

LA LUZ ES MUY SILENCIOSA
ENTREVISTA CON JORGE YÁZPIK
Javier Barreiro Cavestany

¿Cómo empieza tu trabajo?

De forma aleatoria. Puede ser la piedra escogida por el cantero. Y ante esa masa única, que no he visto antes, no puedo preconcebir una forma e integrarla. No es tan distinto con el acero. Me pongo a trabajar hasta que descubro una proporción que me gusta y, dentro de lo que me sugiere el material, esa proporción se ordena y empieza a existir. Contemplo este prisma [una caja de cartón con cortes geométricos dibujados] y la propia forma me empieza a sugerir hacia dónde ir. Un trazo me lleva al siguiente. Me imagino que es como escribir un poema: cada palabra tiene que estar en el lugar exacto, si no en vez de claridad generas confusión y no traduces lo que quieres decir.

En la piedra hay un objeto preexistente, pero en esta caja el diálogo parte de ti...

Imagino que el objeto es de concreto y me pregunto por las propiedades de ese material. Parto de una sugerencia visual, y es la forma la que requiere un determinado material: plata, acero, concreto... Aquí ves un dibujo con una serie de formas geométricas y luego ves cómo se trasladaron a esta masa de porcelana en relieve. No me lo imagino de antemano, simplemente empiezo el trazo y el propio trazo se va ordenando hasta que aparece algo, y cuando intuyo que tiene una coherencia, entonces lo voy siguiendo.

En los trabajos en piedra suele haber un acoplamiento de varias piezas, una interacción entre lo orgánico del material, los cortes geométricos y el trabajo de pulido, todo lo cual da una imagen de objeto "construido". Mientras que en las obras en acero predomina la ima-

gen de un objeto surgido por “sustracción”, a partir de una forma aparentemente sólida. ¿Es pertinente esta distinción?

No veo esa diferencia tan marcada. La relación entre lo orgánico y lo geométrico proviene de mi atracción por el contraste. La piedra me impone una necesidad a partir de formas accidentales. Es un juego que satisface ciertas reglas que organizo. Es como resolver una fórmula matemática donde el chiste es jugar, y cuando se resuelve es una sorpresa. Ante todo para mí mismo. También hay piedras monolíticas, semejantes a los prismas de acero. Y en las esculturas en piedra y acero hay una interacción similar entre lleno y vacío.

¿No existe el riesgo de que te enamores de un procedimiento o de una fórmula?

Tú organizas un juego, luego te lo aprendes y una vez que lo dominas, te cansas y lo tiras, y necesitas inventar otro. De eso te vas alimentando. Mientras te siga dando recursos para hacer, ese juego sigue teniendo sentido.

¿Te cansa porque sientes haber agotado sus posibilidades formales?

Sí. O porque me interesan otras cosas. No puedo prever cuándo se va a terminar, ni cuándo va a empezar, pero es muy placentero estar jugando a algo donde no sabes qué va a pasar y de pronto aparece. Puede suceder que vea la piedra y desde el primer momento visualice el resultado. En otros casos, trabajas demasiado sin encontrar nada y terminas tirándola.

¿Qué papel juega el dibujo?

El dibujo plano es el dibujo y basta, no pienso en otra cosa cuando lo hago. Luego puede convertirse en un relieve. Estos trazos en el cartón son como un ajedrez que permite anticipar tus jugadas y las respuestas que vas a obtener del contrincante. También puedes trazar directamente los cortes sobre la piedra. Se trata de ex-

plorar las posibilidades de una forma y en ese proceso intervienen muchos factores, no sólo la línea, sino el volumen, la textura, la luz... Aunque el lenguaje de la escultura tenga características propias, no creo que sea muy distinto en la música con un acorde: ¿a dónde te lleva, cuál es su relación con el silencio, qué quiere decir ese acorde, es coherente con el conjunto? Es sumergirse en el caos, estando en constante movimiento.

La pieza tiene un impacto inmediato, externo, del volumen y el contorno. Pero también están los espacios interiores que genera. ¿Cómo ves esa dialéctica entre la forma aparente y otra misteriosa, que sólo se puede imaginar, porque el ojo no tiene acceso a ese espacio?

El vacío y el lleno podrían corresponder al macro y al microcosmos, al positivo y negativo, y tienen un valor equivalente. Al hacer determinados cortes me imagino qué espacios interiores resultarán, pero no logro abarcar todas las perspectivas. La obra tiene que sugerir más que decir abiertamente, de manera que el espectador pueda imaginar. Más que una respuesta, la obra tiene que formular una pregunta.

¿Cómo es la relación entre pesadez y ligereza?

Es esencial que la masa sea sólida. La imagen escenográfica, entendida como maquillaje, no me interesa. Aunque la pintura me fascine, es otro universo. Para mí el material tiene su propia densidad, su propio peso. Hasta cuando trabajo la plata, es maciza. Lo que me atrae es el abrazo entre el material y el vacío que lo rodea. Eso está vinculado con la arquitectura. Por ejemplo, con la arquitectura árabe, con su manera de manejar la abstracción. Y con la dimensión horizontal, ligada a la vivencia del desierto y del cielo.

Sin embargo, en tu escultura hay una marcada tendencia a la verticalidad.

Aunque haya muchas líneas verticales, me siento más horizontal. Mi trabajo está muy anclado a la tierra y la verticalidad es el movimiento hacia el cielo. Tal vez, precisamente, por esa tendencia a la horizontalidad, necesito lo vertical como factor de equilibrio.

Tus esculturas invitan a ser habitadas, presagian una presencia y tienen un componente dramático, en el sentido griego de "acción". ¿Es algo deliberado?

Sí, es deliberado. Puedes recorrer tanto el vacío como el lleno. El vacío no se ve, se ve el fondo del vacío. Sientes el vacío a partir de las paredes del lleno que lo define. Una de las reglas del juego es cómo jalar la vista hacia un determinado espacio y en ese recorrido te vas encontrando con una superficie y luego con otra. Hay una serie de caminos que puedes tomar, con una serie de resultantes que el espectador inventa. Si hiciera un hoyo y del otro lado existiese otro hoyo, ya pierde sentido, y hasta erotismo.

Otro elemento ligado a la arquitectura es el carácter monumental. ¿Cómo se relaciona tu manera de concebir el objeto con esa instancia que remite a algo emblemático, aunque no necesariamente simbolice algo preciso?

Al reducir el trabajo a ciertas líneas, creas un efecto de crecimiento y proyección del material hacia otra dimensión. Las pirámides egipcias podrían tener cualquier escala, pero cuando visualizas los pasadizos interiores, el volumen crece de una manera impresionante. Es sólo una delgada línea en relación al volumen total lo que crea la dimensión. Esto lleva a las proporciones, no sólo en relación al entorno, sino al manejo de los rectángulos áureos superpuestos que predominan en mi obra. Todo rectángulo es una respuesta en todas direcciones, no sólo hacia el inte-

rior y el exterior. No debemos pensar en 360 grados, desde el afuera hacia el adentro, sino también al revés, como un átomo que, desde el interior se proyecta hacia el espacio infinito.

¿Cuál es la relación de tu lenguaje con la escultura y la arquitectura prehispánicas?

Es una influencia grande. Habiendo vivido siempre aquí, la presencia es tan fuerte que se te impone. La abstracción arquitectónica maya o las proporciones de los cuerpos en las culturas prehispánicas de Occidente han sido grandes lecciones para mí. Parecería que hay ciertas proporciones capaces de producir un impacto que nos conecta con una dimensión que trasciende el sentido simbólico dado por una determinada civilización. Eso genera una serie de vasos comunicantes entre culturas y épocas distantes que nos hace sentir en casa ante un lenguaje aparentemente ajeno.

Desde hace años, a excepción del dibujo y el barro, has dejado de trabajar tus piezas manualmente. ¿Qué implicaciones ha tenido ese hecho sobre tu trabajo?

He trabajado la piedra y otros materiales durante años. Con el primer material tardas mucho tiempo hasta adquirir una familiaridad. Aunque los demás sean distintos, ya tienes una experiencia que te resulta muy útil. Cuando empecé a trabajar con artesanos vi que, al delegar la ejecución física, podía concentrarme en la pura forma. Lo importante es entender que los materiales son universos paralelos y cada uno te permite decir cosas distintas.

¿Hasta dónde atribuyes importancia a lo que puede ser el sentido de una obra?

Mis esculturas no tienen título, porque no me interesa la relación de un texto literario con la forma. La forma es en sí misma.

Lo que pueda decir es una cuestión sensorial dentro de su propio lenguaje, del material, la luz, la textura, la gravedad... Una especie de movimiento estático. El proceso de su concepción es una proyección de imágenes y sensaciones en el material. No me preocupa tanto el resultado, sino esa dimensión de juego infantil, una manera de ver el mundo y de decir, donde nunca terminas de saber qué estás diciendo.

¿Qué relación tiene lo que haces con el silencio?

Es como el vacío y el lleno. El recorrido que haces desde afuera hacia adentro es un resultado del que depende el equilibrio de la obra. Porque la luz es muy silenciosa. Es un descanso para respirar y volver a empezar.

México, enero de 2003