

F. GARCIA SEVILLA
ENTREVISTA CON KEVIN POWER

Octubre, 1984

KEVIN POWER. Hay una serie de imágenes que ocurren con frecuencia en tus cuadros, las serpientes, las ratas, la cara, las casas, el sol, el pulpo, el perro con espinas, formas elementales geométricas, etc. ¿Son motivos simbólicos? ¿Son elementos de una metodología personal? ¿Cuáles son las fuentes de alguna de esas imágenes y su significado en ese mundo que vas creando?

FERRAN GARCIA SEVILLA. Veo muchas cosas en lo que a imágenes se refiere. Es algo que siempre me ha atraído enormemente. Cuando voy al water por la mañana, a las 7.00, lo primero que cojo son libros variados de imágenes de lo más dispar. También soy muy aficionado a recortar los diarios. Voy recogiendo todo lo que me atrae. Tengo una colección enorme de imágenes impresas. Incluso he llegado a catalogarlas por temas o conceptos. Eso lo hacía cuando era artista de esos que llaman conceptuales. Hasta hace 6 ó 7 años era un proceso selectivo un poco indiscriminado, había de todo. Pero he observado que al cabo del tiempo cada vez me atraen menos cosas y me voy obsesionando cada vez más por algunas en concreto. Ahora estaba ya aburrido, porque, o pintaba el monigote ese, o pintaba los mismos temas. Claro que cada cosa tiene para mí su referente, a veces concreto y otras veces de lo más abstracto. El monigote, por ejemplo, es el hombre en general, el ser humano, y yo en concreto. La cara normalmente suele ser mi cara, es una especie de autorretrato, aunque no se parezca demasiado. Muchos son calvos y tienen ese punto tétrico en la frente. A menudo aparece el sol, como motivo de inspiración. Por lo que se refiere a los edificios, y me parece que es una cursilada el decirlo, son o el edificio del nacimiento o el edificio de la muerte, y normalmente hay trasposos entre los edificios. Acostumbran a ser arquitectura imaginaria o, mejor dicho, recompuesta, es decir, son casas del Sahara o la gran Mezquita de Kairouan, o las pequeñas casa mallorquinas, o simplemente construcciones imaginarias. Eso es lo que he visto y lo que más me ha impresionado. También es lo que más entiendo. No hay palacios barrocos, ni nada semejante. Normalmente hay relaciones entre los edificios, aunque sean sólo por contigüidad. Cuando pinto, la mano me va por sí sola, ni siquiera pienso en lo que va a salir, ó como me va a quedar. Lo que estoy haciendo realmente al pintar, sobre todo en el planteamiento de la primera embestida, es oír la música de un lado, y dejar la mano libre de otro. Aunque no de una forma automática, a la manera del automatismo surrealista conocido. Creo al menos distinguir eso. Antes tenía el voluntarismo de que si era un edificio de dos patas estaba relacionado con el nacimiento, y si era de tres patas con la muerte. Esos dos lugares, por supuesto, representaban y simbolizan para mí, hasta cierto punto, una división algo trágica de la vida. Todo eso quizás sale del hecho que me obsesiona el corto espacio de vida de que dispongo, disponemos. Es un plazo muy corto y su brevedad me pesa. Siempre está encima. Aunque me aturda, como ser biológico tengo un principio y un fin, fatalmente determinado. Tal vez la solución está, como han pretendido tantos otros, en buscar prolongar la vida a través de tu trabajo. Hacer obras de esas que llaman eternas, intemporales, más allá de la historia. Pero eso es un tema que no tiene solución. Es un callejón sin salida. Sólo apasionante. La muerte no puede ser entendida desde los presupuestos de la vida. Simplemente, la muerte es la muerte, y no hay que darle más

vuelta. El muerto al hoyo y el vivo al bollo... ¡Es curioso, cuando uno habla de la muerte, siempre acaba a carcajada limpia!

K.P. Pero, ¿hay veces que sabes de antemano que una imagen obsesiva u otra va a salir?

F.G.S. Hay veces que de antemano sé lo que va a ocurrir y me cabreo mucho, y cambio de ruta radicalmente. Lo que hago, en efecto, es cambiar de música inmediatamente. Tengo que decirte ya que la música es básica para mí, es posiblemente el principio y el fin de mis pinturas. Al menos buena parte de la acción que me permite llegar a una imagen en concreto, a una pintura a fin de cuentas. Si este lugar es importante para mí, no es precisamente por los cuadros, sino por la colección de música que hay. Soy un coleccionista de la música de todo el mundo, y me gusta casi toda. Lo que la gente desprecia suele gustarme mucho. Tengo de todo, desde la música primitiva de las tribus más escondidas hasta la última música comercial. También eso que llaman música clásica europea. Eso supongo que lo he heredado de mi padre que andaba y anda atronando los oídos de toda la familia, desde que yo tengo uso de razón. La primera cosa que hago al ir de viaje es comprar discos. Tengo un libro en que apunto todo lo que tengo, para evitar confundir, por ejemplo, un disco de edición árabe, con la europea, u otra cuya portada ha cambiado, aunque no siempre lo consigo.

K.P. ¿Ves una relación específica entre música e imagen? Me acuerdo de una frase de Walter Pater que decía que todo el arte aspira hacia la condición de la música. También pienso en unas relaciones muy estrechas entre pintor y músico, la de Redon y Schumann, de Debussy y Segalen, o Delacroix y Weber. Pero, ¿qué es lo que ves?

F.G.S. Asociación directa no la veo, pero lo que hay sin duda alguna es motivación. La música tiene la virtud de llenar un espacio y transformarlo con gran precisión y eficacia que llega realmente a dominarte. De ahí su poder mágico y también su fuerte dictadura por ser tan abstracta, por no saber nunca por donde cogerla realmente. Si pongo un tipo de música me enrolla de una forma u otra, es decir, hay una motivación evidente hacia un cierto sentido de imagen. Por ejemplo, si pongo música africana, hecha con pianito de dedos o cora, sale una imagen que identifico en un sentido, y si pongo Philip Glass o Steve Reich sale otro tipo de imagen, si pongo música china del siglo XVI me sale otro tipo, y si pongo música india otro, etc. Hay momentos en que todo se mezcla. Normalmente lo que hago, para ver si un cuadro verdaderamente me gusta o no, es cambiar de música. Si todavía me gusta, lo acepto. Si, por ejemplo, lo había hecho con música más mística, como las canciones de amor bengalesas del siglo XV, pues al día siguiente pongo la radio, salga lo que salga, para ver si me sigue gustando. Es una prueba muy significativa para mí. Pero tampoco es una norma. A veces lo hago y otras no. A veces me da por pintar cuadros en el más absoluto silencio, aunque no dura mucho.

K.P. ¿Inventas las imágenes?

F.G.S. No es absoluto. Creo que no. Todo lo que sale en mi pintura de ningún modo es una invención mía. No he inventado nada. Todo lo que hay se puede establecer un punto de referencia con otras cosas. Yo no soy un inventor y ningún pintor ha inventado nada.

Todo son versiones y refritos de algo que ya existía antes, con mayor o menor evidencia. Creo que el círculo de las imágenes standards, símbolos, patrones, modelos, signos, etc., está ya cerrado hace muchísimos siglos, aunque, ¡ojalá me equivoque! Cuando piensas que has descubierto algo personal, resulta que es un posible camino para extraer un sentimiento personal que se conoce desde la noche de los tiempos.

Quizás lo hagas en una forma un poco diferente, simplemente por vivir en un tiempo donde las condiciones de vida son diferentes. Por decirlo de alguna forma, el trazo final de Rembrandt, o las flores que pinta Velázquez en el vestido de doña Margarita, hechas con esa especie de rabia e inmediatez, es lo mismo que cuando pintas con la mano. Es el mismo sentimiento primario. Es en el fondo lo mismo. Lo que pasa es que en momentos históricos distintos se manifiesta de formas diferentes. Insisto en que yo no me veo como un artista que invente nada. Todo lo contrario, soy un pintor que todo lo copia, absolutamente todo. No pongo nada personal, o muy poco. Dicen que el principio fue el caos, aunque no hayamos podido demostrarlo todavía. Al principio existía ya todo, aunque fuera en otro orden. Por eso, al principio, en el principio humano, debió existir la imitación por más o menos que interviniera el azar. Pero, ¿y antes de la imitación, qué fue? ¿Fue acaso el invento, la más absoluta necesidad, la urgencia, la supervivencia?

K.P. ¡En qué casos conoces la mayoría de las fuentes! El poeta americano Robert Duncan igualmente se empeña en que es un poeta derivativo, que no prima la originalidad, que las cosas están allí para que las usemos, y que está harto de versos brillantes que no hacen sino mostrar el ego del poeta.

F.G.S. Si, es verdad que en la gran mayoría conozco las fuentes de las imágenes, aunque en otras no, y ni siquiera recuerdo si alguna vez existieron. No te voy a decir, como suele hacerse para cubrirse las espaldas en el sentido que apuntabas, que coincido por casualidad con movimientos internacionales. No cabe duda que soy un devorador de imágenes, incluidas las del arte contemporáneo, un "fan" incondicional de ojear revistas, catálogos, o lo que sea. Nadie se saca nada de la manga, como el conejo del prestidigitador. Siempre hay un truco. Todo sale de algo. Observo que muchos hacen las más difíciles piruetas para ocultarlo. Ese no es mi caso. No pretendo vender mi supuesta originalidad, que muchas veces no se basa más que en la ignorancia o prudencia de los otros. Cuando un pintor afirma coincidir con movimientos internacionales, pertenece, a mi parecer, a ese pequeño producto de la historia del arte romántica, en que el artista tiene que ser el que crea, el que genera imágenes diferentes con cosas personales. En parte es cierto y posible, pero no con la desmesura de genialidad y endiosamiento que heredamos del Romanticismo histórico. Es evidente que todo el mundo ve la calle desde su ventana, y que eso implica necesariamente un punto de vista algo diferente. Era igual con la moda del psicoanálisis. A todos les obsesionaba lo mismo, y es natural porque el hombre es muy limitado en sus posibilidades y variantes biológicas y psicológicas. A la que empiezas a hablar siempre sale lo mismo, tener poder económico, influencia personal, sea a nivel privado o ciudadano, o incluso mundial, frustraciones y proyecciones lógicas, y un largo etc. El mecanismo es siempre el mismo. Con el sexo, por ejemplo. Cuando te sientes atraído por una persona, te excitan las imágenes que proyectas sobre ella, y que normalmente suelen ser comportamientos conocidos ya desde antiguo. La excitación siempre proporciona imágenes, y esas imágenes te hacen

fantasear y te hacen proyectarte en ciertas cosas, por los más variados motivos o particularidades genéticas y sociales, frecuentemente en continua contradicción entre sí, a no ser que hayas saltado ya tan alto que no participes ya del lío de este mundo de aquí abajo.

K.P. ¿Ves cierto proceso, en tu empleo de la imagen, de algo poético y juguetón, a algo más arquetipal y colectivo, a algo más personal, más rápido, más ambiguo en su definición de un terreno?

F.G.S. No, no lo creo. Yo nunca he estado interesado en hacer cosas intercolectivas, para decirlo de alguna manera. Mi voluntad no es decir algo a alguien. No soy quién para decir nada a nadie, que él no sepa ya mejor que yo. Simplemente lo que hago es venir aquí por la mañana, poner la cassette que me gusta, trabajar unas horas y después me largo. Al día siguiente vuelvo y el cuadro ya está seco, dado que pinto con acrílicos que se secan muy rápido. Utilizo al mismo tiempo cuatro ventiladores de gran potencia junto al cuadro, para que se seque todavía más rápido. Así no tengo problemas técnicos, y puedo hacer a cada momento lo que me da la gana. Soluciono así cualquier problema de secado, y, por consiguiente, técnico, que me haría perder la inercia y olvidar aquella idea. En estos momentos, eso es importante para mí. Se trata de una acción en directo y continuada, sin descanso, ya que el chorro de aire es tan fuerte que me envuelve y seca todo en menos de un minuto. Antes que hayas acabado de hacer unas líneas o superficies, la parte por la que has empezado ya está seca, y así puedes continuar. Es el cuento de nunca acabar. Es muy estresante. A veces histérico. Es curioso, y es algo de lo que estoy muy contento, porque nunca me constipo, a pesar de que en invierno sigo pintando sólo con una camisa con las mangas remangadas. De esta forma sigo trabajando hasta que creo haber terminado el cuadro, le doy la vuelta y me pongo con otro.

K.P. Había un momento en que te concentrabas en una imagen central, mientras tu obra última se caracteriza más bien por una cadena de imágenes y tampoco te preocupa donde aparecen en el espacio.

F.G.S. La explicación es muy sencilla. Antes no sabía cómo hacerlo. Me daba miedo a perder lo poco que había conseguido, era una especie de avaricia propia del miedo. Ahora mezclo muchas imágenes, o, como dices, cuando se trata de una sola imagen puede salir en cualquier lugar del cuadro. No te puedo decir nada definitivo sobre cómo llego a esa conclusión. A veces parece enrollarme un cuadro, pero al día siguiente lo odio y tapo todo, y empiezo otro. Tampoco tengo perspectivas en ese sentido. Creo que estoy enamorado cuando pinto, con todo lo de positivo y negativo que tiene. Ya dicen que el amor es ciego, y en ese estado acostumbro a hacer mis pinturas. Hay veces que un cuadro ha sido fotografiado, publicado y vendido, y al día siguiente lo he cambiado sin darme cuenta, confundéndolo con otro. Eso me ha llevado a situaciones desagradables. ¡Es que tengo muchos cuadros, quizás demasiados! Llega un momento en que confundo todo lo que, por sentido común práctico, debería estar separado. Incluso la vida pública y la vida privada. Pero me comporto así y no le doy más vueltas.

K.P. Entiendo que no te interesa demasiado tener una visión analítica de tu obra. Sin embargo, ¿no te parece, por ejemplo, que en la exposición de Maeght todo era más

lúdico, dependía mucho más sobre el dibujo y sobre la ambigüedad y gracia de los títulos? ¿Tal vez cierta facilidad poética religiosa?

F.G.S. Sí, los cuadros de Maeght eran unos de los primeros que había pintado. Casi no había pintado nunca en ese plan, y evidentemente esos cuadros demuestran una torpeza impresionante. No sé hacer la anatomía, a pesar de que me gusta mucho el cultivo físico del cuerpo. A veces lo intento pero no me sale. No me sale, está lleno de pesadez, asqueroso. Aquella exposición fue para mí la primera oportunidad importante. Maeght era una institución de prestigio y yo no había hecho casi nada como pintor. Hice dos o tres veces más de los cuadros que se necesitaban realmente, en un pequeño estudio que antes tenía. Se eligió la exposición y en los 20 días que faltaban, esperando el transporte, pinté de nuevo absolutamente todo, a dos o tres cuadros al día. según supe más tarde, porque alguien me lo comentó, a Paco Farreras, director de Maeght, y a Alexandre Cirici, crítico que se había encargado de hacer el texto del catálogo, no les cayó demasiado bien, ya que el catálogo no se correspondía exactamente la exposición real. Pero no llegó la sangre al río. Se comprendían ese tipo de cosas en un principiante como yo, y eso les honra. Ahora, como aquel que dice, tengo más cara dura y me da igual lo que pase. Lo que pasó en Maeght se repite ahora con mucha frecuencia en muchos otros sentidos.

K.P. Y, ¿cómo funcionaban los títulos, venían antes o después? Jugabas con varias posibilidades, creando evidentemente, un clima poético, títulos como La Mentira o el Amor, atravesando pueblos o El Ocaso, En Casa o El Mono, Gastar sin tener o Tus Manos, o The Beat don't stop o baños o amor eléctrico, etc. Es evidente que entran los temas del sexo, del humor, de la música que son constantes en tu obra.

F.G.S. Sí, todo eso. Detrás de todos esos cuadros que iba pintando, había siempre un papelito. Estaba, y estoy en parte, obsesionado por el día que los pinté. Siempre apunto el día e incluso la hora precisa, porque luego me gusta comprobar si los pinto por la noche o por la mañana, de madrugada o a la hora de la siesta. A veces apunto también en qué circunstancias. Es una manera personal de recordar, mi pequeña memoria. Para volver a lo que te decía, había detrás de cada cuadro un papelito y cada vez que se me ocurría una imagen que encajaba, o iba paralela, o que crecía que tenía algo que ver o no, la apuntaba. Y esa serie de frases o palabras fue después el título general de cada cuadro.

K.P. ¿Te parece que te apoyabas un poco sobre el lenguaje por falta de fuerza en la imagen? Es que todo era mucho más ligero, incluso sofisticado que ahora.

F.G.S. Sí, en el sentido peyorativo, más culto y más social por querer garantizar una cierta preocupación "artística" o "poética". Es decir, una actitud bastante falsa, aunque en mi descargo tengo que decir que no era consciente de ello en ese momento. Ahora me parece así, tal vez, influenciado por cómo son las cosas en el presente. Ahora suelo hacer series de 10 ó 15 cuadros y los títulos de cada serie suelen ser nombres de barcos y cargueros que atracan en el puerto de Barcelona, con los más distantes destinos.

K.P. ¿Sólo por catalogar?

F.G.S. Sí, en parte para catalogar, y no tener problemas con la aduana. Entre el momento de muchos títulos y ahora, tuve un tiempo que no les ponía ninguno, es decir, el clásico sin título. Pero, como tenían las mismas medias, aquello era Babel. Y un día en la oficina de la aduana leí "El Diario del Puerto", y se me ocurrió lo de los nombres de los barcos. Pero no siempre es así, otras veces lo son de lugares del Sahara, o del Polo, o de los sitios más remotos. Eso lo consulto en los atlas, a los que soy muy aficionado. En parte, como te decía, por catalogar y distinguir, y en parte, y sospecho que es la verdadera razón, porque me encanta viajar. No por Europa, por supuesto. Los nombres de los barcos y de esos lugares, actúan en mí como simulacro, a modo de viaje imaginario, que muchas veces es mejor que el real, porque con fantasía todo te lo guisas y lo comes, según te apetece. Me gustaría estar siempre muy lejos y me obsesiona la idea de huida de mí mismo y la fuga del lugar donde estoy. Soy un hijo del mar. Me he criado al lado del mar y los barcos forman parte íntegra de mi vida íntima. Los nombres de los barcos son los viajes que quisiera hacer, los lugares donde quisiera estar, nombres de Oriente Medio, del norte africano, de la India, del Polo, etc. El título también es una forma de imitar el acto de imposición de nombres, propio de los dioses el día de la creación, y dar a cada pintura su palabra. Es decir, es ese acto que nosotros los humanos consideramos casi sagrado de nombrar las cosas. El consabido pan pan y vino vino.

K.P. Función tantas veces del chaman en las culturas primitivas. Es decir, el poeta literalmente tenía palabra, y su palabra demostraba un reconocimiento de la solidaridad de toda vida. La poesía primitiva implica, en efecto, un sentido sumamente complejo de estructuras y materiales. Por todas partes lleva implícita la manipulación de múltiples elementos, pero sobre todo lo que nos parece fundamental hoy en día es la poderosa impresión de un movimiento orgánico.

F.G.S. Antes se mezclaba absolutamente todo. Los títulos reflejaban mis humores. Había días que estaba sumamente trágico o sumamente cursi. Días en que estaba campechano y otros en que estaba deprimido. Lo equivalente de aquellos títulos, ahora, son estos otros de los barcos, Y ahora que lo pienso, también es una manera de implicarte menos. Un paso más a dejar menos de ti en cada cosa. Es más neutro, por así decirlo. También me cuesta menos trabajo, y eso me quita una preocupación más. Estoy lleno de problemas por todas partes. El teléfono no para. Ultimamente no puedo ir al gimnasio muchos días, por lo abatido que me encuentro por las mañanas. Todo son prisas. Es una mierda. Hace mucho tiempo que apenas duermo. Es como la caza del zorro, cada vez el acoso es más estrecho. El mercado del arte es una locura. Antes, por ahí te pudras. Ahora, un asedio continuo. Mañana, otra vez viento fresco y por ahí te pudras. Me siento como un robot más de una cadena anónima de producción, de la que no entiendo muy bien su principio y su fin. Odio el teléfono, el buzón lleno, los viajes de inauguraciones obligadas, los argumentos maquiavélicos y los halagos fáciles, las mentiras para convencerte, las falsas promesas, la burocracia y papeleos que no te dejan disponer libremente de tu tiempo. Cada día me quedan más cosas pendientes. Ya te levantas con un montón de obligaciones. Y, lo que es peor, desde que acabó el verano, mi sexualidad, que es o era muy frecuente y variada, se ha limitado casi exclusivamente a la masturbación, que es más rápida y no depende más que de ti. Ya no tengo tiempo para nada, ni para pintar. Me parece que voy a acabar muy pronto con todo eso,

radicalmente. Estoy empezando a perder el control sobre mis propias decisiones y eso no me gusta nada. De todas formas, aquí en el estudio, no hay nada acabado hasta que no venga un fotógrafo para sacar fotos o un señor con un talón, así de simple. Aunque eso, ya te lo he dicho, a veces tampoco salva las pinturas de la quema. Todo eso que ves ahí, ya no se puede tocar porque, en dos o tres días, se va a Nápoles para una exposición y la persona que los ha comprado se cabrearía. Es una mierda que las cosas sean así, ¿no crees?

K.P. No lo sé, el reconocimiento siempre es caprichoso y se trata de saber aprovecharse de ello sin perder contacto con esa visión más modesta que cada uno suele tener de sí mismo. La necesidad de producir que conlleva el éxito agota y tantas veces, casi humanamente, el artista cae en la trampa de esas repeticiones de recetas eficaces. ¿Cómo ves tú el desarrollo del proceso de las imágenes en tu obra?

F.G.S. Como me he cansado de las imágenes tan concretas, lo que hago es meter más y jugar con las tensiones y relaciones entre ellas. Eso es consecuencia también de haberme hecho un poco más diestro. Evidentemente voy aprendiendo algo y sé hacer más cosas que antes. Me atrevo más, aunque sigo sin saber, sigo siendo un pintor sumamente torpe, sin calidad pictórica de esa que llaman. Pero date cuenta que no puedo hablarte de nada sustancial, sólo he estado pintando continuamente cuatro o cinco años, y eso no es mucho. Soy un parvenu entre los pintores de cuna, con pedigrí. Todo lo que digo son vaguedades que mañana cambiarán y vuelven a cambiar y vuelven a cambiar. Y si mañana me pica la cosa que esa pintura está vacía y hay que meterle 25 cosas más dando vueltas, pues las voy a meter, y será otro cuadro, ¡y qué!

K.P. ¿Por qué? ¿Qué es lo que no te gusta en la poética de Bonito Oliva o sus pintores? ¿Te parece, por ejemplo, que cuando habla de una actitud casi amoral para la recuperación de la imagen, o su énfasis sobre la opulencia o el placer, o su análisis del papel que se desempeñan el pragmatismo o el eclecticismo, tiene bastante que ver con la estética actual?

F.G.S. Podría contestarte con una frase de Heráclito y Nietzsche que me vienen a la cabeza en estos momentos. Pero prefiero decirte, como Wittgenstein, que la filosofía es la escalera que tiramos después de haber subido. Y algo semejante pasa con eso del arte.

K.P. ¿Y tu lectura de la imagen final?

F.G.S. No tengo ninguna idea mística al respecto, sobre esa imagen final, ni sobre lo que es definitivo, ni sobre lo que es la idea de verdad. No pretendo penetrar a algo más profundo. Cuando ofreces el corazón viene un perro y se lo come.

K.P. ¿Pues qué es lo que pretendes?

F.G.S. Ya te lo he dicho. En estos momentos, realmente, no pretendo nada.

K.P. ¿Y tratas de justificar las imágenes, hacer una historia narrativa mínima, o para decirlo de otra manera, hay relaciones más o menos precisas entre las imágenes o son

más bien gratuitas? ¿Te preocupa el concepto de la coherencia? Por ejemplo, ¿el perro se relaciona con la cara?

F.G.S. Tienes razón al decir que son gratuitas, pero ya valen algunas perras. En primer lugar, te diré que no me preocupa para nada la coherencia de mi trabajo o hobby, estaría mejor decir en mi caso. Odio eso que llaman profesionalidad en pintura. En segundo lugar, tengo que corregirte. No se trata de un perro concreto. Es la imagen de un animal cuadrúpedo en su sentido más amplio. Si es verdad que, cuando voy por la calle, me fijo mucho en los perros. Barcelona es una ciudad con una población canina importante. Me gusta mucho la relación de esos animales con la ciudad. Cómo se miran, cómo se meten entre las patas de la gente, lo que buscan, lo felices que se les ve cuando salen de paseo, después de todo un día de prisión en casa de sus amos. Cuando voy con Montse en coche, siempre nos fijamos en los perros que están detrás de las ventanas, mirando ansiosamente, sacando el hocico para que les dé el viento. Los animalitos que salen en las pinturas, como los humanoides, creo que son símbolos. Aunque tampoco sé si los entiendo solamente como eso.

K.P. ¿Pero buscas, así, crear una red simbólica compleja?

F.G.S. No, nunca he pensado eso. No creo que pueda encontrarse una red compleja, como tú dices, más interesante y variada que la que ya conocemos por la historia.

K.P. Pues ¿cómo eliges, y qué relación hay entre ellos?

FGS El sol viene de milenios atrás, cuando el hombre primitivo se metió en una cueva, o al aire libre en un abrigo, e hizo ese signo con el dedito. También es sol, por citar apresuradamente, toda la tradición de Egipto o la de Centro y Sudamérica. También es importante el siglo XVIII francés con el típico y cursi Rey Sol. También en Inglaterra, y tú lo sabes mejor que yo, cuando todo el mundo se levanta las faldas y los pantalones para tomarlo. También lo es el hecho de que a casi todo el mundo le gusta sentir su calor sobre la piel, las playas-parrilla. Todo eso es sol.

K.P. De acuerdo pero, por ejemplo, la imagen del lago o del oasis, ¿es sólo un recuerdo de viaje, o tiene otro sentido más complejo al ser una imagen capaz de generar asociaciones múltiples, complejas o contradictorias en el espectador?

F.G.S. Creo que para mí son sobre todo imágenes de mi propia felicidad. Como todo el mundo suelo acordarme de los momentos más felices de mi vida y tiendo a olvidarme de los más desgraciados. De todas maneras, cuando entro en el estudio, es como un punto y aparte. Me olvido de absolutamente todo. Estoy aquí solo, con la música, que es mi único punto de contacto con el exterior y uno de los medios más eficaces que conozco para llegar a eso que llaman interior. Entonces suelen invadirme esos momentos en que he estado feliz. Yo no había hecho ningún viaje, en el sentido más rico de la palabra, hasta que fui al Sahara por primera vez. Había recorrido toda Europa, pero me aburría soberanamente. Es siempre el mismo rollo. Levantarte del hotel pronto y encontrarte un frío terrible. Ir a un museo que aún no está abierto. Comer una comida estandarizada. Ir pateando por todos lados a la hora de la siesta. Extremo control, educación y aislamiento por todas partes. Además, esos viajes suelen ir ligados a alguna

exposición, con lo cual es todavía más molesto y enervante. Inauguraciones, gente a la que no conoces, y no te importaría no conocer, pero cumpliendo, tú y ellos el más educado rito social. Comidas y cenas en un mar de lenguas diferentes. Y pocos, muy pocos, momentos de placer. Hay excepciones, claro está. Pero en general, todo el mundo lo sabe, es más o menos así. Lo peor es que siempre te ves obligado a hacer algo que precisamente en ese momento no quisieras hacer. Un día programado es algo indeseable para mí. Me aburro y tengo la sensación de estar allí sólo para recibir palos. Pero cuando fui por primera vez al Sahara, tuve la sensación de estar bien, de aquí estoy. Seguí la ruta de Fez hacia el sur, para penetrar en el desierto. Nos encontramos con una gente militante anti-Hassan, trotskystas, estudiantes que iban de vacaciones a sus pueblos. Todo era amabilidad y placer. Esa gente nos invitaba continuamente a sus casas a comer sopas de harina, couscous, té con menta, dulces, y pasábamos la noche oyendo música y hablando de los temas más variados, desde la caza de la gacela hasta temas específicos de la política del momento. Todo fue muy impactante, esos mares de desierto, las estrellas como un lago celeste, la hamada inmensa, las pistas interminables, el horizonte sin fin, el calor sofocante, el sol deshidratador, las palmeras, los oasis, los zocos, las canalizaciones de agua, los tenderetes chillones de cassettes, movimiento por todas partes, contrastes crueles del más sofisticado lujo a la miseria más deprimente. Para resumir con un tópico, me cambió la vida. Igual que cuando visité Kairouan, en Túnez, me quedé verdaderamente sorprendido. Igual pasó con El Bardo, también en Túnez, el museo más increíble que jamás haya visto. No hice ni una sola foto y sin embargo lo recuerdo palmo a palmo. A menudo sueño estar allí.

K.P. Es evidente que allí hay imágenes elementales, arcaicas de un lado, pero absolutamente vitales de otro, básicas pero suntuosas. Hay una especie de fiesta para el ojo que parece orgánica, necesaria.

F.G.S. Sí, imágenes básicas que no han pasado por el filtro tan cursi del XVIII francés o por el naturalismo europeo. La palabra arcaico tiene casi matices peyorativos, como si se tratara de todo eso que no está bien hecho, porque siempre hablamos de lo arcaico en comparación con nuestra reducida cultura europea. Cuando nos enfrentamos a eso que llamamos desde aquí arcaico, primitivo, hay que variar de óptica, y no es nada fácil más allá de la simple atracción exótica. Si no lo haces no te enteras de nada, que es lo que suele pasar. Y se suelen aplicar recetas fáciles como consignas, para salir del paso y no permutar tu "ABC". Para mí, todo eso que se llama arcaico es aquello en que la emoción y la urgencia priva más sobre el resultado, el fin, que sobre la técnica que no interesa, o es todo eso que quieres decir de golpe. Sería paralelo a la gente que no acaba las frases, como consecuencia de su deseo de querer decirlo todo de una vez. Cuando el pensamiento, la ida, la emoción va mucho más rápida que la mano, cuando ya estás allí antes de llegar. Yo me encuentro entre ese tipo de gente.

K.P. Me acuerdo de una discusión con poetas norteamericanos sobre el concepto de civilización y el estado primitivo, y alguien decía que lo primitivo era una sociedad que no había logrado crear una literatura. Jerry Rothenberg, poeta que se dedica a la recuperación de una tradición oral en la poesía, mezclando canciones triviales con experimentos dadaístas, contestó que no tenía literatura porque pasaban todo el tiempo cantando y bailando, y así no la necesitaban, y de ningún modo se podría considerar como un juicio sobre su capacidad.

F.G.S. Han sido los europeos que han ido allí y han hecho de las tradiciones orales e historias autóctonas literatura a nuestro modo. Los jesuitas, por ejemplo, equipos de Radio, TV, etc., han recogido ya casi todo. Podemos ahora comprar su música en discos a través de grabaciones y recopilaciones directas. Por supuesto también es una manera de disfrutar y enterarse de lo que pasa allí.

K.P. Sí, Folkways es un ejemplo espléndido de un trabajo riguroso. ¿Utilizas como fuentes, también, por ejemplo, la cerámica popular?

F.G.S. No, no me fascina en especial. Lo que me gusta en Mallorca son las reproducciones de vidrio etrusco o romano. Son falsas pero fieles, y quizás me gusta la mezcla esa. La cerámica beréber también me gusta.

K.P. ¿Pero imágenes sacadas directamente de la cerámica o de los tejidos? Esas imágenes tradicionales repetidas pero frescas e inmediatas, y que tienen asociaciones esenciales que nos siguen hablando con su fuerza inicial. Parecen como los símbolos mismos de la continuidad.

F.G.S. Bueno, lo que sí te puedo enseñar son un montón de cuadros en el que sale el mapa de Mallorca. El mapa es todo, una abstracción, una roca en el mar. Algunos puntos de contacto de las pinturas vienen de mi propia infancia, ese paisaje árido, los almendros floridos, las costas, los colores, etc. Pero, ¡ojo!, no estoy buscando mis raíces, ni nada de eso. Estoy tan americanizado, orientalizado, arabizado como mallorquinizado. Incluso soy más americano, por seguir con la metáfora, que mallorquín, en lo que a estructuras mentales se refiere. Mallorca es una isla muy aburrida, nunca pasa nada. También ese es un gran atractivo. Siempre que vas encuentras lo mismo, con pequeñas variantes. Tiene una dinámica propia, menos contaminada que otros sitios y con estructuras muy antiguas que no cambian fácilmente entre la gente nativa no tan mayor. Es, por otra parte, y en términos generales, muy conservadora, aunque de todo hay. Nos están llegando continuamente imágenes de situaciones de otros lugares, el cine, la literatura, la TV, la música, etc., a lo que no es posible hacer oídos sordos. No se puede vivir sólo del pasado. Es un imperialismo económico y cultural del que nadie se salva. Todo eso es tan fuerte como nuestra propia cultura autóctona. Es irreversible. Es evidente que el mundo tiende, cada vez más aceleradamente, a una unificación e igualación de estructuras, instituciones, tecnologías, etc. En fin, un aburrimiento por una parte, y un placer por otra. Yo, particularmente, me encuentro mejor en una playa gigante, blanca y solitaria de Mallorca que en una calle céntrica de Ginebra. En parte todos tendemos a no perder lo que de más animal tenemos, aquellas formas que se aproximan más a tu experiencia vital. Las discotecas son un buen ejemplo, la tribu.

K.P. ¿Y te interesa una poética, de la que se habla bastante hoy en día en España, que es la recuperación de raíces, de nuestra tradición, o de nuestra historia europea?

F.G.S. Ni lo más mínimo, me parece folklórico.

K.P. Y, ¿al mezclar imágenes sin hilo narrativo, te parece que estás haciendo un comentario sobre, o elaborando un sistema análogo a nuestra manera de leer el mundo? Lo que quiero decir es que el concepto de una visión coherente impuesta de fuera por el hombre no parece sostenible, y aceptamos la falta de coherencia casi como lectura más convincente, una lectura seguramente más modesta y que corresponde mucho más a nuestra experiencia. Es algo que se ve con claridad en pintores como Clemente o Sandro Chia.

F.G.S. No tengo nada que objetar a eso. ¿Es el mundo acaso coherente? Tal cantidad de intereses y de mezclas hacen que todo juicio absoluto, claro está, carezca de sentido. ¿No existen los tribunales? La institución jurídica no habría nacido si no existiera gente con intereses contradictorios y enfrentados. Y no existiría si el poder, irremisiblemente ligado a la sociedad, no hubiera tenido que dictar leyes generales para homogeneizar, legislar y controlar todos los comportamientos bajo la amenaza de la Verdad, la Justicia, la Costumbre, lo Indiscutible. En lo que se refiere al arte, el estilo, por ejemplo, es lo que normalmente se llama la verdad más profunda que tiene un hombre, porque lo envuelve todo. La verdad, aquello a lo que llamamos verdad desde un punto de vista ético o de estilo, no es otra cosa, si no eres un romántico trasnochado o un estúpido, que aquello que justifica o regula nuestra propia existencia, o la de los que nos rodean. Aquello que no osas poner en peligro, porque se desmontaría o quedaría al descubierto tu pequeño castillo. Y no quieres que eso pase. Por ello, tu última carta y arma es el estilo, si es que en realidad es sólo eso, y no, como por otra parte se comprueba, un verdadero techo, la limitación última de ir más allá. Y, paradójicamente, en arte todavía estamos dándole vueltas a categorías maniqueas y moralistas, simplistas, sí o no, bueno o malo, verdad o mentira, con estilo o sin él. A mí no me interesa nada hablar del arte desde ese punto de vista. Hay tantas verdades como intereses en juego. ¿Resistiría una comparación Patashanjen y Schnabel, por poner un ejemplo extremo de dos pintores en los que veo algo totalmente diferente? ¿Desde qué punto de vista? ¿Desde qué nuevo modelo de conocimiento? Y de hecho lo estamos haciendo continuamente. Aun sin darnos cuenta, estamos relacionando cosas aparentemente distantes. No tengo ninguna solución acerca de nada. Hablar de verdad o mentira en arte supone tener un punto de referencia conocido, un mundo ya cerrado, un modelo de vida asegurado, etc., que defender o justificar. Hablar así de la Historia del Arte es relativamente fácil porque conocemos más o menos su desarrollo. Sus puntos fuertes y débiles pueden ser intercambiados a voluntad, según los intereses que tengas en ese momento. Pero el problema, el verdadero problema empieza cuando tenemos que hablar del arte que se está desarrollando simultáneamente a nuestras vidas. ¿Qué punto o puntos de referencia elegiremos? ¿Quién puede defender el único punto de vista o una visión unilateral cuando la historia nos demuestra continuamente la parcialidad, inoperancia y relatividad de anteriores visiones? El historicismo y la historiografía no bastan para gozar y explicar el arte contemporáneo. Para disfrutarlo hay que ser contemporáneo en el sentido más amplio del término. Y no todo el mundo lo es, ¡evidente! ¡Mira, que cada cual se las componga como pueda!

K.P. Lo que quiero decir es que esta coherencia nunca ha existido, sólo es un reflejo de la manera en que la mente y el lenguaje operan en el mundo. Se avanza a través de sus deseos de mantener un equilibrio, colocando las cosas en su sitio e imponiendo ese orden que es su propia estructura.

F.G.S. Esa visión ordenada, funcional, feliz y progresiva del hombre era típica del siglo XVIII y XIX. El hombre actual, tenía y tiene, tantos mitos en la cabeza como el más pintado. Para nosotros esos mitos quizás no sean tan visibles. En el siglo XX estamos viviendo esa lucha para liberarnos de lecturas uniformes, de someternos a las imágenes únicas de la realidad, de tener en definitiva esa coherencia de estilo. El método de la investigación científica, que es un radical intento por acercarse a cómo son las cosas y no cómo quisiéramos que fueran, ha abandonado hace ya mucho tiempo la búsqueda de una verdad absoluta, la verificación forzada y completa de una hipótesis. Es obvio, es imposible. No pretende encajar arbitrariamente todos los hechos de experiencia en un modelo teórico. Al contrario, busca precisamente aquellos hechos que no se cumplen, que son los que invalidan la hipótesis de trabajo planteada. Y fíjate qué curioso es, que la crítica y la historiografía artísticas, que se reclaman científicas, operan justo al contrario, olvidando voluntariamente, descartando o encubriendo precisamente aquellos hechos, en este caso pinturas o partes, que no corroboran su modelo escasamente hilvanado. Es decir, abandonan justamente lo más interesante, lo atípico, aquello que se escapa por su específica naturaleza al supuesto estilo o modelo. Es en este sentido que te hablo de eso que llaman estilo como algo que no se ajusta a los hechos, como una ilusión teórica aparente, como un espejismo, como una no-verdad, para entendernos. Pienso que no podemos hablar de obras de arte auténticas o falsas, originales o copias, con estilo propio o sin él, modernas o antiguas, sino distinguir entre aquellas que nos sirven o no, entre aquellas que son capaces de transportarnos a los más diversos lugares o no, entre aquellas que pueden provocarnos o no nuevos sentimientos, emociones o diversificarnos las ya conocidas, aunque sea de una forma caótica por tratarse de experiencias sumamente subjetivas, o como quieras llamarlas. Responden a lo que cada uno busque. Lo cierto, y también lo más terrible, es que algunas aguantan mejor que otras el desgaste del tiempo, por la forma en que están hechas, por haberse negado a someterse a la dictadura estrecha de un estilo concreto. Lo cierto es que algunas tienen un poder evocador más grande que otras por lo disperso y aparentemente inconexos que presentan sus signos. Lo que más me interesa de las obras de arte no es su estilo en concreto, sino la magnitud de su radio de acción, su masa y no su peso, su capacidad renovadora, su magnetismo, ambigüedad e incertidumbre, su desajuste y enigma. ¡Hay tantas palabras para aludir siempre a lo mismo, y tantas formas y estilos de verbalizarlo que se te pone la cabeza como una olla de grillos! Yo particularmente, y en esto, como en otras cosas, me declaro tonto de remate, no encuentro esa verdad con mayúscula de la que hablan los libros y algunos escritos. Sólo he hallado cosas totalmente resbaladizas que apuntan hacia un lugar y otro de una forma inconexa, con un grado de perfección y precisión más o menos grande, que me seducen durante algún tiempo o calman mi ansiedad temporalmente. Pero llega un momento en que también eso te aburre y deja de llamarte la atención. Necesitas más de eso o de otra cosa. Ya se sabe que una cosa, por muy buena o nueva que sea, no se puede disfrutar siempre con la misma intensidad, si no estas momificado o en estado de hibernación. Hay que declararle la guerra al conservadurismo y hay que echarle un poco de variedad al cuerpo. Por lo tanto, tengo que moverme por la necesidad puramente biológica de ver las cosas desde otro sitio, y eso conlleva un supuesto cambio de estilo, al menos en lo que a la superficie se refiere. La verdad por muy verdad que sea, puede convertirse en falsedad, pose. El cuerpo te pide otras cosas, aunque sean falsas, frívolas, intrascendentales. Eso no es ni bueno ni malo, simplemente pasa, y el estilo puede ser

un índice significativo de ello. Por otra parte, Barcelona es una ciudad muy dura de vivir, muy cerrada en sí misma, en lo que al arte se refiere. Muy conservadora y tradicionalista, en fin, un verdadero tedio. Aquí ya no se puede hablar de nada con nadie, ni incluso con tus amigos más íntimos. Sólo la música es capaz de hacerme compañía, de hacerme sentir que alguien o algo está conmigo. Incluso en las conversaciones más privadas siempre se habla de lo mismo, como un círculo vicioso. Si dices lo que piensas te miran como un loco, o un despistado, creyendo que estás mintiendo, o que lo haces todo por pura pose, es decir, haciéndote el artista. Sólo Montse parece enterarse de algo y, por eso, entre otras muchas cosas la amo. Y porque sobre todo, no ejerce de mujer de artista, y procura no influir en mis propias decisiones. Es muy desinteresada en todo eso que no sea el sentido de la pintura. Así es que no tengo más remedio que abordar las cosas desde mi mismo, como buenamente pueda, desde el aislamiento y soledad que siento. Cada vez me siento más solo y más aislado, con menos puntos de contacto con los demás. Eso a veces me asusta y otras me hace tirar para adelante con más decisión. Ya dicen que de perdidos, al río.

K.P. ¿Pero a ti no te interesa defender un estilo?

F.G.S. No sé si me interesa o no, sólo que no es un problema que en estos momentos me quite el sueño. El sueño me lo roban las otras cosas que antes ya te he explicado.

K.P. ¿Y te da igual cambiar de estilo?

F.G.S. Sí, por supuesto, continuamente lo hago.

K.P. Pero todavía se nota en España el deseo de conocer o definir su propio lenguaje pictórico, como valor ontológico, como manera de declararse y encontrarse. Una visión que depende de la premisa sospechosa de que cada hombre, en efecto, tiene tal lenguaje, o que hay un proceso evolutivo y cualitativo que nos permite a través de la vida penetrar cada vez más hacia nuestra esencia. Tales conceptos hoy en día se sostienen con mucha dificultad.

F.G.S. Sí, son ideas muy viejas en ciertos sectores. La gente no se formaliza a sí misma hasta que no dice "yo soy". Yo no soy uno, y menos que la sombra de un burro. Es más, siempre quiero ser otros. Ya me conozco lo suficiente y, de momento, eso me basta. La vida se transforma, en gran parte, según el contexto que la envuelva. Si entras en la oficina, o si entras en la facultad, o si entras en el estudio, o si entras en una galería de arte, tienes un comportamiento diferente. La vida cotidiana se transforma continuamente y cumplimos los códigos y ritos que la institución en cuestión genera, y que la identifica. No podemos hacer nada al respecto, o muy poco, las instituciones suelen ser más fuertes que los individuos. Lo que me parece absurdo, y para mí no quisiera, es identificarse uno mismo con la institución que construye como artista, aun sin quererlo, perdiendo así el interés subjetivo y asocial de un principio. Muchos artistas, paradójicamente, son devorados por ellos mismos, por la fundación de su nombre, y acaban siendo prisioneros de las cuatro ideas que les identifican. En último extremo, quien tiene la última palabra es el que paga, y si la gente que paga tiene en su cabeza la idea de que un artista que cambia continuamente no es un buen artista, al final, el artista mismo lo cree. Lo cree y se hunde. Pero ese, de momento, no es mi caso.

Soy independiente en materia económica y me permito el lujo de hacer lo que me da la gana cada día, y cada día escucho menos lo que los otros me dicen, que ya era poco.

K.P. ¡No creo que sea tan sencillo! La idea de que cada hombre tiene su propio lenguaje se manifiesta a la vez en una época romántica y en el existencialismo, lleva implícita la creencia que cada hombre es distinto, es una convicción que corre debajo de la obra de Pollock Kline. De Kooning o Still. En esos años difíciles de la lucha del artista para conseguir una identidad se apoyó directamente, sin mediación ideológica, en la crisis misma. Al comprometer así el arte en la vida de la época por medio de la misma vida del artista, la "acción-painting" americana contestó de un modo positivo a un predicamento universal. ¿Ese sentido de la pintura como medio de enfrentarse con la naturaleza problemática de tu identidad es, quizás, una postura que compartes con esos pintores?

F.G.S. En efecto, no sé lo que puede significar tener su propio lenguaje, si no es en el sentido de una reducción de posibilidades. No creo en la autenticidad. Eso que llaman propio lenguaje o autenticidad puede ser plagiado a diario, falseado, y de hecho es lo que se hace. Incluso puede conseguirse mediante un programa adecuado de IBM. Es simplemente un problema de selección, relación y permutación de elementos complejos es constantemente un problema de selección, relación y permutación en constante transformación. No sé si me equivoco al decir que se podrían programar diferentes organizaciones de elementos, es decir, cuadros, en un mismo estilo. Incluso con elementos sorpresa, que es lo que normalmente se entiende por genialidad. La robótica, con su inteligencia artificial y capacidad de respuesta autónoma, puede tomar sus propias decisiones según los cambios del entorno exterior. Los robots pueden hacer ya ahora cosas infinitamente más complicadas que el hacer un cuadro. Creo que para ellos sería sólo un divertimento. Sólo hace falta que alguien con tiempo e interés hiciera los programas. Esa combinatoria que hace el artista, con un muy determinado estilo, de una forma "humana", artesanal, lenta e incompleta, podría hacerla un ordenador a límites infinitos en toda su variedad y complejidad. Tampoco creo en la supuesta libertad del artista. ¿No la tiene todo quisque más que en pequeñas cosas muy específicas de su vida? ¿Por qué razón, pues, iba a monopolizarla el artista? ¿A santo de qué? Si me lo preguntas, te digo de donde sale cada uno de los elementos que estoy utilizando ahora. No tengo ningún problema en decírtelo. En términos radicales se trataría de decir qué es lo que has copiado o, en términos más suaves, qué es lo que te ha inspirado.

K.P. ¿No primas la originalidad?

F.G.S. Claro que no. No son originales en ese sentido, aunque sean originales en otro. Esas imágenes las he visto millones de veces. Me tiene sin cuidado que no sean invenciones mías. Hago lo que hago, y me gusta o no me gusta. Y si hay un cuadro que no te gusta a ti o a otro, o a nadie, pues ¡paciencia! Este estudio, tengo que ser algo radical en ello, es mi vida privada, el lugar donde se conforma y transforma parte de mi vida actual. Nadie tiene derecho a meter sus narices con una gramática, reglamento o estatuto en la mano. Quiero ser plural y responder a programas diferentes, de la misma manera que mi cuerpo tiene necesidades distintas cada día, y reacciona de formas diferentes. No busco ninguna transcendencia a través de mi trabajo. Una cosa que me

preocupa ahora es que sé que mi cuerpo y mi mente son muy limitados y que puedo caer, o he caído ya, en lo que llaman un estilo, lenguaje, manera de producir imágenes o llámalo como quieras, que es inmediatamente reconocible. El otro día, me fastidió un montón cuando alguien me dijo que mis cuadros eran inmediatamente reconocibles a primera vista en una exposición. Así parece que la biología es mucho más fuerte y cruel que todo lo que puedas pensar en teoría, y que tu cuerpo te da solamente cierto techo, en cierto sentido, cierto estilo, y para sobrepasar ese techo, no sé lo que hay que hacer, drogarse o pegarse un mes de vacaciones o hacer otra cosa. No sé, no lo sé. Lo fantástico sería encontrar una droga que no tuviera efectos secundarios y que pudieras controlar a voluntad, de 11.15 a 14.01, por ejemplo. Pero me parece que eso no existe. Y tienes que suplir esa carencia con imaginación. Es una pena.

K.P. ¿Y qué te parece ese concepto de moda de un estilo de no-estilos?

F.G.S. Como lo mismo de antes. Es el mismo perro con distinto collar. Supongo que esa llamada falta de estilo, o no-estilo, podría entenderse también como un síntoma de que algo está cambiando profundamente, en el sentido de una concepción de unidad personal, monolítica o desarrollo unidireccional. Si pudiéramos acelerar la Historia a alta velocidad, como si fuera una película o cassette, creo que podríamos comprobar cómo un artista medieval, por poner un ejemplo, iría poniéndose progresivamente revolucionado ante las primeras propuestas y experimentos renacentistas, cómo sus movimientos serían cada vez más inestables y espasmódicos, y sus voces cada vez más chillonas, agudas y entrecortadas. Supongo que todo volvería a la máxima fidelidad, sin apenas ruido de fondo, en los momentos más asentados e indiscutibles de tal o cual concepción histórica amplia y compleja. Y lo mismo le pasaría a un renacentista clásico ante el nacimiento de los primeros síntomas manieristas y barrocos. Y así podrías continuar con mil y un ejemplos. Pero, ¿y ahora, quién se pone nervioso? Se podría decir aquello de dime qué te enerva y te diré quién y cómo eres. Eso del cambio de estilo no sólo puede verse en estos últimos años, por desplazar un poco la lucha entre pequeños feudos. Es evidente a todo lo largo del presente siglo. A pesar de que también seamos capaces de formular un modelo general, digamos provisionalmente comprensible grosso modo o medianamente contrastable, que englobe tanto hacer y deshacer. Tenemos mucha suerte y tendríamos que estar muy contentos con los tiempos que vivimos, en los que, en principio, puedes permitirte hacer cualquier cosa. Existen tantos modelos al alcance de tu mano, que puedes encontrar uno o varios a tu gusto, que se ajusten medianamente a tu forma de pensar y actuar. Y si no es así, puedes inventar el modelo o submodelo que quieras sin encontrarte con demasiados problemas. El arte de este siglo es una casa de putas en que todo, o casi todo, cuela.

K.P. Claro que se puede convertir en norma el estilo de un no-estilo, pero en el momento actual quizás ofrece al pintor cierta libertad de cambiar, incluso según su capricho o sencillamente de utilizar varios estilos.

F.G.S. Sí, pero quizás sólo para esa gente que pinta según el dictado de los críticos. Esos críticos que utilizan palabras y conceptos que ponen los pelos de punta, y producen la aparición de fobias, palabras como válido, funcional, profesionalidad, lenguaje, coherencia, proceso, personalidad, etc., etc. Es que me parece absurdo comprometerse de esa forma. Hay grandes artistas, a los que yo admiro, que han hecho

continuamente lo contrario sin darle más importancia, sin dar explicaciones a nadie, sin montar una teoría que les justifique. Otra vez vuelvo a pensar en lo innecesario de cualquier norma o proyecto. ¡Quizás mañana me voy a obsesionar con una misma imagen y la voy a repetir idéntica durante tres años! Aquí, en este espacio del estudio entro en el terreno del no saber. Creo que puedo comprender que muchos artistas y compañías, que se reclaman clásicos, serios, intemporales, con personalidad propia, etc., se pongan en guardia y agresivos cuando oyen hablar de estos temas, o cuando lo comprueban directamente delante de los cuadros. Puedo comprender, digo, que se sientan ofendidos en lo más íntimo, y desorientados ante eso que ahora llaman el no-estilo, porque deben sentirlo como un verdadero terremoto bajo sus pies. Pero en realidad no hay para tanto. El no-estilo ha existido siempre en el momento de la creación. Creo que simplemente se trata de una mala asimilación de la historia, una aprehensión reduccionista de lo que entienden por clásico, como categoría inmutable. Nunca hemos de olvidar que lo que llamamos clásico en su momento no lo fue, al menos en lo que se refiere a los grandes artistas de punta. Los documentos están ahí para consultarse y comprobar cómo sus pinturas y actividades les ocasionaban multitud de problemas, persecuciones, denuncias, marginaciones, disgustos, incomodidades de la más variada índole. Los clásicos fueron contemporáneos, vanguardistas y cambiantes en la época que vivieron. Incluso adelantados, como reza otra teoría al uso. Aunque yo pienso que simplemente eran los otros quienes iban detrás. Los clásicos, los que yo entiendo por clásicos, eran y son absolutamente modernos y radicales, sin atender a razones que no fueran sus más precisas y destiladas vivencias. No entiendo esa dicotomía entre clásico y moderno. Es una cretinada. Y, claro, muchos artistas, críticos y managers, que no comprenden y asimilan algo tan sencillo, andan despistados o se acercan superficialmente a los hechos, incluso a ellos mismos. Y el resultado es algo que se ve en el acto. Algo que no te coge. Algo que no despierta tu curiosidad o atención. Algo que no te muestra nada que no conozcas ya. Algo que cuando miras no te permite ver nada más que una superficie pintada, cosa que nunca pasa con las pinturas clásicas o modernas reconocidas y admiradas por muchos, al margen de ideas y gustos personales. Casi siempre sólo es cuestión de tiempo el descubrir una cosa y otra. Y cuestión de agudeza el saber establecer las fronteras provisionales de cada momento. Yo, particularmente, a una pintura le pido que me ofrezca algo que no conozco, porque si no es así se convierte en un aburrimiento, en algo burocrático, y, sobre todo, en una pérdida de tiempo. Y la vida es muy corta para malgastarla en cosas sin interés. Prefiero ponerme el chandal y salir a la carretera a correr, o ir a tomar cervezas y charlar con los amigos, o mil cosas más, antes que cumplir con el tedioso rito social que arrastra el arte consigo. La gente suele decirme que soy muy tajante hablando de estos temas, pero pienso que el arte, la pintura, que es lo que nos ocupa, no es ni más ni menos importante que cantidad de otras cosas. Eso sí, la pintura es curiosa, muy curiosa, puede reunir tantas y tan primordiales cosas que la hacen muy curiosa, sí, muy curiosa.

K.P. De todas formas perfilas una poética en la que la imagen sólo te importa mientras la estás pintando, es decir, te importa sólo del hecho que sale.

F.G.S. ¡Sí, los 20 minutos que la estoy pintando, más no! Al día siguiente ya me ha dejado de interesar. Puede que me atraiga de otro modo o puede que no. A menudo pienso que mis pinturas nunca están acabadas, que sólo son posibles cuadros, aunque no

quiero decir exactamente proyectos, ni aproximaciones. Tal vez piense así por la rapidez y abundancia que me siento incapaz de no practicar o negarme.

K.P. ¿Y cómo empiezas?

F.G.S. Creo que el empezar o no empezar depende de si tienes o no algo que querer pintar. Si no ves inconveniente. Si no, siempre encuentras excusas y cosas que te distraen. Aparece la infinita cadena de justificaciones, manías y fantasmas. Yo cuando empiezo siempre hago lo mismo. Llego aquí aproximadamente a las 9.30 de la mañana, dispuesto a pasarlo lo mejor posible. Ya vengo del gimnasio en el que me he pasado entrenando 1.30 horas. Llego con una gran seguridad en mí mismo y con mucha fuerza física, duchado, con el coco despejado y con toda la sangre a cien por hora. Lo primero que hago es coger una tela de la entrada, la pongo aquí en el suelo y le doy una primera base de blanco para que no se vea después la trama. Pongo los ventiladores por delante y por detrás para que se seque y, mientras tanto, me voy al bar de la esquina para tomar un bocadillo de anchoas, una cerveza y un café. Mientras tanto leo dos o tres diarios del día, que siempre te revolucionan. Al volver ya está seco. Pongo música y me voy allí donde están todos los colores, pongo la carreta enfrente de la tela y empiezo a hacer algo sin pensar absolutamente en nada. Me enredo inmediatamente en algo sin saber exactamente porqué, lo miro un poco y lo que no me gusta lo vuelvo a cambiar, y ya está. La verdad es que nunca sé lo que va a salir, o por dónde y por cuánto tiempo voy a continuar.

K.P. ¿Y desde el momento que tienes esta primera imagen, ya va formándose la cadena de imágenes?

F.G.S. Tampoco sé cómo se establece, ó cómo se relaciona una cosa con otra. Igual que pasa con los colores, si no me gustan los cambio. En esos momentos puedo trabajar con mucha rapidez, sin necesidad de estar allí contemplando el cuadro, porque siempre pongo en la tela cosas que se me ocurren en esa sesión, ni más cosas, ni menos cosas. Las pinturas que yo mismo hago se secan rápidamente y, antes de que pueda cambiar la cassette de cara, ya se puede seguir encima. De hecho el tiempo vuela, y siempre llego tarde a comer.

K.P. ¿Hay pintores que te interesan entre los italianos o los alemanes?

F.G.S. Algunos sí, otros no. Veo que son gente de mi edad e intentan hacer lo que pueden, como yo. En ese sentido, me siento identificado.

K.P. Estaba pensando sobre todo en Clemente o Cucchi, que dijo que la imagen es la última esperanza del mundo. Según Cucchi el mundo se agarra a la imagen dado su estado de crisis y su impresionante debilidad. Busca localizar lo que se puede llamar el espíritu de la imagen y nos proporciona imágenes catastróficas montadas sobre la energía. Parece compartir la idea de Bataille de que los orígenes de la guerra, del sacrificio, y de la orgía son los mismos: es decir, que residen en la existencia de prohibiciones que se oponen a la libertad de lo asesino o de la violencia sexual.

F.G.S. ¡Eso sólo lo podía decir un pintor! Por mi parte no creo que precisamente sea la imagen. El mundo es muy variado y según zonas tiene urgencias muy diferentes. Si en un sitio necesitan un magnicidio, en otro penicilina. Si en un sitio necesitan agua, en otro es soluciones para el ocio. Y así hasta el Día del Juicio.

K.P. Es un tópico, pero verdadero, decir que vivimos en medio de un bombardeo de imágenes, y que el pintor tiene a su alcance más imágenes que las que ha conocido el hombre en toda su historia. Así, no se trata de inventar sino más bien de utilizar y yuxtaponer. Este hecho casi se convierte en metodología para algunos italianos, y evidentemente tiene que ver con tu propio mundo. Los artistas actuales van acumulando, por decirlo de alguna forma, sus propios bancos de imágenes.

F.G.S. Exacto. Me parece que yo también tengo esa manía. Ya ves que toda esa pared del estudio está llena de imágenes, hay más de 2.500, y van renovándose continuamente. Son fotos de cosas que he pintado anteriormente. A veces me sirven en los momentos bajos, cuando no sé cómo empezar, seguir o acabar. Aunque normalmente ni las miro, pero sé que están ahí. Es como un enorme friso de posibles ideas, situaciones diferentes. También voy grabando cosas de la TV en el vídeo. Tengo muchas cintas de 3 horas sin interrupción y voy seleccionando, coleccionando, todo lo que me atrae de lo que salga. Lo hago cuando estoy agotado. Lo que resulta es una auténtica borrachera de imágenes. No tienen ni quince segundos cada una y sin sonido. Pongo música y las hago pasar. Es como un diario y una forma de pasar el tiempo. Lo hago para tener algo que va funcionando, al margen de que lo mires o no, amplían un poco las cuatro paredes de la casa. Es cómo cuando pones música y no necesariamente tienes que estar sentado escuchándola con atención. O cuando dejas los libros reposar en la librería, porque no puedes estar siempre con un montón de ellos en las manos. También, esas imágenes que se deslizan sin fin, te hacen algo de compañía y relativizan tus pequeños problemas. Creo que casi nunca sirven para nada, sólo para entretener. Pero imagino que algo queda. Como todo el mundo, hay veces que veo una imagen y aparentemente no me interesa ni me importa, pero a lo mejor al cabo de un tiempo sale, y compruebas que te ha dejado una fuerte impresión. Cuando sale te crees que es cosecha propia, pero la mayoría de las veces viene muy de lejos. Hay que tener memoria, y yo, por ejemplo, no la tengo. Me olvido de todo.

K.P. ¿Es casi un proceso análogo al cuadro, es decir, una serie de imágenes inconexas?

F.G.S. Sí, pero espero que haya algo más que una simple acumulación de imágenes inconexas detrás de ello. Una persona como tú sería el indicado para averiguarlo, si es que eso tiene importancia y pueda ofrecer algún dato aún no conocido. Pero sospecho que no sacarías agua clara.

K.P. ¿Cómo mides la calidad o fuerza de una imagen?

F.G.S. Tengo algunos ingredientes de experiencia necesarios para saber cuándo una imagen me interesa o no. Muchas veces es cuestión de experiencia, pero otras muchas, las que más, es una puesta en vacío, un farol a ver si cuela. Sabes que en una misma situación como, por ejemplo, quemar a un tío en la pira, quince fotógrafos de prensa van

a sacar imágenes distintas. Cada uno un aspecto diferente. Igual, por ejemplo, con esa imagen tan fuerte de la ristra de colgados después de los juicios del Ayatolah.

K.P. ¿Has utilizado tal imagen?

F.G.S. No la he utilizado nunca, pero está en mi cabeza como en la de todos. E igual pasa con cientos de otras imágenes de prensa o de arte, etc., que bien puedes imaginar. Por supuesto, esa utilización puede que no sea de una forma naturalista. No me gusta hacer las cosas demasiado explícitas, o a lo mejor, es que no sé, o no tengo paciencia para hacerlas así.

K.P. ¿Antes parecía una intención más psicológica, o explícitamente psicológica, en tu obra, ahora parece que haces más patente la superficie, que no están rodeados por una sensación de profundidad o interioridad, o quizás me expreso mal y sólo se trata del hecho de que son más rápidas?

F.G.S. No sé, así es si así te parece. Muchas veces las imágenes son nuestra máscara para no acceder a la realidad, al contacto directo con las cosas, por imposibilidad lógica, porque no tenemos el don de la ubicuidad. Y sobre todo porque sería mucho más alarmante. Te estarían dando infartos continuamente. Cuando ves un telediario, por ejemplo, es como ver el Apocalipsis Now. Como todo está en la pantalla, no llegas ya a discernir la verdad de la ficción. Ficción y realidad han llegado a ser una sola cosa, y eso es sin duda una característica de estos últimos años. La violencia, las situaciones más primarias y urgentes, el sexo, la ciencia, etc., se han convertido en un enorme espectáculo en el que no sabes muy bien donde situarte. Cuando actúas ya no sabes con que finalidad lo haces y a qué responden tus acciones. Este mundo se está convirtiendo en una gigantesca tribu, donde todos, los que nos está permitido, somos partícipes de todo, todos involucramos a todos. Este pequeño planeta es una enorme y revoltosa familia.

K.P. Hay una frase de un novelista americano que dice que la realidad la inventamos.

F.G.S. Puede que eso sea cierto sentado en una mesa de trabajo o en la tarima de un aula, pero creo que no lo es cuando tienes un gatillo en la nuca a punto de dispararse, o cuando desapareces, o cuando estás jodiendo, o cuando tienes el estómago lleno de tierra de tanto comerla. La realidad no la inventamos más que en las teorías. La realidad es lo que pasa delante de ti. La realidad es de lo que te enteras. Tengo la sensación de que estamos todos locos, que no sabemos lo que estamos haciendo y que actuamos como autómatas. Simplemente lo hacemos porque así está mandado. Tú grabando, yo pintando, para echar más papeleo y más imágenes al mundo que no sirven absolutamente para nada, o muy poco, si las comparamos con todas las cosas que pasan cada día por ahí. A veces pienso que somos un lujo innecesario que nuestro egocentrismo y narcisismo nos hace perder el mundo de vista. Si te serenar y lo piensas, y lo calibras, te entra una depresión fuerte. Pero ahora estoy un poco eufórico y no me importa nada. Pero hay momentos en que me caigo y empiezo a pensar, y llego a conclusiones tan catastróficas que prefiero seguir en ese mundo de fantasías.

K.P. Estaba pensando de lo que un novelista americano Ronald Sukenick, llama el estilo "bossa nova" definido, según él, en términos de abstracción, improvisación y opacidad. Afirma que la abstracción libera la ficción de lo representativo y de la necesidad de imitar cualquier versión de la realidad que no sea la suya, y que la improvisación la libera de cualquier orden a priori y la deja descubrir nuevas secuencias e interconexiones en el flujo de la experiencia. No te voy a discutir tus "muestras" de la realidad, son muy fuertes. Sin embargo la mayoría del tiempo que vivimos en algún lugar o espacio más mediocre entre "sensaciones" y aquí sí la realidad no es más que otra ficción. El problema hoy, como dice un personaje de Bartheleme, no es el "angst" sino la falta de tal angustia. Es evidente que tú utilizas un sistema eléctrico en la selección y el empleo de la imagen, como en la obra Schnabel o Clemente. Tal eclecticismo no es tan corriente aquí, aunque un pintor como Pérez Villalta, que tiene muy poco que ver con tu obra, también lo emplea como sistema empeñándose, sin embargo, en hacer una distinción entre eclecticismo positivo y negativo. ¿Cómo entiendes tú ese término?

F.G.S. La verdad es que no lo entiendo de ninguna manera, porque simplemente no sé a qué se refiere. Pero si a él le sirve, bien está para él. También citas a Schnabel y Clemente, dos pintores que me gustan por la falta de prejuicios que demuestran y por la vitalidad con que abordan sus propias vidas.

K.P. ¿Te parece que hay cierto agotamiento del código abstracto, que no nos fiamos más de su supuesta interioridad?

F.G.S. No tengo nada en contra del llamado arte abstracto. Abstracto realmente quiere decir eso, que abstrae. Hay algunos que lo consiguen y otros no, como en todo. La supuesta interioridad a que te refieres, puede ser también fingida, imitada, mecanizada como en cualquier otra tendencia. No es un problema específico del arte abstracto. La abstracción pretende condensar aquellas imágenes que no podemos llamar naturalistas en conceptos más amplios, supuestamente más generales, más universales. Yo no tengo ningún problema con el arte abstracto. Es más creo que soy también abstracto, en el sentido etimológico de la palabra, aunque no soy abstractista o abstraccionista. Siempre ha existido lo abstracto en el arte, en sus más variadas formas. Lo que pasa es que el llamado arte abstracto, tal como nosotros lo hemos vivido en los últimos años, tiene los mismos defectos reduccionistas que cualquier otro arte naturalista o simbólico. Es decir, se llega a un punto en que lo abstracto como receta no es suficiente, y otras cosas tienen que aparecer. Y para que estén presentes, hay que arriesgarse. Mirando desde otro punto de vista, el reduccionismo es la situación límite de un proceso selectivo riguroso, y también eso puede ser un sistema de trabajo. Pero es fatal cuando el reduccionismo se convierte en norma productiva como consecuencia de una falta de ideas, emociones o, simplemente, por miedo a escaparse de los propios límites personales, en los que estamos confortablemente instalados. El reduccionismo, por ejemplo, es muy útil en ciencia, aislando variables, cuando se trata de investigar algo todavía no conocido. ¡Pero claro, no es lo mismo! Entiendo que el reduccionismo en arte es sólo un paso, no un fin en sí mismo.

K.P. Es evidente que Pollock no dudaba de su código, pero lo seguro es que hoy no iba a pintar así. Como acabo de decir Pollock asimilaba la crisis de la sociedad en su propia

persona. Sin embargo, no estaba haciendo, por supuesto, papeles pintados apocalípticos sino una nueva manera de concebir el espacio, no interno o psicológico pero como fuente de luz. Según Pollock el espacio iguala la luz. También hay una búsqueda muy evidente de liberar la línea de la función que tiene de representar los objetos en el mundo. Es decir, que hay descubrimientos que son preocupaciones del momento histórico pero que a la vez lo supera.

F.G.S. Por supuesto que no iba a pintar ese mismo cuadro de hilo enredado hoy en día. Ni al final de su corta vida lo hacía ya. De todas formas era una idea interesante, muy vital, como esas tintas chinas taoístas que intentaban simbolizar el principio del caos, el estado ese en que las cosas están todas entremezcladas, confusas, sin nombre ni distinción. Es un punto muy concreto del estado creativo y muy real que sientes cada día. Después de ese estado hay que convertirse un poco en dios y separar, aunque sea mínimamente, las aguas de la tierra, luego los conceptos, los animales, los colores, etc., y así hasta el final para que cada uno tenga su vida independiente, propia, hasta que le sobrevenga su muerte o destrucción. En ese momento, te conviertes un poco en Kali y se vuelve otra vez al principio. Es la misma cosa que le pasó a Philip Guston. Un pintor que me apasiona, que supo plantearse un cambio radical, o, más sencillamente, le sobrevino ese cambio y supo aceptarlo.

K.P. Me acuerdo de una frase de Guston, escrita en los años 60, que afirmaba que el mito heredado del arte abstracto es un poco absurdo, y que la pintura no es pura, sino impura. Se trata según él, de ajustar las impurezas como modo de forzar la continuidad de la pintura. "Somos productores de imágenes y liberadores de imágenes".

F.G.S. A mí me gusta más el caso de Guston que el de Pollock o Kline. Pollock era el moderno de la época. Se psicoanalizó, bebía en cantidad, como tantos otros, era un rayo. Guston daba la sensación de ser otra cosa, menos espectacular, creo que más tímido. Como lo veías entre medio de toda esa generación, no te gustaba tanto como Pollock. Pero cuando llega al final de su vida es una impresionante explosión. Delirium tremens al óleo. ¿Qué tuvo que pasarle a ese hombre, después de tantos años sin pintar? Me escalofría sólo de pensarlo. No quisiera que me pasara nada parecido. Me aterrorizan las ideas que tengo cuando veo sus cuadros, o cuando pienso en ellos, silencio, soledad, miedo, frío. Lo mismo me pasa con Rembrandt, aunque de otra forma. Creo que en las costas mediterráneas la gente preferimos una vida más tranquila a cambio de una muerte menos aplastante. Desplazamos los problemas hacia otros sitios para no estar continuamente con el agua al cuello. La tragedia está bien para los escenarios. Es una buena escena esa de los cuadros con pasteles en el pecho, montones de zapatos llenos de clavos, puertas arrancadas, arañas, bombillas, etc.

K.P. Sí, un feliz mal gusto. ¡Dice del proceso de pintar las imágenes que empieza con un zapato y se convierte en luna y termina por ser pastel! Se convierte en una especie de estibador empujando cosas pesadas de un lado a otro.

F.G.S. Me impresionó mucho un cuadro que vi en Basilea con una araña sobre una caja de embalar, y otros muy oscuros y negros, que provocan una agitación interna conmovedora, o sea, especie de marco, o ese mar con unos ojos que miran desde lo alto. Son unas imágenes perturbadoras que pasan de todo, mal hechas, pero con una atracción

irresistible y una presencia que exige atención. Te quedas clavado delante de los cuadros, no puedes irte, aunque lo desees, a toda prisa.

K.P. Como el cuadro de la escalera con esa pierna colgando del último peldaño, y una especie de musa, sol, o cabeza pegada al horizonte. Un cuadro en el cual no hay ni un solo elemento que parece funcionar, pero que funciona de maravilla como conjunto. Hay una frase de él que me parece cerca de tu propio proceso: "Hay 20 minutos cruciales en la evolución de cada cuadro, y eso es la única medida que tengo a la cual agarrarme".

F.G.S. Sí, claro está. Entiendo muy bien a lo que se refiere. Lo que me gusta de Guston, como en algunos otros ejemplos, es que es una persona cuya emoción va muy por delante de su capacidad técnica, de su forma de hacer y de su manera de concebir el principio y el resultado final. Eso le pasó a él y luego nos desborda a nosotros, que es lo bueno.

K.P. ¡Ross Feld escribió que pintar para Guston era como entrar en una habitación oscura llena de bombas! Es curioso que al final encuentra, quizás con más claridad y evidencia, con más energía, la misma vitalidad y expresión intensa que regía como principio del Expresionismo Abstracto, es decir, lo encuentra en esos objetos cotidianos vulgares, la bombilla, el zapato, la manta, etc.

F.G.S. Guston es para mí un buen ejemplo de pintar o hacer cosas en un acto total de desengaño, independencia y sinceridad con uno mismo. Eso a la gente le viene por vías muy diferentes. Por vía del fracaso, quizás es el caso de Guston, ya que no había tenido el éxito de los demás. Por vía del alcohol, también el caso de Guston. Situaciones traumáticas, crisis, simple placer, experiencias vitales intensas, etc. O por vía de saturación completa, que quizás es mi caso. Es como si llegase un momento en el que dijeras, ¡a la mierda todo y hago lo que me gusta sin más historias! La inspiración no es más que necesidad extrema, fracasos anteriores, imposibilidad de antemano.

K.P. También, por supuesto, es una crudeza muy sofisticada, toca un pulso no sólo de moda pero que rinde la energía presente.

F.G.S. No está mal eso de que esté de moda. Vivimos así. Nada es eterno. Mañana cambiaremos. Los científicos nunca hablan de esos temas, no les preocupan, simplemente investigan nuevos problemas. Ninguno de nosotros sabemos lo que vamos a hacer mañana o, siquiera, si viviremos para hacerlo. Cuando un grupo de imágenes me deja de fascinar, lo que hago es cambiar radicalmente mi forma de pintar. Siempre hay que tener cosas urgentes guardadas en el bolsillo, por lo que pueda pasar. Pero cada vez veo menos imágenes que me fascinen, más que las mías quiero decir, aunque parezca un egocentrismo despreciable. Antes me interesaban más cosas, de aquí y de allá, pero voy observando que a medida que pasa el tiempo se han ido reuniendo en las pinturas. Así es que prefiero mirar mis propias pinturas porque allí está todo junto, todo lo que me va o ha ido interesando. Es más cómodo que tener que ir poniendo papelitos de punto en los libros.

K.P. ¿Utilizas la Historia del Arte como fuente directa para tus imágenes como lo están haciendo tantos pintores actuales?

F.G.S. Bueno, cada uno tiene su historia y mi historia ha venido, por suerte o por desgracia, del conocimiento de la Historia del Arte desde muy temprano. Mi ambiente familiar me lo proporcionó desde el principio. Y desde hace 15 años, sin verdaderamente darme demasiada cuenta, me he encontrado metido en eso hasta las cejas, en el mundo de la Historia del Arte primero, y en el mundo de arte que todavía no es historia después. Cada día trago imágenes. Si mi colección de música es grande, mi colección de historia del arte es todavía más. Tengo las paredes de casa tapizadas de libros. Voy revisando todo continuamente sin ningún orden. Hay días en que me enrolló más con una cosa que con otra. Tengo zonas que me interesan especialmente, por ejemplo, me gusta mucho Caravaggio. ¡Lo que pasa es que no sé hacerlo! ¡Veó lo difícil que es! Además, los tiempos ya no son los mismos, ni las estructuras que permitían eso existen, y no me refiero en concreto al punto de vista ideológico. La Historia del Arte está llena de ejemplos que nos demuestran cómo se las han ingeniado los artistas para decir una cosa mediante otra que es la que, en principio, todo el mundo observa y entiende. Por eso, da cierta risa ver cómo ahora priva un neobarroco de feria, un barroquismo de salón sería más justo decir, cogido por los pelos, con más ruido que nueces, simulador solamente del efecto barroco de los colores oscuros, claroscuros, dramatismo, teatralidad, etc. Me parece una ruta llamada a ser olvidada muy pronto y muy conservadora. Yo sigo prefiriendo a Caravaggio o Ribera.

K.P. ¿Por qué te parece que hay de nuevo un interés por el Barroco y el Manierismo? ¿Por qué surge de nuevo ahora como foco?

F.G.S. La Historia del Arte siempre es móvil, porque la estamos inventando y reconstruyendo continuamente. Las cosas que en un momento están en primer plano, pasan a segundo, y siempre es así. No es una ciencia exacta donde una demostración tiene un período de vida más bien largo. Bien mirado apenas sabemos nada de la Historia del Arte, sólo zonas aisladas totalmente inabordables, las obras, y poca cosa más en lo referente a escritos y documentos. Y sobre ese poco levantamos posibles teorías y estructuras. Es normal, no podríamos hacerlo de otro modo. Referente a lo que preguntas sobre el Barroco y el Manierismo, no sabría que contestarte que no supieras ya. Supongo que hemos cambiado de forma de pensar y vivir, después de tantos años de arte programado, ideal, racionalista, con una idea de esperanza, orden y claridad propia de movimientos como la Bauhaus y similares. Es posible que sólo sea un cambio de moda, por saturación del mercado. No hay que hacer demasiado caso. Después de eso vendrá un neoabstractismo, neoracionalismo, neopsicodelia, no sé, cuando la gente, los coleccionistas y museos se cansen de tanto bicho, paisaje y monigotes. El pensamiento y el mercado no necesariamente tienen que ir paralelos, ni yuxtaponerse.

K.P. ¿Pero por qué nos toca su interés en este momento actual, representan una vuelta hacia lo romántico, lo individual, el artista como héroe?

F.G.S. Quizás, pero ya sabes lo que dice el refrán. No hay héroe bueno ni héroe malo. Sólo héroe muerto. También el Manierismo es más morboso, más promiscuo, más puñetero, más culto y más distante, más frío. No es una de mis zonas preferidas, aunque

por supuesto me gustan Pontormo, Bronzino, Parmigianino o el mismo Miguel Angel. De todas formas no hay nada estable en los gustos, que son algo muy personal y subjetivo. No hay ningún ideal que te colme por completo, siempre le ves pegas a todo. A mí me gustan cosas con una caligrafía china y con un pequeño mapa esquimal. Mezclo, como es obvio, lo que conozco. Es lo mismo que sucede cuando visitas una buena exposición colectiva o un museo. Te ves obligado a saltar continuamente de lugar, de forma de pensar y sentir. Cada tres metros de pared se convierte en una aventura. A mí me gustaría que mis exposiciones parecieran exposiciones colectivas. Vas mirando esas imágenes continuamente y ellas van cambiando tu cabeza.

K.P. Como si la historia pesara tanto que lo único que podemos hacer hoy en día es releerla. De todas formas una imagen es siempre una lectura de otra, tal punto que Bloom, un crítico norteamericano, afirma que no hay texto, sólo relaciones entre textos.

F.G.S. Sí, y a partir de eso, hacemos nuestra versión. Es como en el mundo del jazz o del pop, o incluso la música clásica europea, donde existen los standards, los temas aceptados, los modelos, y los músicos hacen sus propias improvisaciones basadas sobre ellos con un mayor o menor grado de inspiración o novedad. Depende del momento. Lo mismo pasa con razas indias, donde sólo se conoce la base y el resto es diversidad improvisada. Y lo mismo con los palos flamencos, o la música andalusí, y otros múltiples ejemplos. Como siempre, depende del intérprete. Igual con la pintura. El pintor recurre, aun sin ser consciente de ello, a un modelo o a un texto ya conocido para empezar a pintar. Yo particularmente pinto, creo que como todo el mundo, a partir de modelos conocidos. Cualquiera de esas imágenes clásicas, repetidas hasta la saciedad, de que te habla la Historia del Arte, pueden ser entendidas como un standard. Utilizo imágenes conocidas sin saber exactamente cómo, con la esperanza de darle mi particular versión. Por ejemplo, haces la misma imagen al cabo de un mes y te sale una vez clara, sencilla y radical, y al otro, emborronada, dispersa, o compleja. Y así salen las improvisaciones que tú haces en cualquier momento sobre motivos, temas o modelos conocidos. Tenemos retratos desde hace 3.000 años hasta hoy día y sólo cambian las improvisaciones. No se trata solamente de un cambio de estilo. Los estilos son otra superestructura que se aplicaría a los patrones. Puedes hacer cualquier modelo en un estilo diferente, si es que puedes o te interesa, e incluso añadirle a cada estilo tu propia peculiaridad, para distinguirlo de otro en similares circunstancias, si es que también te interesa. Puedes pintar un mismo paisaje recorriendo toda la Historia del Arte, pero cuando llegues a la semana pasada te vas a encontrar ante un vacío, porque ya has acabado el circuito. Entonces no tendrás más remedio que hacerlo como buenamente puedas. Entonces aparecerá la improvisación, en su sentido más completo, y la posible diferencia histórica, si has tenido suerte. Es igual, evidentemente, en el campo de la filosofía, la Verdad, el Ser, el Devenir, etc. son standards, temas, si lo quieres así, que señalan los límites de nuestra especie humana, sus obsesiones biológicas o intelectuales. No podemos plantar nada más allá que eso, son los límites de la vida que tenemos como hombres. Los dioses, como son proyecciones sobrehumanas, son la antípoda. Rechazan la improvisación, el cambio, la marea, y representan la seguridad de la permanencia. Cada uno tiene su personalidad marcada fija, diferente, y siempre dicen lo mismo, porque ya está escrito. ¡Quizás necesitemos que vuelvan a hablar otra vez en directo! Cuando los convocas es para un acontecimiento concreto, o, mejor dicho, para canalizar un sentimiento preciso y, evidentemente, no vas a convocar al mismo dios para un

estado de frustración que para una explosión de alegría. Vas a templos diferentes. Convocas los standards según tu estado de ánimo cotidiano, y ese estado de alma depende de cosas tan primarias como si has dormido bien, o has leído, visto, hecho algo impresionante, o que no te duelan las muelas. En mi caso hago gimnasia todas las mañanas, y llego aquí al estudio con una especie de vitalidad desbordada que me ayuda a empezar.

K.P. ¿Lo haces para ponerte en forma para pintar?

F.G.S. No, no. Lo hago porque el ejercicio físico en sí mismo me interesa tanto como la pintura. Me siento bien haciendo esfuerzo. Hace sentirme muy pletórico y con una gran seguridad en ti mismo. Si acabas de entrenar con 70 u 80 kgs. y luego la mano con 100 gr. de pintura va que se las pela, y acepto lo que venga. Es como si la mano y, por tanto, también las ideas fueran peso pluma. Es como si perdieran la gravedad. Las ideas de un pintor no existen hasta que no están en su mano, y ésta las tiñe con todo lo que ello lleva implícito. Hubo un tiempo en el que pensé que el brazo no me pesaba lo suficiente y que por ello iba demasiado rápido, y pintaba con esas muñequeras de bolas de plomo que utilizan los karatecas. Pero eso tampoco duró mucho. Además, el cuerpo es a fin de cuentas lo único de que disponemos, nuestra última arma de supervivencia, y empezar a perderlo es un poco empezar a morir. Es una cadena infinita. Me fascina ese desbordamiento cotidiano de uno mismo por el lado que sea.

K.P. ¡Y esa cadena es abierta, ecléctica, casi consumista!

F.G.S. No es que me desagraden las palabras abierto, ecléctico o consumista. Veo que muchas veces se utilizan como términos peyorativos de cierto código dominante, por parte de la gente que significa por su estilo cerrado, o por gentes que comparten también esa idea, por su forma limitada de presentar las imágenes. Normalmente, cuando se dice ecléctico es en contraposición a eso. Los pintores que se limitan voluntariamente a un estilo cerrado se obsesionan por su propia biografía. Siempre andan buscando antecedentes personales a los signos que utilizan. Y, claro, llegan a su infancia, que no pueden remediar, y se deprimen, mienten o mitifican cuando comprueban, si es que son listos para ello, que los signos, temas, estilos, etc., que creen propiedad privada vienen de muy lejos. En las familias con pedigrí a nadie le interesa tener un bastardo riéndose o columpiándose en el árbol. ¡Mira, cada uno tiene sus propias necesidades e ilusiones y nada más, y yo no soy quién para emitir juicios al respecto! El único término que veo a eso es que ciertas tendencias, inclinaciones o impulsos encuentran así rápidamente, prematuramente sus topes. Sólo cuelean ciertas cosas, es decir, sólo que estaría de acuerdo con el pretendido estilo. ¡Debe ser así, cuando así sucede tantas veces! En este sentido me parece que un estilo que te domine es un estado tirano que te tiene sujeto a sus intereses. El deportista que a mí me entusiasma es el atleta del decatión, que practica muchas disciplinas. El corredor no hace más que una cosa. Hay gente que es apta sólo para correr en una dirección y hay gente, porque su biología o emoción les desborda, que no van frenando y sacan todo.

K.P. ¡Dada tu manera de "seleccionar" las imágenes, en principio, no se puede agotar!

F.G.S. Esa es mi esperanza. Todo son mezclas de imágenes que vienen de otros campos y espero que haya sido capaz de poner algo de mi parte. Ese es mi lado romántico. Espero que haya algo que no se haya dicho de esa forma, aunque tampoco lo creo demasiado.

K.P. ¿La mezcla en sí por ejemplo?

F.G.S. Tal vez, pero no es una de las cosas más importantes, porque luego mezclo las mezclas. Créeme, es un verdadero follón.

K.P. ¿Has introducido últimamente algún nuevo elemento?

F.G.S. Continuamente estoy introduciendo elementos nuevos, al menos nuevos en mi trabajo. Últimamente quizás las siluetas más recortadas y diseñadas, un espacio lo más antipictórico posible que sea capaz de hacer, supresión de unos mismos recursos en el mismo cuadro, etc. No sé, cosas de ese tipo. Quizás también las flechas, los espinos, las formas en columna vertebral. Luego cuando reviso pinturas más antiguas veo que ya han salido y me da rabia. De todas formas tampoco son motivos nuevos, todo el mundo los ha utilizado. Recuerdo el paleolítico, el neolítico levantino, el Tassili, Summer, Egipto, Klee, Miró, Tàpies, y tantos otros. No he visto en este sentido nada nuevo en ningún artista con respecto a lo anterior. Los pasteles que ves en los cuadros de Philip Guston, ya los has visto en el Pop-art, Pompeya, Egipto, etc. Lo que pasa es que los ves como otra cosa, con otro aire. Me gustaría que me dijeras lo que hay de nuevo exceptuando, por ejemplo, los nuevos fármacos en el mundo de la medicina. Incluso en eso, el resultado es nuevo, pero los elementos que los componen son ya en su mayoría conocidos. No hay nada que se construya sobre elementos desconocidos. Es imposible utilizar un elemento desconocido, sólo prever su existencia. Sólo la ilusión, la utopía, la esperanza, las hipótesis, las ficciones, etc., lo hacen. Tal vez mirado desde otro punto, el arte tenga que ver algo con ello.

K.P. ¿La música da imágenes?

F.G.S. No, la música enrolla, construye ambientes, situaciones, predispone, pero no da imágenes en concreto. También te ayuda a recordar con bastante precisión.

K.P. ¿Da ritmos, quizás, al cuadro?

F.G.S. No sé, nunca me he planteado tal posibilidad, aunque no lo creo, sería una traducción demasiado traidora. Cuando hago un cuadro nunca me planteo problemas de ritmos, de contraposición, de equilibrio, de contraste o cosas por el estilo. Ya ves que precisamente no brillan por su color. Pinto con los colores que tengo a mi alcance, o que me sobran del día anterior. Cada día hago alguno nuevo y, claro, a medida que lo vas cogiendo se mezclan entre sí. No tengo ninguna preocupación especial por una visión colorista o totalitaria del cuadro. A veces un cuadro me enrolla especialmente en una parte, y el resto normal. Así es que cuando lo veo quizás me fije más sobre todo en esa parte. Pero también me doy cuenta que hay otra gente que se fija en otra. Con la música

hago precisamente lo que acabo de decirte antes, improvisar sobre mis estados diarios, dado que en la mayoría de los casos no tengo ninguna idea preconcebida de lo que voy a pintar. A mi parecer la gente utilizan patrones sin saberlo. Miró, como él mismo dijo, lo que hacía era fijarse en las manchitas del suelo que le provocaban cierta excitación visual. Todo el mundo, supongo, empieza la ceremonia de pintar un cuadro con gestos primarios, y si te gustan los dejás, y, sino, los borras. La pintura tiene eso de fantástico, que es tan fácil de hacer que no necesitas planes preconcebidos ni grandes despliegues técnicos. Lo puedes tapar todo y no pasa nada. Cuantas más capas tiene un cuadro, más veces has estado negado, y eso no quiere decir que la última capa sea mejor que la número 13 ó la 5ª. Cuantas más capas das, más das la sensación de que has trabajado y preocupado, y eso a la gente que compra puede justificarle el precio que paga. Todo el mundo se queja con la mosca detrás de la oreja cuando paga un montón de lilas por cuatro rayas.

K.P. ¿Qué relación ves tú entre tu obra y el clima de Barcelona en los años 60-70? Con Tàpies, por ejemplo.

F.G.S. Siempre he admirado mucho a Miró y a Tàpies. Cuando estaba en Mallorca, Miró era el artista más importante que tenía cerca, y en Barcelona lo fue Tàpies. Ambos tienen un punto en común, que no van por el rollo del virtuosismo técnico y enfatizan las tintas de lo emotivo e intelectual. Eso te ayuda a decir, ¡yo también podría intentarlo! Y así fue. Posteriormente he descubierto que hacer las cosas sin despliegue técnico es aún más difícil que si eres un virtuoso del pincel. Pertenecen a ese tipo de artista de que antes hablábamos, aquellos cuya emoción va por delante del truco técnico. Y no se andan con puñetas. En Miró y en Tàpies no hay truco, todo está a la vista, y eso es estupendo. Además son artistas variados y eso también me gusta. De Miró sólo podría contarte anécdotas de dos veces que estuve charlando con él en su casa, pero nunca llegué a entrar en su estudio. Con Tàpies he tenido la ocasión de hablar muchas más veces, tanto en Barcelona como en Campins, y siempre ha tenido la amabilidad de enseñarme sus estudios con las últimas pinturas. Sus puntos de vista siempre me han interesado y tiene cuadros realmente estupendos. Aunque es evidente que no estamos unidos por una cuerda umbilical y pensamos cosas distintas. Es lógico. Su cuerpo es su cuerpo, su vida es su vida, y su mundo es su mundo. Tiene momentos que me gustan más que otros. Pero, sin duda, sus momentos menos interesantes han sido infinitamente más escasos que en muchos otros artistas, y eso es lo que le hace grande. Luego tiene otras trascendencias que me interesan menos, al menos en su enfoque, a nivel de la vida pública, social o política.

K.P. ¿Tu época maoísta era más bien a nivel de gesto romántico?

F.G.S. Cuando yo militaba dentro del maoísmo era estudiante universitario. Con eso me parece que te contesto suficiente. Ahora me parece que pienso de una forma un poco más amplia. No milito en ningún partido político, aunque sigo teniendo ideas progresistas sobre las cosas. Al menos eso creo. Pero ya sé que eso por sí sólo no basta. Las estructuras asentadas no cambian por sí mismas, hay que empujarlas, y eso también cuesta dinero y mucho esfuerzo. Es evidente que la riqueza en el mundo está mal repartida. ¡Fíjate sólo en el mercado del arte, es un verdadero escándalo! Es una situación atípica, irreal. Sin relación o comparación con nada que no sea el tráfico de

divisas, negros, drogas, armas, etc. Dinero y rápido, si la fortuna te sonrío. Es desmesurado el precio de una imagen, por el simple hecho de estar hecha a mano, ¡encima!, por muy importante que parezca, por más profunda que queramos, por muy única que sea. Tal vez sea aún uno de los coletazos del Romanticismo. A veces he pensado en subir el precio de los cuadros, en un 15 ó en un 20%, y dárselo a gente como el Frente Polisario o Green Peace, aunque suene a caridad o mala conciencia, ¡me da igual! Al menos Lord Byron se fue a luchar por la independencia griega y, ¡ffjjate!, nosotros seguimos aquí hablando de tonterías. Sí, realmente, debe ser mala conciencia y falta de cojones.

K.P. Aunque, quizás, las respuestas más atrayentes actualmente son completamente hedonistas o narcisistas. Cualquier respuesta política carece de interés y comprometerse en ese sentido parece más bien hacer carrera. ¿Te quedan "restos" de tus actitudes conceptuales en tu obra actual?

F.G.S. Hacía instalaciones y escribía muchísimo. Pasaba todo el día escribiendo, fotografiando y discutiendo. Era lo suyo. Creo que debían ser los mismos problemas que ahora sólo que vehiculados de formas diferentes. No veo grandes diferencias. Yo soy un artista esencialmente cerebral y emotivo, como muchos otros, sin programar conscientemente el porcentaje de cada parte. Eso va como va. Toda obra tiene cantidad variable de ingredientes. Por ejemplo, una persona fría, distanciada, racional, puede ver la estructura formal de un cuadro, mientras que una persona emotiva, a lo mejor, olvida esa especie de visión rígida y se concentra exclusivamente en el tema, o en cualquier otra cosa imprevisible. Precisamente las obras que más me impresionan a mí son las que ceden a varias lecturas, porque no encajan en ningún modelo teórico preconcebido, y siguen aún proporcionando nuevas e inciertas posibilidades. Me interesan aquellas obras de arte que recogen un amplio espectro, desde las emociones más primarias y directas, hasta las más sofisticadas y abstractas, todo a la vez. Pero de esos conjuntos hay pocos, muy pocos, escasean tanto como las ilusiones.

K.P. ¿Hay actitudes o principios que tú hayas elaborado a nivel de un texto escrito como estética que sigues manteniendo intacto?

F.G.S. Básicamente serían actitudes relacionadas con mi postura ante el mundo. Principios firmes no creo que tenga muchos, más allá de los básicos. Una de las primeras obras que hice consistía en moldes de papel de plata de mi propio cuerpo, cuando hacía 5 ° ó 6 ° de bachillerato en Palma. Seguro que era una cosa que había hecho todo el mundo, pero como yo carecía de esa información, tenía que hacerlo como si fuera el primero. También escribí mi número del D.N.I. en la playa, al lado del mar, para que las olas lo borrarán. Unía pinos con hilos de colores y un montón de cosas que ahora no me acuerdo. ¡Ah, sí! También le escribí una muy dura carta a Nixon cuando perdieron la guerra del Vietnam, también le envié a Paulo VI una pastilla anticonceptiva el día que se pronunció en contra y también, ahora lo recuerdo, les puse un telegrama a los astronautas, por aquellos días en el espacio, para que se cuidaran, por que uno de ellos había cogido una gripe. Imagino que ninguna de esas cosas debía de llegar a su destino. En casa hay tres armarios grandes, de esos de oficina, llenos de cosas, con álbumes llenos de fotos de las diferentes series que realizaba, o de las instalaciones, o de proyectos, llenos de libros mecanografiados o ciclostilados que yo mismo escribía.

Tenía muy, muy poco dinero, y había que ingeniárselas para hacerlo todo barato. Pero dejemos de hablar de eso, porque hace ya muchos años y es un aburrimiento. Imagino que lo que me animaba a hacer todo aquello es lo mismo que ahora, o parecido, una lucha personal contra el tedio y la frustración diarias, cierto espíritu aventurero, deseo de hacer algo diferente cada día, etc. Supongo que como cualquier otro.

K.P. ¿Y no tenías una postura en contra de la pintura?

F.G.S. Nunca. La pintura, como la fotografía, como la escritura, o cualquier otra cosa, son medios de vehicular cosas y nunca he visto razones para descartar una u otra forma. Siempre he elegido lo que me ha interesado en cada caso. Lo contrario sería pura tontería.

K.P. ¿Así, cómo explicas tú lo que se llama "la vuelta a la pintura", vuelta que también has vivido tú?

F.G.S. Eso tienen que ser los estudiosos del tema quienes lo han de contestar. No quiero quitarles el pan que con tantos sudores se ganan. En mi caso supongo que por cansancio de lo que hacía antes. Supongo que también por mimetismo, y porque debía pensar que aquello me iba mejor que lo otro. De todas formas te diré, y no entiendas esto en el sentido que antes he criticado de justificar un pedigrí, que siempre he estado dibujando y planeando cosas. Es una actividad que desde muy joven me ha acompañado, aunque no con la dedicación que ahora lo hago. Ya en la Facultad, en mi época de estudiante, me llamaban El Comadrono.

K.P. ¿Pero ves ciertas constantes en tu obra de antes y en la de ahora?

F.G.S. Quizás unas tendencias o principios políticos en el sentido que mostrarían, para decirlo de alguna forma, que la salvación personal y social, por extensión, no está siempre milagrosamente en las estructuras sociales o políticas en sentido estricto, sino en tu actividad personal cotidiana, en tu devenir, en la relación distanciada con la institución, cualquier tipo de institución. Ese aspecto sí que me parece que se mantiene.

K.P. La vuelta al narcisismo, la vuelta al énfasis sobre el individuo, ¿es quizás un resultado de la situación agonizante de no poder comprometerse con cualquier oferta político o social?

F.G.S. Dime tú qué visión política merece la pena vivirla en su totalidad y me apunto enseguida.

K.P. Pero eso es un fenómeno relativamente nuevo, sobre todo en España, dado su historia pasada inmediata.

F.G.S. Sí, por supuesto, porque hace unos años tuvimos la bota encima. Pero ahora el punto de referencia no es el mismo, y dentro de esa normalidad de un régimen democrático, uno opta por hacer lo que le da la gana. La vida es una, y uno tiene derecho a gastarla como quiera, siempre que tengas las posibilidades mínimas para

hacerlo. Si no, y si aún no estás muerto, primero hay que conseguir esa normalidad. Aunque la normalidad, en efecto, también sea un permiso.

K.P. De todas formas esa posibilidad de compromiso político parece que no existe hoy en día.

F.G.S. Las páginas políticas y las editoriales de los periódicos acostumbro a pasarlas rápidamente. Sólo leo los titulares. Me fijo mucho más en las imágenes que acompañan a los artículos. Acostumbran a ser más interesantes que los textos mismos llenos de pompa ideológica.

K.P. ¿Qué es lo que te interesa en Schnabel? ¿El aspecto de nuevo romántico, el aspecto melodramático y agresivamente vulgar de su obra, o lo que Bleckner llamó su empleo de una imagen "psicológica"?

F.G.S. Me gusta la marcha que tiene, de momento, esa promiscuidad de imágenes, la falta de prejuicios al pintar sobre terciopelo o encima de porcelana rota, y también esa capacidad de pintar con zonas abstractas y figurativas a la vez. Me gustan sus colores, tan raros, y me atraen esos gestos generosos.

K.P. ¿Y su manera de construir el cuadro a base de fragmentos, a través de una serie de rupturas, más o menos fluidas?

F.G.S. Quizás, aunque todavía más la presencia y fuerza de las imágenes. Sin duda es el pintor más europeo de los pintores americanos de la última generación, como todo el mundo sabe, con su afición a los héroes malditos de la literatura, como Artaud, Rimbaud.

K.P. ¿Por qué te parece que siente esa atracción hacia ellos, por su fondo espiritual, el deseo siempre de ir más allá, de ceder a la vez el terror y la gracia?

F.G.S. No lo sé, no lo conozco personalmente, pero supongo que por todo eso que tu mismo dices.

K.P. ¿Y Malcolm Morley que también viaja a través de la historia, parándose donde le da la gana, o, mejor dicho, donde hay sorpresa, en Van Gogh, en Delacroix, en la Tampa, en el Zoo, parece obsesionado por la búsqueda de una diversidad visual?

F.G.S. Sí, evidentemente, sus imágenes sorprenden aunque quizás yo prefiera algo más curioso, como Rafael Ferrer. De todas formas, ninguno de los dos me entusiasma.

K.P. ¿El puertorriqueño con sus obsesiones del Caribe?

F.G.S. Sí, esas imágenes tan raras, esas mezclas tan curiosas que no vienen ni van a ningún lugar en concreto, pero se presentan de repente, sin previo aviso, y todo con una peculiar tensión y agresividad.

K.P. ¿Y los italianos?

F.G.S. Los encuentro más próximos, más normales.

K.P. Aquí hay una metáfora muy cercana quizás de tu propio mundo, es decir, la del viaje temporal y espacial, de mezclar imágenes sacadas de distintas culturas, de distintas fuentes y juntarlas casi gratuitamente para crear nuevas tensiones. Por gratuito quiero decir que la justificación es el mero hecho de que se presenten a la imaginación, o que ocurren en el acto de pintar, o que son las obsesiones del momento. Quizás, en efecto, los europeos están más interesados en el tiempo, el peso de su tradición, la misma historia de su continente, y los americanos con el espacio.

F.G.S. Es verdad, pero tampoco veo mucho la necesidad de tales distinciones. Hoy en día, es claro que compartimos espacio y tiempo comunes. Los Estados Unidos están a muy pocas horas de aquí, aunque ya te he dicho que no es uno de los lugares que prefiero.

K.P. Por supuesto, pero sólo quiero decir que la historia de nuestra cultura o nuestro lenguaje viene de lejos, su evidencia siempre está a nuestro alrededor, mientras que los americanos son más bien de ayer y su lenguaje indefinido, incluso muchos de sus ciudadanos casi no lo hablan.

F.G.S. Pero no importa. Tampoco tiene historia los europeos de ahora si no lo quieren. La historia la busca quien la necesita, quien desea averiguar algo más de los antecedentes en que vive, y que ve en esos temas algo más que cosas viejas o muertas. Pero hay otra mucha gente, la mayoría, que eso no les interesa, y tan contentos. No olvides que el recorrer al revés la historia es una decisión intelectual. Lo mismo que lo es pensar en el futuro. La gente normalmente vive su vida, que bastante complicada es ya, sin más problemas que las cosas que les tocan de cerca. Para algunos, esos conflictos cotidianos son el primer paso para la búsqueda de otra explicación, de un mayor conocimiento de su situación personal o colectiva. Pero, de verdad, no veo ninguna necesidad de dicotomías, de contraposiciones entre América y Europa. Vivimos el mismo tiempo. En los últimos 25 años se han creado más imágenes, incluidas las consideradas como arte, que en toda la historia de la Humanidad. Y lo mismo pasa con la investigación científica, a todas luces más importante, urgente y necesaria. Y Europa precisamente no se ha destacado en ese sentido más que otros. ¿No son esas suficientes razones para olvidar los tópicos de la vieja Europa y joven América? A mí me gusta Cabrera, donde te pegas unos baños celestiales.

K.P. De acuerdo que hoy en día no existen dicotomías radicales, como la quieren insinuar ciertos críticos. Pero también es verdad que la relación de un europeo con el paisaje es muy distinta que la de un americano. Es decir, lo ha formado a través de los siglos, y todas las huellas se ven y se sienten en nuestro contacto cotidiano. Mallorca está llena de esas capas de historia dejadas por el hombre y que crean una relación muy íntima con el pasado.

F.G.S. Sí, pero es evidente, que los americanos también tienen su propio pasado. No encuentran huellas de esas capas culturales privilegiadas, como solemos llamarlas

nosotros, la neolítica, etrusca, ciclaica, griega, romana, árabe, etc., sino otras capas, la sioux, la cherokee, apache, esquimal, etc., en el norte, y azteca, maya e inca, etc., en el centro y sur. Lo que pasa es que el Séptimo de Caballería o la Cruz y la Espada, las arrasó, les robó sus recursos, los americanizó o hispanizó. Pero también hicieron eso los romanos con su romanización. También se cargaron muchos otros substratos. Como también hizo la dinastía Han en China, o la nueva China de Mao, o la URSS. Sería el cuento de nunca acabar, la historia bien conocida de los imperialismos. América, en relación a Europa, tiene algo, a mi forma de ver, muy atractivo y es la cantidad enorme de etnias diferentes que conviven o no en un mismo espacio. Eso la hace muy atractiva y hace aparecer nuevas formas de comportamiento.

K.P. Aunque la relación del americano con esas sociedades es de ruptura y no de continuidad.

F.G.S. Así es en lo general. Pero siempre existen excepciones por marginales que sean. Me repugna la presunción, la vanidad vacía, de creerse el centro, el foco, la misma fuente de la cultura. Casos como el de París me ponen fuera de quicio, o Londres, y espero no tener que aguantar demasiadas veces, más que lo imprescindible, su pasada historia y hábitos propios de ciudades como esas. Roma es diferente. Yo prefiero con mucho un mayor grado de anarquías, si es que se puede llamar así. Una diferencia de actitudes, un comportamiento más directo. El mismo hecho de no saber exactamente lo que pasa es para mí muy excitante. Mallorca es una isla que tiene muchas capas culturales e históricas diferentes. Una simple visión atenta del campo mallorquín, con un ojo un poco distanciado, te lo demuestra. Si estás metido en ella no te das cuenta. Ves cómo han vivido la gente, cómo han creado sus historias. Mallorca es una isla privilegiada, dejando de lado el hecho de estar en gran parte ocupada por alemanes, ingleses, americanos, etc. ¡Es cómo si fuera la puta de Europa! Mi relación con ella es una especie de contradicción permanente, me atrae y me horroriza alternativamente, incluso a la vez. Ir a vivir a una pequeña posesión mallorquina, cerca de la playa o en la montaña, me da pánico, pero sin embargo, cuando estoy aquí en Barcelona, lo deseo, al menos a temporadas. Eso es amor, ¿no?

K.P. Barceló la llama una isla posmodernista, una mezcla fortuita de hamburguesas, divisas, restos arqueológicos y raíces campesinas, en breve, un "estilo de estilos".

F.G.S. Eso es verdad, es evidente. Yo me acuerdo cuando adolescente que iba a ligar cada noche. Mi familia tenía una casita en la playa, ahora la Playa de Palma, en estos momentos inundada de turismo grasiento. Pero también la recuerdo como un sitio paradisíaco. Todas las mañanas iba a bañarme en un agua transparente donde se veían los peces. Ahora el agua es de color gris y sólo hay colillas y basura. Solíamos buscar gusanos para pescar. También hacíamos otro tipo de cebo más complicado. Una mezcla de sardina, harina y tomate, esas sardinas que meten en sal y se prensan, a las que les quitábamos las escamas y con su carne hacíamos, amasando, el cebo. Eso se ponía en el anzuelo y se cogían unos peces fantásticos, aunque no demasiado grandes. A los peces les debía de gustar, pero esa era su perdición. Para coger los más grandes tenías ya que bucear a cierta profundidad en las rocas e ir provistos de fusil submarino o arpones. Esos son algunos de mis recuerdos de infancia. Actualmente vas allí, a unos 15 Km. de Palma, y todo es inglés o alemán, todo lleno de frankfurts asquerosos, humos, aceites

solares, chiringuitos de todo tipo de cosas horribles. ¡En fin, los tiempos cambian! Sin duda la gente mallorquina siente de una manera tradicional. Como si eso fuera algo muy alejado de sus vidas. Esas contraposiciones se manifiestan a diario. Se están viviendo dos mundos, o varios mundos. Cuando me ligaba a una extranjera, lo que decía ella y lo que decía yo y sentíamos eran polos absolutamente opuestos. De un lado teníamos el mito de las suecas, de las holandesas, de las danesas, todas rubias, altas y liberales, y de otro lado estábamos nosotros, ardientes, de pelo negro, morenos, y muy peludos. Había bastante contraste. Ellas venían buscando aventura, y para nosotros era una especie de salida de las cuatro costas de la isla, una perfecta simbiosis, ¿verdad? Al pasar los años ni te gusta una cosa, ni la otra. Te crea una especie de sentimiento doble, un no saber donde ir. Ni te gustaría vivir encerrado en una isla, que es como un círculo cerrado en sí mismo, y tampoco te gustaría vivir de la otra manera. El mundo mallorquín lo amas y lo odias a la vez. El otro te ves obligado a vivirlo, pero ni siquiera te atrae.

K.P. Hablas de esas imágenes de tu infancia, ¿hay algunas que entran directamente en tu obra, o personales a nivel de recuerdo, o culturales, los peces, la cometa, el pulpo?

F.G.S. Bueno, a veces salen algunas cosas como los almendros en flor, las casas, los camiones, las costas, los peces, etc., pero no había pensado nunca en la pesca misma, en la imagen del pescador como mítica y simbólica de la pesca, como metáfora de la creación. ¡Quizás mañana lo pinte! Es verdad que todas nuestras actitudes de adolescentes eran paradisíacas y muy vitales, a qué cala ibas, por ejemplo, en algunas había sol ya a las seis de la mañana y en otras anochecía antes, por lo cual no podías bucear porque te quedabas helado. Son imágenes tópicas, ya sé, pero te conforman y te quedan clavadas en la memoria. Me gustan mucho las casas típicas de allí. No están planificadas de entrada, sino que se van añadiendo los elementos a medida que las necesidades de la familia o del trabajo van aumentando. Es el sistema de la arquitectura popular, es decir, si necesitas poner la vaca en un sitio, pues allí se hace el establo. Es como hacer un cuadro, el mismo tipo de necesidades y soluciones. Es una cosa muy práctica que da lugar a espacios muy interesantes y curiosos, muy naturales e imprevistos.

K.P. ¿Y las citas a menudo?

F.G.S. Bueno, las cito y las mezclo, una casa mallorquina, una casa de esas de adobe de los pueblos del Sahara, o la forma de una iglesia católica, o una mezquita, o construcciones prehistóricas, o construcciones tibetanas, indias, chinas. Ahora que lo pienso, me parece que lo que hago no es dibujar esas casas, sino espacios sagrados, zonas de culto y ritos, tal vez desde un punto de vista algo obsesivo y con muy poca relación con lo que pasa aquí en esta ciudad que habito.

K.P. En efecto, hay obsesiones que salen con frecuencia, la rata, la serpiente, esos dientes castrantes. ¿Estas formas se agotan, o te llevan la una a la otra en el cuadro? ¿Qué proceso de relación ves tú?

F.G.S. Eso es la mano quién te lo dice. Yo no soy en parte responsable de lo que mi mano hace. Si sigue así, algún día tendré que cortármela. Y además no busco explicaciones lógicas, ni de ningún tipo. Como te he dicho antes, depende según como

me vaya enrollando la música o a qué tipo de viaje me lleve la ansiedad, voy pintando una cosa u otra. Así de estúpido. Todo depende, por supuesto, de las imágenes que llevas acumuladas en la cabeza y que en ese momento tengan a bien visitarte. Sé, más o menos, cómo es una mezquita. Conozco, más o menos, la forma de una iglesia gótica. Todo el mundo tiene esas estructuras en la cabeza. Quiero decir que si pintas, por mal que sea, una ojiva, va a salir una iglesia gótica. Y si pintas un arco de herradura, aparece una mezquita. Es una especie de conjuro. Hay veces, en que todo se mezcla porque uno no es responsable de sus actos, o no quiere serlo.

K.P. ¿Y la situación de las imágenes en el espacio del cuadro, lo sopesas de alguna forma?

F.G.S. No lo calculo nunca. Ya ves que siempre los pinto a nivel de tierra. Si te fijas en los cuadros, casi siempre hay una zona preferente, donde el brazo puede llegar con facilidad, sin necesidad de agacharme o pintar boca abajo, al revés. Creo que en mi caso los cuadros tendrían que ser expuestos apoyados en la pared, en el suelo. Odio el espacio que existe entre un cuadro y el suelo cuando están colgados.

K.P. ¿Por qué? ¿Para conseguir cierto ritmo físico a lo Pollock, para tener más libertad, para poder dominar fácilmente todo el espacio?

F.G.S. No lo sé, simplemente pasa así. Quizás sea simplemente por eso que dices.

K.P. ¿Cómo actúas frente al cuadro?

F.G.S. Como ya te he explicado. Muchas veces pinto de espaldas al cuadro, con las dos manos simultáneamente, y sin mirar demasiado. A veces, con los ojos cerrados. Los pinto así. Salen así, no hay otra intención. Si pintas siempre igual te aburres, es un martirio que no estoy dispuesto a soportar, aunque sea a cambio de la palma de dólares.

K.P. ¿Y cómo pintas, con la mano, con palos y pinceles?

F.G.S. Normalmente con la mano, bueno, casi siempre. Todos están hechos con la mano. No utilizo nunca o mejor dicho, las brochas las utilizo sólo para dar las primeras bases. Tengo el cacharro ese lleno de agua y con una esponja me voy limpiando las manos continuamente para no ensuciar demasiado los colores. En invierno se te quedan como un iceberg. En invierno los cuadros acostumbran a ser más rígidos y torpes, ¡si es que aún es posible aumentar tanta torpeza! También en invierno acostumbro a utilizar más los pinceles, así no se te agrietan tanto las manos.

K.P. ¿Y por qué lo haces así? ¿Para tener un contacto más directo, o sencillamente porque te sientes más cómodo así y te resulta más fácil a nivel práctico?

F.G.S. No tiene nada que ver con una proposición estética. Eso de tener un contacto más directo suena demasiado a programa. Más bien tiene que ver con las cosas sencillas. La mano es más rápida, cubre más superficie que el pincel, y te lleva inmediatamente a la imagen. No hay ningún plan preconcebido. También utilizo las puntas de los dedos, y no sólo la palma de la mano. Suelo llevar un color en cada dedo.

Es como tener la paleta en la misma mano. En el fondo, por supuesto, se trata de algo parecido a un método, aunque no sé cuanto tiempo va a durar así. A veces, utilizo algún pincel que otro, sobre todo en invierno, como ya te he dicho, cuando tienes las manos congeladas y ya no tienes tacto, o cuando te has cambiado ya para irte y ves algo que no te gusta. Y entonces siempre pasa lo mismo, te manchas los pantalones y la camisa. Y al llegar a casa siempre te dicen ¿pero por qué no te pones otra ropa para pintar? Y naturalmente nunca respondes, o te haces el loco.

K.P. ¿Y hay alguna razón específica para utilizar esos formatos?

F.G.S. Supongo que sí. Es que con los pequeños formatos de momento no me aclaro. Al pintarlos directamente con la mano, se llenan inmediatamente. Algún día tendré que buscar un sistema más adecuado. Y, sobre todo, hay algo que no me va con los pequeños formatos, tal vez porque no esté predispuesto psicológicamente. Me parece que últimamente no hago más que pensar en términos un poco grandilocuentes. Cuando imagino una imagen, inmediatamente la imagino en tamaños grandes, pero tampoco desmesuradamente grandes. Los formatos pequeños ni me gustan ni me disgustan, simplemente no acostumbro a hacerlos. Prefiero hacer pinturas un poco más envolventes. Una de las dimensiones de los cuadros que normalmente pinto es siempre la misma, 1,95 m. Y eso tiene una explicación muy sencilla, y es que la dimensión de la puerta del anterior estudio, y de este mismo, no dan para más. No hay otra razón. Tengo pensado ampliarla y entonces tendré la posibilidad de hacerlos un poco más grandes, porque eso de montar y desmontar cada vez las pinturas grandes es un verdadero coñazo. He pintado cuadros mucho más grandes sin bastidor, pero la verdad es que no me encuentro muy bien, es como si perdieras la imagen. Tienes que planearlo y pintarlo en sucesivas sesiones, y eso a mí no me va. Me olvidaba de lo que quería hacer. Cada día lo cambiaba a medida que iba pintando nuevas zonas, sin llegar nunca a ningún resultado que me satisficiera. Las imagino, no sé ya si por costumbre, las imagino en los formatos que normalmente utilizo. Parece como si hubiera llegado a una especie de colaboración entre ideas y espacios. Esos formatos parecen permitir ese encuentro. Tampoco me preocupa el que todos sean parecidos, con pocos centímetros de diferencia. Los encargo de golpe, cada dos o tres meses, y los acumulo por medidas en el almacén de la entrada del estudio. Lo voy cogiendo cada día como si fueran hojas de papel.

K.P. También es evidente que esos formatos van bien al cuerpo, es cómodo para movimientos que tienen cierta rapidez y generosidad.

F.G.S. Tengo que admitir, por supuesto, que el cuerpo tiene que ver, aunque es mucho decir, casi demasiado serio, para mi manera de ver las cosas. La imagen es pequeña, pero si te acercas es grande, pero no tan grande como si fuera un argumento de autoridad. Estoy pensando, por ejemplo, en esos grandes cuadros de Kiefer o Penck que miden 10 x 5 m, como si quisieran hacerse responsables del peso de la humanidad. Me gustaría poder hacerlo, claro está, pero hay veces que me parecen demasiado retóricos, y de momento no me dicen casi nada. Hay una tendencia entre algunos pintores de hacer las cosas cada vez más grandes, gigantescas, como si la simple dimensión fuera un buen argumento. Algo parecido sucede cuando subes el volumen de decibelios a

tope, aparece la distorsión, ya no distingues ni los más grandes matices, no oyes nada. Creo que es un problema de limitaciones propias del hombre. Nada más.

Acuérdate de esos cuadros enormes de Rubens, tan horribles, por muy virtuoso que fuera él o su taller. Imagínate una película porno en cinerama y con jadeos ensordecedores, más que excitarte lo que haría es aplastarte. Creo que cada cosa, para que sea eficaz, tiene que tener cierta relación con su tamaño, a grandes rasgos. Evidentemente, también en esto hay excepciones.

K.P. Si te gusta o no, es evidente que no puedes evitar el hecho de que estás elaborando una poética, incluso, por supuesto, a nivel de no querer articularla como argumento. Hay relaciones estrechas y paralelas con las imágenes arquetipales, místicas y elementales, y con los procesos de una poética primitiva. Tal interés me parece muy característico de un momento en que prima el espíritu romántico. No importa si se trata de un grafiti contemporáneo, o un mundo primitivo de rituales y signos totémicos. Nos enfrentamos con fenómenos en los cuales el hombre trata de expresar no tanto la realidad "obvia", sino su manera de registrarla. De la misma manera tus preferencias para procesos sencillos y directos por fuerza están relacionados con un modo de concebir el mundo y querer vivirlo. ¿Qué te parece?

F.G.S. Parece que así debe ser porque no eres el primero que me lo dice. De momento sólo llevo un pendiente, pero a partir de ahora me voy a agujerear la nariz y me atravesaré un hueso, me pintaré la cara y me pondré un taparrabos. Iré diciendo siempre: unga, ula, ula, unga. Ahora sólo me rebano los pelos de la cara con una pequeña cuchilla, uso desodorante, llevo un trapo colgado del cuello que me ahoga, una máquina en la muñeca con unos números que cambian continuamente y voy diciendo: OK, OK.

K.P. ¿Los pinceles se emplean sólo para preparar la tela?

F.G.S. Las telas que ves ahí están preparadas ya para mañana. Tienen varias capas de blanco para poder pintar encima lo que sea. Otras veces hay varios fondos antes de llegar al fondo mismo del cuadro, capas. Soy un pintor muy inmediato. Cuando se me ocurre la imagen, tengo tanta prisa que pinto directamente encima de la tela sin previo aviso o proyecto. Antes cuando no tenía paciencia de darles unas cuantas manitas anteriores, me encontraba con muchos problemas de secado de la pintura y de barniz final. El fijador no se absorbía en la parte virgen de la tela y se quedaba pegajosa durante muchos meses, y una pintura pegajosa da asco. Y por eso empecé a aplicarles capas previas de imprimación y también para que diera un poco la sensación de trabajo. Para que no pareciera demasiado que sólo era un dibujo rápido, en fin, manías que te cogen. En realidad, ya lo sabes, están hechos a la primera. Todos están hechos así, sin que se me presenten demasiados problemas. Apenas corrijo en el sentido estricto de la palabra. La mayoría de las veces los dejo tal como salen. No busco ninguna verdad, ninguna belleza, ninguna conexión con la historia. Espero que esas cosas me busquen a mí. Me conformo con que me gusten, aunque muy raras veces lo consiguen. Luego hay el problema de decidirse sobre ello.

K.P. En efecto, ¿cómo te decides, es sobre todo una sensación visceral?

F.G.S. En realidad, siempre podrías encontrar argumentos que explicarían o justificarían esa decisión en un porcentaje elevado del cuadro, por muy vitalistas e inexplicables que parezcan ese tipo de decisiones. Hay veces que se trata de decisiones de lo más frío, intelectual y calculado. Basta con que te hagas un profundo y sincero sondeo. Eso mismo es lo que hace normalmente un buen estudioso del tema, esto es, decir aquello que el que ha hecho la imagen no se atreve a decir de una forma clara, o no le interesa, o no puede, o no le es históricamente posible en ese momento. Cuando tú decides que un cuadro ya está listo, lo que estás haciendo es esa operación instantáneamente, en breves segundos, con un golpe de ojo, porque indudablemente eres tú quien posee más datos sobre ti mismo. De piel para adentro uno no suele andarse con mentiras, ni con líos. La pintura puede entenderse también como una especie de simulacro, de práctica de emergencia, que te ayuda un poco a mitigar el sentimiento de frustración que produce no ver, de la forma que sea, aquello que no tienes delante, porque realmente no acostumbra a existir en esos términos tan especiales. Los ciegos no ven cuadros, sólo pueden tocarlos. Son invidentes. Pero es evidente que un cuadro también puede verse con los ojos, aunque el ojo sea sólo un paso. Y si consideras que el ojo es una víscera, pues naturalmente que es una decisión visceral, porque visceral viene de víscera.

K.P. En poesía Creeley cuenta que no se puede corregir porque implica verdaderamente escribir el poema de nuevo. Se ha cambiado el momento y así es otro poema. El poema o el cuadro en términos de los expresionistas abstractos pertenecen a su proceso. Corregir es otro proceso.

F.G.S. De acuerdo. Muchísimos artistas han expresado ideas similares sobre este hecho. Te encuentras ante la alternativa de que si empiezas a corregir, cambias absolutamente todo. A penas queda nada de lo que había abajo. Sale un cuadro completamente diferente. Además, ¿corregir qué y por qué, en relación a qué? Si no tienes meta o lugar a donde llegar o refugiarte, el corregir es un absurdo, y te hace perder mucho tiempo.

K.P. Extrañamente Creeley ilustra su argumento con una anécdota que venía de Mallorca. Decía que cuando vivía allí se vio un día con Robert Graves que salía de su casa muy contento por el trabajo que había hecho durante la mañana. Que había llegado a la mitad del poema. Para Creeley era imposible dejar un poema en el medio. No se podía ir a comer y después volver al poema. Al empezar de nuevo, la ocasión del poema era ya otra.

F.G.S. Entiendo lo que quieres decir, pero también entiendo a Graves. Ese tipo de trabajo artístico, tan peculiar, de que hablamos exige también una dura disciplina y cada uno se busca su propio camino. En esto tampoco hay normas y recetas ajenas que puedas poner en práctica por mucho tiempo. Siempre aparecen incompatibilidades, y es lógico, porque cada uno es cada uno, con más o menos radicalidad o intransigencia. Yo antes practicaba judo, y cuando en el combate veías la cadena de llaves que el otro iba a hacer, se convertía en una cosa sin interés. La sorpresa y rapidez es una de las primeras cosas que aprendes. Tal vez el engaño, la desorientación, son factores básicos para la

atención propia y ajena. A veces una pintura se comporta, en cierto modo, como la instantánea después de un accidente. Te puede acercar a ella sin demasiado peligro, porque el accidente ya ha pasado, y todo se presenta quieto, congelado, sin otros riesgos que los imprevistos, es decir, aquellos puntos que ceden imprevisiblemente cuando precisamente tu estás allí. A veces, estos riesgos suelen ser los más catastróficos. ¡En efecto, es lo que hago! ¡Incluso la sensación de emoción puede ser una cosa ficticia, artificial! La gracia es provocarla. Cuando me pongo ciertas cassettes que me gustan sé cómo voy a reaccionar, y sé que van a provocarme un determinado estado. Igual con la droga, fumarle un porro no es tomar LSD o beberle media botella de whisky. Sabes de antemano lo que va a pasar. Sabes cual es el rollo del alcohol, de la coca, o lo que sea. Eso es algo muy viejo.

K.P. ¿Qué es lo que buscas con las imágenes, presencia, tensión, sorpresa?

F.G.S. Presencia y tensión sobre todo, pero también la atracción de la sorpresa. Lo que más me impresiona de una imagen es cuando es más poderosa que yo, y cuando, a pesar mío, me ha salido una cosa que pega literalmente una hostia del tipo que sea. Por supuesto no puedes andar buscando obsesivamente eso, sale o no sale. Y si no sale tienes que morderte la lengua e ir a otra cosa. Nunca puedes repetirla de nuevo para ver si sale mejor. Normalmente es mucho peor.

K.P. ¿Y hay trucos para conseguir esa presencia?

F.G.S. Sí, indudablemente, hay trucos. Todos los pintores los usamos. Es una ficción, ya sé, pero a fin de cuentas la pintura también lo es, y todo el mundo aceptamos eso. No estaría mal recordar siempre que las cosas pintadas están sólo eso, pintadas, aunque sean capaces de no parecerlo y meternos en otro tipo de líos. Muchos problemas, angustias y malentendidos se evitarían si la gente pasara de vez en cuando la mano por encima de los cuadros. Todo el mundo dice que es obvio, pero es muy curioso observar que todo el mundo quiere voluntariamente olvidarlo. Hay artistas que se han especializado con mucha eficacia en la utilización de trucos personales o ajenos. Hay artistas que cuando han hecho una imagen que consideran, ellos, o los otros, interesante, la repiten hasta la saciedad. Eso lo he hecho en momentos de depresión o buscando una salida, como recurso extremo. Por supuesto, no dura ni un minuto. Enseguida me desmadro y sale otra cosa. Pero de todas formas, la vida misma, muchas veces, no es más que una repetición sistemática de acciones. Una odiosa y desesperante rutina. No hay que darle demasiada importancia.

K.P. Te parece que la imagen hoy se limita sobre todo a sensaciones fuertes. Quizás hemos llegado al punto de no poder sentir otra cosa, o que la única manera de señalar presencia es gritar. El empleo casi generalizado del negro consigue un efecto dramático inmediato, a la vez que peso y profundidad. No quiero decir que es sólo una cosa de moda, corresponde me parece a un nivel más profundo de lo que es la naturaleza de un lenguaje actual, y quizás incluso tienen fines y lecturas distintas en Alemania o en Italia.

F.G.S. No, de acuerdo, no es sólo una cuestión de moda, ni tampoco es la primera vez. No hay más que pensar en Goya o en la pintura africana, o en Tàpies, Miró, por citar ejemplos geográficamente más cercanos. Son gente que han llegado a cierto grado de

insatisfacción con los códigos de su tiempo, o con el tiempo mismo, y van directamente a la estructura primaria, al esqueleto del cuadro. Se supone que la persona que lo verá va a ser lo suficientemente inteligente y sensible para entender y sentir que eso es solamente un traspaso, un puente entre ese fenómeno, que es en el fondo inexplicable, del contacto entre tu emoción y la suya, o entre emociones mismas sin necesidad de que sean tuyas o suyas.

K.P. Parece que lo que se busca aquí es la comunicación rápida, intensa e inmediata. ¿Quieres sugerir que cualquier esfuerzo para mantener un diálogo más sustancial es inútil, que todo es fugaz y lo profundo un engaño desesperado?

F.G.S. Tanto como comunicación no lo llamaría, sino más bien aprehensión rápida de lo que fugazmente pasa por tu cabeza. No me gusta la palabra comunicación porque yo no pinto los cuadros absolutamente para nadie, y en último extremo nunca comunican nada. Lo que sí es verdad es que queremos verlo rápido. De hecho, es la única forma que tienes de ver una pintura, de golpe, en un instante. Puedes recrearte luego a tu aire, pero la primera visión es siempre cruelmente instantánea. Eso no lo tiene la música y es una suerte, porque tienes bastantes cosas que no tiene la pintura que algo debía de faltarle. La música te hace bailar y, bueno, los cuadros te hacen bailar los ojos y la cabeza. Ya es algo. No hay duda que a cualquier cuadro puedes empezar a ponerle estructuras u otros elementos sobreañadidos y que, en términos generales, dirías que lo enriqueces. Yo no lo creo. Sabes que luego vas a eliminar mentalmente todo eso superfluo para querer llegar al fondo, al lugar preciso donde se encuentran emoción e imagen, si es que existe tal conexión. O lo dejas a la influencia de los otros, o suprimes todo lo innecesario, aunque el resultado sea más duro, sin grasa acumulada. Eso es un detalle secundario y pierde cierta importancia cuando lo pones en relación con la cantidad de situaciones que seas capaz o necesites provocar cada día. Es evidente que si hicieras un cuadro al año deberías cuidarlo y pulirlo al máximo para que todo fuera concentrado y condensado allí. Si haces un cuadro cada día, es otra cosa muy distinta. Las tres horas de trabajo no te dan para más. Las cosas tienen y exigen su tiempo, y hay que someterse a ello. ¿Es el tiempo mismo la pintura? ¿Será eso?

Entrevista realizada en Barcelona en octubre de 1984.

Publicada en Kevin Power: "Conversaciones", Diputación de Alicante, Alicante, 1985.