

“Decalaje” en tres movimientos

“Offset” in three movements

entrevistado

Guillermo Mora

texto

Jesús Lazcano

Esteban Salcedo

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 142-159

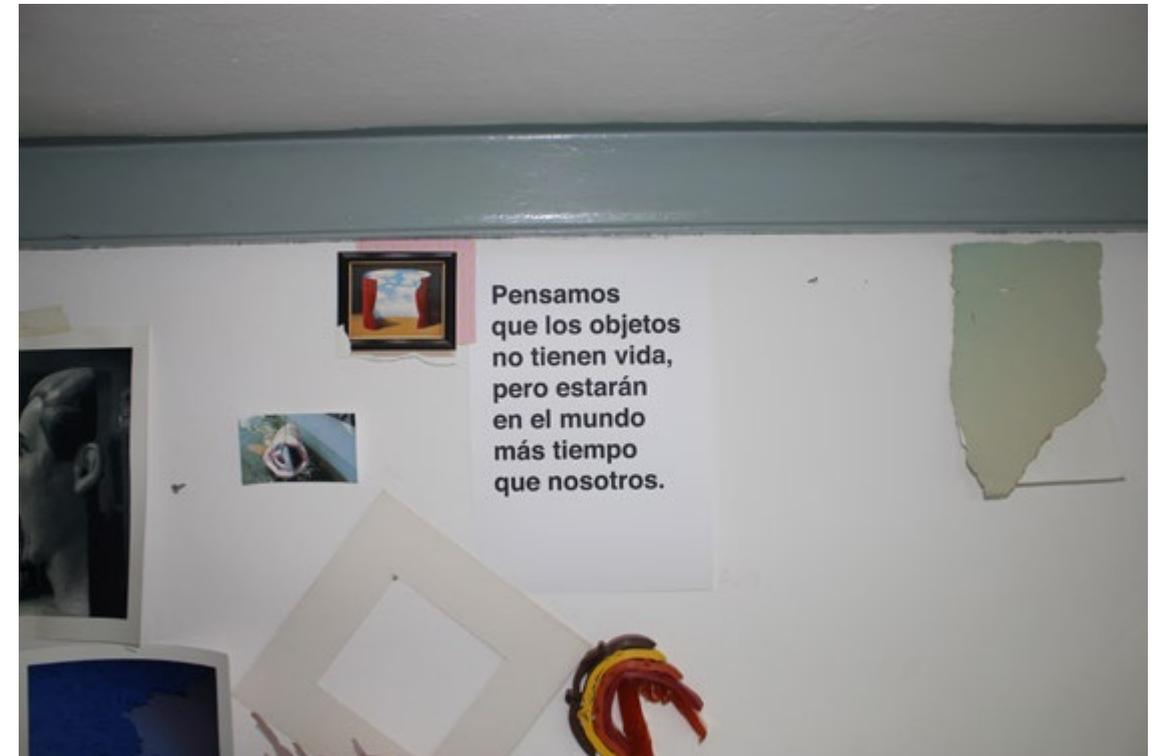
ABSTRACT. Interview with the painter Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980) about aspects of his work related to Architecture. The text, through the concept of lag understood as the ability to incorporate uncertainty into the creative process, investigates three transitions in the artist's production: that of the studio to the exhibition space, that of the conceptual world to the material, and that of autonomy, of the works to the links that are generated between them at multiple levels.

Key Words. Plastic Arts, Painting, Architecture, Conceptual Art.

Resumen. Entrevista al pintor Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980) sobre aspectos de su obra relacionados con la Arquitectura. El texto, a través del concepto de decalaje entendido como la capacidad de incorporar la incertidumbre dentro del proceso creativo, indaga sobre tres transiciones en la producción del artista: la del estudio al espacio expositivo, la del mundo conceptual al material y la de la autonomía de las obras a los vínculos que se generan entre ellas en múltiples niveles.

figura 1

Fotografía del estudio



Palabras Clave

Artes Plásticas
Pintura
Arquitectura
Arte Conceptual

Madrid, 25 de agosto de 2022

Llegamos al estudio de Guillermo Mora y, cuando nos abre la puerta, se percibe el olor a pintura de la pieza en la que está trabajando. Tras verla un momento, Guillermo nos guía amablemente hasta el piso inferior, un sótano análogo al espacio de planta baja. Aquí, las pinturas y materiales de trabajo conviven con los restos y bocetos de otras obras pasadas futuras formando una constelación de objetos heterogéneos entre los que subyace un orden no evidente, pero apreciable.

Por último, ascendemos a la entreplanta, en la que hay una modesta biblioteca, una mesa con ordenador y una pared de la que cuelgan algunas imágenes. Desde allí, volvemos al piso de entrada para comenzar la entrevista.

JL y ES. Buenas tardes, Guillermo. Teníamos mucho interés en hablar contigo sobre tu trabajo por su relación con la arquitectura. Hemos organizado la entrevista en tres temas básicos que giran en torno al concepto de “decalaje”, una característica que vemos en tu obra y que entendemos como opuesta al omnipresente concepto de ensamblaje.

Estas tres ideas son, en realidad, tres tensiones de las que tus obras parecen una cristalización coyuntural: el recorrido del estudio a la exposición, la transición del concepto a la materia, y la dicotomía entre la autonomía y el vínculo, como si de tres desplazamientos, en constante tránsito, se trataran.

ESTUDIO-EXPOSICIÓN

ES. Hablemos primero de este lugar, ¿Cómo influye tu estudio, que es una construcción propia, en tu forma de trabajar?

GM. Empezando a responder por esta última cuestión, cuando llegué a este espacio lo visualicé y comprendí desde mis distintos procesos de trabajo. En mi estudio deben convivir las elaboraciones más minuciosas con las masas de

pintura de secado muy lento y con otros montajes que generan mucho polvo y suciedad, por lo que este espacio fragmentado en tres niveles me permitía separar esos procesos en las distintas plantas y así poder trabajar en distintas fases o en distintos tipos de trabajo a la vez. Como podéis apreciar, trabajo en diferentes cosas al mismo tiempo, ya no sólo por la demanda de los distintos procesos, sino también por una cuestión de cómo se estructura mi cabeza. No me caso con una única manera de hacer. La manera en que parcelo el estudio es como leer tres libros a la vez. Poder trabajar en diferentes proyectos a la vez sin que se solapen sus procesos para mí es muy importante, y cuando llegué a este espacio lo vi rápidamente.

ES. Pero el hecho de tener tres plantas con características muy diferentes, dos con más luz y entrada directa desde la calle y el otro, subterráneo, más sombrío, ¿también estructura o determina la manera en la que tú enfocas tus trabajos?

GM. No es tanto el tema de la luz, aunque cuando trabajo mucho en el sótano pierdo la noción del tiempo y eso me trastoca un poco. Disponer de tres niveles es como tener tres cabezas, y la arquitectura del estudio me permite funcionar de una forma más parecida a mi manera de ser y pensar. Creo que los estudios son el reflejo de los cerebros de los artistas.

Este espacio me gustó mucho desde el principio por las posibilidades tan amplias que me permitía (comparadas con el anterior estudio que tuve desde 2009 al 2015). Ahora existe la posibilidad de desvincularme de este estudio y cambiarme a otro espacio mucho mejor, más amplio, diáfano, con mejor ventilación, pero sencillamente no quiero. Tengo que replantearme si este nuevo espacio será una cuarta cabeza o ese cuarto libro que leer a la vez.

ES. Y cuando debes desvincularte por obligación, bien porque haces una pieza site-specific o una residencia, ¿eso también altera el tipo de trabajos que haces?





figura 2, 3
 Obras Completas 2016
 Libros de la biblioteca del autor
 cubiertos por pintura acrílica.
 Edición de 20 ejemplares + 7 PA
 Fotografía: Guillermo Mora
 Gentileza del artista.
 (pag 2013)

GM. Con los proyectos site-specific no tanto, porque este tipo de proyectos ya están pensados y producidos con anterioridad y se suelen instalar con un calendario muy ajustado. Se va a tiro hecho. Pero el tema de las residencias es diferente. Este tipo de momentos los utilizo como puntos de partida. Intento partir de cero, sin un proyecto concreto. Para ello trato de buscar residencias que estén abiertas a entender mi forma de trabajar, puesto que yo no le encuentro sentido a trasladarme a un lugar para convertirlo en una versión fake de mi estudio y seguir haciendo fuera lo mismo que hago aquí. Me interesa mucho más ir a un sitio con la expectativa de que pueda surgir algo nuevo o, si tengo una idea, ver si ese es el lugar idóneo para desarrollarla. Por



figura 4, 5
 Siete veces yo 2022
 Papel policromado con pintura
 acrílica y grapas sobre estructura de
 papel y DM 21 x 208 x 147 cm.
 Fotografía: Guillermo Mora / Luis
 Asín. Gentileza de la Galería Moisés
 Pérez de Albéniz

ejemplo, el origen de estos módulos de aquí atrás, formados por pequeños fragmentos de papeles y grapas, surgieron en una residencia que hice en el CCA Andratx en 2020. Decidí irme para allá únicamente con una grapadora y de ahí viene esta pieza (Siete veces yo, 2022). La decisión de llevarme la grapadora no fue aleatoria. Es una herramienta muy vinculada a la pintura, aunque a su parte trasera. Las grapas anclan el lienzo al bastidor por detrás. Su lugar en la pintura es el reverso, y yo quería invertir el orden y pasarlas a la superficie, al lado visible. Me preguntaba si con una grapadora podría seguir pintando, a través de un gesto repetido con una herramienta ligada a la mano.

ES. En realidad, tu estudio no solamente se entiende como un espacio, sino también como las herramientas que tienes y que, cuando te desplazas, pasan a ser una extensión de éste; seguramente podrías haber comprado una grapadora allí, pero decidiste llevarte la que tenías aquí.

GM. Sí, me llevé la mía, aunque finalmente la rompí, porque una cosa es grapar diez veces y otra grapar 10.000. Todo se rompe, todo tiene un fin.

Es curioso cómo aproveché esa residencia con tan poco... En esos desplazamientos hacia otros lugares y otro tipo de espacios, intento forzar los procesos y desarrollar las ideas que hayan estado volando previamente por mi cabeza. Dentro de mi estudio tengo todo lo positivo que me rodea, pero también muchos fantasmas. Hay mucho pasado y por eso, cuando me traslado a otros espacios, me seduce mucho la idea del “cubo blanco” como espacio simbólico y vacío, como un nuevo generador. Las residencias son necesarias en mi proceso y, por suerte, hay muchos lugares alrededor del mundo para hacerlas. Es una gran ventaja que tiene mi colectivo. Pero también es cierto que cada vez tengo más definida mi dinámica de trabajo e intento elegir bien dónde ir. Si me voy en un momento inapropiado, puede ser una pérdida de energía y tiempo.

CONCEPTO-MATERIA

ES. Otra cuestión muy importante es la tensión que se establece en tu trabajo entre el concepto y la materia. En tu obra se aprecia una intención de reconciliar lo conceptual con la pintura y, desde ahí, extender ambas cosas. Haciendo un repaso de tus trabajos, no acertábamos a describir cuáles eran los conceptos que te rondan la cabeza desde que empezaste a trabajar. Sí que nos parece que existe una idea muy clara de serialidad, de trabajar con series y funcionar con evoluciones a partir de la repetición. También de ligereza; que quizás tiene que ver con aquello que has contado sobre democratizar los materiales... Utilizar materiales sencillos, que pesan poco...

GM. Yo lo veo al contrario, mi trabajo me parece muy pesado. Es cierto que puedo jugar un poco con eso; hay piezas que son como titanés y luego parece que están ahí, flotando...

ES. Superficie es otro de los conceptos, entendidos en el sentido de trabajo con las superficies como en el muro de plastilina (Piedra espesa, 2018) que produjiste expresamente para la exposición *Querer parecer noche* en el CA2M, desde ahí a los colores y las tonalidades o las texturas... Esos temas son seguramente los más evidentes, pero teníamos curiosidad por saber si hay otros que se nos escapan y que son para ti obsesiones recurrentes.

GM. Por un lado, al hablar sobre el concepto y la materia, la idea de tránsito entre ambos me interesa mucho. Sobre todo, el tránsito del pensamiento a la forma, la traducción de éste hacia algo físico y corpóreo. También trabajo con los conceptos de superposición, ocultación o desvelo, que son conceptos ligados a la Historia de la pintura. Suelo preguntarme cómo puedo plasmar yo todo eso puesto desde mi contemporaneidad, cual es la posición de estos conceptos tan intrínsecos a la Historia de la pintura. Me gusta vincularme a ese hilo conductor pero, por supuesto, concibiéndolo desde mi tiempo. Uno tiene que saber el tiempo en el que está y cuál es el lenguaje que le corresponde. ES. Es algo que tú, de alguna manera también contribuyes a construir.

GM. Claro, por eso me interesa. No creo que las ideas sean antiguas o modernas, especialmente cuando hablamos de cosas intrínsecas al pensamiento y a la pintura... La superposición ya viene de Altamira; es algo que tiene más que ver con cómo lo cuentas, y no solo me refiero a una cuestión formal, al uso de los materiales o de los formatos. Por ejemplo, ¿cómo entender la superposición junto a nuestra visión fragmentaria actual? Esto es algo atemporal junto a algo que pertenece a nuestro tiempo y no a otro. Ya no existe una idea de totalidad como hace siglos. Nuestro pensamiento es fragmentario, y por



eso, me interesa mucho aplicarlo a la pintura. Me interesa el tránsito de esos fragmentos, el desplazamiento de pequeños trozos hacia otros lados, partes que pertenecieron a algo total que se ven acopladas junto a otros elementos, creando nuevas fricciones y maneras de entenderse.

ES. Sí, es evidente, y luego está también la cuestión de la materia, que nos parece que en tu obra se entiende casi como una metodología. Subyace la idea de que eres una especie de artesano que trabaja desde lo gestual, desde lo manual. También encontramos otra característica que es la idea de reciclaje; un reciclaje tanto material como conceptual, la autorreferencia...

GM. Sí, pero ahí, y perdona que te interrumpa, el reciclaje va directamente ligado a la reutilización de la materia, sobre todo a una idea de reutilización positiva para no abusar de los recursos... Pero a mí me interesa mucho más la idea de segunda oportunidad, que puede ser positiva o negativa. A través de la segunda oportunidad, el resto y el fragmento crean nuevos símbolos, un nuevo tiempo. Desde mi punto de vista, el reciclaje está directamente relacionado con lo material mientras que la segunda oportunidad es más mental.

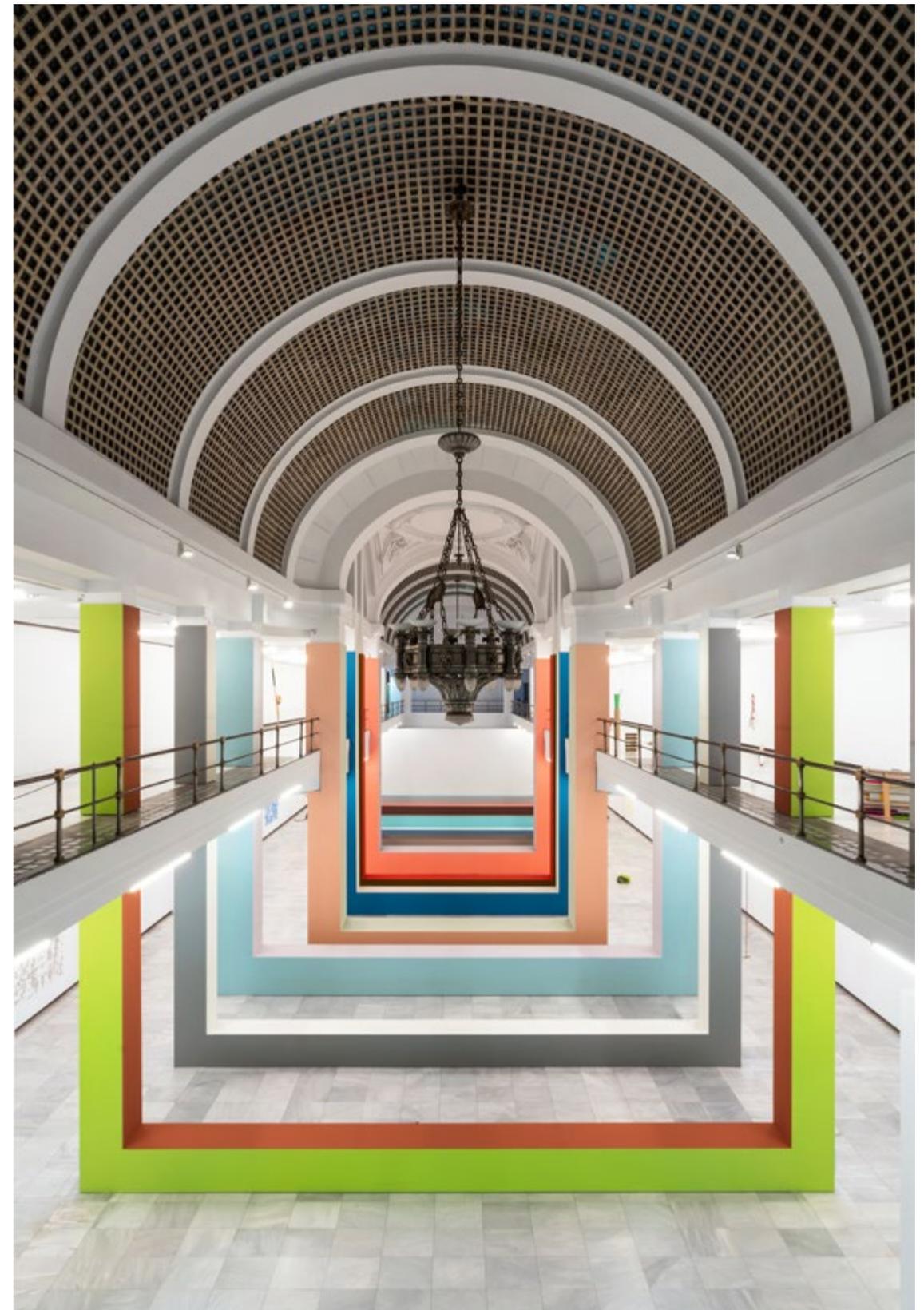
JL. Nosotros eso lo interpretamos desde un punto de vista muy disciplinar. No hablamos tanto del reciclaje en el sentido literal de reutilizar las piezas, sino de reutilizar procesos de pensamiento que, en su momento, no se materializaron por diferentes factores. Al final se les acaba encontrando una segunda vía y, a partir de ellos, se hace algo completamente nuevo.

GM. Ahora hablas de eso y me resulta curioso, porque yo también tengo esa manera de reencontrarme con las cosas, como me reencontré con ese boceto de cinta de embalar (señala la pared) realizado en 2006 y que 13 años después dio pie a todas las piezas que hice para la exposición Horizontal con Miquel Mont en Tabacalera. A veces tenemos ideas y

no podemos desarrollarlas, bien porque influyen factores como la disponibilidad de espacio, lo económico, etc. y yo creo que eso no debería causar ninguna frustración. Hay que ser paciente con la carrera, que es de fondo, y también con los procesos, contigo mismo y con las propias ideas. No todo pensamiento o idea tienen por qué ser desarrollados y, a veces, está bien dejarlos reposar a un lado. Hay cosas que vienen conmigo por los diferentes estudios desde hace 20 años. Son como compañeros de viaje, están ahí latentes, esperando a conectar conmigo y contarme algo; y cuando sucede esa conexión, me hace ver que mi pensamiento es cíclico, circular. No creo en la idea de progreso como una línea recta hacia delante. Me muevo en círculos y cuando vuelvo a pasar sobre algo después de muchos años, esa cosa ha cambiado, y yo he cambiado también, con lo cual mi visión y acción sobre ello va a ser totalmente distinta... Es como volver a un bosque después de veinte años: tanto yo como el bosque seremos otra cosa. Mi percepción y análisis del bosque serán nuevos.

JL. Parece que existe una parte activa en tu relación con los objetos, que no sólo existe ese trabajo conceptual de pensar en un objeto, construirlo y arrojarlo al mundo sino que, igual que ocurre en la arquitectura, el proceso de aprendizaje no termina en el momento de la construcción, sino cuando ese objeto se empieza a enfrentar al medio, a la gente y, entonces, surge un camino de ida y vuelta con tu propia obra.

GM. Claro, además para mí los objetos también están vinculados a muchos temas autobiográficos. Me gusta formar un teatro de mi vida a través de mi obra, ir construyendo escenas y nuevos personajes. Por ejemplo, en mi última exposición individual realizada en la Sala Alcalá 31 (Un puente donde quedarse, 2022) se veía muy claramente. El espacio paso a ser una gran instalación pictórica, una especie de escenografía para todos esos personajes que he ido creando a lo largo de todo este tiempo, personajes que se miran unos a otros y se relacionan de diferentes maneras, como una







familia. Es una forma que tengo de concebir mis exposiciones, al igual que siempre intento que haya un autorretrato mío como personaje que mira, y que en esta exposición era la pieza Siete veces yo.

ES. Parece que te resulta divertido trabajar con lo que hay. Una relación a tres bandas donde estás tú como artista, los materiales de que dispones y la propia disciplina a la que pertenecen. Esto se ve, por ejemplo, en tu serie Obras Completas o en Siete veces yo, los cilindros con papeles de colores grapados de los que hablábamos antes. Es casi como una autoimposición de trabajar con lo disponible.

GM. Es cierto que muchas de mis obras se nutren de los elementos que tengo en el estudio, de las herramientas que hay alrededor o de los retazos que me ha acompañado durante años. Hay otro elemento que juega un papel fundamental en mi trabajo y es la educación que he recibido. Hay muchas frases que se me quedaron grabadas cuando era un estudiante en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Por ejemplo, la de un profesor que decía que los pinceles, cubiertos de pintura seca, y aún sin pelos, seguirían siendo capaces de hacer gesto. Esta idea la estoy desarrollando actualmente en unas piezas hechas con pinceles y a los que la pintura cubre, oculta e invalida.

Otra frase que recuerdo es la de otro profesor que nos decía que teníamos que generar “más aire” en el cuadro, darle atmósfera, una práctica que viene del Renacimiento y de esa idea de generar espacios ilusorios dentro de la pintura. Este recuerdo dio pie a la serie Más Aire. En estas piezas yo no quería representar la sensación de aire en la pintura, sino presentarlo, que el aire estuviese literalmente entre sus capas. Cree estas obras por las que el aire pasa. Puedes soplar sus laterales y la superficie se infla y abulta ligeramente. El aire no está representado, sino presente. Esto es algo que he perseguido constantemente en mi pintura: la idea de tridimensionalidad, salir del cuadro, generar un objeto pictórico más allá de la pantalla

plana ilusoria.

AUTONOMÍA-VÍNCULOS

ES. Esta observación nos da pie a entrar en la tercera de las dicotomías, en la idea de la autonomía y los vínculos. Muchas de tus obras son arquetipos arquitectónicos: columnas, un muro, un puente, las ventanas de Now, Soon, Then, Tomorrow... Nos surge la duda sobre el papel que tiene en tu obra la espacialidad de la que estabas hablando ahora mismo, en ese desafío a la bidimensionalidad de la pintura.

GM. En realidad, cuando elegí carrera, mi primera opción era estudiar Bellas Artes y la segunda opción era arquitectura. Para mí eran las dos carreras que me permitían crear. Yo no quería dedicar mi vida a estudiar lo que habían hecho otros, sino que prefería formar parte de esa producción. Me parece que hay dos grupos diferenciados: los que estudian lo que hacen los demás y los que generan cosas. Son dos mundos muy distintos que tienen que ver con estudiar el pasado o estar en el presente.

ES. Pero dentro de eso hay un reto importante a muchos de los conceptos básicos de la propia producción que tienen que ver con los arquetipos que comentábamos. Nosotros como arquitectos trabajamos en plano aquello que se va a construir, y vemos esa impronta también en tu manera de operar. En tu idea de pintura, ésta va mucho más allá de la concepción más extendida que hay sobre lo que es la pintura para convertirse en algo verdaderamente tridimensional que se recorre, que tiene aire, que ocupa espacio.

GM. La pintura siempre ha utilizado a la arquitectura para explicar sus avances y explicarse a sí misma; y lo sigue haciendo. En la exposición en la Sala Alcalá 31 utilicé la arquitectura para hablar de pintura. Tenía una cosa muy clara a la hora de producir esos 12 módulos, esa superposición de planos cromáticos, esa especie de pintura desplazada o de extrusión. El uso que hice de la arquitectura de la sala me permitió



figura 6
Piedra espesa 2018
Plastilina. Instalación site-specific en
CA2M 415 x 360 x 60 cm.
Fotografía: Guillermo Mora
Gentileza del artista. (pag 149)

figura 7,8 y 9
Vista de la exposición Un puente
donde quedarse en la Sala Alcalá 31,
Madrid, 2022.
Fotografía: Luis Asín
Gentileza del artista. (pag 151-155)

figura 10
Más aire (I) 2017
Pinturas superpuestas y arrancadas
(acrílico sobre papel) 120 x 100 cm.
Fotografía: Guillermo Mora
Cortesía de la Galería Moisés Pérez
de Albéniz

llegar a un juego que la pintura ha utilizado siempre: esa trampa en la que te invita a entrar pero es imposible cruzarla. En Alcalá 31 la instalación central te invitaba a cruzarla, pero los módulos no te permitían avanzar frontalmente. El uso tan particular del color confundía aún más al ojo. No se sabía muy bien qué estaba por delante o por detrás, si era más o menos plano, cual era su profundidad... Se perdía la noción real del espacio.

ES. Sí, entendemos que existe una cierta simbiosis entre las piezas y los espacios en los que se exponen.

GM. Exacto, juntos forman una suerte de ecosistema.

Jesús Lazcano

ETSAM UPM. Arquitecto por la ETSAM y Doctor arquitecto por la UPM con la calificación de Sobresaliente cum Laude. Su trabajo ha sido reconocido, entre otros, con el primer premio en el emplazamiento de Torrelavega en European14 y con el segundo premio en Lasarte-Oria en European15, entre otros.

lazcanojesus@gmail.com

Esteban Salcedo Sánchez

Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura
esalcedos@alumnos.upm.es

Esteban Salcedo es doctorando en la ETSA Madrid. Sus temas de trabajo se centran en los conflictos que la arquitectura mantiene con sus narrativas, donde trata de desvelar herramientas y métodos de diseño contemporáneos. Combina la producción académica con la docencia y el ejercicio profesional en estudioHerreros.

figura 11
Now, Soon, Then, Tomorrow 2018
Instalación site-specific en SCAD
Museum of Art, Savannah, EEUU
Cortesía de SCAD Museum of Art

