

ENTREVISTA A PHIL FROST

Jimena López: Me gustaría que por favor te presentaras. Háblanos un poco de tu infancia y de tus antecedentes.

Phil Frost: Nací el 7 de febrero de 1973 en Jamestown, Nueva York. Cuando era pequeño di muchas vueltas por Massachusetts y el estado de Nueva York. Me crié principalmente con mi madre y mi hermana pequeña, porque que mis padres se divorciaron en 1978. Cuando tenía cinco años me inicié en las carreras de BMX. Mi primera bicicleta BMX fue una Raleigh Rampar. Antes de eso ya me habían obsesionado las bicicletas BMX, pero todavía no tenía una, y también estaba obsesionado con un raquítrico monopatín de plástico que tenía y con el que al principio hacía tic tac entre paredes y rodaba por ahí.

Más o menos a esa edad empecé a echar una mano en una explotación de espárragos que tenía un vecino nuestro en Hadley, Massachusetts, y me inicié en la búsqueda de puntas de flecha entre la tierra cuando estaba recién labrada. No vivía ni mucho menos cerca de la costa, pero estaba obsesionado con los tiburones y con la idea de coleccionar dientes de tiburón. Mi madre tenía un tío que trabajaba en el Museo de Historia Natural de Cleveland y que me regaló una postal de una cabeza fósil de un pez prehistórico, el *Dunkleosteus*, que yo guardaba cerca de mí para mirarla constantemente. Siempre la tenía clavada en la pared y aún la conservo.

Me gustaban el Llanero Solitario, Batman, Spiderman, el Increíble Hulk, los Inhumanos y los Forever People, los X-Men y los Cuatro Fantásticos, el Pájaro Loco, Tom y Jerry, Hong Kong Phooey, Scooby Doo y Mr. Magoo.

A los nueve o diez años, estando en cuarto curso, me rompí los cuatro dientes delanteros en un accidente de bicicleta BMX. Después me metí en el BMX de estilo libre. Spike Jonze me enseñó a hacer *airs to fakie* en un *quarter pipe* allá por 1984 o 1985, en un centro 2Hip de Ron Wilkerson, de Scranton, Pensilvania, al que me llevó mi madre. Por esa época me empecé a tomar más en serio el *skateboarding*. En las vacaciones de primavera o de verano de ese mismo año, cuando visité a mis abuelos en Dayton, Ohio, me enseñaron a hacer caídas en una rampa *half pipe* vertical que Monty Nolder había instalado en el Kettering Hockey Arena. Bill Danforth también estaba allí y me enseñó a hacer *lay-back power slides* [«deslizamientos de potencia» con retroinclinación].

Por aquel entonces vivíamos en Cooperstown, Nueva York. Me fascinaban los números estadísticos impresos en el reverso de las tarjetas de béisbol y empecé a imitar las firmas de los jugadores que me parecían geniales. En Cooperstown está el Salón de la Fama del Béisbol, y durante la semana de las ceremonias de ingreso de nuevos jugadores famosos me dejaban hacer cola en Fenimore House, muy de madrugada, cuando aún era de noche, para pedir autógrafos. Todos los años me llevaba varias pelotas de béisbol y varios bates, para recoger todas las firmas que pudiera. Recuerdo que Monte Irvin y Warren Spahn fueron muy amables conmigo y me causaron una gran impresión. A partir de ese momento empecé a interesarme mucho por la escritura a mano, la caligrafía y los garabatos.

Más adelante me mandaron al campamento militar para chicos de Lake Delaware, en Delhi, Nueva York, para evitar que me metiera en líos durante las vacaciones de verano. Y fue allí, irónicamente, donde conocí el grafiti en *black books*. Me agobiaba mucho estar allí, sin bicicleta BMX y sin monopatín. Así que me escapé, tras planear la fuga con otro chico del campamento con varias semanas de antelación. Una noche, discretamente, nos quedamos despiertos hasta después de medianoche y luego salimos de puntillas del campamento, cruzamos los árboles que lo bordeaban y continuamos la marcha durante horas, atravesando bosques de montaña hasta llegar a la carretera principal y recorrerla durante muchos kilómetros, antes de que nos pillaran. Eso lo hice dos veces. La primera vez con un compañero de campamento y la siguiente solo.

Después de mi segunda fuga del campamento militar, una amiga muy querida de mi madre vio un folleto publicitario que anunciaba un campamento de *skate* que se organizaba en la pista de patinaje de un centro comercial de las afueras de Hadley, Massachusetts, donde habíamos vivido una vez. Se ofreció a inscribirme en él. Eso me llevó a ser patrocinado por la cadena de tiendas Interskate 91, que organizaba el campamento, junto con Cory Shaw, Dag Yngvesson, Wesley VaanAnen y Jimmy Gagne. Poco después de aquello entré en el Guilderland High School, cuando nos fuimos a vivir en las afueras de la ciudad de Albany, en Nueva York. Allí me metí de lleno en el mundo del *skate*. Patinaba todos los días en el centro de la ciudad, con Chris Hacker, Blake Hannan, Nick Hartman, Johnny Schillereff, Beau Connelly, Kenny Reed, Jeff Toma, Carl Schultz, Mark Cheng, Joey Vanduser y muchos otros.

A los catorce años, yo tenía un amigo con el que patinaba mucho, que era como mi hermano mayor, que se llamaba Blake Hannan. Blake se matriculó en la Universidad de Fairleigh Dickinson, en Teaneck, Nueva Jersey, donde empezó a asistir a las clases. Mi madre me dejaba ir a pasar largos fines de semana con él, y también los varios descansos escolares de siete o diez días que había aproximadamente cada trimestre. Fue entonces cuando empecé a patinar en la ciudad de Nueva York y en Brooklyn Banks. Y allí, a través de Blake, conocí a Aly Asha Oweka Moore y a Jeremy Henderson, que tuvieron un gran impacto en mi creatividad. Aquella fue una época formidable para mí.

Cuando cumplí los dieciséis años me rompí la muñeca, y cuando me sacaron radiografías se descubrió que ya me la había roto varias veces antes, así que tuve que llevar el antebrazo y la muñeca escayolados durante los siguientes veintisiete meses. Al principio y mientras tuve que llevar la escayola, aunque me habían advertido que no lo hiciera, seguí practicando el *skateboarding* constantemente. Poco después de que me la quitaran, a los dieciocho años, fue cuando empecé a pasar del monopatín a la pintura. A mi madre le dijeron, a principios de mi último año de instituto, que para poder graduarme tenía que obtener una serie de créditos escolares adicionales que solo podían conseguirse mediante un programa avanzado de estudios independientes de arte y matemáticas, y que además, al margen de eso, tenía que sacar una media, para todo el curso, que estuviera por encima de la calificación de «A-». Me destacué en los programas de estudios independientes y cumplí con la nota media exigida y con los requisitos de graduación. El programa de arte independiente incluía criterios específicos que había que cumplir de forma autónoma, como aprender por uno mismo sin instrucciones, a estirar un lienzo, hacer pinturas al óleo y dibujo figurativo avanzado, y también hacer trabajos escritos sobre diversos temas de historia del arte. A los dieciocho años me gradué, y poco después me fui a vivir solo a Astoria, en Long Island City, en Queens.

JL: ¿Cuándo empezaste a pintar?

PF: Desde muy joven me interesó el dibujo. Creé muchos personajes que dibujaba en papel. Muchos garabatos de cosas que me inspiraban, como los rizos grises del pelo de Reed Richards, de los Cuatro Fantásticos, la capucha de Batman, y los logotipos de BMX y de skate, como Hutch, Oakley, Rockville BMX, Logan Earth Ski, Dogtown, Rat Bones, y Alva. Empecé a pintar a mediados de mi último año de instituto, en el programa de estudios independientes que he mencionado. En un mercadillo local, a principios de la primavera de ese año, conseguí por veinticinco centavos una bolsa de papel marrón llena de pinturas al óleo parcialmente usadas y un ejemplar del libro de entrevistas de Francis Bacon con David Sylvester. La lectura reiterada de ese libro fue lo que desencadenó mi pasión por la pintura. Cuando me gradué del instituto, la falta de recursos de mi familia me obligó a descartar la posibilidad de asistir a la universidad. Decidí que visitando museos por mi cuenta, y leyendo libros en bibliotecas, aprendería más sobre las artes que me fascinaban. Me mudé a la ciudad de Nueva York y encontré empleos modestos, trabajando en camiones, para salir adelante. Todo mi tiempo libre lo invertía en seguir cultivando mi interés por la pintura. Hurgaba en los contenedores de las obras en construcción, en busca de materiales desechados. Iba casi todos los días al Museo de Arte Metropolitano y entraba por diez centavos (porque te dejaban pagar lo que quisieras o te pudieras permitir), y me quedaba mirando todo tipo de obras durante horas. A veces me sentaba allí en medio a dibujar en cuadernos de bolsillo.

JL: ¿Sigue siendo la información visual una fuente primaria de significado para ti?

PF: Soy una persona muy visual. A menudo miro fijamente las cosas que me llaman la atención y las medito profundamente. Retengo las imágenes en mi memoria, y me pierdo creando ideas con ellas en mi imaginación. Me fascina mucho el color. Me gusta dejarme envolver por su poder, y experimentar con las maneras en que sus diferentes características se relacionan entre sí.

JL: ¿Qué cosas te interesan? ¿Te interesa el retrato? ¿Hay otros artistas en los que te fijas o cuyo trabajo aprecies?

PF: Hay cierto aspecto de mi trabajo que consiste en crear una especie de retratos basados en la percepción. Me interesan los rostros y los lugares, y reconectar las huellas de la memoria con la realidad sacándolas gestualmente a la superficie y construyendo una imagen basada en ese diálogo interior. Me intrigan mucho los bustos clásicos, y ese llamativo poder solitario que transmiten. Otro aspecto de mi trabajo ha consistido en interpretar un proceso continuo de recuento y explicación de las cosas que ocurren a mi alrededor, a través de una especie de cálculo matemático intuitivo que suelo integrar en la obra y asociar con los retratos que esté capturando.

Me siento atraído por detalles de mi realidad cotidiana mientras la vivo. La sencilla textura de unos escombros tirados junto al borde de la acera, o de objetos reales que a menudo se encuentra uno, que están pasados de moda o se encuentran fuera de lugar. Los utilizo para ir integrando en mi trabajo el devenir de la experiencia, y plasmarlo así en mi obra. La fusión de estos aspectos complementarios configura el grueso de lo que ha terminado siendo mi obra.

Entre los artistas que admiro se encuentran Alberto Giacometti, Francis Bacon, Georges Rouault, John Cage, Joan Miró, Jean Arp, Joseph Cornell, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Stuart Davis, Yves Klein, Jean Dubuffet, Paul Klee, Kurt Schwitters, Pablo Picasso, Henri Matisse, James Ensor, Robert Rauschenberg, Louise Nevelson, Naum Gabo, J. M.W. Turner, Samuel Dirksz van Hoogstraten, El Greco, Matthias Grünewald, Caravaggio, Rembrandt, Leonardo da Vinci, Jack Kirby, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Lee Quiñones, Futura 2000, Wes Humpston, Craig Stecyk, Pushead, Walter Lantz, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Tony Cragg y Richard Long. También me interesan especialmente el dadaísmo, los futuristas italianos y el arte povera.

JL: ¿Piensas alguna vez en Jasper Johns, Rauschenberg, Polke o Duchamp como fuente de inspiración? Te lo pregunto porque veo que les haces un guiño a esos artistas cuando utilizas objetos encontrados, colchones, representaciones de la bandera americana...

PF: Claro, los encuentro fascinantes. No como fuente de inspiración, sino como figuras que puedo admirar mucho, o con las cuales he descubierto que me puedo identificar a través de mi trabajo.

JL: ¿Cómo decides lo que incluirás en un lienzo?

PF: Inicialmente me dejo llevar por ideas impulsivas que resuenan por mi estado de ánimo y que están relacionadas con los acontecimientos que me rodean.

JL: Yo creo que cada nuevo movimiento viene dado por lo que ya está en el lienzo; ¿qué otras cosas lo determinan?

PF: A menudo viene determinado por el temperamento y los materiales disponibles.

JL: Esas figuras alargadas, ¿surgen automáticamente? ¿Cómo se crean? ¿Eres consciente de las diferentes formas en que las creas?

PF: Se articulan a través de la relación que establezco entre las huellas de la memoria y las ideas escudriñadas en las que he fijado mi atención, dando sentido a todo ello de forma impulsiva, en un momento de compromiso inspirador.

JL: ¿Cuándo sabes que un cuadro está terminado? ¿Cuánto tiempo te suele llevar terminar un cuadro? Un cuadro de tamaño medio, por ejemplo.

PF: Dada la naturaleza de mi obra, no parece que tenga sentido intentar establecer un marco temporal. Mi obra puede tardar mucho tiempo en comunicarse adecuadamente; es un proceso intuitivo por el que me abro paso palpando mi camino. Termino el trabajo cuando llego a un punto de sensibilidad interior que aparece y se revela, dentro de mí, cuando ha llegado el momento.

JL: Veo que tus últimas obras no tienen fecha. ¿Cuánto tiempo llevas trabajando en ellas?

PF: Fecho toda mi obra cuando la termino, o a veces anoto la fecha en el reverso de la pieza, por etapas, a medida que avanza. Mis obras más recientes están firmadas y fechadas entre 2015 y 2021, y en ellas figuran los nombres de Helderberg Escarpment,

Nueva York, Falls Village, Connecticut, y Gulf Coast, Florida, que son los tres lugares en los que las pinté.

JL: ¿Te preocupa el resultado? ¿Piensas en lo que te gustaría conseguir cuando alguien mira tu trabajo?

PF: Son dos conceptos diferentes. Sí, me preocupa el resultado del cuadro en la medida en que lo persigo intuitivamente. Busco capturar la aparición de una cierta quietud interior que resuene. Mi obra es el resultado de un diálogo, en su mayor parte solitario, en el que se manifiestan los resultados gestuales de las impresiones internas y se registran los aceleramientos interiores, como forma de convertirlos en hecho resultante. Aunque la manera en que se perciba mi trabajo depende enteramente de cada cual.

JL: ¿Quieres simplemente hacer que sea interesante de ver? ¿O quieres hacer que la gente piense?

PF: Personalmente no me preocupa ninguna de las dos cosas.

JL: Tus obras son muy conceptuales y tridimensionales. Al mirar tus cuadros, siento que hay referencias en ellos —la bandera estadounidense, el periódico, etc.—, cuya combinación con esos rostros blancos alargados produce la sensación de que algo importante está sucediendo o ha sucedido.

PF: Quizá eso se deba al hecho de que, en realidad, tu forma de verlos se parece a la manera en que yo los he creado. Los objetos y materiales con los que están creados se han ido recogiendo por su importancia en relación con ciertos momentos en el tiempo, y con el recuerdo de la experiencia vivida o con los acontecimientos y lugares de los que han surgido.

JL: Al colocar múltiples retratos en una misma pieza, ¿intentas transmitir tus sentimientos, o es el aspecto narrativo lo que te interesa?

PF: Mi trabajo no pretende ser ilustrativo ni crear narraciones, sino capturar, a modo de testamento, lo que resuena en mi interior.

JL: La sociedad, la política, la filosofía, la historia, la religión, ¿son temas que te interesen?

PF: Sí y no.

JL: Utilizas muchos materiales para tus cuadros. ¿Qué son? ¿De dónde los sacas?

PF: Son fragmentos de la realidad, recogidos en el transcurso de la experiencia y trabajados para que formen parte de una imagen.

JL: Los espectadores somos libres de imaginar. El estado de ánimo que percibimos responde a nuestras propias personalidades, a nuestros sentimientos, a las preguntas que vamos planteando ante las obras. Los espectadores necesitamos desarrollar una visión individual, cosa que exige tiempo y atención, pues debemos madurar a nivel humano colectivo.

PF: Efectivamente.

JL: ¿Sigues algún procedimiento lógico?

PF: La espontaneidad / casualidad, según va fluyendo.

JL: Háblanos de cómo empiezas a pintar. ¿Te ciñes a un procedimiento? ¿Qué acontecimientos te inspiran?

PF: Hago paneles sobre los que extender lienzos o telas de lino. Colecciono puertas viejas como superficie metafórica en la que pintar. Encuentro objetos inspiradores, trozos de materiales descartados o desechos, que tienen sentido para mí y que me permiten visualizar maneras de plasmar mi experiencia en la obra.

JL: ¿Prefieres trabajar solo?

PF: No es que lo prefiera, pero me siento muy cómodo conmigo mismo, y de alguna manera he llegado a pasar la mayor parte de mi tiempo vital en circunstancias de experiencia solitaria. Si pudiera elegir, preferiría estar cerca de una mujer, aunque al final casi nunca lo estoy. Hay aspectos de mi trabajo que exigen la ayuda de otras personas para poder llevarlos a cabo dentro de unos tiempos establecidos, de tal manera que encajen con los plazos marcados.

JL: En alguna ocasión has mencionado la poesía, la música...

PF: Mi trabajo mismo es una especie de poesía física y visual. De joven me atraía mucho la música *hardcore* de Nueva York, así como con el *reggae* y el rap, con los que me sentía muy sintonizado. Con el paso del tiempo, diría que me he ido alejando de la música en muchos sentidos, especialmente en relación con mi propio trabajo. Antes me ayudaba a pasar mucho tiempo a solas, pero ahora parece que me estorba; y aunque sigo apreciando esas músicas, es raro que las escuche mientras trabajo. Interfieren con mi pensamiento creativo, y con mi concentración, y me descolocan. Sin embargo, me he ido aficionando mucho a la música clásica, y es frecuente que la escuche a bajo volumen, de fondo, cuando no estoy trabajando o cuando estoy haciendo algo intrascendente, que no exija reflexión profunda a efectos de mi trabajo.

JL: Siempre pienso que tus cuadros provocan una sensación de controversia o de duda. Por un lado, transmiten un sentimiento de terror y horror, reforzado por la repetición de los rostros alargados. Por otro lado, de inocencia y timidez, puesto que lo que se ve queda oculto bajo capas de vivos colores. ¿Podrías explicar eso un poco mejor?

PF: Podría decir que los ojos de mi obra parecen mirar fijamente, a veces con un intenso ensimismamiento atribulado, con una mirada reticente y severa que se interroga interiormente. Pero lo que dices de la controversia o la duda, y del terror o el horror, no lo reconozco en mí, ni forma parte de la percepción que tengo de mi propia obra.

JL: Mediante el uso del pigmento blanco, en cierto modo refuerzas la pintura, pero al mismo tiempo te desplazas hacia una mayor complejidad. Es como si estuvieras avanzando hacia un espacio negativo. ¿Intentas explorar ese espacio?

PF: Sí, el espacio negativo es muy interesante para mí. Usando el blanco hago varias cosas. Cuando lo uso estoy interpretando ideas para integrarlas en algo que se convierte en código matemático reductor. Lo que me interesa del proceso es la manera en que la audacia vacía del blanco atraviesa gestualmente la textura y el propio color, creando

una idea totalmente diferente de significado espacial, en relación con la obra en su conjunto y en relación con cualquier aspecto o forma de sí misma que se plasme luego en resultado concreto.

JL: ¿Qué es lo que te impulsa a ir en una dirección o en otra? ¿El uso de las capas blancas viene guiado por el sentimiento?

PF: Sí, hay una sensación de fugacidad sobre la que me voy cerniendo, perfilándola y persiguiéndola hasta que se hace realidad. El trabajo consiste en materializar un sentido invisible, sacándolo de dentro para convertirlo en realidad visible que luego queda atrás y se monumentaliza.

JL: Se podría decir incluso que los rostros se asemejan a las máscaras primitivas, y que en ese sentido vuelven atrás, remontando la historia. ¿Intentas transmitir con ello diferentes significados? ¿Podríamos hablar de un enfoque espiritual? Corrígeme si me equivoco.

PF: No pretendo transmitir conscientemente un significado, ni caracterizar semejanzas con cosas que fueron o que son, ni crear ningún tipo de máscara nueva. Busco maneras de conseguir que mi trabajo quede impregnado de mi propio sentido de las cosas, y relacionar ese sentido general de mí mismo con los demás, convirtiéndolo, mediante la creación, en algo que a partir de un determinado momento exista, para entregarlo luego al mundo, que podrá sintonizar o no sintonizar con ello.

JL: El concepto de la expresión es un tema recurrente. ¿Brotó eso de tu subconsciente? ¿O eres consciente del sentimiento que intentas transmitir en cada momento concreto?

PF: Mi subconsciente está constantemente involucrado en mi trabajo mientras lo estoy creando. Las energías y los momentos son fugaces; a través del trabajo, intento atraparlos con precisión, o expresar al menos una parte de su rauda naturaleza transitoria haciéndola tangible.

JL: ¿Cómo se construyen tus cuadros? Hay en ellos capas de información: elementos que nos resultan familiares por nuestro entorno físico cotidiano.

PF: La vida se vive en capas de información perceptual y de observación. La convergencia e intersección de estos elementos entre sí es lo que construye mis cuadros.

JL: Aunque hay en ellos un motivo figurativo reconocible, al irnos acercando a la imagen se va formando un patrón abstracto.

PF: Dentro de mi obra, desarrollo muchos conceptos que varían entre sí, y a veces resalto lo que sucede y se convierte en una superposición de los mismos: retrato perceptivo, matemáticas intuitivas, cartografía del flujo de momentos a través de materiales encontrados que se recogen en la experiencia. Una síntesis del pulso de aceleraciones interiores, expresadas mediante un torneado lingual de construcciones gramaticales sin sentido, y de construcciones numéricas intuidas o premeditadas, para integrarlas en una red de información reductiva entrelazada que coincide con los retratos conformados por impresiones duraderas y por rastros de diálogo interior y de experiencia.

JL: Los cautivadores colores y la configuración de formas, dentro del lienzo abrumador, surgen y desaparecen. A medida que nos sumergimos en sus profundidades, se van removiendo nuevas formas que buscan ser recibidas y confrontadas por rostros imaginarios.

PF: Gracias. Agradezco que puedas profundizar en ellos de esa manera.

JL: Lo más sorprendente es que tu trabajo sea tan nuevo y tan diferente de lo que yo haya visto antes. Creas tu propio lenguaje con un estilo enormemente diferenciado y creativo. En tus cuadros se siente la rudeza de las calles —podríamos hablar incluso de grafiti—, pero al mismo tiempo están resueltos con gran delicadeza y sofisticación.

PF: Hago lo que hago, dejando que mi trabajo pase a través de mí, y aparece como aparece cuando lo hago.

JL: ¿Piensas alguna vez en tus obras como objetos?

PF: Sí, mis obras son efectivamente objetos.

JL: ¿Son tus obras representativas de tu personalidad y de tu autoconocimiento como artista?

PF: Teniendo en cuenta que mis obras han surgido de los gestos cartografiados de mi propia experiencia, solo me cabe suponer que mi personalidad debe de imbuirlas y estar representada por ellas.