

CONVERSACIÓN CON CURRO GONZÁLEZ

Para mí todo es tan solo un problema de tiempo. Cuando intento escribir, mi cabeza va a un ritmo y las palabras tienen la velocidad de cuando hablo, sin embargo la mano no puede correr tanto y algo falla. Tengo que volver atrás y esto me produce angustia. Tan sólo cuando dibujo he conseguido acompasar el ritmo de ambas cosas: quizás sea éste uno de los motivos por que lo hago.
Curro González, 1986

Kevin Power: Curro, hemos hablado en una ocasión de la importancia del dibujo en tu obra, pero han pasado ya casi veinte años de aquella primera conversación. Me gustaría saber si ha habido cambios sustanciales de actitud, de procedimiento, o de metodología, o sencillamente de tus hábitos de trabajo al dibujar desde entonces?

Curro González: Sin duda, algunos cambios se han producido... Considero el dibujo como algo substancial en mi trabajo, aunque se manifiesta de modos distintos. Algunos dibujos resultan una vía de acceso a otra cosa, pero –¿por qué no?– también podríamos entenderlos de manera independiente, como si fuesen las habitaciones contiguas de una casa. El problema se plantea al intentar averiguar por qué nombramos como dibujo a un determinado trabajo y por qué, llegados a un punto, pensamos que ya es otra cosa. Me resulta, por tanto, muy difícil establecer una frontera precisa entre dibujo y pintura. No quisiera entrar en una disputa nominalista, que venga a crear más confusión, pero pienso que solemos llamar dibujo a cosas distintas, quizá porque en bastantes ocasiones éstas se producen de manera simultánea y se solapan en la obra. Si, además del objeto físico concreto, entendemos que el dibujo es una cualidad que forma parte del trabajo pictórico y que afecta a todo trabajo en el que interviene la visión, tendríamos que reconocer que una pintura no puede desprenderse de la presencia necesaria del dibujo que ayuda a conformarla. Creo que esta separación es, por tanto, imposible, y calibrar qué hay de dibujo y qué de pintura en un cuadro daría pie a una controversia estéril. No obstante, esta discusión, ya antigua, se substanció durante el Renacimiento en la famosa e interesada disputa entre la Escuela Florentina y la Veneciana, haciendo manifiesta la contraposición de los valores del dibujo a los del color, o los de la línea a los de la mancha. Este enfrentamiento, un tanto absurdo, continuó teniendo un notable eco en ambientes académicos, supongo que porque esta clase de discusiones estériles han sido y son el alimento preferido de ciertos cenáculos artísticos.

Durante años he obviado esta cuestión y me resulta confuso ahora decidir si tengo que establecer unos límites. Si, por ejemplo, al contemplar una pintura de rollo china no nos planteamos esas fronteras, es porque la interpretación que hacemos no tiene las connotaciones culturales que aplicamos a otras obras. Sabemos que la interpretación de una obra así debe ser global, sin olvidar el poema que la acompaña y el hecho de que éste nos llegue en forma de caligrafía, algo que a los que no somos concedores de la lengua china nos llega sólo como una suerte de arabesco rítmico, una especie de discreto jeroglífico, que ayuda a la composición de la imagen. Si llevásemos esta divagación al terreno de la literatura y hubiésemos convenido en que lo que llamamos dibujo fuera equiparable a lo que entendemos como poema, pienso que resultaría, al menos para ciertos autores, muy difícil establecer límites entre su prosa y su poesía.

K.P.: De acuerdo, pero sigo preguntándome si no existe toda una serie de factores evidentes, psicológicos y sociales, que separan el dibujo del cuadro. Recuerdo que Tom

Phillips solía dibujar obsesivamente mientras comía! Se puede entenderlo como algo que conlleva implicaciones específicas - es decir, se sentía relajado, dispuesto, físicamente cómodo. No quiero decir, por supuesto, que el resultado fuera de menor importancia pero sí implicaba distintas prácticas sociales. Fernando Bryce, el artista peruano, pasa el día sentado en su mesa dibujando y esto como mínimo, no sólo conlleva, sino que produce una relación distinta con su entorno inmediato. No sé lo que hace Pettibon pero tengo la sensación de que el dibujo, de todas maneras, nos llama la atención de forma distinta a la pintura. Me resulta difícil precisar y quizás volveré más tarde a estos temas. Sin embargo, por el momento, todo lo que has contado me hace pensar en una obra, muy relacionada con el dibujo, que me gustaría que comentases. Estoy pensando en *Canción* (1998) que apareció en la portada de *Arena* - revista que tuvo un papel pequeño pero peculiar en el ambiente de los 80 - en él tratas varias de cuestiones recurrentes en tu obra: la idea de crear un espacio autónomo, el juego de perspectiva, la ilusión óptica, e incluso a través de esas letras que salpican toda la obra muestras un interés jugueteón por la teoría esotérica, como por ejemplo los escritos de Lull.

C.G.: En este asunto, me siento en parte rehén de la tradición, con la posible carga positiva y negativa que esto supone. Como decía, he querido olvidarme de esas clasificaciones y fronteras, con la intención de sentirme con una libertad mayor para actuar. Pero soy plenamente consciente de que existen factores sociales y, por ello, también psicológicos, que marcan diferencias. Con alguno de los autores que citas, posiblemente lo que sucede es que la formalización de su trabajo se desarrolla, exclusivamente, con unos medios que tradicionalmente se consideran dentro del campo del dibujo. Las razones para esta elección pueden ser distintas, pero queda claro que el grueso de su obra se produce en este medio. Pero los problemas de interpretación aparecen cuando intervienen, además, otros factores y es un asunto típico que se plantea en el mercado del arte, ya que es muy frecuente que sea dentro del mercado donde estas diferencias se conviertan en categorías. Entre la posición de Tom Phillips y la de Pettibon hay diferencias, aunque sólo sean de grado.

El dibujar supone una actividad que, en términos generales, resulta más económica que otras. Así, curiosamente, la aceptación de un medio "limitado" permite un desarrollo más ágil y eficaz de la expresión de determinadas ideas y sensaciones, y todo ello con un "gasto" mínimo. Estas expresiones parecerían mostrarse con una cierta desnudez, como desprovistas de añadidos innecesarios. Un trabajo que podría ejemplificar esta problemática fronteriza es el que mencionas, que apareció como portada de la revista *Arena*. En esta obra se puede apreciar cuál fue la evolución de mi obra, especialmente en la segunda mitad de los 80. *Canción* no es un dibujo, o tal vez sí lo sea; puede que esto sólo dependa de las ganas de discutir que se tengan. La pretensión del trabajo era versionar una obra anterior, *Escalera*, un óleo de 1985, obra que creaba una tensión psicológica activada por la perspectiva vertiginosa de una escalera que se cerraba en una especie de espiral rectangular, al final de la cual aparecía la silueta de un personaje. Inicialmente, la obra se realizó pensando en un viaje al interior, hacia un mundo íntimo y personal, como un laberinto inaccesible. La versión de 1988 se hace más aérea y con un tratamiento más sutil, y yo diría que la idea se enriquece. La escalera permanece, pero se adapta al formato cuadrado, lo que refuerza la idea de la espiral, pero sin llegar a ella. También se plantea un problema perceptivo, destinado a ralentizar la lectura de la obra. Es aquí donde aparece el verso de Juan Ramón Jiménez, "Yo sólo vivo dentro de la primavera", tratado como un laberinto de letras de manera que, para poder leer la frase al completo, hace falta encontrar la letra

central que permite la lectura en cuatro direcciones. Este laberinto se basa en una ilustración de los Beatos.

K.P.: Pero más allá de esos límites difusos, algunos de tus dibujos parecen surgir en un momento descuidado y casi lúdico, lo que podríamos llamar el punto clásico de origen de una obra si tiene sentido seguir hablando en estos términos. Parecen tener esa característica fluida, íntima, y comunicativa tan con natural del dibujo, que parece nacer sin esfuerzo ...

C.G.: Nos gusta pensar que un dibujo refleja algo del momento original del acto creativo, del momento de concepción de la obra. Un deseo casi pornográfico, que nos lleva a la zona de intimidad del artista en el momento en que éste derrama sus esencias. Esta idea tiene que ver con el aumento de la valoración que la espontaneidad comienza a tener a comienzos del movimiento moderno, quizá como herencia del Romanticismo. Antes de ese momento, muy raramente se mostraban los dibujos, que permanecían en el ámbito del taller, y sólo ocasionalmente algunos tenían otro destino. Probablemente como reacción a este “desprecio” de lo inacabado y por tanto de lo espontáneo, hemos basculado hacia una sobre valoración de la espontaneidad, que ha marcado y marca el gusto y, por tanto, el desarrollo de gran parte del arte de los últimos doscientos años. Lo espontáneo es visto como un rasgo de sinceridad, de autenticidad, lo que se convierte en un arma de doble filo. Porque el artista que se siente en la obligación de ser espontáneo deja de serlo por el simple condicionante de esa obligación y, al ser su obra valorada en función de esas pautas de comportamiento, las reproduce por un mecanismo natural de coherencia del trabajo. El artista finge, por tanto, una espontaneidad que ya no tiene, entre otras cosas porque ya no puede tenerla; sería algo parecido a fingir que se es sincero para poder ser creído.

Esta “manera espontánea” tiene bastante influencia en el amplio consenso que ciertas formas artísticas han alcanzado, hasta convertirse en el estándar del gusto, algo que veo asociado a eso que te he oído denominar como posición hedonista del artista y que yo me atrevería a definir como posición onanista, ya que, desde mi punto de vista, el artista que la adopta produce un tipo de arte que no resulta transitivo y más bien se ocupa tan sólo de mirarse al propio ombligo, sin llegar a una comunicación efectiva. Me he formado como artista en una posición cercana a ésta, pero, llegado a un punto, no encontré ninguna satisfacción más allá de la inercia del trabajo. Como tras una fiesta, a la mañana siguiente, el vapor del tabaco y el alcohol se hacen molestos –soy como un rumiante acosado por pertinaces reflujos estomacales–, fue así cómo me vi en la necesidad de hacer otra cosa distinta con mi obra. En ese momento, resultó crucial para mí realizar un tipo de trabajo más reflexivo y también más económico. Te hablo de los años 86 al 90, en los que esos límites pintura-dibujo se diluyen.

K.P.: Muchas de estas obras parecen funcionar como si fueran secuencias de una película o de un guión poco desarrollado. Por supuesto se hace más evidente y es sobre todo explicable a cualquiera serie larga de dibujos, pero también a una obra con la Herida (1987) formada por 36 piezas pequeñas, que empieza y termina con la imagen de un bock de cerveza, una característica imagen distorsionada plena de un espíritu extraño y obra progresiva de la oscuridad hacia la luz, y a lo largo de este

recorrido nos encontramos con toda una secuencia de imágenes como: una pipa, paisajes, un puente, una ventana sobre el mundo, una habitación, un par de zapatos. Podemos unirlos a través de nuestra propia estructura narrativa como espectadores, pero sabemos al mismo tiempo que no proponen ninguna coherencia definitiva o exclusiva. Las imágenes están situadas en una especie de campo abstracto y parecen explotar distintas técnicas o preocupaciones pictóricas. El título, según me decías, viene de una de las cartas a Theo de Van Gogh t funciona como metáfora.

C.G.: Esta obra podría ser otro ejemplo de cómo un trabajo puede ir reuniendo, a lo largo del tiempo, distintos elementos que se terminan enlazando. Cuando esas piezas se organizan y terminan encontrando una relación en la mente, todo parece casual y diría que muy placentero, pero es resultado de un proceso en ocasiones muy largo. Suelo decir que todo lo que puedo hacer es colocar las cosas unas junto a otras y esperar que trabajen solas. *La herida* es resultado de uno de esos “trabajos” de tiempo. Podría decirte que hay una frase de Van Gogh que resulta determinante para que la obra se articule y, en torno a la cual, aparecen asociaciones y derivaciones. La frase, escrita a Theo en una carta tras el dramático episodio de la amputación de la oreja, dice así: “Físicamente estoy bien; la herida se cierra muy bien y la gran pérdida de sangre se equilibra”. Cuando imaginaba una obra que pudiera transmitir ese sentimiento de paz tras un acontecimiento terrible, pensaba en cómo en ocasiones tenemos la sensación de ver la vida como metida entre paréntesis, lapsos de tiempo separados por acontecimientos catárticos que funcionasen como signos de puntuación. En la obra, las escenas se suceden como un tránsito de un estado a otro, de la sombra a la luz, saltando del orden al caos alternativamente y, en estos *saltos*, surgen las imágenes, como heridas, heridas necesarias para entender la vida. Porque, como apunta Michaux, la inteligencia, para comprender, es preciso que haya sido herida.

K.P.: Leyendo el catálogo que hicimos en aquel momento sobre el dibujo, me he encontrado con tu siguiente afirmación que me parece muy cerca de ti como persona y también como actitud: “Responden al sentimiento de unos días que pasé allí en Cazalla ... Conozco ese paisaje desde que era muy pequeño pero no había vuelto allí en más de diez años. No se trata solo del paisaje sino de la sensación que sentimos por las cosas. Volver a ver las cosas que vimos con otros ojos, sentir las que sentimos de otra manera. Para mí una valla, una acequia, un manantial, un árbol, una mina, una cantera, un pequeño vagón de la mina, un montón de tierra ... todo tiene un sentido. Es algo que intenté encontrar aquí encerrado en el estudio, que va más lejos que un simple interés paisajístico o anecdótico. Son cosas que tienen relación directa con mi vida y que finalmente me dan sentido. Se vuelven para decirme que estoy vivo porque las he visto y de algún modo he podido sentir que están ahí. Cuando tengo éxito y logro lo que me propongo es cuando siento que me he pintado yo en las cosas, en los paisajes cuando fracaso pienso que solo pinto un paisaje.” ¿Modificarías algo veinte años después?

C.G.: Dejando a un lado la parte bucólica y algunas afirmaciones tajantes – quizá los años te van haciendo cada vez más escéptico– pienso que estas palabras se ajustan bien al sentimiento que en aquel momento animaba mi trabajo. Por lo que afecta a aquellas obras, continúo suscribiendo esas palabras. En aquellos años tenía una necesidad urgente de plasmar la experiencia que suponía el momento de producción de la obra. En otras palabras, carecía de la conciencia de la utilidad de colocar un filtro con el que mantener alguna distancia con la obra y así poder analizar mi trabajo y mis sentimientos

con mayor eficacia. Considero que, sin ese filtro, el trabajo se produce en una situación equiparable a la ceguera, simplemente porque no puedes ver con claridad lo que tienes demasiado cerca, delante de las narices. Una situación de una aparente *trascendencia*, en la que sólo el entusiasmo del comienzo puede hacerte confiar. En definitiva, una situación bastante malsana. La línea que separa lo sublime de lo ridículo es delgada, demasiado delgada como para confiar en que te encuentras en el lado correcto. No creo en las propiedades trascendentes del trabajo del artista. Sería fácil llamar a lo de entonces ingenuidad y a lo de ahora resabio, y probablemente no faltaría quien dijese que era más saludable y vital aquella frescura, aquel desparpajo. Quizá sea la venganza de los años.

K.P.: Hay una serie de dibujos sin título fechada en 1985, con un estilo en cierto modo vagamente relacionado con el lenguaje pictórico de Van Gogh, algo agitado y expresionista, y a la vez manifiestamente emotivo, como traído directamente de la experiencia. ¿Cual era tu intención en esta serie de dibujos?

C.G.: En aquellas fechas, mis obras estaban claramente relacionadas con la pintura expresionista, aunque con derivaciones que la acercaban bastante a autores como Bonnard o Ensor. Desde que comencé a pintar, había sentido una especial implicación con la obra de Van Gogh, me formé obsesionado con la idea de que tenía que simultanear la representación de un paisaje o cualquier otro motivo con la expresión de un sentimiento. Un sentimiento que guiaría la representación incluso más allá del propio motivo. Asumía de ese modo un principio expresionista, por el cual tenía que proyectarme yo mismo en todo lo que hiciera, ya que esa proyección era el verdadero objetivo del trabajo, el tema de la obra. Esta implicación emotiva venía provocada por alguna experiencia que se ponía en relación con el tema representado, algo que tenía que suceder de un modo que podría definir como epifanía: una aparición que determinaba la posibilidad de existencia de la obra y que se producía en un ambiente de tensión adicional, ya que el éxito o fracaso de la ejecución dependía en buena medida de ese particular estado. En estas series de dibujos, el medio empleado es muy rápido, el carboncillo registra además bastante bien las incidencias y accidentes de esos gestos rápidos. El polvo de carbón es muy volátil y admite muchos matices, lo que permite elaboraciones muy sofisticadas, así como adaptarse a tratamientos más gráficos. El tratamiento desmañado y lleno de imperfecciones resalta el valor atribuido al gesto y ayuda a que el protagonismo recaiga en ese impulso a atrapar el *momento*. Impulsos que se suceden como en una especie de tanteo, de interrogatorio, de la forma frente a la sensación que se quiere plasmar.

K.P.: En cuanto a este interés, me hace pensar en una serie de dibujos a carboncillo que hiciste en Cazalla en 1985, antes de *La Herida*, que tiene como protagonista una iglesia. La iglesia comienza siendo un edificio solitario y único y va cambiando hasta convertirse en un edificio visto desde distintas perspectivas para crear una imagen múltiple. Enfocas distintos elementos constructivos como la puerta y los dibujas también a distintas distancias. ¿Recuerdas de esta experiencia y lo que supuso?

C.G.: Estos dibujos se agrupan en series que plantean una lectura ordenada, como viñetas que se suceden en una especie de guión, un guión embrionario. *La herida* sigue ese mismo sistema, pero en estos dibujos la idea de historieta está más presente. Para configurar esta *tira* o secuencia, se suceden diferentes dibujos que, en este caso, se concentran en la representación de un edificio, una ermita, que va apareciendo en posiciones diferentes hasta multiplicarse, al tiempo que se transforma de manera que

podemos llegar a asimilarla con la vista de la iglesia de Auver-sur-Oise que pintara Van Gogh. Sería como ponerse en la situación de ver con los ojos de otro o, más bien, de expresar ese ver con los ojos de otro. Un comportamiento obsesivo. Cuando tengo delante un motivo, soy consciente de que mi interpretación resultará incompleta y me afano en lo visible con la codicia de atrapar esa otra parte no visible, por mucho que el final de este proceso resulte frustrante. Sólo llegamos a aproximarnos a la forma como nos aproximamos al sentimiento.

K.P.: ¿Qué te interesa del dibujo como medio? Estoy pensando, por ejemplo, en aspectos como la inmediatez, la intimidad táctil, la escala, y quizás cierto registro emotivo y psicológico.

C.G.: Al describir una pintura solemos añadir algunos elementos temporales y dinámicos que la propia pintura no posee o que sólo contiene en potencia. El ejercicio de la pintura y del dibujo nace, en cierto modo, de una negociación interior con la frustración que conlleva esa limitación. Durante mucho tiempo, sentía que perdía el ritmo de mi discurso, ya que las ideas fluían más rápido de lo que podía expresarlas. Entonces, creía que el dibujo me ofrecía una posibilidad de mayor sincronía, de superar ese lapso de tiempo. El dibujo puede ser rápido, económico y tiene unas cualidades gráficas que lo acercan a la escritura. En buena medida, me continúa produciendo la ilusión de que en algún momento podré cerrar ese hueco insalvable.

K.P.: A menudo trabajas en series. Sin embargo las fuentes pueden ser muy distintas, a veces son literarias, otras autobiográficas, y en ocasiones da la impresión de que el impulso es narrativo.

C.G.: De admitir que una misma idea se puede expresar en medios distintos, tendríamos que aceptar que existe al menos una parte de su esencia original que permanece inalterada, y esto es algo que yo no me siento capaz de afirmar. Lo que sucede frecuentemente es que cada medio nos ofrece unos matices de interpretación que pueden ser más adecuados en unos casos que en otros y que conforman y alteran por ello la idea que es expresada. El problema se cifra entonces en elegir el medio que encaja mejor con la expresión que nos interesa, sabiendo que ese medio dotará de cierta unidad a elementos a veces dispares. Algo parecido sucede si invertimos la dirección del proceso y nos dirigimos hacia lo que lo que llamas las fuentes. Las ideas que animan los trabajos pueden aparecer de manera muy diversa y se van relacionando o no, hasta constituir un cuerpo suficiente para hacer la obra. Todo es un trabajo de relaciones, de conexiones mentales, que suceden muchas veces en estado semiconsiente. Algunas ideas rebotan de un lado a otro, de una obra a otra, y dan lugar a cadenas de asociaciones que a su vez conducen a nuevos trabajos. Esto es algo parecido a lo que nos pasa cuando dialogamos y lo que decimos y escuchamos funciona como un reclamo que apela a otra frase. Las series tienen su origen en este tipo de comportamiento mental, es algo que, en mi caso, sucedió naturalmente, por la propia dinámica del pensamiento.

Por otra parte, entiendo que la precisión absoluta en la expresión será inalcanzable, lo que contribuye a que siempre tenga dudas sobre la solución adoptada. Así, vuelvo insistentemente sobre la obra y la idea, y un modo de amortiguar esa sensación de incertidumbre es hacer variaciones. Algo así como cambiar el punto focal y mirar alrededor de la idea original para ver qué se pudo haber escapado. Dibujando, en cierto modo, actuamos como quien arroja piedras con la intención de dar en un blanco determinado. Nunca es fácil acertar a la primera y sólo gracias a los errores se

consigue corregir la trayectoria del siguiente lanzamiento. Desconfío de quien acierta a la primera, ya que siempre cabría la posibilidad de pensar que habría encontrado el blanco donde casualmente dio la piedra. Así pues, en una obra concebida como serie se puede mantener una razonable variedad de soluciones dentro de un aceptable nivel de coherencia.

No obstante, me gustaría puntualizar que, por deformación, se suele llamar serie a conjuntos de obras que sólo tienen entre sí una relación temporal o de procedimiento. En este sentido, creo que se hace un uso abusivo del término.

K.P.: Está claro que la narración se ha convertido en foco de atención de nuevo y que actualmente el dibujo, los trabajos en serie, el papel están de moda. Hay una necesidad social de volver a la historia. La sociedad quiere verse reflejada y necesita un espejo para sus propias complejidades y particularidades. Hemos vuelto a la narración desde distintas perspectivas que van desde la toma urbana veloz a través del cómic y la cultura Pop, una narración fragmentada que se resiste al lector y a su deseo de apropiarse cuanto antes su significado, procedimientos metaficticiales complejos, hasta la épica que pretende abarcarlo e incluirlo todo. ¿Cómo entiendes sus posibilidades? ¿Qué es lo que quisiste hacer en series de obras como *10 días de Agosto*?

C.G.: Hoy es ampliamente aceptado que un discurso universal que centre y retrate el mundo es inalcanzable. En el discurso modernista, se produjeron intentos reiterados de dotar al arte de una visión global, pero el mundo es más complejo de lo que imaginaron unos cuantos genios voluntariosos. Ahora, tras la borrachera, la resaca posmodernista nos ha situado en una especie de autocomplacencia que comienza a ser insoportable. Pienso que tenemos la necesidad de continuar viéndonos reflejados en lo que hacemos, aunque sólo sea para intentar entendernos. Esta necesidad de narrarnos es demasiado antigua como para que pueda desaparecer por una crisis momentánea, de modo que lo que está sucediendo, aunque sea sólo una oscilación más de las que se producen en las tendencias del mundo del arte, puede ser positivo para indagar en las posibilidades de continuar construyendo obras que puedan narrar nuestra presencia en el mundo. Esto es algo que ya he señalado al referirme a la necesidad de producir un arte transitivo, que deje el ensimismamiento autorreferencial y estéril en el que se internó en el siglo xx. Esta labor no está libre de peligros, ya que hoy el mundo del arte es una poderosa maquinaria que sigue los pasos de la industria del espectáculo y, así como en la publicidad se producen obras muy logradas, pero motivadas por intereses espurios, algunos artistas que se mueven en la esfera de lo narrativo parecen fascinados por esas capacidades comunicativas y persuasivas de la publicidad. La pintura y, por tanto, el dibujo tienen actualmente un papel secundario en el mundo del arte, y pienso que ese carácter marginal es el que precisamente puede posibilitar la aparición de nuevos discursos que se desarrollen en un ambiente de mayor libertad. Claro que se dirá: “¿y qué va a pensar un tipo que se dedica a pintar?” Pues, en cierto modo, me siento como un superviviente, la pintura ha supuesto para mí una forma de supervivencia, una actividad que pertenece al pasado y que tozudamente continúa en nuestros días.

10 Días de Agosto surgió como la narración o metanarración de las sensaciones que me dejaron unas conversaciones mantenidas durante unos días de agosto con mi abuela, que ya era bastante mayor y padecía demencia senil. En la obra, se oponen dos líneas de cuadros de 10 piezas cada uno que deben colocarse a ambos lados del espacio, para que resulte imposible verlos simultáneamente. La línea clara como un espejo se enfrenta a la oscura, como el día y la noche. Las imágenes, cargadas de tensión y ambigüedad, surgían de los recuerdos confundidos y reinterpretados por mi abuela y las

huellas que yo mismo tenía en mi recuerdo. La obra puede resultar algo hermética, pero entonces me pareció necesario mantener ese plano distante.

K.P.: En ese mismo año 1985, recuerdo otra serie cuyas imágenes construyen algo que tiene que ver con la narración, en el sentido de que existe una relación entre una imagen y otra pero de una manera fluida y poco precisa, como si fuera un viaje en tren, en el que juegas al azar con las imágenes que se ven desde la ventanilla o las que surgen de la lectura de una novela. Es decir, se asume el papel de la imaginación en la libre creación de imágenes – imágenes que surgen del texto pero cuya interrelación es muy suelta. Se trata de una especie de narración no-lineal. La figura asume el papel de protagonista. Incluso me parece que alguno de estos dibujos dieron lugar a alguna obra pictórica.

C.G.: Mantener la linealidad de una narración me resulta muy difícil. No siempre logro concentrarme en lo que estoy leyendo. De manera involuntaria, mi mente comienza a divagar, aunque continúe leyendo. La lectura entonces parece desarrollarse en un nivel inconsciente. Curiosamente, esto me ocurre con más frecuencia al leer textos narrativos, lo que me provoca angustia, ya que tengo la sensación de que finalmente este tipo de lectura me resulta estéril. Al abordar esta serie, pensé que podía hacer algo con esta situación que me provocaba la lectura, con la pretensión de que ésta no resultase del todo improductiva. En estos dibujos, se afronta la secuencia de una lectura con las divagaciones e interrupciones que se producen durante la misma. Es una especie de guión interrumpido y fragmentario, que se acerca a una sensación que supongo algunos espectadores también han experimentado o que espero, al menos, puedan imaginarse. Se trata de un trabajo muy intuitivo, incluso ingenuo, pero que supuso un paso importante para el desarrollo posterior de muchas obras como las ya comentadas.

K.P.: También recuerdo otra serie “abiertamente” sexual en cuanto al contenido – modesto pero específico.. Me refiero a unos dibujos en la que utilizas imágenes de personajes, algunos desnudos, y incluso de vez en cuando un autorretrato. Son dibujos íntimamente relacionados con momentos específicos de tu propia vida, con una fuerte carga autobiográfica.

C.G.: En aquellos años, alrededor del 84 y el 85, la figura humana comienza a tener una presencia mayor en mis obras. Fue más o menos entonces cuando me incluiste en la exposición *Cota-0* y recuerdo que hablamos sobre esto, ya que en los trabajos que realicé para la exposición se apreciaba una evolución desde las superficies más limpias y de colores brillantes hacia otras más texturadas, formadas por la acumulación de manchas de color que las hacían más opacas y oscuras. De manera que había comenzado a perder la amabilidad de mis trabajos iniciales. Aún no sabría decir si este cambio fue debido a la problemática que la figura humana planteaba, aunque no era ésta la primera vez que abordaba un tema similar. Pero lo cierto es que ambas cosas se dieron de forma paralela. Con este planteamiento, daba paso a algunas soluciones que habían permanecido justo en el lado opuesto a todo lo que me había interesado hasta entonces. Fue como un movimiento pendular, supongo. Pasado el tiempo, he querido ver en este momento un cambio determinante en mi manera de enfrentarme al trabajo. Fue como cortar amarras y romper con los inicios. Abandonar la *joie de vivre* para acercarme al lado de la noche. Algo como saltar del confortable sillón de orejas de Matisse al incomodo catre de Bacon. Había tenido al monstruo atado por un buen rato y tenía que sacarlo de paseo.

K.P.: Has hecho un óleo que viene directamente de una de estos dibujos en el que podemos veros, a Carmen y a ti, en la cama, los cuerpos se encuentran bajo las mantas y un paisaje recorre el edredón como si fuera un elemento de sueño, un toque ornamental, o mero pensamiento. También hay una serie de dibujos a carboncillo en los que utilizas el desnudo - algo bastante raro en tu obra!

C.G.: Algunos de estos dibujos consiguieron tener un desarrollo independiente y realicé algunas obras a partir de ellos. La obra a que te refieres está directamente inspirada en una pintura de Toulouse Lautrec, creo que se llama *El Lecho*, que siempre me pareció fascinante por cómo los rostros de los amantes, la única parte visible de sus cuerpos, consiguen insinuar una actividad sexual oculta bajo las sábanas. La idea de mostrar algo sin mostrarlo me parece muy indicada cuando la imaginación del espectador puede añadir mayores sensaciones de las que se podrían conseguir haciendo todo explícito y claro. Una cama es un espacio pictórico por su forma y dimensiones, se puede hacer una aproximación a tamaño natural de manera que las sensaciones sean similares a las que experimentamos al ver una cama real. Hay algunos ejemplos en la historia del arte que lo demuestran. Además, es un lugar donde suceden tantas cosas, que se presta a juegos simbólicos muy diversos. Es un lugar para el amor y los sueños, y también para la enfermedad y la muerte.

K.P.: ¿Suele servir de boceto para la obra? O por el contrario, ¿podría surgir algún serie de dibujos como resultado de imágenes o temas de una obra pictórica?

C.G.: Si entendemos como boceto un dibujo preparatorio para una obra, muchos dibujos que realizo no prefiguran ningún cuadro posterior. En sentido estricto, pues, no deben ser considerados bocetos. Muchos dibujos que ves relacionados con pinturas han sido realizados con posterioridad y pienso que hay que entenderlos como comentarios, como notas al margen de la obra precedente. Cuando trabajaba de una manera más directa e intuitiva, la mayor parte de las pinturas las empezaba sin boceto previo. Cuando comencé a plantearme que tenía que plasmar imágenes más complejas, a las que quería dar un aspecto cercano a su imagen real, me vi en la necesidad de actuar con bocetos previos. Y, ahora, en la mayoría de las obras de gran formato me resultan imprescindibles. No obstante, esos *bocetos* raramente son dibujos, ya que frecuentemente utilizo fotografías y documentos manipulados en el ordenador.

K.P.: ¿Podrías darme un ejemplo?

C.G.: Cuando en 1992 me propuse hacer unas obras basadas en el fenómeno perceptivo producido por la oposición fondo-figura, divulgado ampliamente a través de los dibujos de patrones de Escher, me interesé por las posibilidades que me ofrecía el ordenador para realizar ese trabajo. En principio, el espacio de la obra *El Pez Grande se come al Pequeño* fue concebido como un todo continuo, que pudiera ampliarse de manera indefinida sin que la obra dejase de funcionar. Se trataba de oponer la individualidad a la totalidad e indagar cómo la idea que sugiere el título –un préstamo de Bruegel– funciona en el acto de ver la obra cuando el reconocimiento de unos elementos se ve obstaculizado por la visión de otros. Para poder hacer la obra como pensaba, tuve que recopilar bastante material gráfico, en su mayoría reproducciones de animales, aunque también de objetos y personas. Con todo ello, formé una especie de almacén digital al que denominé “Jauja”. A todas estas imágenes, alrededor de seiscientas, les tracé una

silueta en un programa de dibujo vectorial y les asigné un número, para identificarlas de manera más rápida. En este programa, podía ir transformando esas siluetas hasta hacer coincidir el perfil de unas con el de otras, hasta lograr que se formase una especie de puzzle. Todo este proceso duró aproximadamente seis meses, hasta tener listo un boceto, y lo que restaba era hacer la pintura partiendo de éste. En este proceso final, se produjo el ajuste fino de las partes y algunas transformaciones que la pintura siempre añade a la imagen.

K.P.: En tu pintura utilizas a menudo la proyección de imágenes ¿Lo haces con el dibujo, o es que la escala no lo permite?

C.G.: Utilizo la proyección para trasladar la imagen del boceto a una superficie mayor. Con una imagen muy compleja como la de que te hablo, resulta de mucha utilidad, ya que simplifica el trabajo y se gana bastante tiempo. Para dibujos o obras de formato pequeño, no tiene mucho sentido utilizarla.

K.P.: ¿Qué estabas leyendo o quizás mirando en términos de imágenes mientras preparabas estas obras? Volviendo a lo que acabas de decir, hablaste del papel de la proyección en tu proceso de trabajo durante una conferencia que diste en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. ¿Cuál era la esencia de tu argumento?

C.G.: A partir de un determinado momento, tuve la necesidad de elaborar imágenes más complejas y me interesó que el aspecto de éstas mantuviera una relación próxima con el aspecto real que tienen cuando las vemos. En este contexto, me interesé por el empleo de fuentes fotográficas y documentos diversos, para poder elaborar a partir de ellos las pinturas y dibujos. El momento de la proyección supone un paso realmente breve en la realización de los cuadros y, como dije antes, muy útil y ágil para hacer ampliaciones de una imagen. Hay quienes no son partidarios de su uso porque, como dicen, condiciona el resultado, viciándolo. Bueno, son opiniones que me recuerdan la máximas académicas más rancias. De seguir un discurso así, cualquier herramienta, un pincel mismo, podría ser considerado un inconveniente, porque condiciona el resultado. Ahora bien, en este tipo de polémicas se suscita también un cuestionamiento del concepto de la obra misma, de la idea de la pintura como *mímesis*, que ha sido considerada durante buena parte del siglo XX como una pervivencia intempestiva de la tradición. Así, todo aquel que se mantuviese en las proximidades de esa idea era considerado por esa nueva academia de la modernidad como un dinosaurio. Durante mis inicios como artista, también yo consideré que era importante mantener una actitud de rechazo hacia todo lo relacionado con la representación del espacio tradicional, como, por ejemplo, las reglas de la perspectiva. Más tarde, como parte de mi preocupación por todo lo que afecta a la percepción visual, fui cambiando de actitud y descubrí un mundo fascinante en las deformaciones y las lecturas aberrantes que estaban contenidas en la proyección visual que la técnica de la perspectiva ya había analizado.

K.P.: ¿Te refieres a la utilidad que proporciona para conseguir una mayor precisión o a las posibilidades de manipular la imagen para producir una distorsión exacta y controlando lo que quieres, como por ejemplo en el caso de la imagen anamórfica?

C.G.: La anamorfosis es un tipo de deformación que nace de ese espacio proyectivo como un hijo monstruoso y raro. Hubo un momento en que me pareció interesante emplearla, porque contribuía a crear ambigüedad en la obra y una cierta tensión entre

abstracción y figuración que provocaba una lectura lenta de la misma. La mayoría de las imágenes que utilizo en mis cuadros han sufrido algún tipo de deformación, transformación que está condicionada por el tipo de resultado que quiero que la obra muestre. Me interesa la aberración que ciertas lentes proporcionan, porque producen una sensación de espacio paradójico, a un tiempo irreal y bastante veraz. Mi intención es acentuar el carácter onírico y semiconsciente de ciertas imágenes, como las que quedan grabadas en nuestra mente hasta aflorar como instantáneas turbadoras. Es necesaria, pues, la precisión que aporta la fotografía para poder contar con un resultado aceptable, de modo que aquélla se convierte en una herramienta más para el trabajo y entra a formar parte del proceso de elaboración de la obra. Creo que hay un espacio bastante fértil para el empleo de la fotografía en el proceso de la pintura, algo que ya sucedió en el impresionismo, antes de que se cuestionase el papel que la pintura tenía que desarrollar, precisamente, tras la aparición de la fotografía, ya que supuestamente había ocupado parte de su terreno tradicional.

K.P.: Se puede apreciar en *El amargo triunfo de la pintura* una referencia explícita e irónica al cotilleo crítico de nuestros tiempos; la llamada "muerte de la pintura" como un medio inapropiado para una sociedad de alta tecnología. Pero ante los deseos y comportamientos de esta sociedad resulta un argumento claramente absurdo. Todos conocemos la obsesión por poseer artefactos de los consumidores de lujo que forman el mercado de arte. Importa poco el número de pantallas que el coleccionista tenga que montar en su propia casa, el artefacto, el cuadro, y la pared seguirán predominando en las casas de la burguesía. El vídeo y la fotografía son conscientes de sus propios límites. En efecto, incluso parece que muchos espectadores están aburridos del más de lo mismo. Estos medios necesitan releer y revisar su propia prédica. Sin embargo, en el contexto en que produces esta obra, la crítica y el reconocimiento oficial se habían trasladado hacia la instalación y los medios tecnológicos. *El Amargo triunfo de la pintura* también se aprovecha de los efectos de trompe d'oeil, y es verdad que tienes cierta predilección por la complejidad visual.

C.G.: El medio que más poderosamente ha cambiado el panorama del arte en el siglo xx ha sido el cine. Curiosamente, un medio que no surge dentro del mundo del arte y que no manifiesta una pretensión artística hasta más tarde. Cuando el mundo del arte se hace consciente de esto, no hace sino seguir esa estela inalcanzable. Pero el éxito del cine ha tenido también algunas consecuencias que van haciendo cada vez más difícil la entrada en los circuitos de producción y, por tanto, de difusión a productos con pretensiones que se alejen del simple entretenimiento. El cine es hoy parte de la poderosa industria del espectáculo y la publicidad. Desgraciadamente, el modelo quiere ser imitado por el mundo del arte, lo que hace cada vez más insoportable el contacto con la *oficialidad* de la corriente principal de ese mundo. *La muerte de la pintura* es uno de esos tópicos recurrentes empleado por esta *oficialidad*, porque sirve para dar paso a medios en los que se puede ejercer un control mayor, como las nuevas tecnologías, el vídeo, la fotografía artística, las instalaciones... Me parece que todo esto está bien. El problema es siempre el mismo: que a veces la escena recuerda bastante al patio de un colegio, cuando los niños que juegan al fútbol corren todos detrás de la pelota, con lo que el juego se vuelve imposible. La pintura ha gozado de un período muy prolongado de protagonismo y forma parte de la concepción cultural de Occidente de manera indiscutible. Es un medio efectivo para la comunicación y, en buena medida, permite una independencia que otros medios no favorecen. Si ahora está fuera de foco, quizá resulte positivo.

K.P.: ¿Consideras el dibujo como un registro de intimidad, o más bien como un modo de jugar conceptualmente con las ideas?

C.G.: El dibujo se produce en un acto consciente y deliberado, y, aunque mantiene una clara dependencia de algunos gestos reflejos o automáticos, éstos son conducidos o aprovechados por la mente que los organiza. Frecuentemente, este automatismo se utiliza para crear la ilusión de que esos trazos son reflejo del sentimiento íntimo del autor al realizar el dibujo, algo que nos acerca a la grafología, supongo. Entiendo que dibujar es una actividad fruto de la reflexión y del diálogo con el medio que se utilice, lo que implica una dependencia externa al autor. Es el conocimiento de ese medio externo lo que posibilita la expresión. Mientras se ejecuta un dibujo, las ideas fluyen y cambian, se produce una evolución de las mismas. Nunca he realizado dibujos con la intención de emular un registro o diario de sentimientos, sean íntimos o no.

El dibujo es un medio en el que se suele aceptar un grado mayor de ambigüedad, lo cual resulta práctico para asociar ideas y jugar con ellas, algo que también se puede hacer en una pintura, pero que en un dibujo suele ser visto con más naturalidad.

K.P.: ¿Piensas que con el tiempo el proceso se ha vuelto más frío, interiorizado y mental? ¿Crees que te eres más suspicaz frente a emociones directas?

C.G.: Una de las posiciones que más me incomodan en el arte es la del artista que sólo mantiene una línea de trabajo. Desde que comencé a pintar, me pareció conveniente no cerrar las posibilidades de mi trabajo. No es sólo por evitar el tedio de trabajar siempre del mismo modo, ni siquiera una suerte de defensa contra el amaneramiento lógico que implica repetir siempre una fórmula. Es, sobre todo, porque yo mismo me siento diverso y creo importante poder manifestar en cada caso el registro adecuado a la sensación que se expresa. Tengo que admitir que, a lo largo de los años, la experiencia adquirida determina la manera en la que planteo mi trabajo y las expectativas son otras. Esto es algo lógico y natural. Para completar su trabajo, un artista tiene que convertirse en espectador de sí mismo y analizar lo que hace. Creo que he mantenido un porcentaje similar de análisis racional sobre mi obra a lo largo de mi trayectoria, si bien creo que ahora me siento más inclinado que cuando comenzaba a guardar una distancia con la obra y, por extensión, conmigo mismo. Creo que era Matisse quien decía que el pintor tenía que ser capaz de recrear la situación, el sentimiento, al día siguiente, al mes siguiente, para poder así continuar la obra. Ese sentimiento dilatado es expresado con una mayor profundidad. Piensa que no nos hablará de la muerte mejor quien está a punto de morir.

K.P.: Pensamos aquí en el papel que tiene para ti los cuadernos. El término cuaderno quizás no sea la mejor palabra, ya que funcionan más como pequeños proyectos que te propones y a los que vuelves cuando tienes algo más que decir, algo específico relacionado con el tema, incluso el color te ha servido a veces como elemento de cohesión o coherencia, o en otro libro una figura humorística con cierta proclividad hacia la metamorfosis.

C.G.: Estos cuadernos, como dices, no son cuadernos de apuntes, en el sentido tradicional. Son proyectos en los que se abordan ideas que se van encadenando, transformándose página a página. En algunos, el procedimiento o la manera de hacer está directamente implicado con el argumento. Tienen, en general, un carácter lúdico y

algo marginal, por lo que se podrían considerar como excursos dentro de la línea en la que trabajaba en esos momentos.

K.P.: El dibujo permite al artista abordar de forma más inconsciente o menos ceremonial las percepciones, intuiciones, o precisiones fragmentadas que funcionan como descargas de energía en la construcción de la obra, y en consecuencia tienen menos necesidad de entenderse como un conjunto coherente. Están allí porque tienen la energía para ser presentes y no necesitan una justificación asociativa. No quiero decir que sean equiparables a los apuntes de un diario, pero por la naturaleza de su ejecución podrían considerarse como frutos de un proceso flexible y abierto. En uno de estos cuadernos tratas el sentimiento de rabia. No sé si éste es el término adecuado pero en todo caso se percibe un tono más irónico y agresivo, menos lírico, dirigido contra todo lo que te molestaba. Son dibujos que transmiten emociones fuertes, turbulentas, y muy inmediatas. Finalmente los cuadernos parecen a menudo inspirados en una de las fuentes características de tu trabajo; el mundo de la literatura. En uno de los cuadernos utilizas una cita de Michaux. ¿Estabas interesado en sus dibujos o en el mundo experimental que los rodea?

C.G.: Los dibujos de Michaux siempre me han fascinado. Su preocupación por la caligrafía le proporcionó un control sobre el automatismo del gesto que lo hace estar bastante por encima del resto de los artistas de su generación. Su obra resulta variada y sugerente, en unos momentos en los que el panorama artístico resultaba bastante gris. Pero ha sido su obra literaria la que más profundamente me ha cautivado. Este cuaderno está inspirado en unos poemas suyos recogidos bajo el título *Libertad de acción* en el libro *La Vida en los pliegues*. La frase citada es de uno de estos poemas. Hacía algún tiempo que quería hacer algo con un sentimiento tan difícil como la rabia. Al ser algo muy primario, resulta difícil tomar distancia para poder enfocar el asunto. En la rabia hay algo terrible y al tiempo cómico. Además, hay matices que no son fáciles de captar. Cuando era joven, me sentía como un perro rabioso, un perro cegado y angustiado por la urgencia de morderlo todo. Cuando finalmente adquirí la calma suficiente, quise hacer una incursión en ese sentimiento que veía tan ligado a mi adolescencia y, al leer estos poemas, vi una posibilidad de enfocar el tema y como resultado quedó este cuaderno.

K.P.: Me gustaría si pudieras extenderte un poco más sobre estos cuadernos. Dos de ellos tienen como tema el mundo de tu hija y su presencia en tu vida - uno utiliza objetos, juguetes o una maleta, que tienen que ver con su pasado, y el otro utiliza como punto de partida los garabatos que hacen los niños al darles una lápiz y un trozo de papel. ¿Qué es lo que pretendías? - una especie de vinculación afectiva o más bien un pretexto casi surrealista para el acto de dibujar?

C.G.: Cuando tienes un hijo, la casa se llena de objetos muy curiosos, se sufre una especie de invasión que quien la ha experimentado puede identificar perfectamente. Muchos de estos objetos te van despertando la curiosidad y te hacen evocar tu infancia y la relación psicológica y emocional que se desarrolla entre el niño y el juguete. Estos elementos interpuestos con la realidad, aunque reales también, van poco a poco despertando tu imaginación, al desplegar su carga de asociaciones, en algunos casos simbólicas, en otras absurdas y por supuesto lúdicas. El arte es similar a ese juego de representación que el mundo de los juguetes provoca. Este cuaderno se planteó como

una indagación en ese mundo. En el otro cuaderno, el planteamiento es algo distinto, ya que se concibió como una especie de diálogo con mi hija cuando aún no sabía hablar. Hay por supuesto en esto algo surreal, aunque es bastante frecuente. Puse un lápiz en la mano de mi hija y la iba situando en las diferentes hojas para que hiciera garabatos, todo lo que podía hacer en ese momento. Siguiendo esos garabatos, yo iba realizando mis dibujos, de manera que éstos quedaban integrados en el dibujo. No sé si se podría llamar a esto intervención del azar, pero la gestualidad no entrenada de un niño es muy sugerente.

K.P.: Otro de los cuadernos se centra en un viaje a Nueva York, está lleno de apuntes que tienen que ver con la arquitectura de la ciudad - puentes, calles, el paisaje industrial etcétera. Lo que tenemos en esta ocasión ¿es quizás una versión más clásica del cuaderno del artista?

C.G.: Estoy de acuerdo en que quizás éste sea el más próximo a lo que llamamos “cuaderno de apuntes”. Esta colección de dibujos se realizó poco tiempo después de mi vuelta de un viaje a Nueva York. Funcionaría, por tanto, como una especie de recordatorio que se realiza *a posteriori*. Puede que por eso se produzca una combinación de elementos reconocibles con otros abstractos, como imágenes que se diluyen en la memoria y evocan otras formas. En cualquier caso, se trata de un cuaderno de apuntes un poco raro.

K.P.: Cuando estás dibujando, ¿Te dejas llevar por lo que sucede en el acto mismo de dibujar - es decir, se trata de un proceso de descubrimiento - o existe realmente una idea preconcebida?

C.G.: La cuestión estriba en determinar qué es lo que consideramos una idea preconcebida. Las ideas de una obra aparecen de manera confusa, no acabada y cobran entidad durante la ejecución. Pero existe una dirección, un impulso hacia el cual tiende la obra. Siguiendo el símil del lanzador de piedras, la trayectoria se corrige tras cada lanzamiento, pero hay que apuntar en alguna dirección. Se sabe que el blanco no será fácil y que en la trayectoria que recorrerá la piedra intervienen factores externos, como el viento. El azar existe como ese viento, tenemos que saber que está ahí y aprender a ser flexibles para convivir con él. El dibujo es una forma de negociar con esa incertidumbre.

K.P.: Cuando eliges el medio – carbón, acuarela etc. - ¿piensas en la relación de los materiales con el tema o el contenido? Te centras en la reacción que pretendes despertar en el receptor o más bien te interesa la gama de emociones que proporciona el medio mismo y las conexiones que se puedan establecer con lo que quieres decir o comunicar?

C.G.: El medio interviene de manera decisiva en cómo la idea va a ser leída. Hay ciertas ideas que ya prefiguran un medio o procedimiento, pero hay otras que son *versionables*, con lo que la elección del medio es crucial, porque debes pensar en cómo quieres expresar esa idea. Lo que quiero expresar y la emoción que me proporciona el medio no pueden separarse, son intereses que se suman en el mismo lado. Este proceso se desarrolla de manera intuitiva y es muy complejo hacer estas distinciones, al menos yo no puedo hacerlas.

K.P.: Pero al examinar tres imágenes, por ejemplo, que utilizan estas distintas técnicas - *Casa del sueño*, *Contradanza*, *Cómo acabar con los sesenta* – hasta qué punto el medio proporciona respuestas a tus necesidades?

C.G.: En estas series que mencionas, las decisiones están condicionadas por el resultado que quería obtener. En pasteles como *Casa del Sueño*, el trabajo es muy próximo a la pintura, la obra resulta opaca y oscura, y el dibujo está lleno de ambigüedades, para favorecer así que la imagen de la habitación se convierta en un rostro fantasmal. Y, sin embargo, paradójicamente la materialidad del pigmento ofrece una presencia corpórea, que se centra en la imagen del peyote y rompe con el plano del resto, creando así varios planos de lectura. En *Contradanza* y *Cómo acabar con los sesenta*, se siguen procedimientos similares, aunque con matices. Ambas series están realizadas superponiendo distintas capas de papel que crean un juego de transparencias. En el primer caso, esa superposición se hace más rítmica y lineal, se reduce a los grises y el negro. En el otro caso, el color y la superficie del mylar –una especie de lámina de poliéster– intervienen activamente y determinan un resultado más histriónico, como corresponde a unos personajes que sobreactúan.

K.P.: No quiero mitificar el proceso ni forzar una respuesta, pero el dibujo está condicionado y tiene una relación estrecha y peculiar con el papel. ¿Cómo se podría hablar de ella?

C.G.: El papel es un soporte muy absorbente, salvo en el caso de papeles especiales, y ésa es una cualidad que me interesa aprovechar para mi trabajo. La razón por la que prefiero superficies absorbentes es que el trabajo sobre ellas suele ser directo y simple. No obstante, esto conlleva la dificultad de que, llegado un punto, por saturación puedes agotar esa cualidad y entonces todo deja de funcionar. De modo que debes trabajar manteniendo un equilibrio entre las intervenciones que se suceden sobre el mismo soporte. Para hacerlo, no es que haya que entrar en un estado especial, en un raptó *místico*. Se trata, más bien, de algo tan simple como ejercer un control racional que te haga permanecer atento a lo que sucede en la obra, a lo que el soporte necesita. Así, cada trazo debe ser visto como parte de un proceso que va a quedar reflejado en la obra. Este recorrido es, aun dependiendo del soporte, un procedimiento muy rápido, por lo que en unos pocos segundos queda registrado y las decisiones se deben tomar con la misma velocidad. Hay papeles lentos y los hay rápidos, como los procedimientos. En mi caso, yo prefiero aquéllos en los que esa sensación de velocidad se produce. Me resulta como un desafío, como una sensación de que te lo juegas todo en la siguiente jugada, como un vértigo.

K.P.: ¿Como funcionan en la practica estas ideas en las series de dibujos en las cuáles utilizas papel de arroz o papel absorbente?

C.G.: El papel de arroz reúne dos cualidades interesantes: resulta muy absorbente y translucido, a un mismo tiempo. Ambas me interesan y las he aprovechado en diferentes trabajos. Al ser semitransparente y trabajar por capas, se pueden superponer elementos distintos, que aparecen matizados de un modo que no se podría conseguir con otro medio. Además, esa gran absorbencia hace que se produzcan unas arrugas que también intervienen en esas matizaciones, aportando una peculiar variedad al trabajo. También he empleado, por ejemplo en *Contradanza*, un papel denominado “piel de cebolla”, de

características similares, aunque con una absorbencia mucho menor, lo cual permite que se empleen instrumentos como la pluma para hacer líneas más finas.

K.P.: En 1988 trabajas en una serie llamada *Atlas* donde existe cierta tensión entre una imagen anclada en la realidad y otra de carácter más abstracta. ¿Cual era tu intención? Se ve que comienzan a fluir diversas imágenes que dan lugar a una ambigüedad manifiesta en cuanto al sentido. ¿ Del mismo modo ¿qué pretendías con ésta?

C.G.: Un atlas es un conjunto de mapas, pero también un compendio de imágenes que funcionan como un fichero, como un almacén. Algunos de estos atlas en los que estudiamos de pequeños fijan en nuestra memoria lugares que probablemente no visitaremos jamás, pero que tienen vida en nuestra mente, fijados en una sola imagen descolorida. Paradójicamente, los lugares en los que hemos vivido aparecen en nuestra memoria de un modo más confuso, al superponer distintos niveles de sensación y múltiples ángulos. Por ello, suele ser efectivo describirlos en términos más ambiguos, que nada tienen que ver con la dura precisión de las estampas del atlas. Las imágenes vividas no parecen tener esa necesidad de verosimilitud, su presencia es poderosa. Esta tensión se muestra en las obras. En ellas se produce un deslizamiento continuo entre ambas formas de concebir el espacio, entre un espacio figurativo y otro abstracto, lo que da paso a una fusión en la que la imaginación cobra protagonismo. Estas obras podrían ser consideradas como una tentativa de cartografiar la imaginación.

K.P.: Cuando hablas de cartografiar la imaginación ¿qué es lo quieres decir? Entiendo bien la metáfora pero podrías precisar algo más acerca de lo que implica.

C.G.: El diseño de un mapa es resultado de una abstracción. La cartografía sólo es posible al admitir que unas cuantas convenciones pueden representar un espacio de dimensiones inabarcables por el ojo humano. Al menos así era hasta que la visión aérea y orbital permitió una visión desde el cielo. Recuerdo que, de pequeño, me obsesionaba una visión global, sin duda debido a la enseñanza religiosa, castrante en muchos aspectos, pero que te sometía a dilemas imposibles, de los que había que salir con imaginación y cierto sentido del humor. Uno de los que me ocupó más tiempo fue el de la visión divina, el ojo de Dios, que te amenazaba cuando pecabas. Imaginaba entonces cómo podría ser esa visión total de la que hablaban. Veía al clásico Dios padre sentado en su sillón de nubes algodonosas, portando una lupa fabulosa en la que se reflejaba todo simultáneamente, un espacio sin tiempo en el nos amontonábamos distintos moradores del mismo lugar, una especie de *omnimax* de cuatro dimensiones. En otras ocasiones, la versión era más sofisticada y me figuraba bombardeado por millones de lentes que, como partículas diminutas e inmateriales, invadían el universo, grabando todo lo que sucede. Imaginaba lo tedioso que debía de ser ver una cinta de ese tipo, como una matraca warholiana que lo único gratificante que podía tener es hacerte sentir protagonista, ya que eras grabado en todo momento. Con el tiempo, caes en la cuenta de que sólo en la imaginación el mundo puede ser descrito de esa manera. La ciencia, más modesta y pragmática, funciona con presupuestos domésticos y se contenta con visiones más cercanas y limitadas. La imaginación no puede ser cartografiada, pero está escondida tras cada punto del mapa, como tras cada estrella en el cielo; Van Gogh le decía algo semejante a su hermano, comentando cómo los puntos negros del mapa le hacían soñar tan simplemente como lo hacían las estrellas. Hay algo contradictorio en pensar que la imaginación es cartografiable, como un oxímoron, como la visión divina que me ocupaba en las bancas de primaria.

K.P.: ¿ Por qué, por ejemplo, utilizas polvo de grafito y óleo sobre un papel antiguo en el cual se ve la filigrana? ¿Qué es lo que buscas al elegir estos elementos?

C.G.: El grafito produce un tipo de gris muy especial, con matizaciones brillantes que varían según el ángulo de visión. Yo no suelo utilizar el lápiz de grafito, un medio bastante usual para dibujar, porque es un medio con el que no me encuentro identificado. Para utilizarlo, decidí mezclar polvo de grafito con aceite, lo que me permitía utilizarlo con pincel, como un color al óleo cualquiera. El papel era un tipo de papel ya viejo, que había llegado a mis manos hacía tiempo y me pareció adecuado para este trabajo porque me recordaba la tonalidad de las hojas desgastadas del atlas.

K.P.: *Piso Ideal* es el título de un grupo de dibujos que realizaste en 1989. En ellos es posible apreciar cierta intencionalidad crítica, en cierto modo premonitoria de lo que vendrá después en obras posteriores. ¿ Son estos trabajos quizás los primeros que apuntan en esa dirección?

C.G.: Me sería difícil decir si estos dibujos son los primeros en manifestar una intención crítica, que probablemente hasta entonces habría permanecido latente en otros trabajos. Sin lugar a dudas, *Piso Ideal* fue un trabajo que avanzó algunas ideas que desarrollaría posteriormente. Cuando lo realicé, me sentía vinculado con el sentimiento, un tanto melancólico, que me evocan algunas edificaciones del extrarradio. Edificios que podríamos denominar como de *arquitectura basura*. En ese contexto, se realizaron también obras como las de la serie *Hacia el final de la jornada*. *Piso Ideal* pretendía hacer una especie de broma arquitectónica, de burla de las formas *funcionales*, empobrecidas por la especulación inmobiliaria. Mis edificios se proyectan como un galimatías absurdo, al igual que las formas puras del racionalismo arquitectónico quedan prostituidas en esta nueva forma de ciudad que se nos impone. Ahora, aquellos edificios construidos durante la expansión de la ciudad en los 60 y 70 pueden hasta resultar amables, si los comparamos con el pastiche que se nos cae encima

K.P.: ¿Podrías seguir hablando un poco más de la serie *Hacia el final de la jornada*? ¿Qué quiere decir el título? ¿Cuál es la función de ese pequeño recuadro insertado en el desastroso paisaje urbano que constituye el límite de nuestras grandes ciudades, y que tanto afecta a las vidas de los que viven en él?

C.G.: Me crié en una calle situada en el límite entre el casco antiguo de la ciudad y el extrarradio. Mis recuerdos comparten, pues, imágenes de ambas zonas urbanas, que en el caso de Sevilla tienen características muy diferenciadas. La mayoría de esos barrios se construyeron como barrios obreros, con edificaciones pobres que, cuando realicé estas obras, estaban ya bastante deterioradas. La ciudad había ido perdiendo su carácter rural, aunque entonces era aún posible encontrar una vaquería o una huerta entre bloques de pisos. *Hacia el final de la jornada* es un título que tomé prestado de una obra de Miró, en la que se ven unos personajes semitransparentes sobre un fondo etéreo que vira del azul al amarillo. Uno de estos personajes parece hacer una mueca de tristeza, melancólica y cómica a un tiempo. Quería hacer algo con la sensación que los trabajadores pueden experimentar cuando regresan a casa tras el trabajo. Me imaginaba la visión fugaz de los edificios al pasar el autobús y continuar el trayecto hasta la siguiente parada. Pensaba en que esa sensación podía funcionar como un pequeño pañuelo encastrado en el corazón de la ciudad hasta hacer que ésta desapareciese.

K.P.: En 1998 hiciste otra serie, *Pabellones y Fábricas*, en la que utilizas el collage como técnica. ¿Cuál es el propósito en esta ocasión?

C.G.: Estas obras se podrían relacionar con las de *Piso Ideal*. Son también construcciones imposibles con un fondo de ironía, que abunda en la que aquellos trabajos apuntaban. En este caso, los edificios son edificios representativos que parodian construcciones como las que se realizan para eventos culturales y fiestas mediáticas del tipo de las ferias universales. El uso del *collage* es oportuno, ya que parte del aprovechamiento de un elemento extraño que se transforma en otra cosa, pero que aporta una lectura simbólica que, como te decía antes, es paródica. Los títulos sugieren una pretensión ampulosa, acorde con la vanidad que el *ego* de algunos arquitectos despliega para tortura de los pobres ciudadanos. Afortunadamente, estos edificios son imposibles y sólo existen en el papel.

K.P.: La serie *Siete Lámparas* también explota la utilización de elementos de collage. Nos encontramos con varias arañas de luces ornamentales, algunas más definidas que otras, y también una extraña superposición que a veces incluye un elemento figurativo o incluso el fragmento de un mueble. ¿Qué es lo que está en juego aquí?

C.G.: Las lámparas simbolizan los días de la semana y, a su vez, éstos hacen referencia a la mitología, una herencia romana cristianizada. Estas complicadas lámparas invertidas recuerdan a unas flores. En esa posición, ganan en ambigüedad, lo que aprovecho para incluir otros elementos que están relacionados con la simbología relativa al día que en cada caso se representa.

K.P.: Utilizas la técnica de collage de distintas maneras. ¿Qué es lo que te atrae? Recuerdo que Robert Duncan solía afirmar que el collage constituía la técnica más significativa de la segunda parte del siglo veinte. Y no cabe duda de que el concepto de fragmentación ha abierto numerosas posibilidades en la estética del Posmodernismo.

C.G.: Sin duda, la posibilidad de reutilizar una imagen ya existente en otro contexto. Es como poder pronunciar palabras en inglés o en cualquier otro idioma al hablar en castellano. Como te decía, su uso resulta económico y eficaz, y añade posibilidades simbólicas a la obra, dependiendo de cómo se utilicen. Diría que gran parte mi trabajo se articula como un *collage*. Lo fascinante de éste es que un medio tan simple pueda terminar situándonos ante un complicado juego de conceptos, hasta convertir la imagen en una suerte de lenguaje babélico, un idioma que sabe que ya no será universal, por lo que nos arroja su intraducibilidad, olvidándose de la maldición bíblica, como si Pentecostés hubiese sucedido.

K.P.: Al contemplar *The Gaslighters Nightmare* (1999) sentimos la crítica mordaz dirigida contra el falso glamour de nuestra sociedad contemporánea, ya sea el mundo del arte o la industria de la moda, o sencillamente los llamados famosos que pululan por las páginas de *Hola* o rellenan un sin fin de horas vacías de programas de televisión. Te autorretratas en una escena padeciendo la pesadilla. Superpuestos podemos ver luces, globos y quizás incluso un espectáculo de fuegos artificiales de todo este globo publicitario!

C.G.: La idea de esta obra funciona también como un *collage*, de algún modo eso es lo que apreciamos en esas páginas de las revistas de moda en las que aparecen los personajes que determinan la escena. La idea de hacer algo con esto se me ocurrió gracias a un grabado titulado *The Gaslighter's Nightmare*. En éste, se representa el agitado sueño de un encendedor de farolas de gas al que acosan en su pesadilla los descubridores e inventores de la energía eléctrica. Este pobre hombre ve cómo pronto su trabajo no tendrá sentido. Tal como yo lo veo, la sociedad hacia la que tendemos se está convirtiendo en algo parecido a una pesadilla, una pesadilla algo distinta a la de éste pobre farolero, ya que la amenaza en este caso no resulta el progreso de la ciencia, sino el control desmesurado ejercido por la prensa, ese monstruo mediático publicitario.

K.P.: Esta dosis crítica que aparece en tu obra ¿suele aparecer con la misma distancia irónica que empleas cuando te retratas a ti mismo?

C.G.: Es curioso, pero pienso que no. Repasando el tipo de sensación que me motiva para hacer uno u otro trabajo, creo que me resulta más difícil mantener la distancia con algunas cosas externas que me irritan, que con respecto a mí mismo. Esa idea fue el argumento de *Doble Dirección* y creo que en la exposición y en la publicación a que dio lugar ya me extendí suficientemente sobre este asunto. Una razón para que esto suceda pudiera ser el hecho de que, cuando me centro en algún tema de esos que llamas autobiográficos, soy consciente de que lo primero que debo hacer es colocarme tras una máscara y, a partir de ahí, todo es más fácil. El porqué sucede esto quizá tenga que ver con la dificultad que encontramos para reconocernos a nosotros mismos. Del mismo modo que apenas identificamos nuestra propia voz cuando la oímos grabada en un magnetófono, nuestros gestos y expresiones no son interpretados igual desde una visión externa –el espejo tampoco sirve, ya que nuestra expresión será siempre forzada, por consciente, como la que tienen los demás. Así, cuando abordo algún tema que inicialmente podría ser considerado como *no autobiográfico*, el resultado suele llegar tras hacer un análisis introspectivo, en el que se implican sentimientos que no permiten mantener la misma distancia que cuando me siento capaz de interponer la mencionada máscara.

K. P.: Pero si hay una obra que sin duda es precursora de muchas otras y que supone un punto crucial en tu desarrollo es, sin duda, la serie de los *Collideorscape* - título en el que juegas con los términos *calidoscopio* y la palabra inglesa *collide* (chocar). ¡También podemos leerlo como “chocar o escapar”! Ciertamente se aprecia una paralelismo con los manuscritos chinos en forma de largo rollo, aunque el proceso narrativo es diferente, más fragmentario y posmoderno. En estos dibujos empiezas a explotar las yuxtaposiciones de diferentes imágenes. Es como un juego conceptual del tipo que has desarrollado en muchas de tus obras posteriores.

C.G.: En estos años realicé muchos dibujos, me sentía libre para resolver las obras a base de conjugar abstracción y figuración sin conflictos. En mis cuadros de esa época, esto también era patente, por lo que no creo que se pueda hablar de una cuestión de medio. Tan sólo cabría suponer que esa influencia del dibujo lo arrastró todo a ese terreno lleno de ambigüedad. Recuerdo que, en ese momento, mi preocupación era encontrar unas soluciones que me permitiesen relacionar cosas diversas de manera simultánea. Las herramientas estaban claras: la superposición y la yuxtaposición de elementos daba origen a una secuencia de formas que podía ser leída como un todo, pero que también podía desplegarse y abrir nuevos significados en cualquier dirección.

Collideorscape fue un intento de conjugar todas estas preocupaciones en una obra que mantuviese un justo equilibrio entre la claridad y la ambigüedad. Para lograrlo, decidí que tenía que basarme sólo en la yuxtaposición de elementos figurativos y prescindir de otros recursos. Creo que la economía de medios es lo que proporciona a estos trabajos un atractivo especial. Por otro lado, es bastante apreciable la influencia de la pintura de rollos china, tanto por el formato, como por la técnica. El título de la serie está tomado de una palabra inventada por James Joyce, que define de manera completa la intención de estos trabajos. Así, se podría entender que en éstos aparecen las imágenes como en un paisaje caleidoscópico, lleno de colisiones o choques, y escapatorias.

K.P.: Incluso aún más evidente es la relación de lo que acabas de decir con una obra como *Soñando Babel*, que nos presenta una inundación de imágenes que de alguna manera logran plasmarse como un conjunto coherente. Es un mundo al revés que sirve como metáfora de la megápolis contemporánea, o del individuo que parece cada vez más una víctima voluntaria del pensamiento fragmentario. Es una obra inclusiva, detallada y altamente humana.

C.G.: *Soñando Babel* es una obra surgida de los *Collideorscapes*, pero pasado algún tiempo. Llegado un momento, me pareció que el tipo de trabajo que había hecho en aquellos dibujos se podía adaptar a una pintura. Mi intención, entonces, fue hacer una obra en la que las relaciones entre los elementos estuvieran algo más elaboradas y se favoreciese un posible recorrido narrativo. Un recorrido babélico, en el que la necesidad de traducción era comparada al equilibrio simétrico de las partes. Como si la posibilidad de una traducción se basara en la equivalencia de los términos de lenguas diferentes. Esta simetría es imposible, como lo es la traducción absoluta. Las imágenes nos resultan fragmentarias porque ya no hay imágenes que no lo sean.

K.P.: Por supuesto tienes varias obras de mayor escala que siguen explorando las posibilidades del collage, como por ejemplo *Soñando Babel*, pero también estoy pensando en el cuadro del desguace que mostraste el año pasado en la galería Distrito 4 en Madrid, o en la obra que estás preparando para tu muestra en el Reina Sofía. Estas piezas siempre me parecen imágenes de gran potencia pero a la vez una potente mezcla psíquica. Como entiendes el proceso de una imagen llegando a la otra, o es más una cuestión de encajar imágenes preseleccionadas?

C.G.: Estos trabajos que mencionas están influidos por la sensación de que el caos es el verdadero conductor de nuestras vidas, de que nuestra existencia no es sino parte de un proceso de entropía universal. Esta mezcla caótica tiene, por supuesto, implicaciones psíquicas, ya que las imágenes así confundidas nos reclaman un significado y luchan con la incertidumbre de su recepción. El mensaje de estas obras se construye en la contradicción de un espacio lleno, como el espacio del *all over* y su uniformidad redundante, que parece apelar al vacío. En las últimas obras, ese espacio se realiza de un modo que podríamos entender como coherente, de una mayor verosimilitud. Resulta irreal también, pero es más como podría ser, como de hecho es en muchos casos.

K.P.: ¿Ves alguna relación entre esta técnica de yuxtaposición de los *Collideorscape* y la propia poética de Ezra Pound basada en el ideograma chino que tan eficazmente explota el concepto de superposición.?

C.G.: No sabría decirte. Para dar una respuesta a esto, tú estás más cualificado que yo. Lo que puedo afirmar nítidamente es que, cuando realicé estas obras, estaba muy impresionado por las pinturas chinas que había visto hacía poco en Nueva York. No fue hasta bastante más tarde cuando me ocupé de los poemas de Pound, más bien de sus transcripciones del chino, en trabajos como *La Canción del Río*, pero eso fue en el año 2001. En cualquier caso, los *Collideorscape* los veo más relacionados con ciertos poemas río de Allen Ginsberg, como *Oda plutoniana*, por ejemplo, y también con las canciones insistentes, llenas de imágenes de Bob Dylan. Recuerdo que tenía ese tipo de sensación en la cabeza cuando realicé estas obras.

K.P.: *Plutonian Ode* de Ginsberg marcó la vuelta a la protesta pacífica. Trata específicamente con un incidente en el que un grupo de amigos y él mismo se reunieron frente a una empresa que fabricaba la bomba de plutonio, logrando impedir la circulación de un tren con residuos nucleares. Es un poema bárdico como *Howl*. A mi parecer, es una colección de poemas muy extraños que incluye textos con distintas fuentes y influencias que van desde el blue grass (country) al punk rock, ritmos mántricos, o una versión llorona de la oda a Lincoln de Neruda traducida al estilo de oratorio vernacular, hasta haikus dedicados al tema del bombardeo de Nagasaki! ¿Cómo te sitúas en medio de todo eso?

C.G.: A pesar de la distancia y la diferencia generacional, y a que la información llegaba aquí con bastante retraso, me sentí muy influido en mi adolescencia por la cultura que llegaba de los Estados Unidos, especialmente por la vía musical, claro. De algún modo, en la segunda mitad del siglo XX se produce un momento dorado en la cultura de ese país. En todo caso, la influencia de los Estados Unidos en nuestras vidas ha ido haciéndose cada vez mayor y no siempre de manera positiva. Hoy es muy difícil sentirse desligado de algunos arquetipos culturales originados allí y he intentado en mi trabajo abordarlos para situarme ante ellos. Ginsberg es uno de esos poetas que te pueden aportar puntos de reflexión interesantes para entender el mundo. Su obra y su vida son un modelo de independencia y universalidad.

K.P.: Empleas mucho material fotográfico en los *Collideorscapes*. ¿Cuáles son las fuentes de estas imágenes?

C.G.: La totalidad de las imágenes que empleé en estas obras procede de fotografías que yo mismo había realizado en momentos y situaciones diversas. Ninguna de esas fotos había sido tomada pensando en estas obras, simplemente eran fotos de mi archivo personal.

K.P.: Sin embargo me pregunto tienes presente o si eres consciente de cualquier tendencia repetitiva en tu selección de imágenes - cualquier zona de interés o temas obsesivos que el ojo selecciona y aparecen después como constantes en tu obra. Recuerdo unas fotografías de Usle reveladas años después de haberlas tomado en las que podemos ver el mismo tipo de preocupación formal que se encuentra en su obra

pictórica -preocupaciones por las superficies, juegos de luz, geometrías de edificios, vistas desde la ventana del estudio, etcétera.

C.G.: Las fotografías son lo que el hombre contemporáneo ve. Esto implica que, aunque perdemos parte de la memoria de la experiencia de la visión cuando apoyamos nuestro recuerdo en fotografías, también éstas se comportan como engramas externos muy precisos, que pueden ayudar a construir una imagen, una pintura, como un elemento de reflexión sobre el mundo. Al igual que los artistas del pasado coleccionaban grabados para componer sus imágenes, hoy utilizamos las fotos y, sin duda, dirigimos nuestra mirada y enfocamos aquello que nos obsesiona. La fotografía no me interesa como resultado. Para mi trabajo, suelo utilizar fotos de no muy buena calidad, fotos familiares fallidas que suelen desecharse, fotos absurdas en las que no sucede nada.

K.P.: En *La construcción de un Sueño* abordan el tema del caos, o el azar, y de que forma se relacionan con el proceso de elementos ficticios de un sueño. El efecto es aéreo gracias al ritmo lineal de las siluetas. ¿qué pretendías con esta superposición de planos?

C.G.: *La construcción de un sueño* fue realizada mientras trabajaba en los bocetos de *El pez grande se come al pequeño* y *El país de la cucuña*, como ya he comentado. Para realizar estas obras, tuve que acumular bastante documentación, con el fin de poder incorporar un número suficientemente elevado de elementos distintos que conformaran el puzzle que pretendía para estos cuadros. Para trabajar con estos elementos de forma más ágil, tracé sus siluetas. Esta serie surgió casualmente, al superponer algunos de estos trazados que me recordaban los recorridos que hacen algunos insectos voladores, como las abejas o las moscas. Con esto, volvía a encontrarme ante la confrontación entre caos y orden, y cómo de ésta puede surgir la ilusión de que unas formas ciertamente caóticas se disponen en un cierto orden. Todo esto me parecía relacionado con el comportamiento que adoptamos durante el sueño y las afloraciones de esos núcleos de sentido desde el entramado del subconsciente.

K.P.: Hay una familia de imágenes que se repite en esta construcción irónica del sueño.

C.G.: Claro, se repiten imágenes. Se trata, como he dicho, de siluetas que estaba empleando en ese momento para hacer los bocetos de las obras mencionadas. Esta serie funciona como una metástasis de estas obras mayores y, por tanto, repite a escala reducida y en otro orden las asociaciones que se producen en aquéllas. Éste es el motivo por el que el título resulta pertinente. El sueño, como tal, no se construye, más bien suele ser entendido como una destrucción o deconstrucción de la realidad consciente preexistente. Aquí, nos situamos ante el problema del huevo y la gallina, ¿qué fue antes la realidad consciente o la soñada? ¿Las imágenes son fantasmas de los objetos reales o éstos son sólo reales en tanto que productos del sueño previo en el que fueron engendrados? Las siluetas utilizadas corresponden a objetos producidos para el consumo, a lo que en inglés se denomina “commodities”. Eran parte del soñado *País de la Cucuña* o Jauja, si quieres, en el que constantemente nos sumergimos con la esperanza de colmar nuestros deseos.

K.P.: A principios de los años 90 hiciste un número de dibujos relacionados con las vitrinas de museo que tan a menudo contienen objetos totalmente dispares. Lo hiciste en un momento en que se estaba cuestionando ampliamente el papel del museo en la cultura contemporánea y también el problema de cómo presentar obra en el contexto museológico. ¿Tu serie tenía algo que ver con estas inquietudes? Has tomado muchas fotos de las maneras en que se presentan los objetos en el museo, de cómo en efecto hay que mostrar tales objetos, pero ¿cómo te situas en este problema? ¿Qué queda en los dibujos de todo eso?

C.G.: Mi intención no fue sumarme a esa discusión sobre el papel de los museos. Me gustan los museos tal y como son. Para mí, funcionan como una biblioteca imaginaria. Si tenemos un orden en la memoria, podemos encontrar rápido lo que buscamos. Me gusta volver a un museo y encontrar las obras en una disposición similar a la que conocí. Me disturba enormemente ese afán por renovarlo todo. Con estas obras, pretendía indagar en la relación que se produce con algunos objetos cuando se convierten en *museables*, me interesa la lectura que se hace de ellos cuando son contemplados dentro de las vitrinas, la disposición y el orden que se sigue para colocarlos, y, muy especialmente, cuando estos utensilios añaden a su valor de uso otro simbólico. Me sentía atraído por hacer algo con la idea de dotar a algunos de esos objetos del pasado de una especie de vida propia.

K.P.: Utilizaste como soporte de los dibujos el papel de envolver que utiliza la empresa que distribuye la enciclopedia británica – implica esta elección una especie de comentario sobre el tipo de conocimiento clásico y enciclopédico promocionado por el mundo occidental, o solo se trata de una elección estética práctica?

C.G.: El papel de envolver la enciclopedia resultó una base perfecta, ya que marcaba una serie de pliegues y tenía una banda impresa que podían ser asimiladas a la estructura de una vitrina. En todos, aparece la frase “Open this end”, que cuando el libro está envuelto se entiende claramente, pero, una vez desplegada y traducida literalmente, me resultaba muy sugerente.

K.P.: *El Mundo cabeza abajo* (1996) es una serie irónica, burlona que habla con una leve, aunque a menudo ácida, amargura de un mundo cuyos ordenes y prioridades están al revés. ¿Cuál es la relación aquí entre dibujo y obra pictórica? Algunos, aunque no todos los elementos dibujísticos se incorporan en los óleos, pero no tengo claro si los dibujos vienen antes o después.

C.G.: *El mundo cabeza abajo* es una de las obras basadas en trabajos de Bruegel que realicé a mediados de los 90. Pretendía en ellas transmitir algo de esa manera de ver el mundo que transmiten las obras de Bruegel. La serie se basa en los doce proverbios flamencos que se encuentran en Amberes, proverbios que también aparecen, junto a otros, en otra obra titulada *El mundo al revés*. Los dibujos que mencionas fueron realizados basándome en la segunda obra, que resulta más compleja y contiene más elementos. Fueron realizados con la idea de que, al ser reproducidos, mantuvieran un juego de transparencias entre ellos, de modo que la mejor manera de verlos es tal y como aparecen en el catálogo. Los cuadros siguen los doce proverbios, que además dan título a cada uno de los trabajos. Esto explica las diferencias que encuentras entre ambas series, a pesar de que fueron realizadas en el mismo período de tiempo.

K.P.: En la muestra *El Mundo Cabeza Abajo* había una obra, no catalogada, que tiene que ver con dos de los temas que estamos discutiendo - la exposición de objetos en el contexto del museo y el concepto de la Torre de Babel. ¿Por qué decidiste unir estas dos ideas?

C.G.: *Pequeña Babel* es una obra que surge como reflexión en torno al papel cada vez más incierto del museo en un momento en el que su transformación parece conducirlo hacia una versión refinada del parque temático. En la obra, la imagen deformada de una sala de museo queda atenuada, como un plano de fondo en el que se ve una torre espiral inclinada, tomada de una atracción de feria. Esta torre recuerda al *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin, como una pequeña torre de Babel.

K.P.: Hay otros conceptos que siempre te han interesado que reaparecen; como la cuestión de la visión y la ceguera, por ejemplo en esta imagen de una muchedumbre donde sólo la figura encapuchada es capaz de ver, y esta especie de guasa visual que te divierte tanto, y cuya complicidad buscas en el espectador creando dos escenas distintas que se encuentran forzosamente relacionadas, pero sin que podamos encontrar ninguna validez por tal relación.

C.G.: Me había ocupado del tema de la pérdida de la visión en obras anteriores, pero nunca de una manera tan explícita como en esta ocasión. La obra que comentas trata sobre gente que mira sin ver, espectadores que no tienen ojos, sólo cuencas vacías. La única mirada que la obra propone es la de que el espectador real encuentra en una figura encapuchada situada en el centro del cuadro. Se trata de una metáfora sobre la imposibilidad de la comunicación.

K.P.: Esa situación escéptica parece también manifestarse en unas obras en las que aparece la imagen de un gran pie. En una de ellas haces una alusión juguetona a la obra de Duchamp al parafrasear un título suyo, *In advance of the broken leg*. Parece bromear con las absurdas situaciones y comportamientos del mundo de arte, algo que también parece apuntar *El pequeño triunfo de la escultura* con esos turistas japoneses fotografiando un inmenso pie. ¿Qué querías decir con estas obras?

C.G.: En esa exposición, había varias obras centradas en el espacio del museo. Son museos que me habían impactado; imágenes extrañas, en las que aparecen personajes - agentes de seguridad en *La Conversación*- en situaciones absurdas; imágenes extrañas de objetos ornamentales que se descomponen, mostrando su armazón representativo, como en *Lujo, Calma y Voluptuosidad*, que da la sensación de que quedó inacabada. Otras, como las que citas, tienen el aspecto de esculturas monstruosas, un conglomerado inverosímil que termina en un pie de seis dedos, obras de arte que se mezclan con objetos de barraca de feria. Todas estas obras comparten un sentimiento de desencanto, con algo amargo en el fondo. Éste es un sentimiento con el que he venido negociando en mi interior para no dejar que domine, porque de ser así podría llegar a la parálisis. El mundo del arte es un reflejo de la sociedad. No es un reflejo preciso y nítido, pero podríamos decir que funciona como un espejo al que al azogue se le ha deteriorado. Muchas de las cosas que me interesan del arte no parecen relevantes. Vivimos un momento en el que los cerebros pensantes de la industria del arte sólo atienden a lo

espectacular. Para convivir con esto e intentar sobrevivir, sólo queda el humor. Éste es el objetivo de estos cuadros.

K.P. : En 1997 haces una serie que lleva por título *Al Margen de Giordano Bruno* que tiene algo que ver con las ideas expresadas en los escritos de este filósofo. ¿Qué rescatas de sus ideas, cuáles son las que más te han interesado?. En cierto sentido parece un homenaje a la vida del pensador, en obras como *El recuerdo de muerte, La habitación, La sombra de las ideas, y Doce Noches*, pero por otra parte hay títulos sugerentes que nos llevan más bien a su pensamiento, *El olvido, Lo visible, El tiempo perdido, El germen, La memoria rota*. ¿Cómo toma forma todo esto en la obra, y cuáles son los nuevos enfoques que pretendías abrir?

C.G.: Considero estas obras como reflexiones fragmentarias, resultado de un proceso de acercamiento al pensamiento de Giordano Bruno y, especialmente, a sus artes de la memoria. Me ha preocupado siempre la fragilidad de la memoria, su carácter perecedero, quizá porque me he encontrado en muchas situaciones en las que, ante la pérdida de elementos y detalles de algún episodio concreto de mi vida, sentía una profunda frustración y angustia. Es éste un sentimiento contradictorio, ya que, si bien sin la capacidad de olvidar no podríamos vivir, tampoco podemos hacerlo sin memoria. A vueltas con este asunto, llegó a mis manos el libro de Frances A. Yates sobre las artes de la memoria, y descubrí en él un mundo absolutamente fascinante, que trascendió mi intención inicial, ya que muchos de estos sistemas no son en absoluto prácticos para memorizar, pero ofrecen una curiosa interpretación del mundo, ordenándolo. Claro que ya no vivimos en el Renacimiento y no podemos pensar en un mundo unívoco y coherente. Pues bien, entre las artes de la memoria, las de Giordano Bruno llegan a una complejidad tal, que son hoy prácticamente indescifrables, convirtiéndose en una especie de talismán que nos abre a los abismos del mundo de lo mágico. Lo que pude concluir de todo esto es que funcionan como una maquinaria para despertar la imaginación y, en este sentido, para fabricar asociaciones de imágenes. Estos dibujos son mis interpretaciones, libérrimas, de algunos aspectos del pensamiento de Bruno que me resultaron sugerentes, y se manifiestan en su condición de enigmas, de talismanes, si quieres. No son apuntes relativos a su vida o a su historia personal, sin duda fascinante, sino más bien derivaciones sugeridas por la lectura de sus escritos.

K.P.: Déjame preguntarte algo más sobre tu interés por la figura extraordinaria de Bruno y lo que propones en tu texto para el catálogo. Bruno se interesó por la naturaleza de las ideas. Tenemos aquí a un hombre que, a finales del siglo dieciséis, se encontró completamente cercado por la autoridad de la tradición eclesiástica, proponiéndonos, lo que podemos llamar, un estudio filosófico del mundo tal como estaba siendo descubierto por ciencia de la época. Sus textos, *De Umbras Idearum (Las Sombras de las Ideas)* y *El Arte de la Memoria*, argumentan que las ideas no son más que sombras de la verdad. El mismo año que este último texto apareció un tercer libro: *Breve Arquitectura del Arte de Lully*. Lully, de hecho, había tratado de probar los dogmas de la Iglesia por medio de la razón humana. Bruno niega el valor de este tipo de esfuerzo mental. Señala que el cristianismo es completamente irracional, que es contrario a la filosofía, y que está en desacuerdo con las otras

religiones. Afirma que lo aceptamos a través de la fe, y que la llamada "revelación" no tiene base científica alguna.

Es fácil imaginar el tipo de reputación que Bruno había creado a la vez para sí y en la mente de las autoridades eclesiásticas del sur de Europa en el año 1582. Había escrito sobre un universo infinito en el que no hay cabida para esta infinita concepción mayor que llamamos Dios. No podía concebir que Dios y Naturaleza fueran entidades separadas y distintas tal como enseñaba el Génesis, la Iglesia, e incluso Aristóteles mismo. La Biblia, a su parecer, era un libro que sólo podía ser aceptado de forma literal por ignorantes. Escribió Bruno: "Todo, a pesar del hecho de que los hombres lo ven como evidente y asegurado, resulta ser, al discutirlo, no menos dudoso que cualquier creencia extravagante y absurda." Inventó la frase "Libertes philosophica", con la que quiso decir: el derecho de pensar, de soñar si quieres, de hacer filosofía.

Contestó a la condena de muerte en la hoguera con la amenazante frase: "Quizás vosotros, mis jueces, pronunciéis esta sentencia en mi contra con más miedo del que yo la recibo." Le dieron ocho días más para ver si se arrepentía. No sirvió de nada. Le llevaron a la hoguera y justo antes de morir le ofrecieron un crucifijo pero lo rechazó con el desprecio más absoluto. Fue un visionario independiente, una figura seductora. ¿Cómo enfocas tu diálogo con su obra?

C.G.: El texto que escribí para el catálogo se titula *La Sombra de las Cenizas*, parafraseando la obra *La Cena de las Cenizas*, y está concebido, tal como se explica al comienzo del mismo, como una conversación sobre algunos temas relacionados con el acto creativo, como el azar, la memoria, la visión, etc. También se apunta que este escrito y las obras que lo acompañan deben ser considerados como las notas al margen de un texto, de ahí que la exposición se titulase *Al Margen de Giordano Bruno*. No pretendo un conocimiento académico de la filosofía de Bruno. Tan sólo he querido seguir en sus textos algunos pensamientos que encontraba de utilidad para mis propias reflexiones. Como a veces es difícil saltar la barrera cultural que implican cuatro siglos, es posible que en algunas consideraciones sean sólo una aproximación a ese mundo, pero creo que lo importante es lo que conseguimos ver, y los textos de Bruno funcionan como unos prismáticos que nos permitieran ver tanto el futuro como el pasado.

K.P.: En 1998 nos encontramos con la serie de *Las Tentaciones de San Antonio*, realizadas sobre papel vegetal. Se trata de una serie de dibujos trazados sobre imágenes tomadas de la prensa y manipuladas en el ordenador. ¿Es quizá la primera vez que utilizas el ordenador para producir imágenes? ¿Por qué decides investigar este tema?

C.G.: Los dibujos de *Las tentaciones* surgieron como dibujos preparatorios para una colección de grabados. Ya había trabajado con el ordenador anteriormente, sobre todo para realizar bocetos de algunas obras, Tampoco era ésta la primera ocasión en que incorporaba imágenes impresas manipuladas en ordenador. Estas obras hay que relacionarlas con los trabajos que se mostraron en la exposición *Soñando Babel*. En éstos, ya había empleado imágenes sacadas de la prensa, incluso en las de la serie *Rorschach* se incorporaban recortes de prensa en un juego de simetría especular que da

origen a los *collages* fotográficos que vemos como fondo en *Las tentaciones*. La intención era crear un patrón de regularidades, que funcionara como un catalizador que sugiere nuevas formas, de manera que aquéllas que constituyen el entramado del *collage* desaparecen o se diluyen, hasta hacer que nuestro ojo proyecte nuevas imágenes para intentar encontrar algún tipo de significado o de lógica a lo que vemos. En este fenómeno perceptivo se basa en parte el test de Rorschach que utilicé como punto de arranque en estos trabajos, en buena medida porque me servía para ilustrar la preocupación por la influencia de lo caótico en el proceso de creación.

K.P.: En los trabajos titulados *Pesadilla-Rorschach* se ve otra vez la técnica de collage con la imagen encastrada de unas manos gesticulando. Esas mismas manos forman una especie de puzzle en una extraña obra que titulas *La obsesión de Carroll*. ¿Tiene esta obra alguna relación con el mundo rico e imaginativo de Lewis Carroll? ¿cuál es la razón por la que aparecen esas manos gesticulando?

C.G.: *La obsesión de Carroll* sigue la división del diagrama trilateral que propone Lewis Carroll en su libro *Lógica Simbólica* como sistema de análisis lógico del pensamiento. En estas celdas, se reproduce una serie de imágenes de mis manos, haciendo unos gestos similares a los que hacemos cuando hablamos. Las manos son importantes para somatizar nuestra estructura simétrica aparente. Algunos gestos, como los que se representan en estas pinturas, tienen una función interna, no son gestos que se produzcan para enfatizar hacia un interlocutor exterior alguna expresión, sino que se realizan para reforzarnos a nosotros mismos. Hay en ellos algo de conexión de ambas partes de nuestro cerebro, como si cerrásemos un lazo que redondeara un pensamiento. Me fascinan esos gestos y los entiendo bastante relacionados con los problemas que estaba tratando en ese momento sobre el lenguaje y su imposibilidad de traducción.

K.P.: Rorschach es otra figura fascinante y extraña. Murió prematuramente y postuló un número determinado de categorías formales organizadas según un esquema tridimensional (dejando de lado a propósito el tema del contenido) que permiten un análisis psicológico de las reacciones a las láminas. Sus seguidores han tratado de completar sus teorías pero han propuesto argumentos enormemente complejos y difíciles a seguir. Parece que te atrae su idea de sistema pero cómo funciona precisamente en tu trabajo.

C.G.: Rorschach descubre un campo especialmente atractivo, que supera el ámbito de la diagnosis. Resulta sorprendente que sus láminas continúen aún en uso, aunque, claro, con sistemas de evaluación más sofisticados. El test de Rorschach es casi un jeroglífico para la mente y todo parte de una ocurrencia muy simple. Cuando me interesé por el tema, leí con atención su libro *Psicodiagnosis*, en el que además de fundamentarse el mecanismo del test, se exponen otras derivaciones y estudios realizados en su aplicación. Es curioso que Rorschach estuviera muy interesado en indagar en las respuestas que provocaba en los artistas. Consideraba que era un buen sistema para la medición de la capacidad creativa, algo muy suizo, supongo. Pero, de todo este tema, lo que más me interesó fueron sus afirmaciones en torno a las diferencias entre percepción e interpretación, que él consideraba como individuales, rechazando la posibilidad de que las hubiera de carácter general. De este modo, la interpretación pasaba a ser considerada directamente como un tipo de percepción. Esto es de gran importancia en la articulación de un lenguaje que, como el visual, se basa en percepciones que no pueden eludir la interpretación del que las ve. Algo que me conducía de nuevo al asunto de Babel.

K.P.: También me hace pensar en un par de afirmaciones de Arnheim que tienen que ver en cierta medida con tu trabajo. Como crítico sé que siempre te ha interesado. Él anota en un ensayo de 1974: "Si se quiere tener acceso a la presencia de una obra de arte, hay que, en primer lugar, enfrentarse a ella como un conjunto o una totalidad. ¿Qué es lo que comunica? ¿Cuál es el tono de los colores, la dinámica de las formas? Antes de que identifiquemos cualquier elemento individual, la composición entera afirma rotundamente algo que no debemos perder de vista. Buscamos un tema, una clave con la que todo se relaciona. Guiados de forma segura por la estructura del conjunto, tratamos entonces de reconocer las facciones principales y explorar su dominio sobre los detalles dependientes. Poco a poco, la riqueza total de la obra se revela y encuentra su lugar en la totalidad, en la medida en que la percibimos correctamente, empieza a captar todos los poderes de la mente con su mensaje." También una afirmación más temprana de Arnheim, en 1951: "¿Por qué el equilibrio es un factor indispensable de la composición estética? Una de las razones, a menudo pasada por alto en discusiones sobre esta tema es que, tanto visualmente como físicamente el equilibrio representa un estado de distribución en el cual descansan todos los elementos. En una composición equilibrada todos los factores de forma, dirección, locación etcétera están determinados mutuamente el uno por el otro de tal manera que ningún cambio parece posible y la totalidad asume el carácter de "necesidad" en todas sus partes." ¿Cuáles son tus reacciones a las teorías de Arnheim?

C.G.: Como dices, Arnheim ha ejercido una gran influencia en mi manera de enfrentarme al arte. Su libro *Arte y percepción visual* fue casi un libro de cabecera durante mis años de formación y su lectura determinó mi inclinación hacia cuestiones relacionadas con la percepción. Pero fueron especialmente sus aportaciones sobre las funciones de orden y desorden en *Arte y entropía* las que más directamente han influido en mi obra. Arnheim apunta la posibilidad de llegar a una estructura simple gracias a la intervención del caos, al aumento de la entropía. Es la tensión entre la uniformidad de la perfección y la variedad desestructurada, algo que la naturaleza nos ofrece, la que determina un equilibrio que hace que la obra de arte se ajuste a una representación efectiva del mundo. Por tanto, como decía Hauser, el arte es un juego con el caos y una lucha con él, y en esta lucha se va ganando o rescatando terreno al caos.

K.P.: ¿Había algo en especial que te interesaba en el tema de las tentaciones, o se trata solamente de tu fascinación por el cuadro del Bosco del mismo título?

G.C.: Por supuesto que el cuadro, los cuadros del Bosco me interesaron, así como otros que habían tratado el tema. Pero realmente la serie surge tras la lectura del libro del mismo título de Flaubert. En este caso, como en el de Bruno, la relación se establece en función de su capacidad generadora de imágenes. Los monstruos, los seres deformes tienen que ver con una manía infantil por transformar en otra cosa imágenes de los libros escolares y de la prensa. Estas apariciones o tentaciones aparecen en tradiciones

muy distintas, como recoge espléndidamente Baltrusaitis en *La Edad Media fantástica*. Tiene que ver con la pintura oriental, en la que unos seres fabulosos visitan a un personaje que medita, y, en un radio más cercano, con las figuras ornamentales de la fachada renacentista del ayuntamiento de Sevilla

K.P.: En el año 2000 produces *Greguerías de la Habana* - un título succulento y sugerente. ¿Cual es la relación entre título y el contenido de esta serie?

C.G.: Tras el viaje que realizamos a La Habana con motivo de la exposición 98, *cien años después*, de la que fuiste comisario, me quedé con muchas impresiones inacabadas, como si hubiera algo erróneo en todas ellas que debía completar de algún modo. No creo haber tenido nunca una sensación parecida. Todo me pareció bastante predecible, como algo que has visto en un sueño, un sueño pesado, como una almohada en verano, y que se convirtió en algo más o menos real, como un decorado. Recuerdo que algunas de estas impresiones se agolpaban en mi mente y surgieron en forma de imágenes que se sucedían mientras el coche nos llevaba camino al aeropuerto. No se por qué, pero en esos momentos el tiempo parece detenerse o marchar de un modo distinto, y, mientras iba mirando pasar las avenidas y las calles por la ventanilla, tuve la necesidad de encontrar respuestas, respuestas a preguntas inexistentes. Uno de los subtítulos de la serie, *El siglo XX en el balcón*, podría valer para hacerse una idea de lo que hablo, ya que surge del nombre de un pequeño bar cutre que vi desde el coche al pasar por alguna calle que ya ni recuerdo. No puedo olvidar la silueta de La Habana desde el castillo del Morro-Cabaña, como un inmenso buque varado en el muelle a la espera del desguace. No sé si sería como enfrentarse al fin de la historia, pero desde luego algo parecido. De todas aquellas sensaciones, finalmente surgieron estas obras que no podían tener un funcionamiento distinto al de manifestar esa condición de sinsentido, y de ahí que utilizara el término “greguería”, de Ramón Gómez de la Serna.

K.P.: En este grupo de dibujos las imágenes aparecen de forma ambigua sobre un fondo abstracto o junto con elementos abstractos en el mismo espacio. Es una especie de cuaderno de viaje resultado de tu estancia en Habana, como acabas de decir, pero hecho a través de la memoria y no en el lugar con las impresiones inmediatas. Nos encontramos con imágenes de cosas, personas, situaciones que te habían impactado, y que van desde el ámbito de lo personal como la imagen de la pintora Gertrudis Rivalta en su cocina, hasta lo cultural como la clásica imagen de los terrenos del Instituto Superior de Artes o de las vitrinas de los museos, e incluso algunas imágenes que parecen concesiones o guiños a la industria del turismo: la motocicleta amarilla que sirve de taxi, la mulata, una calle mojada en Centro Habana, los turistas sacando sus fotos frente a la estatua de Che. ¿Por qué contrastas estas imágenes tan específicas con elementos abstractos?. ¿Puede ser un deseo de separarlas de la mera realidad?

C.G.: La combinación con la abstracción tiene que ver con una condición parecida a la que ya comentaba al hablar de la serie *Atlas*. Hay una especie de cruce en la memoria de las imágenes recordadas con imágenes que provienen de fotografías. Creo que éstas conviven mejor en ese espacio ambiguo de la abstracción. No es que con ello las separe de la realidad, sino que, en su condición de sinsentido, funcionan mejor en ese espacio absurdo.

K.P.: *Contradanza* es una serie anterior pero a la vez muy relacionada con *Las tentaciones de San Antonio*. En ella utilizas tinta y pluma. ¿Qué es lo que quieres decir con el título y qué es lo que querías conseguir con la técnica?

C.G.: Estas obras se concibieron como colofón de una exposición titulada *Baile-Maratón* y suponían en aquella ocasión una especie de contrapunto final a los otros trabajos, llenos de color y bastante explosivos; frente a éstos, suponían un punto de recogimiento e intimidad. Por “contradanza” se entiende un baile de parejas, generalmente elegante, si lo asimilamos a la *contredanse* francesa, y quizás algo menos, si llegamos a su auténtico origen, la *country-dance* inglesa, un baile campesino. Pero, en castellano, parece encerrar algo contradictorio, un elemento opuesto a la danza, que ejerce contra ésta. Curiosamente, esta misma serie actuó como arranque de otra exposición, en este caso titulada *Strange Fruit*, aportando el lado luminoso y lleno de claridad a una temática algo sombría.

K.P.: Y las imágenes, ¿de dónde proceden?

C.G.: Las fuentes son muy diversas. Algunas tienen que ver con objetos de mi colección de figuras *kitsch*; otras, con imágenes procedentes de revistas científicas; algunas, como el caso de la familia “ojo”, proceden de unos personajes que mi hija dibujó a los ocho años. En esta mezcla de elementos, de formas que se superponen en las distintas capas de papel, se adivina también la condición de *laboratorio de los sentidos*, de maquinaria codificadora de lenguajes.

K.P.: Acabas de mencionar *Strange Fruit* que propone una relación tangencial con la canción de Billie Holiday del mismo título. Se trata de una canción fuertemente comprometida dirigida en contra de los linchamientos que solían suceder en el Sur de los Estados Unidos. Una canción de protesta negra pero escrita por un blanco! Subrayas esta relación a través del título de otra obra, *Cantante de Blues*, y quizás incluso a través de *Crepúsculo*, el título de una composición de Thelonious Monk. Sin embargo, no resulta fácil descifrar la interrelación. Hay un ambiente de bosques y de oscuridad que quizás corresponde al apuro del negro, atravesado por la claridad de la luz que podría representar el grado de auto-conciencia presente en la canción. ¿Cómo lo entiendes?

C.G.: La canción habla sobre un hecho horrible, el linchamiento de un negro, los versos van saltando de imágenes ambiguas a otras descarnadas, una mezcla alucinante. El sentimiento que transmite Billie Holiday es terriblemente hermoso, contradictoriamente hermoso y, sobrecogido, pienso en una cantante que sale ante su público para hacer su trabajo. La interpretación tiene mucho de fingimiento. He sostenido en diversas ocasiones que el arte es posible porque se puede mentir. Las obras de *Strange Fruit* giraban sobre la idea de identidad y sobre cómo ésta puede ser fingida. En esta exposición, quise conseguir un clima, en el límite de la sombra, a la hora del crepúsculo, cuando todo y todos se pueden convertir en cualquier otra cosa. El árbol del ahorcado es como un cuerpo inmenso que nos reclama, podría ser la muerte, pero, recuerda, nada es lo que parece.

K.P.: En este mismo año organicé una muestra en Valencia relacionada con la dificultad y a la vez la necesidad de hablar sobre la ética en tiempos como los nuestros. Se trata de un término complejo, puesto que hay poco consenso en cuanto su significado y

acerca de su traslación al comportamiento social. Sin embargo no hay duda de que sin ética el tejido social se rompe y caemos en reacciones primarias. Presentaste una serie basada en los siete pecados capitales, llena de guiños irónicos. ¿Cuál fue tu propósito?

C.G.: Hablar de ética ahora resulta difícil, pero me temo que siempre ha sido así. En otros tiempos, la imposición de una disciplina ética se basaba en un principio de autoridad religiosa o política, y era ésta la que impedía hablar de ética, a no ser en términos normativos y represores. Pienso que la ética es un asunto que se resuelve en la *praxis*, donde el comportamiento es lo decisivo. Por sistema, desconfío de aquéllos que hablan mucho de ética y califican el comportamiento de los demás. Normalmente, suelen disimular así sus propias carencias. Si alguna vez has experimentado la sensación de vértigo, habrás podido comprobar que lo que resulta más chocante es que, para defendernos del abismo, el cuerpo reproduce una serie de sensaciones que nos arrojan hacia el propio abismo. Con esto de la ética, sucede algo parecido. Creo que, más allá de algunas discusiones estériles, hay un consenso sobre ciertas cosas que son necesarias para la convivencia, que resultan beneficiosas para los demás y para nosotros mismos. Esto tiene, por supuesto, implicaciones culturales, que últimamente están muy presentes, pero por encima de ellas habría que dejar actuar a la razón. Ahora que se abre de nuevo la cuestión de las clásicas dicotomías del bien y del mal, esfuerzo que nuestros gobernantes, con la connivencia de los medios, ven recompensados, tenemos que hacer un esfuerzo para situarnos en un punto de equilibrio racional. *Los pecados capitales* quisiera que fuesen vistos como parte de ese esfuerzo, de la idea de que hay que extraer necesariamente matices de un mundo que se nos quiere presentar en blanco y negro.

K.P.: En 2001, empezaste a trabajar en la serie *Canción del Río* en la cuál utilizas papel de arroz, elaborando un juego complejo de transparencias y superposiciones. En otras palabras, pegas un papel sobre otro formando distintas capas. ¿Cuál fue la idea generadora de esta serie?

C.G.: Estas obras técnicamente se relacionan con *Los pecados capitales*. Pero, en este caso, trabajé con diferentes papeles superpuestos, que dejan ver el que tienen debajo por transparencia y, al no ajustarse totalmente, provocan unas vibraciones y desenfoques que dan mayor variedad de matices. Como ya he comentado, me he interesado por los procedimientos de trabajo del arte chino y japonés. En ocasiones he copiado como divertimento las láminas del libro *The Mustard Seed. Garden Manual of Painting*. Es algo curioso, porque nunca me ha gustado copiar láminas como sistema de aprendizaje de dibujo, pero este ejercicio me resultó especialmente relajante. *La canción del río* se inspira en un grupo de poemas chinos recogidos y transcritos por Pound en su libro *Catay*. Los títulos de las obras son préstamos de algunos versos de los diferentes poemas del libro, por lo que el espíritu de estos trabajos es muy cercano al seguido por Pound al reinterpretar los poemas.

K.P.: *Cathay* fue, de hecho, uno de los tres libros llamados "de la guerra" que Pound escribió durante o antes de la Primera Guerra mundial, junto con *Cathay* escrito en 1915 estaban *Homage to Sextus Propertius* (1917), y *Hugh Selwyn Mauberley* (1920). En los tres textos completos Pound hizo alarde de máscaras o utilizó personajes. En *Cathay*, sonó por primera y última vez en su obra, unas notas de calor y humanidad, en *Homage to Sextus Propertius* nos muestra, y es un gesto igualmente único en su obra, toques de humor y sexualidad. Los catorce poemas en la primera versión de *Cathay* representan la relectura de Pound de las transliteraciones que había encontrado en unos cuadernos del

sinólogo Ernest Fenollosa. Fenollosa hizo transliteraciones de poetas orientales, la mayoría del poeta Tang del siglo ocho Li Po, adaptándolas a sus propias necesidades y empleando una forma japonesa llamada Rihaku. Es Hugh Kenner, un espléndido crítico de Pound, quien argumenta el caso de *Cathay* como poema de guerra: " Sus arqueros exiliados, mujeres abandonadas, dinastías arrasadas, partidas a lugares lejanos .. fueron seleccionados de la diversa riqueza encontrada en los cuadernos por una sensibilidad capaz de responder a los acontecimientos que tuvieron lugar en una Bélgica desgarrada y un Londres interrumpido y trastocado." La dicción poundiana, llena de sobriedad lacónica y decoro, queda en estos poemas milagrosamente delicada y flexible. Estoy hablando, por supuesto, de un contexto literario específico, ¿qué te atraía a él y qué considerabas útil para tus propias propuestas?

C.G.: Confío en que la serie respire ese aire delicado, como un trabajo de insectos. Un resultado limpio y económico, que parezca fácil, como nacido de la costumbre.

K.P.: ¿Podrías hablar un poco más de esta relación entre la poesía y el dibujo, y de cómo procedes en tu relectura de una obra literaria?

C.G.: El dibujo es rápido y ágil, y puede por ello acercarse con más facilidad que otro tipo de trabajo a ciertas obras poéticas, especialmente cuando éstas no resultan demasiado rebuscadas. Por otra parte, el empleo de la metáfora y de algunas figuras retóricas resulta perfectamente exportable al dibujo o la pintura. La poesía, cierta poesía, al menos, permite una lectura abierta, que funciona como una fuente de sentidos e imágenes. Pero, como en muchas de las cosas relativas a la interpretación literaria, el problema aparece cuando lo que haces se convierte en mera ilustración de la palabra, salvo que sea esto lo que se pretenda. Mi intención es interpretar una idea o, mejor diría, una sensación, que viene provocada por unas palabras, que, a veces, gracias al título, quedan ligadas a la obra. Esto, por ejemplo, es lo que sucede en *La canción del río*. En todo caso, no sigo un método fijo y no todos los poemas son susceptibles de ser interpretados de este modo. Sucede a veces que el poema, como un encuentro inesperado, aparece tras la obra; quizá se trate de un poema que leí y que olvidé, pero que dejó algo adentro, como si estuviera esperando a que hicieras una obra para mostrarse.

K.P.: Desde hace unos años vienes trabajando con la técnica del pastel, no tan corriente entre artistas actuales. Son obras muy sugerentes en las que se produce un equilibrio entre las calidades pictóricas y las gráficas, en algunos casos el color es austero, blanco y negro, en otras rompes el plano gris del fondo con explosiones de color. Háblame un poco de tus intenciones en estos trabajos.

C.G.: Los pasteles grises que tienen una mancha de color que representa un pegote de óleo, como los que pueden verse en una paleta de pintor, fueron realizados para una exposición titulada *Party Final*. La idea de representar situaciones festivas, sobremesas y celebraciones, cuando están acabando, me sugería una cierta sensación de desencanto. Yo no soy especialmente feliz en esas ocasiones, me suelo aburrir en ese tipo de encuentros sociales y, para combatir ese aburrimiento, me distraigo observando a la gente. Me gusta imaginar cómo han comido y bebido, por los platos y copas que tienen a su alrededor; les observo cómo repiten afirmaciones en las discusiones y analizo sus argumentos, mientras se eleva el tono de su voz. En esta serie, se reproducen algunas situaciones que me sugieren ese momento de reflexión final, cuando la fiesta se acaba y

quedan los restos sobre la mesa. Ese gran pegote de pintura sobre la imagen deformada de la fiesta funciona como esas sobras con las que uno no sabe ya qué hacer.

K.P.: Los monotipos tienen que ver con la idea de metamorfosis o de viaje. Todo va cambiando poco a poco. Como proceso es algo semejante al desarrollo y evolución de una sola imagen. ¿Me podrías hablar de lo que pretendías hacer?

C.G.: El procedimiento elegido para realizar estas obras determina absolutamente el resultado de encadenamiento de formas que se aprecia en estas dos series. Para hacer un monotipo, se trabaja con la imagen invertida sobre una plancha de metal o de otro material. Esta plancha se pasa más tarde por el tórculo y el resultado sólo se puede ver entonces. La idea de hacer estos monotipos surgió en el taller de grabado de Dan Benveniste. Recuerdo que había estado trabajando en un grabado y terminamos antes de lo previsto, por lo que le sugerí a Dan hacer algún intento con la técnica del monotipo. Estas obras fueron realizadas en apenas dos horas, lo recuerdo como una experiencia excitante, porque fue algo vertiginoso. Trabajaba en una plancha, mientras se estampaba la otra. Cuando una plancha se retira tras la estampación, aún conserva restos de color del trabajo que se ha realizado, por lo que pensé en aprovechar estas huellas para continuar y deformar el dibujo inicial. Entonces, estaba preparando una exposición centrada en la idea de metamorfosis y en la carga simbólica que ésta aporta a nuestra cultura. Así que venía al caso que un gallo se convirtiese en oruga o un bosque se transformara en un grotesco paseante. Resultó una manera de completar ese círculo.

K.P.: La metamorfosis es por supuesto un concepto muy literario, se piensa inevitablemente en la literatura griega o en el libro de Kafka. ¿Qué es lo que te interesa en el tema?. También que se encuentra muy presente en la historia del arte contemporáneo. Estoy pensando específicamente en ciertas piezas de Sigmar Polke.

C.G.: Ambas ideas se solapan, inevitablemente. Como te decía, cuando pensé en titular la exposición *Metamorfosis*, lo hice porque había un número bastante alto de coincidencias entre los trabajos que estaba realizando, que participaban de esta idea. Si en Ovidio no encontramos la angustia que destila Kafka, posiblemente sea porque el mundo de entonces estaba *culturalmente* preparado para entender esas narraciones espectaculares de dioses y hombres, sin encontrar contradicciones. Así, el mundo de Kafka es ya pura paradoja y lo vemos como un atentado contra la racionalidad, pero resulta real, tan real que nos da miedo. En esta exposición, había un autorretrato como buhonero que representaba a Asuero, el judío errante, condenado por burlarse de Jesús a vagar hasta el fin del mundo, un mundo tan absurdo e incomprensible como su condena. Este yo errante, entre otras cosas, lleva a cuestas una paloma recién salida del capullo; algunos insectos parecen morir y surgen con su nueva forma, como en otra vida, y, aunque sabemos que mueren, nos hacemos la ilusión de que esa muerte tampoco se llega a producir.

El arte y, por tanto, la pintura son también una especie de transformación. El artista puede funcionar como un actor que desempeña papeles diferentes y, en ese sentido, la obra se sustenta en la estructura de una ficción. La representación se produce por la aceptación de esa ficción y con ella pasamos, sin apenas sentirlo, de gallo a oruga, por ejemplo.

K.P.: En 2003 nos encontramos con una serie cómica, irónica y casi paródica sobre el tema de los Parques Temáticos en ella construyes también a través de la acumulación

de capas de imágenes, ancladas en la experiencia personal. Me podrías contextualizar la serie?

C.G.: En un momento determinado, me encontré con un grupo importante de trabajos que confluían sobre el tema del mundo del espectáculo. Para hacerlos, estuve recopilando imágenes y relacionando experiencias que pudieran ofrecer algunas ideas sobre este asunto. En esta colección, aparecieron muchos elementos que se relacionaban con el desfile. Me pareció que era una manifestación que se prestaba a la expresión irónica que quería mostrar en estas obras. La mayoría de imágenes provenían del contexto de Disney, porque, además de ser el parque temático por excelencia, reunía la condición de propaganda imperial, difusora cultural del entretenimiento. En el año 1979, viajé a los Estados Unidos por primera vez y tuve ocasión de visitar Disney World, lo que, a pesar de mi recelo inicial, resultó una experiencia sorprendente. Una de las atracciones centrales de todo mundo Disney es la parada que se desarrolla en la llamada *USA Main Street*. Yo conocía esto gracias a unas diapositivas que mi padre había realizado unos años antes y que son la base de alguna de estas obras. Luego, al visitar una página web llamada Yesterland, pude comprobar las diferencias entre los distintos desfiles a lo largo de los años, y así me fui percatando de la evolución formal del mensaje político-cultural implícito en estos desfiles. Estas obras ironizan sobre esos arquetipos.

K.P.: ¿Existen otras obras relacionadas con este mismo tema?

C.G.: Hay varios trabajos realizados sobre tela sobre este mismo tema, que se expusieron en *Parada melancólica*, y un par de telas grandes, que acompañaron la obra *Perdido en Usa Main Street*, junto a otro grupo realizado sobre papel. Los tratamientos son semejantes, con las obvias diferencias de soporte, pero la idea que argumentan las obras es común.

K.P.: Tienes una serie en la cual utilizas el personaje, el soldado Schweik, sacado de la magnífica novela de Hasek del mismo título. Es una novela que nos habla de lo absurdo de la guerra y las igualmente absurdas estrategias de supervivencia del soldado “héroe”. Qué es lo que te llamó la atención de este personaje?

C.G.: La serie que mencionas se titula *El sueño del patriota* y, en ella, efectivamente utilicé la imagen del personaje de Hasek. En estos dibujos, aparece en varias ocasiones. Curiosamente, antes de conocer la novela, ya me había llamado la atención la figura de este personaje, que conocí a través de una marioneta. La impresión que me causó la cara de tonto bueno, de alguien irritantemente simple, me llevó, aun antes de conocer la novela, a incorporarlo entre la muchedumbre de *Perdido en Usa Main Street*. El bueno de Schwejk aporta un punto de ternura, como un alegato contra la guerra, y encaja también con el despropósito de un mundo convertido en parque temático. Un mundo espectacular, en el que la realidad se reduce a algo terriblemente simple. Con todas las consecuencias, Schwejk terminó en la *La última salchicha americana* como una parodia del dios Marte de Velázquez, meditando sobre lo absurdo de la guerra. Esta obra puso punto final a todos los trabajos relacionados con este tema.

K.P.: En 2002 hace un grupo de trabajos basado en fantasmas y tormentas. Conjuga un mundo extraño que incorpora una gama amplia de imágenes que va desde imágenes del circo hasta las de objetos y figuras enigmáticas. Das como título *Un Mundo*

Menguante a alguna de estas obras que nos hace pensar en el mundo obsesivo que suele subyacer mucho de tu obra. Tienen que ver con sensaciones o pensamientos personales o son mas bien producto de fuentes literarios o pictóricos?

C.G.: Tienen que ver con la capacidad de imaginar que nos brindan algunos objetos inútiles, como juguetes, souvenirs... Es una intervención que se centra en lo pequeño, porque se establece con ello un paralelismo con la vida real, a la que representa. Algunos son, como dices, producto de obsesiones personales y podrían entenderse como una forma de exorcismo; otros, simplemente, son el punto de partida de una narración que, al cabo, queda abierta. Están realizados sobre papel secante, lo que permite un particular efecto de desenfoque, al permanecer el fondo sin forma definida. Hay un grupo de dibujos que se ocupa de temas relacionados con el circo, una ocurrencia algo extraña en mí, ya que nunca he ido al circo. El mundo circense resulta hoy una forma arcaica de espectáculo, con unas connotaciones de decadencia muy apropiadas para complementar la exposición en la que fueron mostrados, *Parada melancólica*. Así, la interpretación de la sociedad actual como un parque temático se ve apostillada con la inclusión de estos elementos cutres y pasados de moda.

K.P.: En el año siguiente produces una serie de aguatinas y pasteles. Las primeras son rápidas, ligeras, y seductoras, pero todas estas obras están basadas en temas eróticos o de voyeur. Podrías decirme lo que buscabas en esta serie?

C.G.: Bajo el título genérico de *El intruso*, expuse unas telas y dibujos que mostraban, desde mi posición personal, el tema del testigo ocular y la mirada en la historia del arte. Hacía tiempo que quería versionar algunas obras clásicas de la pintura relacionadas con este asunto, obras que tuvieron gran influencia en la posición que mantengo con respecto al arte y, especialmente, a la pintura; esto es, la fascinación por la mirada, el origen pasional de la misma y la articulación del cuadro como consecuencia de su existencia. Con estas obras, me podía permitir hacer un homenaje a algunas escenas de la historia del arte que me habían impactado desde joven. Así, obras como *Susana y los viejos*, de Tintoretto, o grabados como la *Mujer de Putifar*, de Rembrandt, encuentran su eco en las obras de esta exposición.

K.P.: Hay un poema de Wallace Stevens también relacionado con el tema de Susana. Es un poema muy bello que nos habla, casi de una forma musical cuidadosamente orquestada, de la violación visual perpetuada por los Viejos al mirar a Susana desnuda tomando su baño: es decir, el ritmo, rima, y musicalidad de las estrofas o secciones del poema van cambiando de tono según lo que está sucediendo, una música ligera para acompañar las risas y conversaciones de Susana y sus criadas, y algo más tempestuoso y dramático para denotar el momento en que los ojos apasionados de los viejos están gozando desde su lugar oculto de su visión de la mujer desnuda, etcétera. De todas maneras ¿qué es lo que has visto específicamente en el cuadro de Tintoretto que te ha interesado?

C.G.: La mirada inadvertida de Susana, su ensimismamiento como una invitación a observarla. El juego cruzado de sutiles penetraciones, como la que insinúa el paño que se desliza caprichosamente por su muslo. La postura imposible de los viejos, especialmente el que está en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, desencajados por la comprensible lascivia. Ese extraño plano, como un telón florecido, que oculta y descubre Susana a los viejos. Pero, sobre todo, lo incomprensible del hecho de que la

mirada de los viejos no parezca centrarse en el luminoso cuerpo de Susana; estos viejos tienen aspecto de avergonzados y parecen retirar la mirada al ser descubiertos, en este caso, no por Susana, que no parece advertirlos, sino por la mirada de un testigo ocular, el pintor-espectador, que participa como un *voyeur* privilegiado de la escena.

K.P.: Estas obras siguen relacionadas con series recientes en las cuales, como dices, la distancia de los acontecimientos está bañada por capas protectoras y comprobadas de ironía. Existe una distancia crítica que tiene un filo cortante. Me refiero, específicamente a *Cómo acabar con los 60* que mira atrás hacia una época mitificada en la que se proponían alternativas a todos los aspectos de la vida: religión, comportamientos sociales, sexualidad, y al estallido de una serie de movimientos artísticos que se han puesto de moda otra vez en los últimos años – Body Art, Land Art, Fluxus, Arte Conceptual, Happenings etcétera. ¿Qué es lo que te importaba de esta década? En una década que tuvo a Franco como telón de fondo estas alternativas se vivieron más bien de forma indirecta, y su impacto fue reducido.

C.G.: Nací en 1960 y siempre he tenido sentimientos contradictorios sobre esa década. Por un lado, porque apenas si consigo fijar algunos recuerdos, muchos de ellos se confunden con lo que he podido conocer más tarde, por lo que diría que son recuerdos de oídas; y, por otra parte, porque, cuando pienso en esos años, los imagino como un período muy interesante, que resulta fundamental para la construcción de una mitología cultural que aprecio. Se suele decir que los primeros años de vida son decisivos para formación de la personalidad y, paradójicamente, no puedo hacer tangibles esos recuerdos, lo que resulta frustrante. Por esto, quizá la serie se titula *Cómo acabar con los 60*. En ésta, utilizo imágenes de prensa de aquellos años, que aparecen y desaparecen como fantasmas, hasta provocar una resaca imposible de aguantar. A veces, creo que yo mismo he sufrido una enorme borrachera de aquellos años y, en su indigestión, he terminado por recurrir al olvido. Supongo que algo así nos ha pasado a todos. Vemos ahora esos años como un período explosivo e ingenuo, el momento de la última revolución, el mundo por fin iba a dejar de ser el mismo viejo y aburrido mundo, lleno de intereses y normas caducas; con el paso de unos pocos años, todo fue desmoronándose, hasta quedar desdibujado como una figura de arena. En España, ese entusiasmo se vivió con retraso y los 70 fueron en parte como los 60 de otros sitios, aunque ya sólo como un pálido reflejo. Ahora, parece que hubiera llegado el tiempo de mirar atrás y, como si se tratase de hacer un *revival*, muchas de las cosas que hemos podido ver me suenan a tendencia, a simple vaivén de la moda, como los pantalones de campana y las blusas psicodélicas que venden hoy las tiendas de ropa de marca. La única manera sensata de mirar atrás es para reírse, y muchos de los artistas de aquellos años tenían más sentido del humor que sus imitadores actuales.

K.P.: Y por último hay unas obras de este año, 2005, sobre la que me gustaría tener tu opinión, un grupo de obras casi surrealistas que utilizan imágenes extrañas, sin apenas conexiones, obligando al espectador a imaginar o construir los significados. Tiene una relación muy clara con la serie *La herida*. Estoy pensando en un conjunto específico de imágenes: un perro bailando encima de un carro de supermercado, un mono en postura paródica con una paleta de pintor, un paciente echado sobre una mesa acompañado por unos troncos de árbol, un girasol triste, un farol en la calle y una escalera. No sabemos si son sencillamente yuxtaposiciones extrañas, la sorpresa de lo inesperado, o si contienen significados más personales que surgen de estos enfrentamientos. También me hacen pensar en esta serie perturbadora que une la figura humana con una mosca y

un garabato abstracto. La mosca es quizás la imagen de la huida desesperada del hombre, nos sugiere un pensamiento obsesivo, una especie de zumbido constante en la mente. Son imágenes de pesadilla nocturna.

C.G.: Estos dibujos son como excursos del argumento central de la exposición titulada *La herida*, con el que quería expresar cómo, cuando adquirimos conocimiento sobre las cosas, sufrimos también una especie de herida o, lo que es lo mismo, el reconocimiento de que la inteligencia, el pensamiento va acompañado, en cierta medida, de un proceso traumático. En estos dibujos, se indagan aspectos del libro *1984*, de George Orwell, libro que narra la lucha por el descubrimiento de la verdad, la experiencia de la libertad y sus consecuencias, centrándome en temas como el miedo, el terror, el engaño, la rabia... Finalmente, son como cicatrices transparentes y luminosas.