
Entrevista con Curro González a propósito de su escultura-instalación Como un monumento al artista.

Autor extraído CAAC / Pepe Yñiguez
jueves, 11 de noviembre de 2010



CIRCO INTEMPERIE: El fabuloso artista orquesta y su maravillado público (fantasma).

Entrevista con Curro González a propósito de su escultura-instalación Como un monumento al artista.

Pepe Yñiguez

Como un monumento es el primer proyecto de escultura-instalación pública de Curro González (Sevilla, 1960), uno de los representantes más importantes de la generación de artistas aparecidos en Sevilla en los ochenta. La obra que se instalará de forma permanente en el CAAC es su más reciente recreación de la figura del artista, un tema por el que ha mostrado interés casi desde el principio de su trayectoria. En esta ocasión, además, el público tiene un papel protagonista no sólo como espectador- receptor de la obra sino también como parte constituyente de la misma. El humor, los juegos conceptuales de la vanitas barroca, la memoria histórica de la pintura, con referentes como Brueghel o Hogarth, son algunas de las claves que maneja Curro González para proponer toda clase de avisos que, como especie de emblemas contemporáneos y aun en su desencanto, pueden ayudarnos a descifrar y esquivar los engaños del mundo actual.

- Como un monumento es una instalación donde se presenta al artista como un hombre-orquesta, casi como una figura del vodevil o de un humilde espectáculo callejero. Es un artista plástico porque reconocemos atributos, sólo que agobiado por todas las tareas que tiene que realizar al mismo tiempo. Ya en algunos cuadros te habías retratado y habías retratado al artista como carretero o como equilibrista, ¿qué supone esta actualización con respecto a propuestas iconográficas anteriores?

Pienso que esta figura del hombre orquesta puede transmitir de manera bastante clara el sentimiento que nos produce la tarea a la que tenemos que hacer frente al actuar como artistas. Como dices resulta agobiante, pero al tiempo nos muestra la capacidad admirable para abordar tareas distintas e incluso contradictorias. El papel del artista aquí me recuerda la definición que hace Homero de Odiseo al comienzo del libro como la de un hombre polytropos, lo que se podría traducir como hombre de muchos senderos o de muchas mañas. Entiendo que esa es una buena posición de partida para situarse, en general, frente al mundo, pero particularmente muy necesaria para hacerlo como artista. Es muy probable que, gracias a esos precedentes en mi obra que mencionas, José Lebrero me propusiera realizar este proyecto para los jardines del CAAC con una temática que reflejase la imagen del artista. En este caso, tenía claro que debía afrontar una obra con un claro carácter público y contar con los condicionantes propios de la ubicación, material y

técnica empleados. Tuve que considerar todos estos elementos y me

pareció interesante añadir otro que, como un caballo de Troya, introduce inadvertidamente al espectador en la obra utilizándolo como un elemento más.

- La obra se va a inaugurar acompañada de bocetos y obras anteriores relacionadas tanto con la figura de artista como con la del público o, por lo menos, con el espectador potencial que aparecía en Friso, una obra de 1993 que se pudo ver en la desaparecida sala Arenal de Sevilla, o el expectante de Enjambre que también se pudo ver en la Biac3. Además de todas estas obras, entre las que también está la animación de la Broma Infinita, en la exposición se mostrarán una serie de dibujos imitando los chistes gráficos donde se retratan diferentes tipos de artistas y, entre ellos, ya aparecía un artista hombre-orquesta. ¿Qué interés encuentras en esos chistes sobre artistas especialmente abundantes en revistas norteamericanas a partir de los años cincuenta con el triunfo del expresionismo abstracto? Lo digo porque, vistos ahora, parecen emitir un juicio bastante más inteligente sobre la imagen y la idea de los artistas de lo que pudo pensarse en su momento.

Lo realmente fascinante de esas caricaturas que aparecieron en publicaciones como New Yorker, aparte de su particular estilo de viñeta de bordes difusos, es que en muchos casos las pinturas que aparecen en ellas se han convertido en premonitorias de algunas de las obras abstractas que recientemente han realizado algunos artistas que defienden la abstracción con sus obras. Es como si esa premisa, que se ha venido cumpliendo desde la aparición del movimiento moderno, de potenciar exageradamente unos aspectos sobre otros hasta definir la metodología de trabajo, es decir, de caricaturizar, realizara una pirueta al retroalimentarse con su propia burla.

Aunque no estaría muy seguro de que ésa fuera la intención de estos artistas.

Pues bien, como sabes, he utilizado desde hace años la caricatura en mis trabajos porque de algún modo sigue teniendo ese carácter extraño al discurso serio y cargado de solemnidad que impregna buena parte del arte contemporáneo, incluso cuando éste se define desde posiciones pretendidamente marginales y cargadas de compromiso. Para mi la

caricatura funciona como un antídoto contra el dogmatismo. En la serie que mencionas aparece junto a otras la imagen de un artista hombre-orquesta, de la evolución de esa idea surge la de la escultura. Necesitaba para ésta una figura que no resultase excluyente, con un cierto carácter universal, y creo que ésta era la idónea.

- La profusión de detalles de la escultura tiene que ver con tu obra, pero parece ir en contra de la idea de monumento, donde se tiende a resaltar lo esencial para hacer más fácil el reconocimiento y la posible identificación. La obra es, por así decirlo, antimonumental, lo que, a mi parecer, acentúa su carga irónica. La consideración de monumento, más que ensalzar la figura del artista lo sitúa en un lugar marginal, del mismo modo que es marginal la consideración actual de la idea de escultura monumental, por muy de moda que esté en bastantes ayuntamientos. ¿Cómo se concilia la idea del artista que es reconocido y ocupa el puesto más alto del podio aunque esté pisando una mierda; del artista que, en definitiva, merece un monumento con el carácter marginal que le otorga ese mismo monumento?

Sólo se podría conciliar si la reconocemos como una paradoja, una cadena de paradojas, diría. Eso es también lo que denotan las frases

que se pueden leer, no sin cierta dificultad, en los laterales del bombo: “marco el ritmo de un tiempo que nunca será” o “miro lo que no puedo ver”, quizá a pesar de colocarse gafas de visión nocturna. Esta obra no es, pues, un monumento. Es algo “como un monumento” y por tanto se afirma al tiempo que se niega. De ahí ese juego complejo de lecturas en niveles distintos, de lejos y de cerca, en espacios diferentes.

Cuando pienso en la idea del artista triunfador no puedo olvidar la fábula con la que Félix de Azúa, en su Diccionario de las artes, viene a ilustrar su entrada para la palabra “artista”. En ésta asimila el término al de una figura que se recoge en ciertas narraciones judías sobre el Holocausto. Concretamente la de un personaje, un oteador, al que aupaban los

ocupantes de los vagones sin ventanas del tren en el que viajaban hacia los campos de concentración. Éste narraba a los demás lo que podía apreciar del mundo exterior a través de una pequeña rendija de ventilación en el techo del vagón. Azúa termina recordándonos que esa tarea no les pertenecía, sino que era fruto de un pacto colectivo efímero. Un trabajo de narración que debía por ello evitar la expresión soberbia de la genialidad propia.

La mierda en el zapato es un símbolo del azar, la suerte que todo triunfador ha de tener, pero también sirve como parodia de aquel recordatorio que en las celebraciones de triunfo en la antigua Roma un esclavo repetía en el oído al general victorioso: “Recuerda que sólo eres un hombre”.

- Esto último me recuerda algo sobre lo que has reflexionado en tus pinturas recientes y pienso en la última exposición en la galería Rafael Ortiz. Me refiero a la relación entre la cotidianidad y la trascendencia, entre lo ordinario y lo sublime. ¿Es esta la tarea más relevante del artista actual, el aunar esa cotidianidad para que el espectador reconozca, de alguna manera, el lugar desde el que se le interroga y ese valor, si no trascendente, por lo menos significativo que le permita precisamente cuestionar esa cotidianidad? Lo pregunto porque también esa relación puede ser la que existe entre la imagen del cuadro blanco sobre blanco de la escultura y la imagen de la isla desierta que aparece en el ordenador.

No sé si será la tarea más relevante, pero sin duda resulta muy necesaria. Lo que en aquella exposición denominé “falsas epifanías” era el resultado de asumir esta situación partiendo del modo como las abordó Joyce. En realidad, se trataba de proponer un juego en el que los significados se deslizan al enfrentar una situación común y cotidiana como si fuesen momentos de revelación: un momento cargado de magia que sólo puede existir gracias a la capacidad de creer, a la fe de quien lo experimenta. En nuestra cultura, la fiesta de la Epifanía es el día de Reyes y, como sabemos bien, con esa fiesta celebramos también un gran fraude.

El cuadro “blanco sobre blanco” tiene algo de esto, participa de esa necesidad de creer en algo. Una afirmación tautológica que funciona bien en el arte contemporáneo y que nos introduce en el terreno de lo que llamaría el eterno descubrimiento de la pólvora. Quizá por ello, para no llamar a engaño, en su revés, junto a la palabra Edén, he colocado un pequeño avispero. Por eso también, la imagen en la pantalla del ordenador es la de una isla desierta con el reclamo publicitario que nos pide que naufraguemos allí.

Todo esto pretende desembocar en un reconocimiento que nos lleve a aceptar que esa búsqueda de trascendencia, de un arte que marque el sendero de lo absoluto, no es más que una impostura. En definitiva, que lo sublime no es más que una mercancía dañada que sigue en los escaparates

como un señuelo.

- También está el tema de la importancia del emplazamiento de la obra. La escultura da la espalda a un jardín. Un jardín, quizás no muy importante aunque está cerca el ombú de Hernando Colón, que de alguna manera contiene la memoria de la naturaleza ideal, de esa naturaleza que hasta no hace tanto era la maestra del artista ¿Es posible que esa situación marginal del artista se deba al olvido de la naturaleza como parece decir la situación de la escultura?

Sinceramente, no creo que el olvido de la naturaleza contribuya a aumentar la marginalidad del artista. La idea de lo natural se ha ido desvaneciendo poco a poco para todos. De algún modo, el estereotipo ha devorado al modelo original. El artista nunca debió ser imaginado como un buen salvaje; salvo por algunas ensoñaciones literarias, nunca lo fue. La acción del artista ha sido siempre artificio. La apelación desde el arte a un modelo de lo natural es contradictoria, ya que lo que podemos obtener del arte es tan sólo una imitación de la naturaleza. Así, ese modelo original queda siempre condicionado por la representación que le precede.

Está claro que la escultura se sitúa en un marco totalmente domesticado. El jardín podría entenderse como una frontera, un espacio híbrido en el que confluyen las diversas orillas que delimitan, o marginan, mundos diferentes. Siendo así, podría entenderse como el espacio idóneo para situar una representación del artista.

- Está previsto situarlo en un lugar casi escondido. El bronce policromado y los muchos detalles invitan al espectador que lo vislumbra a acercarse. Pero ese acercamiento, por la estrechez del sitio, es más bien individual. ¿Cómo se entiende esa "representación" individual con el hecho de estar instalada en un lugar abierto y público?

Un espacio, digamos, central tendría sentido si mi pretensión fuera la de jugar a hacer una obra que reprodujera los tics de los monumentos que rinden tributo al poder. Éste no es el caso. Antes al contrario, ese carácter íntimo, yo no diría escondido, del emplazamiento elegido permite también un doble nivel de lectura. Una lejana, en la que consideramos globalmente el conjunto, dándole también participación a la arquitectura existente; y otra cercana, que permite una relación de intimidad necesaria para apreciar los detalles, lo que finalmente amplía y enriquece el contenido de la obra. Esta alternancia cerca-lejos la he empleado frecuentemente en mis pinturas. Resulta un modo efectivo de involucrar al espectador, de forzarlo en su acción de interpretar, a salir de la pasividad contemplativa hacia una actitud curiosa y crítica. Esto requiere un grado de implicación por parte del público que no siempre es fácil de encontrar. Pero es nuestra tarea proponer ese desafío.

- Aunque el monumento esté dedicado al artista, más parece que el verdadero héroe de la obra es el espectador. La fanfarria y los

aplausos los merece sólo por acercarse a algo que parece un monumento. Pero La Fama era una figura muy controvertida en la antigüedad, tan alabada como denostada. Todo lo veía y todo lo difundía, lo bueno y lo malo, las grandes noticias de las heroicas victorias y los cotilleos más malintencionados. Digo esto porque el espectador, aunque merecedor en tu obra de las atenciones de la fama, tampoco sale muy bien parado: a la vez que suena la fanfarria en su honor, su imagen sorprendida y congelada se proyecta en una pantalla en la entrada del recinto. Así, la obra parece reclamar al espectador y premiarle por su atrevimiento, pero al mismo tiempo lo sitúa en los insustanciales 15 minutos de fama de Warhol. Para finalizar esta entrevista ¿Cuál es el papel y el lugar del espectador en esta obra?

Como he comentado antes, su papel se podría asimilar al de los ocupantes ocultos en el caballo de Troya. La obra existe y se justifica con el público, pero éste también le expide su certificado de defunción. Es así cómo a partir de un ofrecimiento la ciudad acaba destruida. A lo largo de los años, mi trabajo ha girado insistentemente en torno a la idea de Vanitas. Este carácter efímero de la existencia no puede ser ajeno a la obra de arte y por extensión -o inclusión- al público. Decía Auden que ningún individuo perteneciente al público se compromete verdaderamente, dado que sólo unas pocas horas al día pertenecerá efectivamente al público, el resto del tiempo será él mismo, entonces no será público. En esto tampoco los artistas somos diferentes.

Pepe Yñiguez

Curro González. Como un monumento al artista

Fecha: 30 de septiembre de 2010 - 6 de febrero de 2011

Lugar: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo