

La pintura prevalece

Una conversación entre Rubén Guerrero y Sema D'Acosta

El estudio de Rubén Guerrero (Utrera, Sevilla, 1976) está situado en un espacio apacible del barrio de San Lorenzo de Sevilla. Una gran ventana deja entrar mucha luz natural por un lateral. En esa calma silenciosa, predomina un desorden deliberado que posee su propia lógica de acopio y manutención. Infinitos estímulos se acumulan en mesas, paredes y suelo para generar un magma adecuado donde germinan combustiones pictóricas inesperadas. Siempre hay cuadros sin terminar, un sinfín de bocetos y dibujos donde palpitan huellas y gestos. Se nota que es un taller que guarda memoria de lo que va pasando, un lugar de trabajo con tiempos lentos de maduración.

Somos amigos desde hace mucho tiempo. De cerca, Rubén es reflexivo y contenido, pareciera, a veces, ensimismado. No suele ser el primero en dar una opinión, se caracteriza por ser alguien prudente que sabe permanecer atento mientras escucha con curiosidad. Ni se prodiga en explicaciones ni necesita llamar la atención, prefiere mantenerse en segundo plano, observar antes que ser visto. Cuando se le pregunta por asuntos relacionados con la pintura, siempre se le nota cómodo.

Sema D'Acosta: Para empezar, ¿cuáles son tus preocupaciones habituales en torno a la pintura?

Rubén Guerrero: Encontrar un acuerdo entre el conflicto imagen/pintura, entre el deseo y la idea. La pintura es una disciplina con unos condicionantes muy particulares y la imagen posee un atractivo visual enorme que hay que saber aprovechar. Una pintura no debe competir con una imagen ni creo que debe pretenderla. Es bastante complejo,

siempre he sentido que, si reivindicas únicamente la legitimidad del medio acabas creando pinturas ensimismadas que sólo se refieren a su proceso, atendiendo únicamente a valores de superficie; si, en cambio, priorizas la idea o imagen, puedes incurrir peligrosamente en la ilustración de un pensamiento. En definitiva, debo mantener un cierto equilibrio entre ambas partes. Gilles Deleuze lo resumía diciendo “que para que una pintura fuese buena debía existir una rebelión de la mano con respecto al ojo”.

SD: La pintura se debe a un vocabulario y una gramática propia que la definen.

RG: La pintura tiene unas limitaciones muy específicas que es necesario aceptar. Lo que intento decir es que cada medio posee una naturaleza intrínseca, una condición. Por ejemplo: si intentas construir en volumen un cubo geométrico perfecto, exacto, sería imposible o muy difícil hacerlo de barro, necesitarías otro tipo de material más rígido. Lo esencial es entender cada medio de expresión para poder sacarle partido. Si pintas sin comprender eso, te saldrán cuadros fracasados de antemano. Yo no pretendo hacer una imagen a través de la pintura, procuro entender el medio para desarrollar esa imagen, sin imponer nada.

Walter Swennen, al que suelo recurrir porque tiene unas reflexiones muy acertadas sobre pintura -de hecho, me interesa casi más lo que dice que su propia obra-, reflexionaba con humor en una entrevista afirmando que los pintores llevan una doble vida: una con la imagen a la que aspiran y otra con la pintura como pareja oficial. Yo intento hacerlas convivir, que el resultado y el proceso vayan unidos. No sé si lo consigo, pero lo intento. A veces, me dejo seducir más de una que de la otra, pero intento que el referente y el hecho pictórico coexistan priorizando la pintura. La pintura siempre debe estar por encima de todo, debe prevalecer, el resto son muletas a su servicio.

SD: Realmente, ser pintor es complicarse la vida, indagar en lo incierto, buscar lo imposible. En definitiva: permanecer en un estado de insatisfacción continua.

RG: No es algo que me imponga voluntariamente, eso está directamente relacionado con la curiosidad, uno de los motores del proceso creativo de cualquier artista. Cuando satisfaces esa motivación, cuando se completa, no la repites. Entonces, sencillamente, pasas a otra búsqueda. El motor principal de mi trabajo no está tan cerca del mundo de las ideas como del deseo. Me mueve ver el cuadro siguiente, crear algo que no he visto o no he sido capaz de desarrollar. Pintar es intentar alcanzar lo que no se ha conseguido, ese algo que insiste en tu cabeza y no puedes evitar.

SD: El proceso es la clave: la vida del estudio, escuchar el latido de las cosas que ocurren.

RG: Siempre he pensado que el estudio es un lugar que tiene su propia actividad paralela a la mía y de la que me aprovecho. Convivo a diario con un basto arsenal de objetos, dibujos y restos de maquetas que me sedujeron por algún motivo y que poco a poco van formando alianzas y relaciones insospechadas hasta que, en algún momento, quizás por persistencia, llegan a convencerme para alguna futura obra. Propicio las relaciones sin forzarlas confiando en que algo puede crecer por sí mismo.

Creo que se deben asumir riesgos a la hora de pintar, trasladar una imagen a pintura no es más que un ejercicio de rigor de traducción que para mí tiene poco valor, además de que no haces más que aquello que sabes hacer o tienes previsto hacer, con lo cual no encuentras nada que supere tus expectativas. Practicar eso a diario, se vuelve una labor aburrida. Afortunadamente la pintura tiene unas restricciones que impiden que puedas llevar a cabo de forma exacta lo que te proponías, obligándote a buscar distintas soluciones a esas adversidades que te vas encontrando.

SD: ¿Cómo se gesta un cuadro tuyo?

RG: Parto de sospechas, mis motivos son conjeturas que van tomando sustancia visible, me dejo seducir y afectar por referencias visuales que me han ido interesando y que por

alguna razón mantienen ese interés en el tiempo. Muchos de estos motivos comparten un carácter escenográfico, relacionado con lo escultórico y lo arquitectónico. Yo no funciona con ideas (inflexibles) que traslado a un boceto y luego a un lienzo pasando por diferentes estadios. Lo mío es más orgánico, vivo. El acto de pintar conlleva decisiones en el mismo momento de la ejecución, deben suceder ahí, en la tensión del proceso. Las imágenes que me interesan, no debo tenerlas acomodadas al cuadro, no debe resolverse de antemano. Progresivamente, he ido dejando la imagen-objeto cada vez más cruda para tener que solventar cosas en su desarrollo. Existe una tensión constante, todo debe estar lo suficientemente abierto para que pueda modificarse según las necesidades.

SD: Eso te obliga a estar muy concentrado. Si sabes el resultado de antemano, se vuelve algo mecánico. Tu motivación es estar atento a lo que acontece, aprovecharlo. La pintura es eso, suceder; hay que hacerla, en el desarrollo de cuadro es cuando toma sentido.

RG: La pintura es un conflicto entre táctica y estrategia, tal como afirmaba Walter Swennen. A mi modo de ver esto sería algo así como el planteamiento del cuadro frente a la aplicación del medio. La estrategia es general, atiende a un plan más global y antecede a la táctica, que está relacionada con lo concreto y las decisiones relacionadas con la ejecución que se toman de forma simultánea al acto de pintar. En el equilibrio de estas dos partes está la cuestión. Puedes tener un planteamiento muy optimista con una gran idea, pero acaba siendo otra cosa. La ejecución es determinante. Ese momento de inflexión es lo que legitima el acto de pintar. Porque el resultado adquiere autonomía sobre la imagen planteada. A veces, la propia incapacidad de seguir en una dirección hace que tengas que llevarlo a otro sitio y en esa problemática, con suerte, superas tus previsiones.

SD: Una cosa es lo que piensas, otra lo que ves y otra lo que ejecutas.

RG: Exactamente. No hay conciliación posible entre la imagen, ya sea mental, retiniana o como quieras llamarla, y la pintura. Pero tampoco puedes pasarte de pintura, porque entonces el cuadro es vanidoso y autocomplaciente, se aleja de lo específico, no atiende a lo externo. Para pintar, es necesario saber conjugar esas dos opciones irreconciliables entre lo que se quiere plantear *a priori* y lo que se lleva a cabo.

SD: Realmente, lo interesante es que no trabajas con líneas rectas. Más bien, debes estar pendiente todo el tiempo de los desvíos, que lo inesperado también sume.

RG: Claro, lo accidental del medio pictórico te obliga a estar atento a las contingencias. Incluso, me pongo zancadillas a mí mismo, genero obstáculos con los que tropiezo para no lograr aquello por lo que empecé, me interesa la imprevisibilidad. Así, consigo superar mis expectativas, ir algo más lejos de lo que planteaba al principio, llegar a otros sitios. Es como si tuviera con cada obra un porcentaje de control y otro de riesgo y los fuese ajustando. En esas tentativas, equivocarse también es parte del proceso

SD: La incertidumbre, motiva.

RG: La duda es más fértil que la certeza.

SD: ¿De dónde parte tu trabajo?

RG: Más del deseo y la curiosidad que de las ideas. Para mí la pintura no es la traducción de una idea ya formada, sino algo por crear que se gesta en gran medida durante el proceso. Trabajo mucho con lo sensible, con la afectividad, no es tan fácil de definir. Cualquier aspecto de la realidad cotidiana que me atrae, un motivo sin importancia aparente donde ves el germen de algo. Durante el proceso, esos motivos van cobrando lógica y sentido de forma paralela a su desarrollo.

SD: Cualquier artista con experiencia funciona sabiendo conjugar intuición y razón.

RG: Me acuerdo de una definición que leí a Alexander Kluge de los distintos caracteres del artista, que explicaba con la metáfora del domador y el jardinero: hablaba de una personalidad más reconocida con el domador que impone su voluntad y busca controlar, está más relacionado con la razón, mientras que el jardinero es más consciente de lo que sucede, procura no forzar y tiene la certeza de que algo puede crecer por sí mismo, más relacionado con el proceso natural y la intuición. En ese mismo sentido, Luis Gordillo en una entrevista comparaba su actividad en el estudio con la de mantener un jardín y que cada cuadro era como una planta a la que debía regar con cierta frecuencia para que fuesen creciendo por sí solas. Yo tengo algo de domador - quizás más de domador- y de jardinero, pero soy muy consciente de que estar atento a lo que sucede y a las contingencias te garantiza un mayor porcentaje de éxito a largo plazo que instaurar el control absoluto sobre lo que se hace. En definitiva, Intento contener mi parte domadora.

SD: ¿Cuándo decides dar por concluida una obra?

RG: Uno de los criterios es sentir que todas las partes del cuadro están involucradas entre sí y que no hay más que lo estrictamente necesario, pero el criterio más determinante es el tiempo, que sirve como rasero para poner las cosas en su sitio, distingues con más claridad lo necesario y lo superfluo. Yo todo lo dejo en cuarentena, ya sea una imagen seleccionada para un cuadro, una maqueta o un dibujo. Curiosamente, aunque los dibujos son como febriles y de ejecución rápida, no salen del estudio sin antes haber pasado un periodo prudente de barbecho donde confirmo que eso está bien. En el estudio, las obras maduran mientras descansan. En el cuadro, es de otra manera. El propio proceso es tan dilatado que debes asumir las semanas que pasan como una cuestión más de su creación. Los apasionamientos son una vía equivocada. Puedes pensar al terminar una tarde que has hecho el mejor cuadro de tu vida... Y al día siguiente cuando vuelves, eso se cae. El entusiasmo suele venir acompañado de una decepción rápida. Cuando tengo buenas ideas pictóricas, espero varios días antes de llevarlas a cabo, además dicen que de las buenas ideas salen malos cuadros y de las malas ideas, buenos.

SD: Eso de dejar las obras en pausa durante un tiempo es también una característica de Luis Gordillo. Y al igual que él, eres capaz de atemperar esas pulsiones intensas para luego aplicarte como un cirujano sobre zonas concretas, resolviendo uno a uno dilemas pequeños que van surgiendo. Luis dice que para él un cuadro es como construir un portaviones, debe controlar el gesto para que todo encaje.

RG: El tiempo te da cierta perspectiva sobre las obras, te hace ver con más claridad donde están los errores y los aciertos. Durante el proceso de un cuadro tiendo a desconfiar mucho de las primeras impresiones demasiado entusiastas, dejo enfriar esas opiniones inmediatas para ver con más neutralidad, eso sólo lo proporciona el tiempo.

El gesto es enfático e impulsivo, mi personalidad no se acomoda a esa forma arbitraria de hacer, soy más metódico y controlador; pero, también soy muy consciente de que ese control tiene contrapartida, puedes llegar a conclusiones muy frías y anticipadas. Sé que lo fortuito es un terreno bastante más fértil que las zonas dominadas, con lo cual tienes que mantener un constante contrapeso entre el absoluto control y el azar más caprichoso.

SD: Con el paso de los años, has ido confiando cada vez más en tus capacidades para entender la pintura.

RG: Sólo soy consciente de que ciertos caminos o planteamientos, estrechamente relacionadas con la imagen, tienen poco recorrido y tienden a asfixiarse, por eso debo conceder más espacio a las decisiones que conciernen al acto de pintar. Cuando reviso mi trabajo, el de años atrás, lo que mejor aguanta son los desvíos, los momentos en los que el cuadro se salió del guion. Sé que esta valoración es algo subjetiva, pero me interesa especialmente lo que pasó en ese ámbito de dudas.

SD: Si nos centramos en el proyecto que presentas en el Centro José Guerrero, hay cambios respecto a otras propuestas tuyas anteriores.

RG: Creo que el aspecto más distintivo con otras exposiciones mías es que vamos a poner en evidencia, y con un cierto rigor, mi proceso de trabajo. El visitante irá descubriendo a lo largo del recorrido cómo se desarrollan las obras, o esa es nuestra intención. Durante la visita primero se ven los cuadros y al final se muestran las ideas, el recorrido hace el camino inverso del orden lógico de trabajo, parte de las obras finales hasta llegar a las más germinales en la tercera planta, pasando por dibujos y maquetas. En esta última planta planeamos un diálogo estrecho entre pequeños bosquejos tridimensionales de José Guerrero y mis maquetas, revelando la concepción o fijación de las ideas pictóricas de cada uno a través de objetos domésticos manipulados a modo de ejercicios compositivos.

SD: Supergráfico ¿Por qué ese título?

RG: El título alude directamente al término *supergraphics*, expresión surgida a mediados de la década de 1960 para agrupar los trabajos de diseñadores gráficos como Barbara Stauffacher Solomon. El rasgo principal que define estos planteamientos son intervenciones a gran escala en diálogo con la arquitectura del edificio, alterando la percepción visual de un espacio. De forma similar y con frecuencia mis obras de gran formato, que tienen algo de arquitectónico, también están interferidas por patrones, caracteres y grafismos que alteran su percepción o cualquier lectura más literal. Esto me ayuda, de alguna forma, a contradecir la representación mimética y enviar al cuadro a otros lugares no previstos.

SD: Esta individual de Granada coincide con otra en el Meadows Museum de Dallas, tu primera gran exposición internacional. Yo veo que 2026 es un punto de inflexión en tu carrera ¿En qué momento te encuentras?

RG: Estoy en un momento feliz de mediana carrera. Las cosas han ido ocurriendo tan progresivamente que apenas te das cuenta, sólo eres consciente cuando te paras y

haces balance de lo recorrido. Noto que voy ganando un poco más de crédito institucional, y eso me da una cierta satisfacción.

SD: Es un proceso natural de crecimiento, tiene lógica. Siendo prudente y sin hacer excesivo ruido te has convertido en uno de los pintores españoles más respetados de su generación, uno de los que más aprecian los propios compañeros de oficio. Es razonable que en otros países empiecen a conocerte y valorarte. Además de Estados Unidos, también en Alemania tienes predicamento, allí hay buenos coleccionistas de tu obra.

RG: En especial en la Friedrichs Foundation, una reciente institución creada a partir de una de las colecciones más importantes de Alemania, ellos me han apoyado desde hace años de forma muy generosa y continuada. Tienen la sede en Weidingen, una pequeña población cerca de la frontera con Luxemburgo, al suroeste de Alemania.

SD: Cuando vas consiguiendo de forma natural aquello a lo que aspiras, eso te parece normal porque has llegado con madurez y sentido, sin pelotazos ni modas. Tiene el gran mérito de haber crecido siempre hacia arriba, sin retroceder ni estancarte.

RG: En los últimos años he tenido exposiciones en el CAC Málaga, en el CAAC de Sevilla, ahora en el Centro José Guerrero, y al mismo tiempo en Estados Unidos en un sitio tan importante para la cultura española como el Meadows Museum de Dallas. Todo ha sido tan paulatino, que casi no lo percibo.

SD: El proyecto de Granada se centra, casi en su totalidad, en los últimos cinco años, aunque habrá algunas piezas anteriores a la pandemia. Si noto que en este lustro además de los grandes cuadros gramaticales, han aparecido otros más esquemáticos y abstractos que provienen de otro tipo de motivaciones ¿Cómo se relacionan esos dos campos semánticos que definen tu obra ahora?

RG: En realidad, estos esquemas más elementales han estado presente siempre en mi quehacer del estudio, pero, no han sido expuestos hasta hace siete u ocho años. Estos dibujos más sintéticos forman parte de mi proceso de trabajo. Siempre he sentido que esos cuadros gramaticales de problemáticas relacionadas con la representación son planteamientos escenográficos que persiguen la abstracción desde la figuración, mientras que los esquemáticos parten de la abstracción teniendo como objetivo lo real y concreto.

SD: ¿Qué caracteriza a tus cuadros gramaticales?

En las obras de gran formato aprovecho la escala más monumental y la frontalidad para crear una dimensión más escenográfica e ilusoria, esta simulación le da al espectador algo a lo que aferrarse, posicionándolo ante el umbral de algo cerrado, no son cuadros-ventana donde el espacio se abre, sino más bien funcionan como cuadros-puerta que se pliegan sobre sí mismos, evitando casi cualquier sensación de espacialidad.

SD: Los abstractos, más pequeños, tienen otro tipo de pulso, son más espontáneos.

RG: Los trabajos sobre papel y sus derivas, ya sean más pictóricos o más dibujísticos, aparecieron en contraposición a la factura lenta de los lienzos grandes, que se prolongan durante meses. El dibujo es visceral, inmediato, en ellos se transmite el pensamiento con menos artificios. Las decisiones del dibujo se toman en el momento y las de la pintura son más premeditadas.

SD: Esos diagramas y esquemas ¿de dónde provienen?

RG: Yo siempre he sentido debilidad por los esquemas o diagramas que tienen la necesidad humana de explicar, organizar o entender el mundo. Existe en esa representación gráfica una memoria soterrada que compartimos y de la que me adueño, relacionada con el signo, la señalética, las tipografías u otros elementos visuales

reconocibles que nos son comunes a todos y forman parte de nuestro imaginario colectivo. Un ejemplo podría ser una cruz, que es una señal connotada religiosamente, o un signo, según como lo pongas. Mi intención es desviar y deslizar esas lecturas de su origen, que no quede claro del todo qué hacen ahí. El primer impulso del espectador será intentar reconocerlo y, al pararse, quedará atrapado en un terreno pantanoso, sumido en una zona movediza donde acechan las dudas. Mi intención es inducir a la incredulidad.

SD: Algunos de esos diagramas están relacionados con movimientos, recorridos o posiciones.

RG: La idea de registrar recorridos era un pretexto para dibujar con un plan previo y evitar atender únicamente a cuestiones formales, sabiendo que nuestra cabeza tiende a organizar inconscientemente una composición de forma parecida. Con este método quería romper esa inercia e imponerme algo que ya tenía otros condicionantes, que iba por otro sitio. Desde hace poco, por ejemplo, reflejo en esos esquemas mi tránsito por el estudio; los núcleos y lugares donde paso más tiempo o cuáles son las paredes que más acometo. No es algo relacionado con el interés en documentar mi actividad, eso me da un poco igual, sino más bien la preocupación por establecer una forma de dibujar distinta que parte de algo ajeno a mí, un diseño que no controlo, pero que tiene una lógica propia y te obliga a hacer algo que no tienes en mente.

SD: Algo así como un azar organizado.

RG: Se trata de equilibrar la parte intuitiva y la racional, establecer criterios. Y ahí entra mi personalidad cartesiana, esa debilidad por explicar las cosas y que tengan sentido. Antes de ponerme a pensar sobre mi tránsito en el estudio, en 2024 hice un dibujo que yuxtaponía tres danzas. Un vals, otro baile tradicional y algo folk. Al solaparse, se acentuaba el contraste de cada una de ellos, adquirirían valor en la comparativa con las demás. Eso explica algo. La comparación acentúa las diferencias, te hace ver las cosas

de manera distinta. Estas piezas esquemáticas me interesa contraponerlas a las pinturas grandes, comparten algo mío desde dos puntos de vista distintos.

SD: Esos esquemas poseen un ritmo implícito relacionado con el movimiento y la repetición.

RG: Eso me da un poco igual, lo voy cambiando según mis intereses. Existen ideas, como esos diagramas, que te obligan a transitar por demarcaciones a los que no irías normalmente, esos virajes te mandan a otros lugares fuera de tu zona de confort. Si tienes cierta inteligencia pictórica, los aprovechas.

SD: El dibujo es algo muy humano que conecta cabeza y mano. No es fácil entender esa vibración, esa viveza emocional.

RG: Transmite el pensamiento de forma muy inmediata. Cuando el dibujo atiende a una idea que sale de corrido, aunque sea vaga, posee veracidad, pero cuando atiende sólo a cuestiones formales, tartamudea, titubea. Puedes fingir seguridad en el trazo, pero no es creíble, debe responder a algo.

SD: ¿Has pensado en los cuadros de diagramas a mayor tamaño?

RG: Sí, pero cambiar de formato debe estar justificado. Necesito sentir que la ampliación de tamaño suma; si no es así, lo veo innecesario. Siempre me hago la pregunta ante un posible cuadro de gran formato: ¿este motivo aguanta un formato menor? Si es así, no se me justifica el tamaño, creo que todo no es ampliable. Para resolver esto, con frecuencia los grandes tendían a complicarse y los pequeños a simplificarse, esto ha ido abriendo una brecha entre ellos y a convertirse en dos registros distintos que por oposición se compenetraban bien.

SD: Si unes campos semánticos distintos, generan un tipo de energía diferente, más intensa.

RG: Por oposición los registros distintos tienden a potenciarse y las obras que tienen más similitudes tienden a competir. No me acompleja presentar en una exposición obras de registros diferentes. Todo es pintura, desde una línea hasta la representación de un objeto tridimensional. “Las individuales colectivas”, me interesan. No quiero ver el mismo trabajo repetido en una sala, entiendo la pintura de muchas formas distintas.

SD: Para mí lo relevante es que, sin saber la procedencia conceptual de esas obras abstractas, me interesan visualmente, funcionan. No tienen significado y eso hace que prevalezca la pintura, que te detengas en ese espacio donde las formas y el ritmo se conjugan...

RG: Me recuerdan a los trabajos de Diebenkorn del océano, la playa, que al final eran sólo esquemas de horizontes, carreteras y trayectos. De ahí, lo llevó al terreno de la pura abstracción, son fantásticos.

SD: Ese trabajo suyo de los años setenta es buenísimo: *Ocean Park*. Reducir el paisaje a campos de color. Claro, es partir de un patrón no previsible que tenga su propia lógica natural y eso ya fija una estructura con sentido. El resto, es una cuestión de estilo y oficio.

RG: Al final los cuadros hay que resolverlos, todo esto es la concepción-conceptualización de una obra. Y hay que añadir elementos que lo conviertan en algo más. En ese sentido, Richard Diebenkorn, Raoul De Keyser y Guy de Cointet son referentes claros para mí, por su forma de ver.

SD: Tu interés es cómo han pensado una idea visual y luego llegan a esas conclusiones pictóricas. Ahí hay una investigación.

RG: Es superficial sólo quedarte con la parte plástica. No sólo decir este autor me gusta, sino adentrarte más y llegar más lejos. Me interesa mucho cómo utilizan los tres,

herramientas de la realidad que luego conceptualizan a través de la pintura. De Keyzer es un pintor abstracto, que reflejaba lo que veía a través de su ventana. No se movió de un estudio pequeñito, y lo que veía es un tendedero, un campo de fútbol, una ventana cerrada...

SD: Tus preocupaciones giran en torno a una constante inquietud por lo que sucede en el estudio ¿Cómo sería tu proceso habitual de trabajo?

RG: Para los cuadros, debo caer seducido por una imagen que entiendo puede tener recorrido como pintura. Puede ser algo que veo en mi entorno próximo, en la calle, en un libro, en el ordenador o en el móvil. Luego, surge el deseo de ver eso convertido en pintura. En el estudio tengo un despliegue de cosas que van surgiendo, es un maremágnum de estímulos donde de repente relaciono unas cosas con otras o algo me convence para abordarlo. No puedo guardar los dibujos o bocetos o diagramas, están por todos sitios. Si no los tengo presentes, no puedo revisarlos. También tengo archivos de imágenes o trabajos pasados que se quedaron a medias o no llegaron a buen puerto. Revisados con distancia, pueden ser útiles, observo con más claridad dónde estaban los errores y aciertos.

SD: Una vez elegida la imagen ¿cómo sigues?

RG: Preparo una gran cantidad de situaciones para propiciar alguna obra, que en su mayoría no me llevan a nada. Una vez que tengo una imagen o idea como punto de partida, intento materializarla, casi siempre en tres dimensiones, confeccionando objetos sencillos de cartón o materiales de fácil manipulación que me permiten abordar el trabajo desde el ángulo que mejor me venga. Opté por este método de maquetas porque necesitaba tener un conocimiento más completo del objeto y no partir de imágenes ya editadas por otros. Su textura, su luz aquí, su color o sus variaciones de sombra. Necesitaba manipularla, hacerla mía, entenderla. Luego la fotografío, barajo más opciones con el ordenador hasta tener una imagen aproximada de lo que busco,

siempre dejando suficientemente cruda la imagen como para obligarme a tomar decisiones en el propio acto de pintar.

SD: Antes de las maquetas, has recurrido al *collage*.

RG: El *collage* tiene pros y contras, se disparan mucho las posibilidades, es un modo de enfrentarte al cuadro renunciando a la representación espacial; lo que haces es solapar imágenes y de paso solapas el fondo y la figura, eliminas esa concepción espacial tan académica. La contrapartida de los *collages* es que llega un momento en el que se vuelven infinitos, aquello se eternizaba. Poco a poco he ido acotando imágenes más concretas, por eso llegué a la confección de objetos tridimensionales manipulados por mí, eso te da un conocimiento exacto de lo que ves, puedo entender su rigidez, volumen, color, etc, sensaciones que luego transmito al cuadro y es imposible que me la dé una simple imagen de pantalla.

SD: Conoces más allá de la mirada superficial.

RG: Exacto. Hay partes del objeto que puedo pintar sin necesidad de verlo, sé cómo son, lo he hecho yo. En mi caso conviven el objeto, la imagen y el cuadro, los miro para ponerlos al servicio de la pintura.

SD: Es pertinente hablar en este momento del diálogo que se establece entre tus maquetas, que están en la tercera planta, y otros pequeños bocetos hechos con cerillas de José Guerrero, que apenas tienen unos centímetros, de principios de los años setenta. Lo más interesante para mí de ese encuentro es cómo se amarran ideas pictóricas que luego se trasladan a un cuadro.

RG: Fue un bonito descubrimiento, yo también uso elementos cotidianos de mi entorno para elaborar bocetos tridimensionales; existe un cierto paralelismo entre las pequeñas cajas de cerilla de Guerrero y mis maquetas, ambas comparten ese estado embrionario inicial previo a las pinturas. Yo no conocía esa investigación en torno a los estuches de

cerillas de José Guerrero, una simiente que luego genera su serie de *Fosforescencias*, un trabajo que tuvo bastante recorrido en esa década. A él le sirvieron estos objetos domésticos como valor compositivo y cromático para algunos de sus cuadros más conocidos de esos años, es algo similar a lo mío.

SD: En ambos casos, el procedimiento es el mismo. En lo inesperado, aparece algo que cautiva la mirada de un pintor.

RG: Es como un *objet-trouvé*, algo encontrado que manipulas y te sirve como punto de partida.

SD: Un pintor siempre está mirando el entorno con ojos de pintor.

RG: Lo que yo hago con objetos tridimensionales son volúmenes más o menos planos que se trasladan luego a las dos dimensiones. No tengo sentido escultórico, siempre pienso en una visión frontal, no me interesa el dorso, es como si cada medio invirtiera al otro, o como si se transfirieran sus propiedades más naturales: mientras mis maquetas son implacablemente planas, mis pinturas son indefectiblemente materiales, poseen una corporeidad específica que se transfiere de algún modo a la tela. Además, confecciono los objetos con tanta urgencia, que son deficientes, se rompen, no tienen estabilidad. Son objetos con relieve, que asimilan los cambios de luz y sombras. Las maquetas, por su precariedad, en la mayoría de los casos se van desintegrando a medida que aparece el cuadro. Ese acontecimiento paralelo es significativo y curioso. E, incluso, necesario. Como decía Gertrude Stein: “el objeto, una vez pintado, ya no concierne ni al cuadro ni a nadie”.

SD: Un cuadro al final no es más que la solución bidimensional de un espacio tridimensional, un trampantojo. En tu caso, una vez resuelto eso te empeñas en colocar elementos encima que rompen las reglas de la perspectiva, que crean contradicciones visuales como si quisieras evidenciar, por encima de la imagen, el lenguaje de la pintura.

RG: Bueno, un cuadro no tiene que partir necesariamente de lo tridimensional ni de lo real, puede ser un ejercicio mental, en mi caso sí que me valgo de lo tridimensional como punto de partida, para luego permitirme todas las licencias necesarias.

En cuanto a esos elementos gráficos a los que te refieres, los entiendo como recursos que utilizo con frecuencia para enfatizar la disputa entre imagen y pintura, me valgo de ellos para romper la lectura más relacionada con representación y mandar la mirada a un lugar más allá de lo representado

SD: Muchos de los referentes iconográficos de tus cuadros aparecen de forma recurrente sobre la superficie, en primer término. Has creado como un alfabeto de signos (super)gráficos reconocibles, pero despojados de un significado evidente.

RG: Estos elementos gráficos me sirven para desactivar las lecturas más relacionadas con la representación. Me interesa el signo como elemento formal porque pertenece a la memoria colectiva, deslizar su morfología para desactivar las lecturas iconográficas. Todas mis obras comparten la búsqueda de motivos simbólicos o icónicos extraídos de fuentes diversas que remiten a tipografías, alfabetos, señaléticas o cuestiones similares, pero son signos desvirtuados, despojados de sentido. Es como si me apropiara de elemento que parece que quieren explicar el mundo, pero llevándolo a otro terreno. Mi intención es anular su lectura inmediata. Guy de Cointet lo hacía de una forma más sintética con la tipografía. Me interesa encontrar posiciones liminales, entre una cosa y otra. Lo explicativo o enunciativo no me interesa, me muevo en zonas liminales.

SD: Eres un pintor de procesos lentos, de poca producción, se nota que reflexionas mucho lo que haces.

RG: Siempre pienso que se le puede sacar más al cuadro, que se puede llegar más lejos con la obra, eso unido a cierta personalidad perfeccionista hace que los tiempos se amplíen. Soy un dictador muy severo con lo que sale de mi estudio, no dejo salir de mi

estudio aquello con lo que tengo ciertas dudas. Eso no es algo que yo me imponga, sucede de forma natural, no puedo evitarlo. Al principio de mi carrera tuve un desajuste entre la producción y la demanda, yo iba a mi ritmo y el mercado me exigía otro. Nunca me ha interesado la idea de sobreproducción, quiero estar seguro de lo que sale de mi estudio, dar garantías de que mi obra va a aguantar bien el paso del tiempo. Ocurre que las galerías demandan productos, eso hay que tenerlo en cuenta. Sospecho de aquellos que producen mucho y rápido, dudo que nadie tenga tantas cosas que decir y todas tengan interés.

SD: Lo importante es no caer en la fórmula. Lo fundamental es la investigación. Si congelas el estilo, generas animales de taxidermia. Reconocibles, pero sin vida.

RG: Yo nunca he tenido presente ser fiel a un estilo ni lo contrario, eso me parece ridículo. Lo que ocurre es que de forma natural con el tiempo vas adquiriendo metodologías o formas de enfrentarte a un cuadro a las que recurres de forma casi inconsciente. La frecuencia con que cambian esos planteamientos depende de lo agotado que sientas ciertas formas de acometer un cuadro y tu grado de curiosidad por aplicar otras maneras de hacer.

SD: ¿Cómo fueron tus principios?

RG: Tengo la impresión de que mi generación vino a pagar los excesos de la pintura de años los ochenta, un abuso que fue contraproducente. Cuando yo comencé el panorama artístico era bastante desolador para la pintura, institucionalmente tenía muy poca presencia, siempre en favor del video o la fotografía, y desde el sector más especializado estaba desacreditada. Mi incursión en el mundo artístico fue a través de la galería Luis Adelantado de Valencia, primero con Luis Adelantado como director y después con su hija Olga, con ellos hice mi primera individual en 2006. Después, a esta galería se sumaron Rafael Ortiz en Sevilla y F2 en Madrid. Con todas continúo trabajando hoy.

SD: ¿Qué te interesa de la tradición de la pintura?

RG: Yo no renuncio a eso, asumo su importancia en mi trabajo, pero tengo mayor interés en lo más reciente. Fíjate, cada vez presto más atención a aquello que está más lejos formal o conceptualmente de lo que hago. Lo que está próximo, me descubre poco. Me interesa la escultura de Noguchi, las piezas de Richard Tuttle o los dibujos de Shusaku Arakawa, cosas así. Lo que me seduce es lo distinto a lo mío.

SD: ¿Y del contexto español?

RG: Sin duda, Luis Gordillo ha sido un faro para todos nosotros, su inconformismo y ganas de crecer son incuestionables. Te puede interesar más o menos, pero su actitud siempre inconformista de entender la pintura es elogiada. Es muy difícil conseguir que un artista de más de noventa años siga interesando a la gente de veinte en las facultades de bellas artes. Pero es que también interesa a los de treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta... No hay comparación, ha logrado una atemporalidad en su obra que es lo que deseamos todos los que nos dedicamos a esto. En Sevilla, mi relación es con todos mis amigos de carrera que hoy son nombres reconocidos. Desde entonces, hemos crecido juntos. Me refiero a Miki Leal, Fernando Clemente, Javier Parrilla, Norberto Gil, Cristóbal Quintero o Juan del Junco y ,algo más tarde, José Miguel Pereñíguez.

SD: ¿Cómo afecta la pantalla a la gente que pinta hoy?

RG: Esa convivencia ya es natural e inevitable, no se puede luchar contra eso. La cuestión es tener la suficiente capacidad para saber hasta qué punto eso aporta o resta, y eso te lo da la experiencia. Posee atractivo, es sugerente, tiene muchas posibilidades y es fácil quedar atrapado. En mi caso, procuro centrarme en las posibilidades reales del acto de pintar y marcar una distancia prudencial con la imagen de la pantalla.

SD: Para terminar, vienes de una familia de pintores, eso no es habitual y tiene mucha importancia. Vosotros sois de Utrera, que es un pueblo grande y bastante autosuficiente, relativamente cercano a Sevilla.

RG: Mi padre es el primero que empezó a pintar en mi familia, después mi tío y por último dos de mis hermanos y yo. Mi padre fue el inicio de todo esto, aunque siempre dice que la parte creativa la tenemos de mi madre, ella tenía mucha imaginación para resolver cualquier situación; cualquier cosa que estuviera en su ámbito próximo. Tenía mucho desparpajo y originalidad, era muy desacomplejada, un espíritu muy libre. Yo me crié rodeado de libros, catálogos de arte y pinturas, recuerdo ojear la revista Guadalimar en blanco y negro en mi adolescencia.

SD: Tú eres el hermano pequeño.

RG: La primera vez que la pintura me generó cierta curiosidad fue con seis o siete años, cuando vi a mi hermano mayor, Juan, extender óleo con una espátula sobre una tela, aquello me resultó una actividad tremendamente seductora en sí misma. Con mi hermano Falín compartía espacio para pintar durante el periodo de la facultad, trabajábamos mano a mano. Las conversaciones sobre pintura y artistas eran frecuentes en mi entorno familiar. Imagino que todo eso te predispone de alguna forma.