

KEVIN POWER

CONVERSACIÓN CON FERRAN GARCIA SEVILLA

Abril 1989

Kevin Power: ¿Cómo entiendes tú la situación del arte conceptual en Barcelona en los años 70?

Ferran García Sevilla: Haciendo un diseño bastante esquemático podríamos decir que había un conjunto de gente joven, de menos de treinta años, que intentaban hacer algo diferente, y unos cuantos con más años y experiencia. Había un Instituto Alemán dirigido por el Dr. Hebel, hombre de tradición democrática, que permitía una especie de "remanso de paz", en un momento en el que no había muchas oportunidades para reunirse y discutir libremente. Había, por ejemplo, un grupo mayoritario de artistas bajo el nombre de Grup de Treball, que era una amalgama circunstancial de gente. En ese grupo había unos dirigentes claros, con más edad y experiencia que el resto, como Pere Portabella, que era cineasta y político, Carlos Santos que era músico e intérprete, Carles Hernández Mor que era poeta y escritor, Antoni Mercader que se ocupaba básicamente de cuestiones técnicas.

Bueno, esos eran más o menos los ideólogos, y luego había mucha gente más: Benito, Pazos, Abad, Julián, Fingerhut, López Pijoan, etc. Tenían una tendencia muy sociologista, obrerista a veces. Algunos de ellos, como Portabella y Santos eran militantes comunistas y arrastraban al resto del grupo con sus textos, en los que Hernández Mor tenía un papel indispensable. Este grupo sociologista, con implicaciones en su práctica artística de referencia inmediata a lo social casi exclusivamente, representó una vía definida. Junto al Grup de Treball había gente que venía de vez en cuando, como Angels Ribé, Muntadas, Fransesc Torres, Dorothee Selz, Xavier Franquesa, etc., que apoyaban al grupo en sus propuestas. Lo mismo que Simón Marchán en sus conferencias, trazando un puente de relación e intercambio con las diferentes propuestas surgidas en Madrid y Alemania sobre todo, dada su formación y estudios realizados en aquel país.

Broto, Grau, Rubio, Tena y Federico Jiménez Losantos, formaban también otro apartado con cierta independencia, tanto teórica como práctica. Excepto Federico Jiménez, el resto eran pintores en un momento en que no eran muy bien vistas ese tipo de actividades, e incluso eran entendidas como retrogradadas. Aunque hay que decir que no todo el mundo pensaba de la misma manera. También existían posiciones más tolerantes.

Frente a todo esto existía otro grupo más numeroso pero formado por individualidades aisladas. Gente como Carlos Pazos, Fina Miralles, Jordi Pablo, Lluís Utrilla, Ramón Herreros, Nuria Vidal, Manel Valls, Fernando Mejias, etc., y yo mismo. Era un grupo heterodoxo, con diferentes posiciones y finalidades. Años antes algunos de ellos habían trabajado juntos, como es mi caso, cuando Ramón Herreros y Nuria Vidal me invitaron a participar en unos cursos que se impartían en la Escola Eina de Barcelona, en el año 1970, donde se realizaron experiencias y acciones que luego serían catalogadas en el llamado arte conceptual. En este grupo no compacto, me convertí en una especie de

disidente militante y también en una especie de diana de donde me llegaban disparos de todos lados.

Yo provenía de un medio universitario donde mis preocupaciones eran histórico-estético-filosóficas. Estaba estudiando arte, historia y filosofía, y mis problemas y planteamientos iban en torno de la estética, el neopositivismo, el marxismo. Es decir, los límites de la palabra, la sensación, la indecibilidad de la propuesta artística, su relación con la realidad tanto física como social, la historia de una idea, etc., y otros planteamientos de ese tipo. Leíamos y discutíamos sobre Wittgenstein, Ayer, Popper, etc., y sobre la sociolingüística, epistemología de la ciencia y arqueología del saber. Así como muchos otros, Barthes, Derrida, Foucault, Lacan, Baudrillard, Cioran, Bataille, Sollers, Kristeva, Laing, y un largo etc. Desde este punto de vista no es de extrañar que en el Instituto Alemán surgieran discusiones a veces no carentes de violencia. A mí me acusaban, sobre todo, de universitario y teoricista. Yo les acusaba de populistas, de cosa barata. Por ejemplo, uno de esos momentos duros fue la carta contra Tàpies y creo recordar que fui prácticamente el único que no la firmó.

Como mucha gente de mi generación pasamos por diferentes corrientes ideológicas, según los periodos o etapas, marxismo, leninismo, trotsquismo, maoísmo, anarquismo, situacionismo, etc. Prácticamente me sabía el Libro Rojo de memoria. Me interesé por ello porque al mismo tiempo suponía un ir más allá de Hegel, Marx y Lenin, tanto en el sentido ideológico como geográfico. Quiero decir que bajo Mao siempre había Lao Tsé, el I Ching o Chuang Tzu, libros que todavía continúan sin abandonarme. Todo aquello se debía acumular en mi cabeza en una mezcla real y poética simultáneamente.

Los artículos mensuales de Cirici en Serra d'Or fueron fundamentales para crear este substrato de apertura, así como sus clases en la universidad en las que hablaba de las últimas tendencias, del arte povera, del conceptual, etc., y de sus antecedentes, el accionismo, Fluxus, el grupo Gutai, etc. También había alguna que otra librería especializada donde se podían encontrar cosas. A mí, buena parte de la información me llegaba por algunas revistas que se recibían en el departamento de arte o en el de filosofía. Empecé a hacer en la biblioteca del departamento un archivo dedicado al arte povera y conceptual, y supongo que algo debía quedar de todo aquello que ordenaba. La instalación Words de Allan Kaprow fue uno de mis primeros impactos, no recuerdo ya el año. Más tarde recuerdo haberme impresionado mucho con Grapefruit de Yoko Ono. Bueno, eso fue dos o tres años más tarde, en la Documenta del 72, cuando vi las pinturas para provocar una acción inmediata del espectador. Fueron unos años de una avalancha de cosas diferentes a las que había estudiado en el marco universitario de aquellos años, y que me parecían más adecuadas a mi forma de pensar. No sé si es Flaubert quien dice que no se puede hacer nada que no se haya sentido antes previamente por uno. Supongo que todo aquello debía dejar su poso en mí puesto que ya había estado sentido de alguna forma.

KP: ¿Tenía vertientes políticas y lingüísticas?

FGS: Lingüísticas en su sentido más estricto y técnico, sociolingüísticas, y también políticas en su sentido más amplio, cuyo espíritu y contexto creo que no se ha perdido en las pinturas.

KP: ¿Cuáles fueron tus actos políticos dentro de este contexto?

FGS: Aparte de las acciones estrictamente estudiantiles de lucha contra el franquismo y la política universitaria, a nivel "artístico" pues las pequeñas tonterías del momento. El preservativo enviado al Papa cuando se pronunció en contra de la píldora, el irónico telegrama enviado a los astronautas para que se curaran de la gripe, la devolución a la Jefatura Superior de Policía de una bala que había encontrado en la calle después de una manifestación, el embotellado de agua de lluvia sucia por la contaminación urbana, la carta enviada a Nixon en la que se describía de una forma cruda y realista su cadáver después de los bombardeos con napalm en Vietnam, etc., muchas cosas de esas que ahora no recuerdo. También hicimos en clase de Cirici una sesión Dadá que armó mucho revuelo. Todo ello hay que entenderlo como consecuencia de las discusiones que se desarrollaban en las aulas después de las clases o reuniones privadas. Bajo la atmósfera de Mayo del 68, en un clima apasionado, eran momentos de revisión de todo, las ideologías, la estética, las teorías del sujeto, la vida privada, laboral, estudiantil, etc.

KP: ¿Y Art and Language te sonaban?

FGS: Sí, pero eso fue más tarde hacia el 73, cuando me llegó el libro de tapas verdes que editó Paul Maenz. Sobre todo me impresionó "Art After Philosophy" de Kosuth que incluso intenté traducir, pero mi inglés no daba para matices. De todos modos muchas de las ideas que allí se trabajaban no eran del todo extrañas porque las revistas del departamento de filosofía se encontraban llenas de artículos en esos mismos términos o parecidos. Lo que más me impresionó fue que ese artículo estaba escrito por un artista y no por sólo un teórico, por el autor de "One And Three Chairs". Años más tarde coincidí con él en una comida en Basilea, pero a pesar de mis preguntas no quiso entablar una conversación. En aquella circunstancia el vino y el divertimento le interesaban más, y lo entiendo, porque a mí me pasaba lo mismo. Al final de la comida sacaron un libro para firmar. Yo intenté continuar el dibujo de la primera página que era de Warhol, un signo de dólar que quería transformar en un pato, y no veas el revuelo que se armó. Luego intenté que Kosuth realizara un dibujo, el que fuera, sólo por curiosidad por ver lo que hacía, pero también fue negado, y escribió una frase que no recuerdo. Tampoco recuerdo si yo hice algo, ante aquel panorama. Aparentemente nos estábamos divirtiendo en la sobremesa pero con límites por todas partes, o yo no entendí hasta donde se podía llegar.

KP: Leíste a Whorf, Sapir, Trías?

FGS: Sí, claro. Trías en sus cursos, bastante heterodoxos y estimulantes por cierto, me descubrió otra vertiente del pensamiento filosófico, su lado mágico. Leí con mucho interés el clásico libro "La Rama Dorada" de Frazer, y también los libros de Levi Strauss, Malinovsky, Mauss, etc. Sobre todo me interesaba todo aquello relacionado con el análisis de las acciones humanas y el lenguaje, las proposiciones y su relación con la realidad, los límites sociales de la verdad, etc. Eran los momentos en que estaba dando los primeros pasos de lo que más tarde se convertiría en mi tesina de licenciatura para historia del arte, que trabajaba la indecibilidad fáctica de la obra de arte, sus límites y reservas, sus fugas, sus trucos para decir lo indecible, su silencio, la mística.

Toda esta problemática no era muy bien aceptada en las reuniones del Instituto Alemán, dado que se daba prioridad a problemas inmediatos de carácter político y, claro, de ahí las discusiones cuando se ponía en tela de juicio la eficacia de muchos de las ideas a seguir. Ahora, con el tiempo, veo un panorama más claro de cuales eran las auténticas posiciones del momento. Supongo que algunos me debían ver como una ladilla que entorpecía el proceso revolucionario. Pero yo creo que no era así. Se trataba de una confrontación de ideas de diferente signo. En mi cabeza nunca existió aquello que decía Mao de ser un lacayo del revisionismo. Mi único interés se centraba en ampliar conceptos, es decir, que la lucha social no necesariamente se centraba en una dirección, que había revisiones y propuestas a más largo alcance. Supongo que entonces ya debía entender de alguna manera que el quehacer artístico es como el tejido de Penélope, una cuestión de sujetos, un hacer y deshacer continuo, una lucha en solitario contigomismo y con lo que te rodea.

Pero es que estamos hablando a partir de ahora. Porque en estos momentos las cosas se me presentan más diáfanas, radicales y despejadas. Y porque supongo que los creadores, pasada una primera fase de contacto en la que se desbroza el terreno, se inician en el camino a la búsqueda de los mil rostros de Dios, por decirlo a bocajarro. Y salir de este pozo profundo y oscuro en que no hay más luz que la que viene de arriba, con escaleras que te prestan otros que ya han salido o trepando directamente por las paredes, o llenándolo con tu propia mierda hasta cegarlos, alcanzando así también el nivel de salida. Supongo que en aquellos momentos ya lo debía entender de este modo, aunque fuera con otras palabras, con otras acciones o con otros resultados. Y por eso me dolía ser malentendido en mis planteamientos y que fueran sólo comprendidos desde el punto de vista subjetivo, pero en el sentido más reduccionista de la palabra, lo que antes de llamaba "pequeño burgués".

Lo que puedo observar ahora con el paso del tiempo en todo ese panorama, es la irrupción en exceso de nervio, energía, ansiedad, a veces exaltada, la misma que ahora, que me situaba como causa y efecto, víctima y verdugo, de ese nervio a mí mismo y a los otros. Y las condiciones sociales y políticas de aquellos momentos eran lo suficientemente duras como para callarse en muchos puntos, lo que añadía una frustración suplementaria. Comprender y actuar sobre los problemas de base, no significaba, en mi opinión, dejar de lado los otros. Y así, poco a poco, se fueron disgregando varias personas. Carlos Pazos, por ejemplo, me viene a la cabeza ahora, debía sentir lo mismo que yo pero con otra actitud menos beligerante, se fue desmarcando hacia lo suyo. Mucha gente dejó de asistir o cambiaron de actividad. Muchos eran del tipo de gente que si no la pinchas continuamente, si no la estimulas o marcas las direcciones, son incapaces de nada. El Grup de Treball se deshizo rápidamente porque nunca tuvieron una verdadera cohesión, sólo circunstancial. Portabella se dedicó otra vez a la política. Santos retomó el piano. Hernández Mor siguió con sus escritos y poemas. Muntadas se volvió a New York. Benito no hizo nada durante mucho tiempo. Ramón Herreros y Nuria Vidal se dedicaron a la dirección de la Filmoteca. Y así la mayoría. Otros, simplemente desaparecieron.

KP: ¿Cuál fue el impacto de Fluxus?

FGS: Recuerdo que en el año 1976, Vostell vino a realizar una acción colectiva en una cantera de Sitges y a explicar sus teorías. Solamente eran conocidos aquí por algunos pocos. El Instituto Alemán realizó un ciclo de conferencias en que vinieron algunos más o menos relacionados con el pensamiento de Fluxus, como Mario Merz y Marisa Merz, Stuart Brisley o Timm Ulrichs que se tatuó en el pecho una diana para que cuando la policía le disparase acertara de lleno. Esto se realizó en una situación de semiclandestinidad en el Colegio de Arquitectos, siempre con la duda de que en cualquier momento se presentasen los grises. Pero ninguno de los más representativos de Fluxus pasaron por Barcelona.

A Beuys lo conocí en la Documenta del 72, de una manera curiosa. De visita por las salas, llegué a una en la que había un montón de gente reunida alrededor de una mesa, sobre la que había una copa de agua con una rosa dentro, y un señor con un sombrero que hablaba y hablaba respondiendo a las lacónicas preguntas de algún que otro atrevido. Se hablaban varios idiomas al mismo tiempo y, más o menos, podías ir siguiendo el hilo de la discusión. Yo estuve allí observando durante un buen rato, como un provinciano, con la fascinación que debía provocar la visita al Vaticano a un creyente. Entonces vi que aquel tío, desconocido para mí, explicaba unas teorías sobre la democracia directa que no eran muy diferentes en sus contenidos a todas aquellas discusiones que llevábamos en los comités de estudiantes de la universidad, y me vi con el corazón necesario para intervenir. Tuvimos una charla bastante larga y hablamos sobre todo de anarquismo. Yo le decía que todo aquello que explicaba era muy poético y que difícilmente se podía poner en práctica en España en aquellos momentos, y que por ello me parecía que su anarquismo era ideal y romántico, solamente aplicable al terreno artístico, pero no social. Ahora, evidentemente, matizaría más mis palabras, porque por aquellos momentos pensaba que el arte era un arma de resultados inmediatos. Evidentemente eran puntos de vista diferentes debido a diferentes realidades. Yo no sabía quien era y actualmente me parece curioso haber hablado, así tan directa y libremente, con un gran artista que todo el mundo respetaba y admiraba tanto. En aquel momento, yo era como el tonto del pueblo, que venía de otro lugar, con otra historia, con otra voluntad, con otra dinámica, con otra ilusión.

KP: ¿Leíste a los anarquistas rusos?

FGS: Sí, Bakunin, Kropotkin..., pero sobre todo un anarquismo más poético, más situacionista. Vía París, llegaban a la universidad muchos panfletos, textos y libros que devoraba entre el entusiasmo y la fascinación que provoca el descubrir vías políticas más "modernas" y adecuadas a tu forma de pensar y entender la vida.

Estaba un poco cansado de todo aquel teoricismo de los comités, que convertían a sus miembros en marxistólogos. Un poco como ahora son la mayoría de artistas, es decir, artistólogos. Me aburría todo aquellas reuniones de estudio de que si Lenin dice en este libro esto, que si Trotsky aquello otro, etc. Daba la sensación de que no podías pensar por tu cuenta, porque inmediatamente eras mal visto y censurado. Por eso poco a poco, me fui decantando más hacia la zona de propaganda, que me satisfacía más. Todos aquellos carteles que hacíamos, "dacibaos" se llamaban entre algunos, satisfacían más

mis inquietudes "artísticas". Hicimos muchos y algunos muy interesantes, prácticamente uno cada semana, durante los fines de semana. Y a veces diariamente. Eran enormes, de varios metros. El problema luego era ponerlos sin que la policía te cogiera o te machacara a porrazos. Había carteles de un gran impacto visual, otros muy violentos, aunque también los había poéticos, con soles, lunas, objetos pintados, etc. Eran muy imaginativos y muy adelantados para la época. Recuerdo concretamente uno en el que había una enorme Venus de Milo con brazos reales que salían por detrás del cartel gracia a unos agujeros hechos en el papel a la altura de los hombros. Nuestros carteles eran siempre los que tenían más éxito.

KP: ¿Y de galerías que es lo que había?

FGS: Prácticamente nada, cositas por aquí y por allá, cuando los organizadores encontraban un hueco, pero siempre a título especial, sin continuidad ni convencimiento, como la Academia de Bellas Artes de Sabadell, el Museo Municipal de Mataró, el Colegio de Arquitectos, el ADI/FAD, etc. Nuestra lucha diaria era conseguir espacios de exposición, y aprovechábamos todo lo que podíamos. Hubo muchas discusiones en torno a ese punto.

El primer espacio con una cierta regularidad desde el 1971 o 72 fue la Asociación del Personal de la Caixa, junto al Palau de la Música. Lo llevaba Lluís Utrilla que trabajaba en la Caixa, y gracias a él muchas, o la mayoría, de las cosas de aquellos años ni existirían. En ese lugar hicieron cosas mucha gente. Mis primeras cosas en Barcelona están casi todas realizadas allá, los libros, las proposiciones, los conciertos de sonidos, las instalaciones, etc. Había un clima de libertad porque no había demasiado control sobre lo realizado. Te podría contar muchas anécdotas al respecto.

Allí hice una sesión de un día entero a base de sonidos combinados desde muchos magnetófonos, todos sonidos de la vida real. Era una cosa que llamaba "Archivo Sonoro". Te cuento esto porque admiraba mucho el trabajo de John Cage. En los Encuentros de Pamplona tuve ocasión de conocerlo. El preparaba un concierto con David Tudor a base de unos micrófonos colocados a forma de una armónica por los que pasaban la boca hacia arriba y abajo, cada micrófono iba conectado a un altavoz que se situaba en un lugar diferente de la sala rodeando los espectadores. Yo me presente por la mañana cuando estaban probando los equipos y le dije que me gustaba mucho aquello y si podía hacer algo. Me dijo que sí y estuvimos un rato improvisando ante unas partituras a base de unos signos y claves geométricas que tenías que interpretar según tu emoción. Fue algo inolvidable, sobre todo porque cuando te encuentras ante personas de calidad, no hace falta dar demasiadas explicaciones. Se coge todo al momento, por los ojos, los gestos más insignificantes e imperceptibles por la gente mediocre.

Referente a las galerías, la Galería G de Agustí Coll fue muy importante, pero eso vino años más tarde. Allí pasaron muchísimas cosas, aunque no fue fácil dejar claro de entrada si se trataba de un espacio marginal o dirigido a la comercialización. Esto generó también muchas discusiones y diferentes posiciones. Realicé varias instalaciones allí y una exposición que se llamaba "Venal", es decir, "Se Vende", que fue muy criticada por los artistas, porque entre otras cosas existía una mitificación de la marginación. Era una exposición a base de telas emulsionadas de diferentes trabajos de

los últimos años. Evidentemente no se vendió nada, excepto una pieza sobre “Las Meninas” que compró Rafael Tous. Me parece que fue una de las primeras cosas que vendí.

KP: ¿Te acuerdas de una de estas instalaciones?

FGS: Había una que se llamaba “P.M.”, post-mortem, Palma de Mallorca, policía militar, post-meridien, etc. Era como el revelado fotográfico de un sujeto y la búsqueda de la pureza, simbolizada por el carbón y el diamante. Todo la galería estaba pintada de negro y toda la iluminación era de color rojo. A la entrada había una especie de tumba hecha con carbón en forma de túmulo. Sobre él había clavado el machete de mi padre que utilizó en la guerra civil española, y enterrada en el carbón una cassette que reproducía canciones de nana cantadas por mi madre en voz baja. Rodeaba a esto, sobre las paredes, unas largas tiras de frases bastante punzantes, del tipo: ¿te hacen obedecer los gritos?, ¿has cantado alguna vez el Cara al Sol para ponerte moreno?, ¿eres tan bueno como lo fue tu santo?, ¿tienes lengua?, ¿sabrías matar a alguien?, ¿te masturbas a escondidas?....

Luego se pasaba a un segundo espacio en la que había una litografía, hecha a offset, con la reproducción de unas monedas de peseta agredidas por la gente, que antes coleccionada, con agujeros en los ojos, ralladas, chafadas, cortadas, etc. Bajo esta reproducción había una frase que decía: ¿Así me lo pagáis?. Frente a esto se levantaba una cruz enorme de dinero, compuesta por billetes de todo el mundo, una crucifixión de dinero, con una máquina de escribir en su base. Tuvimos que poner un vigilante para que nadie se llevara nada.

Luego se pasaba al fondo de la galería donde tenía lugar la transmutación del diamante propiamente dicha, el paso del carbón a carbono puro cristalizado. Había proyectada sobre la pared una silueta de persona, una especie de aparición luminosa. Bajo ella había unos diamantes, que en realidad eran de cristal de roca, y junto a ellos estaba yo, sentado en el suelo, con una camisa de fuerza. Me había tomado un ácido. Había un médico a mi lado por si me pasaba algo o me daba mal rollo. Me preguntaba cosas de las más variadas a las que yo respondía.

Recuerdo que el día que se hizo esto coincidía con el aniversario de José Antonio Primo de Rivera. La Galería G estaba situada cerca de su monumento. Supongo que al finalizar la parada, algunos fascistas, y vestidos de fascistas, pasaron por allí y entraron. Empezaron a romperlo todo. ¡Cómo debía salir yo cuando se fueron al cabo de unos pocos minutos! Y eso que con toda seguridad debían llevar pistola

Hubo otras instalaciones, como el “Patrius, Patria, Patrium”, “Sobre las Meninas”, las de la Sala Vinçon, “El far-lo del poder”, “Semejanza/contacto”, etc., y muchas otras no realizadas. Por cada una que se podía hacer, se quedaba un montón en el cajón. Algún día, si tenemos ocasión, podemos hablar de ellas.

Mucha gente pensaba de estas instalaciones, y aún lo piensan, que eran políticas en el sentido más circunstancial del momento. Pero yo pienso que no, que todas ellas tienen ingredientes de más largo alcance, más generalizables y vigentes aún hoy en día.

Antes el demonio más visible era evidentemente Franco y sus consecuencias, pero no todo era eso. Hoy en día sería equivalente a toda esa ideología mercantilista que todo lo invade, incluido el arte. Esa mentalidad especulativa no de sentidos, sino de beneficios inmediatos. Esa especie de ideología del dinero, podríamos llamarla, que reduce el discurso del artista a una mera oportunidad y superficialidad pública, ocultando así todo tipo de sentidos más profundos, ocultos y revulsivos. Los críticos ya no analizan nada y han llegado a no saber distinguir el azul del rojo. Se han convertido en cronistas de los dimes y diretes de la familia artística.

Será porque para mí el arte, sea cual sea su materialización externa, es una búsqueda de pureza, de perfección, de trabajo sobre la esencia de las cosas, pero no reducido exclusivamente a planteamientos y formas de hacer minimalistas. Porque, por ejemplo, Pollock que es un gran barroco presenta sus propuestas con absoluta claridad, a pesar de que sea un pintor terriblemente reducido, poco versátil y variado, en sus planteamientos. Y la lucha hacia una vía de claridad, precisión y versatilidad es larga y difícil. Sobre todo porque el camino está lleno de buitres, sanguijuelas y vampiros que te roban el tiempo y la calma por todas partes. Cuando se ha ido de verdad al desierto, no se puede contemporizar ya con ciertas cosas, sino sólo atender cada vez más a una mayor exigencia moral y ética, porque te imprime y te da un cierto carácter.

Y a mi entender los demonios de antes no han desaparecido, sólo están reciclados, enmascarados, sobre todo la ignorancia. Aunque en aquellos momentos era más combativo hacia los falsos dioses. Hacía más proselitismo porque posiblemente desconocía gran parte de los chantajes, máscaras e intereses sociales. Hoy día, un poco más conocedor de las cosas, sé que este es un camino solitario, y una búsqueda en gran parte inútil, porque sólo se busca y descubre aquello que ya se posee sin saberlo. Voy a tener que acabar haciendo la Sama, y acabar bailando como los derviches de Konia, vestido de blanco, con la palma de la mano levantada hacia el cielo para recoger lo de arriba y con la otra dirigida a tierra para traspasarlo abajo, girando, girando y girando sobre uno mismo, sobre un mismo eje. Ese será el final que ya estoy bailando, otra forma de disidencia. O retirado del mundo vestido de nada, con el alma desnuda, es igual.

KP: Es en ese mundo en el que pretendes penetrar con las esculturas de madera que son casi yantras?

FGS: Sí, un poco. Aunque sean espejismos, propician un poco el camino del traspaso. Esos cuadrados, círculos, formas vacías, perfectas, pueden ayudar a la fijación del pensamiento. Ayudar a la meditación, como un mandala, una oración, un sonido...

KP: ¿Y los cuadros también proporcionan puntos, claves, de concentración o meditación?

FGS: Sí, muchos cuadros, muchos, están basados en esos planteamientos, pero porque hay una figurita o algún otro detalle la gente se despista y olvidan la estructura interna, abstracta, no vista. Lo que yo entiendo y siento en muchos de ellos son esos focos de concentración o direcciones mas allá de la superficie de la tela. La gente sólo se fija en si hay una pistola, una zanahoria o un corazón. Pero les pasa inapercibido lo más

importante. Pero, en fin, son cosas de cierta gente, de ciertos críticos, de ciertos galeristas, de ciertos coleccionistas, no todos por fortuna.

Mira, esas esculturas de madera que tu mencionas están inacabadas, porque tenían que estar pintadas de cal blanca, y con unas pequeñas miniaturas encima. Pero me faltó tiempo y decidí que así fueran éstas, en parte para provocar otra mirada sobre mi trabajo hasta ahora no vista y que es la que más me interesa. El rayo invisible, el punto indecible. Una de ellas, la del triángulo, el círculo y el cuadrado, surgió de la misma vida, puesto que el triangulito simboliza nuestra hija, el círculo es su madre Montse cuando estaba embarazada y el cuadrado soy yo mismo. Te digo esto para destruir la posible idea metafísica que pudiera provocar. Porque todo sale de lo de aquí abajo, a pocos pasos de distancia. Dicen los poetas místicos que Dios vive entre nosotros, mucho más cerca de lo que pensamos, y yo también veo que es así. Te lo encuentras por todas partes, pero es una rata que siempre te se escapa y encuentra un nuevo escondite. Rumi relata con mucha belleza esa persecución, basándose simplemente en circunstancias banales de la misma cotidianidad, sin partir de elevadas esferas, aunque sí llegando a ellas. Tal como él lo dice: ¿cómo podemos pretender que el pez vuelva a tierra después de haber conocido el mar?

KP: Las dos exposiciones en Barcelona tuvieron distintos propósitos, ¿una especie de viaje interno de dos vías?

FGS: Sí, así es, y me reconcilia con mis semejantes al ver que alguien, aunque sea una sola persona, lo vea de este modo. Fue con Jacques Dupin que surgió de esa manera, sin apenas mediar palabra, fruto de sobreentendidos compartidos. En realidad, se trataba de un viaje interno no por dos, sino por varias vías simultáneamente, sólo que problemas técnicos y de tiempo impidieron alguna de ellas.

En el convento de Santa Mònica había un montaje un poco críptico, iniciático, casi religioso. En el centro de la sala de los mosaicos había un gran cubo blanco que era una especie de Kaaba blanca, donde la luz se refleja, y sobre la que había esos cuatro bajorrelieves hechos de tablones de madera, de formas duras y mínimas, atávicas y rituales al mismo tiempo, glotonas espirales de tiempo y concentración. Ese cubo estaba flanqueado por dos guardianes, a modo de ángeles custodios. Uno era el cero infinito, aquel tablón de madera pintado de amarillo limón con muchos ceros de cerámica encima, o sea, la cifra de las cifras, el infinito y el vacío más absoluto. El otro era aquella pared amarillo Nápoles sobre la que colgaba una pintura de soles y el plano de un espacio arquitectónico con un mihrab en el centro, el espacio que propicia la oración, la meditación, el traspaso, el lugar de levitación, el contacto. A mí ese cuadro me gusta mucho, creo que es uno de los mejores que he hecho. Y en los límites, en las paredes, a modo de anillo, los mosaicos, de los que tendríamos que hablar uno a uno. Bueno, eso era Santa Mònica, en cuya entrada había un friso, a modo de saludo iniciático, referente al crisol de la creación, a partir de la circunstancia privada del nacimiento de nuestra hija Cora. Ese tablón lo realicé a las pocas horas de su nacimiento.

En la Casa de la Caridad había dos espacios perfectamente independientes. Arriba, las pinturas a la forma más clásica, elegante y reposada posible. Abajo, el zoco. Aunque de abajo tengo que decir que, si te fijabas con calma en cada uno de los ensamblajes,

encontrabas en las luces, en su intermitencia obsesiva de encendido y apagado, ciertas cosas curiosas. Ciertos destellos que te invitaban a seguir ciertos caminos, ciertos deslumbramientos abismales, misteriosos, místicos.

KP: ¿Cómo definirías ese territorio místico?

FGS: No podríamos definirlo con palabras porque entonces sería lo dicho, pertenecería al reino de lo decible con palabras. Solamente podemos hacer giros de lenguaje, utilizar trucos para situarlo y, al menos, demarcarlo de las cosas que pueden ser explicadas, contadas, por palabras. Lo místico es un estado, una experiencia, personal e intransferible, además, con diferentes categorías. Existen muchos caminos preparatorios, pero en ningún lugar se venden entradas.

El principio de lo místico estaría en la frontera, en el reverso de la palabra, de todo aquello que no acepta descripciones por metafóricas que sean. Cuando ya no puedes hablar más y te has de quedar callado, ahí empieza lo místico. Cuando te sientes desbordado y no hay más que la pura emoción, la sensación privada, un puro devenir de cosas, una comprensión y una aprehensión inmediata, un convertirse en... Es un estado de choque que te ofrece la sensación privada, la conciencia interna de las cosas y de ti mismo, y la relación entre ambas partes. Una red de idas y venidas. Es la pérdida en el laberinto de relaciones infinitas entre las cosas. Y ese estado aparece con el accidente que provoca la confrontación del conocimiento racional o histórico de las cosas y el conocimiento privado, la conciencia interna, por otra parte revolucionaria por su rareza, por su anormalidad, por su infrecuencia. Ahí aparece lo infinito, ante la constatación de la existencia de un final sólo momentáneo. Es decir, la conciencia de un no-final, o lo dicho de otro modo, la constatación de finales, conocimientos, realidades provisionales, empíricas, sociales, etc., aun a sabiendas que son "mentira", que serán dinamitadas nuevamente.

Wittgenstein decía que de lo que no se puede hablar mejor es callarse. Yo también lo creo así, es más prudente, se hace menos el idiota. Por eso el arte en este punto puede acercarse más, al no necesitar de la esclavitud de la palabra explicativa. La poesía, por ejemplo, utiliza "otra" palabra diferente a la de cada día. La pintura también es muy directa en este punto. Todo es cuestión de claridad y precisión a la hora de presentar, porque, entre otras cosas, lo místico es un estado de presencia. Si no podemos hablar de ello, entonces hay que enseñarlo, no nos queda otro remedio.

Todo gran arte toca un poco ese punto, el mundo de la no-forma. Es aquel estado en que se presenta un magma generador, energético, que crea continuamente sin ningún problema y sin ninguna preocupación o censura, porque esta fuera de lo social, de la ley preestablecida. Es una especie de energía que surge no se sabe de donde y emana sentidos, no significados. Cuando empieza la experiencia mística, desaparecen los intereses públicos y sociales. Las cosas fluyen por sí solas y se entra en el reino de la no-forma, del no-tiempo, del no-espacio. Es como coser y cantar, porque todo es fácil. Es un fluir. No existen luchas porque los enemigos han desaparecido, sólo existe el punto de cruce entre la paz y tu interior. Es el momento de la plenitud, que siempre intentas alcanzar de nuevo y te las ingenias para conseguirlo otra vez y otra, a costa de

lo que sea, caiga quien caiga. Es un punto de cruce mágico, donde se disuelven todas las mezquindades, todas las obligaciones, todas las presiones, todas las demandas.

Sería, desde otro punto de vista, una de las consecuencias del puñal-que-mata-al-yo de que hablan los budistas tibetanos. Ese magnífico puñal tan difícil de conseguir y de mantener activo, bien afilado, que te aparta de ese yo fosilizado por su propia limitación, haciendo posible el surgimiento de lo poético, de lo secreto, de lo estético, de lo mágico, de lo ilimitado..., breve, de la belleza. Sería la última meta en la identificación con el todo, un panteísmo que te obligara a la pérdida de la superioridad con lo que te rodea. Que te convirtiera en una especie de jainista que, mientras avanza, va barriendo el camino por donde pasa para no pisar ningún ser vivo que se le escapara a sus ojos por su minúsculo tamaño. Podríamos entender el arte, desde este enfoque, como los restos o las basuras apartadas en los bordes del camino, o las vidas no pisoteadas.

KP: Me pregunto si estás llegando a un punto de querer cuestionar tu propio proceso de pintar, si te sientes amenazado por cierta fórmula para la producción de imágenes. Es decir, este modo en que yuxtapones imágenes es inagotable, pero también corre el peligro de convertirse en mero estilo.

FGS: Ese no es mi problema, si es estilo o no, si se agota o no se agota, si me define o no me define, etc., eso serían categorías sociales, hechas por los otros, presionados por otras leyes ajenas a mi propio mecanismo de entender las cosas. Además, ese sistema de yuxtaposición de imágenes, es sólo uno de los muchos que están en juego. Yo más que de yuxtaposición hablaría de contacto, de proximidad de sentidos para alcanzar uno indefinible.

Si con tu pregunta quieres decir que ha llegado un punto en que me sé los cuadros de memoria, creo que no es cierto, porque cada uno sigue siendo una aventura como el primer día, absolutamente sin resultado previsto, sin territorio a ocupar, y si una vez finalizado no reconozco ese lugar, entonces lo guardo. Si quieres decir que con todas esas cosas que se han expuesto ahora, como los assamblages, los bajorrelieves, los programas de televisión, etc., son el resultado de una saciedad del lenguaje de los cuadros, también te diría que no. Porque solamente he realizado unas cuantas cosas de las que continuamente se están proyectando. O retomando, si lo quieres llamar así, campos que se quedaron en la esfera de lo privado durante algún tiempo. La época esa que hablábamos antes de las instalaciones y similares, estaban llenas de ese tipo de cosas. Durante muchos años, y sin interrupción, he ido proyectando en pequeños papeles que guardo diferentes tipo de proyectos e ideas. Para mí no hay ninguna novedad en eso, aunque entiendo que para la gente que sólo conocía las pinturas eso pueda parecer un cambio o una nueva trayectoria.

Hay veces en que muchos proyectos se han quedado sin realizar porque se necesitaba una infraestructura importante para hacerlos. Y un trabajo tan grande de organización que prefería no perder el tiempo ni la energía y, así, poder seguir ideando cosas, a la espera de tiempos más propicios. Ese a sido, por ejemplo, el caso de los mosaicos, que los he llevado en la cabeza durante muchos años. Y si no llega a ser por el entusiasmo de Eloisa Sendra del Ayuntamiento, de Josep Miquel García de la Generalitat y de los

directivos de Sapic, así como los trabajadores que los realizaron, esos mosaicos no existirían tampoco. Y como esto, muchas otras cosas.

Uno de los proyectos que más me ilusiona ahora es la realización de una mano gigantesca de hielo en el Himalaya. Tenemos planeado hacerlo para la televisión, junto con otra serie de proyectos más. ¿Y que se dirá después?, ¿que se ha vuelto a cambiar de lenguaje?, y tendré que repetir otra vez que no, que sólo han cambiado las circunstancias, las condiciones. Porque hay un mosaico que alude a una mano agujereada, en posición de demanda o plegaria, y que antes del mosaico existen muchas pinturas en ese u otro sentido, y que la historia, y la historia del arte, está llena de ejemplos en ese campo. Desde las impresiones de las manos de las majaranis en las puertas de palacio antes de arrojar a la hoguera, hasta la impronta de las huellas dactilares en el D.N.I. Y si ese proyecto del Himalaya no puede realizarse por la razón que sea, pues a lo mejor se convierte en una pequeña mano de arena con un ventilador enfrente para que el viento la destruya, la disperse y forme por acumulación una pequeña duna. Será y no será lo mismo. Pero, en fin, esa es la condición de los proyectos.

KP: ¿No crees que existe cierta necesidad de renovarse a través de cambios continuos de lenguaje?

FGS: No, porque eso supondría que el lenguaje es la finalidad, el único recurso de que disponemos, y pienso que lo importante es la dirección de la flecha que lanzas y conque energía lo haces, esa sería la verdadera finalidad. El lenguaje sólo sería un instrumento más, muy importante, a tener en cuenta. Si una presa no se alcanza, entonces hay que ingeniárselas como sea y echar mano a lo que tengas alrededor. Cuando las palabras no bastan en un idioma, las dices en otro, o con gestos, o con acciones. Me siento un poco como ese monje tonto del "Nombre de la Rosa" que mezcla continuamente varios idiomas con tal de darse a entender, combinando y reordenando todo lo que sabe. Traspasada la puerta de lo social para nada sirve la gramática. Yo no soy el monje que lleva la Biblia y habla un latín perfecto, me parezco más al otro que sobrevive bajo todo eso. Cuando ves que practicando aquello no va, que es una repetición superflua de lo ya dicho, no una repetición variada, sientes automáticamente un estado de malestar, de simple aburrimiento, una carencia de estímulos, que te obliga a cambiar de óptica, a verlo desde otro punto de vista. Hay muchos puntos de vista, y eso sólo pasa en el interior del estudio, en soledad y lejos del mundanal ruido.

Un poco toda esta problemática esta incluida en un assamblaje que es aquel que aparece un hombre compuesto por trozos de espejo y rodeado de pinturas de barrio, donde cada trozo refleja y conforma una realidad diferente. ¿Sabes?, Siento un especial pudor a "explicar" las cosas. Me provoca malestar el tenerme que situar de nuevo en la zona de sensaciones que preceden a cada nuevo trabajo y es que, por otra parte, no me acuerdo. Es mejor verlas y que cada uno cargue con su propia responsabilidad y límite. En este sentido me contaron una historia curiosa. Me dijeron que en el Río Amarillo había una roca con una serie de marcas y formas de la misma piedra. Y es tradición que cuando se visita siempre te preguntan lo siguiente: si eres muy listo verás en esas manchas 100 cabezas de caballo, si lo eres menos, 80, si menos, 50, y así hasta que te dicen que si eres tonto no verás ninguna. Y se cuenta también que la gente se exprime el cerebro

para encontrar el mayor número posible de cabezas. Me parece que es un bonito cuento, ¿verdad?

Se acostumbra a preguntar a los artistas cuestiones obsoletas, tópicos, sobre el lenguaje, los códigos, las políticas artísticas, opiniones sobre los otros, sobre esto y aquello otro, etc. A mí me parece que con este tipo de preguntas no se están tocando los temas de verdadero interés, y que las respuestas no dicen nada al respecto. Los artistas poseen una cosa muy importante que algunos críticos ignoran muy a menudo, y es su práctica de estudio. Algunos críticos, en ocasiones, viven el fantasma de que dos frases dejan fuera de combate muchos, muchísimos tiempos variados de concentración interna e intensa, de contemplación de innumerables posibilidades, aunque sea en décimas de segundo. Pero bueno, tal y como está hoy cierta crítica artística, no hay que esperar demasiadas cosas. Y no hablo únicamente de aquí. Sólo pequeños textos de usar y tirar, el consabido texto historicista, o a ritmo de mercado o justificación biográfica del que escribe. Cuando no aparece una excesiva preocupación por la persona del artista que delata un no saber que decir, un no arriesgarse, o una defensa del lugar que se ocupa, y que tienen como consecuencia la represión de sentidos de la propuesta artística, su manipulación, su anulación, su cautividad. Quien actúa así podríamos entenderlo como el policía de los sentidos, provisto de pistola con silenciador. Pero en esto también hay excepciones, y fantásticas por cierto, escritos de gente perceptiva dirigidos a ampliar y no reducir. Además, siempre ha sido así y no hay por qué lamentarse.

Me han preguntado últimamente muchas veces el porqué de los mosaicos y no puedo contestar más que lo evidente. Que hace más de veinte años que me gustan los mosaicos de las mezquitas árabes. Así como por su origen, porque en un principio simplemente eran reclamos sobre altas torres en los desiertos, indicando donde había agua. Porque cada pieza está puesta con una inclinación variada para que refleje la luz de forma diversa, como metáfora de la multiplicidad de este mundo, como alusión a los mil rostros de Dios. Porque con diferentes trozos llegan a formar una unidad, una imagen, una ilusión. Porque son frescos y siendo muy pesados tienen la sensación de ingravidez. Porque son una máscara, un maquillaje, que oculta un material arquitectónico, o esquelético, escaso, o corriente, sin interés. Etc., etc. Y porque son bellos en definitiva.

Y si lo miras bien, en el fondo no es un cambio de lenguaje, sino simplemente un cambio de técnica, porque la articulación profunda sigue siendo la misma que la de las pinturas, las instalaciones o los escritos. Cuando a uno le ha picado el mosquito de la no-forma, es imposible deshacerse de la hinchazón del grano, porque cuanto más te rascas más grande se hace. Uno puede aprender lapón, pero esto no significa que haya cambiado de lenguaje interno, simplemente ha cambiado de técnica de hablar. Es posible que no conozca los 99 nombres de Alá, pero si lo necesita se las ingeniará para hablar de Alá en lapón.

Creo que todas esas preguntas y respuestas sobre el arte se han disuelto en mi cabeza. Porque la belleza es algo tan cruel y radical que no se deja coger más que de repente, y sólo por aquellos que están próximos o ya están en ella. En este sentido es muy selectiva. No se deja interrogar, sólo raptar. Aunque sin olvidar que es muy variada y que posee infinitas denominaciones y apellidos, mestizajes y células, rostros y máscaras, estadios y cotas. Creo que el mundo del pensamiento artístico es un mundo

que quien puede lo coge sin necesidad de ninguna justificación. O lo coges a la primera o no te enteras de nada. Como los chistes o las paradojas.

Somos, entre otras cosas, receptores y poseedores de tradiciones, conocimientos, de acciones, saberes, imaginaciones, respuestas anteriores a nosotros, donde sólo puede que varíen las condiciones y los medios, y por tanto las imágenes resultantes. Y es la fantasía y el ingenio de cada uno quien conforma de una manera provisional una determinada forma entre las infinitas variantes posibles, aún siendo consciente de que ninguna de ellas dará plenamente en el clavo y sólo lo será por aproximación. De ahí surge el pozo sin fondo de la ansiedad, inquietud, impaciencia creativa. La imaginación es una de las fuentes clásicas de conocimiento sobre ti mismo y más allá de ti mismo. Somos como una especie de panaderos que vamos dando diferentes formas a la misma masa, que por cierto es muy reducida en sus componentes, harina, agua y un poco de levadura, sal a gusto y fuego. Claro que también existe gente que se dedica a la pastelería.

KP: Así, la ideal es casi la obra anónima.

FGS: Más que anónima utilizaría sin-nombre, aunque se conozcan sus apellidos. Puede parecer paradójico pero creo que no lo es. El conocimiento del nombre social del autor no presupone la sociabilidad de su resultado, siempre abierto y deslumbrante, justamente por su carácter secreto, oscuro, crudo. Ni tampoco presume su etiqueta o fidelidad a un club, escuela o estilo, por más manejable, práctico, habitual o didáctico que se quiera hacer.

Un poco mi ideal sería el poder disponer de unos cuantos estudios en vías diferentes, con varios caminos, confluentes todos a la misma cima. Pero no a título de director de orquesta, o de guía turístico, sino a modo de intérprete poliglota, que sabe bien cuando ha de dar más intensidad a un pasaje, o afinar más en aquellos instrumentos protagonistas, o potenciar más los bajos. A veces pienso que también puede ser como aquel tío que improvisa con la voz, que se abandona y provoca con su sonido el abandono de los que escuchan, haciéndoles captar, sentir, percibir, tocar. Entonces, ¿cómo se le puede decir a ese tío que no ha utilizado el mi en toda su actuación? Naturalmente te responderá: no he utilizado el mi, y tampoco el si, aunque usted no se haya dado cuenta, y no porque desconociera su existencia, sino porque no lo he considerado necesario, además, yo le he visto y estaba usted traspuesto, con los ojos cerrados, tal vez porque el resultado era bueno, a pesar de la ausencia del mi y del si, ¿no?.

Entrevista realizada en Barcelona el 2 de abril de 1989.

Publicada en la revista ARENA nº 3, junio 1989.