Conversando con Gerardo Delgado

Luz Marina Salas.– En 1967 finaliza sus estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Durante estos años comienza con sus primeras pinturas abstractas o figurativas hasta evolucionar a una pintura más geométrica. Si su formación fue en el ámbito de la arquitectura. ¿Cómo gana posiciones "la pintura" en sus comienzos creativos?

Gerardo Delgado.– Eso no fue así. Mientras estudio la carrera de arquitectura tengo afición por pintar pero jamás pienso en ser un profesional de la pintura. Por aquel entonces estudiaba arquitectura, una carrera bastante absorbente. Me hospedaba primero en el colegio Mayor y después en unas casas particulares donde tengo una pequeña habitación. Entre lo que me ocupaba la carrera más mi afición al cine, al que iba todos los días, no me quedaba tiempo ni tenia sitio para pintar. En cambio en los veranos, cuando no viajaba, podía hacerlo. Pintaba cualquier cosa y al verano siguiente volvía a pintar: lo que pintaba en ese verano no tenía nada que ver con lo anterior. Algunas veces era figurativo, otras veces abstracto, un día jugaba con materiales a la manera informal y al siguiente con cosas muy formales. Esos fueron mis comienzos.

Luego, en el verano del 66 realicé una obra de configuración más geométrica. Recuerdo un cuadro basado en uno de los planos de la película "los pájaros". Reproduje el cabecero de la cama donde se apoya la madre después de sufrir el ataque de los pájaros. Poco después de hacer esta pintura me fui a Alemania para trabajar, con la idea de seguir con lo que había hecho el verano anterior, por eso me llevé papel, incluso tiralíneas, para seguir realizando dibujos geométricos, pero no fue

posible. Fue un año en blanco. Regresé a Sevilla donde terminé la carrera y seguí con la geometría e introduje los volúmenes. Llevaba dos años trabajando, de una forma mucho más reflexiva y se hacía presente de una manera más pura la geometría.

L.M.—¿Cómo se inició en el mundo de la pintura?

G.D.—Por aquel entonces, me reunía a trabajar con José Ramón Sierra (también de Olivares) que estudiaba arquitectura. A él le interesaba la pintura de una manera más profesional que a mí. Digamos que tenía las ideas más claras que yo. De ahí que organizara exposiciones amateurs invitándome en varias ocasiones, aunque mi participación siempre fue muy informal.

El trabajo de esos años podemos decir que ha desaparecido. Lo que se conserva (poca cosa) es porque lo regalé a parientes y amigos. Como dije anteriormente, en estos años nunca me tomé la pintura como algo serio.

En la escuela de arquitectura éramos un grupo amplio. Además de José Ramón, estaba Victor Pérez Escolano, …., y otros arquitectos que también hacían sus pinturas y exponíamos. El grupo se caracterizaba no sólo por *pintar moderno* sino también por un afán de conocer todo lo que se estaba haciendo en ese momento: alguien relevante del mundo del arte venía por Sevilla y rápidamente le hacíamos entrevistas o tratábamos de hablar con él. También creábamos y escribíamos en revistas, organizábamos ciclos de conferencias, íbamos a exposiciones, éramos asiduos a la casa Americana donde veíamos libros de arte Moderno, sobretodo norteamericano… en fin, gente intelectualmente muy ávida por conocer todo lo que pasaba a nuestro alrededor.

L.M.—Las reuniones en casa de Torner en Cuenca supusieron un caldo de cultivo para intelectuales del momento, ¿Podría

hablarnos de ellas?

G.D.—En aquel momento conozco a Carmen Laffón, que juega un papel muy importante al ser el enlace de la galería Pasarela con la galería Juana Mordó. En la galería la Pasarela expusieron todos los artistas de Juana Mordó. Los artistas de esta galería madrileña se quedaban en casa de Carmen Laffón. Nosotros íbamos y les hacíamos entrevistas; conocimos a artistascomo: Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Fernando Zóbel, Millares, Lucio Muñoz…De todos ellos Zóbel se quedó deslumbrado con Sevilla, hasta tal punto que puso casa-estudio debajo de la de Carmen Laffón. Pasaba grandes temporadas aquí. Nos hicimos grandes amigos. Este contacto nos acerca a Cuenca, y a su grupo de pintores. Había sido un grupo que había pasado desapercibido. Dentro del informalismo español, se había considerado más la *veta brava*: a Saura, Lucio Muñoz,…, de una gran transcendencia en el panorama internacional. Pero este grupo empezaba en aquel momento a tomar relevancia. Era un grupo distinto, más lírico y de tendencia constructiva, gente más culta y abierta. Y además tenían algo en común y es que todos eran solteros, se trataba de gente sin carga familiar, muy accesibles, muy receptivos a la hora de recibir en sus casas a gente nueva.

Por aquel entonces, en España se estaba produciendo una cierta reacción al informalismo español: los jóvenes artistas se agrupaban aglutinados por Juan Antonio Aguirre. Por un lado estaba la figuración madrileña liderado porLuis Gordillo, y por otro un conglomerado más heterogéneo alrededor de lo geométrico, lo constructivo.

Me invitó a pasar el verano en Cuenca, Fernando Zóbel, que sabía de mi afición al cine. Me quiso proporcionar una cámara para que empezara a rodar un documental de arte. Estuve esperándola con el guión casi escrito todo el verano, pero por una razón o por otra la cámara nunca llegó. Ese mismo verano nos organizó una exposición en la Casa de la Cultura de Cuenca. Íbamos a exponer en principio, cuatro artistas de

Sevilla: Molina, Soto, Sierra y yo. José Soto dejó de pintar pronto, Molina estaba desaparecido y como en esos tiempos no había móviles ni nada parecido pues no pudimos saber de él. Así que Sierra y yo estuvimos montando la exposición en un espacio enorme dejando un hueco para la obra de Molina por si a última hora se presentaba. Se inauguró la exposición con la obra de nosotros dos, y Molina no apareció.

Me quedé en el estudio de Gerardo Rueda. Eso hizo que mi amistad con ellos fuese muy intensa ya que pasamos todo un verano –más de un mes–, viéndonos todos los días. El sitio de reunión nocturna era el estudio de Gustavo Torner, un estudio magnifico con unas vistas impresionantes a una de las hoces del Jucar donde terminábamos todos y hacíamos una cena informal con unos quesos exquisitos disfrutando de largas conversaciones. Siempre fueron muy generosos. Este fue el año previo a la inauguración del Museo de Arte Abstracto. Aunque en ese momento se estaba montando, entrabamos y salíamos constantemente de él. La Cuenca vieja estaba en plena efervescencia, era un hervidero de artistas; tanto de artistas de esa generación (tenían casa Torner, que era de Cuenca, Saura, Guerrero, Zobel, Rueda, Sampere, Antonio Lorenzo, Millares) como de artistas amigos que llegaban los fines de semana o de artistas jóvenes que vivían en aquel momento.

Allí se hablaba de arte, de literatura, de teatro,…Del último libro leído o de la última exposición vista. También de lo que estaba haciendo cada uno en su estudio y que los demás habíamos visto, uno o dos días antes.

L.M.–¿Qué transcendencia tuvo aquello?

G.D.–Tuvo trascendencia cuando se inauguró el Museo. Fue en ese momento cuando se consolidó el término *Grupo de Cuenca* en el arte español. Será estos tres artistas: Zóbel, Rueda y Torner a los que se reconocerá como Grupo de Cuenca, aunque

fueran artistas muy diferentes; sobre todo Zóbel de Rueda y Torner. Las obras de los dos últimos podían tener más relaciones entre sí.

Mi obra de aquel momento a nivel formal se acercaba más a Rueda. Torner era el que más me hacía pensar y de Zóbel estaba más alejado. Pero este era el que traía las novedades ya que era el que más viajaba.

L.M.—En todo este contexto inicia su andadura por la abstracción¿Cuáles fueron sus referentes en aquella época?

G.D.—Mis referentes en aquella época no era el grupo de Cuenca, me unía una gran amistad pero mis referentes estaban más entre la gente joven. Ese verano en Cuenca estaban Teixidor e Iturralde como becarios del Museo, con ellos entablé una amistad que dura hasta ahora. También estaba Miura: Miura me gustaba mucho. Cuando iba a verlo siempre estaba haciendo una cosa distinta, manteniendo la belleza del color y la composición, pero siempre haciendo algo nuevo. Estaba claro que yo tenía más que ver con esos artistas que eran de mi misma edad que con los otros. Expuse en la galería Edurne en una colectiva y me incorporé inmediatamente al grupo de Aguirre participando en las exposiciones con el grupo de Nueva Generación.

Por otro lado, me interesaban muy distintos artistas: por ejemplo Millares y el equipo 57. Estos para mí fueron la gran referencia, sobretodo en mi primera etapa, no tanto en lo formal como en lo conceptual. Por ejemplo, con mi obra *manipulada por el espectador* la mano del artista desaparecía, un carpintero podía realizar la obra sin la intervención manual del artista, importaba la idea. Aunque el Grupo 57 no me parecían entonces tan radicales en sus obras, sí lo eran en sus escritos que encontré en una vieja revista y que más tarde publiqué en la revista Separata. A mí esos textos me

influyeron mucho. Y fundamentales eran las referencias extranjeras, sobretodo norteamericanas. Me interesaban los expresionistas abstractos, en especial Rothko y Newman. Y de la generación siguiente Kelly y Stella. De los pintores europeos Fontana, Klein, Manzoni,…

L.M.—¿Qué valor tiene para usted la geometría?

G.D.—En el fondo la geometría siempre ha estado presente, aunque me separé de ella en los años 80. Quizás fuera el espíritu de la época, aunque permaneció en mis gustos particulares. Una persona no sólo está en lo que hace sino también en lo que a uno le gusta: soy un devorador de exposiciones y nunca dejó de interesarme la geometría.

L.M.—En 1968 comienza su actividad como profesor de Elementos de Composición en la Escuela de Arquitectura de Sevilla y un año más tarde en 1969 forma parte del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, siendo coordinador durante 1970-71. Combina todo esto con exposiciones internacionales del grupo basadas en las investigaciones que allí tenían lugar. ¿Podría hablarnos de sus experiencias en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid?

G.D.—Bueno yo hacía geometría, como dije antes. Conocía a Teixidor, Iturralde,…, a una serie de gente que se movía con la geometría. Por otro lado, siempre que podía me escapaba a Madrid; era lo más cerca que tenía en España para ver cosas interesantes relacionadas con el arte. Andaba siempre escaso de dinero, por eso quizás Barcelona me cogía lejos; así que siempre que podía iba a Madrid. Allí fui a ver una exposición titulada *Formas computables* (Universidad de Madrid) y conocí a algunos artistas que exponían. Estuve hablando con algunos de ellos, Soledad Sevilla y su entonces marido José Miguel Prada

(arquitecto), junto con Tomas García de Huelva.

Fueron ellos los que me informaron del seminario del Centro de Cálculo que se estaba iniciando en Madrid. En aquel momento se necesitaba un coordinador para el seminario y como siempre el tema económico era un problema para mí, se pensó que yo lo ejerciera y pagándome los viajes podía estar en el seminario. Me encargaba de gestionar con los participantes las fechas de las secciones y recogía las conclusiones de cada jornada. Durante un año o año y medio hice esta labor. Toda la investigación en el Centro fue muy lenta. Los artistas no tenían ni idea de ordenadores y dependían de los programadores. Y los programadores no tenían ni idea de arte. Te encontrabas con un grave problema: eran dos mundos con dos lenguas sin traductores.

Lo que hicimos en aquella época hoy día es muy simple y a pesar de todo era muy avanzado comparado con lo que se hacía en el extranjero, porque había una diferencia entre lo que creamos nosotros y lo que hacía el resto del mundo. Nosotros éramos artistas que se acercaban al ordenador, mientras que lo que se hacía fuera eran imágenes de ingenieros que hacían con el ordenador, cosas muy frías, en blanco y negro; las nuestras estaban llenas color. En las exposiciones internacionales por Estados Unidos, Europa, etc… nuestras obras destacaron bastante.

L.M.—¿Ese contacto con el Centro de Cálculo le influyó en su creación artística?

G.D.—En el momento en que tomé contacto con el Centro, mi obra era constructiva y racional, desarrollándose entre la pintura y la escultura, con superficies de colores planas sobre estructuras volumétricas cambiantes. Poseía un fuerte carácter didáctico, probablemente resultado de mi formación arquitectónica post-Bauhaus. Estaba muy interesado en cómo la

obra se iba a percibir y a utilizar, y exigía un papel activo del espectador.

Desde el principio, el juego entraba dentro de su concepción y entre las obras que más satisfacción me producen de aquel entonces están un juguete para una guardería y un mural para una escuela que iba a construirse. Pero el juego era sólo un medio lúdico de entrar en los mecanismos de la percepción y de la creación plástica. Era el medio para que el espectador tomase conciencia de sí mismo y de su papel activo en la construcción del mundo.

L.M.—¿Qué finalidad perseguíais?

G.D.—Lo que se perseguía era usar el ordenador como herramienta para la creación.

Al centrarme en la creación de estructuras manejables por el espectador, me di cuenta que el campo de posibilidades por mí planteado era rebasado por la utilización arbitraria de dichas estructuras. Se obtenían formas no previstas, ambiguas, que no obedecían o no dejaban ver sus leyes internas. Investigando en el concepto de “obra abierta”, -siempre dentro del campo de la manipulación físicae independientemente de las distintas interpretaciones de contenido a que diera lugar-, llegué a la conclusión que su cualidad intrínseca debía ser, junto con la mayor amplitud del campo previsto, la “precisión” de las distintas situaciones que toma la obra. Así el espectador localizará como “distintas” cada una de ellas, con sus cualidades propias. Esta precisión, contraria a la ambigüedad e indeterminación con que generalmente se cualifica a la obra abierta, es lo que trato de definir, con la ayuda del ordenador. Todos los elementos componentes de la misma (punto básico de partida, estructura de la obra, composición, color,…) deberán ser sometido a análisis. Para simplificar comencé trabajando en obra plana. La primera fase consistió en

la ampliación del campo de posibilidades: pasé de la fijación de una estructura que daba origen a una familia de composiciones, a una familia de estructuras que obedeciendo a unas mismas leyes internas, son base, cada una de ellas, de otras tantas familias con características propias. Esto lo realicé en un primer programa en el que tomé como elementos básicos 16 cuadrantes distribuidos en una cuadrícula de 8×8 que formaban curvas como perfiles de módulos en positivo-negativo. Creé obras planas que permiten un gran control y dan como resultado situaciones de gran claridad.

Manteniendo las mismas leyes básicas, la sustitución de los cuadrantes por las diagonales de los módulos que los contienen dan lugar a nuevas obras fácilmente comparables con las anteriores. Un análisis comparativo de cómo se perciben las distintas obras, dará como resultado el estudio del grado de complejidad de las formas constituidas por elementos básicos diferentes, ya que los demás elementos (color, composición, estructura…) permanecen fijos.

En programas actuales se están realizando estos análisis.

En 2010 trabajé en unas animaciones que realicé con Gonzalo Rueda con las curvas que obtuve con el ordenador. Ya entonces quise animarlas, que no fueran estáticas. Creo que en ese momento el avance de una animación hubiese sido realmente importante y novedoso pero eso no fue posible. Hoy día un interés crítico renovado por las investigaciones del Centro de Cálculo, me hicieron volver a las curvas danzantes que conseguí con la computadora, comencé la obra *Danza informática* (animación todavía en proceso), que se presentó en el Instituto de América, Centro Damián Bayón Santa Fe (Granada).

L.M.–1972-75. Muestra interés por la temática del espacio envolvente con las instalaciones hechas por la unión de piezas de telas que se cuelgan del techo de la galería y se adaptan a

sus espacios actuando como paredes articuladas que filtran la luz y el color. La primera "Muro" (1972) se expone en "Nuevos Pintores de Sevilla" en la galería Juana de Aizpuru. Esta muestra ampliada se traslada a Madrid, Barcelona y Valencia, con nuevos montajes.Dedicadas a estas instalaciones serán las exposiciones de Galería Vivancos, Córdoba (1975) y "Biografía en espacios reales e imaginarios 1974-76" de las Galerías Juana de Aizpuru y Casa Damas de Sevilla (1976). Periodo intenso de dibujos sobre papel, que se articula con el trabajo de las telas con interferencias recíprocas. ¿Qué le hace saltar del plano bidimensional al plano tridimensional?

G.D.—Entre 1972 y 1975, retomé la temática del espacio envolvente. Las instalaciones hechas por la unión de piezas que se cuelgan del techo de la galería y se adaptan a sus espacios, actúan como paredes articuladas que filtran la luz y el color.

Encontré una tela de forro con una extensa gama de colores y de una anchura coincidente con lo proyectado sobre el papel. Las tomé y ¿qué ocurrió? Por el sistema de colgaje, sin bastidor, y las transparencias, donde existía un plano rígido e impenetrable, había como un velo que dejaba pasar la luz e incluso la emanaba, al reflejarla; y el color, y los brillos dejaban al descubierto todos los defectos y arrugas. Lo que se perdía en rigor constructivo se compensaba con un acentuarse de los aspectos mágicos e imprevisibles.

L.M.—¿La instalación es algo puntual en su obra en aquellos años o por el contrario es una constante en ella?

G.D.—En un primer momento a mí me atraía la instalación por lo que conllevaba de reflexión sobre espacio. Un juego entre el espacio que yo creaba y el espacio real donde me iba a desenvolver.

Después, ante la imposibilidad de realizar este tipo de

iniciativas en España, porque no había galerías que te permitieran abordarlo, me puse a pintar. Pero siempre he aprovechado encargos para hacer intervenciones de diverso tipo, fuera de la pintura. Tampoco la crítica apoyó las instalaciones. De lo que yo hice se rieron todos los críticos avanzados del momento, de un modo más o menos velado.

El problema, si miro atrás, es que me ha faltado valentía o he tenido mala suerte o una mezcla de las dos cosas, pero no he encontrado un sitio donde desarrollar todo esto. Además en aquel momento empieza a llevarse *la pintura* como tradicionalmente se entiende. Así que las instalaciones duraron unos años, aunque siempre me ha gustado esta vertiente.

Al mismo tiempo de las telas empiezo con el dibujo. En parte, eran una vista de la instalación; dibujos pequeños o sobre tableros grandes y con grafismo.

Hice una exposición donde se conjugaban ambas cosas: la instalación de telas y los dibujos grandes. Fueron expuestos en la galería Juana Aizpuru. Los dibujos fueron mejor aceptados ya que se acercaban más a la pintura. Como dije antes, era el momento de la *pintura pintura* y esos dibujos aunque de forma más lírica, menos teórica, se acercaban más a ese concepto. Así que todo se confabuló para que mi trabajo derivase más hacia la pintura. Por otro lado, las telas también eran caras: había que comprarlas, coserlas, montarlas con las barras, a las que se le añadían plomo, en fin, que se convertía en todo un problema. No sé, si hubiese insistido firme en esa idea igual hubiese desarrollado más ese camino; pero lo cierto es, se dieron una serie de circunstancias que me hicieron dirigirme hacia el terreno de la pintura.

Durante esa época comencé a trabajar en unas pinturas abstractas que fueron expuestas en el *Palacio de Cristal* y en la Fundación Miró de Barcelona junto con el grupo Trama (Broto, Grau, Rubio y Tena, con Jimenez Losantos como

teórico). Ese grupo me despreciaba y no consideraban mi trabajo, era un grupo muy cerrado, ambicioso, y no querían intromisiones de ningún tipo.

L.M.–1978-81. Aparición de formas con los Dípticas y Trípticos. Durante 1980 las formas se vuelven más alusivas ("La Cabeza del Bautista, 1978-80", se termina en ese año), y posteriormente, en 1981, los paneles se van independizando. ¿Cómo llegas a esas nuevas formas?

G.D.–El díptico ha estado presente en mi obra desde el principio porque, al tener dos mitades independientes, nunca se sabe cómo se van a combinar las partes. Siempre dejo la unión final abierta, de manera que es posible tomar un rumbo inesperado. Interesándome esa apertura a la espontaneidad.

Los trípticos y dípticos primero fueron abstractos apareciendo nuevas formas; triángulos, círculos,… Recuerdo que en un viaje a Madrid con un par de folios doblados iba dibujando y jugando con formas y el formato hasta encontrar una composición. Estos dibujos espontáneos me interesaron mucho y empezaban a incorporar nuevos elementos a los cuadros. Los llamé naturalezas muertas: eran formas como manzanas, patatas, pimientos,…, era el típico producto de un desahogo.

L.M.–¿Considera que esta es su etapa cuantitativamente más productiva?

G.D.–Todo esa etapa desde cuando comienzo a pintar los tableros abstractos cubiertos con una especie de grafismo hasta la aparición de nuevas formas ocupó bastantes años. Fue una etapa muy productiva e intensa. Podríamos decir que sí.

Todos estos trabajos fueron expuestos en Madrid y Barcelona. Recuerdo que uno de estos cuadros surgió de una película, otro

de una pieza de música. El que surgió de la música estaba basado en la ópera “Salomé” de Richard Strauss. El cuadro estaba pintado con tonos rojos y tenía cierto clima morboso, sanguinolento, del recuerdo de todo este clima surgió una forma redonda y al lado otra cortante, punzantes que me llevó a titularla: “La cabeza de Juan el Bautista” (1978-79). Aunque la obra era abstracta le puse un título figurativo. Luego, años más tarde, en 1983, surgió otro cuadro viendo una película, que transcurría en Lisboa. “En la Ciudad Blanca” contenía una masa casi abstracta como una cabeza. Era mi primer cuadro con una figura.

L.M.—1981-84. Comienza de manera continuada a trabajar en el Diseño gráfico y Montaje de Exposiciones con la Fundación “La Caixa” en Madrid y posteriormente con el Museo Reina Sofía, la Fundación El Monte de Sevilla y otras instituciones, interviniendo en más de setenta exposiciones. ¿Cómo empieza con el montaje de exposiciones?

G.D.—Como sabes, soy arquitecto. Comienzo con la organización de las exposiciones cuando era asesor cultural en el Colegio de Arquitectos. Nunca he construido siempre me he dedicado a eventos culturales, a la organización y montaje de exposiciones de Arquitectura y diseño para nuestro colegio profesional que a finales de los 60-70, tuvo una actividad muy importante. De ahí surge el trabajo de montaje y diseño de catálogos con la Fundación la Caixa, primero en colaboración con Juan Suarez y fundamentalmente con Soledad Sevilla.

L.M.—¿Fue difícil compaginar esas actividades con su producción creativa? ¿Conlleva ello una reducción en su producción?

G.D.—Cuando comencé con el montaje en la Fundación la Caixa no me parecía difícil. Las exposiciones no eran de gran

envergadura y los catálogos no muy grandes. Digamos que era una cosa esporádica. Pero a medida que pasaba el tiempo las exposiciones eran cada vez más importantes y los catálogos más gruesos. Así que ese trabajo empezaba a tener más continuidad y a ocuparme mucho tiempo.

Me gustaba ese trabajo y, por otro lado, me daba para vivir (de la pintura no se vivía y de los ingresos de profesor en la escuela tampoco). En ese momento yo tenía una gran capacidad de trabajo, venía de Madrid y entraba en mi estudio o venía de cualquier viaje y me ponía a dar mis clases, en fin que tenía bastante capacidad para llevarlo todo a la vez. Pero visto ahora, en la distancia, creo que ha sido negativo respecto a mi trabajo en la pintura: la gente en general no ha sabido en qué ubicarme, –si artista, si montador de exposiciones, si diseñador, si profesor… Para la escuela, por ejemplo, he sido profesor contratado y nada más. Ahora estoy terminando mi tesis después de jubilado cuando debería haberla hecho en aquel momento. También los montajes me han quitado muchísimo tiempo de pintar.

Pienso que tenía que haber pintado y expuesto mucho más. Al igual que debería haber tenido más relaciones con las galerías. El vivir ajeno a las galerías me ha hecho no entrar lo suficiente en ese mundo; pero si eres pintor tienes que tratar de convivir con ellas, y no sólo tener relación de visitante.

¿Qué ha ocurrido? que no he sido cien por cien profesor, ni pintor, ni montador,…, considero que las fuerzas las tienes que concentrar en un punto, hacia una solo cosa; si no la centras en un punto te dispersas.

L.M.–¿Crees qué tu trabajo en estos terrenos ha sido positivo?

G.D.–Puedo decir que sí. Cuando yo empecé en esos años tanto el montaje como el diseño de catálogos no tenía nada que ver

con lo que se hace ahora y puedo afirmar que mi influencia ha sido importante.

L.M.—1984-85. Traslada su estudio a Olivares. ¿Por qué se traslada a Olivares?

G.D.—Me traslado a Olivares principalmente por ahorrar tiempo. En aquel entonces, soy profesor de la escuela de Arquitectura, trabajo de montador y de diseñador de la Fundación la Caixa, y por último y más importante para mi soy pintor.

En Olivares tenía una nave heredada de mi padre sin usar y un pequeño estudio en Sevilla. Así que pensé que podía compaginar mi vida entre Olivares y Sevilla. Confieso que me daba un poco de miedo irme a vivir a Olivares. Los amigos que conocía se habían marchado pero por otro lado podía aprovechar mucho más el tiempo. Las horas en Olivares cunden mucho más. Podríamos decir que el día no tiene 24 horas sino 36. En fin estuve en esa época entre Olivares y Sevilla manteniendo aquí mi estudio como almacén ya que por aquel entonces la nave tenía goteras.

Me vine principalmente porque estaba sobrecargado de trabajo y el tiempo me cundía bastante. De mi casa de Sevilla entraba y salía siempre mucha gente; esto me hacía perder mucho tiempo. En cambio en Olivares estaba más recluido. En Sevilla, por otra parte, entre los jóvenes artistas encontraba un ambiente agresivo al que no estaba acostumbrado.

En Olivares me encontraba muy bien. Retomé la amistad con un grupo que anteriormente no eran amigos míos por la diferencia de edad, pero cuando se van cumpliendo años las distancias generacionales no son tan grandes. En fin que salíamos juntos y nos divertíamos, me encontré muy a gusto con ellos.

L.M.—¿Hay una vinculación importante entre su trabajo y el

lugar donde vive?

G.D.—Siempre hay vinculación entre donde vives y lo que haces, por lo menos en mi caso.

L.M.—La música y el cine juegan un papel importante en su vida, ¿se refleja esto de alguna manera en su obra plástica?

G.D.—Evidentemente mis referentes son: el cine, la música y las reflexiones teóricas de distintos autores. Por ejemplo, en uno de mis textos decía que como Matisse, no hacía coincidir la pintura con los límites del color o la línea. Sobre este concepto también reflexiona el cineasta Renoir: del análisis de Bazin de una película concreta. Que nos dice que la cámara en vez de seguir al personaje se desvía por otro lado haciendo un giro hasta encontrar de nuevo al personaje, y que este desbordamiento de la cámara nos enseña que no sólo existe el personaje sino el resto del mundo. Esto lo hacía ver en mis cuadros a través de esas reflexiones de Matisse y a su vez de Renoir. Me he movido mucho alrededor del cine y de la música. Han estado muy presentes siempre.

Cómo dice Yvan Nommick:

> *si un cuadro contiene elementos que evocan directamente al arte de los sonidos la asociación será, evidentemente, mucho más fácil para el espectador. Pero en un nivel más abstracto, la música puede estar presente en la pintura, no a través de personajes, objetos o símbolos explícitos, sino como fuente de inspiración puramente sonora y formal, o como modelo de arte temporal: así, a modo de ejemplos, Kuppka plasmó en el espacio del lienzo formas musicales como la sinfonía o la fuga que se desarrollan en el tiempo y tienen una sólida arquitectura; Kandinsky tradujo en su pintura la emoción que le producía la música de Schoenberg, cuya atonalidad correspondía a su propias aspiraciones artísticas, y Chillida se inspiró en la música y los*

manuscritos de Bach para componer su libro de arte Hommage à Johann Sebastian Bach en el que las estampas del gran escultor vasco dialogan con los manuscritos autógrafos de Bach y textos del propio Chillida y de grandes pensadores y creadores.

A su vez, los músicos pueden inspirarse en la pintura para crear. Los Nocturnos del pintor norteamericano Whistler fueron, por ejemplo una de las fuentes de inspiración de Debussy al escribir "Nubes", el primero de sus Nocturnos para orquesta, pieza que el propio compositor describe con un vocabulario propio de las artes plásticas[1].

L.M.–¿Existe un hilo conductor en cada una de las etapas que atraviesa o por en contrario las diferentes obras van surgiendo de manera intuitiva?

G.D.–Conscientemente no sigo un hilo conductor pero a veces me detengo y veo que un dibujo que se me ha ocurrido hoy aparece hace tres años en uno de mis viejos cuadernos. Podemos decir que el trabajo surge de una mezcla de ambas cosas, de la consciencia y de la inconsciencia. A veces intentas dar un salto en tu trabajo pero hay hilos conductores subterráneos y te das cuenta que ya estaba previsto. Pretendes dar un vuelco o quieres romper, coger otro camino: por ejemplo con respecto al color, después de hacer una serie toda negra, me impongo que no aparezca ese color en mi trabajo; Otra serie hecha toda con líneas rectas pues como contrapunto me apetece que aparezca la línea curva. Pero al final todo se recupera,…, las cosas tienen más lógica de lo que parece.

L.M.–¿Cuál es tu metodología de trabajo?

G.D.–He trabajado siempre por series. El tema es importante como punto de arranque, pero luego es necesario un periodo

reflexivo sobre el mismo. A menudo las series se enlazan, forman ciclos en los que la transición es muy imprecisa.

El tema, el título, es muy fundamental porque delimita un marco en el que actuar. Este marco acota un territorio, eliminando infinidad de elementos que no son válidos, y dejándome libertad para ver y elegir aquellos otros que son necesarios en ese momento preciso, clarificando su importancia y su función dentro del cuadro.

Por otro lado, necesito un contexto para trabajar, y no me refiero solamente a un espacio físico, sino también y sobre todo a un clima intelectual; si no logro que ambos se unan, no produzco. Hay trabajos que por lo que sea quedan aparcados, no lo veo claro en ese momento, y se quedan en bocetos, como intentos… Hay ideas que permanecen totalmente agarrotadas cuando no se llega a una trasposición pictórica. Toda reflexión tiene sin duda un carácter literario pero luego ha de tener una transcripción muy clara a una imagen pictórica.

L.M.—¿Cómo te gustaría que se leyeran tus obras?

G.D.—A mí no me interesa que mi pintura se lea como una pintura culta y evito los recursos alambicados; en el fondo me planteo el peso de la historia, pero no quiero que mis cuadros dependan de esa lectura. Quiero que en mi pintura haya una espontaneidad y una inmediatez, no una dependencia. Cuando hablo de una estructura fija nunca la entiendo como literaria sino con un carácter plástico.

A la hora de pintar necesito destruir la claridad de lo pensado de antemano. La teoría me sirve relativamente, necesito que la pintura se desenvuelva como intuición, fruición…que se viva, que se disfrute como una vivencia particular, que se dé una visión directa. Después evidentemente puede haber una evocación de lo pensado, de lo concebido.

L.M.—1993-94. Exposición "Gerardo Delgado. Biografía" del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla que luego se traslada al Palacio Episcopal de Málaga. ¿Qué siente al tener una retrospectiva de su obra?

G.D.—Fue una exposición de la que tengo un buen recuerdo sobre todo en Málaga. El espacio era más grato que el de aquí en Sevilla. En Málaga quedó muy bien.

La exposición partía de la instalación con telas. Aquí en Sevilla las telas estaba en una situación difícil por ser expuestas en una sala abovedada con pilares de piedras; era una sala muy potente para esa obra de manera que el espacio donde se ubicaba no era el más adecuado.

La exposición comenzaba en la etapa posterior al Centro de Cálculo y terminaba cuando empiezo a limpiarme de la etapa más expresionista volviendo a recuperar la geometría. Todo lo que ha pasado en mi pintura posterior naturalmente no estaba. Como punto central la obra se basaba en el trabajo de los años 80; lo anterior a ese año y hacia dónde derivó después. No había nada de mi primera etapa, de la obra constructiva en madera, ya que estaba deteriorada y se reconstruyó recientemente, tampoco estaba todo lo que trabajé en el Centro de Cálculo.

Hace ya tanto tiempo que no tengo ningún recuerdo particular de aquello, salvo el contraste entre los dos espacios Málaga-Sevilla.

L.M.—¿Cómo ve el panorama artístico en la actualidad?

G.D.—En la actualidad estoy un poquito perdido. Como te decía antes yo he estado muy al día con todo lo que pasaba a mi alrededor pero desde que se han roto las fronteras de nuestra cultura occidental y han entrado África, Asia,…, me cuesta

mucho más seguir lo que pasa. Antes era Europa, Norteamérica y acaso algún artista latino. Dominaba lo que pasaba y lo entendía. Pero desde que se han ampliando las áreas culturales los nombres de los artistas me son imposibles de retener y recordar.

De pronto se está imponiendo un gusto por lo narrativo y por lo naif. No pasa nada si en ciertos países se da eso, el problema es que el mercado nos lo esta imponiendo; de manera que la moda nos inunda a nosotros con esa especie de arte naif figurativo. El mercado lo que marca según veo es un retroceso hacia el pensamiento anterior, todo se ha vuelto mucho más superficial y banal.

L.M.—¿Y en Sevilla?

G.D.—En Sevilla seguimos en las mismas pautas. Me cuesta mucho trabajo seguir lo que pasa.

L.M.—¿Cree que en la actualidad su trabajo (como el de otros artistas de su generación) está suficientemente reconocido entre especialistas, o cree que se está prestando mucha más atención a artistas con mucho menos recorrido, en muchos casos con una obra rayando en la mediocridad, pero que tienen la única ventaja de que son jóvenes? ¿Se puede ser Artista con 20 años?

G.D.— Artista a los 20 años… Se puede ser artista siempre. Los artistas han sido artistas a los 20 años o cualquier otra edad. El problema viene después. Se encumbra demasiado a la gente y luego hay grandes batacazos. Hay gente que deslumbra en un momento dado y luego no da más de sí. Eso se une a que el mercado, desde hace 20 años, ejerce una especie de tiranía enorme donde se impone todo y se quema todo rápido. Arte de rápido consumo. En los 80 un artista exponía en una galería y

compraba la obra otra galería, eso creaba un mercado artificial de precios artificiales.

L.M.—¿Cómo ve el futuro para la enorme cantidad de artistas que han surgido en estos años de bonanza? ¿Cree que muchos de ellos terminarán por dedicarse a "otros quehaceres" para sobrevivir?

G.D.— No sé cuál es la solución pero habrá que sobrevivir. En mi caso, jamás he vivido del arte. He sido profesor en la Escuela de Arquitectura y sobre todo el trabajo en la Fundación la Caixa y otras instituciones son los que me han dado para vivir. Unos años me fue bien en la venta de cuadros pero fue poco tiempo. Ahora vender un cuadro al año no da para vivir, como mucho para tirarte una juerga.

L.M.—Hoy en día….¿Es fundamental la galería de arte para el artista? ¿Puede sobrevivir el artista sin ella?

G.D.—Los artistas hoy en día no pueden vivir sin las galerías. Es verdad que hay artistas muy hábiles que pueden vivir sin ellas. A través de centros o de museos hacen que su obra se vea y se distribuya muy bien. Pero no es la norma, la mayoría de artistas dependen de ellas.

L.M.—¿Cómo intuye el futuro de la galería de arte tal y como la hemos conocido hasta hoy?¿Cree que habrán cambios a corto plazo?

G.D.—Se dice que es un sistema en crisis que se tiene que transformar, pero no creo que las galerías desaparezcan. Más bien pienso que habrá varias formas que convivirán: por un lado estará la galería como la conocemos tradicionalmente y por otro estará otro tipo de galería con nuevos sistemas

informáticos que distribuyan a través de las redes.

No olvidemos que también están los museos que dan mucho poder a la obra, dan mucha garantía al público y eso creo va seguir existiendo.

---

[1]Texto de Yvan Nommick, catálogo *Noches*, Centro Cultural Manuel de Falla. Fundación Francisco Ayala, Granada, 2007, p. 9-10.