"La relación entre mis obras funciona como la de un ecosistema"

MARINA AVIA ESTRADA: En tu última y más ambiciosa exposición hasta la fecha, *Un puente donde quedarse* -comisariada por Pia Ogea-, tienes una obra *site-specific* que comparte título con la muestra. ¿Cómo ha influido la arquitectura de la Sala Alcalá 31 en tus procesos creativos? ¿Qué desarrollos has experimentado?

GUILLERMO MORA: Cuando Pia contactó conmigo me comunicó que quería un proyecto de pintura desde el que abordar lo pictórico a través una perspectiva diferente, que tomase forma de *site-specific*. Alcalá 31 es un lugar complejo, concebido como una arquitectura del poder; es un edificio diseñado por Antonio Palacios para ser la sede del Banco Mercantil e Industrial, que posteriormente pasó a alojar oficinas de la Comunidad de Madrid y desde hace 20 años funciona como sala de exposiciones. Por eso no queríamos que mi intervención se convirtiera en una lucha contra el espacio, si no en todo lo contrario. Si peleas contra Alcalá 31, es muy probable salir perdiendo.

Después de un largo proceso, conseguí crear una hermandad con el espacio. Comencé realizando una serie de dibujos y también pintando directamente sobre fotografías de la sala. De entre todos ellos destacó uno que era una línea que cruzaba el espacio de lado a lado y que unía dos columnas y formaba un marco seccionado. Y ese simple gesto fue la chispa que dio luz al proyecto. Posteriormente vino la maqueta, que me ayudó a trasladar los bocetos a un elemento tridimensional y a entender la propuesta como un todo en el espacio, una realidad que podía convivir perfectamente con las obras a exponer. Me interesaba que la instalación central se expandiese de izquierda a derecha y de abajo a arriba, ascendiendo hasta la bóveda, marcando su verticalidad. Este "ascenso" se contrapone con el "descenso" de las piezas. Sobre las obras seleccionadas se percibe un efecto de gravedad: cuelgan, penden, se arrinconan, tocan el suelo. Hay un efecto de presión, torsión, peso y gravedad sobre ellas, para que contacten por donde pisamos, un lugar menos explorado en la pintura.

MAE: Muchas de estas piezas retorcidas sobre sí mismas, ubicadas en el suelo, te van sorprendiendo a lo largo del recorrido de la exposición, y llaman la atención por las texturas fragmentadas y craqueladas que presentan y el contraste que ejercen con las superficies más arquitectónicas, lisas y pulidas del *site-specific* que comentabas.

GM: En la instalación *Un puente donde quedarse* quería generar un juego óptico de volúmenes limpios y marcados, compuestos por esos planos de color en superposición y perspectiva. Este juego cromático genera una visión muy extraña de la pintura, ya que cuando estás delante, parece que el color avanza y a su vez retrocede, perdiendo la percepción de una perspectiva única. Hay que entender esos planos como capas de una visión total; no hay que separarlos y concebirlos como visiones planas de un módulo, sino atender al conjunto de todos los planos y los juegos ópticos que generan. La entrada a la sala evoca la paradoja a la que siempre ha jugado la pintura: yo te invito a entrar en ella pero no la puedes cruzar; tienes que acceder por su lateral, ya que el acceso frontal está imposibilitado. Independientemente de la idea de ventana asociada a la pintura, no podemos olvidar que siempre ha sido un parapeto, un objeto: jamás podremos meter la cabeza en ella porque nos daremos contra la pared.

MAE: Si defiendes que la pintura siempre ha sido un objeto, ¿qué crees que hay de contemporáneo en experimentar con su tridimensionalidad?

GM: La pintura siempre ha sido tridimensional, esto no es algo contemporáneo. La pintura es un objeto; tiene un volumen, un perfil, un peso, un anverso y un reverso donde generalmente se escribe y se marca su propia historia. El reverso de una pintura testifica la biografía de estos objetos en el mundo, más allá de lo que represente su lado frontal o de los símbolos que puedan generar. En este sentido, el montaje de Lina Bo Bardi en la Pinacoteca del Museo de Arte de São Paulo en los años 70 fue muy revelador para mí. En él mostraba cómo se podían rodear tridimensionalmente las pinturas, ubicándolas sobre unos caballetes de vidrio, reforzando así la concepción de la pintura como objeto, como un elemento que se puede rodear. Ese montaje ha sido desde mis inicios uno de los núcleos de desarrollo en mi trabajo.

MAE: ¿Qué dirías que aporta Guillermo Mora a esa investigación de la tridimensionalidad de la pintura?

GM: Me interesan los lugares intermedios entre disciplinas. Como te comentaba, el *site-specific* que he creado para esta exposición es una instalación arquitectónica -con un componente evidentemente tridimensional-, pero que sin embargo destaca por su componente pictórico. No se trata de poner en jerarquía las diferentes disciplinas sino explorar estas convivencias, los puntos de encuentro, de ahí el título *Un puente donde quedarse*. Los puentes son construcciones que unen y acercan lugares no conectados. Los transitamos y usamos para cruzar de un lado a otro, pero no permanecemos en ellos, en su punto medio. Poniéndolo en paralelo a mi trabajo, las orillas serían las disciplinas artísticas y el puente que las une es el lugar sobre el que decido quedarme y operar. Creo que es desde ese lugar desde donde puedo aportar algo a esa búsqueda.

MAE: A menudo hablas de los puentes y las fronteras como espacios mágicos donde suceden cosas extraordinarias. ¿No crees que puede llegar a ser una concepción romantizada y problemática de estos términos a la vista de la situación geopolítica actual?

GM: Te voy a poner un ejemplo. Entre La Codosera, pueblo de Extremadura y Várzea Grande, pueblo perteneciente al concejo portugués de Arronches, existe la frontera más pequeña del mundo, conectada por el puente de El Marco que mide algo más de tres metros. Entre estos dos pueblos se ha desarrollado, de forma fluida y orgánica, una lengua transfronteriza que no responde a un posicionamiento político, sino a las conexiones históricas entre pueblos vecinos. Me parece interesante poner estos hechos en paralelo con lo que sucede con los lenguajes artísticos, y no plantearlo como un conflicto, sino como formas de existir. En esta época oscura que estamos viviendo, momento en el que se vuelven a elevar muros y fronteras, mi forma de posicionarme es resistirme a esos muros, como me sucedió en esta propia sala. Durante los 20 años de historia de la sala de exposiciones, un muro ha dividido la zona administrativa de la entrada de la parte expositiva. Hasta esta exposición.

Cuando concebí el proyecto tuve claro que ese muro no podía estar, ya que quería ofrecer una visión total del espacio y de la instalación nada más entrar a la sala. Para ello había que derribarlo y esta acción implicaba unas cuestiones administrativas que ya no dependían de la Sala Alcalá 31 sino de la Comunidad de Madrid. Es interesante ver lo que significa un simple muro para unos y para otros, como un plano de DM marca una línea tan clara entre lo administrativo y lo expositivo. El muro cayó el primer día de montaje y, de repente, la sala respiró.

MAE: No deja de ser muy simbólico que para derribar ese muro físico, y mantener así el discurso artístico y curatorial, se deban solicitar unos permisos que conllevan la toma de decisiones burocráticas y políticas.

GM: Por supuesto. No valía la respuesta de “cómo se va a derribar este muro si *siempre* ha estado ahí”. Las cosas cambian, mutan, se transforman, y se pueden entender de otra manera. Derribar el muro constituía una parte esencial del *site-specific*. Era importante entrar a la sala y percibir esa sensación de vacío al verla en crudo, en su totalidad. Siguiendo esa misma lógica decidí modificar la iluminación y plantear un sistema lumínico homogéneo que rompiera las jerarquías que tradicionalmente se han establecido entre la planta de arriba y la de abajo, y que también se habían establecido en anteriores ocasiones a la hora de iluminar las obras. Quería que el proyecto uniera todo el espacio y rompiera esas jerarquías expositivas, del mismo modo que yo trato de deconstruirlas a través de mi trabajo y sus escalas, los materiales, ubicaciones diversas.

MAE: ¿Qué se siente al observar una amplia selección de tu obra expuesta de forma conjunta, donde piezas tuyas del año 2007 conviven con obras realizadas 15 años después? ¿Te reconoces en todas ellas?

GM: Me ha servido para ser más consciente de los ejes de mi trabajo que están presentes en todas ellas: la relación de la escala, la corporeidad de mis piezas o la relación de mi cuerpo con el entorno. Percibo que mis obras han construido un ecosistema, donde conviven macroestructuras con piezas minúsculas. También me ha permitido presenciar y ser partícipe del desarrollo de procesos diferentes en mi práctica: a raíz una conversación con Carlos Fernández-Pello me di cuenta de que los 55 kilos de pintura que empleé en una de mis obras retorcidas y comprimidas, se correspondían exactamente a los kilos que he utilizado en el *site-specific* de Alcalá 31. Esa escala ahora ha ido en sentido contrario, se ha expandido, y, sin embargo, estas dos realidades conviven apaciblemente en un mismo ecosistema.

MAE: ¿De dónde surge esa necesidad de comprimir las pinturas, de reducir las a su mínima expresión?

GM: Empecé a trabajar con esta idea en 2009, tras finalizar mis estudios de Máster gracias a una beca de Posgrado de la Fundación La Caixa. Trataba de ir un poco en contra del término “pintura expandida”, que ya me parecía más histórico que actual. Si en los 70s la pintura fue “dinamitada” y su expansión llegó a otros territorios, lo que me tocaba a mí era recoger todos aquellos fragmentos causados por la onda expansiva y formar algo nuevo con ellos. Es por eso por lo que empecé a pensar en una pintura comprimida en vez de expandida, sujeta, comprimida, atada, nómada, portátil. Era un guiño a esa idea de expansión: comprimir al máximo mis pinturas mediante sistemas de tensión y sujeción.

MAE: Los títulos de tus piezas tienen un alto componente poético; frases cortas y crípticas como *Quiero no quiero* (2017), *Simplemente imaginarlo* (2015) o *Casi cuatro* (2013), que evocan un torrente emotivo. ¿Qué papel juega lo afectivo en el ecosistema que forman tus obras?

GM: En todo mi trabajo está presente un fuerte componente autobiográfico; ya sea a través de procesos, metodologías o de factores personales. Los títulos pueden ser una conclusión de eso, experiencias diarias y vitales canalizadas a través del conjunto de mi trabajo. Es una forma de darle un sentido humano a mis piezas, que son prolongaciones de mí mismo. Muchas de ellas comparten, literalmente, las dimensiones de mi cuerpo, como un guiño a los postulados del arte minimal. Sin embargo, en los artistas minimal hay una negación de la narración en la obra y para mí la construcción de un relato es algo fundamental. Cada vez que produzco una obra es como si un nuevo personaje entrase en escena. Me gusta ver cómo la obra se defiende sola pero también cómo se relaciona e interactúa con las otras. De ahí que fuera muy importante ver la actuación de las más recientes con las piezas más antiguas.

MAE: Imagino que al no ver algunas de estas piezas durante un tiempo prolongado, muchas han cambiado, se han transformado. ¿Cómo te relacionas con la mutabilidad de tus obras?

GM: Siempre tengo dudas de cómo van a reaccionar los materiales que empleo con el paso del tiempo. Me ha sorprendido cómo han evolucionado algunas de las piezas que no veía desde hace años. Sin embargo, para mí resulta natural que el tiempo afecte a las piezas, que transcurra por ellas, que forme parte de ellas. Es la vida de las obras. Hay algunas que se han empequeñecido, se han achatado, ¡y yo también! [risas]. No me interesa la idea de lo inamovible, lo inmutable, lo eterno, lo perdurable. Gustave Flaubert decía: “no bien llegamos a este mundo, pedazos de nosotros empiezan a caerse”. Y esta afirmación es lo que me interesa sobre las piezas, asumir el paso del tiempo, la mutación como algo que incorporar y no algo contra lo que resistirnos. Al fin y al cabo, el componente de lo roto siempre tiene un lado más humano.

MAE: Las obras más recientes que muestras en *Un puente donde quedarse*, como *Sí pero no (2022)* o *Siete veces yo (2022)* comparten entre ellas el empleo de papeles fragmentados y grapas como seña distintiva. ¿De dónde surge y a qué responde la inclusión de estos materiales que no aparecían previamente en tu obra?

GM: Las piezas que mencionas de la serie *Sí pero no* producidas específicamente para esta exposición, bien podrían ser de 2006 en vez de 2022, porque conceptualmente corresponden al momento en que empecé a trabajar con la idea de pintura como objeto. El primer paso para conseguir esta idea era despegarla y/o arrancarla de la pared. Esta nueva serie era un camino pensado pero no explorado y materializado hasta ahora. Discuten el rol de la pintura a lo largo de la historia como plano bidimensional contemplativo e inactivo. Sin embargo, a través del gesto de desgarrar, evocan la tridimensionalidad.

Respecto al uso de estos materiales, empecé a experimentar con una grapadora en agosto de 2020 cuando me invitaron a la residencia en el CCA Andratx (Mallorca). Para esa estancia decidí llevarme únicamente una grapadora y unos papeles, para ver qué podía suceder ante esa limitación de medios. Quería forzarme a trabajar con un objeto mecánico vinculado a la mano. Comencé a realizar ejercicios muy básicos grapando repetidamente folios de color enteros, o fragmentos, sobre elementos de la naturaleza, sobre soportes de madera o incluso sobre el propio muro. Estos ejercicios fueron conectándose poco a poco con ideas y procesos anteriores, y a mi regreso a Madrid comencé a generar un nuevo cuerpo de trabajo que ha formado la nueva producción para la sala.

MAE: La primera vez que vine a ver la exposición, me fui con la idea de juego en la cabeza. Por los colores, los giros de lenguaje, la distribución de piezas, la sorpresa, las estructuras lúdicas. Por los infinitos recorridos que plantea, que se convierten casi en laberintos donde esconderse una y otra vez.

GM: La parte que más me interesa de lo lúdico es lo relativo a las instrucciones del juego, que no dejan de ser pautas muy estrictas. Si te las saltas, has perdido. Y ahí hay que buscar el aspecto de diversión que implican las diferentes triquiñuelas estratégicas que te permiten sortear estas normas. Como comentas, mi exposición es un poco “elige tu propia aventura”, juego con diferentes reclamos para generar este contexto electivo. Entre otros, el zig-zag de izquierda a derecha -y viceversa- las piezas que te invitan a recorrer las calles de la instalación y a introducirte en ella, la disposición de mis piezas en suelo, pared y techo, y el elemento sorpresa.

MAE: Tengo la costumbre de terminar las entrevistas haciendo una pregunta que se ha convertido ya en marca de la casa. ¿Qué proyecto soñado te gustaría realizar?

GM: Siempre he querido hacer una exposición en la palma de mi mano. La mano es un lugar con infinitos niveles simbólicos y múltiples lecturas, un espacio que me atrae y me interesa explorar. Me imagino la palma de mi mano como un espacio donde recoger una serie de micropiezas que pueda transportar conmigo al cerrar el puño, sin que se pierdan ni se destruyan.