

MATERIALIZAR LAS INSTITUCIONES

Doble exposición de Guinovart en París

RAMON CHAO

EL que quiera ver buena pintura española en París, ahora que el Centro Beaubourg realiza una monumental retrospectiva con 110 cuadros, 200 dibujos y unos 2.000 documentos de "ávida dólares", tendrá que ir al Grand Palais, donde en un ala se exponen los cuadros de la milagrosamente reunida herencia de Picasso y en otra, las obras pictóricas del "Arte europeo en la Corte española en el siglo XVIII", con Goyas siempre sorprendentes.

O también, al Espace Cardin y a la Galerie de Seine. En ambas expone Guinovart: grandes montajes, monumentales visiones cosmogónicas en el primero, y cuadros de un lirismo tan generoso, pero íntimo, en la segunda.

Con esta doble exposición, y de la mano de Alain Jouffroy, José Guinovart hace una sonora presentación en el mundo del arte —y del mercado— parisino. He aquí lo que piensa este catalán sereno y sabio (en la acepción búdica del vocablo) de esto y de otras cosas.

• • •

TRIUNFO.—Es curioso observar, con sólo cruzar el Sena, esta gran diferencia en tus modos de expresión.

GUINOVART.—Yo nunca he hecho concesiones a la necesidad de la continuidad de un cuadro, y en el montaje del Espace Cardin he querido ir más allá de la superficie. Tal vez se deba a que me encuentro en un momento de evolución teórica, y que llegué a la conclusión que se está terminando la época de la especulación con las obras de arte. No que la especulación se haya terminado ni que yo elija mi modo de expresión tras un análisis de este tipo. No. En primer lugar, el sistema se seguirá manteniendo porque sus estructuras son muy sólidas, pero al menos en lo referente a los precios astronómicos, se terminó el tiempo de las grandes cotizaciones. La obra se hará en función de una proyección pública, desapareciendo como propiedad individual.

"El fenómeno del Centro Beaubourg no es casual, como

tampoco el hecho de que París vuelva a adquirir una importancia que había perdido en beneficio de Londres o de Nueva York.

"Claro que esto no significa que las galerías vayan a desaparecer, pero irán perdiendo esa faceta que les da hasta ahora una cierta honorabilidad, la de divulgadoras de la cultura plástica. Se limitarán a ser un centro de inversiones, y ni siquiera tendrán necesidad de escaparates, y casi si me apuras, ni de hacer exposiciones. Bastará con un telefonazo para comprar un cuadro de tal o cual pintor. Y el papel cultural lo desempeñarán los grandes museos.

T.—Que servirán también para establecer un baremo de cotizaciones, de consagración crematística. Hoy se es más cotizado después de exponer en el Beaubourg o en el Espace Cardin. Y ahora, quizá porque nos hallamos en este período de transición, estáis obligados a hacer grandes montajes para llenar estos espacios enormes y lograr una cotización, y también cuadros pequeños, para que las galerías los vendan.

G.—Eso forma parte de la dualidad de que hablábamos. El pintor tiene que vivir, pero también tiene sus necesidades íntimas, y en mi caso siento la necesidad de expresarme a veces con los grandes montajes, animar espacios, dar coherencia a un conjunto, y otras, en pequeños formatos. Yo estoy trabajando siempre a niveles muy intuitivos, con intuiciones que se concretizan porque hay un material. Si el material me lleva a salirme del espacio tradicional del lienzo, me salgo. Yo no estoy en esa posición conceptual donde se enmarca una idea con un mínimo de situaciones materiales.

T.—Yo he subido contigo al Teide, hemos recorrido juntos la isla de Lanzarote, y ahora te diría que me parece descubrir, en la gran composición del Espace Cardin los colores de aquella mañana soleada, las formas de la Geria, los volcanes. Me dices que esto es intuitivo. ¿No adviertes en este caso el mecanismo que desencadena tu creación?

G.—Yo creo que ese se debe a mi interés por hacer participar al espectador, por "enrollarlo" en un mundo. Es indudable que puede haber aspectos anecdóticos en cuanto a reconocer elementos fragmentados, como trozos de cerámica u otros. Pero aquí no cuenta el detalle, sino el

G.—Llega un momento en que, por experiencia, por edad, vas recuperando sensaciones que tuviste a los ocho, nueve o diez años, y que entonces no podías desarrollar. Y de pronto notas que has adquirido la facultad de reproducir unas sensaciones, facultad que no tenías en el mo-



"Barro y paraguas", 1978.

aspecto total. Para mí lo importante es dar esa realidad, sin caer en el naturalismo, y esta realidad se produce a través de una determinada facultad para llevar al espectador al terreno, a tu terreno. Yo no soy un pintor abstracto, no hago abstracciones.

T.—Y tus cuadros de la galería de Seine u otros en que utilizas paja, ¿no son abstractos?

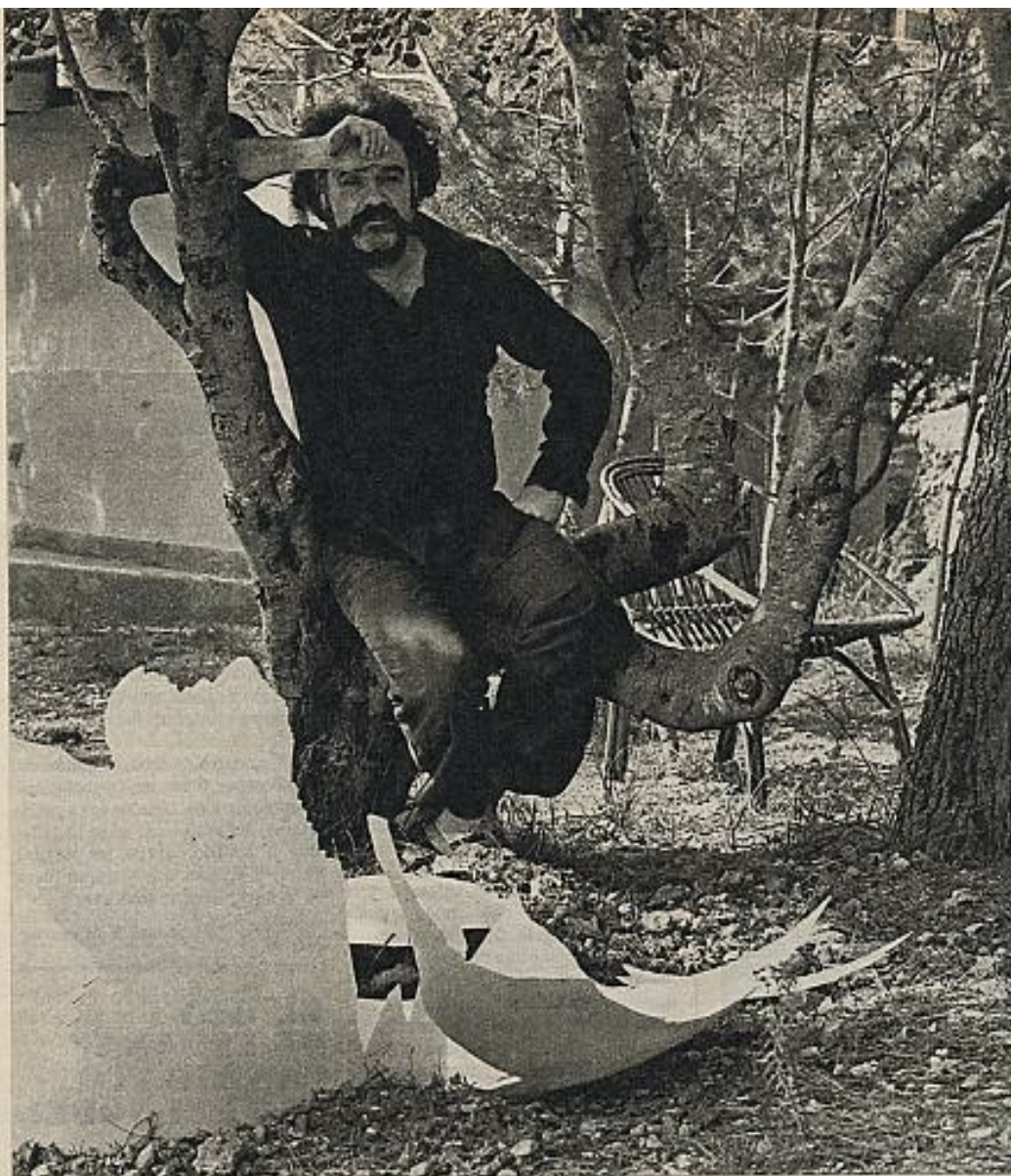
G.—No lo creo, porque yo no mentalizo mis cuadros. Mis cuadros son sensaciones; incluso diría que son recuperaciones de vivencias más pasadas. No de sueños, sino de vivencias, que es muy distinto.

T.—Explícalo.

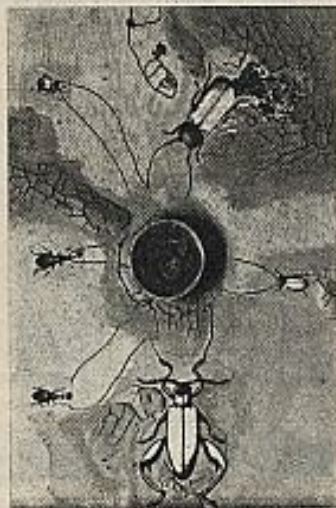
mento en que éstas se produjeron. Porque yo no me planteo nunca problemas técnicos, de cómo solucionar tal situación, sino que creo que se llega a una libertad que te permite expresar todo lo que sientes o has sentido. Pienso además que se llega a esta libertad a través del lenguaje que requiere, que exige este material.

T.—Por ejemplo, los granos de trigo que utilizas en tus últimos cuadros...

G.—Es la exigencia que tengo ahora de reproducir la sensación de cuando viví esos granos. Están ligados a mi infancia. Yo he pisado el rastrojo descalzo cuando era niño. Claro que contactado así parece anecdótico, y si



José Guinovart y, a la izquierda, su cuadro "Hacia el color", 1978.



no se sabe esto pueden parecer cuadros abstractos, pero lo que te cuento es la fuente de la que surge toda esta situación.

T.—Otro aspecto sorprendente en tu obra es el cambio constante en tus estilos, tus constantes evoluciones, y precisamente, la utilización de numerosa y variada materia prima: trapos, paja, granos, bombillas, hojalatas, madera quemada, etcétera.

G.—Porque mi condición anterior pasa por un campo de materiales, y esto es lo que está condicionando este cambio constante de lenguaje. Todo material exige un lenguaje. Referente a esto, yo leí una cosa muy inteligente que dijo Saura, y no sé si no fue en una entrevista que le hiciste tú (1); se le decía que después de ocho o diez años de no pintar lienzos seguía haciendo lo mismo. El explicó que el cambio sólo se puede producir si se trabaja con otro material, porque el material condiciona el lenguaje. Es una visión muy clara de este problema.

"Salvando todas las diferencias abismales, fíjate cómo Picasso es un hombre constantemente transformador. Para mí es una lección inagotable en este aspecto. ¿Por qué es tan variado Picasso?: Por esa capacidad enorme de transformación que

tiene, porque para él el material es la referencia.

"Picasso ve un vaso griego y automáticamente ese vaso griego le desarrolla una idea, hace una transformación, pero el material es el vaso griego. Y no hablemos cuando empieza con todo el arte negro. "Las damas de Avignon" están condicionadas por todo lo que es para él el descubrimiento del arte negro. Entonces fíjate cómo está utilizando como material todos los factores externos. Picasso es un extrovertido tremendo. Así como Klee o Kandisky son pintores que trabajan desde dentro, Picasso es un hombre que trabaja de fuera hacia dentro, y la obra va surgiendo constantemente. O sea, es el clásico transformador.

T.—Y tus últimos cuadros, en los que incorporas flores y hojas, ¿a qué obedecen?

G.—Esto es lo último, lo que estoy haciendo en estos momentos. No sé..., puede tratarse de una impresión más reciente, de

la misma forma que yo estuve en Lanzarote y me influyeron su paisaje y su arquitectura campesina, popular, la zona de la Geria—tú viste aquellos agujeros donde la gente plantó la vid, aquellos montones de piedra semicirculares para que transite el aire—; para mí esas cosas son fundamentales, pero no para copiar, sino para nutrirse de ellas. Y a veces el mecanismo no es tan consciente, al menos inmediatamente. Algo debe haber, porque yo no me pongo a pensar en qué material voy a trabajar, sino que el material me llega por un proceso sensible, y después vienen la transformación y la utilización de ese material, con toda la tiranía que ejerce un material. Claro que también hay un orden, y eso se hace a través de un proceso mental. Pero la base es lo que da el impulso.

T.—Hasta hace pocos años, Guinovart, eras un pintor apreciado por las minorías selectas, como se dice. Recuerdo que comentábamos en Lanzarote los juicios que acababa de emitir Penrose sobre ti, y creo que dijiste: "Menos mal, ya va siendo hora, cuando casi tengo cincuenta años". Con esta doble exposición en París das otro gran paso hacia la celebridad mundial. ¿Qué sientes ahora?

G.—A mí la celebridad no me interesa tanto. Te lo digo con toda sinceridad. Lo que me agrada es encontrarme con un hombre como Alain Jouffroy, que vino a España, vio mi obra y vi que le había conmovido. O ver que alguien está ante un cuadro que no puede o no quiere comprar, pero que está comunicando con uno; o bien crear un espacio donde penetre el espectador y se sienta a gusto. Eso es lo que me interesa. Yo creo que la celebridad depende de la oportunidad del momento, de la situación, de la historia, del comportamiento de uno mismo, de saber moverse. Yo tampoco me doy a ello. O quizá porque uno no ha llegado a la coherencia en todo su lenguaje, ¿no? Si te dije eso, tal vez entonces me creía injustamente tratado, pero ahora no. Y no porque las cosas hayan cambiado tanto para mí.

T.—Sí que han cambiado. Ahora se cita a Guinovart entre los grandes pintores españoles, y de hecho ya lo eras antes de que se dijera a los cuatro vientos.

G.—Es posible, pero te repito que cuando yo disfruto es cuando hay gente que sabes perfectamente que están vibrando ante una obra mía. Es lo que justifica toda una vida. ■

(1) TRIUNFO, núm. 841.