

FORMATO CÓMODO

Sábado 8 de mayo de 2010

Número 12

Una pregunta diaria

41 preguntas y respuestas sucedidas entre el 23 de febrero y el 4 de abril de 2010



El artista madrileño Guillermo Mora se ha visto sometido a un cuestionario diario realizado desde finales de febrero hasta principios de abril de 2010 por el también artista Jesús Pedraza Villalba.

Los hechos se remontan a la mañana del 23 de febrero, fecha en la que Pilar y Mayte Castellano -directoras de la galería Formato Cómodo de Madrid- ofrecen a Guillermo

Mora la posibilidad de exponer en su sala y la opción de publicar un catálogo-periódico que acompañe a la muestra. Tras haber cerrado el acuerdo de su primera exposición individual en dicha galería, el artista se reúne con Jesús Pedraza. Ambos mantienen una larga conversación sobre la propuesta realizada por las hermanas Castellano. Es en este encuentro donde horas después

surge la idea de realizar un texto en conjunto para el periódico. Según fuentes oficiales, el trato que ambos artistas acuerdan es la formulación de una pregunta diaria por parte de Jesús Pedraza con el compromiso por parte de Guillermo Mora de una respuesta en un período de 24 horas.

Esa misma tarde se inicia la primera pregunta y se da una primera respuesta, ac-

ción que se verá repetida diariamente hasta la mañana del 4 de abril de 2010. En el transcurso de estos 41 días, las preguntas y respuestas se llevan a cabo mediante reuniones, correos electrónicos, llamadas de teléfono y mensajes de telefonía móvil. El cuestionario diario realizado da como resultado las siguientes 41 preguntas y 41 respuestas. **Página 2**

Vista de la exposición *Tú la llevas*.

Una pregunta diaria

**Martes 23 de febrero de 2010 / 19:50 h./
Reunión**

Jesús: ¿Qué es lo que te motiva a trabajar diariamente?

Guillermo: Una dosis de tenacidad, obstinación y responsabilidad.

**Miércoles 24 de febrero de 2010 / 22:13 h./
Llamada de teléfono**

J.: Tu proceso creativo es muy íntimo. ¿En qué consiste?

G.: Mi proceso consiste en la creación de aciertos y errores dentro de un laboratorio de incertidumbres. Produzco cosas diariamente, lo cual me hace sentir satisfecho, feliz, con la sensación de no haber robado el día. A veces son meditaciones, otras intuitivas; y otras tantas veces surgen de la manera más ingenua. Por lo general, el resultado de estas cosas es inversamente proporcional a lo esperado: de lo más ingenuo es de donde surgen los mayores logros; donde se habían puesto más expectativas, éstas acaban literalmente por los suelos.

**Jueves 25 de febrero de 2010 / 20:01 h./
Llamada de teléfono**

J.: Tus títulos van muy unidos a la obra. Creo

que la complementan y ayudan a entenderla. En términos generales, ¿qué título le pondrías a tu proceso de trabajo?

G.: Una pregunta diaria.

**Viernes 26 de febrero de 2010 / 00:24 h./
SMS**

J.: ¿Qué función tienen tus piezas en el espacio?

G.: La de aislarse. No busco que mis piezas dialoguen entre ellas. Yo más bien diría que sus relaciones funcionan como las de un grupo de personas en una sala de espera: cada una mantiene su silencio mientras observa sigilosamente al otro.

**Sábado 27 de febrero de 2010 / 19:12 h./
Correo electrónico**

J.: Tus piezas se apoyan en el espacio arquitectónico adaptándose a esquinas, suelo y pared. Algunas de ellas han empezado a desarrollarse de un modo independiente al espacio, sin estar ligadas a la arquitectura del lugar, como ocurrió en la muestra *Tú la llevas* en El Campello (Alicante). Sin embargo no eran del todo independientes, se apoyaban en otras estructuras que introdujiste en la sala. Te planteo esta situación porque me interesa saber cuáles son las directrices para abarcar la forma de exponer tus piezas en el espacio y junto a otras estructuras y la relación que intentas establecer entre estructura y pieza, espacio y obra y entre obra y obra.

G.: Dentro de la invasión que supone cualquier "aterrizaje" de las obras en un espacio expositivo, siempre he partido de la idea de la negociación entre ambos. Desde mi punto de vista, obra y espacio poseen unas características y unas reglas que deben ser pactadas. No me interesa hacer ese tipo de exposiciones en las que uno percibe que el trabajo ha llegado y ha impuesto sus normas. Me interesa más que mi trabajo serpenteo con sigilo dentro de la sala y se enrosque en ella. Como me preguntabas antes, yo diría que ésta ha sido la directriz de mostrar mi trabajo hasta el momento.

Ahora bien, al mencionar mi última exposición individual has puesto un buen ejemplo de cambio en mi manera de mostrar. En *Tú la llevas* utilicé nuevas estructuras para exponer algunas de las obras, quedando éstas completamente exentas en el espacio. En ese mismo instante se desvincularon del resto y comenzaron a participar más del lado nuestro como observadores que da la propia exposición. Miraban como las otras obras se desenvolvían en el espacio mientras ellas se posicionaban. Era pintura mirándose a sí misma. Este es el punto entre espacio y obra en el que me encuentro actualmente.

**Domingo 28 de febrero de 2010 / 22:10 h./
Correo electrónico**

J.: En esta exposición había una obra titula-

da *b.o.r.n.* de la que también me gustaría que hablases.

G.: *b.o.r.n.* consistía en la aplicación de una gruesa capa de óleo sobre el suelo de la sala. Era una masa de 3.150 gr. de óleo de color carne. La primera intención de esta obra era establecer un paralelismo entre la idea de nacimiento y la expulsión de la pintura del tubo. La pintura se mostraba húmeda, sin pasar por ningún proceso del estudio. No sólo quedaba "expuesta" (entendiendo éste término como una presentación de un objeto), sino que estaba "expuesta" diariamente a la acción del tiempo. Durante los 33 días de la exposición se pudo observar su deterioro. Se llenó de suciedad (polvo y pelusas), atrajo insectos que quedaron pegados en ella y empezaron a salirle algunas arrugas en su superficie. La acción del tiempo intervenía sobre la obra de una manera constante y muy similar a cómo lo hace sobre cualquier ser humano. La pintura en su estado húmedo y fuera del estudio se iba quedando poco a poco desprotegida, sucia, y deteriorada. Indefensa.

**Lunes 1 de Marzo de 2010 / 11:37 h./
Correo electrónico**

J.: Los títulos de tus piezas y exposiciones son lúdicos, muy sugerentes. Por un lado complementan y reorientan la obra hacia aspectos más amplios, aunque por otro la enfocan y limitan hacia una sola dirección. ¿De dónde y cómo surgen esos títulos?

G.: Pienso en los títulos de algunas obras como *Tu fiesta privada* (2008), *Cabeza hueca* (2009), *Trampa* (2009)... Yo los considero como estrategias dentro de las reglas generales de un juego. Me interesa que cada uno convierta a la obra en una nueva pista. Mis títulos funcionan como en una gran partida, estableciendo relaciones y retando al otro. Y te preguntarás, ¿quién es ese otro? Pienso que soy yo mismo.

**Martes 2 de Marzo de 2010 / 22:23 h./
Correo electrónico**

J.: *En muchas ocasiones en las que hemos visitado determinados lugares me he dado cuenta de que te sientes atraído por diferentes escenas o materiales efímeros o perecederos. En tu obra también hablas de lo efímero, del cambio, de lo que continuamente se está transformando, de la obra inacabada. Sin embargo, aunque conceptualmente utilizas un mecanismo cambiante, el resultado son piezas muy estáticas. Su parte dinámica sólo se encuentra en su concepto. ¿Te interesaría trabajar con mecanismos que cambiasen físicamente tu obra o con otros elementos efímeros y ajenos al mundo de la pintura?*

G.: Tú me propones la idea de introducir mecanismos que intervengan y modifiquen mis obras. Intuyo que con tu pregunta me quieres conducir a que me planteé incluir elementos –naturales y artificiales– que desaparezcan o se descompongan, o intervengan en la obra hasta el punto de convertirla en otra... Pero lo que tú me estás planteando ya no es trabajar con la idea de lo efímero sino con su visualización, lo cual me crea muchas dudas.

La intención de muchas de mis obras no es mostrarse terminadas sino en un momento o estado. En mi trabajo hay cosas que desaparecen y vuelven siendo otra cosa distinta y a su vez familiar. Son eso vínculos de división, desaparición o reconversión los que me interesa crear, más que aspirar a crear una muestra viva (en términos biológicos) o mecánica.

**Miércoles 3 de Marzo de 2010 / 09:31 h./
Reunión**

J.: *Tus piezas parecen frágiles porque son restos de otras piezas, piezas que no se finalizaron y se quedaron en proceso o inacabadas. Muchas quedan unidas entre sí de una manera inestable, o desperdigadas, como el resultado de una gran explosión; en cambio todas ellas poseen una belleza lúdica y juvenil. ¿Hasta qué punto la cruda realidad y la ficción, lo lúdico y lo destructivo, lo juvenil y lo ruinoso forman parte de la concepción de tu obra?*

G.: Viendo mi trabajo, es evidente que participa de todos los términos que has utilizado: tiene algo de ruina, de acto destructivo, de disfrute, de juego, de ficticio... Por lo tanto, a mí me gustaría incidir más en cómo utilizo yo estas dualidades. En tus relaciones partías de una estructura conceptual de “lo uno” y “lo otro”. Yo ahora te planteo que la dualidad no es para mí una cuestión de unir conceptos sino de supeditarlos. Funciono mejor bajo la idea de “lo uno en lo otro”.

**Jueves 4 de Marzo de 2010 / 23:23 h./
Reunión**

J.: *¿Qué significa para ti una exposición?*

G.: Un acto de seducción. Decía Benjamín que “quién es mirado o se cree mirado levanta los ojos”. Es este acto el que me interesa

a la hora de orientar una exposición: mirar por ser mirado, dejarse seducir.

**Viernes 5 de Marzo de 2010 / 09:50 h./
Reunión**

J.: *¿Hacia dónde se dirige tu búsqueda?*

G.: Dentro de mi proceso de búsqueda, siempre pensé que tenía más valor lo que más se acercaba al final del camino, a la conclusión. Ahora creo cada vez menos en esta idea de progreso.

**Sábado 6 de Marzo de 2010 / 17:12 h./
Llamada de teléfono**

J.: *Hace tiempo te escuchaba que te considerabas pintor. ¿Qué entiendes por pintura?*

G.: La pintura es para mí un ejercicio diario de memoria y olvido.

**Domingo 7 de Marzo de 2010 / 13:30 h./
Reunión**

J.: *¿Te sigues sintiendo pintor?*

G.: Hablas como si en un momento lo hubiese sido y ahora no... Hoy me siento mucho más pintor que antes, aunque es cierto que estoy entrando y saliendo continuamente de ella. Mi actitud en la pintura es la de aquel que diariamente cierra la puerta de su casa y la deja atrás sabiendo que más tarde va a regresar. Y al volver horas después, entra en ella y se siente cómodo.

**Lunes 8 de Marzo de 2010 / 21:14 h./
Llamada de teléfono**

J.: *¿Qué nuevo papel tiene la representación en tu mundo?*

G.: Tengo la tentación diaria de volver a representar, de construir de nuevo la imagen dentro de la pintura. Sin embargo, siento también un rechazo porque lo veo como algo engañoso y perverso. La imagen re-



b.o.r.n.

quiere, solicita... es muy caprichosa y tramposa en su proceso de representación. Yo no quiero que me embelese demasiado y me lleve engañado donde no quiero. Y tú dirás que en definitiva cada uno elige y va donde quiere... pero no es tan fácil. Visito estudios de artistas, salas de exposiciones, galerías, y veo muchas batallas perdidas respecto a este tema. La gente da muchos rodeos. La imagen es poderosa y son pocos los que son conscientes y consiguen lidiar con ella. La imagen es algo a lo que uno debe enfrentarse solamente si va de frente, pero son muy pocos los que llegan. Debilidad, torpeza, extrañeza, seducción, sibilismo... quién sabe. Con esto te estoy reconociendo mi debilidad y rechazo hacia la representación, y es por lo que me aparto de ella. No voy a ser tan tonto como para volver a caer en sus redes si no puedo mirar su sistema de frente.

**Martes 9 de Marzo de 2010 / 10:25 h./
Reunión**

J.: *Si tuvieras la posibilidad de entablar con una persona una conversación que nunca se pudiese realizar, ¿a quién elegirías y por qué?*

G.: Quizás suene extraño lo que te voy a contar. Tengo una frase apuntada en mis cuadernos de los últimos cuatro años. Esta frase fue publicada por Diego Ortiz de Zúñiga en 1.671 en los *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* y dice lo siguiente: “Presto en todo comenzó a mostrarse otro Mundo. Porque, ¿cuándo éste tuvo alguna felicidad estable?”.

Yo accedí a ella buscando temas relacionados con la estética neo-barroca en los archivos bibliográficos del *Art Institute* de



Trampa.

Les escribo preocupada porque hoy mi vecino me ha vuelto a contar algo que ha terminado angustiándome mucho. La cosa es que ayer me preguntó si yo creía que las pinturas de Guillermo Mora "pensaban en el pasado, en el presente o en el futuro".

De primeras me he bloqueado y he permanecido en silencio largo rato, mientras él volvía a revisar con celo y detalle algunas de las piezas que del autor exhibo en mi salón. Luego, he respondido sin pensar: "en el futuro". Y él ha asentido y ha repetido: "sí, en el futuro sin duda. Cuando no exista esta casa, aún existirán estas obras de Guillermo Mora".

A partir de ahí, mi vecino me desmoronó la tarde. Me dijo que estas piezas fabricadas con incertidumbre, esclavas del

capricho inteligente de su autor, cruces de procesos de estudio y azar, serán las grandes supervivientes del "gran drama"; y que hasta ganarán caché cuando de aquí al 2012, se expongan a los avatares de las catástrofes que se avecinan. Yo le repliqué que dejara de hacer profecías mayas, y ampliara un poco más la idea de "pintura del futuro", que si no creía que la pintura del futuro derivaría del arte urbano, de la no-pintura, del post-grafiti, de los nuevos ilustradores, de Internet, de la gráfica expandida... Y me dijo que no, que sólo observando las piezas de Mora, intuye la pintura del futuro, esa que convivirá con un mundo sin electricidad, con un mundo de hambre y muertes de frío; que sólo estas obras, construidas desde el resto y el hallazgo, desde el bastidor rasgado y el color comestible, que gritan: "la fiesta se

ha acabado", permanecerán sólidas en su ingravidez, frescas y ácidas en su petrificación. Que sólo ellas, expuestas a las circunstancias de volcanes, huracanes y meteorologías diversas, se harán fuertes, y perdurarán bajo una convulsa e inexplicable belleza.

Les escribo, muy preocupada.-**Susana Blas**. Madrid.

Los textos destinados a esta sección no deben exceder de 20 líneas mecanografiadas. Es imprescindible que estén firmados y que conste el domicilio, teléfono y número de DNI o pasaporte de sus autores. FORMATO CÓMODO se reserva el derecho de publicar tales colaboraciones, así como de resumirlas o extractarlas. No se devolverán los dos originales no solicitados, ni se dará información sobre ellos. galeria@formatocomodo.com

Chicago. La frase ha ido pasando de unos cuadernos a otros y acompañándome en este tiempo. Decirte que en uno de los cuadernos lancé una contra-pregunta a la que yo no pude responder y a la que supongo que el autor sí lo haría. Este es el motivo por el que elijo a esta persona.

Miércoles 10 de Marzo de 2010 / 10:44 h./
Correo electrónico

J.: ¿Qué pregunta era?

G.: Siento decírtelo de esta manera, pero es algo que no voy a compartir.

Jueves 11 de Marzo de 2010 / 20:08 h. /
Reunión

J.: ¿Qué te puede interesar del Barroco?

G.: Cómo enloqueció el concepto de superficie. El Barroco funcionó como un "principio de separación", como un estadio que supo burlar y aprovechar las fisuras conceptuales entre superficie y pintura. Fue un momento en el que el proceso constructivo de la pintura dejó de verse solamente como tal y comenzó a percibirse como un acto destructivo. El espesor de la pintura y su aplicación dejaron de ser pensados como elementos formantes. Capa a capa la pintura también creaba fantasmas, hacía desaparecer.

Viernes 12 de Marzo de 2010 / 19:06 h./
Llamada de teléfono

J.: Cuéntame cómo concibes el concepto de belleza.

G.: Es una palabra que actualmente genera muchas tensiones... Yo lo concibo como un tabú del arte contemporáneo, como un término que no se debe utilizar ni del que se puede hablar. Con todo el abuso que hay de ella y sin embargo, su uso nunca se ha visto tan camuflado como en esta época.

Sábado 13 de Marzo de 2010 / 13:10 h./
SMS

J.: ¿Y tú la utilizarías?

G.: Parece ser que hay que utilizarla siempre negándola. Es el juego en el que este concepto se ha visto inmerso dentro del arte actual. Aplicar este concepto es como realizar una negociación y a su vez su negociación.

Domingo 14 de Marzo de 2010 / 16:33 h./
Correo electrónico

J.: ¿Qué es para ti un cuadro?

G.: Como espectador y como creador diría que es una ratonera con un gran poder hipnótico, todavía. Recuerdo lo que yo considero como el último "cuadro" que pinté.

Fue hace cuatro años, cuando estaba estudiando en Chicago. Había estado durante meses intentando pintar una luz en ese cuadro. ¡Sólo quería representar una luz! ¡Una simple luz! Pero no había manera. Tras aplicar muchas capas, lo dejé por imposible. Meses después, mientras trabajaba en mi estudio del *Art Institute*, cogí el cuadro y empecé a lijarlo. No sé si era rabia o impotencia. El caso es que la presión de la lija sobre las partes de lienzo que coincidían con los bordes del bastidor hizo que fuesen saliendo las capas inferiores de la pintura y que se fuese dibujando una especie de marco. La pintura se enmarcaba. Era en sí misma imagen y objeto. Quizás la luz que yo perseguía no quedaba representada, pero sí se encendía una nueva. De repente yo tenía en mis manos la obra que desencadenaría toda la producción que he realizado desde esa fecha hasta el momento. La titulé *Las dos preguntas*.



Las dos preguntas.

Lunes 15 de Marzo de 2010 / 09:58 h./
Correo electrónico

J.: ¿Qué ocurre en un cuadro?

G.: Generalmente un 50 % de lo que uno quiere que ocurra.

J.: ¿Pero qué ocurre?

G.: El otro 50 % restante ¿no? No quiero que esto se tome como una visión pesimista. Esta división en mitades es para mí una cuestión muy interesante, ya que posiciona al artista y a la obra en un territorio intermedio. Cuando en un propósito artístico sólo sucede la mitad de lo que uno quiere, te encuentras en una constante negociación. Es como si ambas posiciones tuvieses que tirar de una cuerda manteniendo siempre la misma intensidad, sin dejar que la una supere a la otra. Por el contrario, creo que cualquier descompensación de estos porcentajes rompería este inquietante y estimulante empate.

Martes 16 de Marzo de 2010 / 09:12 h./
SMS

J.: Cuéntame qué sientes cuando ves un cuadro tuyo.

G.: Por las preguntas de estos últimos días, veo que me conduces a hablar constantemente del cuadro, y que al referirte a mi obra estás utilizando este término en vez de palabras como obra, pieza, trabajo... Corrígeme si me equivoco, pero tengo la sensación de que al haber visto hoy en el estudio lo que estoy preparando para la exposición, has percibido en ellas esa vuelta al cuadro, a casa. ¿No es así?

Ya sean mis obras cuadros, piezas, restos o como los quieras definir -y respondiendo a tu pregunta- mi sentimiento hacia mi trabajo es siempre de un cariño incierto. Ahora, saltándome esta estructura de pregunta y respuesta, me gustaría lanzártela a ti y averiguar cuál es el sentimiento tuyo.

Miércoles 17 de Marzo de 2010 / 13:11 h./
SMS

J.: Siento que tu avance diario más que una búsqueda es un juego. Me recuerda a mi infancia. Todos los días construíamos y destruíamos refugios, maquinas imaginarias... siempre de una forma diferente para sorprendernos a nosotros mismos. ¿Sientes que estás jugando?

G.: Por supuesto, pero sabiendo muy bien a qué se juega, con qué reglas y siendo consciente de qué en un juego se gana, pero también se pierde. Por lo general confundimos el término y nos quedamos con la parte de diversión y disfrute que tiene. Se nos olvida rápidamente que tiene un orden interno y unas normas obligatorias y estrictas que cumplir.

Jueves 18 de Marzo de 2010 / 20:21 /
Llamada de teléfono

J.: ¿Por qué te interesó la idea de expansión?

G.: Quería ver cuanto aguantaría la pintura. Me hacía continuamente la pregunta: ¿hasta dónde? Tensé y se me escapó. Ahora vuelvo a contenerla.

Viernes 19 de Marzo de 2010 / 23:38 h./
Correo electrónico

J.: Si rompes un cuadro, ¿estás deconstruyendo?

G.: ¿Me estás preguntando si toda obra rota estaría deconstruida? Yo tengo mis dudas. ¿Deconstruyó Francis Bacon simplemente por "romper sus cuadros"? ¿Y Kippenberger? En esta pregunta creo que sería más correcto utilizar el término "destruir" antes que "romper". "Romper" tiene una connotación mucho más física, manual, mientras que

"destruir" abarca un territorio más amplio del concepto. La deconstrucción se encuentra más cerca de esa idea de destruir, de anular el proceso de construcción de la imagen, de desmontar el concepto de cuadro como superficie de la imagen.

Sábado 20 de Marzo de 2010 / 09:36 h./
Correo electrónico

J.: En algunas entrevistas anteriores hacías referencia a Ángela de la Cruz y Miquel Mont. ¿Qué vínculos tiene tu obra con la de ellos?

G.: En entrevistas anteriores puse el ejemplo de estos dos artistas españoles como discursos que me interesan dentro de la pintura. Sobre los vínculos que tú me preguntas, creo que lo que me une a ellos es la obstinación por el medio y el desmontaje de ese teatro llamado cuadro. Sin embargo, percibo que esta línea común de intereses en la que se encuentra una parte de la creación pictórica actual se está viendo analizada desde parámetros muy simplistas. Parte de la crítica realiza análisis desde la pura forma, sin profundizar en la intención ni en los contenidos individuales. Pintura "rota", sí. ¿Y qué más? Por ejemplo, Ángela de la Cruz plantea el cuadro desde parámetros antropomórficos, lo abre en canal y lo muestra hecho tiras como un cadáver en la sala. Miquel Mont considera la pintura como un "objeto de conocimiento", planteamiento heredados de las teorías de Althusser. Por mi parte, trabajo con las diferentes historias del cuadro roto y con la configuración de nuevas narrativas a partir de la unión de sus diferentes fragmentos y restos. Me interesa ese sentido de collage que Danto propone como paradigma del mundo contemporáneo. Yo creo que son planteamientos conceptuales bien distintos a la hora de plantear una pintura, ¿no crees?

Domingo 21 de Marzo de 2010 / 17:42 h./
Reunión

J.: Trabajaste anteriormente con fotografía. Recuerdo que eran imágenes muy narrativas y llenas de misterio. ¿Qué aspectos de la fotografía te interesan?

G.: Lo que más perseguí en una imagen fue la idea de contener algo ya contenido. No me interesa esa idea de congelar momentos fugaces de la realidad a través de una cámara, ni que algo pare o frene su ritmo para que yo pueda capturarlo. No quiero instantes en una imagen fotográfica ni la consciencia del acto fotográfico. No soy un buscador de momentos. Dentro de la fotografía intento que el acto se convierta en una dosis de abstracción inyectada en algo aparentemente concreto, en una completa irrealdad. Busco lo que ya no esté sujeto al cambio.



Ejemplos de restos de pinturas sujetos por elásticos.

**Lunes 22 de Marzo de 2010 / 12:34 h./
Reunión**

J.: ¿Has pensado en introducirlas de algún modo junto a la obra actual?

G.: Lo he pensado, y mucho. En el estudio tengo entremezclados los materiales y restos de ahora con algunas fotografías que realicé hace años. Pululan por ahí, entre tablas y pinturas, a veces mostrando su imagen, otras vueltas contra la pared. Las sitúo entre mis trabajos actuales para ver si es posible que convivan, aunque he de decirte que por ahora conviven poco.

Ayer te decía que en la fotografía busco lo que ya no está sujeto al cambio. En la pintura hago todo lo contrario. En ella el cambio es constante, de ahí la fricción entre un medio y otro. Conceptualmente son opuestos.

**Martes 23 de Marzo de 2010 / 15:10 h./
Reunión**

J.: Has introducido elementos elásticos en tus piezas de una forma muy activa. Con ello han desaparecido las estructuras internas de sujeción. Ahora son exteriores y visibles. ¿Por qué?

G.: Mis nuevos proyectos se inclinan a trabajar con la idea de "pack" más que con el término "expansión" o "expandido" al que se está acostumbrando tanto la pintura. Llevo un tiempo pensando en la manera de agrupar, embalar, contener... en la idea de "todo en uno". Me llama mucho la atención como casi todos los productos que adquirimos vienen perfectamente contenidos. El objeto siempre queda recubierto por diferentes sistemas de sujeción y contención, ya sea por ahorrar espacio o por protección,

o por ambos. El caso es que el objeto queda introducido en un sistema lógico-práctico. Elijamos cualquier producto, por ejemplo, una televisión. Imagínate abriendo la caja. Empieza a extraer plásticos, esquineras, formas de polietileno expandido, foam... y por fin encontrarás tu maravillosa tele (tele que probablemente venga a su vez protegida por otro sub-plástico). ¿Qué ocurre si aplicamos estos sistemas prácticos del objeto cotidiano sobre la pintura? ¿La convierto en un objeto socialmente lógico? ¿Cuántas capas necesita para estar-sentirse protegida? ¿No implica su protección y practicidad su propia ocultación? Me interesa jugar con las dicotomías creadas entre las normas del objeto cotidiano y el objeto de la pintura. Sobre lo que me preguntabas de las gomas elásticas, el uso de ellas es el primer acercamiento a estos planteamientos que te propongo. Ahora mismo estoy empezando a sujetar diferentes fragmentos de pinturas utilizando los elásticos. Las gomas los recubren y sujetan. Comienzan a tapar-proteger las diferentes pinturas. Además son visibles y palpables. Cualquier mano puede tirar de ellas y descomponer el pack en varios fragmentos. El espectador puede ver que no sólo están agrupadas, sino que lo hacen en una tensión constante.

Luego hay otras obras como *Diez en uno* en las que 9 pinturas se superponen sobre otra pintura -la primera- que es la que está sujeta al bastidor. Las 9 restantes están sujetas a la estructura inicial por gomas de caucho, protegiendo el cuadro base y eliminando la posibilidad de verlo. Su protección elimina la posibilidad de visión.

**Miércoles 24 de Marzo de 2010 / 14:34 h./
Correo electrónico**

J.: Para mí tu pintura se ha desnudado, ¿Qué se ha quitado?

G.: Mucha ropa añeja.

**Jueves 25 de Marzo de 2010 / 13:45 h./
Llamada de teléfono**

J.: ¿Qué me enseña?

G.: Volviendo a la idea de desnudar la pintura, creo que puede ser algo parecido a la práctica de quitarle la ropa a los muñecos cuando éramos pequeños. Lo hacíamos buscando una dosis de realidad en ellos,

aunque siempre nos encontrábamos con abstracciones de cuerpos hechas de trapo o plástico. Teníamos en nuestras manos un cuerpo artificial que abstraíamos para sentirnos identificados con ellos. En la pintura tengo la misma sensación. Me encuentro con esa parte artificial al desnudarla. Después, si pretendo tener algún vínculo con ella, debo abstraerme.

**Viernes 26 de Marzo de 2010 / 08:50 h./
Correo electrónico**

J.: ¿Crees que tu trabajo es una búsqueda muy personal?

G.: En una entrevista que me realizó Susana Blas el año pasado yo hablaba de mi pintura como una práctica onanista. No hay nada más personal que ese hacer para uno mismo, ¿no?

**Sábado 27 de Marzo de 2010 / 22:04 h./
Reunión**

J.: ¿Te parece contrario que una pintura sea también su propia estructura?

G.: Más que contrario, engañoso. Es la consciencia de un más acá en un más allá.

**Domingo 28 de Marzo de 2010 / 13:12 h./
Correo electrónico**

J.: ¿Qué conceptos formales te interesan en tu obra?

G.: Sumar, restar, multiplicar y dividir.

**Lunes 29 de Marzo de 2010 / 09:51 h./
Reunión**

J.: ¿Te interesa la teoría dentro de tu práctica artística?

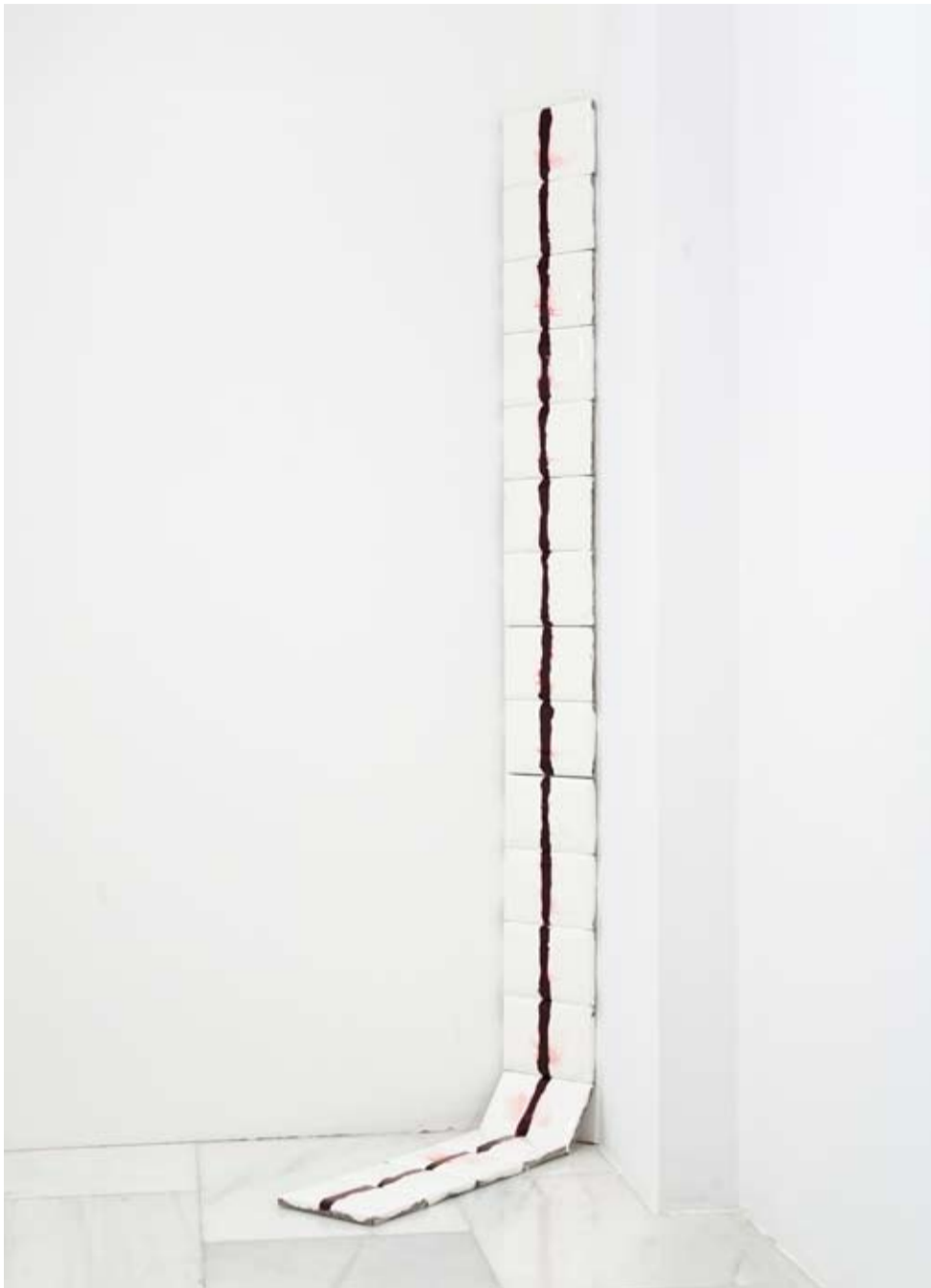
G.: Me interesa sobre todo que la pintura funcione en sí misma como un objeto teórico. La pintura también funciona como un sistema lógico y no sólo debe ser entendida desde la expresión, la poética y el gesto. Son visiones sesgadas y nada comprometidas que desmerecen y desprestigian y que no hacen nada por entender el acto de pintar.

**Martes 30 de Marzo de 2010 / 10:56 h./
SMS**

J.: ¿Qué opinas del movimiento Colour Field Painting?



Diez en uno.



Pequeño Barney.

G.: Antes que nada, no sé si debería considerarse un movimiento. Por mucho que lo definiese así Irving Sandler, difiero mucho de todo el montaje que existió alrededor. Sólo hay que leer los escritos de Mark Rothko o Jules Olitski, por citar dos ejemplos, para darse una cuenta de las diferencias formales y conceptuales existentes entre unos artistas y otros. No sé si es muy coherente poner en el mismo plano a un uso formalista, a un uso materialista y a un uso conceptualista de la pintura. Nos llevaríamos una gran sorpresa si les preguntásemos por el significado que para cada uno tenía el color, por el concepto de campo o por la idea y concepción de la pintura. Es frustrante que las palabras de los artistas valiesen tan poco. Y que esto siga sucediendo igual...

Hablando ya de las obras y no de esta -para mí- relativa agrupación, decirte que sus planteamientos han sido determinantes a la hora de enfocar algunas de mis trabajos. Se me vienen ahora mismo a la cabeza una obra que hice en el Art Institute de Chicago titulada *La colección* (2007) o una obra más reciente a la que llamé *Pequeño Barney* (2009), ambas basadas en la descomposición y/o desestructuración de los famosos zippers -o líneas infinitas- que planteó Barnett Newman...

Menciono estas dos obras porque de ellos me puede interesar ese intento de ruptura

de los límites del marco, esos principios de expansión de la pintura, pero lo que más me seduce es la parte hermética y contenida de sus obras. Esa idea de pintura que creyéndose libre, se acerca a sus bordes y se ve engañada. Se ve engañada porque no puede salir por ellos. El armazón de madera y lienzo sigue ahí. La pintura busca moverse hacia fuera, salirse de quien la atrapa, pero queda contenida. Y así es como asume su posición y se queda dentro. Asiente y se relaja. Para mí es como si esta pintura tuviese un cierto síndrome de Estocolmo. Se acostumbró finalmente a quien la privaba de su esperada libertad.

Miércoles 31 de Marzo de 2010 / 21:10 h./ Reunión

J.: ¿Cómo has concebido esta muestra? ¿Qué conclusiones puedes sacar de esta primera exposición en la galería?

G.: Cuando me planteé el proyecto me encontraba un poco perdido, algo vacío de contenidos. Quedé bastante cansado de las exposiciones anteriores. El 2009 ha sido un año de mucho trabajo, yo diría que hasta excesivo... Mi primer propósito para este proyecto fue realizarme una pregunta diaria sobre la pintura. Este punto de partida parecía algo anecdótico, pero fue dándole un sentido a esta exposición. Poco después vino la idea de este periódico, llevando tam-

bién al papel esa idea de preguntas diarias sobre el proceso de trabajo y mis inquietudes. A partir de ese momento, las respuestas -o no respuestas- han ido sucediendo a modo de pinturas y palabras. Reflexiones diarias que han quedado materializadas en dos tipos de lenguajes y soportes.

Sobre las conclusiones a posteriori, sólo tengo una leve idea de lo que va a suceder en la sala. Intuyo que va a ser para mí una exposición contradictoria y determinante.

Jueves 1 de abril de 2010 / 19:28 h./ Reunión

J.: ¿Por qué me decías ayer que esta exposición será contradictoria y determinante?

G.: Contradictoria porque he vuelto al pasado. Determinante por empezar a ser consciente de ello y aprender a manejarlo. Voy aceptando que mi trabajo siempre se mueve en una espiral concéntrica. Creo cada vez menos en lo que debería quedar atrás y en lo que supuestamente está por delante. En esta exposición he vuelto a ideas con las que trabajé hace cuatro o cinco años. Vuelvo a pisar por donde ya anduve hace tiempo, pero todo es tan distinto a la vez...

Miércoles 31 de Marzo de 2010 / 13:14 h./ Correo electrónico

J.: ¿Vuelves a recorrer caminos que dejaste atrás?

G.: Estoy releendo caminos. Lo que más me inquieta es esa parte desconocida que encuentro en ellos. Paseas por ellos con total extrañeza. Sabes que has estado ahí pero todo se muestra como algo nuevo ante tus ojos.

Jueves 1 de Abril de 2010 / 09:03 h./ Correo electrónico

J.: El espacio de la galería es bastante peculiar. Se compone de dos cuerpos diferenciados con una carga estructural muy fuerte. Destaco este aspecto porque es un espacio restaurado y que en parte deja visibles las estructuras que formaron parte de su uso anterior: huecos de escaleras, vigas de madera, un pozo... ¿En qué puede influir sobre la concepción de tu exposición?

G.: Hay algo en el espacio que me hace sentir cercano a él. No sé si serán las estructuras de madera a las que te refieres, o su distribución, o la escala más humana en comparación con otras galerías. El caso es que no me encuentro tenso con este espacio. Me recuerda en algo a mi estudio. No es que sean parecidos (incluso yo diría que son todo lo contrario); es más bien una cuestión de sensaciones. Recuerdo que en otras exposiciones me he puesto muy nervioso a la hora de plantearme el montaje de las piezas y el choque que podría existir entre ellas y la sala. En esta ocasión me siento relajado. No veo el choque de mi trabajo con el espacio. Esta exposición va a ser un trasvase de mis sensaciones del estudio a la galería. Es extraño, porque no siento que me vaya a exponer. Siento que lo que voy a ofrecer es una visión caleidoscópica de mi trabajo diario.

Viernes 2 de abril de 2010 / 19:50 h./ Reunión

J.: Háblame de otras piezas que vayas a exponer.

G.: Tengo pensado que según entres a la galería, te encuentres con una serie de pe-



La colección.

queñas obras que responden a mi modo de entender diariamente la pintura. Este conjunto es la raíz de mi trabajo. Son la parte que más relación tienen con el estudio, con el proceso, con mi actitud frente al medio. En cierto modo me recuerdan a una obra que realicé el año pasado. La obra consistía en una acumulación de pequeñas manifestaciones realizadas mediante la manipulación y el ensamblaje de diferentes materiales, desechos y restos de otras obras; objetos que aparecieron en el estudio como una manera de ocupar el tiempo haciendo, trabajando. Quedó titulada así, *Hacer tiempo*. Encuentro una relación con las nuevas obras no en esa idea de ocupar el tiempo, pero sí en la idea de realizar un universo de objetos que respondan a una lógica interna y que funcionen como microrrelatos en su lectura general y a su vez como un gran macrorelato. Es esa visión caleidoscópica de la que te hablaba ayer.

En la siguiente sala las propuestas serán mucho más concretas. Esta sala funcionará como un embudo de la anterior, como un tamiz o filtro. Por ahora tengo pensado exponer una serie de cinco bloques de pinturas sujetos con elásticos. Son esas piezas de las que te hablaba hace diez días... y alguna más que todavía tengo que meditar. Y luego en la tercera sala plantearé un recorrido por una serie de nuevas propuestas que estoy haciendo con fragmentos de papeles y restos de dibujos que van prensados entre cristales. Para mí es como si con estas obras el embudo se volviese a abrir.

Sábado 3 de abril de 2010 / 11:53 h./ SMS

J.: ¿Hacia qué líneas de trabajo quieres ir desarrollando tu futuro trabajo?

G.: Mi próximo propósito es que mi trabajo funcione como un reloj de arena, como una relación de dos estructuras cónicas que a la par que una se vacía, la otra se llena.

Domingo 4 de abril de 2010 / 12:03 h./ Reunión

J.: Es decir ¿una bebe de la otra interminablemente?

G.: Yo no lo hubiese definido mejor.

Vista de la exposición *Hacer tiempo*.

Guillermo Mora

Nace en Alcalá de Henares en 1980. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, termina su carrera con el Premio Extraordinario al mejor expediente académico y recibe también el Primer Premio Nacional de Licenciatura en Bellas Artes del Ministerio de Educación.

En el año 2005 recibe la Beca de Creación Plástica de la Fundación de Artes Plásticas Rafael Botí de Córdoba. Un año después obtiene una beca en The School of the Art Institute of Chicago (EEUU), consiguiendo una de las plazas en los estudios del Departamento de Pintura de esta institución. A su regreso a España cursa el Master en Arte Con-

temporáneo de la Universidad Europea de Madrid gracias a una Beca de Posgrado de la Fundación La Caixa. En este período de tiempo es también becado en diferentes talleres de formación con los artistas Serge Spitzer, Gary Hill, Enrique Marty, Federico Guzmán y Gonzalo Puch.

Tras finalizar sus estudios de Master en 2009, obtiene una de las Ayudas a la promoción del arte contemporáneo español del Ministerio de Cultura para realizar un proyecto individual en La Casa de la Entrevista de Alcalá de Henares. Ese mismo año expone individualmente en el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (muestra comisaria-

da por Virginia Torrente) y es seleccionado para participar en *Circuitos*. Su obra también ha sido expuesta en espacios como La Casa Encendida, el Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa, el Museo de Coimbra y ARCO'10. Entre sus premios más recientes destacan la Mención de Honor en el XI Premio ABC y la Adquisición de obra en el Certamen Internacional de Arte Actual Explum 2010.

Actualmente compagina la realización de un proyecto expositivo para finales de 2010 con la realización de la Tesis Doctoral en los Departamentos de Pintura e Historia del Arte Contemporáneo de la UCM.

Equipo Técnico

Dirección: Guillermo Mora / **Dirección adjunta:** Jesús Pedraza Villalba / **Producción:** Galería FORMATO CÓMODO / **Distribución:** Pilar Castellano, Mayte Caste-

llano / **Redacción:** Susana Blas, Guillermo Mora, Jesús Pedraza Villalba / **Maquetación:** Marta Naval García, Marcos Beltrán / **Preimpresión:** Marcos Beltrán /

Asesoría: Paula Fraile Robledo, Leticia Fuentes / **Marketing y publicidad:** Galería FORMATO CÓMODO /



UNA PREGUNTA DIARIA
DEL 8 DE MAYO AL 17 DE JULIO DE 2010

FORMATO CÓMODO

C/Lope de Vega 5
28014, Madrid, España

Tfno.: (+34) 914293448
676723819

www.formatocomodo.com
galeria@formatocomodo.com