



**el
año
que
no
crecí
Guillermo
Mora
18.01.2014
15.03.2014
Formato
Cómodo
Lope
de
Vega
5
28014
Madrid
M-V
11-14h
17-20h
S
11-15h**





una conversación entre Miquel Mont y Guillermo Mora

Miquel Mont: Guillermo, la primera pregunta que quería hacerte es ¿qué importancia le das al gesto, a esa expresión que está en la base de toda pintura, cuando trabajas tus piezas? Manipulas la pintura de esa manera tan física y tan material que me gustaría conocer tu posición. ¿Crees que tu gesto es personal, que te pertenece? ¿Te gusta la idea de traza? O por el contrario ¿te gustaría darle una distancia?

Guillermo Mora: Creo que el gesto no puede pertenecer a nadie, sobre todo con el bagaje pictórico que tenemos a la espalda. Lo percibo como algo colectivo, formado a través de la experiencia personal y de la experiencia de los otros. Por otro lado digamos que la palabra gesto tiene para mí una connotación arcaica o negativa por todo lo que arrastra. Siempre se ha asociado a la personalidad del artista, a la “marca”. Pero también pienso que una negación del gesto sería la no pintura. No sé si me entiendes.

M: No mucho.

G: Vamos a seccionar el tema porque me hiciste cuatro preguntas en una. Acotémoslo.

M: La pregunta del gesto no es tanto en relación a lo que puede ser un gesto pictórico sobre un lienzo. No hablo de la gestualidad tal y como se entiende en la historia de la pintura o de su recorrido a lo largo del tiempo. Hablo de lo que es para ti. Cuando tú utilizas la pintura, incluso cuando lo haces con una actitud de pintor de brocha gorda, hay un tratamiento del gesto. Hay un tratamiento físico, no sólo en el gesto de aplicarla sino en el de manipularla. Luego tu gesto es en parte pictórico pero tiene también mucho de escultórico porque hay plegamiento, hay acumulación, hay superposición y hay disposición. Entonces la pregunta es si es importante para ti ese gesto. ¿Es para ti expresivo?

G: Ahora te entiendo. Pensé que ibas más por el camino del gesto pictórico en relación a la historia, pero veo que quieres hablar sobre el gesto como actitud.

M: Exacto.

G: Entonces te digo que para mí el gesto es primordial. Hay una parte de mi trabajo que el espectador no ve y es la actitud performativa que tomo frente a él. No me refiero a cuando preparo las pinturas o superficies que posteriormente manipulo. Me refiero a los movimientos que realizo para generar esos pliegues, a mis esperas, a como funciona mi propio cuerpo para dar forma. No me gustaría decir que hay una cosa atlética en mi relación con mis obras. No es una batalla. Hay fuerza, pero sobre todo es una cuestión de paciencia. Hay mucha espera. Hay piezas sobre las que tengo que estar horas encima para que se formen. La mayoría de las veces pienso si eso es un tiempo perdido o inútil y si debería buscar otras maneras para plegar o prensar en las que yo no interviniese pero me respondo con un no rotundo.

Son horas que sé que tengo que estar ahí. Soy yo quien debe generar la forma. Eso es mi actitud o mi gesto.

M: ¿Y ese gesto podría ser público? Porque precisamente hablas de un proceso que tiene una parte performativa muy importante. Estás implicado físicamente.

G: Es una sensación rara. Es como si tuviese que hacer público mis relaciones sexuales con mis amantes. Cuando estoy inmerso en este proceso voy tomando fotos con el teléfono o con una cámara pequeña, pero generalmente es información que reservo para mí. Soy consciente de que mostrar esta parte puede dar nuevas lecturas al trabajo, pero me cuesta sacarlo a la luz. No es que no lo muestre por mantener en secreto los procesos de taller. No lo muestro porque lo veo muy mío. Por ahora pienso que es algo que sucede sólo y para el estudio. Lo curioso es que no eres la primera persona que me lo pregunta. Entre unos y otros me habéis puesto en una batalla personal. Me estáis revolviendo.

M: Otra cosa que va ligada a tu tratamiento de la pintura es que evacuas la materia y la sacas del dispositivo cuadro y por tanto la conviertes en algo físico, la conviertes en escultura. Eso resuena a todos los gestos de la deconstrucción, tanto del objeto cuadro como de la pintura, en los cuales precisamente todo el gesto y toda la personalidad del autor se ponían a distancia para reducir el trabajo a un proceso objetivo. Era una idea ligada a una idea de democracia extendida: el artista hacia eso pero cualquiera podía hacerlo. El arte no tiene ninguna cualidad específica y está al alcance de cualquiera. Sólo había que disponer de la idea para que cualquiera pudiese llevarla a cabo.

G: Pero eso se ha convertido en una gran mentira. Hasta el no gesto es un gesto. Como idea me parece correcta y apoyo que se persiguiese hasta el extremo, pero es una trampa de los pintores y del medio en sí. Hasta la pintura más pura en sí misma no es tan objetiva como parece. Nunca habrá un 100%. Podré aceptar un 99’99%, pero no el 100%.

M: Totalmente de acuerdo, pero precisamente por eso te quería preguntar cómo te sitúas hoy, en 2014, cara a esa tradición. En España no hemos sido proclives a este tipo de actitudes. Siempre hemos antepuesto la expresión. Gran parte de la pintura que nos representa internacionalmente y que da una imagen de lo que es el arte en España es totalmente contraria a esa actitud. ¿Cómo te sitúas tú históricamente? ¿Dónde te ves en esa línea?

G: Me siento bastante desvinculado de lo que sucede en España. No tengo mis referencias aquí. No es por desprecio, es simplemente que tengo la sensación de que se pinta-habla de otra manera. No es otro idioma, pero sí un dialecto que no entiendo. El eje principal de mi educación lo tuve en EEUU. Aquí en España me he formado más años, pero en EEUU lo hice de una manera más intensa y productiva. Allí entendí mejor mi lenguaje. La sensación que tengo de la pintura española es la sobrecarga narrativa sobre el soporte. Sigue habiendo un planteamiento barroco en ella.

M: ¿No te interesa la narración?

G: No me interesan las formas narrativas lineales, que es a lo que muchos sistemas nos quieren acostumbrar. No quiero contar historias con inicio, desarrollo y desenlace. Me muevo más a través de relaciones triangulares. Las relaciones que ofrecen los tres puntos de un triángulo son mucho más compleja que las relaciones de una línea. El triángulo forma un espacio que la línea narrativa no tiene. Retomando esa cosa “española” de la pintura de la que hablábamos, algo curioso que me ha sucedido en esta exposición es la opinión de Javier Fresneda, artista y buen amigo. Lo primero que me dijo es que

es la muestra es muy española, que encontraba algo dramático en las piezas que le conducían directamente a nuestro barroco. Me dejó perplejo porque yo no lo percibo ni el barroco es para mí un referente, pero me interesó el comentario porque él no lo relaciona con la forma de narrar sino con la actitud ante la forma.

M: Es que una cosa que define bastante a la pintura española, y que tú la tienes, es esa utilización recurrente de la materia. Hay excepciones -Velázquez es una- pero la gran tradición española es una pintura de la materia, de la expresión.

G: Y de lo cárnico.

M: Esa metáfora de la carne con la pasta de la pintura... Y es cierto que esa dimensión tú sí la tienes.

G: En mi tesis toco aspectos del cuerpo de la pintura y de la “pintura como cuerpo”. Puede que estas teorías se estén filtrando en mi trabajo. Mucha gente ha percibido las piezas de la exposición como si fuesen cuerpos con una gran connotación sexual. Hablábamos antes de lo cárnico, de la relación con algunas de mis piezas como si fuesen amantes...

M: Personalmente el tiempo me ha llevado a reflexionar mucho sobre ello. He trabajado con mucha materia, al menos en el pasado, y continuo haciéndolo en según que piezas. Con los años me doy dado cuenta de que la materia está totalmente ligada directamente con la libido, no sólo con el deseo de pintar, con esa pulsión casi irracional e infantil de poner cosas y manipular materia sobre una tela. A mí esta relación me parece muy evidente, sobre todo cuando te acercas a la materia con una sensibilidad de pintor. Incluso Velázquez la tenía a su manera, en negativo. Es una dimensión esencial. Cuando no hay eso, no hay interés por la materia en realidad. Entonces es otro tipo de trabajo el que te interesa.

G: Entonces no sé que idea tendrás de mí con la pieza Penta Pack, esa que viste en la exposición Generación 2013 y en la que utilicé 250 kilos de pintura.

(Risas)

G: Hay un placer en la manipulación de mi trabajo que no voy a negar, pero también tiene algo de desagradable porque en ocasiones tiene un tacto frío, rugoso. Incluso su manipulación es a veces dolorosa. Cuando pliego las superficies que luego quedan rotas acabo con rajadas en las manos, como si hubiese pasado por un calvario.

M: La tactilidad en la pintura es visual, es retiniana. Uno no toca los cuadros pero en cambio el ojo los toca y eso es parte del placer que experimentamos viendo la pintura. Ese placer que es lo que nos hace que veamos una puerta bien pintada y nos guste.

G: Es algo que sucede con Penta Pack. Tiene un acabado limpio, agradable, muy sensual en los giros de sus pliegues. Cogen esa forma y dimensión por el tipo de pintura que utilizo y porque las realizo en el espacio entre mis muslos y mi estómago. Sin embargo para esta exposición me interesaba trabajar con otra sensación de superficie: de superficie rajada, abierta, craquelada. Me interesa esa idea del cuerpo roto en su superficie o roto desde dentro hacia fuera por mi propia fuerza, manipulado, torcido y aplastado para que raje y surjan las capas de abajo.

M: ¿Y esa rotura es sinónimo de abertura en el espacio?

G: Para mí tiene algo de liberación de la propia pintura. Hay mucha obsesión y espera en ese proceso de capa por capa. Esas superficies, sobre todo las que posteriormente están más craqueladas y rotas, las preparo de una manera muy tradicional. Van aplicadas lentamente de las más flexibles a las





capas finales más rígidas, similares a un estuco. A veces intento observar todo ese proceso de aplicación y secado como si fuese ajeno a mí, como si yo mirase por una cámara. Cuando miro, me veo como un maniaco obsesivo Y me digo: démosle una liberación al plano. En cierto modo es darme una liberación a mí mismo.

M: Por experiencia, y comparado con lo que son las preocupaciones de la vida para cualquier persona normal, se necesita mucha neurosis para interesarse por lo que nos interesamos nosotros, por formas y colores durante tantos años. Es una pregunta que más de una vez me hago cuando estoy en el taller: ¿por qué estoy yo tan obsesionado por cosas que realmente para la gente no importan en absoluto? Nosotros estamos dispuestos a dar años de nuestro tiempo y de nuestro interés por intentar conseguir una cosa u otra, una especie de búsqueda.

G: Cuando te posicionas en el lugar del otro es cierto que te ves absurdo. Cuando en un círculo de amigos del gremio comentas que año tras año te decidas a dar capas de pintura, siempre recibes la palmada en la espalda, pero cuando lo comentas en otro círculo ajeno al mundo artístico, te encuentras caras tipo “hay que ver el gilipollas este, que me estará contando”. Una cosa que me intriga mucho son aquellos artistas que sólo tienen amigos artistas. Desconfío mucho de ellos. Los veo fuera del mundo. Para mí no hay nada mejor que tener una conversación con un jardinero y que tu entorno diario esté rodeado de gente con profesiones muy distantes a la tuya. En definitiva es hablar de otro tipo de preocupaciones. Te plantan en la vida y también te hacen ver lo absurdo de nuestro trabajo, cosa que me gusta. Nuestro entorno es muy endogámico, un huevo protector con el que hay que tener mucho cuidado. Si sólo te mueves dentro del círculo artístico no estás en la vida sino en un tipo de vida. Tú y yo hemos elegido esto y no la cambiaríamos, pero hay que asumir que es una burbuja y que está bien explotarla o que alguien venga a explotarla de vez en cuando.

M: ¿Y por ejemplo cuando te preguntan si lo que haces es pintura o escultura?

G: Eso me lo preguntaste la anterior vez que hablamos. Ya me da igual. No quiero decir lo uno porque le resto importancia a lo otro y cuando estoy trabajando no pienso ni en lo uno ni en lo otro. Va surgiendo mientras trabajo. Es cierto que hay piezas que tienen un contenido más pictórico por su proceso de estructuración o por el uso del color pero de lo que sí me he dado cuenta es que dar respuestas a este debate elimina posibilidades, y a mí lo que me interesa es que surjan más posibilidades, no cerrarlas.

M: Era una pregunta capciosa. La hacía porque estoy totalmente de acuerdo contigo. Me parece que son categorías que no son relevantes.

G: Claro, para mí es indiferente. ¿Y si a alguien le da por decir que mi trabajo es un gesto teatral? ¿Por qué no podría serlo? Seguramente esa persona lo capte así porque haya percibido la construcción de mis piezas como una acción y por tanto para esa persona la obra en sí sea la acción y la pieza física funcione como una formalización de mis movimientos. O alguien me puede decir que mi trabajo lo ve relacionado con la escritura porque también cuestiono temas del propio lenguaje, o por los títulos que empleo. Si me decanto por una cosa resto importancia a las otras. Debemos ser conscientes de que las palabras de uno condicionan la lectura del espectador, y esa lectura es importante como para intentar modificarla nosotros.

M: Dentro de ese proceso que tienes tan de buscar un volumen o una manera tan particular de aplicar la pintura para que coja forma, te quería preguntar

si para ti tiene cabida la imagen. ¿Tiene cabida representar? ¿O ha de ser un proceso abstracto?

G: No me interesa ese gesto de mímica o mimesis de “esto es aquello” o “esto se parece a aquello”. Me interesa más generar una forma autónoma. Luego el espectador es libre de proyectar sobre el objeto sus propias percepciones y experiencias, pero eso ya no depende de mí. No tomo referentes de la realidad para generar la mía sino que se genera a través de un proceso mucho más abstracto.

M: ¿Y te molesta que tus pinturas se conviertan en imagen luego? Algunas de las fotografías de tus obras son fotos muy bonitas. Me las puedo imaginar muy bien en un contexto diferente. Yo sé que viendo esas fotos, conociendo un poco tu trabajo, puedo imaginar ciertas cosas, pero hay otras que no entiendo porque hay una parte que me pierdo de las piezas: no he podido circular alrededor, no he visto la relación de escala que tienen las unas con las otras... pero al mismo tiempo soy sensible a la fuerza que tienen algunas como imagen. Me puedo imaginar muy bien como pueden funcionar en un cierto contexto de manera que acaben vinculándose a algo diferente a lo que son ellas en realidad. ¿Te molesta eso?

G: La imagen hace que pierda la esencia de la pieza, pero es algo con lo que tenemos que trabajar continuamente. La imagen aplan a e interpreta. Mirarla te hace no estar presente. En ocasiones me ha ocurrido que la imagen haya cobrado más importancia que la pieza, pero no porque haya habido una intención de mejorar la pieza a través de la imagen, sino porque la imagen es poderosa en sí. La gente idealiza cosas a través de las imágenes que luego no encuentra en la obra real. Cuando haces una foto de una pieza en un espacio, la gente empieza a entender esa imagen ya como cuadro y ocurre algo extraño. Buscan un ideal y de repente la imagen fotográfica de la pieza se percibe como una pintura también, como si fuese un cuadro; una vuelta a las dos dimensiones. Con lo cual cuando el espectador se planta delante del objeto le choca la sensación porque se han imaginado la pieza no en su espacio presente, sino en el espacio de la imagen. Tomar las imágenes de las piezas de la manera más “objetiva” sería ir hacia lo aséptico y podría llevarnos al formato catálogo de productos de supermercado, hacia ese tipo de imágenes donde el objeto ni siquiera tiene sombra: aislado, con un fondo blanco, recortados sus bordes... Y yo en esa concepción de la imagen y del objeto no puedo entrar.

M: ¿Y te interesa trabajar para un lugar? Es decir, ¿haciendo una instalación que sólo tenga sentido en ese lugar?

G: Me interesa mucho. Es lo que estoy haciendo ahora con la comisaria Virginia Torrente en la exposición *Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias*. El proyecto es en Tabacalera. No sé si conoces el espacio... Es la antigua Tabacalera que está situada en la Glorieta de Embajadores. Ahora pertenece al Ministerio de Cultura y organizan distintas exposiciones temporales. Para esta exposición Virginia eligió a ocho artistas y asignó una sala a cada uno. Muchas de estas salas son enormes, más grandes que cualquier espacio de galería. Aparte son espacios con mucha personalidad y con una carga arquitectónica muy poderosa ya que se ha mantenido tal y como estaba en el pasado. El planteamiento de la exposición era forzarnos a hacer obras que sólo pudiesen existir en ese espacio y que una vez acabada la exposición esas piezas dejaran de existir, como si las extirpásemos del centro.

El proyecto que presenté partía de la idea de elevar del suelo los charcos de pintura que voy realizando en mi estudio. Puesto que elevar un plano pictórico y hacerlo flotar es una lucha imposible contra la



Fotografía: Juan Barte.

gravedad, le planteé a la comisaria hacerlos rígidos y encajarlos entre las columnas. Serían entonces las columnas las que los sujetan ya que van encajados a presión. Es la propia arquitectura la que funciona como contenedor, no sólo como contenedor espacial sino como contenedor desde el punto de vista de sujeción, presión y tensión.

M: Es el primer soporte histórico de la pintura.

G: Exacto. Yo no estoy cambiando nada. La pared ha sujetado durante siglos la pintura. Lo único diferente es que no la sustenta en vertical sino en horizontal ya que pasa de una columna a otra. Son planos de pintura que cruzan el espacio. Otra cosa que me interesa de este proyecto es que hay una pieza que se puede rodear pero hay dos “charcos flotantes” que bloquean el paso a otros dos pequeños espacios. No te permiten pasar al otro lado. Me hace gracia que la pintura haya sido siempre una ventana que te hacía pasar a otro mundo, pero en este caso te bloquea el paso hacia el otro espacio.

M: ¿Crees que volverás algún día al dispositivo cuadro? ¿O lo ves lejos de momento?

G: ¿Sabes quién me pregunta eso? Mi madre. ¿Algún día volverás a pintar? Eso me dice.

(Risas)

G: No dejo de pensar en ello.

M: Te hago esa pregunta porque yo he trabajado muchos años sobre paredes, haciendo trabajos in situ, pero nunca he abandonado esa forma. Lo que he hecho es interrogarla o ponerla precisamente cara a otras situaciones. Cuando veo trabajos como los tuyos pienso que poseen una gran fuerza porque tenemos inscritos en negativo esa forma. Cuando me estabas hablando de esos charcos de pintura tan densos, estaba pensando que eso te reenvía a una horizontalidad. También podrías perfectamente ponerlos en relación con algo que estuviese en la pared para que crease una tensión entre lo vertical y lo horizontal.

No es tanto que vuelvas a la pintura académica pero...

G: Si, te entiendo.



“El tiempo actual nos hace dividir la historia total en capítulos. Eso hace que nos alejemos del cuadro en sí.”

M: Aunque bueno, eso es siempre lícito también.
G: Todo está por ver.

M: Precisamente por eso. Hay relaciones que experimentalmente pueden resultar obvias, pero de repente surgen y te sorprenden.
G: Me hablabas antes de tu trabajo. No conozco todas tus piezas, pero sí bastante de ellas, y veo que todas mantienen una estrecha relación con el cuadro; lo cuestionan. Yo he tenido un tiempo en el que lo he cuestionado, pero en esta exposición me he sentido bastante alejado. En la exposición de Tabacalera he vuelto a plantear esos temas, a cuestionar donde acaba lo uno y donde empieza lo otro, pero en El año que no crecí me he desvinculado muchísimo de esa idea. Mi eje no ha sido la pintura. Ha sido una revisión de sensaciones alejadas de teorizar en torno al cuadro. No sé si volveré algún día al dispositivo cuadro.

M: Te preguntaba porque yo tengo una intuición o una pequeña teoría. Precisamente hablaré de esto en la conferencia-performance que voy a realizar en Barcelona. Hoy en día es imposible pensar en una forma tal y como se pensaba en la modernidad. Estamos siempre pensando de forma fragmentada, a pedazos. Veo que gran parte de los artistas que considero dentro de lo pictórico y que me gustan mucho como Gedi Sibony e Karla Black, están totalmente dentro de una experiencia de la pintura que es imposible de aprehender en su totalidad, que ha sido pensada ya como fragmentaria. Y es algo que encuentro también en tu trabajo, por eso lo digo y te hacía esa pregunta.
Precisamente como hemos roto esa especie de relación con una forma que era contingente y autónoma y que era por así decirlo directa hacia nosotros, hemos cambiado la manera de mirar. En trabajos como el tuyo si no hay un espectador activo, no hay nada. Si la persona que está delante de la obra no es física y mentalmente activa para apropiarse de la pieza, verá un charco de pintura o un trozo de pintura envuelto sobre sí mismo, pero no entenderá nada. Necesita una actitud positivamente activa para retirar algo de información. Y esa actitud activa siempre es fragmentaria, porque tenemos una experiencia de ver la realidad que es totalmente fraccionada, a trozos.
G: Lo que implica o viene arrastrando el cuadro es esa idea de contarlo todo. Nuestra sociedad está más interesada en hablar por partes, en fragmentar las historias, seccionarlas, profundizar en ellas... El tiempo actual nos hace dividir la historia total en capítulos. Eso hace que nos alejemos del cuadro en sí. El cuadro tiene una idea de totalidad y es su parte peligrosa, porque también nos hace pensar en, ¿qué es la totalidad de algo? ■



Vista de la exposición *El año que no crecí*, 2014.



la opinión

Luis Francisco Pérez

“Las pruebas cansan la verdad”, decía Georges Braque, supongo que tan aburrido como hastiado de esclarecer, ante el continuo e incansable requerimiento de terceros, la razón última de su pintura o de su “porqué estilístico”, y lo que aún es más triste u oneroso: la razón final y “explicativa” de la misma. Como si ello fuera factible... Me acordé de esta frase de Braque visitando, hace unos días, la muestra de Guillermo Mora en la galería “Formato Cómodo”, en Madrid, preguntándome las veces que el artista habría tenido que declarar, casi judicialmente, ante la insistente pregunta (“¿Pero esto es pintura o escultura?”) aquello que precisamente por materializarlo “de esa manera” el primero que desconoce la respuesta a esa pregunta es el propio Guillermo Mora. Pero ya sabemos que el mundo del arte está lleno de preguntones poco inteligentes, por obvios, y demasiado amantes, por el mismo defecto, de las “razones explicativas”, las mismas que, a decir de Braque, cansan tanto. Yo creo que lo que el artista debería responder al próximo inquisidor sería algo así como: “Construyo ‘Presencias Reales’ (un homenaje al más bello ensayo que escribió George Steiner), al menos lo intento, y me equivoco, pero no renuncio a la materialización física de esa ‘presencia real’ que si usted quiere definirla como pintura, escultura o instalación está en su derecho, pero para mí son, insisto, “Presencias Reales”. No sería mala respuesta, por descontado, aunque el curioso impertinente no se diera por satisfecho. Pero sin duda que las obras desplegadas por la galería aspiran a esa condición. O mejor: se manifiestan a sí mismas en tanto que “contra-dicción”, parten de una realidad fácilmente identificable desde el lenguaje (pintura, escultura...) para, más que negarlas o violentarlas, enfrentarse a ellas desde una seducción invertida, amándolas “a la contra”, fascinándolas desde el engaño de su propia realidad física y matérica. Por otro parte, y aquí radica el factor intelectualmente más maduro y sofisticado de toda la exposición, toda “Presencia Real” es un objeto. Objeto autoconsciente: pura trascendencia, afirmativa e ideal.

la crítica

Tania Pardo

Guillermo Mora en esta exposición ha dado un paso más: obras, entre pintura y escultura, más íntimas que conceden protagonismo absoluto al material y la forma. Sorpresa. Si en obras anteriores se le relacionaba directamente con la reflexión entorno al lenguaje pictórico ahora lo hace, además, aludiendo a todos los materiales que ha utilizado a lo largo de su vida –lapiceros de colores, plastilina, telas o barro- y que remiten a una experiencia plástica relacionada con la percepción sensorial y, por supuesto, con la introspección y las manos. Tocar, modelar, pulir o lijar. Bajo el *El año que no crecí*, el artista presenta nueve piezas que, nada o poco, tienen que ver con las invasivas e impactantes instalaciones espaciales a las que nos tiene acostumbrados. Está claro: huele a biografía. Estas esculturas se revelan como autorretratos informes (*Me caigo y me levanto*, 2013 o *Mitad tú, mitad yo (Manuel)* 2013), masas de color de aspecto reblandecido a las que parece que algo les ha ocurrido o está a punto de suceder. Son, si cabe, algo más cercanas y remiten a esa experiencia autobiográfica, no sólo porque el título encierre un significado anecdótico que tiene que ver con un año en que físicamente el artista no creció “*aquel 89-90*”, sino con esas situaciones que nos paralizan pero que uno puede dar la vuelta y transformarlas en todo lo contrario. Aprendizaje. Un juego sobre el crecimiento psicológico y lo que frena como algo positivo.

Distribuidas armoniosamente por el espacio de la galería, estas piezas se nos revelan casi táctiles. En un alegato a la contracción y lo íntimo, cada una de ellas nos traslada al espacio de trabajo del artista, porque si hay algo que mejor defina a Guillermo Mora es que es un artista de taller, de lenta elaboración y proceso y, no sólo porque el uso de determinados materiales lo evidencien (caballetes, capas de pintura, aceites, etc.) sino por el tiempo que dedica a conceptualizar y materializar cada una de ellas.



Massima esposizione

Doblar un cuerpo, plegarlo, desplomarlo y caer sobre él. Abrazar una imagen, confundirse en ella y seducirla hasta domarla, para hacerla caer y dejarla yacente. Existe una ambición bastante extendida por no sólo acercarnos a las fuentes de nuestra curiosidad, sino introducirla dentro de nosotros. Esto es algo que aquí llamamos agrimensura de la ausencia. No podemos resistir la separación ante la imagen. Por el contrario, nos acercamos, deslizamos el dedo para rasparla. La imagen pictórica es también textura y distorsión; ruido de dedos deslizándose sobre sus límites.

Mínima tecnología

Podemos plasmar imágenes desde la gestualidad de nuestros cuerpos. Si en la toma fotográfica objetivamos la imagen desde lo subjetivo de nuestros cuerpos, lo pictórico denota –o es formado– desde restos del movimiento. Estos movimientos no quedan exhaustos en la imagen, sino que se prolongan más allá de los límites a los que atendemos, esto es: una pintura. Ésta tiene su gemelo malvado, constituida por el resto de los movimientos que no llegaron a aterrizar en el cuadro. El gemelo acompaña a la imagen pictórica como un reverso flotante; una zona negativa que nos permite pensarla como la materia oscura del cuadro. Cada cuadro cohabita su madeja de movimiento excedente que, aunque caducó al formar la imagen, perdura en insinuarse junto con la pintura.

Crepúsculo

Para medir las ausencias nos despojamos del reconocimiento. Restaurar una biografía es también derretir un rostro, revivirlo a través de la licuefacción. Un retrato –como una biografía– puede ser plegado y revertido, aproximado al pecho o soltado hacia el vacío, hacia una caída libre al suelo.

El desplome

Al escalar una pared, uno se encuentra en ocasiones con un desplome. Éste se nos anuncia como un prolapso en la superficie, un plegado que impide la visión. El avance sobre un desplome descansa en nuestro sentido del tacto y del oído; nuestra visión colapsa en la cercanía inmediata de la roca. El cuerpo se anticipa y –también– se pliega sobre sí mismo al ganar un impulso que supere el desplome.

El desplome (II)

(desplegado)

Una puesta de sol sobre un campo de trigales. A la derecha, un enebro emerge mientras vence las ramas a la luz naranja de la tarde. Detrás, un perro –quizás un bodeguero andaluz– parece saltar hacia algo que no vemos; tal vez sea una mariposa. La cabaña queda un poco más a la derecha, muy cerca del sendero que atraviesa algunos matojos. Las jaras se desintegran junto a la colina, que asciende descubriendo el tronco desecado de un enebro.

(1º plegado)

El sol salpica el tronco de enebro. Algunos de sus fragmentos de musgo empastan el tejado, que queda cubierto de una pátina grasosa. El bodeguero gira su cuello en una torsión increíble, como si tratara de morder la colina, frustrado en su caza. Debajo del árbol asoman algunos tablonos, mientras las tejas salpican una delgada línea malva. La colina se inflama con un fulgor dorado.

(2º plegado)

Del árbol amarillo emerge una cabeza de perro. Un triángulo de tejas y tablas da paso a dos líneas ocre que impactan una oscura oquedad. Por debajo, un túmulo de madera y jaras, de tejado y enebro cae sobre la colina.



Guillermo
Mora



Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980) obtiene el título de Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 2007, finalizando con el Premio Extraordinario al mejor expediente académico y el Primer Premio Nacional de Licenciatura. En el año 2006 obtiene una beca de estudios en The School of the Art Institute of Chicago (EEUU) con el apoyo de la Fundación BANCAJA. Gracias a la beca de Posgrado de la Fundación La Caixa cursa el Máster Oficial en Arte Contemporáneo de la Universidad Europea de Madrid en el curso académico 2008/09. Actualmente realiza la tesis

doctoral en los departamentos de Pintura e Historia del Arte Contemporáneo de la UCM gracias a una Beca FPU de investigación concedida por el Ministerio de Educación de España.

Entre sus premios y becas caben destacar el Premio Generación 2013 de Caja Madrid, la Beca de la Real Academia de España en Roma (2010-2011), la Ayuda a la Producción en Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, la Ayuda a la Promoción del Arte Contemporáneo Español concedida por el Ministerio de Cultura y la Mención de Honor el el X Premio de Arte ABC. A estos galardones se suma el II Premio AUDEMARS PIGUET a la producción de una obra de arte en ARCOMadrid 2014 por su obra “cr_O_ma”

Entre sus exposiciones individuales destacan *El año que no crecí* (2014) y *Una pregunta diaria* (2010), ambas en la galería Formato Cómodo de Madrid, *Viaje largo con un extraño* (2011) en la galería Casa Triângulo de São Paulo y la exposición *Quizás mañana haya desaparecido* (2011) en la galería Extraspazio de Roma. También destacar su proyecto *No A Trio A* (2013) junto a

la artista Pia Camil en La Casa Encendida y su individual *Un paseo entre el dibujo, la pintura y un más allá* en el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.

Su obra ha participado en las exposiciones *Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias* en Tabacalera (Madrid), *2014 / Antes de irse. Ideas sobre la pintura* en el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (La Coruña), LIMBER: *spatial painting practices* en Herbert Read Gallery (Canterbury) & Grandes Galleries de L'Erba (Rouen), *On Painting* en el CAAM (Gran Canaria), *Elgiz 13* en el Elgiz Museum (Estambul), *Hacer el Fracaso* en La Casa Encendida (Madrid) y *Nomadismi* en la RAER (Roma) y ha participado en ferias de arte Contemporáneo como ARCO (Madrid), MACO (México DF) y VOLTA (Basel) con la Galería Formato Cómodo y FRIEZE (Londres) y SP ARTE (São Paulo) con la Galería Casa Triángulo.

Dentro de las colecciones que han adquirido obra suya destacan The Margulies Collection (Miami), Elgiz Museum (Estambul), CCA (Mallorca), RAER (Roma), Colección DKV y la Fundación Caja Madrid.



J.Buhl, 2013.

