

Decursos de la mirada, estratos de la memoria

(Entrevista a Curro González)

No son cuadros recientes pero sí muy significativos en la obra de Curro González. *La cocina del pobre y la cocina del rico* y *Cada uno* se realizaron en los primeros años noventa pero pueden considerarse punto de arranque para obras recientes como *Soñando Babel* o *El Enjambre I*.

Son cuadros que fusionan imágenes heterogéneas y las hacen coexistir en el mismo espacio: encuentros inesperados que hacen pensar en la condición quebrada y dispersa de nuestra experiencia. A veces, sus figuras heteróclitas tienen la apariencia de un vertedero y remiten a nuestra cultura de lo efímero o quizá, sin más, a nuestra memoria, poblada de residuos de aquellas experiencias quebradas.

Obras técnicamente difíciles y laboriosas, permiten estudiar los pasos de su elaboración. Pero el proceso que las genera va más allá de los problemas técnicos: surge con una idea y de ella debemos partir.

- Empecé a pensar estos cuadros en 1993, los hice el año siguiente y se expusieron en 1995, en la desaparecida Sala Maestranza. La exposición se tituló *Doble dirección* porque a los cuadros se sumaban, en el catálogo, citas de lecturas que había ido anotando. Eran dos intentos diferentes de comprensión de las cosas. En esas citas hay pistas para entender este modo de pintar. Pero al margen de esto, he intentado analizar cómo y por qué surge esta idea, esta mezcla de objetos heterogéneos aparentemente gratuita. Era para mí una preocupación recurrente, casi una obsesión: una idea que se queda a vivir contigo. Sin duda se relaciona con un elemento clave en nuestra cultura, el retablo barroco, en el que objetos diferentes confluyen en una unidad. Los ves desde niño y se te quedan dentro. Hay algo más: durante mis estudios en la Facultad de Bellas Artes, me inquietaban dos problemas que investigaba de modo casi autodidacta: uno de ellos, *la composición de la obra como algo que hay que resolver con los valores de superficie*: ¿cómo organizar el cuadro teniendo en cuenta las múltiples direcciones que pueden darse en la superficie? El otro era un cierto *horror al vacío* que, para evitar ecos peyorativos, prefiero enunciar en positivo como *deseo de plenitud* o de *infinito*, sin que ello tenga connotaciones religiosas. Unidas ambas cuestiones, la preocupación por articular la superficie y este deseo de plenitud, se adivina una raíz común: la impresión que en esa época me causó la obra de Pollock, la superficie plena de la pintura *all over*. Estas ideas, más tarde, se concretaron formalmente en la fusión de objetos que puede verse en estas obras y en otras más recientes, y que, creo, no es sino un esfuerzo por hablar del mundo y de las cosas, tal como las percibo.

- ¿Se unen entonces esas dos preocupaciones a una cierta inquietud por la percepción?

- Desde luego. En esos mismos años invertí mucho tiempo en estudiar la percepción. Arnheim y Gombrich fueron autores de cabecera. Me interesaba saber cómo vemos las cosas y cómo vemos la pintura, y quería que la obra reflejara esa preocupación y que explicara, en la medida de lo posible, nuestro modo de percibir.

- Al ver estas obras, las que componen esta muestra, o *Enjambre I*, expuesta hace poco en el Museo Reina Sofía, es fácil relacionarlas con el *pop-art*, con autores como Rosenquist que reflexionan sobre la quiebra de nuestra experiencia. En nuestra época es difícil poseer una visión global del mundo; vivimos en una cultura de fragmentos. Pero lo que acabas de decir apunta más lejos: al neoexpresionismo abstracto. Hace unos días, en una conversación con Luis Gordillo, salió a relucir una ambivalencia parecida en su obra: dejó el informalismo pero sus *Cabezas*, unas figuras de corte *pop*, parecen deshacerse extendiéndose hasta cubrir toda la superficie del cuadro. Algo parecido ocurre más tarde con sus *Situaciones meándricas*. No quiero decir con esto que haya en ti influencia de Gordillo, sólo constatar la importancia de una *memoria adquirida*, la del neoexpresionismo o del informalismo, y sus valores.

- No tengo inconveniente en reconocer la importancia de la obra de Luis Gordillo. Me fascinan los aspectos formales de su trabajo y sobre todo su densidad conceptual, su capacidad para

manejar muchos lenguajes. Fue uno de los acicates para atreverme a hacer una pintura más personal. Pero la tensión en la pintura entre la atención al objeto concreto y la expansión incesante del espacio se puede rastrear no sólo en Gordillo, sino en otros muchos artistas. Se detecta en el mismo punto de partida del *pop*: en Rauschenberg y sobre todo en Jasper Johns. El arte *pop* reacciona frente al neoexpresionismo pero sigue conservando como sustrato el legado de Pollock. Nosotros, mi generación, conocimos esto más tarde. El aislamiento de la cultura española aún persistía en los años setenta. Las tensiones espaciales que estamos comentando nos llegan vinculadas al llamado *resurgir de la pintura* de los años ochenta. Son problemas que, unidos al rigor teórico que exigía el arte conceptual, están en la raíz de la pintura española de esos mismos años.

- Todos los cuadros cuyo proceso estudia esta muestra reflexionan sobre obras de Bruegel. Es una elección significativa: desde el punto de vista formal, porque en sus cuadros se acumulan figuras, objetos y acciones diversas; sus obras, además, tienen una clara impronta moral. El Renacimiento italiano puede multiplicar las figuras, como Miguel Ángel en su *Juicio Final*, por una preocupación metafísica, Bruegel prefiere insistir en la crítica moral.

- Tengo una especial afinidad con el discurso moral de Bruegel. Aunque el *Juicio Final* también encierre un planteamiento moral, Bruegel lleva ese discurso al mundo, a lo cotidiano. Ese es su atractivo. La distancia insalvable que el arte moderno marca con el pasado es que prescinde de lo trascendente. Bruegel es un hombre del Renacimiento y posee una visión global, trascendente, del mundo pero la lleva al terreno de lo real, a las cosas de cada día. Esa preocupación moral tan concreta, me hizo elegir su obra. Debo reconocer también que tengo una inclinación especial hacia esos cuadros en los que muchas figuras hacen cosas muy diversas. Hay quien no la tiene: un amigo pintor, con quien tengo afinidad en muchas cosas, me decía que esos cuadros terminaban mareándolo. También a mí me fatigan, pero en ellos hay una intriga y yo quiero meterme en ella, recorrerla en todos sus detalles. Vi, siendo muy pequeño, *El triunfo de la muerte* en el Museo del Prado y me llegó mucho más que *El jardín de las delicias* del Bosco: me impresionaba la multitud de temas y acciones que recoge el cuadro. Después he reflexionado mucho sobre la peculiar situación de Bruegel como artista y sobre cómo logra resolver sus obras narrando en ellas muchas cosas pero sin que parezca que las está contando. Ante sus cuadros, precisamente porque parece que en ellos no pasa nada, terminas por preguntarte ¿qué está ocurriendo aquí? Por eso elegí algunos grabados suyos, como punto de partida de estos cuadros.

- En los cuadros de Bruegel está presente la noción de *Theatrum Mundi* tal como la entendía la época, esto es, la consideración del mundo como espectáculo de la sinrazón humana. La visión no es extraña a Erasmo y quizá a través de él, llega a Giordano Bruno que en una de sus obras, *La expulsión de la bestia triunfante*, conecta el *theatrum mundi* con sus *artes de la memoria*. También te has ocupado de Bruno en alguna de tus obras.

- He leído algunos libros de Bruno y he prestado mucha atención a Bruegel. Probablemente se han solapado en mí ideas del uno y del otro. Quizá lo que me atraiga de los dos es la conexión entre memoria e imaginación: juntas generan imágenes y establecen vínculos entre ellas en un auténtico proceso de creación. Por otra parte, envidio la memoria visual de Bruegel. De todos modos, mi interés por cada uno de esos autores fue independiente y no me puse a buscar relaciones entre ambos. De Bruegel me interesa su capacidad de multiplicar imágenes relacionándolas sutilmente entre sí y de Bruno su teoría de la memoria. En cuanto al *Theatrum Mundi*, es evidente que cualquier obra de Bruegel abre muchas posibilidades de interpretación, pero no pretendo agotarlas. Veo sus obras de un modo más formal. Me interesa sobre todo qué están diciendo y cómo lo están diciendo. Mi problema es cómo leer, como pintor, esas obras para trabajar sobre ellas, y cómo otros van a leer mis trabajos, los que resulten de esa lectura.

- Quede para los eruditos detectar los ciento setenta y cinco proverbios holandeses que, se dice, introdujo Bruegel en el cuadro de ese título. Tu interés por Bruegel y por Bruno es reflexivo y desemboca en una mezcla de memoria e imaginación que subraya la dimensión creadora de esta última. Una idea muy actual aunque medien diferencias entre nuestros planteamientos y los de aquellos autores: las figuras de la memoria en Bruno y los personajes de Bruegel tenían cada uno su espacio propio, en nuestro tiempo y en tus obras las figuras se fusionan entre sí y son esas extrañas amalgamas las que establecen el espacio.

- Si sólo se atiende al problema de la memoria, prescindiendo de lo que dice de la imaginación, la lectura de Bruno resulta frustrante porque, si logras aprender sólo una de sus ruedas, con sus miles de imágenes, ya posees una memoria prodigiosa y no precisas de arte alguno. El problema para mí, para nosotros, es que la rapidez de la percepción desborda la memoria. Miras, saltas de una cosa a otra y cuando ves una, la anterior ya ha desaparecido. Estás continuamente mirando, disparando y reconociendo: es una muestra de nuestra tremenda capacidad, pero también de nuestra debilidad porque al detenerte en una cosa has dejado de reconocer otra. Yo he intentado reflexionar sobre ese fenómeno en mis cuadros y explicarlo, particularmente hoy cuando estamos bombardeados por imágenes. Eso está en mis cuadros. Sé que para algunas personas les resultan incómodos. Sobre todo porque en ellos no hay una jerarquía que ordene el recorrido de la mirada y hay personas que necesitan esa jerarquía.

- Pero quizá sea esa una aportación interesante de estas obras. Prescinden de jerarquías y clasificaciones inconscientes y sugieren así un cambio en la percepción y en la memoria que es característico de nuestro modo de vida.

- En estas obras intento hacer visible la percepción que tiene uno de la propia vida, trato de hacer ver las experiencias variadas por las que pasamos, las numerosísimas imágenes que nos llegan y cómo se solapan unas con otras. La pintura me permite hacerlo porque tiene capacidad para mostrar esos solapamientos, esas fusiones y, así, al hacer o al mirar el cuadro, se puede reflexionar sobre cómo miramos, cómo amueblamos nuestra memoria y por qué procedemos así. Creo que esto puede interesar al espectador siempre que advierta que estos cuadros no sólo requieren a la mirada sino que ofrecen una reflexión.

- Los cuadros plantean, entre otras cosas, el final de la perspectiva, un cambio considerable si pensamos que la perspectiva, al estar incorporada a la cámara de fotos y, en general, a nuestras *máquinas de ver*, es un elemento profundo de nuestra cultura.

- La relativización de la perspectiva es consecuencia de las tensiones de la superficie de las que antes hablamos. La perspectiva es una profundidad ficticia que construyes en la superficie del cuadro. Es una ilusión, un engaño. Esta condición ilusoria también se puede pintar y así mostrarla. Algo de esto hice en obras anteriores a éstas, como *El descenso* o *La escalera* en las que había una gran perspectiva cuyo efecto, sin embargo, se anulaba gracias al tratamiento de la superficie del cuadro. Así se establecía una tensión entre la profundidad ficticia y la propia superficie, de modo que quien mire el cuadro terminará diciendo ¡esto es una mentira!

- Esas tensiones espaciales, los diversos valores que puede adquirir el cuadro gracias al tratamiento de su superficie, están presentes en tu trabajo de muy diversas maneras: gracias a ellas, fundes objetos heterogéneos en unidades desconcertantes, relacionas cosas concretas con un espacio sin fin o presentas a la vez la tercera dimensión y su carácter ilusorio.

- Ese es para mí uno de los mayores atractivos de la pintura: su capacidad para contener muchas posibilidades de lenguaje y ofrecerlas a la vez. De este modo, una obra puede encerrar formas diversas de ver las cosas y dar simultáneamente ópticas diversas.

- Así la pintura se acerca al cine: la simultaneidad de lo diverso recuerda al montaje cinematográfico. En el cine, el espectador se ve arrastrado por la sucesión de imágenes: tiene que sintonizar con su ritmo y no simplemente mirarlos; en estos cuadros, ha de conectar con las posibilidades alternativas de lo que se dice: no basta con contemplarlos.

- Vemos muchos cuadros y con demasiada rapidez. Por eso es fácil quedarse en la anécdota y sacar muy poco en limpio de cuanto vemos. Es necesario ralentizar la lectura del cuadro. Si lo hacemos, veremos cómo la pintura incorpora el tiempo y despliega diferentes narrativas. Esta irrupción del tiempo en el cuadro es anterior al cine. Se advierte ya en Courbet. Hay en sus cuadros una concepción peculiar: un realismo que compone las figuras por adición y que tocan una problemática parecida a la que estamos tratando. En Courbet, en *Un entierro en Ornans*, por ejemplo, el elemento central, la tumba, el cura, etc, parecen desplazados, empujados por los vecinos que se incorporan al evento como en una procesión, aunque cada uno de ellos parece estar a su aire. Hay un juego de tensiones entre elementos centrales y otros

yuxtapuestos, añadidos, que se van solapando entre sí. Esto hace que sus cuadros no tengan la composición clásica sino que entren ya en el terreno de la modernidad, que incluye al tiempo en la pintura. Ahí también está el problema de la memoria porque el cuadro aparece como la fijación de unas determinadas secuencias de tiempo.

- Quiero comentar tu obra *Cada uno*. Parte del grabado, de igual título en el que Bruegel vuelve sobre el adagio griego 'conócete a ti mismo' con intención crítica: un hombre busca algo, ayudándose de una linterna, y examina diversas cosas sin llegar a verse a sí mismo. En tu *Cada uno* veo más una autobiografía.

- Bruegel quiere decir que nadie se conoce a sí mismo. Habla de quien se busca en cuanto posee y en lo que ha hecho, y no se le ocurre mirar hacia sí. Una de las preocupaciones del arte contemporáneo es la introspección frente a la pretensión -propia también del movimiento moderno- de dar una visión del mundo. Hay un fondo de ironía en Bruegel que quiere aprovechar. En mi *Cada uno* hay un rastro de la búsqueda *de lo que yo creo que puedo ser, pero reconozco de antemano su imposibilidad*. Sería como intentar narrar el hecho de que sabes que vas a desaparecer. Esto me llevó directamente a las *vánitas* y al mundo del barroco. Porque si quitas el contenido religioso ¿no es ese sentir el que mueve el afán de la *vánitas*? ¿Por qué quieres contar esto? Porque quieres hablar de la vida y la muerte y hacerlo a través de las referencias y las relaciones que has ido trazando con las cosas.

- Referencias y relaciones que son muy variadas y que tú no simplificas, sino que las multiplicas aunque con cuidadosa exactitud.

- Tengo cierta propensión al análisis. Hace años, discutiendo con amigos pintores fijábamos dos polos extremos, Picasso y Matisse. En Picasso están las virtudes del exceso, la audacia y la invención. Matisse, por su parte, actúa como quien tiene una balanza en el ojo: hace el cuadro con la exactitud de un pesacartas, tiene en cuenta la centésima de gramo. Yo me inclinaba por Matisse más que por Picasso. Me encontraba mucho más cerca de su visión meditada y exacta. Quizá sencillamente la deseaba. No es que Picasso no tuviera esta virtud. La tiene, pero en ocasiones puede ser más farragoso. Yo me decanto por lo que llamo el *sillón de Matisse*, por la capacidad de reflexión y precisión que brota de saber hacer un alto en el trabajo. Es algo que añoro, que deseo.

- Vayamos a la ejecución de estos cuadros. El primer paso, inevitable, es elegir, con todos los riesgos que lleva consigo

- Inicié la serie con *El pez grande se come al pequeño*. Eran dos cuadros y al hacerlos me dieron las claves para el trabajo posterior. Me hicieron ver que el camino emprendido tenía interés. Esos dos cuadros me llevan a seguir trabajando en esa dirección. Empiezo eligiendo una serie de figuras y las reúno en cuadrículas de modo que la obra se proyecta sin orden previo entre las cuadrículas que, en principio, podrían colocarse en cualquier sentido o dirección y prolongarse cuanto se quisiera. Había algunos elementos que quedaban rotos, es decir, fuera de la cuadrícula, y que podían servir para establecer diversas relaciones entre ellas. Poco a poco el proyecto iba tomando forma y al ver que funcionaba, pensé en hacer otras cosas parecidas. Comencé a trabajar sobre otros dos grabados, *La cocina del pobre* y *La cocina del rico*. Me pareció interesante fusionarlos en un solo cuadro. Una nueva elección, la de la carne. Al decidirme por ella tenía en mente el buey de Rembrandt, la obra de Bacon y algunas imágenes de origen literario. Compraba carne. La estudiaba y fotografiaba. Después la aprovechaba para hacer algo con ella en la cocina. Un día compré un cordero entero, lo despiecé y lo dispuse para el cuadro. Había un tema cromático de mucho interés y que daba una gran unidad al cuadro. Esto diferenciaba a este trabajo de los anteriores, *El pez grande se come al pequeño I* y *II*, porque la acumulación de formas en primer plano establecía una ambivalencia en la relación entre el fondo y la figura. En otro cuadro de la serie, que no está en la exposición, *El país de la cucaña*, incorporé objetos de consumo que tomé de revistas comerciales y folletos publicitarios. También aquí había novedad: unos traslapamientos entre los diversos objetos que creaban tensiones de profundidad. Finalmente, en *Cada uno*, el nuevo elemento consistía en que los objetos aparecen en desorden, lo que conduce ya a obras recientes como *El enjambre I*, *Chatarra* o *La selva lo devorará todo*.

- La carne en primer plano de *La cocina del rico, la cocina del pobre* no deja de parecerme una osadía.

- Pero había suficientes antecedentes como para considerarlo sólo un homenaje a obras como las de Rembrandt o Bacon. El cuadro muestra una condición muy particular de la pintura al óleo: su capacidad para hacer presente la carne y la carne viva. Es algo que alimentó la reflexión de numerosos pintores. La obsesión de otros muchos fue conseguirlo. Querían llegar hasta el extremo de que la carne tuviera cualidad táctil, es decir, que hablara al tacto. La calidad de la carne, de los fluidos, los humores está presentes en mucho de lo que uno hace con la pintura al óleo. El brillo de la carne, la unión entre transparencia u opacidad, y solidez, eso sólo se consigue con el óleo. Ningún otro material lo produce. Por eso pude lograr esa superficie que es como un gran cajón lleno de carne que parece caérsese encima. No es casual que la obra se complete con pequeños fragmentos de carne que caen a la parte baja, donde está la cita de Bruegel, el niño que mete la cabeza en el caldero buscando algo que comer.

- Trabajas con imágenes: en *El pez grande se come al pequeño* las tomas de enciclopedias o libros de historia natural; en *El país de la cucaña* de folletos publicitarios ¿ocurre lo mismo en *Cada uno*? ¿Son imágenes u objetos?

- En *El pez grande* creé casi una base de datos de imágenes. Tomé figuras de animales de enciclopedias y libros, las escaneé y las tracé en silueta. Acoplaba después las siluetas entre sí, las maclaba en la computadora. Eran sobre todo animales aunque no faltaban imágenes de objetos. Las siluetas de animales eran más propensas para poder trabajar con ellas como quería hacerlo. En *Cada uno* utilicé algunas imágenes que fotografiaba o escaneaba de algún libro (pueden verse en la zona central del cuadro) pero pintaba sobre todo objetos, cosas que tenía en casa. Muchos eran juguetes -algunos de mi hija, otros comprados- porque quería sugerir que el juguete es un objeto sobre el que uno proyecta determinadas ideas o fantasías.

- ¿Cómo si fueran fetiches?

- No del todo, no me considero fetichista, en el sentido de poseer objetos con la pasión del coleccionista. Pensaba más bien que, de niño, cuando tienes un juguete, le atribuyes cierta vida y proyectas sobre él muchas cosas que, se supone, ese juguete hace o puede hacer. El juguete, entonces, se convierte en símbolo de otras cosas porque uno le atribuye fantásticos significados. El juego que yo pretendo hacer en *Cada uno* y en cuadros posteriores, como *La cuerda floja* o *Asuero*, un autorretrato en el que voy cargado de objetos, muchos de ellos juguetes, tienen ese sentido: mostrar un cierto mobiliario simbólico que has ido adquiriendo a lo largo del tiempo.

- Benjamin, en su ensayo sobre Baudelaire, llama *aura* a esas representaciones asentadas en la memoria involuntaria que, ante un objeto, parecen revivir y se apresuran a agruparse a su alrededor ¿es ese el valor de tus juguetes? ¿despertar la memoria inconsciente?

- Despiertan la memoria y la imaginación, y producen multitud de proyecciones. Utilicé muchos de los juguetes que entonces tenía mi hija. En uno de los paneles aparecen cosas relacionadas con el nacimiento: hay una perra que está pariendo, que no era sino un juguete que tenía mi hija, o una muñeca que parece salir de una cesta. Se van produciendo asociaciones en cadena que dan lugar a una lectura. No creo que ese detallismo sea estrictamente necesario para comprender el cuadro. En realidad, prefiero no entrar en él porque son construcciones que yo mismo hago, lecturas mías que no tienen que coincidir con las de los espectadores. Son ellos los que han de recorrer el cuadro y construirlo a su manera. No tiene ningún establecer una lectura unívoca.

- En esta exposición sólo aparece un aspecto de tu dibujo: los bocetos que unen entre sí los diversos objetos o imágenes, y organizan así la superficie del cuadro.

- Creo que lo más importante de esta exposición es que ofrece de modo didáctico el recorrido que va del primer garabato, elemental pero que ya contiene una idea, a la realización de esa idea en el cuadro. Entre el garabato y el cuadro vives un tiempo de incertidumbre. Haces ese primer intento como quien está arañando una puerta para ver si así la abre. Pero arañas sin

saber que hay, que puede haber detrás. A veces el dibujo te da pistas sobre cómo llevar a cabo una idea; entonces continúas trabajando y al final resultan obras muy elaboradas. Otras veces te quedas sólo en el dibujo porque ahí se completa la realización de la idea. Esta exposición se centra en algo a lo que hasta ahora no se había atendido: la génesis, o mejor, aquello que se puede explicar de la génesis de una obra y los pasos que documentan el resultado final. Se puede seguir este recorrido y comprobar las diferencias que hay entre los trabajos previos y la obra terminada, diferencias que deben dar que pensar, porque el proceso sólo concluye con la obra realizada. En esta muestra se verá todo el proceso mejor que en una exposición que pasara del dibujo-boceto a la obra o que contrastara dibujos con obras ya acabadas.

- Los dibujos que ajustan las piezas hasta definir el espacio del cuadro me parecen importantes porque contienen en germen muchos problemas espaciales.

- Dan cuenta de un proceso mental, de ideas. La relación entre el dibujo-boceto y la pintura final señala más a la mano y la mano muchas veces traiciona. Recuerdo a José Luis Mauri, profesor en la Facultad de Bellas Artes: "la mano muchas veces hay que amarrársela", decía con razón, porque si alguien tiene que mandar es la cabeza, las ideas, a ellas hay que responder.

- En la elaboración de estos cuadros empleas en diversas ocasiones la fotografía. Puede haber quien no entienda este uso y aun quien lo rechace.

- Usé la fotografía por una razón de peso: tengo poca memoria visual y en esos cuadros quería que la imagen final fuera clara y tuviera peso y concreción. Hay quien rechaza el recurso a la fotografía por un afán de purismo. Es un prejuicio: la foto ayuda a pensar y a concretar la imagen, y permite ahorrar tiempo a la hora de pasar la imagen al lienzo con cierta rapidez. Ha habido muchos modos de traslación de la imagen al lienzo y forman parte de la tradición de la pintura porque sirven, por ejemplo, para cambiar una figura de una escala a otra. En la muestra que el Museo del Prado dedica ahora a Tintoretto hay dibujos y bocetos que se cuadriculan y así se trasladan sus imágenes al cuadro con facilidad y rapidez. El uso de la fotografía es como el de cualquier otro instrumento: si dependes mucho de ella, es perjudicial; pero si la rechazas por principio terminas dogmatizando. Ahora hay mucha pintura fotográfica que apenas me interesa: una especie de fotografía con flash desde la que se hacen cuadros muy comerciales. Casi una moda. Si hay que discutir sobre el uso de la fotografía, el tema central de debate debería ser éste y no el empleo de la foto como auxiliar. En los últimos años, como me ha interesado hacer imágenes más imprecisas, he usado menos la fotografía. Al fin y al cabo es sólo un instrumento.

- Creo que apenas no somos conscientes de los límites de la memoria visual. A veces creemos recordar bien una secuencia o un encuadre de una película, por ejemplo, y al verlos de nuevo, comprobamos lo inexacto del recuerdo.

- Hay muchas cosas que aparecen ante nuestros ojos y que literalmente no vemos. Estudios bien documentados lo demuestran. Si a eso unes las dificultades de la memoria visual, concluyes que la documentación es necesaria. Los pintores tradicionales se documentaban con el grabado, la estampa, los esbozos de otros pintores, etc. Pero todos esos materiales no solucionaban un problema más hondo: *que hay cosas que ocurren pero no se ven*. De ellas sólo cabe tener imágenes fotográficas. Y en nuestra época, las imágenes que da la fotografía son, por así decir, el mundo que vemos, nuestro mundo. Periódicos, revistas ilustradas, reclamos publicitarios, folletos comerciales: ¿cuántas imágenes fotográficas vemos al día?

- Explícanos cómo y por qué recurriste al ordenador, a la computadora.

- El ordenador permite generar un puzzle de imágenes bien macladas, perfectamente acopladas entre sí. Esto se puede hacer manualmente: empiezas dibujando una silueta y la corriges, o modificas la siguiente de manera que encajen entre sí. El proceso va bien mientras sean tres o cuatro siluetas. La dificultad llega cuando, al manejar más, una nueva silueta te obliga a cambiar la proporción de las que ya tienes encajadas. El ordenador hace todo eso por sí sólo: cambias la silueta, la vuelves, la acoplas. Hice ese trabajo con un programa de dibujo vectorial. Quizá se podría haber hecho mejor con un programa de patronaje, como los que

usan las empresas de confección para sacar el máximo rendimiento del tejido: combinan las piezas de los trajes de manera que la cantidad de tejido que queda sin utilizar sea mínima. Ese funcionamiento se acercaba a los problemas que tenía que resolver: un programa así distribuye las siluetas de modo que el ajuste sea óptimo y logra las combinaciones de superficie más económicas. Yo usé un programa de dibujo vectorial y he intentado recrear el proceso para la exposición. Por lo demás, acabado el trabajo con el ordenador, empecé con el cuadro que era el auténtico final del proceso. El trabajo del ordenador es un instrumento: como resultado final no me interesa.

- La pintura, la etapa final, tendrá entonces también sus alternativas específicas.

- Cuando se hace físicamente un cuadro y tienes muy programado lo que vas a hacer, el resultado final suele ser frío. Hay obras que son muy laboriosas, como algunas de éstas, y al hacerlas, pienso en Matisse, cuando dice que uno, para poder pintarlas, tiene que recrear la sensación que tuvo, lo que sintió cuando concibió la idea. No estoy demasiado seguro de que eso sea así. No creo que uno tenga que sentir miedo para pintar el miedo. Mientras estás pintando tienes que tener más bien un cierto distanciamiento y entonces puedes dosificar las cosas en un sentido o en otro, y dejar además abierta la posibilidad de la improvisación. De este modo surgen nuevos elementos, nuevas cosas que a veces generan otras posibilidades que antes no sospechabas. Cuando ves la obra en conjunto, ya terminada, puedes rastrear los caminos diversos, las bifurcaciones que se produjeron al hacerla.

- ¿Has seguido aplicando este mismo proceso de trabajo a obras más recientes?

- No siempre. Cuadros de esta complejidad exigen un proceso largo y si tienen un formato grande nunca los pinto sin una larga preparación. Pero ocurre que hay cuadros complejos, como *Soñando Babel*, que son más aditivos, quiero decir que en ellos puedes ir añadiendo cosas que, aunque las diseñes previamente, no exigen planear de antemano el cuadro como totalidad. En los cuadros más recientes contaba además con la experiencia de éstos cuyo proceso muestra esta exposición. En el caso de *Soñando Babel* contaba con una experiencia aún más inmediata, la de los dibujos titulados *Colleidorscope* que me dieron muchas pistas del modo en que funcionaría el cuadro. Entre los dibujos de la serie *Colleidorscope* y el cuadro *Soñando Babel* hay una relación parecida a la que media entre los bocetos y ensayos finales de los cuadros de esta exposición, y el propio cuadro como resultado final.