

Bill Kohn: La Naturaleza Infatigable.

Francisco J. Lara-Barranco

Resulta obvio decir que Bill Kohn, en la actualidad profesor emérito de Washington University School of Art, es en St. Louis un admirado profesor de la Escuela de Arte. Uno sólo tiene que pasar un día con él, comer en algún restaurante, para comprobar que alguien se acerca y le agradece las enseñanzas que recibiera cuando fuera alumno o alumna del profesor Kohn. Al mismo tiempo, es un infatigable y admirado artista. La comprobación, en este caso, vendría de todas las exposiciones individuales y colectivas que ha venido realizando, dentro y fuera del Estado de Missouri, desde que finalizara un Master sobre Arte en Mills College, Oakland, California, 1960. Esta breve introducción señala la doble pasión profesional de su vida: la enseñanza y la práctica del arte.



Bill Kohn y su esposa Patricia en India (1965)

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado con una beca del Ministerio de Educación y Cultura, Madrid. Fue desarrollado en Washington University School of Art, St. Louis, Missouri, bajo la dirección del profesor Bill Kohn.

Paco Lara-Barranco: Resulta obvio decir que, Bill Kohn, en la actualidad profesor emérito de Washington University School of Art, es en St. Louis un admirado profesor de la Escuela de Arte. Uno sólo tiene que pasar un día con él, comer en algún restaurante, para comprobar que alguien se acerca y le agradece las enseñanzas que recibiera cuando fuera alumno o alumna del profesor Kohn. Al mismo tiempo, es un infatigable y admirado artista. La comprobación, en este caso vendría de todas las exposiciones individuales y colectivas que ha venido realizando, dentro y fuera del Estado de Missouri, desde que finalizara los estudios de Master en Arte en Mills College, Oakland, California en 1960. Esta breve introducción señala la doble pasión profesional de su vida: la enseñanza y la práctica del arte. Y a partir de aquí, me gustaría lanzar la primera pregunta: ¿Cómo has compaginado esa doble pasión profesional?

Bill Khon: Con respecto a esta cuestión, creo que ha habido una interesante relación entre ambas pasiones, una ha ayudado a la otra. Ambas me han sido necesarias, he aprendido cosas de mi pintura que he aplicado en mis clases y viceversa.

PL-B: Si uno dedica unas horas al recorrido de tu larga trayectoria como artista, una primera impresión de la misma podría ser tu fascinación por los lugares foráneos, por lo extranjero. Tus viajes continuos y reiterados a India, México, España, París y recientemente Perú, corroboran esta observación. Sin olvidar los viajes por el interior de los Estados Unidos. Me gustaría preguntar por esa intensa fascinación tuya por el extranjero. ¿De dónde surge y cómo se ha mantenido?

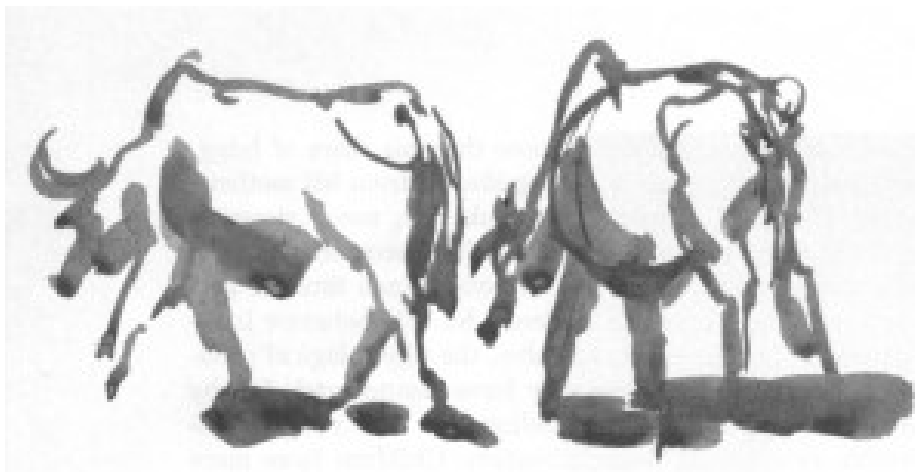
BK: No sé de dónde surge, te diré que comencé a realizar viajes justo después de terminar mis estudios en la universidad. Obtuve una beca para salir al extranjero y en cierta medida esto me cambió. Viajar me fascina. Cuando salgo fuera, y voy a un lugar nuevo, consigo recargarme. Es interesante realizar un trabajo basado en tus viajes.

PL-B: Ahora, podemos empezar por los comienzos. En 1965-1966 estuviste pintando en la India, con una beca Fulbright a la cual has hecho mención. Los apuntes y pinturas de entonces reflejan los modos de vida de la gente: diversas actividades diarias del hombre en la calle, animales comiendo o simplemente descansando. En estos primeros trabajos estabas más interesado por la representación de la figura humana que por la arquitectura. Una representación enriquecida por los detalles de dibujo, y contrastes de color. ¿Cuáles eran tus intenciones para estas primeras obras? ¿Qué pretendías transmitir?

BK: Aquellos trabajos hablan de la vida en las calles de India. Allí, todo sucede en las calles. Y en este sentido, puedes ir al médico, puedes ir al dentista, puedes pasar junto al médico y su paciente. Lo más interesante fue observar cómo un otorrino colocó un instrumento muy puntiagudo en el interior del oído de un paciente justo en medio de la calle. No podía imaginar qué podría ocurrir si el doctor hubiera resbalado o si alguien, de forma accidental, hubiera chocado contra el médico mientras estaba trabajando, esto hubiera causado la muerte del paciente. Pero el hecho de que hay animales por todos sitios, en las calles, es un tremendo efecto. Quise relatar toda la intensidad que pude ver cada vez que ponía los pies fuera de mi casa.



Bill Kohn, impresiones del mercado del viernes. Acuarela sobre papel, Baroda, 1965.



Bill Kohn, acuarela sobre papel, 1965.



Bill Kohn, acuarela sobre papel, Baroda, 1965.

PL-B: Después, trabajarías con un tema ciertamente diferente: composiciones de naturaleza muerta. Los motivos eran piezas de maquinaria. Con estas composiciones probablemente se iniciara la eliminación de la figura humana en la visión del cuadro. Las formas elegidas delatan tu interés por la geometría. Si miras hacia ese período, nos puedes explicar las razones de esos cambios con respecto a la serie de pinturas de la India.

BK: En primer lugar diré que esas pinturas son de 1974 y los trabajos de India se realizaron en 1965, lo que indica que hay años en medio y muchas otras cosas pasaron. Durante esos años realicé objetos mecanizados suspendidos en el aire, serigrafiados en papel y en tela. Al final del período de pinturas sobre India, observé que estaba comenzando a interesarme por los edificios que aparecían detrás de la gente representada en la composición. En ese momento estaba interesado por los edificios y los espacios que se observan entre los mismos, los colores y las sombras, las sombras arrojadas, más que por la gente. Y en este sentido, yo hablaría de una evolución natural.

PL-B: ¿Cuánto tiempo estuviste trabajando en esta serie de elementos mecánicos, donde usaste como técnica de trabajo, además de la pintura acrílica, la serigrafía sobre tela y superficie rígida de plástico?

BK: Esa serie, como tal serie, sólo perduró desde 1974 hasta 1979. Después, las composiciones de naturalezas muertas, fueron reemplazadas por edificios reales. Las visiones de los edificios se realizaban desde lo más alto de los mismos, como si miráramos desde arriba hacia abajo, y también realicé cambios en los colores: pasé de colores luminosos a colores iluminados.

PL-B: En 1979, fue cuando disfrutas de un año sabático y trabajas en Guadalajara, Méjico. Jack Cowart, definió el paso de los elementos mecánicos anteriores a la nueva serie de Guadalajara como de "cool" a "hot" (de "frío" a "caliente"). Este último término lo aplicó a la serie de Guadalajara. ¿Cómo se produjo ese paso de una serie a otra? Es decir, ¿por qué ese cambio radical en la paleta?

BK: Creo que no hubo un cambio en el color tan radical, hubo un cambio de color pero fue natural. Dejé de usar colores luminosos definitivamente. Estuve usando colores iluminados, pero muchas cosas se fueron añadiendo a partir de esas pinturas en las "pinturas de edificios". ¿Cómo sucedió esto? Creo que llegué al final de una serie. Supe que estaba al final y no quise repetir más lo que ya había hecho. Empecé a interesarme por algo diferente. Esto me ocurrió cuando fui a Guadalajara, me llevé las naturalezas muertas, algunas de las naturalezas muertas, para una transición, pero decidí que no. Fui para encontrar algún tipo de transición, y lo hice. Esto no me ocupó mucho tiempo.



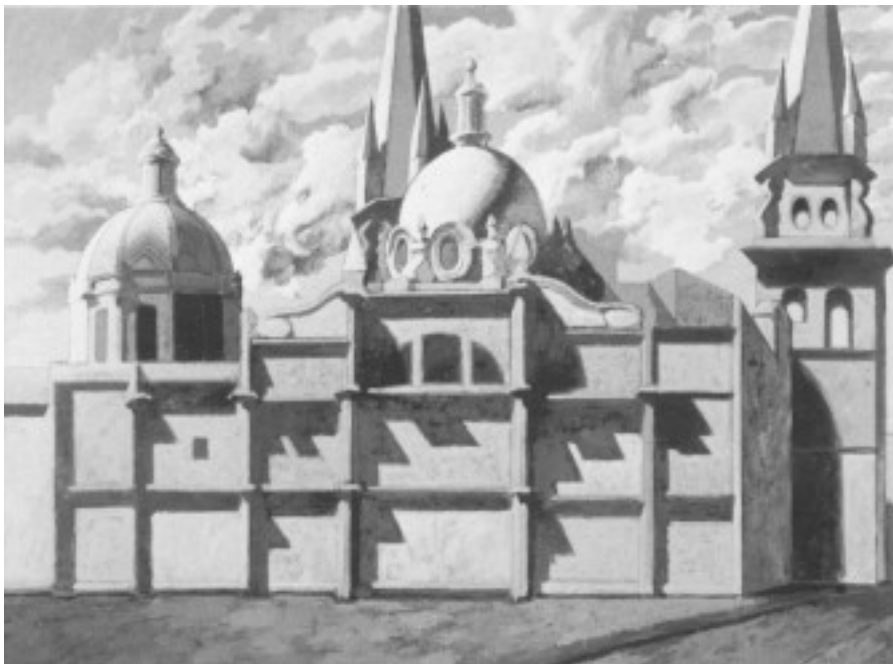
Bill Kohn, Morelos. Acrílico sobre tela, 182 x 238 cm., Guadalajara, 1979.



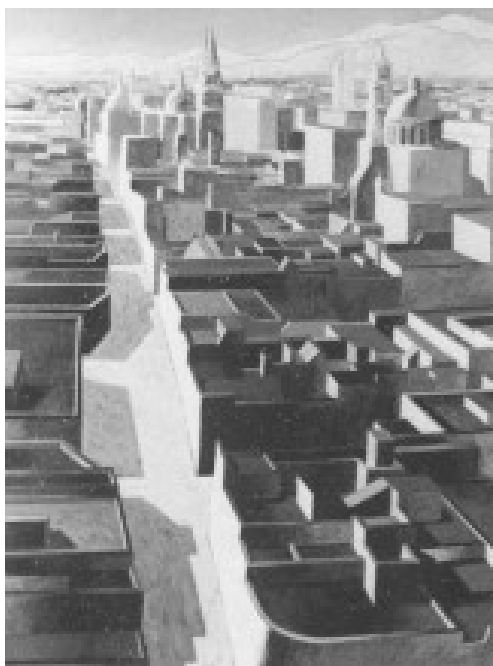
Bill Kohn, La Catedral. Acrílico sobre tela, 187 x 182 cm., Guadalajara, 1979.



Bill Kohn, San Francisco. Acrílico sobre tela, 170 x 177 cm., Guadalajara, 1979.



Bill Kohn, Catedral de la Plaza de la Liberación. Acrílico sobre tela, 129 x 179 cm., Guadalajara, 1979.



Bill Kohn, Liceo. Acrílico sobre tela, 177 x 137 cm., Guadalajara, 1979.

PL-B: Recuerdo cuando nos conocimos en Sevilla, en 1986, cuando disfrutabas de otro año sabático. En compañía de otros amigos comunes, estuvimos viendo las proyecciones de la última serie que realizaras antes de viajar a España. En esta serie te interesaste por la sombra arrojada de la "Sears Tower" de Chicago sobre los edificios que la circundan. En relación a la paleta de tonos cálidos de Guadalajara, las nuevas composiciones geométricas de cubos y diversos paralelepípedos que definían a los edificios de la ciudad fueron tratadas con una gama fría. De nuevo, podrías explicar por un lado los motivos de esa transición con respecto a la nueva paleta, y por otro las intenciones que te motivaron hacia el estudio de un paisaje moderno urbano.

BK: En Guadalajara, creo que el edificio más alto es de doce pisos. Allí no se puede construir a una altura superior a la de la catedral. Cuando regresé a St. Louis subí al edificio más alto de la ciudad, que podría tener unos treinta o treinta y cinco pisos, y cuando miré hacia abajo observé que cuanto más distancia tenía del suelo más abstracta se volvía la visión de la superficie. Estaba claro que no podías saber a qué estabas mirando desde lo más alto, y tenías que averiguarlo estableciendo diferentes relaciones. La abstracción fue natural. Y la abstracción ha sido siempre una parte importante de mi trabajo. Descubrí entonces que treinta pisos no eran suficientes, y por esta razón fui a Chicago para subir al edificio más alto del mundo. Entonces era la torre Sears. Desde lo más alto los colores se vuelven más fríos, más duros, mucho

más cortantes, sin embargo se mantienen, al mismo tiempo, cosas como sombras transparentes; y esto último fue tremendamente importante. Fue entonces cuando advertí que la sombra en sí misma era algo muy interesante. Era algo en lo que estaba especialmente interesado: mientras estaba en la torre, miraba la sombra del edificio cómo se movía a través de la ciudad.

PL-B: La transición hacia el paisaje urbano fue debida en cierto modo por la abstracción. Una abstracción que descubres mirando hacia abajo desde la torre Sears.

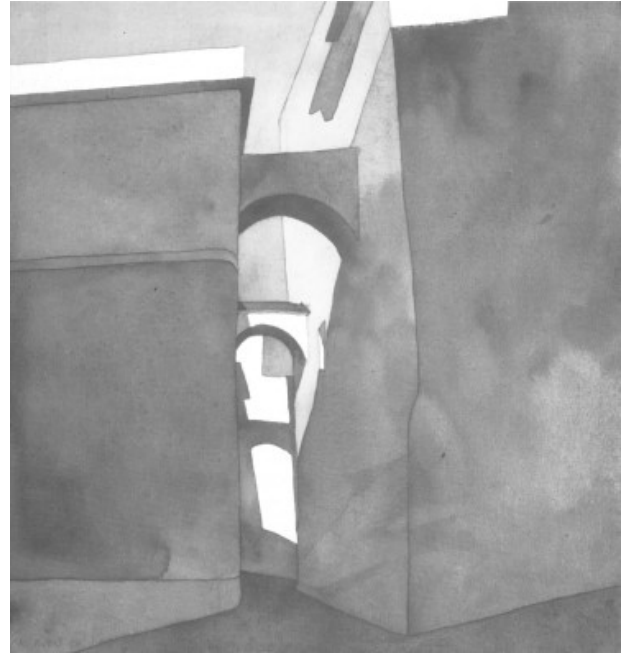
BK: Sí, pero creo que hay algo más y que está relacionado con la sensación de vértigo que me interesa bastante. En ocasiones cuando algunas personas contemplan mis pinturas experimentan esa sensación. Un efecto de inestabilidad que me gusta, también. Es como decir que, pasas de ver abstracción a reconocer un paisaje urbano que te provoca vértigo por la perspectiva forzada.

PL-B: En el año sabático de España, al contrario que en India, te centras en la configuración de las calles, la arquitectura andaluza más que en la figura humana. Esa ausencia del ser humano, que se observa desde que emprendes la serie de elementos mecánicos, se debe a qué tipo de decisión.

BK: Una vez más, cuando dejé los Estados Unidos pensé en lo que debería traer conmigo cuando volviera de España para hablar de lo que me pudiera transmitir mi presencia en el nuevo país. Cuando pensaba en la idea de viajar a Sevilla, estaba seguro de que subiría a lo más alto de la Giralda para hacer lo que hice en Chicago: observar la sombra de la Giralda moviéndose por la ciudad. Entonces, me di cuenta de que había terminado con eso. Algo diferente estaba ocurriendo. Tampoco encontré el interés suficiente en la gente de la ciudad si lo comparamos con la gente de la India. Esto fue verdaderamente interesante. Sin embargo, las calles me ofrecieron la visión de bloques, de volúmenes, de luz y de sombra, y también observé la abstracción que he había tratado en los trabajos previos. No descartaría la vuelta de la figura humana, ello podría interesarme algún día. Lo que sí es cierto es que hay algo acerca del vacío que tiene una cualidad surreal. Recuerdo que disfruté con esa idea, y aún sigo haciéndolo. La gente y los coches se mueven, las calles y los edificios no, y existe una cierta cualidad atemporal, algo así como que percibes "un estar a la espera" de algo que podría llegar a suceder. Junto a otra cualidad surreal que me gusta.



Bill Kohn, calle sevillana. Acrílico sobre tela, 1986.



Bill Kohn, calle sevillana. Acuarela sobre papel, 1986.

PL-B: En 1989, con la serie sobre el Grand Canyon, Arizona, abordas una nueva configuración del paisaje: el paisaje natural no intervenido por la acción del hombre. Los grandes formatos, las composiciones con perspectivas forzadas, los extremados contrastes de color, presentan una idea de la naturaleza hostil pero bella al mismo tiempo, áspera, contundente, inabarcable. Cuando te enfrentabas a este tipo de paisaje ¿qué pretendías ofrecer: tu visión personal del lugar, o por el contrario la esencia del lugar propiamente dicho?

BK: Las dos cosas. Subí mil metros para mirar hacia abajo, después llegué a los dos mil, y de esa manera pude obtener la máxima altura para mirar hacia abajo lo más lejos posible. La abstracción, de nuevo, me vino dada porque estaba allí mismo, en la propia naturaleza. Y constituye una parte muy importante del trabajo. Después vino la forma de intentar y poner la experiencia del lugar, mis sensaciones, sobre la tela. Aunque eso fue muy temerario por mi parte dado que en cualquier momento podría ocurrir algún accidente, esa fue realmente mi intención.

PL-B: Aunque resultan impresionantes las visiones que del Grand Canyon se reflejan en tus telas, cuando uno observa las mismas desde muy cerca parece que cada centímetro cuadrado tenga su propia significado, y que sea completamente necesario.

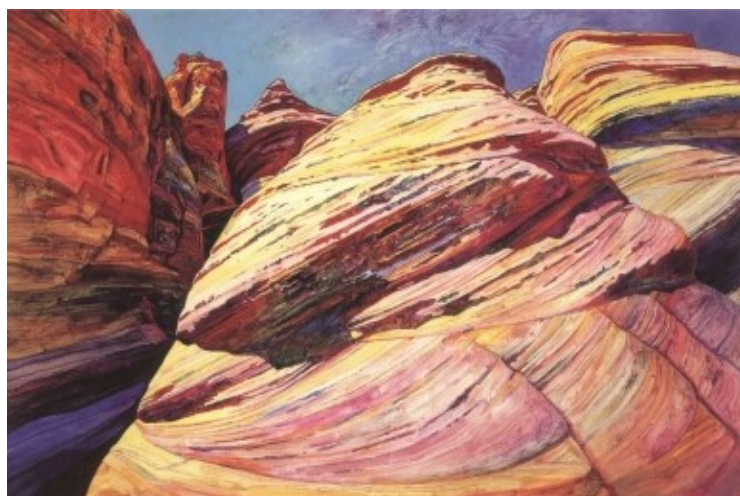
BK: Eso espero. Esa es, ciertamente, la manera como pienso mientras pinto.

PL-B: Entonces, no es únicamente contemplar el cuadro desde muy cerca sino también hacerlo desde cierta distancia con el fin de lograr una fusión en las pinceladas.

BK: Exactamente. Al menos dos maneras diferentes de aproximarse a la pintura. Desde muy cerca o desde muy lejos, aunque no se pueden olvidar las diferentes opciones de mirar estas pinturas desde distintas distancias. Y esto es intencionado.



Bill Kohn, Mirando hacia arriba sobre el Kaibab. Acrílico sobre tela, 207 x 276 cm., Grand Canyon, Arizona, 1989.



Bill Kohn, Redford Rock. Acrílico sobre tela, 207 x 303 cm., Zion, Arizona, 1989.



Bill Kohn, *Puesta de sol desde Hopi Point*. Acrílico sobre tela, 204 x 546 cm., Grand Canyon, Arizona, 1989.

PL-B: 1993, nuevo año sabático. Esta vez en Oaxaca, Méjico. El interés, aunque se centra en los grandes paisajes naturales abiertos, al igual que en el Grand Canyon, en las composiciones aparece un elemento nuevo en tu obra: las ruinas. Las ruinas como señal de una presencia humana anterior, aunque por la ausencia de la representación de la figura humana, el espectador tiene la libertad de imaginar las escenas, en el lugar representado por la pintura. ¿Qué significación tiene en tu obra la inclusión de "la ruina" como nuevo elemento compositivo?

BK: En primer lugar, diré que no es un tema nuevo. Había pintado ruinas mayas y otras en Méjico durante muchos años, pero lo hice siempre en acuarelas y en pequeño formato y nunca se expusieron como una serie importante del período de tiempo cuando se realizaron. Aunque las hice pensando que se trataba de ciudades muertas y no ciudades ruinosas. Las titulé Ciudades Muertas: Tulum, Sadapor. Ciudades que fueron importantes pero dejaron de existir como ciudades importantes, y en la actualidad aparecen como ciudades en ruina. Entonces, aunque no se trate de un tema nuevo, sin embargo observé la geometría y la abstracción que esos lugares ofrecían. Hay también otro tema al que debemos hacer mención: siempre elijo lugares con un poder significativo. Ese poder se observa, por ejemplo, en el Grand Canyon, donde las ruinas son muy poderosas y hermosas al mismo tiempo, a lo que se puede añadir el sentimiento de soledad que desprende cuando se contempla. Sin personas las percibo muy naturales.

PL-B: Barbara Parr, en el "Special To Get Out" (diciembre de 1995), apuntaría este aspecto con relación al vacío. Las composiciones respiran vacío pero "sin la soledad o la ansiedad de Hopper o de Chirico". ¿Qué opinas del comentario de Parr?

BK: Creo que el color hace mucho en este aspecto. No siento la necesidad de crear angustia en el espectador. Al contrario, asumo que mis pinturas atraigan, y lo digo descaradamente.



Bill Kohn, Cuilapan, Oaxaca, México. Acrílico sobre tela, 72 x 390 cm. 1993.



Bill Kohn, Yagul hacia Tlacolula. Acrílico sobre tela, 145 x 286 cm. 1993.

PL-B: ¿Podemos decir que buscas lugares con poder y que intensificas ese poder con el uso del color?

BK: Espero que sí. Creo que en el caso de Machu Picchu, es decir en el cuadro que estamos mirando ahora mismo, podemos decir que se trata de un lugar con un inmenso poder, y si pudiera apresar

parte de este poder me sentiría deleitado y quizás hasta cierto punto lo estoy. Creo que la intensificación del color contribuye a lograr esto.

PL-B: ¿Qué aspectos te interesan de los pintores que ha mencionado Barbara Parr?

BK: A pesar del contexto en el cual ella los ha empleado, no es el aspecto de la soledad lo que me ha interesado sino el uso de la abstracción. Ellos utilizan la luz y la sombra así como la abstracción. Y como digo estos son elementos que me han interesado siempre a mí.

PL-B: ¿Qué otros artistas han podido influir en tu obra a lo largo de los años de una forma considerable?

BK: Más que nadie, Richard Devoncorn. Vi su trabajo por primera vez en 1953. Puedo recordad la primera vez que vi a Devoncorn. He seguido su trabajo porque es muy importante para mí. Lo que más me interesa es el modo como trabaja la abstracción.

PL-B: De forma continua te refieres al término "abstracción". ¿Crees que el espectador observa claramente tus intenciones por el desarrollo de la abstracción en la totalidad de tu trabajo?

BK: Creo que sí. Invito a todo tipo de personas a mi estudio y cuando les pregunto qué están viendo, a veces ellos me preguntan: ¿es una ciudad?, ¿es...? No están del todo seguro con lo que están viendo. Y siempre me gusta escuchar estas reacciones cuando se formulan ese tipo de preguntas. Entonces, cuando les digo que sí, que es una ciudad, ellos advierten que se trata de eso mismo. He advertido que esto funciona bien, incluso para alguien que no sabe demasiado de arte.

PL-B: En 1994 viajas a París, donde retomas el paisaje urbano a través de la representación de los puentes de la ciudad acompañados de la arquitectura que jalona el río Sena. En esta serie, se observa un decidido interés por la reducción de los detalles arquitectónicos (aspecto que ya se observara en la serie de Chicago). Simplificas al máximo las formas, y te

centras en los contrastes de los grandes planos de arquitectura y las vibraciones de los reflejos de estos planos sobre las zonas que definen el agua. También son importantes los tratamientos de los cielos. Me gustaría que nos hablaras de esta serie de París.

BK: Tuve la oportunidad de ir a París, para estar en un estudio a orillas del Sena. La serie de trabajos más reciente había finalizado: formas y arquitectura en Oaxaca. Recordé las formas de las rampas en la orilla del río, las rampas inclinadas que tanto me habían gustado cuando las vi por primera vez en 1953. Sin embargo, cuando fui a pintar toda esta arquitectura no funcionó. Por una razón: muchas de ellas estaban cubiertas de coches. Aunque estaban los puentes, los arcos y las reflexiones en las que nunca hubiera pensado que iba utilizar como argumento de trabajo. Creo que anteriormente he trabajado la reflexión pero lo hice en pequeñas acuarelas.



Bill Kohn, Puente de la Tornelle. Acrílico sobre tela, 213 x 249 cm., París, 1995.

PL-B: En la serie de objetos mecánicos también había reflexiones.

BK: Sí, es verdad, en esa serie se observan reflexiones. Algunas eran metálicas y otras eran realmente espejos. En ese caso había reflejos en un objeto que provocaba cierta sensación de fluidez y me gustaba el contraste entre fluidez y reflexión.

PL-B: Podemos hablar ahora del "punto de vista" que utilizas para desarrollar las composiciones. En la serie de Guadalajara persiste la visión desde arriba. Las composiciones son abordadas desde una perspectiva aérea. Al igual ocurre con la serie de Chicago, donde realizas amplias panorámicas de la ciudad desde la torre Sears utilizando, como elemento destacado en la composición, la sombra arrojada de la torre sobre los edificios más bajos. En España, sin embargo, la visión se invierte, y es menos forzada. Cosa que no sucede después en el Grand Canyon. Allí optas por las grandes panorámicas que divisan una extensión muy grande de paisaje o aboradas las composiciones desde abajo con una perspectiva forzada, concediendo a la obra dramatismo y monumentalidad. ¿Cómo decides el "punto de vista" que vas a utilizar una vez te encuentras inmerso en el paisaje?

BK: No podría decirte algo muy específico. Cuando llego al lugar, el lugar me transmite algo que está allí mismo. Hice Chicago desde arriba, St. Louis, en cambio, lo tomé desde arriba y desde abajo. Son dos visiones que me interesaban. Mirar hacia arriba o hacia abajo con la idea de captar el volumen. El volumen era el tema, la luz y la sombra el procedimiento. Hay mucha más abstracción cuando las formas se ven desde arriba.

PL-B: ¿Y qué ocurre con los cambios de color? Has pasado desde una gama caliente vibrante y contrastada de los entornos de la India a una gama fría cuando te enfrentas a las composiciones de elementos mecánicos. Después vuelves a la gama caliente en Guadalajara, Oaxaca, Grand Canyon, España y París. La gama cambió en Chicago donde los contrastes se resuelven por colores fríos. Y últimamente en Machu Picchu (obra que estás preparando para tu próxima individual en octubre de 1997 en la galería Elliot Smith Contemporary Art de St. Louis), se observa una gama mixta. Por todo ello, me gustaría preguntar por las decisiones previas que pudieran existir para determinar la elección de una gama u otra de color.

BK: El lugar tiene mucho que ver con este tema. Diría que el lugar decide más que cualquier otro aspecto. Me gustan los colores intensos. Incluso más, me gustan los colores muy fuertes. Incluso cuando utilizo colores fríos, intento que contengan mucha intensidad.

PL-B: Otra constante en tu trabajo: acompañar la obra pictórica con una performance de música y proyecciones fotográficas. Si no recuerdo mal el caso de Oaxaca podría ser un buen ejemplo, al

igual que lo fue el de Sevilla o la actual performance, en vía de elaboración, que se está realizando para la nueva serie de Machu Picchu. ¿Intentas ampliar la percepción de la obra pictórica? ¿Existe una necesidad de intercambiar opiniones con las personas que intervienen en la realización de la performance?

BK: La primera vez que lo hice fue en 1970. Aquella época fue denominada como el período de los happenings. Recuerdo que me interesó mucho. La idea de inaugurar una exposición parece un tanto apagada. Y por esta razón comencé a buscar una forma de inaugurar con un "algo añadido". Esta fue la principal razón de por qué desde entonces suelo hacerlo. La segunda vez que lo hice encargué a un compositor que realizara una música específica para los cuadros que iban a estar colgados en la galería. Los cuatro cuadros más grandes de la exposición, que inicialmente estaban sin luz, se fueron iluminando uno después de otro con el desarrollo de la música. Con ello, diferentes cosas ocurrieron. Una, el sentido de la música en relación con cada una de las pinturas que iban iluminándose. La otra fue la relación con el compositor. Una relación apasionante. Después de aquello cada pintura fue acompañada, e iluminada, con un grupo de bailarines. Las luces con las que se iluminaron los cuadros eran de colores, con lo cual produjeron unos cambios muy grandes en las pinturas. Fue como un milagro, muy hermoso. Todo esto lo he continuado porque es verdaderamente emocionante para mí. El hecho de trabajar con otros artistas me permite saber qué piensan ellos de mi trabajo y puedo decir a ellos qué pienso del trabajo que realizan. Intercambiamos muchas opiniones.

Los performances se han complicado con los años. Uno de mis favoritos fue el realizado para El Rocío. Cuando fui al Rocío, andamos durante tres días con una hermandad de Sevilla, disparé diez carretes de diapositivas. Tenía mucho calor, estaba muy cansado, lleno de polvo, exhausto, sin embargo lo que me vino a la mente fue realizar una performance que terminó siendo una de mis favoritas. Usé los sonidos reales del Rocío. Para el caso de Perú pagué a un fotógrafo y a un compositor para que viajáramos juntos al lugar. Creo que el resultado final ampliará las experiencias compartidas que tuvimos todos en Machu Picchu. Y en cierto modo, creo que la performance tendrá un sentido autobiográfico.

PL-B: ¿Has trabajado siempre con el mismo compositor?

BK: No, hice dos piezas con un compositor que terminó mudándose a Nueva York. Necesitaba trabajar con alguna persona de St. Louis, y por ello trabajo ahora con Richard.

PL-B: ¿Qué ha hecho que te mantuvieras fiel a esa línea de trabajo que iniciaras con tu primer viaje a India y que desde entonces has preservado? La línea de trabajo a la que me refiero podría quedar definida como: ir al lugar, interaccionarse con el sitio y sus gentes, sacar conclusiones para representar el lugar. Es decir, te has mantenido constante en todos estos años y has prescindido de aliarte más o menos a las diferentes modas que se han sucedido en estas tres últimas décadas. ¿Puedes explicarnos a qué se ha debido esta persistencia?

BK: Creo que todo tiene que ver con el hecho de que me encanta dibujar. No es menos la pasión que tengo por las acuarelas y por realizar el trabajo al aire libre. Me encanta hacer esas cosas. Realmente no sé qué está esperándome en el futuro. ¿Podré mantener la línea de trabajo que llevo con respecto al futuro? No lo sé, pero continúo haciendo esas cosas que tanto me gustan. Sin embargo, espero que otras cosas estén ahí esperándome.

PL-B: En una ocasión dijiste: "el significado de un trabajo nunca está determinado por el medio empleado". ¿Qué peso, sin embargo, concede el medio al trabajo? ¿Dónde es necesario mirar para encontrar la significación del trabajo?

BK: El medio es importante. La forma como el medio está siendo utilizado también lo es. Pero esto último es sólo una parte de todas las herramientas que pueden ser utilizadas para representar una cosa.

PL-B: ¿Qué opinas de la siguiente frase?: Sin una teoría, uno no puede entender muchos de los trabajos que están siendo realizados hoy.

BK: Creo que es verdad. No es la forma como me gusta trabajar, pero creo que es cierto. Sin duda nuestro trabajo está muy alejado de la gente corriente, en el sentido de que pueda ser entendido. Y este aspecto es lo que hace que el arte adquiera un nivel de élite con respecto a una mayoría. Por mi parte, no quiero si quiera llegar a tocar ese nivel.

PL-B: ¿Cuál sería la responsabilidad del espectador con respecto al tema de cómo solucionar el entendimiento de la obra contemporánea?

BK: El espectador no tiene ninguna responsabilidad. Únicamente la tiene cuando parte de él o de ella la necesidad de querer comprender. Incluso con mi trabajo es necesario tener algún tipo de cultura. Esto ayuda a entender que la abstracción en mi trabajo juega un papel muy importante, y a entender cómo los elementos del cuadro han sido elaborados. Si hoy el artista quiere funcionar sin audiencia, de forma virtual, eso sería su privilegio. Creo que eso es un "pecado", aunque, vuelvo a decirlo, es su privilegio.

Yo siento esa responsabilidad, y por ello quiero que mi trabajo se entienda. Pero si un artista no la siente porque no le importa el público receptor entonces, no hay ninguna razón para preocuparse por ello. Al fin y al cabo el artista trabaja para sí mismo.

PL-B: Finalmente, ¿cuáles serían los pensamientos o ideas más importantes que barajas en tu trabajo en la actualidad?

BK: Creo que los hemos tratado ya.

St. Louis, Missouri, 27 de junio de 1997.

Información adicional sobre la obra de Bill Kohn:

Elliot Smith Contemporary Art

4727 McPherson Avenue

St. Louis, Missouri 63108

U.S.A.

Tel. + 314-361-4800

<http://www.elliotsmith>

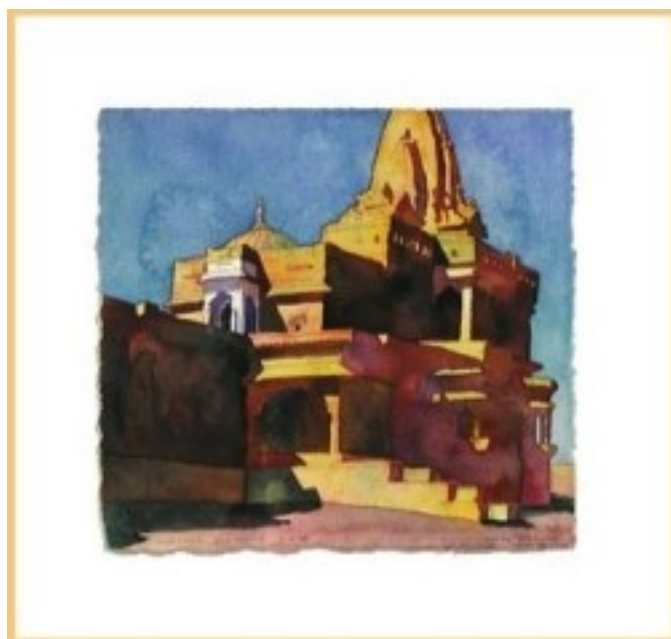
wrkohn@artsci.wustl.edu

plara@cica.es

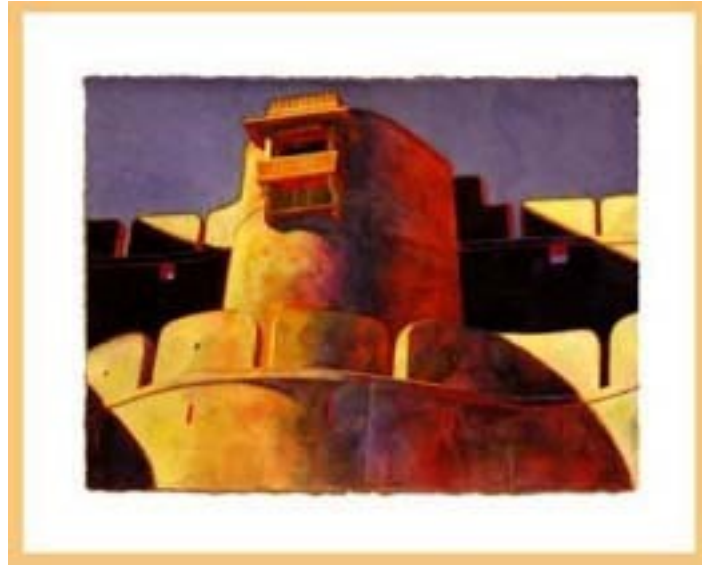
La **exposición individual, más reciente**, de Bill Kohn tuvo lugar en octubre de 2000. A continuación se reproducen algunas imágenes de sus obras. En esta ocasión surgieron de un nuevo viaje a la India, junto con su mujer Patricia Kohn.



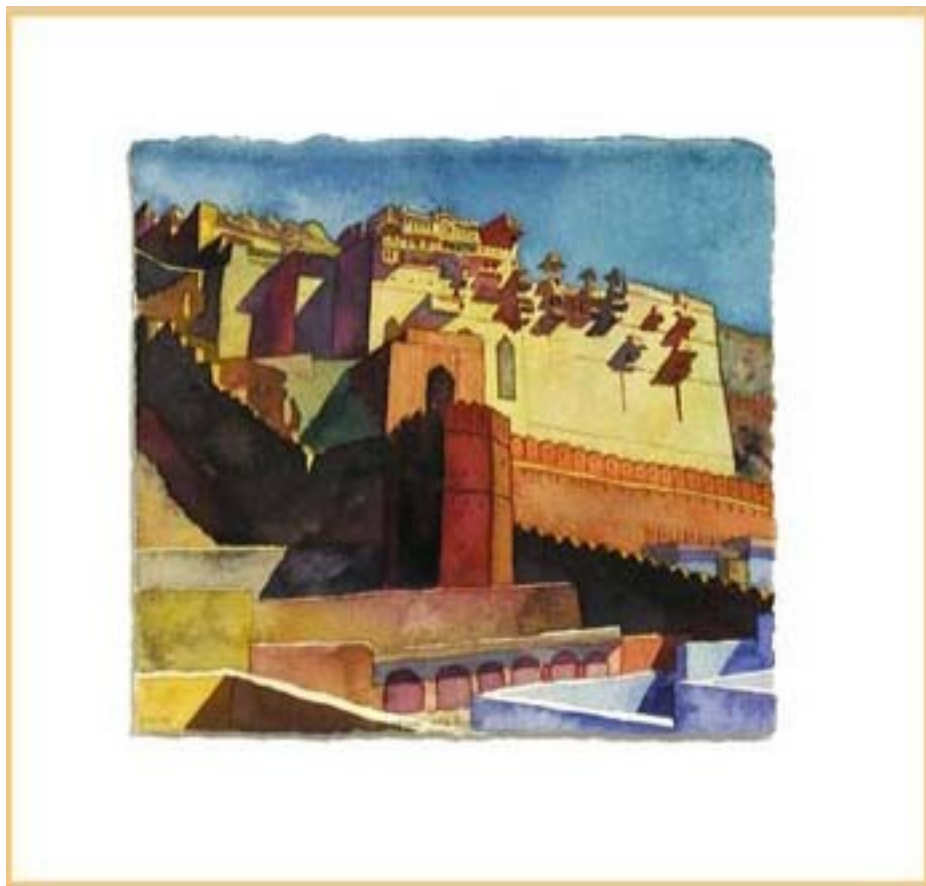
Bill Kohn, Jaisalmer, Fortress, acrílico sobre tela, 249 x 339 cm., 1999.



Bill Kohn, Jain Temple/Amarsagar, acuarela, 27 x 30 cm., 1998.



Bill Kohn, Jaisalmer desde Shri Giriraj, acuarela, 66 x 90 cm., 1999.



Bill Kohn, Bundi Palace/Katoum, acuarela, 27 x 30 cm., 1998.



Bill Kohn, Jaisalmer, Chhatra and Torana, acrílico sobre tela, 99 x 186 cm., 1999.



Bill Kohn, Jaisalmer, Jaisal Palace-South. Acrílico sobre tela, 57 x 42 cm., Jaisalmer, India, 1997.



Bill Kohn, Jaisalmer, Shri Giriraj-East, acrílico sobre tela, 117 x 132 cm., 1999.
