones del plano?*

La libertad es hacer. La reflexión está bien, pero siempre frente al acto de hacer. La libertad es dar un paso dentro de tus límites. Por un lado, ya es libertad decidir qué pintar: una cara, o simplemente una nariz, o un paisaje, o un plano blanco sobre otro plano blanco como se le ocurrió a Malievitch. Es una gran decisión. Y, luego, usar complementarios y tonalidades dentro de la escalera de la creación (¿escalera o escalafón? ¿cómo se puede decir?). Cada peldaño exige una decisión.







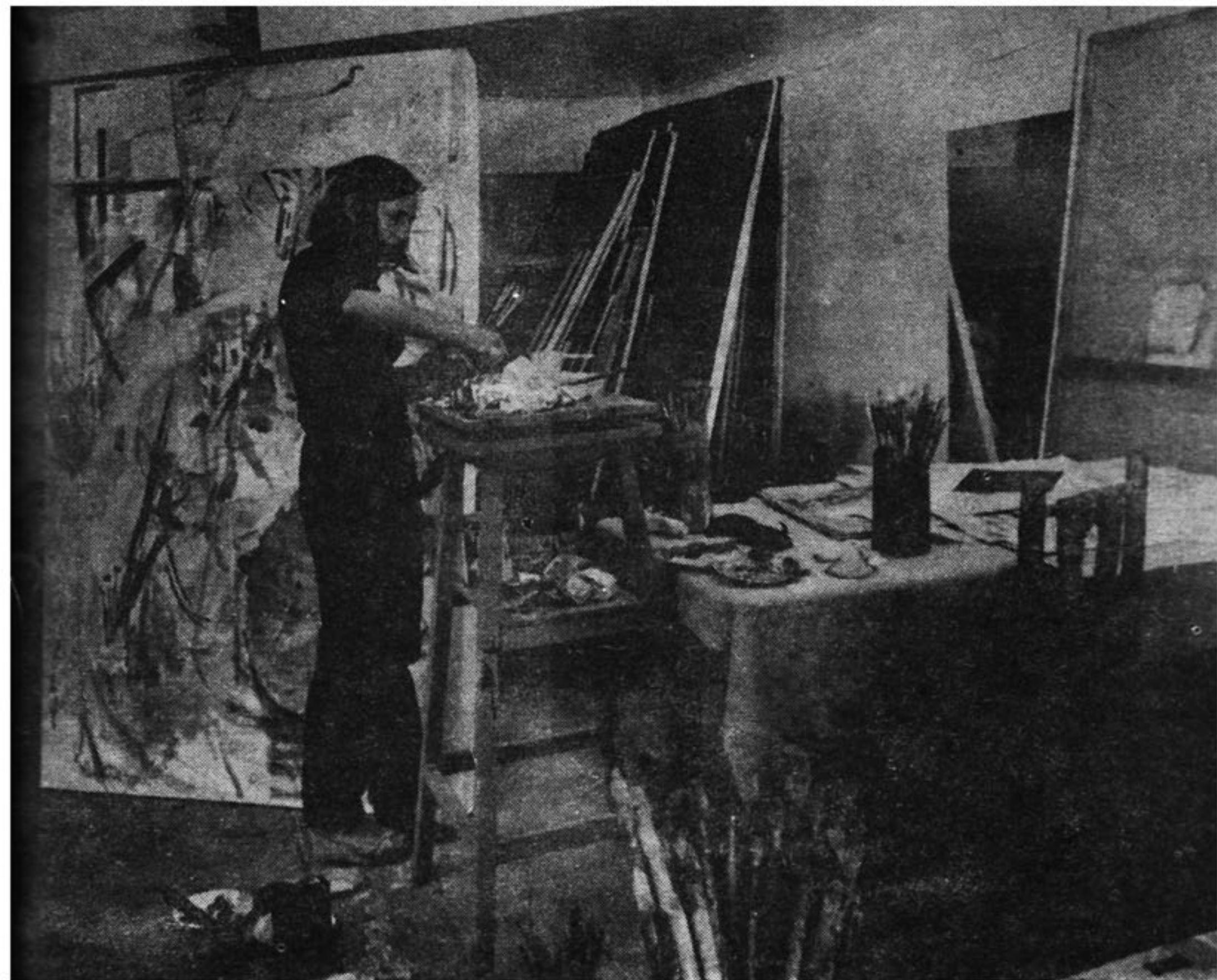
Por otro lado, no creas que tu sabes muy bien cómo reaccionan tus posibilidades frente a la exigencia que plantea cada uno de esos peldaños. Y, lo que es más importante, lo que acabas de crear se vuelve contra tí, te enfrenta. La realización de tu propia libertad se ha vuelto un límite. Esos son los acontecimientos intensos de la creación. Quieres hacer esto y no tienes la capacidad. Esa lucha entre decisión y capacidad, (que a veces se desenvuelve en una especie de, digamos de lírica sutil), que produce una obra. Tu tienes tu obra, frente a ti: ha sido, en un comienzo, la lucha entre decisión y capacidad. Pero, luego nos encontramos con un diálogo entre decisión y capacidad de una parte y obra empezada, de la otra. Y eso es aventura. Es aventura porque en el fondo tu te dejas llevar por tu propia creación, que ya no es tuya. Es como un romance. Tu tienes tu **partner**, que es tu obra ya empezada. Esa es una relación dialéctica, pero hay otra: ante tu obra tu puedes quedar fulminado, o puedes quedar deprimido, disgustado pero también eufórico. Esto que ha sido hecho por mí, allá surge, fuera de mi pasión, fuera de mi decisión.

*-Ese diálogo entre el creador y lo que está creando, lo que ya está allí y te refleja como lo que ya es extraño a ti, ¿es la aventura que vives como creadora o también como profesora, pues tu, como tu maestro Baumeister, han desplegado simultáneamente ambas actividades por muchos años? O, en palabras más dicotómicas, ¿cómo crees tu que has influido más en otros creadores: como pintora o como docente?*

Mira, yo creo en la vida, yo puedo enseñar porque tengo una experiencia, porque tengo una parte empírica bellísima. Ves, soy demasiado mujer: me lleno literalmente de vivencias y, literalmente, doy a luz. Así, cuando pinto es como cuando engendo. Cuando yo leo un libro sobre arte y me apasiono por sus enseñanzas, esa pasión transcurre después en mis cuadros o en mis clases. Esa confianza, no digamos familiaridad, que yo tengo con mi pintura, yo trato de pasársela a mis alumnos. Sin embargo, en cada alumno es diferente la batalla que debe librar para pasar del mundo de la tridimensionalidad al plano de dos dimensiones, que es, en definitiva, la pintura. Esas batallas son decisiones donde no se puede jugar con trucos.

*-Ese nexo permanente entre reflexión y acción que nutre tu obra ¿cómo ha repercutido en tus diversos estilos? De aquellas serigrafías de ha muchos años, donde se ven cascadas de sillas, a estos cuadros que tu llamas "espacios abiertos" ¿qué ha transcurrido?*





Tuve un tiempo en el cual me encantó leer a Villón y hubo otro tiempo en que me gustó leer a Nicolás de Cusa y a Maître Eckart, otra vez me fascinó Samuel Becket y hubo otro tiempo para Rimbaud o Rilke. En cada época, yo los necesitaba absolutamente.



Así es con la pintura. Digamos como si en la base de mi subconciencia ellos se repitieran. Y, mira, yo aprendí a pintar realista, hice retratos e hice desnudos. Con el propio Baumeister, que rechazaba todo eso, a pesar de que hablaba siempre de tolerancia, yo me hundí en otros mundos, en mi propia infancia, en mi adolescencia.

Llegando aquí vi cortes de tierra y pinté cortes de tierra; ví caras nuevas y entonces quise con la pintura hacer análisis psicológico. Salieron, sin duda, cosas grotescas, pero fue un camino. Después, ante acontecimientos sociales intensos, expresivos, trágicos, me aventuré por un simbolismo que de alguna manera trataba de reflejar los violentos contrastes de estas tierras. Pensé, entonces, que era un falso camino: podía conducirme a convertir la pintura en ilustración y eso no era esencial, ni para mi ni para la pintura.

*-Volvemos al origen de la entrevista: cuando llegaste aquí, venías de una sociedad en crisis y llegabas a una sociedad joven y aparentemente próspera; ahora vas a Europa para permanecer allí por unos meses, pero ahora la situación está invertida: vas de una sociedad en crisis a reencontrarte con tu viejo mundo, que hoy parece abrirse hacia perspectivas de bonanza y esplendor nunca conocidas. Te recuerdo esto para preguntarte: ¿crees que la pintura tenga algo que ver con las crisis sociales y económicas?*

Es una pregunta que yo siempre me hago. Hay razones: mi propia tranquilidad y mi bonanza están rodeadas de pobreza, desigualdad y miseria. Tomar conciencia de esto último es preguntarse: ¿por qué y para qué pintar? Pero de ese mismo entorno surgen las respuestas. El otro día llegó un viejo y pobre campesino a tocar a mi casa. Me confesó que por mucho tiempo había dudado en molestarme, pero que quería que yo aceptara a su sobrino como alumno, un muchacho que en medio de la gran pobreza se arreglaba para pintar por largas horas en cualquier espacio de su rancho. Ves tu, yo creo que el problema de la creatividad plantea en cualquier sociedad un tipo especial de exigencia; **quien crea debe ayudar a crear**. Hay un mundo de cultura deteriorada, de sustitutos y de creación, que está en la televisión y en el cine y la calle y que acecha permanentemente toda actitud creadora. Yo pienso que este grado de acechanza es mayor en las sociedades en crisis y que contribuye precisamente, a que éstas duren. El creador debe afanarse por mantener su búsqueda genuina y tratar de que sea genuina la búsqueda de los otros.



**Versión Texto**



## LA LIBERTAD ES HACER

### Entrevista a Luisa Richter

El 17 de febrero, tres días antes de partir para Alemania –donde habrá de permanecer por varios meses– Luisa Richter habló con nosotros, gente de la Redacción de **Extramuros**, sobre su concepción de la pintura y su propia obra.

*-Cuando llegaste aquí, ya eras una pintora, ¿cuáles habían sido tus mayores combates con el arte, con tu arte?*

Cuando dices que yo ya era una pintora me pregunto ¿qué quieres decir con eso? Sabes, yo nací pintando: a los tres años ya hacía mis líneas. Es cierto que cuando llegué aquí tenía ya el premio nacional para jóvenes pintores. Pero no creo que yo era eso que hoy yo llamo una pintora. Yo estaba en camino de averiguar de qué se trata cuando uno se confronta con los colores, con el lienzo y con lo que va a producir la acción de crear. Cuando llegué aquí sufrí el deslumbramiento de la naturaleza, de la atmósfera, de los colores y de las contradicciones con que aparecían todos esos fenómenos.

Hasta entonces el tema de mi vida no había sido, en el fondo, otra cosa que estudiar. Viajes entre Roma y París y un eterno retorno a donde mi tutor Willie Baumeister. Experimentos constantes sobre el lienzo, con colores y líneas, tratando de indagar el problema de la composición y de lo que Baumeister quiso oponerle a la de su época con su teoría de la **contracomposición**.

Cada siglo y cada estilo en pintura tienen su motivación dentro de un contexto filosófico. El humanismo del Renacimiento, por ejemplo, al centrar su preocupación en el hombre, llevaba a la pintura a romper con la vieja tradición medieval y bizantina. En estas épocas los mosaicos y las pinturas se presentaban en dos dimensiones, ya que el hombre se hallaba en un estado místico, bajo la protección de Dios. El pintor, el creador de esa época no creaba con la conciencia del yo, de la personalidad, de la



individualidad. Esta conciencia adviene justo con la preocupación renacentista por el hombre y se traduce en pintura, como bien lo sabemos, por la problemática de la perspectiva; como más tarde, en el barroco, aparecerán otras nociones, la de infinitud, por ejemplo. En el barroco, en efecto, la composición se nutre de otras inquietudes: cómo llevar al cuadro temas, ideas, preocupaciones.

Esta relación entre el pensamiento del pintor y su manera de ver, de entender la composición, era la preocupación central de Baumeister, como teórico y como creador. Pensaba que los grandes abstractos, Kandinski y Malievitch habían fracasado en su intento de liberarse de las concepciones tradicionales de la composición. (Y ahora, por cierto, cuando yo veo los propios cuadros de Baumeister, pienso que, a pesar de cuanto dijo sobre la contracomposición, Baumeister pintó cuadros que se enmarcan rigurosamente dentro de la composición tradicional).

Quiero decirte que yo viví en esos años de aprendizaje con Baumeister, la confrontación entre plano y perspectiva, viví en el empeño de darle al plano su valor radical dentro de la pintura, más allá de cualquier ilusión, de cualquier apariencia creada por los vanos esfuerzos de escapar a los rigores de las dos dimensiones. Recuerda a Fontana, a Lucio Fontana, que obsesionado por esta misma confrontación, desgarró a cuchillazos los lienzos donde pinta, buscando ir más allá de las dos dimensiones.

*-Al decirte que eras ya una pintora cuando llegaste aquí, de alguna manera quería aludir a esa confrontación. Ahora, dime, a la inversa, ¿de qué manera esta realidad americana te golpeó como pintora?*

Antes de hablar de mi llegada, quiero hablarte de otra confrontación. Yo había vivido en esos años de postguerra el enfrentamiento con una **nueva era**. Sólo así puede llamarse lo que surgía en Alemania después del tercer Reich: todo lo reprimido se liberaba. El tercer Reich rechazaba todo lo que no fuera el más chato naturalismo. Los libros de Klee, de Kandinski, de Malievitch o sobre ellos había que tenerlos en lugar secreto. Era

un arte mimético, de la más espantosa banalidad, era la boba solemnidad de las exposiciones oficiales. Felizmente, yo tuve un padre bien **outsider**, que me introdujo en los caminos prohibidos del arte y tuve como profesor de pintura a Strohecker, hombre de inclinaciones teosóficas, que nos enseñó a soñar, cosa también prohibida durante el tercer Reich. Con ese hombre, nos escapábamos del presente y penetrábamos el sagrado y misterioso mundo de las catacumbas, de las cuevas de Altamira, de la escritura de Gilgamesh. También Altamira y los signos cuneiformes son caminos que llevan a las dos dimensiones, a lo plano, pero igualmente son manifestaciones de arraigo de la pintura en lo misterioso y lo mítico. En el mundo de las dos dimensiones aparece también lo numinoso, lo desconocido. Aparte de eso, Baumeister nos llevó a interesarnos por el budismo y en la proyección del hombre hacia otras metas, fuera de lo inmediato.

Como ves, todas esas confrontaciones tienen que ver con la pintura así no tengan que ver con la academia. También tiene que ver con mi pintura aquellos años de búsqueda existencial, las lecciones de Max Bense, los libros de Sartre, toda aquella cultura de liberación existencial de los horrores del nazismo. De cierto modo se trataba de la afirmación del yo, pero de un yo situado frente a la capacidad de hacer, de elegir.

*-La pintura como elección, dices. El pintor debe decidir cuando está frente a la creación, frente a sus instrumentos. Pero ¿no está muy condicionada esta elección? ¿No nos hablabas de eso cuando te ocupabas de las dos dimensiones del plano?*

La libertad es hacer. La reflexión está bien, pero siempre frente al acto de hacer. La libertad es dar un paso dentro de tus límites. Por un lado, ya es libertad decidir qué pintar: una cara, o simplemente una nariz, o un paisaje, o un plano blanco sobre otro plano blanco como se le ocurrió a Malievitch. Es una gran decisión. Y, luego, usar complementarios y tonalidades dentro de la escalera de la creación (¿escalera o escalafón? ¿cómo se puede decir?). Cada peldaño exige una decisión.



Por otro lado, no creas que tú sabes muy bien cómo reaccionan tus posibilidades frente a la exigencia que plantea cada uno de esos peldaños. Y, lo que es más importante, lo que acabas de crear se vuelve contra tí, te enfrenta. La realización de tu propia libertad se ha vuelto un límite. Esos son los acontecimientos intensos de la creación. Quieres hacer esto y no tienes la capacidad. Esa lucha entre decisión y capacidad, (que a veces se desenvuelve en una especie de digamos, de lírica sutil), que produce una obra. Tú tienes tu obra, frente a ti: ha sido, en un comienzo, la lucha entre decisión y capacidad. Pero, luego nos encontramos con un diálogo entre decisión y capacidad de una parte y obra empezada, de la otra. Y eso es aventura. Es aventura porque en el fondo tú te dejas llevar por tu propia creación, que ya no es tuya. Es como un romance. Tú tienes tu **partner**, que es tu obra ya empezada. Esa es una relación dialéctica, pero hay otra: ante tu obra tú puedes quedar fulminado, o puedes quedar deprimido, disgustado pero también eufórico. Esto que ha sido hecho por mí, allá surge, fuera de mi pasión, fuera de mi decisión.

*-Ese diálogo entre el creador y lo que está creando, lo que ya está allí y te refleja como lo que ya es extraño a ti, ¿es la aventura que vives como creadora o también como profesora, pues tú, como tu maestro Baumeister, han desplegado simultáneamente ambas actividades por muchos años? O, en palabras más dicotómicas, ¿cómo crees tú que has influido más en otros creadores: como pintora o como docente?*

Mira, yo creo en la vida, yo puedo enseñar porque tengo una experiencia, porque tengo una parte empírica bellísima. Ves, soy demasiado mujer: me lleno literalmente de vivencias y, literalmente, doy a luz. Así, cuando pinto es como cuando engendro. Cuando yo leo un libro sobre arte y me apasiono por sus enseñanzas, esa pasión transcurre después en mis cuadros o en mis clases. Esa confianza, no digamos familiaridad, que yo tengo con mi pintura, yo trato de pasársela a mis alumnos. Sin embargo, en cada alumno es diferente la batalla que debe librar

para pasar del mundo de la tridimensionalidad al plano de dos dimensiones, que es, en definitiva, la pintura. Esas batallas son decisiones donde no se puede jugar con trucos.

*-Ese nexo permanente entre reflexión y acción que nutre tu obra ¿cómo ha repercutido en tus diversos estilos? De aquellas serigrafías de hace muchos años donde se ven cascadas de sillas, a estos cuadros que tú llamas “espacios abiertos” ¿qué ha transcurrido?*

Tuve un tiempo en el cual me encantó leer a Villón y hubo otro tiempo en que me gustó leer a Nicolás de Cusa y a Maitre Eckart, otra vez me fascinó Samuel Becket y hubo otro tiempo para Rimbaud o Rilke. En cada época yo los necesitaba absolutamente.

Así es con la pintura. Digamos como si en la base de mi subconciencia ellos se repitieran. Y, mira, yo aprendí a pintar realista, hice retratos e hice desnudos. Con el propio Baumeister, que rechazaba todo eso, a pesar de que hablaba siempre de tolerancia, yo me hundí en otros mundos, en mi propia infancia, en mi adolescencia.

Llegando aquí vi cortes de tierra y pinté cortes de tierra; vi caras nuevas y entonces quise con la pintura hacer análisis psicológico. Salieron, sin duda, cosas grotescas, pero fue un camino. Después, ante acontecimientos sociales, intensos, expresivos, trágicos, me aventuré por un simbolismo que de alguna manera trataba de reflejar los violentos contrastes de estas tierras. Pensé, entonces, que era un falso camino: podía conducir-me a convertir la pintura en **ilustración** y eso no era esencial, ni para mí ni para la pintura.

*-Volvemos al origen de la entrevista: cuando llegaste aquí, venías de una sociedad en crisis y llegabas a una sociedad joven y aparentemente próspera; ahora vas a Europa para permanecer allí por unos meses, pero ahora la situación está invertida: vas de una sociedad en crisis a reencontrarte con tu viejo mundo, que hoy parece abrirse hacia perspectivas de bonanza y splen-*



*dor nunca conocidas. Te recuerdo esto para preguntarte: ¿crees que la pintura tenga algo que ver con las crisis sociales y económicas?*

Es una pregunta que yo siempre me hago. Hay razones: mi propia tranquilidad y mi bonanza están rodeadas de pobreza, desigualdad y miseria. Tomar conciencia de esto último, es preguntarse: ¿por qué y para qué pintar? Pero de ese mismo entorno surgen las respuestas. El otro día llegó un viejo y pobre campesino a tocar a mi casa. Me confesó que por mucho tiempo había dudado en molestarme, pero que quería que yo aceptara a su sobrino como alumno, un muchacho que en medio de la gran pobreza se arreglaba para pintar por largas horas en cualquier espacio de su rancho. Ves tú, yo creo que el problema de la creatividad plantea en cualquier sociedad un tipo especial de exigencia; **quien crea debe ayudar a crear**. Hay un mundo de cultura deteriorada, de sustitutos y de creación, que está en la televisión y en el cine y la calle y que acecha permanentemente toda actitud creadora. Yo pienso que este grado de acechanza es mayor en las sociedades en crisis y que contribuye precisamente, a que éstas duren. El creador debe afanarse por mantener su búsqueda genuina y tratar de que sea genuina la búsqueda de los otros.