

Guillermo Pérez Villalta y la Nueva Figuración

FS: Muchas gracias por atenderme Guillermo, para comenzar podríamos hacer un poco de contexto, saber cómo comenzaste a pintar y como conociste al resto de tus compañeros con los que más tarde compartirías tantas preocupaciones artísticas.

GPV: No había nada previamente, nos conocimos todos en Madrid, bueno, el caso entre Chema Cobo y yo fue diferente, porque somos los dos de Tarifa. Lo que de algún modo nos une fue la Galería Amadís y Juan Antonio Aguirre. La Galería Amadís que era un espacio que pertenecía al frente de juventudes de la Falange. Era una cosa del Régimen y además estaba ubicada en un edificio totalmente fascista, era bonito pero tú entrabas ahí y la gente era horrenda. Y fue en el sótano donde se abrió una galería, en la que yo ya había expuesto curiosamente como dos años antes de nuestro encuentro, calculo que sería en el año 1967-68, yo junto con Nano Durán –Carlos Durán-, que ha fallecido hace poco. Te hablo también de Nano porque creo que es un personaje importante, lo que pasa es que ha vivido siempre un poquito marginado. Expuse con él y otros amigos más en una exposición que de algún modo organicé yo bastante, se llamaba Cosas. Era un galimatías de gente donde una fracción de gente expuso trabajos artísticos muy politizados y otros, fundamentalmente Nano y yo que estábamos haciendo entonces arte cinético.

En mis orígenes, me refiero con ello a cuando yo tengo conciencia de que quiero pintar y hacer una obra ya con conciencia, no el niño que quiere pintar bodegones, mi influencia más importante fue de la pintura metafísica y de cierto Dalí. Después de esto yo empiezo en la Escuela de Arquitectura y con ello, a tener conocimiento de lo que se está generando en el mundo de la vanguardia, porque aquel entonces en España la comunicación con el exterior era muy

pobre, mala. Entonces, a través de la Escuela de Arquitectura y entre amigos, me era más fácil el acceso a revistas y libros muy modernos que había en la biblioteca y que normalmente no se veían. Me suscribí a varias revistas en que había una información del arte de vanguardia y todo eso naturalmente me empieza a influir y a cambiar muchísimo y termino haciendo una especie de arte cinético, muy geométrico, muy de intervención. Entonces estaba muy en el habla de todos, el aura de obra abierta a la participación, eran obras todas utilizables de alguna manera por el espectador, de ahí parten mis primeras aventuras.

Fue esa exposición de la que te hablaba la que vio Juan Antonio Aguirre y él conectó conmigo. Yo era una persona extremadamente tímida, me dio su teléfono para que yo lo llamara pero nunca lo hice. Fue ya cuando él coge la dirección de la galería cuando me contactó y nos conectó a todos. A mí me coge en un momento en el que yo estaba comenzando a usar cierto tipo de figuración, mi obra siempre ha estado muy basada en la geometría, eso siempre ha sido para mí muy importante. Ahí andaba yo haciendo construcciones tridimensionales porque yo entonces tampoco creía fundamentalmente en la pintura. En la pintura de caballete quiero decir. Mis obras eran como te iba diciendo tridimensionales, muchas de ellas podían rodearse, algo parecido a lo que ahora llamamos instalación. Y entonces pues ocurrió justamente en este momento mi primera exposición, donde comenzó a aparecer una descarada figuración muy pop. Sobre todo, muy cercana al pop inglés, más que del americano.

Como te iba contando, de algún modo nos conocimos en Amadís. Allí nos conocimos todos, porque hubo una exposición que se llamaba "propuesta de temporada" y creo que fue en esa exposición donde coincidimos. Chema aún no estaba, no existía como pintor, pero los demás sí.

Pues precisamente ese es uno de los objetivos de mi investigación: ver como os marcó el pop, especialmente el inglés, con el que todos guardáis analogías.

Sí, yo creo que en todos ha sido claramente del pop inglés. A mí había gente del pop americano que me gustaba, me interesaban mucho, como Ruscha y Lichtenstein. Había gente que me interesaba por una serie de cuestiones y otros por otras. Pero fundamentalmente me interesaban los ingleses, que me gustaban todos. Hockney de una manera más clara que otros, pero Hamilton también lo fue. Yo que he sido siempre un poco duchampiano encontré en Hamilton esas influencias de Marcel Duchamp que tanto me interesaban. Y Patrick Cauldfield, tan poco conocido en España, me gustaba mucho en aquella época, ver algo tan reduccionista con unos paisajes tan bonitos y unos interiores esquemáticos que a mí me gustaban mucho. Había uno también que creo se apellidaba Greene, era también de esta panda, cuando yo lo conocí era interesante, sus primeras cosas en la Tate eran interesantísimas, recuerdo que compré unas postales tuyas en la Tate, y además luego evolucionó en una línea que era muy próxima a la mía, con una utilización de perspectivas imposibles, muy narrativo, intimista, contaba su propia vida, los protagonistas de sus obras eran él, su mujer y su familia. A mí me interesó muchísimo, sobre todo porque estaba haciendo cosas que se parecían extraordinariamente a mí.

Veo que tu caso es el más diferente en los inicios porque de todos, fuiste prácticamente el único que no comenzó con el informalismo.

No, yo siempre lo he detestado. Siempre he sido muy geométrico que es lo menos parecido al informalismo. Por ese lado, me podía gustar más o menos, menos que más...

Ese lado geométrico supongo que te entraría a través de la arquitectura.

Si, además teníamos esa preocupación de replantear la figuración. Había una cosa muy importante, que además ha sido una constante toda mi vida, que ha sido la de estar en contra de lo oficial. En aquel momento lo oficial, lo establecido, era el museo de Cuenca, Juana Mordó y todo ese tipo de cosas... entonces yo quería hacer algo que no tuviera nada que ver ni remotamente con eso y una de las cosas que yo tenía claro y que teníamos claro prácticamente todos era la cuestión de rechazo absoluto del arte político. En ese momento o eras progre o no existías y nosotros nos metíamos con los progres tanto como nos metíamos con los fachas, o sea, yo creo que más, porque a los otros ni los considerábamos.

Estábamos hasta la coronilla de la actitud de los progres y del arte implicado en eso, yo me acuerdo de tener largas discusiones con el tema del Equipo Crónica, y recuerdo que yo decía, "si al Equipo Crónica le quitas el panfleto pues queda a lo mejor algo más interesante, pero es que el panfleto lo hace insoportable".

Quizás por esta actitud que teníais se os acusó tan abiertamente y se os atacó de una manera exagerada de ser fascistas.

Todos éramos de izquierda. Es difícil de explicar la cuestión, de algún modo yo soy una especie de ácrata aristocrático y creo en la gente de lo mejor, pero no venga usted a traerme a una sociedad a la que yo tenga que servir porque me niego a cualquier autoridad, incluso a la de la sociedad, como decía, soy totalmente ácrata. Eso lo tengo claro desde que era muy jovencito.

Otra cosa que hubo ahí fue, quizás por ser muy jovencito, y yo creo que al que más, que me toco muy de lleno todos los mal

llamados movimientos contraculturales. Digo mal llamados porque realmente eran el planteamiento de una cultura. Todo el movimiento hippy, el mundo de las drogas, la música moderna, todo eso era para mí muy importante, en esos momentos incluso mucho más que leer un libro de Gilles Deleuze, o de cualquier filósofo de aquel momento que eran en general unos tochos insoportable, sobre todo porque estaban escritos de una manera que yo detesto que es un idioma que estaba de moda surgido del estructuralismo, y parecía basarse en ver quién escribía de la manera más farragosa. Como todos, leí a Hebert Marcuse, pero Marcus era un tostón insoportable de leer y, encima, cuando ya empezabas a entender las cosas que empezaba a contar, te dabas cuenta de que podía haberlo contado de otra forma mucho más agradable.

Pues sí, esa especie de rechazo a una cierta intelectualidad marxista yo la tuve muy clara desde el principio, no la soportaba, era una cosa que me resultaba tan insoportable como un Saura.

Hablaba de los movimientos contraculturales, pero haciendo un poco de memoria, pienso que el gran movimiento contracultural español por antonomasia fue la Movida Madrileña, fue un poco más tarde, pero también estuviste implicado, ¿verdad?

Si pero no te hablo aún de ese momento, yo te estoy hablando de una España que entonces era muy pobre y era un grupúsculo. Uno de los personajes de estos grupúsculos era el director de cine Iván Zulueta. Él organizó en Madrid durante tres días en una especie de sótano-garaje vacío unas sesiones extrañas geniales. Allí se proyectaban escenas de películas famosas, King Kong con la chica, escenas del Camarote de los Hermanos Marx... en cada una de las paredes, y en el centro se estaba proyectando continuamente el final de 2001: Una odisea en el espacio de Kubrick. Iban actuando lo mejor en España de la época en música más avanzada, como Pau Rivas, quizás Pau Rivas

ahora nadie sabe quién es, pero en aquel momento era una cosa muy moderna, realmente moderna.

En ese grupúsculo nace todo. Éramos hippies, hippies que vestíamos muy bien y muy aseados. No teníamos nada que ver con el hipismo y ese cutrerío que ha habido después. Yo creo que de ese núcleo es de donde nace todo. Aunque no todos participaron ahí, Alcolea por ejemplo no participaba de eso, él en el fondo era un pijo sevillano, siempre vestía correctamente. El que más se aproximaba en eso era Carlos Franco que si estaba más metido. La movida es una cosa diferente y que nace años después. Yo siempre he dicho que lo verdaderamente importante fue la pre-movida no la movida.

Chema me dijo que el germen de la Movida Madrileña estuvo en vosotros.

¡Ah, claro! eso no hay la menor duda, la movida empieza con un amigo en un momento que recuerdo perfectamente. En el cuadro que yo hice donde aparecen todos mis amigos, aparece él también, me refiero a Bola Barrionuevo. Es un pintor de Málaga y un personaje realmente interesantísimo por muchas cosas. Pues como te iba diciendo, yo creo que el momento de la Movida Madrileña se inicia un día que voy andando por el rastro de Madrid con Bola Barrionuevo y vimos una mesita pequeña y tres personajes allí que vendían unas piedrecitas pintadas que eran muy graciosos y modernitos, y como en aquel entonces, graciosos y modernitos no había nadie pues llegamos y sonreímos. De repente yo dije cómo me llamaba y uno de ellos, que resultó ser Carlos Berlanga y me dijo que había visto una exposición mía y que le había encantado. Estuvimos hablando y de repente surgió la chispa. Podríamos decir que ahí comenzó todo. Se dio la circunstancia de que había cosas que me gustaban mucho de esta nueva generación por lo que empezamos a establecer contacto habitual, juntándonos las dos generaciones, porque tenemos diez años de diferencia. Yo soy

mayor que ellos, llevo 14 años a Olvido –Alaska-, o sea que hay una diferencia de edad... vamos que entre ellos y nosotros hay otra generación más.

Pero el origen es precisamente ese que te comentaba. Dentro de la movida habría que destacar dos movidas, la movida más culta y más *fashion*, más al día y chic y otra más roquera, que a mí esa nunca me interesó, me pasa como con el expresionismo, que nunca me interesó. Yo he sido más de la parte de Carlos Berlanga, Olvido, Nacho y todo ese equipo que fueron fundando sucesivamente grupos como *Kaka de Luxe*, *Pegamoides*, *Dinarama*... y con esa generación sí que he tenido mucho, pero realmente las raíces de todo esto estaba posiblemente en nosotros.

Hay otro personaje, que es Herminio Molero, que funda radio futura. Pues tanto en las casas de Herminio Molero como en la casa de Bola Barrionuevo era donde se montaba todo el tinglado. Había un lado más juvenil pop y otro más intelectual y ahí pues se mezclaban los dos. Ahí es donde realmente nace la movida, porque el lado más interesante de ésta era el lado más culto no el lado zarrapastroso.

Todo en vosotros fue un caldo de cultivo, y aunque teníais quizás pocos estímulos, algunos había. Tal fue el caso de los Encuentros de Pamplona del 72. ¿Estuviste allí?

Sí, yo asistí a esos encuentros estuve los tres días que duró. El día que yo llegue tenía intención de dormir en las cúpulas de Prada Poole y el día que estábamos allí fue cuando se desinflaron, por lo que tuvimos que coger una pensión. Desde hace unos años estoy escribiendo unas memorias que tardarán bastante aún, porque todavía voy por el año 1974-75, en esta época es cuando yo empiezo a dudar también de la vanguardia. Hay un momento que yo soy un ferviente creyente del movimiento moderno ortodoxo, me lo creo profundamente pero creo que gracias al mundo de las drogas comienzo a dudar profundamente

de que esa sea la única vía. Me di cuenta de que eso era una especie de dictadura en la que hay alguien que dice que eso es lo moderno y que todo tiene que ir por ahí. Empecé a no estar de acuerdo con eso ya que imaginaba otras vías posibles sobre las que nadie se había interesado.

Cuando voy a los Encuentros de Pamplona, es un año muy importante para mí, porque es el año que, por así decirlo, pinto mi primer cuadro. Y es ahí cuando empiezo a deshacer la cosa de la ortodoxia de la modernidad. Además en los Encuentros de Pamplona había algunas cosas con las que me partía de risa. Ahora hay una veneración por una persona como John Cage, persona que a mí me gusta y me interesan muchas cosas, pero otras como el grupo ZAJ que tienen un lado de provocación humorística la gente no parecía entenderlas. La gente se creía aquello como si fuera una misa. Recuerdo la actuación de John Cage, había cinco micrófonos delante de él, encendía un cigarro y empezaba a toser, e iba tosiendo por los cinco micrófonos, luego encendía otro y así se pasó no se cuanto tiempo. Mientras, toda la gente estaba con una seriedad absoluta como si oyera al Papa, y yo la verdad que estaba tronchándome de risa de la actitud del público. Y recuerdo incluso una señora que es de las grandes pop del arte español diciendo “callarse” y llamándome al silencio, sin darse cuenta de que lo que el artista, como los miembros del grupo ZAJ en algún momento, lo que querían era llamar la atención y provocar reacciones. Y la gente allí no reaccionaba, se lo tragaban profundamente.

Lo que más me gustó, afectó o emocionó fue la parte de música, que lo llevaba Luis de Pablo. Había grupos de Birmania, y nunca había escuchado una música tan rica y llena de matices. En esos momentos debo tener unos 24 años, y quedaba alucinado por la música minimalista de Steve Reich. Esto fue una de las experiencias más totales que he tenido en mi vida. Las repeticiones continuas que te producían alucinaciones sonoras, estabas escuchando una música que tú te inventabas.

Alucinación sonoras, puedes hacerlo si quieres, puedes experimentar, cuando coges un sonido circular continuo, como un motor, te puede producir ese efecto. Escuchabas coros y no sabías donde estaban... fue un concierto extraordinario.

Otro de esos estímulos de los que hablaba podían ser las conferencias que se organizaban en torno al Instituto Alemán.

SI, yo creo que el arte conceptual en España entró a través del Instituto Alemán.

No sé si acertado o no, pero por lo que me cuentas percibo a un joven que no sabe muy bien si quiere ser pintor, escultor o qué exactamente pero que tenía unas ganas inmensas de aprender.

Si, sobre todo en aquel momento aquello era nuevo, en el sentido estricto de la palabra. El Instituto Alemán fue modélico, trajeron a gente muy importante. Exposiciones hicieron pocas si es que hicieron, pero fueron gente, las que trajeron, del arte conceptual y tenías un contacto muy directo con ellos, que mostraban diapositivas de sus trabajos. Creo que fue algo muy interesante. Más que ir a una exposición, aquí podías escuchar de primera mano lo que hablaban ellos. Fue algo muy importante, de lo más importante que hubo en España fueron estas dos cosas. El Instituto Alemán dejó ya más tarde de hacer cosas. Y los Encuentros de Pamplona fueron financiados de manera privada si mal no recuerdo y tampoco se volvieron a repetir.

Tanto que le interesaba la geometría, ¿participó de alguna manera en el Centro de Cálculo?

Claro, como te había dicho, yo empecé estudiando Arquitectura,

no he estudiado Bellas Artes ni se me ocurrió nunca. Estaba relativamente cerca de mi escuela el Centro de Cálculo y fui muchas veces cuando la gente estaba allí trabajando, luego se hizo una exposición con los trabajos que hacían. Pero lo más bonito era ir allí y verlos trabajar. Recuerdo de ver un trabajo de Sempere que era muy interesante. Todo esto por supuesto con ayuda de gente. En un retrato había puesto como unos puntos importantes dentro del rostro y luego esos puntos se iban modificando y cambiando. Pero era una máquina que te lo iba haciendo, entonces tú, ibas viendo en el momento como esas modificaciones se iban produciendo. También recuerdo las figuras imposibles de Iturralde que metía también en un programa... Aquello me interesaba mucho, sobre todo en la fase geométrica mía que ocurría también en este momento. Pero como te dije, era extremadamente tímido y eso impedía lanzarme un poco más. Manolo Quejido por ejemplo tiene un año o dos más que yo y él sí que estaba muy metido allí, era muy echado para adelante... ya ves que nos conocíamos desde el instituto donde habíamos sido compañeros.

Me sorprende que me digas que eras tan tímido cuando has estado metido en todos los berenjenales de la Movida Madrileña.

Yo empecé a dejar de ser tímido en los ochenta, pero antes era muy, pero que muy, tímido.

Hay una cuestión que me llama muchísimo la atención. ¿Por qué os sentíais tan cercano a California? ¿Qué había ahí que os interesara tanto?

¡Uy sí!, a ver cómo te explico esto. Es complejo. Por un lado en aquel momento lo hippie hacía mucho y California era *California Dream*. Nos sonaba a libertad. Allí estaban las libertades sexuales y de todo género. Y por otro lado estaba

el lado hollywoodiense, el mundo de las piscinas que nos llegaba un poco también a través de Hockney y todos estos artistas. Y luego después, hubo otra historia. Yo hice una serie que se llamaba *Homenaje a la Costa del Sol*, que se expuso primero en la Galería Vandrés y después aquí en el Monasterio de la Cartuja hace unos años. Recuerdo que a la casa que tenía en aquel entonces Bola Barrionuevo le pusimos de nombre California. Se lo puso creo Herminio Molero. Y entonces había un paisaje, que era un paseo marítimo visto desde la casa de Bola y al que yo titulé "paisaje visto desde California" y la gente lo interpretó como que yo estaba viendo el paisaje andaluz a través de la idea de California. En cierta medida sí era así, era como encontrar a través de la imagen de la Costa del Sol, la idea de la California imaginada, la ideal. Yo siempre he homenajeado mucho a la Costa del Sol, porque para mí siempre ha sido muy importante. Nací en Tarifa, donde viví gran parte de mi vida, y luego también he vivido en Málaga de donde era la familia de mi padre. Yo he estado paseando por la Costa del Sol desde finales de los años cuarenta hasta ahora y he visto toda su evolución, además desde niño siempre me he fijado mucho en la arquitectura, cosa que la mayoría de los niños no se fijan, pero que yo sí hacía. Con cinco o seis años yo recuerdo que me llamaba profundamente la atención la arquitectura. Y yo he visto toda esa evolución de la Costa del Sol que tenía que ver mucho con California.

Por otro lado hubo una experiencia más, en la que Herminio Molero, tuvo una especie de visión al tomar un ácido en la que, una visión o una revelación, como quieras llamarlo –risas- donde se le apareció David Bowie y le dijo "se una buena chica" y Herminio Molero, como la casa de Bola se llamaba California, pues le puso *California Sweet Her*, e hizo un comic. No una obra editada como comic sino una obra de arte, hecha con serigrafía y realizada como si fuera un comic. Pero era una obra de arte. Ahí se contaban las aventuras de *California Sweet Her*, y en ese comic aparezco yo como

personaje -risas-

California era como el ideal, pero un ideal imaginario porque ninguno estuvo allí en el momento en el que tanto os llamaba la atención. Parece que era mucho más la idea de California, que la propia California. Una idea de lo idílico, lo paradisiaco...

Imaginaria, imaginaria. Nunca, claro, yo cuando fui a San Francisco fue ya en los 90, o sea que había pasado ya todo, -risas-.

Había un artista que siempre me había interesado mucho que era Ed Ruscha, él hizo unos libritos que se llamaban *27 apartamentos, 47 piscinas, la calle Sunset...* y esos libritos que entonces se podían comprar muy baratos, los compré en la Tate. También me sirvieron para una idea que yo después desarrollé con una serie de trabajos sobre arquitecturas cutres. Vamos que hice 600 diapositivas de toda España, fundamentalmente andaluzas, de esa arquitectura marginal de los años 50, estética que siempre me ha gustado mucho. Fundamentalmente era una remembranza de algo que no conocíamos. La costa oeste de los EEUU era John Mayall que se va a California y hace un disco que se llama *Blues from Laurel Canyon*, había un mundo en aquel momento en el que California, por decirlo de alguna manera tenía su rollo.

Curioso, porque Mel Ramos que en esos momentos vive en España viviendo los años finales de la dictadura, comentaba que no había una diferencia significativa entre la España y la California del momento.

¡Uy que curioso!, Nunca supe que aquí vivió Mel Ramos. Tanto como no encontrar diferencias... yo creo que sí había y muchas. Sí que es verdad que la costa española, sobre todo la andaluza

con la Costa del Sol fundamentalmente tenía unas semejanzas profundas. Yo no he estado en Los Angeles, curiosamente estuve en San Francisco pero no estuve en Los Angeles, pero yo lo veo en las películas y veo que el paisaje es exactamente igual que el de Málaga.

Aun así había muchos elementos que os unían, el tema de las piscinas por ejemplo, aunque aquí fueran más albercas antes que piscinas.

Sí que había muchas cosas.

Hay otro elemento que se da con mucha frecuencia en todos vosotros. A parte de las piscinas, me refiero a las palmeras.

Sí, sí, en mi vida la palmera ha sido importantísima, porque he vivido rodeado de ellas toda mi infancia y toda mi vida. Una de las cosas por las que no me gustaba Madrid era porque no había palmeras y porque no había mar. De esas cosas que yo echaba profundamente de menos. Recuerdo que para decidir el nombre de la hija de Javier Utray, que es un personaje también muy importante para todos nosotros, pues recuerdo que para ponerle el nombre a su hija, se hizo una especie de encuesta para ver que nombre se le ponía, una encuesta entre los amigos. El máximo número que sacó fue Palmera o Palmira y como Palmira sonaba como más normal, se quedó así, pero en un principio la intención fue Palmera –risas-. Era como un símbolo estético de algo que no tenía que ver con el norte ni con el mundo protestante. La palmera era el Mediterráneo. Yo siempre he sido muy defensor de la cultura mediterránea y para mí ésta era un símbolo de mi cultura y no la del norte. Yo creo que si Hockney se fue a California era porque huía absolutamente de un ambiente hostil, de un Bradford triste, frío y gris.

Recogiendo esto que nombras de hacer una encuesta para poner el nombre a una chica, incluso ahí rezuma el carácter lúdico que teníais, todo lo trivializabais y le añadíais humor.

Si, si, totalmente.

Quizás va eso relacionado con el desdén que sentíais hacia la política, me refiero a evitar la seriedad y saltaros lo que no os interesaba.

Sí, sí, y yo creo que también muy epicúreo. O eso que ahora llaman hedonismo, era una cosa como de placer. Esa actitud que teníamos era decir “a mí no me venga usted con rollos patateros que yo no tengo ganas de estar con malos rollos”. Había una cosa clarísima, primaba ese lado de goce y de ver como al no haber nada, lo creábamos nosotros. Que yo creo que ese es el lema también de la Movida, o sea, si no hay algo, lo creo. Y eso fue lo primero que hicimos nosotros antes de la Movida. Si no lo hay, lo hacemos. Así de sencillo.

En relación al Mediterráneo que hablábamos antes y al aspecto lúdico que hablamos ahora, quería mencionar el intento de crear un manifiesto. El *manifiesto de Lanjarón*. ¿Qué había de cierto y que había de falso ahí?

Como en todas nuestras historias, esta también tenía un lado de verdad y otro lado de mentira. Realmente sí que empezamos a hablar sobre el manifiesto de Lanjarón, incluso se grabaron unas cintas que yo no sé ahora donde estarán. Supongo que lo tendrá Chema porque todo eso lo grabamos en la casa de Chema en Tarifa, y quizás existan todavía. Fundamentalmente esa historia la construimos Javier Utray, Chema Cobo y yo. La idea de poner el título de Lanjarón venía de que yo llevaba todos

los años a mis padres a Lanjarón a que tomaran las aguas –risas-. Entonces a la pregunta de ¿Qué nombre le ponemos a nuestro manifiesto? Dije “pues manifiesto de Lanjarón” -risas-, donde además no hemos estado ninguno –risas-.

Aunque nos pusimos a darle forma a aquello, nos resultó imposible, porque aquello tenía que haber sido escrito por un teórico o un escritor para darle forma. Pero sí que lo utilizamos durante mucho tiempo a modo de “conveniencia” cuando creíamos oportuno arrancábamos con la muletilla de “como dice el manifiesto de Lanjarón...” y el manifiesto de Lanjarón claramente no existía –risas-.

Estas cosas irracionales me llevan directamente al mundo duchampiano.

Sí, siempre fuimos muy duchampianos. Javier Utray, con el que yo estaba muy unido porque vivíamos muy cerca, nos veíamos todos los días, pues junto conmigo sí que teníamos un lado muy Duchamp, pero visto de una manera diferente, no como lo ve el movimiento moderno ortodoxo, sino que lo veíamos como un espíritu que fundamentalmente unía una intelectualidad profunda con una sinrazón tremenda. Entonces lo que nos interesaba era pensar sobre ello. Lo veíamos como una máquina de pensamiento. La capacidad de hacer múltiples interpretaciones nos fascinaba, incluso con piezas que no tenían los significados con los que originalmente fueron creadas, nosotros realizábamos nuevos significados e interpretaciones. Eso es una cosa que para todos y para mí, ha sido fundamental. Para Javier Utray, Alcolea, Chema, para mí... siempre hemos creado máquinas de pensamiento. Que a lo mejor para nosotros esas máquinas tenían un significado único pero buscábamos que no lo tuviesen, sino que fuera una cosa que pudiera reinterpretarse de muchas maneras posibles, y fue por este lado por el que cogimos a Duchamp no por el otro.

La polisemia interpretativa podríamos decir...

Exacto. A nosotros nos daba igual que rompiera con la tradición de la pintura. El lado material nos daba igual aunque Duchamp las hiciera con cierta gracia. Para mí han sido dos obras los grandes trabajos de Marcel Duchamp. Por un lado el *Gran Vidrio* y por otro el *Etan Doné*. Dos obras que he estudiado y analizado hasta la saciedad dándole veinte mil vueltas de todo tipo. Además yo tengo una interpretación autorizada. Incluso a principios de este año realicé un trabajo, basado en los principios fundamentales del *Etan Doné*.

Guillermo en cuanto al color, veo que en los setenta tenéis todos como un subidón de color esquizofrénico, aunque quizás no sea la palabra adecuada, pero por hacer con ella mención a la exposición del Reina Sofía. ¿De dónde venía eso?

Pues yo creo que fundamentalmente venía de dos cosas. Por un lado la manía que teníamos todos al informalismo español, con esos colores oscuros, negros y tierras. Y por otro lado del pop, de la cultura pop quiero decir. Portadas de discos, y de ese mundo. No es una cosa que yo tuviera mucha conciencia de ello. Todo el mundo me lo ha dicho después, pero no era algo intencionado o por lo menos consciente. Era el color que a mí me salía, que me gustaba, no era premeditado. Me sigue asombrando que me digan que son colores fuertes, porque yo que los he pintado, no se trata en ningún caso, de colores excesivamente puros, son colores muy matizados. Además les he tenido siempre cierta manía a colores puros, que con el tiempo se ha ido acrecentando. Eso de usar colores puros me ha parecido siempre muy primitivo.

Poco a poco, hacia finales de los 70 y entrando en los 80, tu

paleta se va agrisando y se vuelve rica en matices.

Si, si, si pero no era yo muy consciente de ello. Me apetecía eso, pues eso hacía. Hay una parte de mi obra, que desgraciadamente es muy poco conocida porque era sobre cartón. Yo pintaba unas cartulinas de 70 x 50. Las obras posiblemente más libres. Yo viajaba con mi caja de acrílico y mis cartulinas y pintaba cosas muy disparatadas. Y ahí fue donde yo investigaba colores más imposibles. Fuertes e intensos, mezclas absolutamente inverosímiles, mezclando oro y plata. Colores fluorescentes mezclados con otras cosas... También estéticamente en aquellos momentos me fascinaba la iluminación artificial, los neones, las luces nocturnas, toda esa modernidad me alucinaba y dediqué tiempo a pintarlas. En cuanto al color lo que yo veo es que no tengo una especial influencia o clara influencia de Luis Gordillo, que en Carlos Alcolea, Chema Cobo y Carlos Franco si aparece. Pero si reconozco que me he fijado muy profundamente el color de Gordillo de los 70, donde era muy atrevido y no tan normalizado como en épocas posteriores. Había unas vibraciones que me interesaban.

¿Cómo veíais a Gordillo vosotros, tú en particular?

No sé cómo explicártelo, yo a Gordillo en mi timidez de los 60 y 70 lo conocía porque un amigo mío era muy amigo de la mujer de Gordillo de aquel entonces. Y entonces yo había estado en su casa y demás. Yo lo respetaba mucho pero en el fondo al estar tan cercanos lo consideraba un poco como de los nuestros. También posiblemente porque de su generación no había nadie que me interesara, quitando a Alcaín. En general, esa generación no me decía mucho, sin embargo a él lo consideraba muy cercano. Yo lo veía muy como nosotros. Le hacíamos muchas bromas y él se enfadaba mucho. No había una cosa de respeto de maestros. Además hay una cosa que Gordillo no reconoce que es que él bebió también de nosotros, al igual

que nosotros de él. Vamos... una cosa clarísima. Y él no lo reconoce y además intenta distanciarse. Una vez él hizo una exposición en una sala importante a nivel nacional, donde yo también expuse por el mismo tiempo –no a la vez, pero cercanos en el tiempo-, entonces me pidió *El País* que hiciese un texto para la exposición, una semblanza. Yo en esa época ya empezaba a escribir mucho y a perder la timidez. Recuerdo que el artículo se llamaba "La ojiva y el dintel", a modo de metáfora sobre el arco gótico y el dintel renacentista. Con esto yo decía que Gordillo era gótico, que era un moderno ortodoxo y yo no era moderno, era más renacentista. Él se enfadó mucho con esta crítica, y yo sigo pensando que él es moderno, moderno. El expone en el Reina Sofía, él es un moderno y sigo pensándolo. Los demás, al igual que yo, no hemos sido modernos ortodoxos. El hacer la exposición de *los esquizos* en el Reina Sofía ha sido una labor de sufrimiento de casi diez años. Porque además a Borja Villeda, no es que no les gustásemos, es que le horripilamos. Sin embargo Gordillo sí es moderno en ese aspecto.

Es curioso, Gordillo sí que tiene mucha conexión con el Reina Sofía sin embargo vosotros no.

¡Uy, nada de nada!. La modernidad nos odia, los críticos nos odian, las revistas de arte nos odian... vamos, los galeristas casi lo mismo. Hace poco, un amigo cenando con Helga de Alvear le habló de mí, y al oír mi nombre, lo repitió pero con desdén y cierto desprecio. Es que nos odian, además creo que acertadamente. Porque nosotros los hundiremos en cierta medida, porque llegará el día en el que digan "el emperador va desnudo" y la gente no lo creerá. Ya nadie creerá eso. Es como el cristianismo, la gente llega un momento en el que deja de creer en el cristianismo, pues esto es exactamente igual, pues llegará el momento en el que por muy sesudos libros que se escriban no lo creeremos. Es como la teoría de un cristiano, que se hace desde la creencia, y yo no soy creyente.

Se tiene una tendencia a confundir el arte con el archivo.

Total y absolutamente. Es algo que he ido diciendo desde los años 70, pero es algo que he dicho tantas veces que ya me cansé de decirlo. Lo he tenido tan claro, tan claro, tan claro, que es evidente. Y vamos, incluso hubo momentos que intentaron eliminarme de la existencia. Pero a base de luchar toda la vida sigo ahí. En contra de la claudicación, no voy a claudicar y no me van a sumergir. Yo estoy muy convencido de que el movimiento moderno es algo del pasado, y la palabra posmoderno, tan mal empleada, es lo que deberíamos estar planteándonos. No el posmoderno que tenemos ahora, que es un moderno tardío. Es una cosa tremendamente absurda.

También en mí, al no sentirme pintor, ha sido diferente. Últimamente cuando la gente me pregunta, digo que soy artífice de cosas, porque no me considero puramente pintor. Yo fundamentalmente soy hacedor de cosas, y esas ideas se cristalizan en ocasiones en cuadros. Siempre me interesó el concepto del espacio, de ahí mi interés en la arquitectura, la totalidad, el cromatismo de ese espacio, la luz... los objetos en sí. Esas son las cosas que realmente me interesan, nunca he sido pintor, pintor. Esto me da una visión distanciada de los movimientos que ha habido y eso me permite ver mejor el espíritu de la época que la moda de la época, que son dos cosas diferentes. La moda es una cosa impuesta, sin embargo, el espíritu de la época es algo que estamos viviendo queramos o no queramos. Yo siempre pongo el ejemplo de que una fotografía de los años 50 que tú no conoces, cuando la ves, automáticamente dices: años 50. ¿Por qué? Porque es algo ineludible, la fotografía está tan preñada de ese espíritu que no se puede desprender de él. Yo estoy constantemente atento al espíritu de la época. Ahora estoy atento a lo que está sucediendo en general. Las consecuencias de los avances de las nuevas tecnologías, que si el fin del mundo, la desaparición del disco... que por cierto, para mí, es una de las cosas más

terroríficas que han ocurrido. Yo soy amante de la música y ahora parece que si no tienes ordenador no puedes bajarte música. Y a mí la música sola no me interesa, la música tiene que ir unida, para mí, a otras cuestiones visuales y estéticas como el diseño de la portada del disco, y ahora la música no tiene portada... Para mí eso es un icono tan importante como *Las señoritas de Aviñon*. La portada del *Sargent Peppers* es un icono tremendo, y eso ha desaparecido. Me gusta mirar continuamente por donde van las cosas.

¿Por dónde cree que van ahora?

Pues yo que siempre he estado muy atento a lo que hace la gente joven hay como una deriva interesante. Al grafiti le tengo una manía espantosa. Cuando el grafiti se lanzó como arte en Nueva York en los sesenta o setenta, me parecía una cosa horripilante. Pero todo eso ha derivado, los que eran grafiteros, ahora de repente han trascendido y lo hacen muy bien. Un mundo muy interesante que no ha sido aún captado por las galerías. Otro mundo muy interesante es el de la ilustración. Hay una librería en Madrid que se llama Panta Rhei, está en la calle Hernan Cortés. Pues tiene una sección muy grande de ilustración, grafitis... y voy mirando y hay una serie de artistas interesantísimos. Taschen le ha hecho a algunos de ellos algunas monografías impresionantes. La moda ya no es Channel ni nada de eso, ahora está en un señor que hay perdido en no se sabe dónde y que lleva algo interesante. En el diseño ocurre igual. Todas esas cosas son las cosas que a mí me interesan. Al igual que la arquitectura ha ido por unas derivas absurdas y que de repente encuentras gente que dices, pues mira, esto está muy bien. Hay que tener esa visión de 360 grados y localizar el espíritu de la época. Eso para mí ha sido mucho más interesante, como te decía antes, que sesudos libros de teoría que en el fondo los podía escribir yo.

En cuanto al tema del dibujo, veo que su uso en tu trabajo es diferente a como lo usan los demás.

Una cosa que no entendí de ninguno, ni de Alcolea, ni de Chema ni de Carlos Franco, y ni Gordillo, es eso del dibujo automático. Hacen un dibujo totalmente automático, después lo cuadriculan y lo pasan literalmente al lienzo y se ponen a pintar. Y a mí eso siempre me pareció un disparate. Una cosa es un dibujo automático que puede tener más o menos gracia y otra cosa es la organización espacial de un cuadro, donde intervienen otro tipo de historias. Yo puedo tener un dibujo automático para fijar la idea para que no se me olvide. Porque hay veces que tengo una idea muy buena y luego se me olvida. En mis libretas de dibujo entonces apunto un pequeño garabato que solo entiendo yo y que me ayuda a recordar esa idea. Otra cosa también muy importante es que yo no soy precipitado, soy anti-expresionista, en ese sentido yo tengo una idea y la dejo en reposo, un mes o dos meses. Si yo veo que al tiempo esa idea me sigue pareciendo interesante es que la idea era interesante, o sea, no está motivada por un momento puntual. Porque hay gente que dice, "ay qué idea más buena", y cuando se te pasa la euforia de ese momento te das cuenta de que no tenía la mayor importancia. Entonces yo lo dejo reposar. Una vez que veo que la idea merece la pena me pongo a trabajar en dibujo. Normalmente hago un primer boceto con las proporciones, porque yo en eso soy un maniático, la gente pensará que es una manía mía, y yo pienso que me vendrá del mundo de la arquitectura donde todo tiene un orden, una medida y una serie de cosas. Tras esto cojo y elijo el formato, que eso es muy importante, ya sea, circular, redondo, cuadrangular, rectangular, ameba... eso es una historia que yo de algún modo ya me ha fijado la idea. Pues una vez que está organizado el espacio donde lo voy a pintar, hago las divisiones armónicas, que es una cosa que debería saber cualquiera porque es la cuestión que han empleado desde los

egipcios hasta ahora. La división armónica de un rectángulo se hace con las diagonales principales, las secundarias, y todo el espacio queda dividido así en cuadraditos que son 36 (6×6) de la misma proporción que el cuadrado total. Y sobre esa red empiezo a dibujar. Esa red en lugar de impedirme el dibujo, me facilita muchísimo el trabajo, porque se donde tengo que colocar las cosas. Y entonces hago normalmente un boceto que vuelvo a dejar a reposar, y al cabo del tiempo lo vuelvo a mirar y si me interesa y lo veo que está bien, emprendo lo que sería el cuadro. Normalmente tengo que modificar, vuelvo entonces a modificar, realizando otro boceto y entonces es cuando ya está perfectamente estudiado y cuando me pongo a pintar el cuadro.

¿Pero entonces no concibe el dibujo como una obra autónoma e independiente?

Si, también hago dibujos que son obras finales. Porque hay ideas lo bastante interesantes como para que existan pero no lo bastante interesantes como para realizarlas en un cuadro, que además cada vez me cuesta más. Desde hace doce años cada vez me cuesta más pintar un cuadro, por lo que para hacerlo tengo que tener el convencimiento absoluto de que eso es imprescindible que exista. Creo que hay demasiados objetos en el mundo como para que yo agregue alguno más sin estar plenamente convencido. Si veo que ese trabajo se va a quedar como un germen, como una máquina de pensamiento como te decía anteriormente, pues me pongo a hacerlo, si no, no lo hago.

Otra cosa que tengo clara es que cuando estoy pintando no me tiene que preocupar el dibujo. Yo no tengo que estar pensando en si esta mano es corta, o este brazo está más allá o más acá. Yo en mis cuadros no hay correcciones de forma sino correcciones de color. Todo esto ya forma parte del campo de la pintura, que es otro espacio. La textura, el color, todo eso ya es otra historia, que a mí también me gusta muchísimo.

Para mí el dibujo es como el plano de una casa.

Y los dibujos fallidos, ¿los vuelve a ver, revisar, por si encuentra algo?

Si, si, y hay veces que incluso he vuelto a retomar un dibujo de hacía dos años.

Idea completamente anti-expresionista.

Totalmente. El expresionismo no me ha interesado nunca. Hay una cosa por ejemplo, y es que artistas como Rembrandt o Goya no me llegan a gustar por su lado expresionista. O sea los considero artistas fantásticos, no creo que haya habido un dibujante mejor que Rembrandt nunca. El grabador más excepcional que hay. Pero hay un lado que no conecta conmigo... cada vez que veo el *Descendimiento* de Rembrandt... Con ese cuerpo de Cristo tan feo... pues no puedo con eso, es superior a mi fuerza.

En la exposición de los esquizos había unos dibujos suyos titulados "dibujos privados". ¿Esos dibujos fueron llevados a la pintura?

No, eso fue una serie un tanto especial. Además se llamaban privados porque durante muchos años solo lo vieron dos o tres amigos míos. Eran descripciones fieles de una historia real mía, entonces era algo tan privado que quedó representado únicamente como dibujo. Y nunca se me ha ocurrido hacer nada con ellos, ni venderlos ni nada. Al final los mostré pero al cabo de 20 años de haberlos hecho.

¿Conocías en esos momentos los que había realizado David Hockney? Él tenía dibujos parecidos aunque con notables diferencias.

Sí, claro. Pero no tenía en la mente a Hockney cuando los hice.

Si me permite, me refería cuando dije diferencias a que, aunque la iconografía es similar, unos dibujos homo-eróticos, el aspecto formal los hace muy diferentes. Los suyos son más toscos, nos hace cómplices en cierta medida y hay en ellos una torpeza que paraliza el tiempo. Como si hubieran sido hechos del mismo modo que cualquier persona pueda contar sus secretos en un diario.

Sí, sí, sí, exactamente eso. Es un diario, tiene las mismas intenciones que un diario. Es como una transcripción de algo que ocurrió realmente. Por eso tienen ese lado muy íntimo. Yo además nunca he sido un dibujante suelto, nunca he tenido mano, ni en pintura ni en dibujo. Lo mío funciona con borrador. Yo dibujo una cosa y la corrijo continuamente entonces aparece cierta torpeza, que más que torpeza yo lo llamo reflexión sobre lo que estoy haciendo. Yo continuamente reflexiono sobre lo que hago.

Creo que es una torpeza atractiva, la dota de cierto carácter naif.

Exacto. Yo no tengo don para eso. Yo hay un pintor que adoro que es Rubens, al que veo que tiene una mano prodigiosa. Ves un dibujo suyo y te das cuenta de que no ha dudado un solo instante. En mí, eso no aparece, todo está meditado y construido. Más que naif yo diría que no me interesa mucho el realismo. Nunca he sido realista, ni me ha interesado. Por eso tampoco tengo el lado de querer hacer un cuerpo verdaderamente

bien. Las perspectivas las cambio continuamente y muchas cuestiones de ese tipo.

Retomando el tema de los dibujos, en el Reina Sofía había tres pero ahora se va a hacer una exposición en el CAAC, donde se expondrán todos. Yo ya he declarado en numerosas ocasiones que quiero que toda mi obra se quede en el CAAC cuando yo fallezca para evitar que mi trabajo se disperse a mi muerte. En esta exposición de la que te hablaba, se expondrán muchos de estos dibujos que yo conservo, y vamos a hacer un gabinete que vamos a poner lo de “algunas imágenes pueden herir su sensibilidad” y vamos a exponer muchas más cosas que son interesantes para completar su lectura. Incluso habrá algo de trabajo pornográfico. Tengo unos dibujos que hice diez años más tarde que estos de los que hablamos que son verdaderamente pornográficos. Se expusieron una vez en la sala Ribadavia de Cadiz. Fue muy curioso y divertido puesto que en la inauguración todo el mundo estaba callado, nadie decía absolutamente nada. Quedaron como en shock al ver semejantes trabajos de un contenido sexual tan elevado que no se atrevían ni a mirar. Dibujos que provenían del mundo *leather* –cuero– que es una fascinación que yo he tenido toda mi vida y no la oculto y nunca la he ocultado. De los pornográficos vendí curiosamente dos. Pero de los dibujos privados, fue algo tan personal que nunca quise desprenderme de ellos y nunca hice nada por venderlos.

Supongo que el vivir el Madrid le facilitó mucho las cosas

Claro, además yo no iba a “contactar con”, puesto yo vivía allí. Yo estaba allí y formaba parte de aquello, de un círculo artista que por aquel entonces era muy reducido. Extremadamente reducido. Dese la perspectiva del presente se ve aún más claro, había dos galerías y en total el círculo artístico habitual no creo que superara las 50 personas. Eso te permitía conocer a todo el mundo. En nuestras reuniones,

que hacíamos en un restaurante que se llamaba La Parra, al lado de la casa de Javier Utray, venían también Nacho Criado, Juan Hidalgo... con esto te quiero decir que no éramos únicamente pintores figurativos sino que estábamos todos los que éramos. Gente del mundo de la canción, arquitectos, escritores... esto fue muy importante para la cultura española. Ahora la situación está totalmente deslavazada. No hay cenáculos, sitios donde tú puedas ir a hablar con gente a cambiar ideas o cosas que te gustan... Por ejemplo, yo con la música tengo un problema, porque tengo muy poca gente con quien hablar de música y eso me produce una enorme tristeza. Antes en la casa de Herminio hablábamos de muchas cosas, tener gente con quien hablar de todo fue importantísimo. El espíritu en común con Bowie, que era un espíritu generacional, que veías aquello y lo entendías perfectamente, comprendías su música, su vestuario, su manera de moverse, su modo de expresarse, las letras de las canciones... porque formabas parte de todo eso. Y ahora siento que no tengo nadie que me diga cosas, con quien discutir.