

JOSEP GUINOVART: la solución es marginarse

JOSEP Guinovart (Barcelona, 1927) no escucha música cuando hace sus cuadros. Se diría que la música surge del viento de las cuerdas (cuerdas, yeso, tijeras, suelo frío, mono pintado, arpilleras: este obrero, que ahora es pintor, apasionado y de músculos fuertes, los ojos vivos, tocados por el entusiasmo y por la duda), que van surcando el espacio que va a llamarse luego «lugar de la exposición». Se diría, incluso, que de sus cuadros resulta una música que va en contra de todas las opresiones habidas, conocidas y por conocer. Su obra última se expuso en Santa Cruz de Tenerife, en la sede del Colegio de Arquitectos, la misma entidad que organizó en diciembre y enero una exposición al aire libre de esculturas, en la que participaron, entre otros, Moore, Paolozzi, Miró, Chillida, Chirino, Calder...

Guinovart, que se concede como descanso único la difícil contemplación de su trabajo, venía de México y de Cuba, lugares en los que vivió experiencias contradictorias y, por supuesto, enriquecedoras. Guinovart es un hombre de palabra incansable y, en lo que es posible, precisa.

—Definir la obra es despistar. Las palabras no determinan la obra. La justifican, pero no la realizan. No sé. Hablar de mi obra, en todo caso, me resulta muy difícil. De lo que determina mi obra sí podría hablar.

—De la guerra civil, por ejemplo.

—Por ejemplo. Las circunstancias de la posguerra, sobre todo, influyeron en el arte por la falta de información que sufríamos, y que nos hacía asociar al demonio con Picasso. Cuando se reunían en París Picasso, Chaplin y Einstein, se nos presentaba el hecho como la reunión de tres demonios, que se aliaban para destruir el mundo. Esto determinaba un desconocimiento que nos hacía retroceder ante todo y en todo. GATCPAC, en Barcelona, fue un ejemplo clarísimo. Su arquitectura progresista fue sustituida, después de la contienda, por una arquitectura triunfalista, de-

gradada y degradante. Sin embargo, cabe decir ahora que se ha superado el bache, y, en términos generales, no es ilícito afirmar que la cultura vive un buen momento.

—¿Por qué la pintura ha llegado a unas cotas más altas de posibilidad de libertad de expresión que el resto de las manifestaciones culturales, específicamente en nuestro país?

—Por una cuestión lógica de lenguaje. La plástica, como es obvio, determina un lenguaje menos explícito y, por lo tanto, con mayores probabilidades de liberarse. Esa liberación dio como resultado, a partir de los años cincuenta de nuestro país, el informalismo, que inmediatamente fue acogido, y bien acogido, por la cultura oficial, que lo usó para dar una imagen liberal de sí misma y de un pensamiento global que no era precisamente liberal, y que además, también precisamente, se manifestaba tácitamente contra el liberalismo. Otros lenguajes eran mucho más difíciles de asumir. Y lo siguen siendo todavía.

—Has declarado que «si hay que prestar fidelidad a alguna forma de expresión, es a aquella que determina la experimentación». ¿Qué elementos usas tú para llegar a ese lenguaje experimental?

—A veces preciso usar elementos que no sean políticos; otras veces, los elementos son, en el texto y en el contexto, políticos. Porque realmente yo no soy un pintor político; me acerco a lo político, y me acerco a través de símbolos. Por ejemplo, el «Guernica», de Picasso, se me ofrece como un símbolo, y yo lo asumo en muchos cuadros míos y como cosa mía, en tanto pertenece ya a la simbología social e histórica. Y uso elementos cotidianos que representen la lucha, el símbolo de la lucha, del hombre indefenso. Yo no pretendo, primariamente, hacer un cuadro político, en el sentido que la tradición le ha señalado al cuadro político. Yo hago un cuadro crítico, me parece.

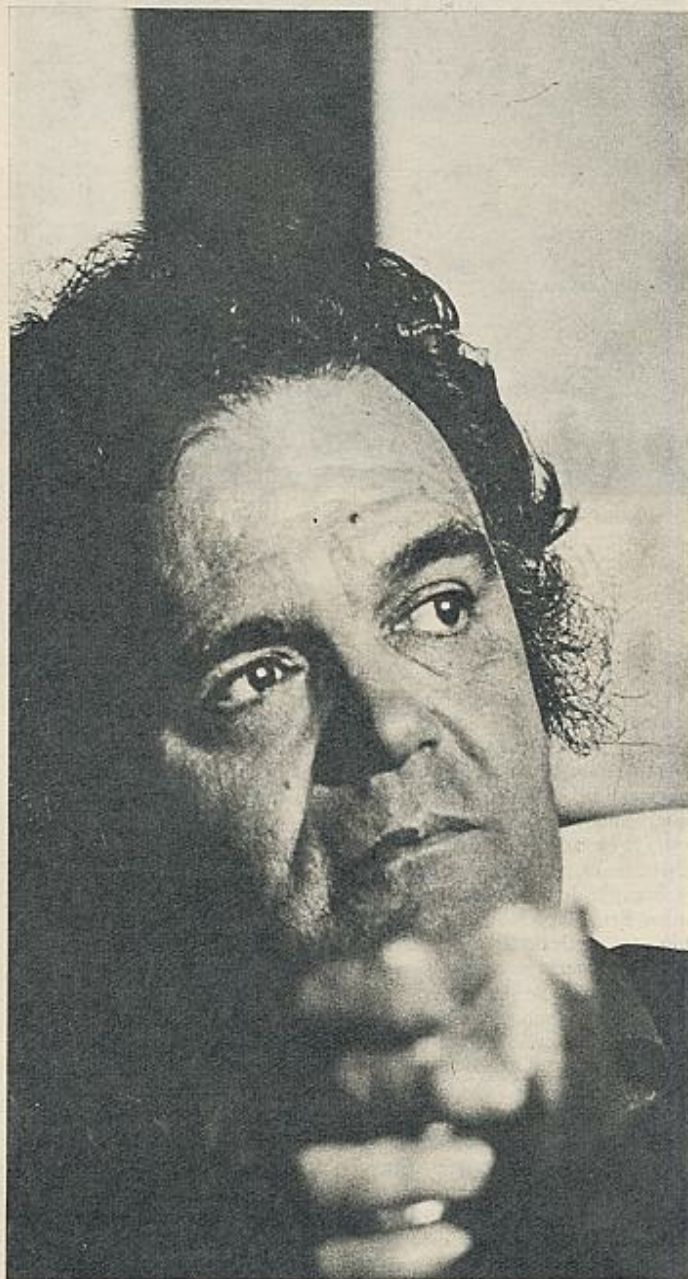
—¿Todos los cuadros son críticos?

—No todos. Hay muchos cuadros que tienen, quizá, un sentido lírico, de evocación, de paisaje incluso.

—¿Qué línea estética ha condicionado tu obra?

—Podríamos decir que mi obra está determinada por el dadaísmo, por el surrealismo. Porque me han enseñado a romper con el concep-

to tradicional de la obra pictórica, y me han mostrado las posibilidades que hay que utilizar, dentro de la más pura heterodoxia, en la más total libertad, los elementos que mejor me convengan. Sin embargo, he de decir que en mis cuadros pueden rastrearse aspectos figurativos o tradicionales, pero se presentan desconectados, independizados e integrados en un resultado final, en el que la absoluta libertad es la única suma. Sin embargo, tengo que señalar que el dadaísmo y el surrealismo me interesan, más que como movimiento, como actitud. Sus actitudes de ruptura, de destrucción de todos los





Juan Cruz Ruiz

mitos, actitudes en las que la única palabra que empieza y termina teniendo sentido es la palabra libertad.

—La poesía parece que es una de tus grandes pasiones.

—Efectivamente. Lo plástico, en su totalidad, me parece que está menos cerca del hombre que el resto de las posibilidades de expresión. La palabra determina siempre una acción más directa. La poesía es un lenguaje que se acerca bastante a mi sensibilidad. En un tiempo ilustré poemas de Miguel Hernández. Fue un momento en que había una especie de fusión en mí: la poesía, la palabra y la pintura tendían a unirse. Y la pintura empezó a tener un matiz casi puramente ilustrativo. Yo ilustraba lo que la lectura me daba, sin más. Ahora creo que aquello no era muy válido, porque únicamente un estudio muy matizado y muy clásico de color salvaba un poco el elemento temático, la anécdota, que era lo que verdaderamente proveya en aquellas ilustraciones.

—Ese es un arrepentimiento, digamos. ¿Qué has aprendido de ti mismo, de tu experiencia, de qué no te arrepientes?

—Lo que permanece en mí es la obsesión por utilizar muy libremente todos los recursos, el intento continuo de acercarme al peligro

en cuanto creo muchísimo en el momento, y desconfío absolutamente de la experiencia. Yo huyo de la renta, de los resultados que tengo establecidos.

—¿Qué función tienen en tu obra esos elementos narrativos, lineales, que pueden descubrirse con facilidad?

—Estos elementos narrativos son importantes porque refuerzan de alguna forma la línea experimental que quiero seguir. Como decía antes, esos elementos, más bien tradicionales, se ofrecen separados de un sentido ortodoxo, y son los que me ayudan a crear lo que yo llamo una geometría irracional, que surge de una especie de ortodoxia aplicada sólo a la ordenación de los elementos.

—La pregunta parece una perogrullada, de tan desgastada que está. ¿Qué es para Guinovart la pintura?

—Para mí, la pintura es un reflejo de la vida, y esa necesidad de reflejar plásticamente la vida creo que incluso estaba en mí cuando tenía ocho años y vi la guerra civil. Está ese paisaje, ese paisaje terrible, y está el otro paisaje. El paisaje, aparte de los hechos cotidianos que ocurren, incide mucho en mí. Del mismo modo que la guerra civil, ha habido muchos paisajes que le han dado sentido a la

existencia de la pintura como fórmula de realización personal. Así, he estado en México y en Cuba, y he estado en Lanzarote, y estoy seguro de que esos paisajes surgirán en mis cuadros, porque han sido un impacto emocional. Todo enriquece, y todo lo que veo y que me ha enriquecido sale al exterior, porque yo no soy un pintor de pozo, sino un pintor expansivo, para el que el conocimiento de la realidad exterior es esencial. Por ejemplo, Miró es un pintor de pozo, y Picasso es un pintor expansivo, un transformador del elemento exterior.

—¿Qué es un pintor en Occidente, Guinovart?

—El pintor, dentro de Occidente, es un producto que se compra y que se vende. Un producto cuya posición política es también adquirida, cuando llega el momento, por el Sistema. Adquirida o asimilada. En este lado del mundo, entonces, el pintor vegeta, impelido por el mercantilismo que lo ha envuelto, y en el que se ha dejado envolver. Y vegeta tanto, y está tan consumido, en el más amplio sentido de la palabra, que hasta llega a practicar sobre su obra la menos lúcida de las autocensuras, porque su compromiso —particularmente económico— con el medio llega a limitarle, a reprimirle la libertad, la evo-

lución de su lenguaje. Así es como el pintor termina no manifestándose realmente, como en principio parecía que iba a manifestarse.

—La solución está lejos, parece.

—La solución es marginarse.

Realmente, es muy difícil salirse del mecanismo de que hablaba, pero, sí, la solución es marginarse. Yo trato de ser un francotirador, un marginado. Pero considero también que la marginación te conduce a estar constantemente en la inseguridad económica, que es, sin duda, una inseguridad decisiva. Habría formas, de cualquier modo, de aproximarse a la marginación, pero no se ve, así inmediatamente, una solución completa. Ni siquiera en el campo socialista se ha resuelto la cuestión de la dominación que ejercen los poderes sobre el artista, porque cuando es el Estado el que tiene que elegir qué camino ha de seguir el artista, parece indudable que se fastidia el invento. Bueno, yo no sé. Yo llego a pensar que el artista es poco necesario. Mira: para la burguesía, el artista es una especie de valor seguro, que se compra porque es una buena inversión. En los últimos tiempos, el cerco se ha abierto hacia la clase media ascendente, gracias sobre todo a la información. Pero el círculo sigue siendo vicioso, porque a mí me parece que lo que falla es el elemento que se ha de comprar. En efecto, creo que el cuadro es un elemento superado ya, que ha sido impuesto por una clase social, y que ya no tiene otro sentido que el de mediatizar la expresión y asegurar el comercio. Ahora me parece que el cuadro no cumple ninguna función, y que hay que volver al tiempo en que el cuadro era, digamos, comunitario, y estaba, ponga por caso, en la iglesia, en el templo.

—Tú haces las dos cosas, sin embargo.

—Sí, las cosas grandes responden más a mi visión de lo que debe ser el arte. Y las cosas pequeñas responden, sin duda, a un sentido de la realidad que nunca se pierde: los cuadros, los cuadros enmarcados, lógicos, tradicionales, son los que seguramente van a tener una salida económica, y yo vivo de esto, como tú ves. No me puedo olvidar. De algo hay que comer.

La tremenda e inolvidable lucidez del estómago haciendo posible o destripando la revolución, cualquier tipo de revolución. ■ Fotos: CARLOS A. SCHWARTZ.