

Miradas IV

Centro Torrente Ballester · Ferrol (A Coruña)

Entrevista con Christian García Bello.

MÓNICA MANEIRO. Tu formación comienza en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra y en un inicio es pictórica y en el campo del dibujo. ¿Cuál es el momento en el que das el salto al trabajo con objeto, más escultórico y por qué?

CHRISTIAN GARCÍA BELLO. En la Facultad cursé la especialización de dibujo y pintura pero la nomenclatura de la titulación es un poco tramposa porque esa era realmente la salida de diseño y audiovisuales. En aquellos momentos estaba perdido, aunque hacia al final sí que empecé a ver la luz. Al principio me acerqué al tema del paisaje a través del análisis del entorno urbano en Galicia, en las zonas más desordenadas de la ciudad. Unos espacios de entropía y oportunidad que bauticé como espacios de *fricción*. Ese fue el primer acercamiento. Agoté temporalmente el tema urbano y empecé a analizar cómo era el paisaje gallego y si tenía alguna relación con la idiosincrasia local. Eso desembocó en un proyecto de tesis donde trataba de analizar esa cuestión. La hipótesis era: ¿el paisaje gallego condiciona la idiosincrasia gallega? Entonces me puse a indagar si tenía algo que ver el relieve, el horizonte, el contacto con el mar, etc. Todo visto desde un punto de vista bastante analítico. No tenía una salida clara a través de obra. Me acerqué a la fotografía y al dibujo pero no iba mucho más allá. Tras licenciarme estuve un año trabajando y al año siguiente hice el máster de arte contemporáneo que no me aclaró nada las ideas, pero durante el cual sí tuve algunas conversaciones interesantes con profesores. Chelo Matesanz me dijo una frase que tengo muy presente: “si quieres trabajar con el paisaje desde el arte, no seas mimético”. Eso me supuso un reto y me llevó a abandonar la reproducción fotográfica y el dibujo. Decidí meterme en la escultura durante la residencia que hice en el MAC en 2011 donde empecé a realizar un proyecto con madera y con dibujo, y comencé a trabajar con las pátinas y la significación del material, la poética del mismo y fue ahí cuando dije “no me voy a dedicar a la pintura”. No por falta de interés, ya que en ocasiones me interesa más la pintura que la escultura como espectador, pero no era mi lenguaje, no me sentía cómodo. Cuando empecé a trabajar con la escultura sí me sentí cómodo así que empecé ahí, en ese proyecto que fue muy breve pero muy productivo.

M.M. En tu trabajo en escultura, casi todas las piezas condensan de alguna manera una parte de abstracción sobre lo que es la presencia del material, la presencia del paisaje y del individuo, pero a la vez tienen un elemento simbólico muy claro. ¿Cómo conjugas ese trabajo con el objeto y la abstracción del objeto, con ese simbolismo?

C.G.B. Tengo una estrategia definida que no sabía que utilizaba hasta que me puse a analizar cómo trabajo, cómo funciona mi cabeza. Mi estrategia se basa en un proceso de descifrado y reencifrado. Trabajo en torno a una idea compleja y la divido en conceptos más sencillos. Después intento llegar a la esencia de los mismos, construyendo diagramas. Tomo los que me interesan, descarto los superfluos y los reorganizo en nodos. Relaciono esos nodos entre sí y los traduzco a un material, una pátina o un objeto. La forma me da el juego con el espacio y el material me da el juego con el tiempo, y entre las dos es donde surge el contenido poético. Siempre trabajo con diagramas, buscando relaciones entre las partes de una idea. La intención

es que esos nodos sean conceptos fuertes y esenciales que funcionen como puntos de entrada en la pieza para que el espectador comience a comprenderla, y que desde un nodo se pueda saltar al siguiente, y desde ese a otro más y desde ahí volver al inicio y cerrar el juego. El círculo siempre debe cerrarse. Si alguno de esos nodos no funciona en la pieza, lo elimino. Todos los nodos tienen que funcionar relacionados entre sí y como puntos de entrada y de salida. Si algo sobra, está mal.

M.M. De ahí lo que puede ocurrir en una pieza como *La caída* realizada con los travesaños de una cama...

C.G.B. Sí. En esa pieza suceden dos cosas. Nació por un lado de mi interés en la escala humana y por otro en la idea de la muerte. Me seduce la narración que existe en la cruz ortodoxa a diferencia de la cruz latina, condensada en el travesaño oblicuo de su parte inferior. En la tradición latina Jesucristo se crucifica con un pie sobre otro y en la tradición ortodoxa con los pies separados sobre ese travesaño. Un extremo apunta hacia arriba y otro hacia abajo, y cada extremo señala a uno de los crucificados junto a Cristo. La parte que apunta hacia arriba se refiere al Buen Ladrón y el extremo que apunta hacia abajo se refiere al otro, al ladrón que no se arrepintió. Uno señala al cielo y el otro señala al infierno. Como no quería hacer una cruz explícita pero sí que quería jugar con su recuerdo formal, me quedé solo con ese travesaño oblicuo, por eso es incluso más largo que en la geometría original de la cruz ortodoxa: para focalizar la atención. Durante el proceso encontré un material que me parecía sexi: travesaños de castaño que formaban parte de la estructura de una antigua cama, con lo cual ya tenía en mis manos la idea del yacer condensada en una estructura claramente hecha a escala humana.

M.M. En relación a la utilización de la escala humana como medida, ¿de dónde viene ese interés? ¿Se trata de estudiar la presencia del sujeto dentro del espacio? ¿Tiene que ver con una reflexión más teórica que viene ya de la época de Vitrubio y pienso en los *De Architectura libri decem* donde ya se hace la reflexión sobre la arquitectura en relación a la medida del cuerpo y se va desgranando la importancia de esas medidas?

C.G.B. Sí que hay un interés en el tema vitrubiano y del modulator pero mi interés por esos temas es posterior. Todo esto nace de una de las conclusiones a la que llegué en esa tesis fallida y es que el paisaje nunca existe por sí solo. Lo que existe por sí solo es el paraje, el espacio geográfico. El paisaje solo existe a través del ojo humano. Es, por tanto, una observación a partir de una percepción. Y si el paisaje se construye en el ojo humano, uno lo observa con respecto a su propia escala. Medimos todo con respecto a ella y nos impacta o no en función de eso. Así percibimos y observamos el mundo y así lo hacemos accesible o comprensible.

M.M. Hablabas antes también de la importancia de la idea de la muerte. ¿Dónde crees que se refleja en tus obras y por qué te interesa especialmente ese tema como trasfondo?

C.G.B. Este interés viene de algo puramente personal. Tengo una relación con la muerte de temor. Vivo permanentemente con la sensación de que se me va la vida, de que se me escapa el tiempo. La posibilidad de vivir eternamente me parece muy atractiva, con todo lo que hay que leer, ver y hacer. Me interesa la muerte como fin de la vida y si eso significa o no la detención del tiempo. Tengo mis serias dudas sobre si todo esto existe. Eso me lleva a plantearme si el tiempo es pura percepción como sucede con la escala. Si existe o es un constructo, si es lineal o modulable, y por tanto eso me hace preguntarme qué sucede con la muerte como el fin de uno como cuerpo, si hay algo más allá o no.

C.G.B. De ahí quizá venga la intervención que haces en muchas de las piezas de alusiones directas al cuerpo humano, de colocar los puños, unos pies...

C.G.B. Sí, sin duda viene de ahí. En *El duelo*, en la que reproduzco mis puños, o en *Vacante asceta*, en la que aparecen mis pies, utilizo esos moldes toscos por un lado para representar el cuerpo humano, y por otro para hacer evidente una ausencia del mismo. Quizá queda más claro ese juego en el caso de *Vacante asceta* que tiene los pies en el límite de la pieza marcando un vacío y activándolo.

Tengo dos retos como escultor que pueden parecer muy tontos, pero que creo que son lo que te convierten en escultor si los resuelves bien. Uno es lograr hacer piezas exentas, hacer que funcionen sin ningún apoyo vertical y el otro es conseguir desde la escultura activar el vacío a tu favor de forma poética. Son esos retos que siempre permanecen conmigo en el taller porque creo que tienen potencia narrativa para ir a mi favor en mi trabajo.

M.M. En tus obras siempre percibo un interés muy claro por el trato al material. La pulcritud en su trato, aun cuando este sea encontrado, denota un cariño especial de tu parte a la hora de convertirlo en pieza. Es de alguna manera una parte poética de tu obra, se trata de dignificar un material previo, un material que aparentemente carece de interés.

C.G.B. A mí me cuesta llamarme a mí mismo pulcro porque siempre comparo mis resultados con la pulcritud de otros artistas, pero sí que me interesa llegar a lo esencial, de forma que en una construcción, en una escultura o en una pieza en general, quede claro que la elección de un material es voluntaria. Mi estrategia para hacerlo evidente es separar ese material de un acabado industrial. Necesito que se vea sobre el material el paso de la mano humana. En el caso de la madera, aunque ésta tenga una pátina propia, necesito darle la mía, de carbón o aceite, por ejemplo. Me interesa que tengan una forma lo más geométrica y sencilla posible, pero que haya pátina, porque si no parecen sacados de una cadena de producción y eso los separa de lo humano. Cuando veo algo salido de una cadena de producción me es difícil percibir algo poético en ello, por eso lo cubro, lo espeso.

M.M. De aquí entiendo que viene también la elección de materiales que parten directamente de la naturaleza. ¿En tus trabajos se encuentra relegado el uso de materiales industriales?

C.G.B. Lo más industrial que utilizo, al margen de los metales o el acero, es el hormigón. Lo uso por dos motivos: el primero porque es la forma que tiene el ser humano de llegar a hacer piedra, y el segundo porque el hormigón tiene una curiosidad que poca gente sabe. El hormigón, aunque su proceso de secado y curado parece más o menos rápido, es un material vivo. La reacción que permite que el hormigón se endurezca no se frena nunca. Y cuando este está armado en convivencia con metales no dura para siempre. Se acaba rompiendo, quebrando, y hay algo de fracaso irremediable ahí y eso me interesa. Creo que el hormigón es algo industrial a priori, pero me interesa más ese otro lado poético.

M.M. La idea de concebir piezas para el espacio público es algo que tiene todavía poca presencia en el general de tu trabajo, de hecho la única pieza que has hecho es *Nada, quietud, olas* para el Concello de A Coruña. ¿Cómo planteas el cambio de concebir un trabajo para un espacio expositivo, un espacio cerrado, a pasarlo al exterior, al espacio público?

C.G.B. En el caso de ese trabajo, jugaba con ventaja porque conozco bien ese espacio de la ciudad. El entorno jugaba a mi favor ya que en esa zona hubo unos astilleros antes de que se construyese el paseo. Necesitaba activar la memoria del lugar y jugar con la idea de astillero de forma poética y básicamente empleé la estrategia que describía antes. Me pregunté qué es un astillero, cómo funciona, qué sucede en él. Desgrané la idea inicial, una serie de conceptos más sencillos y llegué a un objetivo: debía construir un astillero en su mínima expresión. ¿Y qué constituye un astillero? Pues realmente constituye un retiro temporal a través de una elevación mínima sobre el mar. Tú sacas el barco del mar para repararlo y posteriormente lo devuelves. Me interesaba el acto de sacar algo de su medio y devolverlo después, tras haber sufrido un cambio. Hay una ascensión y un descenso, un ritual. La idea de la ascensión y el descenso me dio la estructura de la pieza, y además quería hacer hincapié en lo ritual, en la repetición, y la repetición mínima son tres pasos, una tríada. La elección del material, sin embargo, sí estuvo más condicionada por ser una obra para el espacio público. A mí me gusta trabajar con pino -por su significación con la muerte- o con castaño. Al estar a la intemperie me tuve que ir a una madera tropical que no se pudriese. En pleno proceso de creación de la pieza fue cuando me encontré con el poema de Juan Ramón Jiménez que le da título. Cuando lo leí pensé: esto es de lo que estoy hablando. Y ese verso me lo llevé a unas placas de mármol y cerré la pieza así.

M.M. En tu obra existe una combinación muy clara entre lo plástico y la parte explicativa. Para mí en tu caso la cartela es casi parte de la pieza, sin ese contenido narrativo puro la pieza está incompleta...

C.G.B. Intento invertir bastante tiempo buscando título e intento también que la ficha técnica sea fiel a lo que hay ahí. Personalmente detesto el “dimensiones variables, técnica mixta”. Si no hay narración en los materiales, me molesta. No es lo mismo pintar en óleo sobre lino que en acrílico sobre plástico. Soy consciente de que soy críptico trabajando, pero quiero que sea así porque sino no hay juego intelectual posible. Aunque a la vez necesito lanzar pistas para que no parezca que estoy trabajando solamente para mí. Creo que el trabajo del artista consiste en seducir al espectador para que entre en el juego y se sienta interpelado. Y que se sienta premiado si sospecha que lo ha completado. Pero soy consciente de que a veces con la ficha técnica no queda claro. Muchas veces me apoyo en textos descriptivos para que quien quiera jugar tenga las claves para hacerlo.

M.M. En eso, salvando las distancias porque el trabajo es muy diferente, hay una cierta relación con otro tipo de artistas que han utilizado también el texto aunque han ido por un camino más puramente conceptual o más ambiental como puede ser Broodthaers. Sus piezas normalmente no se entienden viendo una imagen sin embargo cuando te acercas a la cartela, el juego lingüístico que proponen está de alguna manera redundando en el significado de la pieza y dando la clave. De hecho su obra tiene una relación muy clara también con el trabajo lingüístico y con el trabajo poético. ¿Quiénes son los artistas que te influyen en ese discurrir, o que te interesan aunque no tengas con ellos un parecido claro?

C.G.B. Juan Muñoz, Nacho Criado, Mirosław Balka, Andréi Tarkovski y Thierry de Cordier son los que tengo en la cabeza de forma habitual. Después hay muchos más. No puedo negar que soy hijo de la Facultad de Pontevedra. Al fin y al cabo me han dado clase Juan Luis Moraza, Ignacio Barcia y Juan Carlos Meana, así que considero que el juego y el interés conceptual debe ser sólido. Me influye mi formación. Es algo que no reconozco muy a menudo, pero así es.

M.M. ¿Cómo trasladas la idea temporal al discurso expositivo cuando planteas una exposición?

C.G.B. Es un problema del que soy más consciente ahora que antes. En una exposición me preocupa que la narración que se establece entre las piezas sea clara, accesible y que de ese modo pueda incluir la idea del tiempo en ella. En las piezas sí está esta idea, aunque sea de una forma velada. Por ejemplo, en la elección del pino hay una reflexión sobre la muerte y por lo tanto del tiempo, de la paralización de éste. En el uso de la sal como conservante, también. Pero siempre es una relación a través de la poética del material. Evidenciar eso en la relación entre las piezas si me ha costado más, y siempre tengo la tentación de recurrir a la literatura para intentar solucionar ese problema.

El espacio tiene importancia para mí y la relación de las piezas también. Además, creo que funciono mejor en las exposiciones individuales que en las colectivas, porque necesito crear una atmósfera determinada para mostrar mi trabajo en condiciones, y a esa atmósfera llego a través de un conjunto de piezas.

M.M. ¿Hablas de la presencia del componente ascético y la necesidad de crear un ambiente en cierta manera religioso y que cree un estado metafísico de contemplación y de meditación para entender el trabajo?

C.G.B. Eso es crucial, es mi objetivo. Algo que me da rabia del arte es que uno como artista normalmente se pierde el *feedback* directo y epidérmico del espectador, cuando en otras disciplinas como el teatro o la música tienes ese retorno instantáneo, aunque pueda diluirse más rápido. Mi forma de jugar contra eso es intentando construir una atmósfera concreta, ascética, cargada y sutil. Mi objetivo con una exposición es provocar la misma sensación que uno tiene al entrar en una iglesia vacía.

M.M. ¿Y los símbolos?

C.G.B. No tengo ninguna pulsión nacionalista en lo político pero me gustaría que a través de mi trabajo se pudiera saber de dónde soy. El nuevo estilo internacional me molesta aunque todos caemos en él. El hecho de utilizar materiales enraizados culturalmente en Galicia o España me interesa por ese motivo. Por eso uso el pino o el castaño. La sal, por otro lado, me interesa por su relación con el mar, pero también por ser un conservante natural. Eso me permite hablar de la detención del tiempo y de la temperatura. La idea de temperatura que te puede transmitir una pieza o una arquitectura es importante. Peter Zumthor tiene esto muy presente a la hora de construir un espacio. Utilizo todos los materiales por ese motivo, para ver cómo llegando a la esencia de lo que son puede surgir un juego poético. Otro ejemplo es el grafito. Su relación con el dibujo es mecánica y utilitarista, pero lo que me interesa del grafito es que es un material de carbono que comparte composición con el diamante pero varía en su estructura. Además puede usarse como lubricante y como regulador de temperatura. Si eres un poco curioso, puedes ver que además del acabado estético que te puede dar un material existen ciertas significaciones poéticas. Intento interesarme por esto, ya sea a través de la ciencia, el folclore o la cultura, y por eso los elijo. Tengo una constelación de materiales con la que trabajo y que irá creciendo en el futuro. Cuanto más esenciales mejor. La vanguardia técnica a ese nivel no me aporta tanto. Los materiales nuevos no suelen tener tanta densidad.

M.M. Una herencia de tus primeros trabajos es la convivencia del dibujo con la escultura y cómo haces que estados dimensiones del dibujo pasen a formar parte de esas piezas de tres dimensiones.

C.G.B. Eso quizá sucedía más al principio, pero ahora estoy rompiendo esa relación entre dibujo y escultura. Me pregunto si realmente puedo funcionar sin él. Lo que sí me estoy planteando es volver al dibujo en paralelo a la escultura y aplicar sobre él procesos mecánicos y no miméticos, entendiendo el dibujo como un terreno de juego neutral donde el resto de artes suelen apoyarse.

M.M. ¿De dónde procede tu conexión con el uso del cristianismo como referente cultural?

C.G.B. El hecho de usar el cristianismo o la Biblia como apoyo conceptual me vale como excusa cultural para interpelar al espectador. Conozcas o no el cristianismo, conozcas o no la biblia, vives en ese contexto y te proporciona un código para interpretar las cosas. El Antiguo Testamento es una mina de oro de simbolismo y de figuras retóricas brutales, bellísimas, muy esenciales y a la vez asumidas por todos. No siempre se necesita que el interlocutor conozca el texto para acercarse a él. Es casi un diccionario al que se puede recurrir porque tiene un valor cultural rotundo.

M.M. ¿Y la naturaleza?

C.G.B. Me interesa la naturaleza como lo que uno extrae de la experiencia del paisaje a través del caminar o del peregrinaje. ¿Y qué es el peregrinaje? Es recorrer un camino con un sentido inequívocamente ritual. Yo soy un adicto al caminar y a la exploración. Conozco todas las calles y callejones de mi ciudad, y el acto de salir de la ciudad caminando para mí es una experiencia maravillosa. Valerse por uno mismo como herramienta. Hay algo de ritual y hay algo de religioso en el asunto.

M.M. ¿Cuáles son tus últimos intereses manifiestos de alguna manera en tu trabajo?

C.G.B. Lo que me interesa últimamente es la búsqueda de la definición del refugio mínimo. Qué lo constituye, qué sucede en él y cómo contar todo eso a través de la especificidad de la escultura. Creo que la mejor pieza en esa dirección es *Refugio mínimo para lugar limítrofe*. Me interesa mucho definir qué constituye un refugio mínimo. Me pregunté qué condiciones tiene que cumplir el refugio mínimo para considerarse como tal y llegué a una serie de conclusiones: En primer lugar, y según la RAE, es un lugar de asilo. En segundo lugar, uno nunca vive en el refugio, sobrevive en él. Esa es la diferencia entre el refugio y la casa. En la casa podríamos decir que disponemos de cuatro estancias esenciales: el dormitorio, la cocina, el comedor o sala de estar y el aseo. En un refugio se puede prescindir de la cocina y el aseo. En tercer lugar, uno no hace vida en el interior del refugio, sino que mira al exterior desde él. El cuarto punto es que no es un espacio definitivo, sino que es un espacio temporal. La quinta condición es que debe ser auto-portante. Y la sexta es que un refugio debe ofrecer la mínima protección contra la intemperie. A partir de esta definición me empezó a interesar lo que sucede en el plano espiritual en el refugio, porque se puede decir que el refugio es un lugar intermedio entre el hogar y la tumba y por lo tanto es un espacio intermedio entre la vida y la muerte. A esa intersección, la llamo *impasse*, término que se refiere tanto a una intersección como a una pausa. Pero no me interesa tanto construir un refugio en sí desde la arquitectura como analizarlo desde la escultura.

M.M. Sin embargo esas piezas como *Refugio mínimo para lugar limítrofe* tienen una cualidad arquitectónica importante. Para mí hay una cosa clara que es la presencia de un techo, o una estructura clara. ¿En ese sentido son piezas arquitectónicas de alguna manera porque tienen un mecanismo de sustentación y una cubierta y albergan un espacio mínimo?

C.G.B. Sí, en cierto modo está ahí la idea. Intentar albergar un espacio mínimo es la misma estrategia que la de activar un vacío. Es crear un espacio en la permanente espera de ser habitado.