

Fotoalimentación Fotoalimentació Luis Luis Gordillo Gordillo



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

cccc

Centre del Carme
Cultura Contemporània



Ayuntamiento
Alicante Cultura



MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
DE ALICANTE

AGRADECIMIENTOS / AGRAÏMENTS / ACKNOWLEDGEMENTS

_Queremos agradecer muy especialmente el entusiasmo del artista Luis Gordillo con este proyecto largamente deseado. Y la ayuda imprescindible que Pilar Linares nos ha brindado en todo momento, sin la cual esta exposición no hubiera existido. Y tampoco todo lo demás.

Queremos agradecer a los prestadores particulares su generosidad para con esta exposición, a la Colección Rodríguez Argüelles y a la Colección Fundación Mer que se han desprendido largo tiempo de sus obras.

Queremos expresar nuestro reconocimiento a Frutos Moreno, Presidente y CEO de TBWA\ The Disruption® Company por la producción y edición del video que acompaña de forma tan didáctica esta exposición.

A Begoña Martínez Deltell directora de la Galería Aural de Alicante por enredarnos en la amistad y propiciar los encuentros con Luis Gordillo y Pilar Linares creyendo siempre que esta exposición era posible. Tenía razón.

_Volem agrair molt especialment l'entusiasme de l'artista Luis Gordillo amb aquest projecte llargament desitjat. I l'ajuda imprescindible que Pilar Linares ens ha brindat en tot moment, sense la qual aquesta exposició no haguera existit. I tampoc tota la resta.

Volem agrair als prestadors particulars la seua generositat envers aquesta exposició, a la Col·lecció Rodríguez Argüelles i a la Col·lecció Fundació Mer, que s'han després un llarg temps de les seues obres.

Volem expressar el nostre reconeixement a Frutos Moreno, president i CEO de TBWA\The Disruption® Company, per la producció i edició del vídeo que acompanya de forma tan didàctica aquesta exposició.

A Begoña Martínez Deltell, directora de la Galeria Aural d'Alacant per enredrar-nos en l'amistat i propiciar les trobades amb Luis Gordillo i Pilar Linares, creient sempre que aquesta exposició era possible.

_We would like to give special thanks to the artist Luis Gordillo for the enthusiasm he brought to this long-awaited project. We would also like to thank Pilar Linares for her indispensable and ongoing help, without which this exhibition would not have existed, nor all the rest.

We would like to thank our private loaners for their generosity, the Rodríguez Argüelles collection and the Fundación Mer collection who went without their artworks for a long time.

We would like to express our appreciation to Frutos Moreno, president and CEO of TBWA\ The Disruption® Company for the production and editing of the wonderfully instructional video that accompanies this exhibition.

And lastly, thanks to Begoña Martínez Deltell, Director of the Aural Gallery of Alicante, for her friendship, for facilitating the meetings with Luis Gordillo and Pilar Linares, and for her ongoing belief that this exhibition would take place.



En los años setenta empleé la fotografía en blanco y negro con numerosos propósitos, pero quizás el más importante y el que he mantenido a lo largo del tiempo, es el de analizar los elementos orgánicos de la pintura, neutralizando y cosificando el gesto.

En la actualidad trato de crear espacios en los que la pintura y la fotografía dialogan e interactúan entre sí; intento articular maneras para la expansión de la fotografía en mi obra.

Me sigue interesando primordialmente la pintura como interrogación corporal; no obstante, la intervención técnica de la fotografía crea una tensión dialéctica, un espacio mental en crecimiento.



A MODO DE EXPLICACIÓN
ROSA M^a CASTELLS
PAG 8 LUIS GORDILLO
EN EL CONTEXTO DE LA
FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA DE
LOS AÑOS 70 ENRIC MIRA
PAG 21 TIEMPO AMBIGUO
CHUS TUDELILLA PAG 41
UNA CONVERSACIÓN CON
LUIS GORDILLO ISABEL
TEJEDA PAG 61 SALA
PAG 80 OBRA PAG 104
ENGLISH TRANSLATION
PAG 158

A MODO DE EXPLICACIÓN

Rosa M^a Castells

Luis Gordillo es uno de los principales artistas plásticos en España. Nace en Sevilla en 1934. Vive y trabaja en Madrid. Su carrera artística comenzó a mediados de los años cincuenta cuando decidió ser pintor tras licenciarse en Derecho y haber estudiado música. Marchó a París y allí vivió un clima de libertad entonces difícil en España, ampliando su conocimiento sobre las vanguardias artísticas y en especial, sobre el informalismo. De una posterior estancia en Londres en los años 60, recibe las influencias de la nueva figuración y del arte pop.

Así, su universo plástico se conforma en los años sesenta recogiendo tres influencias básicas: el informalismo, el arte Pop y el geometrismo. En su obra cobran importancia las series y la repetición de la misma forma que el psicoanálisis, la filosofía o la cultura popular, la publicidad y el diseño gráfico. Con estos elementos, algunos contradictorios, configura un estilo ya propio, que ha tenido una fuerte influencia sobre artistas de las siguientes generaciones.

Auténtico y obsesivo investigador, Gordillo es pionero en el uso de la fotografía y otras técnicas de transformación de la imagen como maquinaria de disección y análisis del proceso pictórico, incorporando posteriormente las nuevas tecnologías digitales. Tanto el dibujo como las distintas técnicas de estampación tienen un papel protagonista en toda su extensa carrera, técnicas que utiliza y conjuga de forma natural con la pintura, consiguiendo imágenes plásticas asombrosas y singulares.

A partir de los años 80 alcanza su madurez creativa con un estilo artístico inconfundible que lo ha mantenido alejado de grupos y tendencias en una especie de automarginación aunque referente y maestro de la pintura española. Gordillo es, sin duda alguna, una de las figuras más influyentes y relato esencial del arte español del último medio siglo.

Entre sus numerosas exposiciones en espacios públicos cabe destacar las siguientes exposiciones antológicas: IVAM (Valencia, 1993), Meadows Museum (Dallas, 1994), MACBA (Barcelona, 1999), Museum Folkwang (Essen, 2000), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2007), Kunst Museum (Bonn, 2008), CAC (Málaga, 2012), ARTIUM (Vitoria, 2015), CAAC (Sevilla, 2016), Koldo Michelena, (San Sebastián, 2017), CGAC (Santiago de Compostela, 2017), Patronato de la Alhambra y Generalife y Centro José Guerrero (Granada, 2017-18).

Además, ha sido galardonado con numerosos premios y menciones entre los que cabe destacar el Premio Nacional de Artes Plásticas (1981), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1996), Caballero de las Artes y las Letras de Francia (2007) y el Premio Velázquez a las Artes Plásticas (2007).

A MANERA D'EXPLICACIÓ

Rosa M^a Castells

Luis Gordillo és un dels principals artistes plàstics a Espanya. Naix a Sevilla en 1934. Viu i treballa a Madrid. La seua carrera artística va començar a mitjan anys cinquanta quan va decidir ser pintor després de llicenciar-se en Dret i haver estudiat música. Va marxar a París i allí va viure un clima de llibertat llavors difícil a Espanya, ampliant el seu coneixement sobre les avantguardes artístiques i especialment, sobre l'informalisme. D'una posterior estada a Londres, en els anys 60, rep les influències de la nova figuració i de l'art pop.

Així el seu univers plàstic es conforma en els anys seixanta recollint tres influències bàsiques: l'informalisme, l'art Pop i el geometrisme. En la seua obra cobren importància les sèries i la repetició de la mateixa forma que la psicoanàlisi, la filosofia o la cultura popular, la publicitat i el disseny gràfic. Amb aquests elements, alguns contradictoris, configura un estil ja propi, que ha tingut una forta influència sobre artistes de les generacions següents.

Autèntic i obsessiu investigador, Gordillo és pioner en l'ús de la fotografia i altres tècniques de transformació de la imatge com a maquinària de dissecció i anàlisi del procés pictòric a què incorpora posteriorment les noves tecnologies digitals. Tant el dibuix com les diferents tècniques d'estampació tenen un paper protagonista en tota la seua extensa carrera, tècniques que utilitza i conjuga de forma natural amb la pintura i aconsegueix imatges plàstiques sorprenents i singulars.

A partir dels anys 80 assoleix la seua maduresa creativa amb un estil artístic inconfusible que l'ha mantingut allunyat de grups i tendències en una espècie d'automarginació, encara que referent i mestre de la pintura espanyola. Gordillo és, sens dubte, una de les figures més influents i relat essencial de l'art espanyol de l'últim mig segle.

Entre les seues nombroses exposicions en espais públics cal destacar les exposicions antològiques següents: IVAM (València, 1993), Meadows Museum (Dallas, 1994), MACBA (Barcelona, 1999), Museum Folkwang (Essen, 2000), Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia (Madrid, 2007), Kunst Museum (Bonn, 2008), CAC (Màlaga, 2012), ARTIUM, (Vitòria, 2015), CAAC (Sevilla, 2016), Koldo Michelena, (San Sebastián, 2017), CGAC, (-Santiago de Compostel·la, 2017), Patronat de l'Alhambra i el Generalife i Centro José Guerrero (Granada, 2017-18).

A més, ha sigut guardonat amb nombrosos premis i esments entre els quals cal destacar el Premi Nacional d'Arts Plàstiques (1981), la Medalla d'Or al Mèrit en les Belles Arts (1996), Cavaller de les Arts i les Lletres de França (2007) i el Premi Velázquez a les Arts Plàstiques (2007).

LA EXPOSICIÓN.

Luis Gordillo visitó el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante en abril de 2013 y manifestó su admiración por el espacio y por la obra de Eusebio Sempere al que le unió amistad y proyectos en común. *Dos nostalgias mejor que una*¹. Y decidió entonces plantear una exposición para este museo. Y nosotros aceptar la propuesta.

Con el tiempo, íbamos recordando y recordándonos. Sabíamos que estaba por venir. Ganamos confianza y apresamos el tiempo. *Las cosas van por donde van las cosas*. Y fuimos trabajando las posibilidades del espacio, sus compromisos expositivos, las expectativas del museo, sus obsesiones atemporales y las características de su obra, e indagamos en el subconsciente..., de forma que todo ello conformara el mejor proyecto posible. *Odio los tiempos sin nombre*. Nos pusimos fecha.

No es sencilla la obra de Luis Gordillo. Tras una primera lectura aparentemente fácil, se advierte una extraña dualidad que desasosiega. Hay siempre algo más tras las imágenes que propone el artista. *El espectador ve en el cuadro lo que el pintor sabe, pero el alma del cuadro es lo que el pintor ignora*. Y esa extraña apariencia descubre un inagotable cuestionamiento psicológico que goza o sufre con *lo pictórico* mientras se aleja de polémicas clasificaciones que discuten su filiación artística entre la figuración o la abstracción.

Quizás la pintura se pueda considerar ya un paraíso perdido. Decidimos NO hablar de pintura. O Sí. El espacio no lo permitía. Y las grandes exposiciones de Gordillo tan recientes tampoco. No había tal posibilidad. Pero sí debíamos hablar de repetición, de serie, de multiplicación, de *malestar óptico* y de *malestar épico*. Y encontramos el lugar y la excusa: *Pipo*, el muñequito fumador de los años 50 fue el punto de partida. En la infancia de mi padre habitaba ese muñeco tan políticamente incorrecto del mismo modo que en algunas fotografías de Luis Gordillo, convertido en protagonista. Y esas piezas llevaron a otras y descubrieron una faceta de Gordillo fascinante: la obra de mediados de los años 70 con la fotografía como medio y como excusa para pintar, fotografiar y volver a pintar o a fotografiar.

Así que cuando el proyecto de esta exposición fue viable –y eso solo fue posible gracias al apoyo incondicional del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana–, supimos que queríamos hacer algo en torno a esa obra entre pop y cinética de mediados de los años 70. *Lo que yo pienso que ella está pensando. Ella piensa que yo estoy pensando lo mismo que ella*. Gordillo estuvo de acuerdo y nos pusimos a trabajar.

En el camino inevitablemente he aprendido mucho. Del maestro. Trabajar con Luis es muy fácil. *Le gusta hablar con palabras*. Y todo lo soluciona Pilar (sin ella, este proyecto hubiera sido imposible). A Gordillo le gusta plantear sus propias exposiciones: es comisario y a la vez, artista que co-

1 Las frases en cursiva que se intercalan en el texto son “versos” del propio Luis Gordillo escritos a modo de poemas, reflexiones, títulos de cuadros o pensamientos líquidos en un *Cuaderno verde*. El contenido de este cuaderno se recoge en la publicación *Luis Gordillo, Little Memories*, Sevilla, Ediciones Los sentidos, 2009. Las hemos utilizado (desde el respeto) con el fin de dar voz al artista siguiendo el hilo de lo narrado.

L'EXPOSICIÓ.

Luis Gordillo va visitar el Museu d'Art Contemporani d'Alacant a l'abril de 2013 i va manifestar la seua admiració per l'espai i per l'obra d'Eusebio Sempere al qual va unir amistat i projectes en comú. *Dues nostàlgies millor que una*¹. I va decidir llavors plantejar una exposició per a aquest museu. I nosaltres acceptar la proposta.

Amb el temps anàvem recordant i recordant-nos. Sabíem que estava per vindre. Guanyem confiança i capturem el temps. *Les coses van per on van les coses*. I vam anar treballant les possibilitats de l'espai, els seus compromisos expositius, les expectatives del museu, les seues obsessions atemporals i les característiques de la seua obra, i indaguem en el subconscient..., de manera que tot això conformara el millor projecte possible. *Odie els temps sense nom*. Ens vam posar data.

No és senzilla l'obra de Luis Gordillo. Després d'una primera lectura aparentment fàcil, s'adverteix una estranya dualitat que desassossega. Hi ha sempre una mica més després de les imatges que proposa l'artista. *L'espectador veu en el quadre el que el pintor sap, però l'ànima del quadre és el que el pintor ignora*. I aquesta estranya aparença descobreix un inesgotable qüestionament psicològic que gaudeix o pateix am *allò pictòric* mentre s'allunya de polèmiques classificacions que discuteixen la seua filiació artística entre la figuració o l'abstracció.

Potser la pintura es pot considerar ja un paradís perdut. Decidim NO parlar de pintura. O Sí. L'espai no ho permetia. I les grans exposicions de Gordillo, tan recents, tampoc. No hi havia tal possibilitat. Però sí que havíem de parlar de repetició, de sèrie, de multiplicació, de *malestar óptico* i de *malestar épico*. I trobem el lloc i l'excusa: *Pipo*, el muñequito fumador dels anys 50 va ser el punt de partida. En la infància del meu pare habitava aquell ninot tan políticament incorrecte de la mateixa manera que en algunes fotografies de Luis Gordillo, convertit en protagonista. I aquelles peces van portar a unes altres i van descobrir una faceta de Gordillo fascinant: l'obra de mitjans els anys 70 amb la fotografia com a mitjà i com a excusa per a pintar, fotografiar i tornar a pintar o a fotografiar.

Així que quan el projecte d'aquesta exposició va ser viable –i això només va ser possible gràcies al suport incondicional del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana–, vam saber que volíem fer alguna cosa entorn d'aquella obra entre pop i cinètica de mitjan els anys 70. *El que jo pense que ella està pensant. Ella pensa que jo estic pensant el mateix que ella*. Gordillo hi va estar d'acord i ens vam posar a treballar.

En el camí inevitablement he après molt. Del mestre. Treballar amb Luis és molt fàcil. *Li agrada parlar amb paraules*. I tot ho soluciona Pilar (sense ella, aquest projecte hauria sigut impossible). A Gordillo li agrada plantejar les seues exposicions: és comissari i alhora, artista que comissaria,

1 Les frases en cursiva que s'intercalen en el text són “versos” del mateix Luis Gordillo escrits a manera de poems, reflexions, títols de quadres o pensaments líquids en *Quadern verd*. El contingut d'aquest quadern es recull en la publicació *Luis Gordillo, Little Memories*, Sevilla, Ediciones Los sentidos, 2009. Les hem utilitzades (des del respecte) amb la finalitat de donar veu a l'artista seguint el fil de la narració.

misariar, pero establece una extraña duplicación que le permite mirarse desde fuera. Y cada proyecto de exposición es tratado por él como una actividad creativa más, como si de una instalación artística se tratara. *Cabeza que piensa en el cero doble*. Gordillo elige las piezas, las sitúa en el plano, las relaciona y establece el discurso: mi trabajo ha sido construir un espacio real y verdadero, depurar ese guión y ajustarlo al definitivo, compararlo, comprometerlo y decidir qué obras terminan por dialogar o desafinar en ese recorrido que siempre imaginamos como didáctico. *Exactamente lo contrario pero a la inversa*. El trabajo de Luis era impecable.

La exposición estaba planteada. Gordillo utiliza los proyectos expositivos para revisar, interrogar y actualizar su obra. Detiene el tiempo y vuelve a mirar mientras transita hacia el futuro desde su pasado plástico como si fuera un artista sin presente. *Lo malo del espejismo es que además uno tiene sed*. Gordillo es siempre más moderno.

Dos lienzos de propiedad particular (Colección Rodríguez Arguelles y Colección Mer) y cerca de 200 piezas provenientes del estudio del artista recorren el afán experimental de Gordillo en torno a la reproducción, transformación y multiplicación de la imagen por métodos tradicionales como la fotografía analógica, la fotocopia, la impresión, el offset, y en los últimos tiempos, la composición e impresión digital. *Me estoy volviendo loco de la vista*. Ese interés de Gordillo por la fotografía y cómo la técnica se emplea en dos direcciones, desde la fotografía a la pintura y desde la pintura a la fotografía, es lo que mostramos en *Fotoalimentación* título de esta exposición. Esta muestra se completa con la edición de un video expresamente rodado para esta exposición y guión del propio Luis Gordillo; de carácter fundamentalmente didáctico, pone de relevancia la facilidad del artista para contar su propia experiencia creativa con cercanía aunque con gran agudeza crítica. El video ha sido editado por gentileza de TBWA\The Disruption * Company.

FOTOALIMENTACIÓN.

La exposición muestra dos etapas de Luis Gordillo con claras diferencias: una primera con el trabajo fotográfico de los 70, casi en su totalidad en blanco y negro, y otra posterior, donde ya aparece el color y la utilización de la nueva tecnología digital que abre al artista un campo casi infinito a la experimentación. Y dos lienzos excepcionales que demuestran el camino de ida y vuelta que el artista emprende desde ellos. *Baño dúplex* y *Andarín Cabezón dúplex*, ambos de mediados de los años 70. Gordillo se sirve de la duplicidad de la imagen, una en color y otra en blanco y negro o en tonos “vinagre”, para reproducir la misma imagen sin las “estridentes” del color. Apaciguada la tormenta compositiva es la fotografía del total o de algunos fragmentos quien propone nuevas lecturas y provoca nuevas obras que se multiplican de manera obsesiva y recurrente. El artista utiliza la fotografía con la finalidad de encontrar otras opciones al color dominante en su pintura, un método que le ayudará a neutralizar sus pinturas, muchas veces estridentes por contraste de tonos complementarios.

però estableix una estranya duplicació que li permet mirar-se des de fora. I cada projecte d'exposició és tractat per ell com una activitat creativa més, com si es tractara d'una instal·lació artística. *Cap que pensa en el zero doble*. Gordillo tria les peces, les situa en el pla, les relaciona i estableix el discurs: el meu treball ha sigut construir un espai real i vertader, depurar aquell guió i ajustar-lo al definitiu, comparar-lo, comprometre'l i decidir quines obres acaben per dialogar o desafinar en aquest recorregut que sempre imaginem com a didàctic. *Exactament el contrari però al revés*. El treball de Luis era impecable.

L'exposició estava plantejada. Gordillo utilitza els projectes expositius per a revisar, interrogar i actualitzar la seua obra. Deté el temps i torna a mirar mentre transita cap al futur des del seu passat plàstic com si fóra un artista sense present. *El dolent del miratge és que a més un té set*. Gordillo és sempre més modern.

Dos llenços de propietat particular (Col·lecció Rodríguez Arguelles i Col·lecció Mer) i prop de 200 peces provinents de l'estudi de l'artista recorren l'afany experimental de Gordillo entorn de la reproducció, transformació i multiplicació de la imatge per mètodes tradicionals com la fotografia analògica, la fotocòpia, la impressió, l'òfset, i en els últims temps, la composició i impressió digital. *M'estic tornant boig de la vista*. Aquest interés de Gordillo per la fotografia i com la tècnica s'empra en dues direccions, des de la fotografia a la pintura i des de la pintura a la fotografia, és el que vam mostrar en *Fotoalimentación*, títol d'aquesta exposició. Aquesta mostra es completa amb l'edició d'un vídeo expressament rodat per a aquesta exposició i guió del mateix Luis Gordillo; de caràcter fonamentalment didàctic, posa de rellevància la facilitat de l'artista per a contar la seua experiència creativa amb proximitat encara que amb gran agudesia crítica. El vídeo ha sigut editat per gentilesa de TBWA\The Disruption * Company.

FOTOALIMENTACIÓ.

L'exposició mostra dues etapes de Luis Gordillo amb clares diferències: una primera amb el treball fotogràfic dels 70, quasi íntegrament en blanc i negre, i una altra posterior, on ja apareix el color i la utilització de la nova tecnologia digital que obri a l'artista un camp quasi infinit a l'experimentació. I dos llenços excepcionals que demostrin el camí d'anada i tornada que l'artista emprén des d'ells. *Baño dúplex* y *Andarín Cabezón dúplex*, tots dos de mitjan els anys 70. Gordillo se serveix de la duplicitat de la imatge, una en color i una altra en blanc i negre o en tons “vinagre”, per a reproduir la mateixa imatge sense les “estridències” del color. Apaivagada la tempesta compositiva, és la fotografia del total o d'alguns fragments qui proposa noves lectures i provoca noves obres que es multipliquen de manera obsessiva i recurrent. L'artista utilitza la fotografia amb la finalitat de trobar altres opcions al color dominant en la seua pintura, un mètode que l'ajudarà a neutralitzar les seues pintures, moltes vegades estridents per contrast de tons complementaris.

Esta práctica fotográfica experimental le permite indagar sobre la construcción, destrucción y reconstrucción de la imagen. La fotografía ha intervenido siempre en el proceso creativo del artista tanto como si fuera cuaderno de viaje en el que reflejar cómo y de qué forma cada pintura iba transformándose como materia misma del proceso y del resultado plástico. Era la fotografía pero también la imprenta, la fotocopia y el collage *reciclándose y trabajando en espiral*. A través de esas técnicas, Gordillo adopta modos del arte óptico y constructivista tales como la seriación, la repetición, las variantes y diferencias entre lo casi idéntico que le permiten desdoblarse, simultanear y copiar una misma imagen obsesivamente. Trabajando con el negativo y el positivo de la imagen, superpuestos o a veces ligeramente desplazados, y también descompuestos en los cuatro colores de la cuatricromía, Gordillo convierte las imágenes resultantes en “esquizoides”, un estilo singular fuera de adjetivos o tendencias. Un trabajo tan personal que siempre ha sido considerado como *Extra-Ordinario*.

Los procesos fotográficos empleados por el artista, tanto los analógicos de los años 70 y 80 como los digitales de las últimas décadas, alumbran una personalísima manera de entender el proceso creativo por parte del artista y ponen de relieve la coherencia de su trabajo artístico. Entretenido entre el azar y el automatismo, siempre perturbador, en sus obras asoman algunas de sus obsesiones. Gordillo, en su afán coleccionista, acumula tanto objetos banales de la cultura popular como imágenes de la prensa, haciendo una amplia radiografía de la realidad. En los 70, utiliza estos objetos descontextualizados y cargados de significado plástico como materia visual, conformando imágenes de carácter psicodélico a veces cercanas al pop, cargadas de un humor maníaco, influenciado por su larga práctica psicoanalítica. En las últimas décadas descubrimos las mismas obsesiones: la vida cotidiana, el paisaje que le rodea, la acumulación fortuita, la superposición, la poética del fragmento y esa idea de dualidad repetitiva... una misma banalidad contemporánea como protagonista de sus fotografías ahora digitales. Sólo han cambiado extrañamente los encuadres haciendo más surrealista la acumulación de imágenes.

Para ahondar en los procesos creativos de Luis Gordillo se reúnen en este catálogo tres excepcionales textos. Enric Mira sitúa el trabajo fotográfico de Luis Gordillo en el contexto de la fotografía española de los años 70. Chus Tudelilla profundiza en la importancia de los procesos de transformación de la imagen en el proceso creativo del artista. Por último, Isabel Tejeda transcribe la excepcional entrevista-conversación que mantuvo con el artista en el MACA. Todo un lujo escucharlos.

Luis Gordillo. Fotoalimentación es una exposición organizada por el MACA Museo de Arte Contemporáneo de Alicante y producida por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana que se ha mostrado en el MACA, del 26 de octubre de 2018 al 27 de enero de 2019 y en el CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània de Valencia del 31 de mayo al 1 de septiembre de 2019.

Aquesta pràctica fotogràfica experimental li permet indagar sobre la construcció, destrucció i reconstrucció de la imatge. La fotografia ha intervingut sempre en el procés creatiu de l'artista tant com si fóra quadern de viatge en el qual reflectir com i de quina forma cada pintura anava transformant-se com a matèria mateixa del procés i del resultat plàstic. Era la fotografia però també la impremta, la fotocòpia i el collage *reciclant-se i treballant en espiral*. A través d'aquestes tècniques, Gordillo adopta maneres de l'art òptic i constructivista tals com la seriació, la repetició, les variants i diferències entre el quasi idèntic que li permeten desdoblegar, simultaniejar i copiar una mateixa imatge obsessivament. Treballant amb el negatiu i el positiu de la imatge, superposats o a vegades lleugerament desplaçats, i també descompostos en els quatre colors de la quadricromia, Gordillo converteix les imatges resultants en “esquizoides”, un estil singular fora d'adjectius o tendències. Un treball tan personal que sempre ha sigut considerat com a *Extra-Ordinari*.

Els processos fotogràfics emprats per l'artista, tant els analògics dels anys 70 i 80 com els digitals de les últimes dècades, il·luminen una personalíssima manera d'entendre el procés creatiu per part de l'artista i posen en relleu la coherència del seu treball artístic. Entretingut entre l'atzar i l'automatisme, sempre pertorbador, en les seues obres apunten algunes de les seues obsessions. Gordillo, en el seu afany col·leccionista, acumula tant objectes banals de la cultura popular com imatges de la premsa, fent una àmplia radiografia de la realitat. En els 70, utilitza aquests objectes descontextualitzats i carregats de significat plàstic com a matèria visual i conforma imatges de caràcter psicodèlic a vegades pròximes al pop, carregades d'un humor maníac, influenciat per la seua llarga pràctica psicoanalítica. En les últimes dècades descobrim les mateixes obsessions: la vida quotidiana, el paisatge que l'envolta, l'acumulació fortuïta, la superposició, la poètica del fragment i aquella idea de dualitat repetitiva... una mateixa banalitat contemporània com a protagonista de les seues fotografies ara digitals. Només han canviat estranyament els enquadraments, fent més surrealista l'acumulació d'imatges.

Per a aprofundir en els processos creatius de Luis Gordillo es reuneixen en aquest catàleg tres excepcionals textos. Enric Mira situa el treball fotogràfic de Luis Gordillo en el context de la fotografia espanyola dels anys 70. Chus Tudelilla aprofundeix en la importància dels processos de transformació de la imatge en el procés creatiu de l'artista. Finalment, Isabel Tejeda transcriu l'excepcional entrevista-conversa que va mantindre amb l'artista en el MACA. Tot un luxe escoltar-los.

Luis Gordillo. Fotoalimentació és una exposició organitzada pel MACA Museu d'Art Contemporani d'Alacant i produïda pel Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana que s'ha mostrat en el MACA, del 26 d'octubre de 2018 al 27 de gener de 2019 i en el CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània de València del 31 de maig a l'1 de setembre de 2019.

PROCESOS DE TRABAJO

Fotografías en el estudio de Luis Gordillo
Fotos: Pilar Linares y Rosa Mª Castells.





Fotoalimentació
Luis Gordillo



**LUIS GORDILLO EN EL CONTEXTO DE LA
FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 70**
**LUIS GORDILLO EN EL CONTEXT DE LA
FOTOGRAFIA ESPANYOLA DELS ANYS 70**

Enric Mira



LUIS GORDILLO EN EL CONTEXTO DE LA

FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 70

Enric Mira

PRIMER MOMENTO: LA FOTOGRAFÍA COMO REFERENTE.

A largo de su trayectoria artística Luis Gordillo ha mantenido una relación compleja con la fotografía. Compleja por las diferentes formas en cómo la ha utilizado en relación con la pintura y porque aun siendo un medio integrado en sus procesos de creación, permaneció a menudo velada tras una equívoca condición de mera herramienta auxiliar. No obstante, como muestran sus escritos, el papel jugado por la fotografía siempre ha estado presente en su discurso y reflexiones, modulando su conceptualización a medida que profundizaba en ella como registro lingüístico e incluso, como comprobaremos más adelante, como “un resultado de su propia agenda plástica”¹. Gordillo se considera ante todo pintor y por consiguiente estima su propia obra como pictórica sin que ello sea obstáculo para que la fotografía, con cierta dosis de contradicción, pueda ser comprendida como un elemento imprescindible de su sistema pictórico y su universo creativo a partir de los años 60. Desde comienzos de los 70, las fotografías empezaron a formar parte de sus exposiciones y aunque es verdad que esta presencia fue inicialmente parcial y administrada según el momento vivido en el desarrollo de su pintura, posteriormente fue adquiriendo espacio y ganando sentido en consonancia con el papel que

¹ Olmo, S. (2017) “Doble imagen en el espejo”, *Luis Gordillo. Confesión general*. Santiago de Compostela: CGAC, pág. 28.

LUIS GORDILLO EN EL CONTEXT DE LA

FOTOGRAFIA ESPANYOLA DELS ANYS 70

Enric Mira

PRIMER MOMENT: LA FOTOGRAFIA COM A REFERENT.

Luis Gordillo ha mantingut una relació complexa amb la fotografia al llarg de la seua trajectòria artística. En diem complexa per les diferents formes en les quals l’ha utilitzada en relació amb la pintura i perquè, tot i ser un mitjà integrat en els seus processos de creació, va romandre sovint vetlada després d’una equívoca condició de mera eina auxiliar. No obstant això, tal com mostren els seus escrits, el paper jugat per la fotografia sempre ha estat present en el seu discurs i les seues reflexions modulant la seua conceptualització a mesura que hi aprofundia com a registre lingüístic i, fins i tot, com comprovarem més endavant, com “un resultat de la seua pròpia agenda plàstica”¹. Gordillo es considera abans de res pintor i, per tant, estima la seua pròpia obra pictòrica sense que això siga obstacle perquè la fotografia, amb una certa dosi de contradicció, es puga concebre com un element imprescindible del seu sistema pictòric i el seu univers creatiu a partir dels anys seixanta. Des de començaments dels setanta, les fotografies van començar a formar part de les seues exposicions i, encara que és veritat que aquesta presència va ser inicialment parcial i administrada segons el moment viscut en el desenvolupament de la seua pintura, posteriorment va adquirir espai i va guanyar sentit d’acord amb el paper que exerceix dins

¹ Olmo, S. (2017) Doble imagen en el espejo, *Luis Gordillo: confesión general*. Santiago de Compostel·la: CGAC, p. 28.

ejerce dentro de su obra². Cuadros y dibujos se mostraban junto a imágenes fotográficas con las que se había producido alguna forma de transacción u operación, componiendo entre todos un único argumento expositivo. De manera deliberada, sin encubrimiento y como estrategia de afirmación artística, la obra Gordillo siempre ha puesto de manifiesto “las entretelas habidas en el proceso de trabajo”³. En última instancia, proceso y obra no conformarían tanto momentos de una secuencia –causal– sino instancias de una misma idea plástica, pliegues que se confunden, se deslindan y se retroalimentan en una unidad compleja e inestable con la que el artista opera, según él mismo reconoce, de manera inconsciente.

Su contacto con la fotografía se inicia en 1963 –el mismo año en que empieza a asistir a sesiones de psicoanálisis– coleccionando imágenes de prensa y revistas que llaman su atención: una actividad acumulativa que se mantiene a lo largo de los años con miles de imágenes que luego clasifica y archiva por afinidades. Colecciona imágenes de manera obsesiva, reconoce el mismo Gordillo, como si “los cuadros no fueran suficiente, como si tuviera que apoderarme del mundo de una manera simbólica”⁴. En el fondo es un gesto para frenar la ansiedad del olvido, de avivar el deseo de un imposible recuerdo total. Algunas de estas fotografías, antes de disiparse en carpetas y archivadores, le servirán para desarrollos pictóricos concretos. Las fotografías que le interesan son aquellas “neutras, objetivas, funcionales, con una intencionalidad no poética”, una suerte de *ready-made* icónicos que el pintor descontextualiza y transforma elucidando en ellas otros significados con su acto selectivo⁵. En estos primeros momentos de los años 60, cuando Gordillo ya ha abandonado el lenguaje informalista, el uso que hace de las fotografías es deudor de la “ortodoxia pop”: como modelo para la representación pictórica o bien como elemento de *collage* directo en el cuadro⁶. Un modo de proceder con las fotografías que no tenía un efecto ético ni político sino meramente “digestivo”, como apropiación de algo existente en los *mass media* de la sociedad de consumo para su procesado artístico⁷.

2 En 1972 expuso en la galería Vandrés fotografías –postales, fotos de prensa y fotocopias– con dibujos (Gordillo, 2014:35). En 1975 también presentó dibujos y fotografías en la galería Buades, y un año antes en Sevilla había tenido lugar la retrospectiva *Luis Gordillo. 1958-1974* en la que igualmente se incluyeron imágenes fotográficas. Después, realizó la exposición *Luis Gordillo. Fotos: procesos y transformaciones* –Torre de los Guzmanes de La Algaba, Sevilla, 1989–, *Luis Gordillo. Superío congelado* –Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1999–, *Luis Gordillo: Retrovisor. Proceso fotográficos en los 70* –Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004–, *Luis Gordillo. Iceberg Tropical* –MNCARS, Madrid, 2007– y la más reciente *Luis Gordillo. Confesión general* –CGAC, Santiago de Compostela, 2017–.

3 García, A. (2017). “Luis Gordillo: esa escritura vital que es la pintura”, *Luis Gordillo. Confesión general*. Santiago de Compostela: CGAC, pág. 41.

4 Gordillo, L. (2014). “Nuevos usos fotográficos. Entrevista de José Lebrero Stals”, *Mecánico Visceral-Visceral Mecánico*, Zaragoza: Galería Carolina Rojo, pág. 81.

5 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo. 1958-1974”, *op. cit.*, pág. 28.

6 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo por Luis Gordillo”, *op. cit.*, pág. 40.

7 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo. 1958-1974”, *op. cit.*, pág. 22.

de la seua obra². Quadres i dibuixos es mostraven juntament amb imatges fotogràfiques amb les quals s’havia produït alguna forma de transacció o operació, de manera que, tot plegat, compon un únic argument expositiu. De manera deliberada, sense encobriment i com a estratègia d’afirmació artística, l’obra de Gordillo sempre ha posat de manifest “les entreteles que hi ha hagut en el procés de treball”³. En última instància, el procés i l’obra no conformarien tants moments d’una seqüència –causal– sinó instàncies d’una mateixa idea plàstica, plecs que es confonen, es partionen i es retroalimenten en una unitat complexa i inestable amb la qual l’artista opera, segons ell mateix reconeix, de manera inconscient.

El seu contacte amb la fotografia s’inicia el 1963 –el mateix any en què comença a assistir a sessions de psicoanàlisi– col·leccionant imatges que li criden l’atenció i retalls de premsa i revistes: una activitat acumulativa que es manté al llarg dels anys amb milers d’imatges que després classifica i arxiva per afinitats. Col·lecciona imatges de manera obsesiva, reconeix el mateix Gordillo, com si “els quadres no foren suficient, com si haguera d’apoderar-me del món d’una manera simbòlica”⁴. En el fons, és un gest per a frenar l’ansietat de l’oblit, d’avivar el desig d’un record total impossible. Algunes d’aquestes fotografies, abans de dissipar-se en carpetes i arxivadors, li serviran per a desenvolupaments pictòrics concrets. Les fotografies que l’interessen són aquelles “neutres, objectives, funcionals, amb una intencionalitat no poètica”, una sort de *ready-made* icònics que el pintor descontextualitza i transforma dilucidant en aquestes altres significats amb el seu acte selectiu⁵. En aquests primers moments dels anys seixanta, quan Gordillo ja ha abandonat el llenguatge informalista, l’ús que fa de les fotografies es deu a “l’ortodòxia pop”: com a model per a la representació pictòrica o bé com a element de *collage* directe en el quadre⁶. Es tracta d’una manera de procedir amb les fotografies que no tenia un efecte ètic ni polític sinó merament “digestiu”, com a apropiació d’alguna cosa existent en els mitjans de comunicació de massa de la societat de consum per al seu processament artístic⁷.

2 El 1972 va exposar en la galería Vandrés fotografies –postals, fotos de premsa i fotocòpies– amb dibuixos (Gordillo, 2014:35). El 1975, també va presentar dibuixos i fotografies en la galería Buades, i un any abans, a Sevilla, havia tingut lloc la retrospectiva *Luis Gordillo. 1958-1974* en la qual igualment es van incloure imatges fotogràfiques. Després, va realitzar l’exposició *Luis Gordillo. Fotos: procesos y transformaciones* –torre de los Guzmanes de la Algaba, Sevilla, 1989–, *Luis Gordillo. Superjó congelat* –Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1999–, *Luis Gordillo: Retrovisor. Procesos fotográficos en los años 70* –Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004–, *Luis Gordillo. Iceberg Tropical* –MNCARS, Madrid, 2007– i la més recent *Luis Gordillo. Confesión general* –CGAC, Santiago de Compostel·la, 2017–.

3 García, A. (2017). “Luis Gordillo: esa escritura vital que es la pintura”, *Luis Gordillo. Confesión general*. Santiago de Compostel·la: CGAC, p. 41.

4 Gordillo, L. (2014). “Nuevos usos fotográficos. Entrevista de José Lebrero Stals”, *Mecánico Visceral-Visceral Mecánico*, Zaragoza: Galería Carolina Rojo, p. 81.

5 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo. 1958-1974”, *op. cit.*, p. 28.

6 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo por Luis Gordillo”, *op. cit.*, p. 40.

7 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo. 1958-1974,” *op. cit.*, p. 22.

■ APUNTES CONTEXTUALES.

A partir de 1965, cuando el artista comienza a definir su personal código figurativo dejando atrás la doctrina del pop y alumbrando una particular estética de lo grotesco, prescinde –por innecesario– de aquel apoyo referencial de imágenes fotográficas particulares, aunque no lo hará de la fotografía como sistema de producción de imágenes ni como reservorio icónico. De hecho, Gordillo seguirá coleccionándolas aunque esa función instrumental de la fotografía se verá en adelante transformada y enriquecida, siendo ya en los 70 cuando la fotografía adquiera un nuevo sentido, diverso y versátil, dentro de su proyecto artístico⁸. Esto sucede en paralelo a un momento de cambio en la fotografía española que tiene lugar a partir de 1971 con la aparición de la revista *Nueva Lente* como revulsivo vanguardista, por un lado, frente al insustancial documentalismo practicado en asociaciones de amateurs y concursos fotográficos desde los años 60. Por el otro, como vía de apertura de la fotografía hacia las artes plásticas en un intento por sacarla del limbo cultural al que se había (auto)relegado y legitimarla como una práctica artística más⁹.

A las puertas del cambio de década, en 1969, Juan Antonio Aguirre resumía el emergente panorama pictórico español en cuatro tendencias que se aglutinaban en torno a lo que él llamo la *Nueva Generación*: la “obra-reproducible” que promueve un arte más asequible para el público; la “pintura-reportaje” con expreso compromiso social y constituida por una imagen testimonial realizada con elementos tomados de los medios de masas –Anzo y los Equipos Crónica y Realidad–; la obra como reflejo de una “problemática personal” y vital que se encarna en una figuración simbólica de base psicoanalítica y resonancias pop –Luis Gordillo– y, finalmente, la creación basada en una actividad intelectual que actualiza el legado de la pintura abstracta geométrica, el arte concreto y op art –Barbadillo, Yturralde, Asins, Teixidor, García Ramos, J. Gil, G. Delgado y Alexanco–¹⁰. Ya en la primera mitad de los 70 el panorama español se hallaba tensionado por dos posturas artísticas opuestas. De un lado, la de la revisión de los lenguajes pictóricos informalistas y constructivistas de los cincuenta como punto de arranque para la elaboración de nuevas síntesis expresivas en el ámbito de la plástica tal como Aguirre había apuntado. La otra estuvo representada por los “nuevos comportamientos artísticos”¹¹ que aglutinaban una diversidad de prácticas de impronta conceptual que cuestionaban la noción tradicional de obra de arte como objeto cualificado estéticamente y como mercancía. La fotografía que se producía alrededor de la revista *Nueva Lente* no fue indiferente a esta trama artística. Así, en paralelo a lo que estaba sucediendo en el ámbito artístico, la fotografía reclamaba la

8 Es interesante apuntar el hecho de que Gordillo utiliza siempre el término “foto” y nunca “fotografía” para referirse a las imágenes fotográficas ya sea como objeto o como representación, algo que no es habitual en los círculos de fotógrafos incluso entre aquellos de carácter más vanguardista. Esta elección terminológica, seguramente inconsciente, denota su desinterés por los aspectos técnicos y formales de la fotografía pero sobre todo pone de manifiesto una actitud lúdica y desenfadada –muy pop– ante un tipo de imágenes tan fácilmente accesibles como realizables.

9 Cf. Mira, E. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

10 Aguirre, J.A. (1969). *Arte Último: la Nueva Generación en la escena española*, Madrid: Julio Cerezo.

11 Marchán, S. (1974). *Del arte objetual al arte de concepto. 1969-1974*. Madrid: Alberto Corazón.

■ ANOTACIONS CONTEXTUALS.

A partir de 1965, quan l'artista comença a definir el seu codi figuratiu personal deixant arrere la doctrina del pop i il·luminant una particular estètica de l'estil grotesc, prescindeix –per innecessari– d'aquell suport referencial d'imatges fotogràfiques particulars, tot i que no ho farà de la fotografia com a sistema de producció d'imatges ni com a reservori icònic. De fet, Gordillo continuarà col·leccionant-les, encara que aquesta funció instrumental de la fotografia es veurà d'ara endavant transformada i enriquida, ja que és en els anys setanta quan la fotografia adquireix un nou sentit, divers i versàtil, dins del seu projecte artístic⁸. Tot això succeeix en paral·lel a un moment de canvi en la fotografia espanyola que té lloc a partir de 1971, d'una banda, amb l'aparició de la revista *Nueva Lente* com a revulsiu avantguardista davant de l'insubstancial documentalisme practicat en associacions d'aficionats i concursos fotogràfics des dels anys seixanta i, d'una altra, amb l'obertura de la fotografia com a via cap a les arts plàstiques en un intent per traure-la dels llimbs culturals als quals s'havia (auto)relegat i legitimar-la com una pràctica artística més⁹.

A les portes del canvi de dècada, el 1969, Juan Antonio Aguirre resumia el panorama pictòric espanyol emergent en quatre tendències que s'aglutinaven al voltant d'allò que ell va anomenar la *Nueva Generación*; “l'obra reproducible” que promou un art més assequible per al públic. Parlem de la “pintura-reportatge”, caracteritzada per tindre un compromís social exprés i per constituir-se per una imatge testimonial realitzada amb elements presos dels mitjans de comunicació de massa –Anzo, Equip Crònica i Equip Realitat–, de l'obra com a reflex d'una “problemàtica personal” i vital que s'encarna en una figuració simbòlica de base psicoanalítica i ressonàncies pop –Luis Gordillo– i, finalment, de la creació basada en una activitat intel·lectual que actualitza el llegat de la pintura abstracta geomètrica, l'art concret i l'art pop –Barbadillo, Yturralde, Asins, Teixidor, García Ramos, J. Gil, G. Delgado i Alexanco–¹⁰. Ja en la primera meitat dels anys setanta, el panorama espanyol estava tens per dues postures artístiques oposades. D'una banda, la de la revisió dels llenguatges pictòrics informalistes i constructivistes dels anys cinquanta com a punt de partida per a l'elaboració de noves síntesis expressives en l'àmbit de la plàstica, tal com Aguirre havia assenyalat. L'altra va estar representada pels “nous comportaments artístics”¹¹ que aglutinaven una diversitat de pràctiques d'empremta conceptual que qüestionaven la noció tradicional d'obra d'art com a objecte qualificat estèticament i com a mercaderia. La fotografia que es produïa al voltant de la revista *Nueva Lente* no va romandre indiferent a aquesta trama artística. Així, en paral·lel al que

8 És interessant esmentar el fet que Gordillo utilitza sempre el terme ‘foto’ i mai ‘fotografía’ per a referir-se a les imatges fotogràfiques, tant si són objectes com representacions, quelcom que no és habitual en els cercles de fotògrafs, fins i tot entre els de caràcter més avantguardista. Aquesta elecció terminològica, segurament inconscient, denota el seu desinterès pels aspectes tècnics i formals de la fotografia, però, sobretot, posa de manifest una actitud lúdica i desenfadada –molt pop– davant d'un tipus d'imatges tan fàcilment accessibles com realitzables.

9 Mira, E. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

10 Aguirre, J.A. (1969). *Arte Último: la Nueva Generación en la escena española*. Madrid: Julio Cerezo.

11 Marchán, S. (1974). *Del arte objetual al arte de concepto. 1969-1974*. Madrid: Alberto Corazón.

libertad creativa de nuevas fórmulas expresivas y una aproximación sin prejuicios estéticos a otros vocabularios icónicos, plásticos o gráficos. No sorprende que entre los jóvenes fotógrafos calasen postulados conceptualistas para reclamar el papel de las ideas por encima de la factura técnico-formal de las imágenes como exigencia crítica de autoconocimiento de la actividad creadora, así como el cuestionamiento de los cauces convencionales de difusión y recepción en los que hasta el momento se había movido la fotografía¹².

Posiblemente, como pintor, Gordillo no estuvo al tanto de estos acontecimientos que afectaban particularmente a la fotografía española pero, sin duda, tampoco le fueron ajenos en tanto que formaban parte del espíritu de una época agitada en lo artístico –como lo era en lo político– al que se adscribían tanto el ideario de *Nueva Lente*, y su esfuerzo contemporaneizador con las artes plásticas, como la propuesta de renovación de la pintura española promovido por Juan Antonio Aguirre a través del movimiento de *Nueva Generación* a mediados de los setenta. Revista y movimiento pictórico compartían el rechazo a un pasado artístico encorsetado por los gastados lenguajes del documentalismo fotográfico y el informalismo pictórico de los 50.

En 1975, la revista *Nueva Lente* anunciaba la creación de la sección NL Plástica “dedicada a los artistas plásticos que por cualquier medio, modo o manera se sientan vinculados directa o indirectamente a la fotografía”¹³. La nómina de artistas que ocuparon estas páginas fue muy diversa. Desde Eulalia Grau con sus imágenes manipuladas de la publicidad y los *mass media*¹⁴, pasando por artistas conceptuales como Jordi Benito, Ferrán García Sevilla y Nacho Criado. Dentro del ámbito pictórico más experimental, aparecieron Guillermo Pérez Villalta, Nicolás Gless, Darío Villalba, Ramón Bilbao y el mismo Luis Gordillo explicando los trabajos dibujísticos de *La pareja americana y Niño verdeencantador*¹⁵. Otras muestras de procesos pictóricos que recibieron atención fueron las del realismo figurativo con Alfredo Alcain, Rafael Armengol, José María Cuasante, Guillermo Lledó y Joaquín Pacheco, sin olvidar a Gerhard Richter con su serie de retratos a base de veladuras pictóricas, el único artista extranjero incluido en esta sección¹⁶.

12 Para completar la lectura de la producción artística de los años setenta en España consultar el libro *Desacuerdos 3*, Barcelona: MACBA/Arteleku/Centro José Guerrero/UNIA, 2005. Esta publicación recoge un amplio conjunto de documentos y materiales tanto escritos, visuales como sonoros procedentes de la poesía visual, el diseño, el cómic, la música, el vídeo, el arte político, las prácticas conceptuales o los primeros trabajos de arte cibernético pertenecientes a la década de los 70.

13 “Bombón Era”, *Nueva Lente*, n.º 44 (1975), pág. 81.

14 “NL Plástica. Nacho Criado”, *Nueva Lente*, nº 46 (1975), págs. 12-13.
“NL Plástica. Eulalia”, *Nueva Lente*, nº 56 (1976), págs. 16-17.
“NL Plástica. Jordi Benito”, *Nueva Lente*, nº 59 (1977), págs. 24-25.
“NL Plástica. Ferrán García Sevilla”, *Nueva Lente*, nº 62 (1977), págs. 26-27.

15 “NL Plástica. Darío Villalba”, *Nueva Lente*, nº 47 (1976), págs. 12-13.
“NL Plástica. Luis Gordillo”, *Nueva Lente*, nº 50 (1976), págs. 36-37.
“NL Plástica. Guillermo Pérez Villalta”, *Nueva Lente*, nº 51 (1976), págs. 64-65.
“NL Plástica. Nicolás Gless”, *Nueva Lente*, nº 52 (1976), págs. 12-13.
“NL Plástica. Ramón Bilbao”, *Nueva Lente*, nº 60 (1977), págs. 16-17.

16 “NL Plástica. Alfredo Alcain”, *Nueva Lente*, nº 45 (1975), págs. 60-61.
“NL Plástica. Gerhard Richter”, *Nueva Lente*, nº 48 (1976), págs. 12-13.
“NL Plástica. Rafael Armengol”, *Nueva Lente*, nº 49 (1976), págs. 34-35.
“NL Plástica. José María És Cuasante”, *Nueva Lente*, nº 55 (1976), págs. 28-29.
“NL Plástica. Guillermo Lledó”, *Nueva Lente*, nº 62 (1977), págs. 16-17.
“NL Plástica. Joaquín Pacheco”, *Nueva Lente*, nº 63 (1977), págs. 28-29.

succeïa en l'àmbit artístic, la fotografia reclamava la llibertat creativa de noves fórmules expressives i una aproximació sense prejudicis estètics a altres vocabularis icònics, plàstics o gràfics. No sorprén el fet que entre els joves fotògrafs calaren postulats conceptualistes per a reclamar el paper de les idees per damunt de la factura tecnicoformal de les imatges com a exigència crítica d'autoconeixement de l'activitat creadora, així com el qüestionament de les vies convencionals de difusió i recepció en els quals s'havia mogut la fotografia fins a aquest moment¹².

Possiblement, com a pintor, Gordillo no va estar al corrent d'aquests esdeveniments que afectaven particularment la fotografia espanyola però, sens dubte, tampoc li van ser aliens en la mesura que formaven part de l'esperit d'una època agitada artísticament –i també políticament– al qual s'adscrivien tant l'ideari de *Nueva Lente* i el seu esforç per contemporalitzar les arts plàstiques com la proposta de renovació de la pintura espanyola que va promoure Juan Antonio Aguirre a través del moviment de la *Nova Generació* a mitjans dels anys setanta. La revista i el moviment pictòric compartien el rebuig a un passat artístic encasellat en els llenguatges gastats del documentalisme fotogràfic i l'informalisme pictòric dels anys cinquanta.

El 1975, la revista *Nueva Lente* anunciava la creació de la secció NL Plástica, “dedicada als artistes plàstics que, per qualsevol mitjà o de qualsevol manera, se senten vinculats directament o indirectament a la fotografia”¹³. La nòmina d'artistes que van ocupar aquestes pàgines va ser molt diversa. Des d'Eulàlia Grau, amb les seues imatges manipulades de la publiCitat i els mitjans de comunicació de massa¹⁴, passant per artistes conceptuals com Jordi Benito, Ferran Garcia i Sevilla i Nacho Criado. Dins de l'àmbit pictòric més experimental, van aparèixer Guillermo Pérez Villalta, Nicolás Gless, Darío Villalba, Ramón Bilbao i el mateix Luis Gordillo explicant els treballs dibuixístics de *La pareja americana* i *Niño Verdeencantador*¹⁵. Altres mostres de processos pictòrics que van rebre atenció van ser les del realisme figuratiu amb Alfredo Alcain, Rafael Armengol, José María Cuasante, Guillermo Lledó i Joaquín Pacheco, sense oblidar Gerhard Richter amb la seua sèrie de retrats a base de veladures pictòriques, l'únic artista estranger inclòs en aquesta secció¹⁶.

12 Per a completar la lectura de la producció artística dels anys setanta a Espanya, consulteu el llibre *Desacuerdos 3*, Barcelona: MACBA/Arteleku/Centre José Guerrero/UNIA, 2005. Aquesta publicació recull un conjunt ampli de documents i materials escrits, visuals i sonors procedents de la poesia visual, el disseny, el còmic, la música, el vídeo, l'art polític, les pràctiques conceptuals o els primers treballs d'art cibernètic pertanyents a la dècada dels setanta.

13 “.Bombón Era”, *Nueva Lente*, núm. 44 (1975), p. 81.

14 “NL Plástica. Nacho Criado”, *Nueva Lente*, núm. 46 (1975), p. 12-13.
“NL Plástica. Eulàlia”, *Nueva Lente*, núm. 56 (1976), p. 16-17.
“NL Plástica. Jordi Benito”, *Nueva Lente*, núm. 59 (1977), p. 24-25.
“NL Plástica. Ferran Garcia i Sevilla”, *Nueva Lente*, núm. 62 (1977), p. 26-27.

15 “NL Plástica. Darío Villalba”, *Nueva Lente*, núm. 47 (1976), p. 12-13.
“NL Plástica. Luis Gordillo”, *Nueva Lente*, núm. 50 (1976), p. 36-37.
“NL Plástica. Guillermo Pérez Villalta”, *Nueva Lente*, núm. 51 (1976), p. 64-65.
“NL Plástica. Nicolás Gless”, *Nueva Lente*, núm. 52 (1976), p. 12-13.
“NL Plástica. Ramón Bilbao”, *Nueva Lente*, núm. 60 (1977), p. 16-17.

16 “NL Plástica. Alfredo Alcain”, *Nueva Lente*, núm. 45 (1975), p. 60-61.
“NL Plástica. Gerhard Richter”, *Nueva Lente*, núm. 48 (1976), p. 12-13.
“NL Plástica. Rafael Armengol”, *Nueva Lente*, núm. 49 (1976), p. 34-35.
“NL Plástica. José María Causante”, *Nueva Lente*, núm. 55 (1976), p. 28-29.
“NL Plástica. Guillermo Lledó”, *Nueva Lente*, núm. 62 (1977), p. 16-17.
“NL Plástica. Joaquín Pacheco”, *Nueva Lente*, núm. 63 (1977), p. 28-29.

FUNCIONES DE LA FOTOGRAFÍA.

La producción de Gordillo en los primeros años setenta se centró mayormente en la realización de dibujos automáticos a partir de fotografías de prensa y revistas, sin olvidar que a la vez surgían de su estudio cuadros cáusticos y coloridos como *Bañista Plein Soleil*. Trabajos como los mencionados *La pareja americana* y *Niño verdeencantador* son un magnífica muestra de las interrelaciones y de la atmósfera común que compartían aquellas fotografías recortadas y sus dibujos. Las imágenes fotográficas, a modo de lenguaje objeto, son los desencadenantes de toda una maquinaria de deconstrucción figurativa a través del dibujo como metalenguaje icónico. Por otra parte, en estos mismos años, Gordillo cuenta la impresión que la causó la reproducción fotográfica en blanco y negro del lienzo *Baño* a la vista de la transformación cromática que había sufrido su cuadro, revelando “el hallazgo de gamas, de acordes de colores más allá de lo lógicamente imaginable”¹⁷. Aquel hecho le hizo vislumbrar posibilidades inéditas de la fotografía –y en general de los procedimientos automáticos de reproducción y transformación de las imágenes incluidas la fotocopia y el *offset*– para abonar su concepto de pintura en permanente revisión y crisis. En este sentido, Gordillo explica con precisión los motivos por lo que ha empleado estos procedimientos mecánicos como la fotografía¹⁸. Primero porque proporcionan una “huida de la esquizofreneización del color” como medio de apaciguamiento del estrés psicológico que le suponía enfrentarse a la factura de un cuadro con la presión de todas las decisiones técnico-formales que conlleva, como las referidas a la objetivación del espacio-color. Es decir, la fotografía como un elemento terapéutico y neutralizador de pulsiones psíquicas. En segundo lugar, desde la perspectiva formal-compositiva, el registro fotográfico del cuadro permite “crear una neutralidad colorística” y “subvertir la atmósfera-color de la modernidad”, creando para la pintura un espacio plástico y de representación “laico”. Interpretado en términos de Walter Benjamin¹⁹, se trataría de un espacio postaurático que desvincula el cuadro de la tradición colorista, deudora del impresionismo, que tanto incomoda a Gordillo. Esta idea de representación laica y no aurática de la superficie pictórica, otorga a la fotografía una función nítidamente epistemológica como medio de otro conocimiento y otra comprensión de la pintura, capaz de mostrar una (sub) realidad del cuadro –inconsciente pero material– del cuadro que se halla oculta a la visión estéticamente domesticada del ojo del pintor²⁰. De esta manera, la intervención técnica de la fotografía llega a crear “un espacio mental en crecimiento”²¹. De estas funciones terapéutica y epistemológica de la fotografía se sigue, a nuestro juicio, una tercera que identificamos como propedéutica. Esto es, la fotografía no tendría una función reproductiva sino más bien productiva y experimental, su operación instrumental se concibe

17 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo por Luis Gordillo”, *op. cit.*, pág. 42.

18 *Ibidem*.

19 Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Itaca.

20 Adaptamos para nuestro análisis el sentido del concepto benjaminiano de “inconsciente óptico” en Benjamin, W. (2004). *Breve historia de la fotografía*, Madrid: Casimiro Libros.

21 Gordillo, L. (2014), *op. cit.*, pág. 7.

FUNCIONS DE LA FOTOGRAFIA.

La producció de Gordillo en els primers anys setanta es va centrar majorment en la realització de dibuixos automàtics a partir de fotografies de premsa i revistes, sense oblidar que alhora sorgien del seu estudi quadres càustics i acolorits com *Bañista Plein Soleil*. Treballs que ja hem esmentat, com *La pareja americana* i *Niño Verdeencantador*, són una magnífica mostra de les interrelacions i de l’atmosfera comuna que compartien aquelles fotografies retallades i els seus dibuixos. Les imatges fotogràfiques, a manera de llenguatge objecte, són els desencadenants de tota una màquina de deconstrucció figurativa a través del dibuix com a metallenguatge icònic. D’altra banda, en aquests mateixos anys, Gordillo conta la impressió que el va fer la reproducció fotogràfica en blanc i negre de la tela *Baño* per la transformació cromàtica que havia patit el seu quadre, revelant “la troballa de gammes i els acords de colors més enllà del pensament lògic imaginable”¹⁷. Aquell fet el va fer albirar possibilitats inèdites de la fotografia –i, en general, dels procediments automàtics de reproducció i transformació de les imatges, incloent-hi la fotocòpia i l’òfset– per a abonar el seu concepte de pintura, que roman en una revisió i una crisi permanents. En aquest sentit, Gordillo explica amb precisió els motius pels quals ha emprat aquests procediments mecànics, com la fotografia¹⁸. En primer lloc, perquè proporcionen una “fugida de l’esquizofrenització del color” com a mitjà d’apaivagament de l’estrés psicològic que li suposava enfrontar-se a la factura d’un quadre amb la pressió de totes les decisions tecnicoformals que comporta, com les referides a l’objectivació de l’espai-color. És a dir, concep la fotografia com un element terapèutic i neutralitzador de pulsions psíquiques. En segon lloc, des de la perspectiva formal i compositiva, el registre fotogràfic del quadre permet “crear una neutralitat colorística” i “subvertir l’atmosfera-color de la modernitat”, de manera que genera, per a la pintura, un espai plàstic i de representació “laic”. Interpretat en termes de Walter Benjamin¹⁹, es tractaria d’un espai postauràtic que desvincula el quadre de la tradició colorista deutora de l’impressionisme que tant incomoda Gordillo. Aquesta idea de representació laica i no auràtica de la superfície pictòrica atorga a la fotografia una funció nítidament epistemològica com a mitjà d’un altre coneixement i una altra comprensió de la pintura, capaç de mostrar una (sub)realitat del quadre –inconscient però material– que es troba oculta a la visió estèticament domesticada de l’ull del pintor²⁰. Així doncs, la intervenció tècnica de la fotografia arriba a crear “un espai mental en creixement”²¹. De les funcions terapèutica i epistemològica de la fotografia deriva, al nostre parer, una tercera que identifiquem com a propedèutica. Això és, la fotografia no té una funció reproductiva sinó més aviat productiva i experimental: la seua operació instrumental es

17 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo por Luis Gordillo”, *op. cit.*, p. 42.

18 *Ibidem*.

19 Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Itaca.

20 Adaptem per a la nostra anàlisi el sentit del concepte benjaminianà inconscient òptic en Benjamin, W. (2004). *Breve historia de la fotografía*, Madrid: Casimiro Libros.

21 Gordillo, L. (2014), *op. cit.*, p. 7.

en verdad como preparatoria o intermediaria para un fin pictórico en el que incluso cabe el desarrollo de nuevos códigos visuales, como “estadios intermedios encaminados a lograr transformaciones para acabar finalmente en cuadros”²². La fotografía convertida, en suma, en “una herramienta de trabajo pictórico esencial”²³. Son tres funciones complementarias absolutamente trabadas en el quehacer fotográfico de Gordillo que fondean en las problemáticas y sospechas de la pintura: como representación y expresión, como lenguaje y materia, como realidad y deseo, como proceso consciente y a la vez inconsciente. La pintura, abordada a través de los medios automáticos de reproducción y transformación como “un enfermo extraño al que había que dar cuidados”²⁴, según las palabras del pintor.

Los trabajos realizados en la década de los 70 que se recogen en esta exposición son una magnífica muestra de su método de trabajo, donde lo fotográfico y lo pictórico se retroalimentan en una dinámica de transacciones estéticas y formales. *Baño dúplex* de 1974 o las posteriores *Andarín cabezón dúplex y sus derivaciones* producidas entre 1975-76, se realizan a partir de fotografías. En los desarrollos, llevados a cabo en paralelo, de *Serie Nueva York, Primera serie lábil y Segunda serie lábil*, todas de 1974, lo fotográfico y lo pictórico se superponen y complementan en forma de estratos interactivos. *Fumadora y Barbocilíndrica*, ambas de 1975, se componen de transformaciones fotográficas obtenidas en el laboratorio mediante la superposición de clichés en negativo y positivo ligeramente desplazados para crear un efecto de relieve pictórico. Mientras que en las series *Veloz Iscariote* de 1974 y las posteriores *Derivaciones fotográficas del Trío Gris y Vinagre* de 1977, las imágenes de fragmentos de cuadros sirven para componer series de estructura óptico-cinéticas. Las fotografías y sus combinaciones se conciben como exploraciones de finalidad pictórica pero cuyo cometido instrumental no disimula su potencial estético como imágenes.

Dejemos apuntado que unos años después, ya en los 80, centrará un específico uso de la fotografía destinado a registrar los diferentes estadios de factura del cuadro a lo largo del proceso pictórico, dando testimonio gráfico de su génesis y progresiva transformación. Se trata de construir una especie de memoria del cuadro otorgando carta de naturaleza a todos aquellos momentos intermedios y soluciones plásticas que el mismo desarrollo del cuadro acaba por absorber en su síntesis final. Pero, a la vez, Gordillo convierte esta documentación en motivo de hallazgos visuales en la superficie del cuadro. Son fotografías que tienen “un sentido económico, constituyen una especie de *reservoir*, de almacén de conceptos plásticos concretos que pueden servir para el planeamiento de la obra futura”²⁵. Como apunta la crítica Aurora García, se trata de obtener “utilidad de lo inconcluso, de lo parcial, del fragmento”²⁶.

22 Gordillo, L. (2014). “Nuevos usos fotográficos. Entrevista de José Lebrero Stals”, *op. cit.*, pág. 79.

23 Olmo, S. (2017), *op. cit.*, pág. 25.

24 Gordillo, L. (2014), “Conversación con Luis Gordillo. Horacio Fernández y Oliva María Rubio”, *op. cit.*, pág. 93.

25 Gordillo, L. (2014). “Pato. Alternancia en timbres y Cilindración de fluidos”, *op. cit.*, pág. 55.

26 García, A. (2017), *op. cit.*, pág. 39.

concep, en realitat, com a preparatòria o intermediària per a una finalitat pictòrica en la qual, fins i tot, cap el desenvolupament de nous codis visuals com a “estadis intermedis encaminats a assolir transformacions per a acabar finalment sent quadres”²². La fotografia convertida, en suma, en “una eina de treball pictòric essencial”²³. Són tres funcions complementàries absolutament travades en el quefer fotogràfic de Gordillo que fondegen en les problemàtiques i sospites de la pintura: com a representació i expressió, com a llenguatge i matèria, com a realitat i desig i com a procés conscient i alhora inconscient. La pintura, s’aborda des dels mitjans automàtics de reproducció i transformació com “un malalt estrany a qui cal cuidar”²⁴, segons les paraules del pintor.

Els treballs realitzats en la dècada dels setanta que es recullen en aquesta exposició són una magnífica mostra del seu mètode de treball, en què els elements fotogràfics i els pictòrics es retroalimenten en una dinàmica de transaccions estètiques i formals. *Baño dúplex*, de 1974, la posterior *Andarín Cabezón dúplex* i les seues *Derivaciones* produïdes entre 1975-76 es realitzen a partir de fotografies. En els desenvolupaments duts a terme en paral·lel de *Serie Nueva York, Primera serie lábil i Segona serie lábil*, totes de 1974, els elements fotogràfics i els pictòrics se superposen i es complementen en forma d’estrats interactius. *Fumadora i Barbocilíndrica*, ambdues de 1975, es componen de transformacions fotogràfiques obtingudes en el laboratori a través de la superposició de clixés en negatiu i positiu lleugerament desplaçats per a crear un efecte de relleu pictòric, mentre que en les sèries *Veloz Iscariote*, de 1974 i en les posteriors *Derivaciones fotográficas del Trío Gris i Vinagre*, de 1977, les imatges de fragments de quadres serveixen per a compondre sèries d’estructura opticocinètica. Les fotografies i les seues combinacions es conceben com a exploracions d’una finalitat pictòrica la comesa instrumental de la qual no dissimula, tanmateix, el seu potencial estètic com a imatge.

Cal esmentar que, uns anys després, ja en els huitanta, Gordillo centrà un ús específic de la fotografia a registrar els diferents estadis de factura del quadre al llarg del procés pictòric, donant testimoni gràfic de la seva gènesi i progressiva transformació. Es tracta de construir una espècie de memòria del quadre atorgant una carta de naturalesa a tots aquells moments intermedis i a les solucions plàstiques que el mateix desenvolupament del quadre acaba per absorbir en la seua síntesi final. Però, alhora, Gordillo converteix aquesta documentació en motiu de treballs visuals en la superfície del quadre. Són fotografies que “tenen un sentit econòmic, constitueixen una espècie de *reservoir*, de magatzem de conceptes plàstics concrets que poden servir per al planeament de l’obra futura”²⁵. Com assenyala la crítica Aurora García, es tracta d’obtindre “utilitat de l’element inconclús, de l’element parcial, del fragment”²⁶.

22 Gordillo, L. (2014). “Nuevos usos fotográficos”. Entrevista de José Lebrero Stals, *op. cit.*, p. 79.

23 Olmo, S. (2017), *op. cit.*, p. 25.

24 Gordillo, L. (2014), “Conversación con Luis Gordillo”. Horacio Fernández i Oliva María Rubio, *op. cit.*, p. 93.

25 Gordillo, L. (2014). “Pato. Alternancia en timbres. Cilindración de fluidos”, *op. cit.*, p. 55.

26 García, A. (2017), *op. cit.*, p. 39.

FOTOGRAFÍA AUTÓNOMA.

En este momento es importante dirigir la atención a lo que Gordillo ha llamado la producción de “fotografía autónoma”, esto es, aquella fotografía que no está ligada directamente a una exploración dentro de la pintura. Esto supone un cambio fundamental respecto a los usos precedentes de la fotografía por parte del artista. Ahora los cuadros ya no son el tema a fotografiar ni el medio con el que negociar en términos visuales. El propio Gordillo, con unos conocimientos técnicos muy básicos, se afanaba en realizar fotografías en el estudio preparando un pequeño escenario en el que colocaba imágenes recortadas, muñecos y otros objetos banales para componer la escena que le interesaba retratar²⁷. Así, por ejemplo, surgen las *Secuencias edipianas*, *Sirenita* o *Espejo-Gemelos*. Las fotografías obtenidas en este proceso no se resuelven en imágenes aisladas e individuales –es decir, como entidades estéticamente autosuficientes– sino estructuradas en forma de series. No existe de partida una intencionalidad artística o expresiva manifiesta en estas fotografías, él mismo reconoce que realizaba estas obras trabajando de forma espontánea y “sin grandes historias conceptuales”²⁸. Tanto los títulos como las digresiones freudianas y psicoanalíticas de estas piezas fueron posteriores al tiempo de su realización. Sin embargo, ninguna de estas circunstancias resta interés a estas obras que desde la perspectiva actual nos parece que discurrían en paralelo a planteamientos que se estaban alumbrando en el panorama internacional y que tenían su reflejo en la fotografía española del momento²⁹. Desde comienzos de los 70 la composición de secuencias fotográficas fue adoptada por fotógrafos como Duane Michals, o a finales de los 70 autores como Laurie Simmons o David Levinthal componían escenografías con muñecos que luego fotografiaban³⁰.

Al analizar las diferentes obras de esta práctica autónoma de la fotografía en forma de series, comprobamos que se provoca una lectura de las imágenes más compleja, a causa de las interacciones formales y semánticas surgidas entre ellas. No obstante, las estrategias de organización de las imágenes varía en cada caso sin que exista una única pauta para todos los conjuntos fotográficos. Desde nuestro punto de vista, se podría distinguir, en primer lugar, un planteamiento específico de la idea de serie en la que los diferentes elementos icónicos giran en torno a la representación de un mismo objeto mostrado a través de diferentes interpretaciones como en

27 Un procedimiento que él mismo documenta fotográficamente y que incluye como parte de obras como *Secuencias edipianas* y *Complementos secuencias edipianas*.

28 Gordillo, L. (2014). “Más sobre fotografía”, *op. cit.*, pág. 45.

29 Desde la revista *Nueva Lente* se abrazó la secuencia y sus adaptaciones como una forma de experimentación fotográfica y uno de los recursos más interesantes para “sanear nuestro estéril y embrutecido planteamiento fotográfico” según manifestaba en su momento Pablo Pérez Mínguez, “La serie fotográfica: principio o moda”, *Nueva Lente*, nº 9 (1972) pág. 69. Luis Pérez-Mínguez y Juan José Gómez Molina fueron los autores españoles que mejor representan el uso de este procedimiento durante esos años.

30 La fotografía en el sentido convencional se ocupa de lo real, de las cosas y sucesos que acontecen en el mundo, pero a partir de la posmodernidad el ojo del fotógrafo ya no apuntará al mundo sino a construcciones preparadas ante la cámara, dado que la sociedad de la información y el consumo han mediatizado por completo nuestra relación cognoscitiva con la realidad convertida en simulacro. Cf. Hoy, Anne H. (1987). *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*. Nueva York: Abbeville Press.

FOTOGRAFIA AUTÒNOMA

En aquest moment és important dirigir l’atenció a allò que Gordillo ha anomenat la producció de “fotografia autònoma”, és a dir, aquella fotografia que no està lligada directament a una exploració dins de la pintura. Això suposa un canvi fonamental pel que fa als usos precedents de la fotografia per part de l’artista. Ara els quadres ja no són l’objecte a fotografiar ni el mitjà amb el qual negociar en termes visuals. El mateix Gordillo, amb uns coneixements tècnics molt bàsics, maldava per realitzar fotografies en l’estudi preparant un xicotet escenari en el qual col·locava imatges retallades, ninots i altres objectes banals per a compondre l’escena que l’interessava retratar²⁷. Així, per exemple, sorgeixen *Secuencias Edipianas*, *Sirenita* o *Espejo-Gemelos*. Les fotografies obtingudes en aquest procés no es resolen en imatges aïllades i individuals –és a dir, com a entitats estèticament autosuficients– sinó que es despleguen estructurades en sèries. No existeix una intencionalitat artística o expressiva de partida que es manifeste en aquestes fotografies: ell mateix reconeix que realitzava aquestes obres treballant de manera espontània i “sense grans històries conceptuais”²⁸. Tant els títols com les digressions freudianes i psicoanalítiques d’aquestes peces van ser posteriors al temps en què es van realitzar. No obstant això, cap d’aquestes circumstàncies resta interés a aquestes obres que, des de la perspectiva actual, ens sembla que eren paral·leles a plantejaments que s’estaven il·luminant en el panorama internacional i que tenien el seu reflex en la fotografia espanyola del moment²⁹. Des de començaments dels anys setanta, fotògrafs com Duane Michals van adoptar la composició de seqüències fotogràfiques, o a la fi dels setanta autors com Laurie Simmons o David Levinthal componien escenografies amb ninots que després fotografiaven³⁰.

En analitzar les diferents obres d’aquesta pràctica autònoma de la fotografia en forma de sèries, comprovem que es provoca una lectura de les imatges més complexa, a causa de les interaccions formals i semàntiques que sorgeixen entre elles. No obstant això, les estratègies d’organització de les imatges varien en cada cas sense que existisca una única pauta per a tots els conjunts fotogràfics. Des del nostre punt de vista, es podria distingir, en primer lloc, un plantejament específic de la idea de sèrie en la qual els diferents elements icònics giren entorn de la representació d’un mateix objecte mostrat a través de diferents interpretacions com en *La*

27 Un procediment que ell mateix documenta fotográficamente i que inclou com a part d’obres com *Secuencias edipianas* i *Complemento secuencias edipianas*.

28 Gordillo, L. (2014). “Más sobre fotografía”, *op. cit.*, p. 45.

29 Des de la revista *Nueva Lente* es va abraçar la seqüència i les seues adaptacions com una forma d’experimentació fotográfica i un dels recursos més interessants per a “sanejar el nostre estèril i embrutit plantejament fotogràfic”, segons manifestava en el seu moment Pablo Pérez Mínguez, “La serie fotográfica: principio o moda”, *Nueva Lente*, núm. 9 (1972) p. 69. Luis Pérez-Mínguez i Juan José Gómez Molina van ser els autors espanyols que millor representen l’ús d’aquest procediment durant aquests anys.

30 La fotografía en el sentit convencional s’ocupa dels fets reals, de les coses i els successos que esdevenen en el món, però, a partir de la postmodernitat, l’ull del fotògraf ja no apuntarà al món sinó a construccions preparades davant la càmera, atès que la societat de la informació i el consum han mediatitzat per complet la nostra relació cognoscitiva amb la realitat convertida en simulacre. Cf. Hoy, Anne H. (1987). *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*. Nova York: Abbeville Press.

La sirenita y en *Complemento secuencia edipiana* –el que recoge diferentes vistas del muñeco y su reflejo – o por el contrario, como ocurre en *Espejos Gemelos*, mediante la repetición de las mismas figuras –el muñeco y su reflejo especular– alternando su posición enfrentada. En segundo lugar, en obras como *Gerald Ford, Complemento secuencia edipiana (mujer con bolitas)* y en el *collage Primer estudio para secuencias edipianas*, la ordenación de las fotografías tiene una estructura secuencial sugerida por el esparcimiento de las pequeñas bolas, a modo de rastro performativo en la escena. Por último, otras piezas como *Secuencias edipianas* y *Complemento secuencia edipiana* –en el que aparecen las tijeras– siguen el modelo del *tableau* donde se da un orden icónico más complejo –y más ambiguo–, a la par horizontal y vertical, dando lugar a dos niveles estructurales de composición y de lectura. Uno micro de las imágenes fotográficas individuales percibidas en su detalle y otro macro del conjunto de fotografías percibidas como totalidad, ambos complementándose mutuamente³¹.

■ TRANSACCIONES ENTRE FOTOGRAFÍA Y PINTURA.

Este planteamiento de retroalimentación entre fotografía y pintura, como términos de difícil conciliación, entronca de lleno con su concepción de la creación artística como una exploración de naturaleza contradictoria y esquizoide. Toda su producción se arma estructuralmente en torno a la polaridad y el enfrentamiento teniendo a la paradoja como una herramienta de conocimiento y de comprensión de la realidad. Gordillo confiesa que siempre se ha sentido escindido entre la racionalidad del mundo tecnificado –frente al que se rebela pues obstruye la verdadera expresión de yo– y lo sentimental del arte –del que sufre su irracionalismo con culpabilidad–³². En este sentido, la dualidad entre fotografía y pintura, la ha formulado recientemente como interacción entre lo mecánico y lo visceral, trazando un recorrido de retroalimentación entre dos “mundos sensoriales”. Lo mecánico vendría a incidir en esa función neutralizadora –fría y cosificadora– del dispositivo automático de la fotografía, mientras lo visceral gravitaría sobre la pintura como una entidad de cualidad orgánica –blanda y subjetiva– que es fruto de la acción “corporal” del pintor³³.

La lectura final que proponemos de la producción pictórica y fotográfica de Luis Gordillo en los años 70 es que, en suma, en ella se conjugan una serie de rasgos propios del arte de esta década en la que el concepto de modernismo estético ya apuntaba su fin³⁴. Seguramente, lo que ha sucedido –y sigue sucediendo– con la fotografía en el seno de la obra de Gordillo

31 Para nuestro análisis sobre los procedimientos de serie, secuencia y tableau hemos seguido las ideas expuestas en Müller-Pohle, A. "Series-Cycle-Sequence-Tableau", *European Photography*, nº 1 (1980).

32 Desde una perspectiva evolutiva de su obra se ha visto en esta dialéctica la lucha entre el elemento emocional de su época informalista y la posterior incorporación de la técnica a la producción artística con la estética pop. Cereceda, M. (2014). "Gordillo al cuadrado", *Gordillo Dúplex*, Palma de Mallorca: Fundación Juan March, pág. 2.

33 Gordillo, L. (2014), *op. cit.*, pág. 7.

34 Hacemos nuestro el diagnóstico y el análisis del crítico Edward Lucie-Smith en *Art in the Seventies*, Phaidon Press, Oxford, 1983.

sirenita i en *Complemento secuencia edipiana* –que recull diferents vistes del ninot i el seu reflex– o per contra, com ocorre en *Espejo-Gemelos*, mitjançant la repetició de les mateixes figures –el ninot i el seu reflex especular– alternant la seua posició enfrontada. En segon lloc, en obres com *Gerald Ford, Complemento secuencias edipianas (dona amb boletes)* i en el *collage Primer estudio para secuencias edipianas*, l'ordenació de les fotografies té una estructura seqüencial suggerida per l'esplai de les boletes, a manera de rastre performatiu en l'escena. Finalment, altres peces com *Secuencias edipianas* i *Complemento secuencia edipiana* –en el qual apareixen les tisores– segueixen el model del *tableau* en què es dona un ordre icònic més complex –i més ambigu–, alhora horitzontal i vertical, i dona lloc a dos nivells estructurals de composició i de lectura. Un de *micro* de les imatges fotogràfiques individuals percebudes en el seu detall i un altre de *macro* del conjunt de fotografies percebudes com a totalitat, ambdós complementant-se mútuament³¹.

■ TRANSACCIONS ENTRE FOTOGRAFIA I PINTURA

Aquest plantejament de retroalimentació entre fotografia i pintura, com a termes de difícil conciliació, entronca de ple amb la seua concepció de la creació artística com una exploració de naturalesa contradictòria i esquizoide. Tota la seua producció s'arma estructuralment entorn de la polaritat i l'enfrontament juntament amb la paradoxa com a eina de coneixement i de compressió de la realitat. Gordillo confessa que sempre s'ha sentit escindit entre la racionalitat del món tecnificat –davant del qual es rebel·la perquè obstrueix la vertadera expressió del jo– i el sentimental de l'art –del qual pateix el seu irracionalisme amb culpabilitat–³². En aquest sentit, la dualitat entre fotografia i pintura, l'ha formulat recentment com a interacció entre els aspectes mecànics i els viscerals, traçant un recorregut retroalimentat entre dos “mons sensorials”. Els aspectes mecànics incideixen en la funció neutralitzadora –freda i cosificadora– del dispositiu automàtic de la fotografia, mentre que els viscerals conceben la pintura com una entitat de qualitat orgànica –blana i subjectiva– que és fruit de l'acció “corporal” del pintor³³.

La lectura final que proposem de la producció pictòrica i fotogràfica de Luis Gordillo en els anys setanta és que, en suma, s'hi conjuguen una sèrie de trets propis de l'art d'aquesta dècada, en la qual el concepte de modernisme estètic ja apuntava la seua fi³⁴. Segurament, el que ha succeït –i encara succeeix– amb la fotografia en el si de l'obra de Gordillo

31 Per a la nostra anàlisi sobre els procediments de sèrie, seqüència i tableau hem seguit les idees exposades en Müller-Pohle, A. "Series-Cycle-Sequence-Tableau", *European Photography*, núm. 1 (1980).

32 Des d'una perspectiva evolutiva de la seua obra, en aquesta dialèctica s'ha observat la lluita entre l'element emocional de la seua època informalista i la incorporació posterior de la tècnica a la producció artística amb l'estètica pop. Cereceda, M. (2014). "Gordillo al cuadrado", *Gordillo Dúplex*, Palma de Mallorca: Fundació Juan March, p. 2.

33 Gordillo, L. (2014), *op. cit.*, p. 7.

34 Fem nostre el diagnòstic i l'anàlisi del crític Edward Lucie-Smith en *Art in the Seventies*, Phaidon Press, Oxford, 1983.

no se puede clasificar en términos de estilo sino como una red de conexiones diversas y complejas con la pintura, ya sea como referente, como motivo, como procedimiento mecánico o como materia de creación artística. El argumento de fondo es que pintura y fotografía aun siendo dos procedimientos de producción de imágenes completamente dispares encuentran una iluminación recíproca y de afinidad en términos de proceso creativo y de agenda plástica. Como precisa Gordillo, todas estas fuentes y procesos están “reciclándose y trabajando en espiral”³⁵, en paralelo a la vez que en continuo rozamiento³⁶. De un lado, cabe interpretar que el acto pictórico y su proceso tienen un sentido fotográfico en la medida que la acción de las facultades conscientes y racionales involucradas en la pintura, actúan como modo de “retener” los momentos –inconscientes– de inspiración o “alza psicológica” para así “extenderlos al resto del tiempo”³⁷. Si hay algo que define la esencia de lo fotográfico es precisamente esa obsesión por retener la fugacidad del tiempo en momentos aislados. Encontraríamos aquí lo fotográfico de la pintura, no en lo que tiene de huella³⁸ sino de automatismo y de fragmento –precario– de espacio y tiempo. Del otro lado, comprobamos que la fotografía, sobre todo en su concepción como imagen autónoma y en su engarce híbrido en *collages* y series, se resuelve, como en el cuadro, en una imagen construida que parte precisamente de algo fabricado. Lo pictórico de la fotografía se cifraría en que la realidad fotográfica es en verdad una realidad alterada y codificada como lo está en la representación pictórica. Las estrategias enunciativas y narrativas de naturaleza pictórica se incorporan al operar de y con la imagen fotográfica. Pintura y fotografía, por tanto, no sólo se conciben como términos que “se interfieren entre sí [...] se contraponen y se enriquecen” sino, siguiendo las palabras de Gordillo a modo de conclusión, como agentes que “tienen dentro de sí su antagonico que lo disecciona”³⁹.

35 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo por Luis Gordillo”, *op. cit.*, pág. 40.

36 Gordillo, L. (2014). “Nuevos usos fotográficos. Entrevista de José Lebrero Stals”, *op. cit.*, pág. 81.

37 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo. 1958-1974”, *op. cit.*, pág. 27.

38 Este fue el planteamiento de Rosalind Krauss en sus análisis de la obra de Duchamp como modelo para ciertas manifestaciones del arte norteamericano de los años 70 de autores como Gordon Matta-Clark o Lucio Pozzi. Cf. Krauss, R. (1996), “Notas sobre el índice” (I y II), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza.

39 Gordillo, L. (2014), “Conversación con Luis Gordillo. Horacio Fernández y Oliva María Rubio”, *op. cit.*, pág. 98.

no es pot classificar en termes d’estil, sinó com una xarxa de connexions diverses i complexes amb la pintura, siga com a referent, com a motiu, com a procediment mecànic o com a matèria de creació artística. L’argument de fons és que, pintura i fotografia, tot i ser dos procediments de producció d’imatges completament dispars, troben una il·luminació recíproca i d’afinitat en termes de procés creatiu i d’agenda plàstica. Com precisa Gordillo, totes aquestes fonts i processos estan “reciclant-se i treballant en espiral”³⁵ en paral·lel alhora que en continu fregament³⁶. D’una banda, cal interpretar que l’acte pictòric i el seu procés tenen un sentit fotogràfic en la mesura que l’acció de les facultats conscients i racionals involucrades en la pintura, actuen com a manera de “retenir” els moments –inconscients– d’inspiració o “alça psicològica” per així “estendre’ls a la resta del temps”³⁷. Si hi ha alguna cosa que defineix l’essència de l’acte fotogràfic, és precisament aquesta obsessió per retindre la fugaCitat del temps en moments aïllats. Trobaríem ací l’element fotogràfic de la pintura, no en allò que té de petjada³⁸ sinó d’automatisme i de fragment –precari– d’espai i temps. D’una altra banda, comprovem que la fotografia, sobretot en la seua concepció com a imatge autònoma i en la seua enfilada híbrida en *collages* i sèries, es resol, com en el quadre, en una imatge construïda que parteix precisament d’alguna cosa fabricada. L’element pictòric de la fotografia es xifraria en el fet que la realitat fotogràfica és, en realitat, una realitat alterada i codificada, com ho està en la representació pictòrica. Les estratègies enunciatives i narratives de naturalesa pictòrica s’incorporen en operar des de la imatge fotogràfica i amb aquesta. La pintura i la fotografia, per tant, no solament es conciben com a termes que “s’interfereixen entre si [...], es contraposen i s’enriqueixen”, sinó, seguint les paraules de Gordillo, a manera de conclusió, com a agents que “tenen dins de si el seu antagònic que les dissecciona”³⁹.

35 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo por Luis Gordillo”, *op. cit.*, p. 40.

36 Gordillo, L. (2014). “Nuevos usos fotográficos”. Entrevista de José Lebrero Stals”, *op. cit.*, p. 81.

37 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo. 1958-1974”, *op. cit.*, p. 27.

38 Aquest va ser el plantejament de Rosalind Krauss en les seues anàlisis de l’obra de Duchamp com a model per a certes manifestacions de l’art nord-americà dels anys setanta d’autors com Gordon Matta-Clark o Lucio Pozzi. Krauss, R. (1996), “Notas sobre el índice” (I i II), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza.

39 Gordillo, L. (2014), “Conversa amb Luis Gordillo. Horaci Fernández i Oliva María Rubio”, *op. cit.*, p. 98.



**TIEMPO AMBIGUO
TEMPS AMBIGU**

Chus Tudelilla



TIEMPO AMBIGUO

Chus Tudelilla

Cuando Luis Gordillo comenzó a recortar y coleccionar imágenes reproducidas en periódicos y revistas, en torno a finales de los años cincuenta, si es que hay que poner una fecha, todavía faltaba mucho para que la fotografía alcanzara la importancia que tuvo a partir de los setenta en Estados Unidos y Europa, que se acompañó con la reescritura de una nueva historia. En 1978 la revista *October* de Nueva York reclamaba con urgencia una sociología radical de la fotografía que se impusiera y sacase a la luz la naturaleza estructural e histórica, y las implicaciones del revisionismo fotográfico que estaba teniendo lugar en aquel momento. Lo recogió, entre otros teóricos, Geoffrey Batchen en su ensayo *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*¹, atento también a las reflexiones de John Tagg, para quien la fotografía no podía entenderse como una entidad estática sino como un campo disperso y dinámico, en estrecha relación con otras prácticas sociales más poderosas; y a las de Allan Sekula: “la imagen fotográfica fragmentaria y creada por medios mecánicos es un elemento central de esta situación de crisis y ambivalencia”, y la situación, aclaró, “hace referencia a la naturaleza del trabajo y de la creatividad dentro del capitalismo”. Para Victor Burgin, por su parte, la principal característica de la fotografía es su capacidad de producir y difundir *significado*; un significado, insistió, que no está condicionado ni limitado por las imágenes sino que se reproduce continuamente dentro de los contextos en los que las fotografías aparecen y, por supuesto

¹ BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

TEMPS AMBIGU

Chus Tudelilla

Quan Luis Gordillo va començar a retallar i col·leccionar imatges reproduïdes en periòdics i revistes, cap a finals dels anys cinquanta, si és que cal posar-hi una data, encara faltava molt perquè la fotografia aconseguira la importància que va tindre a partir dels setanta als Estats Units i a Europa, que es va acompanyar amb la reescriptura d’una nova història. El 1978, la revista *October*, de Nova York, reclamava amb urgència una sociologia radical de la fotografia que s’imposara i traguera a la llum la naturalesa estructural i històrica i les implicacions del revisionisme fotogràfic que estava tenint lloc en aquell moment. Aquesta idea va ser recollida, entre altres teòrics, per Geoffrey Batchen en l’assaig *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*¹, atent també a les reflexions de John Tagg, per a qui la fotografia no podia entendre’s com una entitat estàtica, sinó com un camp dispers i dinàmic en estreta relació amb altres pràctiques socials més poderoses, i a les d’Allan Sekula: “la imatge fotogràfica fragmentària i creada per mitjans mecànics és un element central d’aquesta situació de crisi i ambivalència”; la situació, va aclarir, “fa referència a la naturalesa del treball i de la creativitat dins del capitalisme”. Per a Victor Burgin, per la seua part, la principal característica de la fotografia és la seua capacitat de produir i difondre *significat*; un significat, va insistir, que no està condicionat ni limitat per les imatges, sinó que es reproduceix contínuament dins dels contextos en què apareixen les fotografies i, per descomptat, en les estruc-

¹ BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

también, en las estructuras sociales y psíquicas del autor/lector. Mirar una fotografía en busca de algo que tiene sus orígenes en otra parte, sostuvo Burgin, es siempre una de las más seductoras pistas falsas.

Todas esas y otras reflexiones llegaron con muchísimos años de retraso a España. De 1997, por ejemplo, es el libro *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*², cuya edición, a cargo de Glòria Picazo y Jorge Ribalta, reúne una antología de textos fundamentales en el debate sobre la fotografía contemporánea. En la ambigüedad paradójica propia de la fotografía, argumentaron Picazo y Ribalta, radicó la elección del título. La indiferencia cita la indiscriminación mecánica del registro fotográfico, lo que sugiere una cultura de la imagen dominada por el signo de la sobreabundancia; y apunta a la naturaleza fragmentaria de cada imagen, a su potencialidad. La singularidad alude a la especificidad de la imagen y de la propia técnica fotográfica, y a una posibilidad de sentido dentro de la sobreabundancia mencionada; y también a la inevitable condición de imágenes, de representaciones, de cada una de esas instantáneas, a su actualidad. En la selección de textos figuran: “Notas” de Gerhard Richter (1964-65), “Mirar fotografías” de Victor Burgin (1977), “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” de Benjamin H. D. Buchloh (1982) o “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” de Jean-François Chevrier (1992).

Integrar la fotografía en el discurso contemporáneo fue uno de los propósitos del libro en el que los escritos de Luis Gordillo hubieran encajado a la perfección por ser partícipes del debate internacional. En fechas y, por supuesto también, en contenido, que el artista revisa, interroga y actualiza continuamente como queda de manifiesto en su exposición actual en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, donde ha creado con sus obras una danza de entropía creciente –tomo la expresión de Carlo Rovelli³–, impulsada por el irresistible deseo de mezclar todas las cosas del mundo mediante la interacción abierta y continuada de configuraciones ordenadas y desordenadas. Para dejar huella, afirma Rovelli, es necesario que algo se detenga. Quizás sea esa la función de la fotografía en la obra de Gordillo. Aunque si, como advierte el físico y teórico italiano, el tiempo universal se ha desintegrado en una miríada de tiempos propios que, a su vez, fluctúan y se dispersan, cabría preguntarse por el tiempo de la imagen o, mejor, por los tiempos de las imágenes fotográficas de un mundo que sabemos discontinuo e indeterminado. Así al menos lo testimonia Luis Gordillo en los montajes de sus exposiciones, complejos *collages* que operan como una superposición de configuraciones diversas donde, y remito de nuevo a Rovelli, un acontecimiento puede darse a la vez, antes, y después que otro. Lo singular del caso es que eso que sucede en el montaje está en cada una de las obras, en su origen, desarrollo y gramática, en su *acontecer*. Cómo es posible, me pregunto, que las reflexiones de Luis Gordillo no ocupen lugar principal en los ensayos sobre la fotografía.

2 La idea del libro, publicado por el Museu d’Art Contemporani de Barcelona en 1997, surgió del ciclo “La fotografía, entre el museo imaginario y las ruinas del museo” que el MACBA organizó en mayo de 1996.

3 ROVELLI, Carlo, *El orden del tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2018.

tures socials i psíquiques de l'autor/lector. El fet de mirar una fotografia a la recerca d'alguna cosa que té els seus orígens en una altra part, va afirmar Burgin, és sempre una de les més seductores pistes falses.

Aquestes i altres reflexions van arribar amb moltíssims anys de retard a Espanya. De l'any 1997, per exemple, és el llibre *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*², l'edició del qual, a càrrec de Glòria Picazo i Jorge Ribalta, reuneix una antologia de textos fonamentals en el debat sobre la fotografia contemporània. En l'ambigüitat paradoxal pròpia de la fotografia, van argumentar Picazo i Ribalta, hi va radicar l'elecció del títol. La indiferència esmenta la indiscriminació mecànica del registre fotogràfic, la qual cosa suggereix una cultura de la imatge dominada pel signe de la superabundància; i apunta a la naturalesa fragmentària de cada imatge, a la seua potencialitat. La singularitat al·ludeix a l'específicitat de la imatge i de la tècnica fotogràfica mateix, a una possibilitat de sentit dins de la superabundància esmentada, i també a la inevitable condició d'imatges, de representacions, de cadascuna d'aquestes instantànies, a la seua actualitat. En la selecció de textos figuren: “Notas”, de Gerhard Richter (1964-1965); “Mirar fotografías”, de Victor Burgin (1977); “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, de Benjamin H. D. Buchloh (1982), o “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”, de Jean-François Chevrier (1992).

El fet d'integrar la fotografia en el discurs contemporani va ser un dels propòsits del llibre en què els escrits de Luis Gordillo haurien encaixat a la perfecció pel fet de ser partícips del debat internacional. En dates i, per descomptat, en contingut, que l'artista revisa, interroga i actualitza contínuament, com queda de manifest en la seua exposició actual en el Museu d'Art Contemporani d'Alacant, en la qual ha creat amb les seues obres una dansa d'entropia creixent –prenc l'expressió de Carlo Rovelli³– impulsada per l'irresistible desig de mesclar totes les coses del món mitjançant la interacció oberta i continuada de configuracions ordenades i desordenades. Per a deixar empremta, afirma Rovelli, és necessari que alguna cosa sàture. Potser és aquesta la funció de la fotografia en l'obra de Gordillo. Encara que si, com adverteix el físic i teòric italià, el temps universal s'ha desintegrat en una miríada de temps propis que, al seu torn, fluctuen i es dispersen, caldria preguntar-se pel temps de la imatge o, millor, pels temps de les imatges fotogràfiques d'un món que sabem que és discontinu i indeterminat. Així almenys ho testimonia Luis Gordillo en els muntatges de les seues exposicions, complexos *collages* que operen com una superposició de configuracions diverses en què, remetent-me de nou a Rovelli, un esdeveniment pot donar-se alhora, abans i després que un altre. La singularitat del cas és que el que succeeix en el muntatge està en cadascuna de les obres, en el seu origen, el seu desenvolupament i la seua gramàtica, en el seu dia a dia. Com és possible, em pregunte, que les reflexions de Luis Gordillo no ocupen un lloc principal en els assajos sobre la fotografia.

2 La idea del llibre, publicat pel Museu d’Art Contemporani de Barcelona el 1997, va sorgir del cicle “La fotografía, entre el museo imaginari i les ruïnes del museu”, que el MACBA va organitzar al maig de 1996.

3 ROVELLI, Carlo, *El orden del tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2018.

En plena crisis de la supervivencia de la fotografía queda pendiente de resolver otra cuestión crucial: ¿Qué historia(s) de la fotografía?, como Régis Durand tituló el primer capítulo de su libro *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (Universidad de Salamanca, 1998). Si nos centramos en España, los relatos académicos dedicados a la fotografía, que se publicaron a partir de mediados de los años ochenta, son resultado de un enfoque lineal que permite enriquecer la historia, la única historia, con nuevos hallazgos de artistas y obras; tuvieron que pasar diez años para que la narración se transformara y rompiera su unicidad discursiva con análisis renovados y acordes con la ya mencionada naturaleza ambigua y paradójica de la fotografía. *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* se titula, significativamente, el libro de Joan Fontcuberta que editó Jorge Ribalta en Gustavo Gili. En el discurrir de esas historias, que se corresponden con las del fotógrafo, la revista *Nueva Lente* ocupa lugar principal por ser la primera vez que, desde su presentación en 1971, la fotografía era tratada en España como arte y lenguaje visual, y puesta en relación con la semiología, la historia o la estética. No ha de extrañar, por tanto, el interés de la revista por las reflexiones tempranas sobre fotografía del pintor Luis Gordillo, en línea con las de artistas de reconocido prestigio internacional. En el nº 50 de *Nueva Lente*, correspondiente al mes de abril de 1976, Luis Gordillo publicó sus reflexiones: “Relaciones entre la fotografía y mi pintura. Muestra de proceso creativo partiendo de referencias fotográficas”. En octubre de 1982, el nº 122 de la revista incluyó su artículo “Luis Gordillo por Luis Gordillo”. Existió además un proyecto con *Nueva Lente* para presentar en sus páginas algunas fotografías de prensa de su colección contraponiéndolas con sus dibujos, y así observar las relaciones que se darían entre las apropiaciones selectivas de la realidad y las tomas de conciencia de aquella realidad. La idea, que Gordillo pensó mostrar en una exposición, no salió adelante quizás, confesó, por su fidelidad de entonces a los cuadros: “en ellos creo que puedo reseñar aquellas relaciones, añadiendo además toda una problemática formal más extensa e incluso más poética”, escribió en el catálogo de su exposición retrospectiva *Gordillo 1958-1974*, celebrada en el Centro de Arte M-11 de Sevilla, en 1974, primera publicación en la que incorporó sus notas sobre la fotografía, que continuaron en el de la exposición *Luis Gordillo: dibujos y fotos*, en la galería Buades de Madrid, en 1975. Y siguen en la actualidad.

En 2014, con motivo de su exposición *G/K Fotografías*, en la galería Carolina Rojo de Zaragoza, se editó el libro *Luis Gordillo. Mecánico visceral_Visceral mecánico. Sobre fotografía*⁴, que reúne sus reflexiones teóricas sobre fotografía, en estrecha relación con la pintura, como puso de manifiesto en el texto de presentación: “En los años setenta empleé la fotografía en blanco y negro con numerosos propósitos, pero quizá el más importante y el que he mantenido a lo largo del tiempo, es el de analizar los elementos orgánicos de la pintura, neutralizando y cosificando el gesto. En la actualidad trato de crear espacios en los que la pintura y la fotografía dialogan e interactúan

4 GORDILLO, Luis, *Mecánico visceral_Visceral mecánico*, Zaragoza, Galería Carolina Rojo Ediciones, 2014. He de agradecer de nuevo a Luis Gordillo, Pilar Linares y Carolina Rojo su esfuerzo y entusiasmo para hacer realidad el proyecto editorial que les presenté. En la escritura de este artículo sigo las notas sobre fotografía de Luis Gordillo.

En plena crisi de la supervivència de la fotografia, queda pendent de resoldre una altra qüestió crucial: Quina història (quines històries) de la fotografia?, com Régis Durand va titular el primer capítol del seu llibre *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (Universitat de Salamanca, 1998). Si ens centrem en Espanya, els relats acadèmics dedicats a la fotografia, que es van publicar a partir de mitjan anys huitanta, són el resultat d’un enfocament lineal que permet enriquir la història, l’única història, amb noves troballes d’artistes i obres; hagueren de passar deu anys perquè la narració es transformara i trencara la seua uniCitat discursiva amb anàlisis renovades i concordes amb la ja esmentada naturalesa ambigua i paradoxal de la fotografia. *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* es titula, significativament, el llibre de Joan Fontcuberta que va editar Jorge Ribalta en Gustavo Gili. En el transcurs d’aquelles històries, que es corresponen amb les del fotògraf, la revista *Nueva Lente* hi ocupa un lloc principal per ser la primera vegada que, des que va ser presentada, el 1971, la fotografia era tractada a Espanya com a art i llenguatge visual, i posada en relació amb la semiologia, la història o l’estètica. No és estrany, per tant, l’interés de la revista per les reflexions primerenques sobre fotografia del pintor Luis Gordillo, en línia amb les d’artistes de reconegut prestigi internacional. En el número 50 de *Nueva Lente*, corresponent al mes d’abril de 1976, Luis Gordillo va publicar les seues reflexions: “Relaciones entre la fotografía y mi pintura. Muestra de proceso creativo partiendo de referencias fotográficas”. L’octubre de 1982, el número 122 de la revista va incloure el seu article “Luis Gordillo por Luis Gordillo”. A més, hi hagué un projecte amb *Nueva Lente* per a presentar en les seues pàgines algunes fotografies de premsa de la seua col·lecció contraposant-les amb els seus dibuixos, i així observar les relacions que es donarien entre les apropiacions selectives de la realitat i les preses de consciència d’aquella realitat. La idea, que Gordillo va pensar mostrar en una exposició, no va fructificar, potser, va confessar, per la seua fidelitat de llavors als quadres: “crec que en els quadres puc ressenyar aquelles relacions i afegir-hi, a més, tota una problemàtica formal més extensa i fins i tot més poètica”, va escriure en el catàleg de la seua exposició retrospectiva *Gordillo 1958-1974*, celebrada al Centro de Arte M-11, de Sevilla, el 1974, primera publicació en la qual va incorporar les seues notes sobre la fotografia, que van continuar en el catàleg de l’exposició *Luis Gordillo: dibujos y fotos*, a la galeria Buades, de Madrid, el 1975. I que continuen en l’actualitat.

El 2014, amb motiu de la seua exposició *G/K Fotografies* a la galeria Carolina Rojo, de Saragossa, es va editar el llibre *Luis Gordillo. Mecánico visceral_Visceral mecánico. Sobre fotografía*⁴, que reuneix les seues reflexions teòriques sobre fotografia, en estreta relació amb la pintura, com va posar de manifest en el text de presentació: “En los años setenta empleé la fotografía en blanco y negro con numerosos propósitos, pero quizá el más importante, y el que he mantenido a lo largo del tiempo, es el de analizar los elementos orgánicos de la pintura, neutralizando y cosificando el gesto. En la actualidad trato de crear espacios en los que la pintura y la fotografía dialogan e interactúan entre sí;

4 GORDILLO, Luis, *Mecánico visceral_Visceral mecánico*, Saragossa, galería Carolina Rojo Ediciones, 2014. He d’agrair de nou a Luis Gordillo, Pilar Linares i Carolina Rojo el seu esforç i entusiasme per a fer realitat el projecte editorial que els vaig presentar. En l’escriptura d’aquest article seguisc les notes sobre fotografia de Luis Gordillo.

entre sí; intento articular maneras para la expansión de la fotografía en mi obra. Me sigue interesando primordialmente la pintura como interrogación corporal; no obstante, la intervención técnica de la fotografía crea una tensión dialéctica, un espacio mental en crecimiento”.

En más de una ocasión, Luis Gordillo se ha referido a la configuración de un mapa para abordar el nacimiento y desarrollo de su obra, todo un acierto pues su pintura -también sus dibujos y fotografías- es inagotable, movediza y provisional, fecunda, múltiple y diversa. Situarnos ante la obra de Gordillo es como leer un atlas que suele comenzar, al decir de Georges Didi-Huberman⁵, de manera arbitraria o problemática, y su final suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar, de suerte que un atlas casi nunca posee una forma definitiva. La experiencia tiene mucho que ver con el análisis que Gordillo hace de su pintura: “He aprendido a posponer el acceso a la verdad, a posponerlo indefinidamente, y eso es lo que ha hecho que mi pintura formara un mapa, un fluido, una cosa amplia, porque tú no puedes hacer una constatación de verdad radical. Por eso creo que mi estética divaga. Es que no puede ser de otra manera, porque es que el conocimiento es así. A las cosas no se las puede clausurar, no se acaban...”⁶; de ahí su urgencia por romper la unidad visual y temporal del cuadro.

En 1956 Gordillo decidió dedicarse en exclusiva a la pintura. Para alejarse de la realidad o para mantener un compromiso más profundo con ella; no sabría que opción elegir, dijo. A falta de certezas lo más aconsejable es permanecer en el territorio de la interrogación según el orden del tiempo que, como pensara Anaximandro, es responsable de que las cosas se transformen unas en otras según necesidad y se hagan mutuamente justicia. Los ojos de Luis Gordillo, como los de Ludwig Boltzmann, cuya historia cuenta Carlo Rovelli en *El orden del tiempo*⁷, son capaces de ver en un vaso con agua, que a los demás nos parece inmóvil, la agitación frenética que lo *mezcla* todo. Porque todo lo que sucede es disperso, difuso y desordenado, y en esta distorsión de perspectivas, las cosas brotan y estallan. Para superar nuestra visión desenfocada del mundo cabe la posibilidad de guardar los fragmentos y esperar a componer con ellos nuevos montajes cuya organización siempre corre el riesgo de volver a saltar. Podríamos pensar, por tanto, que cuando Luis Gordillo empezó a seleccionar, recortar y guardar fotografías de prensa no hacía sino recoger los restos de un naufragio que iba depositando “como sedimentos de diferentes épocas, como restos emocionales cambiantes”⁸. En marzo de 1959, antes de su segundo viaje a París, presentó en su primera exposición individual, celebrada en la sala de Información y Turismo de Sevilla, una selección de las obras experimentales que había realizado desde 1958. Como ha escrito, utilizaba grandes superfi-

5 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

6 Reflexión de Luis Gordillo en la entrevista que Manuel Fontán del Junco le hizo para *Nueva Revista*, nº 46, Madrid, 1992, citada por Fernando Castro Flórez: “It don’t mean a thing if it ain’t got that swing [Cuatro notas sobre Luis Gordillo que roban un título: ¡Capitán, capitán!, ¡han traído también al obispo!]”, en *Luis Gordillo. Iceberg Tropical Antológica 1959-2007*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p. 173.

7 ROVELLI, Carlo, *op. cit.*

8 GORDILLO, Luis, “Relaciones entre la foto y mi pintura”, en *Luis Gordillo: dibujos y fotos*, Madrid, Galería Buades, 1975.

intento articular maneras para la expansión de la fotografía en mi obra. Me sigue interesando primordialmente la pintura como interrogación corporal; no obstante, la intervención técnica de la fotografía crea una tensión dialéctica, un espacio mental en crecimiento.”

En més d’una ocasió Luis Gordillo s’ha referit a la configuració d’un mapa per a abordar el naixement i desenvolupament de la seua obra, tot un encert perquè la seua pintura -també els seus dibuixos i fotografies- és inexhaustible, movedissa i provisional, fecunda, múltiple i diversa. El fet de situar-nos davant de l’obra de Gordillo és com llegir un atlas que sol començar, en paraules de Georges Didi-Huberman⁵, de manera arbitrària o problemàtica, i el seu final sol ajornar-se fins que es presenta una nova regió, una nova zona del saber per a explorar, de manera que un atlas quasi mai posseeix una forma definitiva. L’experiència té molt a veure amb l’anàlisi que Gordillo fa de la seua pintura: “He aprendido a posponer el acceso a la verdad, a posponerlo indefinidamente, y eso es lo que ha hecho que mi pintura formara un mapa, un fluido, una cosa amplia, porque tú no puedes hacer una constatación de verdad radical. Por eso creo que mi estética divaga. Es que no puede ser de otra manera, porque es que el conocimiento es así. A las cosas no se las puede clausurar, no se acaban [...]”⁶; d’ací prové la seua urgència per trencar la unitat visual i temporal del quadre.

L’any 1956, Gordillo va decidir dedicar-se en exclusiva a la pintura. Per a allunyar-se de la realitat o per a mantindre-hi un compromís més profund; no sabria quina opció triar, va dir. A falta de certeses, el més aconsellable és romandre en el territori de la interrogació segons l’ordre del temps, el qual, com pensava Anaximandre, és el responsable que les coses es transformen unes en altres segons necessitat i es facen mútuament justícia. Els ulls de Luis Gordillo, com els de Ludwig Boltzmann, la història dels quals conta Carlo Rovelli en *El orden del tiempo*⁷, són capaços de veure en un got amb aigua, que per als altres ens sembla immòbil, l’agitació frenètica que ho *mescla* tot. Perquè tot el que succeeix és dispers, difús i desordenat, i en aquesta distorsió de perspectives, les coses brollen i esclaten. Per a superar la nostra visió desenfocada del món hi ha la possibilitat de guardar-ne els fragments i esperar a compondre-hi nous muntatges l’organització dels quals sempre corre el risc de tornar a saltar. Podríem pensar, per tant, que quan Luis Gordillo va començar a seleccionar, retallar i guardar fotografies de premsa, no feia sinó recollir les restes d’un naufragi que anava depositant “como sedimentos de diferentes épocas, como restos emocionales cambiantes”⁸. Al març de 1959, abans del seu segon viatge a París, va presentar en la seua primera exposició individual, celebrada a la Sala d’Informació i Turisme de Sevilla, una selecció de les obres experimentals que havia realitzat des del 1958. Com ha escrit, utilitzava grans

5 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofía, 2011.

6 Reflexió de Luis Gordillo en l’entrevista que Manuel Fontán del Junco li va fer per a *Nueva Revista*, núm. 46, Madrid, 1992, citada per Fernando Castro Flórez: “It don’t mean a thing if it ain’t got that swing [Cuatro notas sobre Luis Gordillo que roban un título: ¡Capitán, capitán!, ¡han traído también al obispo!]”, en *Luis Gordillo. Iceberg Tropical Antológica 1959-2007*, Madrid, Ministeri de Cultura, 2007, p. 173.

7 ROVELLI, Carlo, *op. cit.*

8 GORDILLO, Luis, “Relaciones entre la foto y mi pintura”, en *Luis Gordillo: dibujos y fotos*, Madrid, galería Buades, 1975.

cies de papel grueso de envolver que recubría con papeles impresos pegados con engrudo sobre los que ensayaba diferentes soluciones: en ocasiones, incluía una fotografía en el centro de la composición que otras veces ocupaba con dibujos a tinta china, con gasas o manchas espesas de óleo... Ya en París, Gordillo realizó exclusivamente dibujos informalistas en cuadernos que aseguraran la continuidad de una narración posible: el gesto libre del dibujo participaba, así, de cierto control. “Siempre me encuentro dividido entre dos elementos: lo racional y lo sentimental. Si me inclino abiertamente por lo primero, especialmente en arte, tengo la angustiosa sensación de que además de aceptar un mundo tecnificado en que todo se ha sacrificado a la ciencia, mi ser más auténtico no se expresa debidamente. ¿Cómo y en dónde expresar las angustias, las sensaciones irregulares que un mundo tan imperfecto tiene que producir necesariamente? Si me inclino por lo sentimental, al momento me siento terriblemente culpable del sumo pecado del irracionalismo, en un mundo en el que todo debe sacrificarse al realismo de la producción. Quizá pudiera haber una tercera instancia ‘existencial’ en la que lo temporal tendría especial importancia”⁹.

Gordillo sitúa en el verano de 1963 la presencia de elementos claramente pop en sus obras. Coincidió con la preferencia por determinadas fotografías de prensa que iba añadiendo a su colección, en especial las que se referían a la sociedad tecnificada y a los excesos de la sociedad de consumo; señala también la incorporación de fotografías de animales, como símbolos de personas extrañadas, en las que esa extrañeza junto con la crueldad y la agresividad eran las notas comunes: la fisonomía como resultado del entorno. Aquel año inició la extensa serie *Cabezas*¹⁰. En un primer estadio eran copias funcionales de fotografías muy pop de su colección que le servían de modelo. “Cualquier imagen banal perdida en el mamotreto de un periódico, puede tener unos significados y una carga lírica fortísimos. Igual que descubrimos con el informalismo la belleza de las paredes erosionadas, de las materias quemadas, etc., poco después caímos en la cuenta de la significativa poética que trascendía de las fotos: eran símbolos densos de una sociedad y de una manera de ser”¹¹. En una segunda fase, las cabezas fueron ocupando el espacio total del cuadro hasta invadirlo por completo. Del cambio escribió Valeriano Bozal¹², que observa en los perfiles, cabezas y sonrisas de 1964 la lucidez de un procedimiento que altera, troceándolo, el orden del mundo. Imágenes y pensamientos que, como anunciara Ernst Bloch en *Herencia de esta época*, y recoge Didi-Huberman en el catálogo de su exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, dan cuenta de la “coherencia derrumbada” del mundo moderno, ocupando el lugar de la imaginación, esa facultad cuasi divina que, en opinión de Baudelaire, percibe fuera de los métodos filosóficos las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y analogías. ¿Por qué, entonces, las risas en aquellas

9 GORDILLO, Luis, “9 sep. 1969”, en *Gordillo 1958-1974*, Sevilla, Centro de Arte M-11 Casa de Velázquez, 1974.

10 La serie centró la exposición *Cabezas Heads. Luis Gordillo en el / at the Alcázar*, Sevilla, Alcázar de Sevilla, Obra Social “la Caixa” y Fundación Cajasol, 2014.

11 GORDILLO, Luis, “Relaciones entre la foto y mi pintura”, en *Luis Gordillo: dibujos y fotos, op. cit.*

12 BOZAL, Valeriano, “El Arte Pop en España”, en *Arte Pop*, Madrid, Electa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 242.

superficies de paper gruixut d’embolcallar que recobria amb papers impresos apegats amb engrut sobre els quals assajava diferents solucions: a vegades, incloïa una fotografia al centre de la composició, que altres vegades ocupava amb dibuixos fets amb tinta xinesa, amb gases o taques espesses d’oli... Ja a París, Gordillo va realitzar exclusivament dibuixos informalistes en quaderns, que asseguraren la continuïtat d’una narració possible: el gest lliure del dibuix participava, així, d’un cert control. “Siempre me encuentro dividido entre dos elementos: lo racional y lo sentimental. Si me inclino abiertamente por lo primero, especialmente en arte, tengo la angustiosa sensación de que además de aceptar un mundo tecnificado en que todo se ha sacrificado a la ciencia, mi ser más auténtico no se expresa debidamente. ¿Cómo y en dónde expresar las angustias, las sensaciones irregulares que un mundo tan imperfecto tiene que producir necesariamente? Si me inclino por lo sentimental, al momento me siento terriblemente culpable del sumo pecado del irracionalismo, en un mundo en el que todo debe sacrificarse al realismo de la producción. Quizá pudiera haber una tercera instancia ‘existencial’ en la que lo temporal tendría especial importancia”⁹.

Gordillo situa a l’estiu de 1963 la presència d’elements clarament pop en les seues obres. Va coincidir amb la preferència per determinades fotografies de premsa que anava afegint a la seua col·lecció, especialment les que es referien a la societat tecnificada i als excessos de la societat de consum; assenyalava també la incorporació de fotografies d’animals, com a símbols de persones estranyades, en les quals aquesta estranyesa, juntament amb la crueltat i l’agressivitat, eren les notes comunes: la fisonomia com a resultat de l’entorn. Aquell any va iniciar l’extensa sèrie *Cabezas*¹⁰. En un primer estadi, eren còpies funcionals de fotografies molt pop de la seua col·lecció que li servien de model. “Cualquier imagen banal perdida en el mamotreto de un periódico puede tener unos significados y una carga lírica fortísimos. Igual que descubrimos con el informalismo la belleza de las paredes erosionadas, de las materias quemadas, etc., poco después caímos en la cuenta de la significativa poética que trascendía de las fotos: eran símbolos densos de una sociedad y de una manera de ser”¹¹. En una segona fase, els caps van anar ocupant l’espai total del quadre fins a envair-lo per complet. Valeriano Bozal¹² va escriure sobre aquest canvi, el qual observa en els perfils, caps i somriures del 1964 la lucidesa d’un procediment que altera, trossejant-lo, l’ordre del món. Imatges i pensaments que, com va anunciar Ernst Bloch en *Herencia de esta época*, i recull Didi-Huberman en el catàleg de la seua exposició *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, donen compte de la “coherència esfondrada” del món modern i ocupen el lloc de la imaginació, una facultat quasi divina que, en opinió de Baudelaire, percep fora dels mètodes filosòfics les relacions íntimes i secretes de les coses, les correspondències i analogies. Per què, llavors, els riures en

9 GORDILLO, Luis, “9 sep. 1969”, en *Gordillo 1958-1974*, Sevilla, Centro de Arte M-11 Casa de Velázquez, 1974.

10 La sèrie va centrar l’exposició *Cabezas Heads. Luis Gordillo a l’/at the Alcázar*, Sevilla, Alcàsser de Sevilla, Obra Social “La Caixa” i Fundació Cajasol, 2014.

11 GORDILLO, Luis, “Relaciones entre la foto y mi pintura”, en *Luis Gordillo: dibujos y fotos, op. cit.*

12 BOZAL, Valeriano, “El arte pop en España”, en *Arte Pop*, Madrid, Electa, Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofía, 1992, p. 242.

cabezas –máscaras de nada– de Gordillo? Quizás para liberar el malestar y porque, como escribió Foucault en el prefacio de su ensayo *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*¹³, lo que sacude de risa es la imposibilidad de un espacio común donde el encuentro entre las cosas sea posible; la brutal sacudida que, al decir de Didi-Huberman, atenta la estabilidad de las relaciones cuando los planos de inteligibilidad se trocean hasta desmenuzarse, con el consiguiente derrumbe. La exposición de la serie *Cabezas* en la galería Vandrés de Madrid, en 1971, permitió a Gordillo reflexionar sobre la presencia de determinados elementos informales que creía superados y que reaparecían transformados. Atrás quedó, eso sí, el proceso de creación informal que daba por concluida la obra una vez finalizada. Pasado el tiempo, consideró preciso diferenciar las obras realizadas entre 1963 y 1964, claramente pop, con copias de fotografías, números, etc., y composición informal; de las fechadas en 1965 y 1966, que marcaban la aparición de un estilo propio cuyos rasgos fundamentales se harían extensivos a su obra futura: dualidad; síntesis de elementos opuestos (informal/geométrico, racional/orgánico, social/íntimo...); reflejo de una sociedad tecnificada en la que el hombre se ha convertido en máquina; decisiva influencia del psicoanálisis; claves formales más allá de las descriptivas o narrativas; y persistencia de dos capas expresivas: actividad dibujística automática y actividad más reflexiva en la pintura de aquellos dibujos que le atraían por razones que ignoraba¹⁴. Es el periodo en que Gordillo decide abandonar la fotografía como modelo directo del natural, evocador o modelo lejano. Pese a no utilizar las fotografías, siguió coleccionándolas.

Noviembre de 1968. *Automovilistas*. “Conseguir no lo concreto, lo característico, lo específico, sino lo genérico. Si hombre, no el hombre tal, ni los hombres tales, sino ‘el hombre’ en general; como algo neutro, como una parte de la materia llamada hombre, como hay otras partes llamadas mesa, puerta, dicotiledónea, hilo, hélice, etc. Además, lo genérico no en cuanto objeto de un ambiente, o como dialéctica sujeto-objeto, o motivo-fondo, sino como materia indeterminada que tan solo ‘pasa’ por el cuadro”¹⁵.

A la serie de *Automovilistas* siguió una época de crisis. Nuevo abandono de la pintura en el verano de 1969 y dedicación exclusiva al dibujo hasta encontrar, como Gordillo lo llama, otro equilibrio pendular, momento en que regresó a la pintura, en el verano de 1971. Y con la pintura retorna la fotografía con un propósito diferente y muy claro: neutralizar la esquizofrenia del color de sus cuadros, excesivamente problematizados. Fue entonces cuando Gordillo comenzó a romper, y así lo ha expresado, los compartimentos estancos que hasta entonces separaban la pintura y el dibujo de la fotografía. El origen del cambio de posición lo sitúa al recibir la fotografía en blanco y negro con un cliché de 9 x 12 cm, del cuadro *Gran veloz Iscariote dúplex* (1974). Nunca hasta entonces había visto reproducido un cuadro suyo con tanta nitidez por el violento efecto del claroscuro

¹³ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

¹⁴ GORDILLO, Luis, “Pop”, en *Gordillo 1958-1974, op. cit.*

¹⁵ GORDILLO, Luis, “Noviembre 1968. Automovilistas”, en *Gordillo 1958-1974, op. cit.*

aquells caps -màscares de res- de Gordillo? Potser per a alliberar el malestar i perquè, com va escriure Foucault en el prefaci del seu assaig *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*¹³, el que fa esclafir a riure és la impossibilitat d’un espai comú on la trobada entre les coses siga possible; la brutal sacsada que, en paraules de Didi-Huberman, atempta contra l’estabilitat de les relacions quan els plans d’intel·ligibilitat es trossegen fins a esmicolar-se, amb la consegüent ensulsiada. L’exposició de la sèrie *Cabezas* a la galeria Vandrés, de Madrid, el 1971, va permetre a Gordillo reflexionar sobre la presència de determinats elements informals que creia superats i que reapareixien transformats. Això sí, va quedar enre-re el procés de creació informal que donava per conclosa l’obra una vegada finalitzada. Passat el temps, va considerar necessari diferenciar les obres realitzades entre 1963 i 1964, clarament pops, amb còpies de fotografies, números, etc., i de composició informal, de les datades entre 1965 i 1966, que marcaven l’aparició d’un estil propi els trets fonamentals del qual es farien extensius a la seua obra futura: dualitat; síntesi d’elements oposats (informal/geomètric, racional/orgànic, social/íntim...); reflex d’una societat tecnificada en la qual l’home s’ha convertit en màquina; decisiva influència de la psicoanàlisi; claus formals més enllà de les descriptives o narratives, i persistència de dues capes expressives: activitat dibuixística automàtica i activitat més reflexiva en la pintura dels dibuixos que l’atreïen per raons que ignorava¹⁴. És el període en què Gordillo decideix abandonar la fotografia com a model directe del natural, evocador o model llunyà. Tot i no utilitzar les fotografies, va continuar col·leccionant-les.

Novembre de 1968. *Automobilistes*. “Conseguir no lo concreto, lo característico, lo específico, sino lo genérico. Si hombre, no el hombre tal, ni los hombres tales, sino ‘el hombre’ en general; como algo neutro, como una parte de la materia llamada hombre, como hay otras partes llamadas mesa, puerta, dicotiledónea, hilo, hélice, etc. Además, lo genérico no en cuanto objeto de un ambiente, o como dialéctica sujeto-objeto, o motivo-fondo, sino como materia indeterminada que tan solo ‘pasa’ por el cuadro”¹⁵.

A la sèrie *Automobilistes* va seguir una època de crisi, un nou abandó de la pintura a l’estiu de 1969 i dedicació exclusiva al dibuix fins a trobar, com Gordillo l’anomena, un altre equilibri pendular, moment en què va tornar a la pintura, a l’estiu de 1971. I amb la pintura retorna la fotografia amb un propòsit diferent i molt clar: neutralitzar l’esquizofrènia del color dels seus quadres, excessivament problematitzats. Va ser llavors quan Gordillo va començar a trencar, i així ho ha expressat, els compartiments estancs que fins llavors separaven la pintura i el dibuix de la fotografia. L’origen del canvi de posició el situa en rebre la fotografia en blanc i negre, amb un clixé de 9 x 12 cm, del quadre *Gran veloz Iscariote dúplex* (1974). Mai fins llavors havia vist reproduït un quadre seu amb tanta nitidesa pel violent efecte del clarobscur que provocava una pin-

¹³ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

¹⁴ GORDILLO, Luis, “Pop”, en *Gordillo 1958-1974, op. cit.*

¹⁵ GORDILLO, Luis, “Noviembre 1968. Automovilistas”, en *Gordillo 1958-1974, op. cit.*

que provocaba una pintura tan llena de colores. Toda la tensión, ansiedad y dificultad de la pintura vertical -como Gordillo denomina al proceso pictórico que utiliza la gama completa de color, tratando de profundizar en el espacio interior del cuadro, casi un mundo/tumba-, se había calmado extrañamente en la fotografía. Inmediatamente, como en el artista es habitual, inició un complejo proceso de investigación para indagar y penetrar en aquello que le había suscitado tanta perplejidad: acompañó el cuadro *Gran veloz Iscariote dúplex* con una ampliación pintada de la fotografía en blanco y negro que invirtió de derecha a izquierda de tal modo que, al colocarlas uno al lado de la otra, se producía el efecto espejo que llamó dúplex, por influencia pop -los pisos dúplex estaban de moda en la publicidad- y, como analizó, porque el dúplex supone un desdoblamiento de la unidad y se constituye en el inicio de expansión en el espacio. La idea que más le atraía. El siguiente paso fue multiplicar el dúplex hacia arriba, hacia abajo y hacia los lados componiendo una estructura de tebeo, tan habitual en su trabajo. Hizo una serie en positivo y otra en negativo que juntas, originaban una composición sorprendente que incitaba a seguir interrogándola mediante nuevas e inusitadas relaciones, siempre inagotables. A esta forma de trabajar la llamó pintura horizontal, más espontánea y menos dolorosa que la vertical, ya que le permitía alejarse del proceso de creación de la primera imagen para atender, una vez neutralizada, a la transformación y sucesión de imágenes mediante el empleo de diferentes materiales como fotografías de prensa de su colección, fotografías que empezó a hacer de los objetos que coleccionaba, derivaciones fotográficas de algunos de sus cuadros, impresiones y serigrafías... con un sentido de acumulación, que es lo que lo realmente le interesaba.

Las cosas surgen unas detrás de otras, una pide la otra, según el orden del tiempo que en cada lugar tiene un ritmo diferente, un distinto transitar (Rovelli insiste y nosotros con él). Y en ese transitar, Gordillo trabajó en diferentes líneas a la vez mediante el empleo experimental de métodos mecánicos de reproducción y transformación para huir de la esquizofrenia del color, de la pulsionalidad extrema del espacio-color que a niveles subjetivos le eran difícilmente soportables; y para buscar una gama de color distinta a la tradicional, más moderna y tecnológica, capaz de subvertir, insistió, la atmósfera-color de la modernidad. La encontró por azar en la imprenta de Titto Ferreira, que se convertiría en laboratorio extensivo de su taller, donde todo *acontece*. Y por primera vez, ante los resultados obtenidos, la fotografía irrumpió autónoma en sus obras cuando empezó a mezclar fotografías, dibujos y cuadros. En 1975 presentó en Buades fotografías de prensa y dibujos organizados en dos filas paralelas; y en 1976 la galería Maeght de Barcelona expuso *Secuencias edipianas y Espejo-Gemelos*, dos obras exclusivamente fotográficas.

De las experiencias que le ocuparon en los años setenta ha escrito Luis Gordillo, y a su análisis nos remitimos. La investigación mencionada coincidió en el tiempo con otras exploraciones. Unas veces fotografiaba la cabeza de un personaje que había pintado, la ampliaba y la colocaba horizontalmente en el suelo para cubrirla con un cristal sobre el que dibujaba o pintaba con materiales que pudieran borrarse con facilidad; fotografiaba el resultado, limpiaba el cristal y volvía a intervenir y fotografiar...

tura tan plena de colors. Tota la tensió, ansietat i dificultat de la pintura vertical -com Gordillo denomina el procés pictòric que utilitza la gamma completa de color tractant d'aprofundir en l'espai interior del quadre, quasi un món/tomba- s'havia calmat estranyament en la fotografia. Inmediatament, com és habitual en l'artista, va iniciar un complex procés d'investigació per indagar i per penetrar en allò que li havia susCitat tanta perplexitat: va acompanyar el quadre *Gran veloz Iscariote dúplex* amb una ampliació pintada de la fotografia en blanc i negre, que va invertir de dreta a esquerra de tal manera que, en col·locar un al costat de l'altra, es produïa l'efecte espill que va anomenar "dúplex", per influència pop (els pisos dúplexs estaven de moda en la publiCitat) i, com va analitzar, perquè el dúplex suposa un desdoblament de la unitat i es constitueix en l'inici d'expansió en l'espai. La idea que més l'atreia. El següent pas va ser multiplicar el dúplex cap amunt, cap avall i cap als costats per tal de compondre una estructura de còmic, tan habitual en el seu treball. Va fer una sèrie en positiu i una altra en negatiu, i juntes originaven una composició sorprenent que inCitava a continuar interrogant-la mitjançant noves i inusitades relacions, sempre inexhauribles. Va anomenar aquesta forma de treballar pintura horitzontal, més espontània i menys dolorosa que la vertical, ja que li permetia allunyar-se del procés de creació de la primera imatge per a atendre, una vegada neutralitzada, la transformació i successió d'imatges mitjançant l'ús de diferents materials com ara fotografies de premsa de la seua col·lecció, fotografies que va començar a fer dels objectes que col·leccionava, derivacions fotogràfiques d'alguns dels seus quadres, impressions i serigrafies... amb un sentit d'acumulació, que és el que el realment li interessava.

Les coses sorgeixen l'una darrere l'altra, una demana l'altra, segons l'ordre del temps, que en cada lloc té un ritme diferent, un trànsit diferent (Rovelli hi insisteix, i nosaltres també). I en aquest trànsit, Gordillo va treballar en diferents línies alhora mitjançant l'ús experimental de mètodes mecànics de reproducció i transformació per fugir de l'esquizofrènia del color, de la pulsio extrema de l'espai-color que, en l'escala de la subjectivitat, li eren difícilment suportables; i per buscar una gamma de color diferent de la tradicional, més moderna i tecnològica, capaç de subvertir, va insistir, l'atmosfera-color de la modernitat. La va trobar per atzar en la impremta de Titto Ferreira, que es convertiria en laboratori extensiu del seu taller, on tot *s'esdevé*. I per primera vegada, davant dels resultats obtinguts, la fotografia va irrompre autònoma en les seues obres quan va començar a mesclar fotografies, dibuixos i quadres. En 1975 va presentar a Buades fotografies de premsa i dibuixos organitzats en dues files paral·leles; i el 1976 la galeria Maeght, de Barcelona, va exposar *Secuencias edipianas i Espejo-Gemelos*, dues obres exclusivament fotogràfiques.

Luis Gordillo ha escrit sobre les experiències que el van ocupar en els anys setanta, i a aquesta anàlisi ens remetem. La investigació esmentada va coincidir en el temps amb altres exploracions. Unes vegades fotografiava el cap d'un personatge que havia pintat, l'ampliava i la col·locava horitzontalment a terra, i la cobria amb un vidre sobre el qual dibuixava o pintava amb materials que pogueren esborrar-se amb facilitat; fotografiava el resultat, netejava el vidre i tornava a intervindre-hi i a fotografiar-la...

De los resultados obtenidos elegía aquel que más le gustaba y lo pintaba sobre el lienzo. Introducía en bolsas de plástico las fotografías para hacer una composición, después de haber intervenido directamente sobre las imágenes o sobre las bolsas de plástico. Así fue el proceso de transformación del cuadro *Baño dúplex* (1974) del que proceden la *Primera Serie Lábil* y *Segunda Serie Lábil*, ambas de 1974, totalmente fotográficas; la *Serie Nueva York* (1974); la *Serie Luna* (1975-1976) que empezó como fotografía y en el proceso finalizó como pintura, y la dos *Series Blandas* (1976) que combinan pintura y fotografías.

Otras veces, seleccionaba una postal de su colección. Es el caso de la obra *Niño verde encantador* (1974), cuyo origen es una postal en color de un niño americano de la que hizo muchísimas versiones dibujísticas sobre papel, fotografías y transformaciones en fotocopias que organizó en un conjunto seriado y pegó sobre un tablero. Por vez primera fotografías y dibujos se mezclaban. En su obra *Pareja Americana* (1975-1976), fotomontaje y dibujo, siguió un proceso similar al del *Niño verde encantador* aunque en esa ocasión partía de una fotografía de prensa, la de Mr. Colson, secretario de Estado de Nixon, acompañado de su mujer a la salida de uno de los juicios del Watergate. Y animado por los resultados del *Niño verde encantador* decidió transformar el color de la fotografía de Peter Sellers en un parque californiano, mediante la separación de los colores de cuatricromía en la imprenta de Titto Ferreira; alternó los colores de las copias en *collages* de técnicas e intervenciones radicales que tuvieron entre otros resultados la desaparición visual del personaje de tal modo que su presencia se integró en el espacio que había ocupado en origen.

La imprenta de Ferreira fue también lugar principal en el proceso de transformación por medios mecánicos del cuadro *Andarín Cabezón Dúplex* (1975-1976). Cuenta Gordillo que el proceso empezó con la fotografía de la cara del andarín que inspiró la construcción de “un tres pisos” al que fue añadiendo fotografías de prensa: sonrisas varias y dos ojitos de muñeca. A continuación lo dejó en la imprenta para que trabajaran con él de modo azaroso: cuando hubiera tintas diferentes a las clásicas de cuatricromía, se imprimiría el motivo en un solo color sobre cartulinas sobrantes. La impresión de un color extraño sobre un papel de color también extraño daba como resultado algo doblemente extraño de modo prácticamente automático. Recuerda Gordillo que se hicieron más de un centenar de variantes que le permitieron experimentar trabajos de laboratorio de los que surgieron obras importantes.

El proceso del *collage* siempre ha atraído, interesado y divertido a Gordillo. Y el uso de la ampliadora de color del laboratorio fotográfico le permitió indagar nuevas posibilidades del *collage* con la distribución, a modo de puzzle, de copias fotográficas, fotografías de prensa, fotografías realizadas por él, papeles dibujados o pintados, etc., sobre los que colocaba un cristal antes de fotografiar el resultado, siempre abierto a nuevas configuraciones por no utilizar pegamento.

En 1975 realizó una serie muy numerosa de fotografías de una sirenita que debía permanecer en el fondo de un acuario para que la caracola que llevaba en su mano dejara escapar oxígeno. En 1989 Gordillo escribió que

Dels resultats obtinguts triava el que més li agradava i el pintava sobre el llenç. Introduïa en bosses de plàstic les fotografies per a fer-ne una composició, després d’haver intervingut directament sobre les imatges o sobre les bosses. Així va ser el procés de transformació del quadre *Baño dúplex* (1974), del qual procedeixen *Primera Serie Lábil* i *Segunda Serie Lábil*, ambdues del 1974, totalment fotogràfiques; *Serie Nueva York* (1974); *Serie Luna* (1975-1976), que va començar com a fotografia i en el procés va finalitzar com a pintura, i les dues *Series Blandas* (1976), que combinen pintura i fotografies.

Altres vegades, seleccionava una postal de la seua col·lecció. És el cas de l’obra *Niño verdeencantador* (1974), l’origen del qual és una postal en color d’un xiquet americà de la qual va fer moltíssimes versions dibuixístiques sobre paper, fotografies i transformacions en fotocòpies que va organitzar en un conjunt seriat i va apegar sobre un tauler. Per primera vegada es mesclaven fotografies i dibuixos. En la seua obra *Pareja Americana* (1975-1976), fotomuntatge i dibuix, va seguir un procés similar al del *Niño verdeencantador*, encara que en la de la parella partia d’una fotografia de premsa, la de Mr. Colson, secretari d’Estat de Nixon, acompanyat de la seua dona a l’eixida d’un dels judicis del Watergate. I, animat pels resultats de *Niño verdeencantador*, va decidir transformar el color de la fotografia de Peter Sellers en un parc californià mitjançant la separació dels colors de quadricromia en la imprenta de Titto Ferreira; va alternar els colors de les còpies en *collages* de tècniques i intervencions radicals que van tindre com a resultat, entre d’altres, la desaparició visual del personatge de tal manera que la seua presència es va integrar en l’espai que havia ocupat en l’origen.

La impremta de Ferreira va ocupar també un lloc principal en el procés de transformació per mitjans mecànics del quadre *Andarín Cabezón dúplex* (1975-1976). Gordillo conta que el procés va començar amb la fotografia de la cara del trespador, que va inspirar la construcció d’un “tres pisos” al qual va anar afegint fotografies de premsa: somriures diversos i dos ulls de nina. A continuació el va deixar en la impremta perquè hi treballaren de manera incerta: quan hi haguera tints diferents de les clàssiques de quadricromia, s’imprimiria el motiu en un sol color sobre cartolines sobrants. La impressió d’un color estrany sobre un paper de color també estrany donava com a resultat un producte doblement estrany de manera pràcticament automàtica. Gordillo recorda que se’n van fer més d’un centenar de variants que li van permetre experimentar treballs de laboratori dels quals van sorgir obres importants.

El procés del *collage* sempre ha atret, interessat i divertit Gordillo. I l’ús de l’ampliadora de color del laboratori fotogràfic li va permetre indagar sobre noves possibilitats del *collage* amb la distribució, a manera de trencaclosques, de còpies fotogràfiques, fotografies de premsa, fotografies realitzades per ell, papers dibuixats o pintats, etc., sobre els quals col·locava un vidre abans de fotografiar el resultat, sempre obert a noves configuracions per no utilitzar adhesiu.

El 1975 va realitzar una sèrie molt nombrosa de fotografies d’una sireneta que havia de romandre al fons d’un aquari perquè el caragol de mar que portava a la seua mà deixara escapar oxigen. El 1989, Gordillo

el conjunto de fotografías podría haberlo presentado como *Secuencias Edipianas* (1975-1976), una posibilidad que realizó años más tarde. *Secuencias Edipianas* la recuerda como una obra especialmente compleja. Utilizó fotografías de Tom Jones con una chica en una playa, objetos de su colección y fotografías de esos objetos, como el muñeco que fumaba minicigarrillos de la obra *Espejo Gemelos* (1975-1976) y otro de plástico con bolitas de anís, y fotografías de él mismo fotografiando el montaje. Al igual que *Espejo Gemelos*, las *Secuencias Edipianas* son totalmente fotográficas. El tema: el famoso triángulo edipiano al que Gordillo se incorpora. Ambas obras las presentó en la Galería Maeght de Barcelona, en 1976.

En un momento determinado, serían ya los años ochenta, se sumaron nuevas fotografías a la colección, que Gordillo archivó de modo diferente a las anteriores por tratarse de imágenes que realiza durante los sucesivos desarrollos procesuales de sus cuadros. Según leemos en sus escritos, a mediados de los setenta ya se había comprado una cámara que utilizaba sin conocimientos técnicos; para el revelado contaba con la ayuda cómplice de Carmelo Acero y Antonio Zafra, que imagino le asesoraron también en las experimentaciones con la ampliadora de color del laboratorio fotográfico. Con aquella primera cámara se fotografió mientras realizaba *Secuencias Edipianas*. Pudo ser el deseo de fijar la complejidad de las decisiones que ha de tomar mientras pinta -a la manera vertical u horizontal- una de las razones que le hizo cambiar la cámara de posición y fotografiar la historia de sus cuadros, dando así entrada al tiempo. Cuenta Batchen que ya Talbot se refirió a la fotografía como una peculiar articulación de coordenadas temporales y espaciales; la fotografía era para Talbot el deseo de una imposible conjunción de fugacidad y fijeza. Concluyó que el sujeto primordial de toda fotografía es el propio tiempo. Luis Gordillo fotografía compulsivamente el *acontecer* del cuadro, para registrar visualmente los sucesivos estados que notifican pervivencias y desapariciones, y también para fijar hallazgos plásticos a desarrollar en otros cuadros. El paralelismo entre la acción pictórica y la acción fotográfica, el rozamiento que se produce entre ambas técnicas, continúa siendo uno de los motivos de su investigación y reflexión teórica.

En 2015, Luis Gordillo escribió el siguiente texto para acompañar una selección de sus últimas fotografías digitales. Manifiesto revelador.

Dos violencias

V. estática / V. dinámica
historic_preh.
dos realidades
real_irreal
Povera-Pop
dos estéticas
dos tiempos
Tiempo ambiguo
AMBIGÜEDAD

va escriure que podria haver presentat el conjunt de fotografies com a *Secuencias edipianas* (1975-1976), una possibilitat que va realitzar anys més tard. *Secuencias edipianas* la recorda com una obra especialment complexa. Va utilitzar fotografies de Tom Jones amb una xica en una platja, objectes de la seua col·lecció i fotografies d'aquests objectes, com el ninot que fumava minicigarrets de l'obra *Espejo-Gemelos* (1975-1976) i un altre de plàstic amb boletes d'anís, i fotografies d'ell mateix fotografiant el muntatge. Igual que *Espejo-Gemelos*, les *Secuencias edipianas* són totalment fotogràfiques. El tema: el famós triangle edipià al qual s'incorpora Gordillo. Va presentar ambdues obres a la galeria Maeght, de Barcelona, el 1976.

En un moment determinat, devien ser ja els anys huitanta, es van sumar noves fotografies a la col·lecció, que Gordillo va arxivar de manera diferent de les anteriors per tractar-se d'imatges que realitzà durant els successius desenvolupaments procesuales dels seus quadres. Segons llegim en els seus escrits, a mitjan setanta ja s'havia comprat una càmera que utilitzava sense coneixements tècnics; per al revelatge comptava amb l'ajuda còmplice de Carmelo Acero i Antonio Zafra, els quals, supose, el van assessorar també en les experimentacions amb l'ampliadora de color del laboratori fotogràfic. Amb aquella primera càmera es va fotografiar mentre realitzava *Secuencias edipianas*. Potser el desig de fixar la complexitat de les decisions que ha de prendre mentre pinta -a la manera vertical o horitzontal- és una de les raons que li feren canviar la càmera de posició i fotografiar la història dels seus quadres, i donar-hi així entrada al temps. Conta Batchen que ja Talbot es va referir a la fotografia com una peculiar articulació de coordenades temporals i espacials; la fotografia era per a Talbot el desig d'una impossible conjunció de fugaCitat i fixesa. Va concloure que el subjecte primordial de tota fotografia és el temps mateix. Luis Gordillo fotografia compulsivament el dia a dia del quadre per registrar visualment els successius estats que notifiquen pervivències i desaparicions, i també per fixar troballes plàstiques per a desenvolupar-les en uns altres quadres. El paral·lelisme entre l'acció pictòrica i l'acció fotogràfica, el fregament que es produeix entre ambdues tècniques, continua sent un dels motius de la seua investigació i reflexió teòriques.

El 2015, Luis Gordillo va escriure el següent text per a acompanyar una selecció de les seues últimes fotografies digitals. Manifest revelador.

Dos violencias

V. estática / V. dinámica
historic_preh.
dos realidades
real_irreal
Povera-Pop
dos estéticas
dos tiempos
Tiempo ambiguo
AMBIGÜEDAD



UNA CONVERSACIÓN CON LUIS GORDILLO UNA CONVERSA AMB LUIS GORDILLO

Isabel Tejeda



UNA CONVERSACIÓN

CON LUIS GORDILLO

Isabel Tejeda

La conferencia que aquí transcribo tuvo lugar ante numeroso público en la sala de conferencias del MACA Museo de Arte Contemporáneo de Alicante el 26 de octubre 2018 a propósito de la exposición *Fotoalimentación*, un proyecto comisariado conjuntamente por Luis Gordillo y Rosa Castells. La muestra reunía una selección de la producción fotográfica de Gordillo desde sus instantáneas de los años 70 hasta la actualidad, incluyendo algunas de sus colecciones de recortes de prensa. Ya de entrada quiero indicar el interés que para mí tienen los proyectos en los que el propio autor participa como comisario junto a una conservadora profesional, como es este el caso. Es una fórmula que genera lecturas pertinentes desde dentro que se cruzan con las de alguien que mira desde afuera. En este sentido, la muestra creaba saltos fascinantes entre la obra pictórica y la fotográfica de este autor sevillano, de ahí el título de la misma¹.

1 Agradezco a Rosa Castells su invitación a participar en este proyecto justo cuando volví a casa, tras veinte años fuera. A Pilar Linares la ayuda previa con la que conté por su parte para generar esta entrevista, y sus cálidas palabras de apoyo. A la galerista de Luis Gordillo en Alicante, Begoña Martínez Deltell, compañera de proyectos de juventud, por su lealtad durante décadas en las que ni tan siquiera nos hemos cruzado. Y por supuesto, a Luis Gordillo, inteligente y fino conversador.

UNA CONVERSA

AMB LUIS GORDILLO

Isabel Tejeda

La conferència que ací transcrib va tindre lloc davant d'un nombrós públic a la sala de conferències del MACA, Museu d'Art Contemporani d'Alacant, el 26 d'octubre de 2018 a propòsit de l'exposició *Fotoalimentación*, un projecte comissariat conjuntament per Luis Gordillo i Rosa Castells. La mostra reunia una selecció de la producció fotogràfica de Gordillo des de les seues instantànies dels anys 70 fins a l'actualitat, incloent-hi algunes de les seues col·leccions de retalls de premsa. Ja d'entrada, vull indicar l'interés que per a mi tenen els projectes en què el mateix autor participa com a comissari al costat d'una conservadora professional, com és aquest cas. És una fórmula que genera lectures pertinents des de dins que es creuen amb les d'algú que mira des de fora. En aquest sentit, la mostra creava salts fascinants entre l'obra pictòrica i la fotogràfica d'aquest autor sevillà, per això el seu títol¹.

1 Agraïsc a Rosa Castells la seua invitació a participar en aquest projecte just quan vaig tornar a casa, després de vint anys fora. A Pilar Linares, l'ajuda prèvia amb què vaig comptar per la seua part per a generar aquesta entrevista, i les seues càlides paraules de suport. A la galerista de Luis Gordillo a Alacant, Begoña Martínez Deltell, companya de projectes de joventut, per la seua lleialtat durant dècades en les quals ni tan sols ens hem creuat. I per descomptat, a Luis Gordillo, intel·ligent i fi conversador.

Isabel Tejada: En esta exposición vamos a ver trabajos tuyos de los años 70 junto a algunas de las obras que años después has empezado a hacer con fotografía digital. Recuerdo haber visto dos proyectos en los que tu fotografía estaba muy presente o que, de facto, era la protagonista. Uno que era exclusivamente fotográfico, fue el que comisarió Oliva María Rubio en el Círculo de Bellas Artes (*Luis Gordillo. Retrovisor. Procesos fotográficos en los 70*, 2004). Después no puedo olvidar tu espléndida exposición en el Museo Reina Sofía en la que además actuaste como comisario (*Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica, 1959-2007*, 2007)².

Lo que he observado es que esta exposición es, de las tres, la más didáctica, la más clara, la que habla directamente de esa relación entre imagen fotográfica y relato pictórico, cruzándose con esa idea de dualidad que además aparece en tu trabajo constantemente. Me parece que así se añade una nueva dualidad, “fotografía-pintura”, a esa idea de yo y el otro que está presente a lo largo de tu producción. ¿Cómo te sientes al generar en la sala un relato museográfico con obras que en el fondo tú has realizado en el estudio como una necesidad de producción?

Luis Gordillo: Pues la mayoría de las fotos que hay en la exposición son de los años 70, lo cual quiere decir que ha pasado casi medio siglo. Vamos, que ya es arqueología... Aunque también hay cosas más actuales.

La foto se pegó a mí ya en los años 70, se me adhirió como un bicho que te coge, como una aguamala (esas medusas que te pillan en el mar) y no se ha despegado... Siempre digo que lo mío es la pintura, que soy esencialmente un pintor, aunque no lo parezca en esta exposición. Yo lo que sudo realmente son los cuadros, la foto para mí es una cosa muy divertida, como un juego; es muy fácil para mí la fotografía. Creo que la fotografía se está poniendo muy de moda porque es muy fácil hacerla y muy fácil comprenderla. La pintura es más farragosa por esa cosa de las estéticas y los lenguajes profundos de los pintores. Eso es más difícil, pero la foto es siempre muy divertida y muy clara. A mí me sirve de reposo.

Cuando empecé en los años 70 vivíamos en una casa en el campo en Valladolid. Era una casa de la familia de mi padre que estaba al lado del río Duero. Un día estábamos encalando las paredes y puse periódicos en el suelo para que no se manchara; después vi los periódicos y pensé, “joder, si los estoy pintando”. Era interesantísimo lo que salió... y claro, cogí ese material, lo recorté, lo pegué e hice unas estructuras. Aquello era muy divertido, la verdad. No necesitaba pensar excesivamente cuando hacía estas cosas. Con los cuadros me devano los sesos, es muy complicado. Y tardo mucho en pintarlos. La foto es como patinar... algo muy agradable.

Siempre digo que en mi obra hay dos líneas, una horizontal y otra vertical. La vertical es la que me duele más, que es profundizar dentro de mí –yo no sé si es auténtico o es algo que me he creado por complicarme la vida–. Después está la horizontal, que son estas derivaciones más racionales,

2 Vid. María Rubio, Oliva, *Luis Gordillo. Retrovisor. Procesos fotográficos en los 70*, Madrid, La Fábrica, Círculo de Bellas Artes, 2004. Gordillo, Luis, *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica, 1959-2007*, Madrid, MNCARS, 2007.

Isabel Tejada: En aquesta exposició veurem treballs teus dels anys 70 al costat d’algunes de les obres que anys després has començat a fer amb fotografia digital. Recorde haver vist dos projectes en què la teua fotografia estava molt present o, de fet, era la protagonista. Un que era exclusivament fotogràfic va ser el que va comissariar Oliva María Rubio en el Círculo de Bellas Artes (*Luis Gordillo. Retrovisor. Procesos fotográficos en los 70*, 2004). Després, no puc oblidar la teua espléndida exposició en el Museu Reina Sofía en la qual, a més, vas actuar com a comissari (*Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica, 1959-2007*, 2007)².

El que he observat és que aquesta exposició és, de les tres, la més didàctica, la més clara, la que parla directament d’aqueixa relació entre imatge fotogràfica i relat pictòric, i que es creua amb aqueixa idea de dualitat que, a més, apareix en el teu treball constantment. Em sembla que així s’afeg una nova dualitat, *fotografia-pintura*, a aqueixa idea de jo i l’altre que està present al llarg de la teua producció.

Com et sents quan generes a la sala un relat museogràfic amb obres que, en el fons, tu has realitzat en l’estudi com una necessitat de producció?

Luis Gordillo: Doncs la majoria de les fotos que hi ha en l’exposició són dels anys 70, això vol dir que ha passat quasi mig segle. O siga, que ja és arqueologia... Encara que també hi ha coses més actuals.

La foto es va apegar a mi ja en els anys 70, se’m va adherir com una bestiola que t’agafa, com una medusa (aqueixes meduses que t’enxampen en el mar) i no s’ha desenganxat... Sempre dic que el meu fort és la pintura, que sóc essencialment un pintor, encara que no ho sembla en aquesta exposició. Jo el que sue realment són els quadres, la foto per a mi és una cosa molt divertida, com un joc; és molt fàcil per a mi la fotografia. Crec que la fotografia s’està posant molt de moda perquè és molt fàcil fer-la i molt fàcil comprendre-la. La pintura és més farragosa per aqueixa cosa de les estètiques i els llenguatges profunds dels pintors. Això és més difícil, però la foto és sempre molt divertida i molt clara. A mi em serveix de repòs.

Quan vaig començar en els anys 70 vivíem en una casa en el camp a Valladolid. Era una casa de la família de mon pare que estava al costat del riu Duero. Un dia estàvem emblanquinant les parets i vaig posar periòdics en el terra perquè no es tacara; després vaig veure els periòdics i vaig pensar: “fotre, si els estic pintant”. Era interessantíssim el que va eixir... i clar, vaig agafar aqueix material, el vaig retallar, el vaig apegar i vaig fer unes estructures. Allò era molt divertit, la veritat. No necessitava pensar excessivament quan feia aquestes coses. Amb els quadres em calfe el cap, és molt complicat. I tarde molt a pintar-los. La foto és com patinar... alguna cosa molt agradable.

Sempre dic que en la meua obra hi ha dues línies, una horitzontal i una altra vertical. La vertical és la que em dol més, que és aprofundir dins de mi –jo no sé si és autèntic o és una cosa que m’he creat per complicar-me la vida–. Després està l’horitzontal, que són aquestes derivacions més ra-

2 Vid. María Rubio, Oliva, Luis Gordillo. Retrovisor. Procesos fotográficos en los 70, Madrid, La Fábrica, Círculo de Bellas Artes, 2004. Gordillo, Luis, *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica, 1959-2007*, Madrid, MNCARS, 2007.

más narrativas y sin tanta profundidad. Siempre he hecho las dos cosas a la par...

Yo creo que me debes preguntar más... (a Isabel). (Se escuchan risas).

IT: No hay problema.

Me gustaría que nos hablaras sobre las series de imágenes que conectan pintura y fotografía y cómo se generaron. En algunas ocasiones has declarado que te encontrabas inmerso en una pintura “esquizofrénica de color” y que la fotografía te ayudó a neutralizarla, de algún modo.

LG: Exactamente. Mis cuadros de los años 70 tenían colores muy agresivos, muy avinagrados, se puede decir: siempre estaban luchando entre sí para crear espacios en profundidad y, realmente, era complicado. En un año podría pintar como una docena de cuadros y, claro, la fotografía me servía como un negativo de aquello. Se generaba una dualidad. Por un lado estaban esos cuadros que eran tan hirientes, y, por otro lado, las fotos que a veces eran fotos de los cuadros en donde todo se calmaba de pronto. Yo hacía una foto en blanco y negro de un cuadro mío y de pronto me entraba una calma enorme... Y a veces me gustaban más los cuadros en blanco y negro que los de colorines. Lo que hacía muchas veces era juntar el cuadro en color con lo que yo llamaba un dúplex, que era el mismo cuadro pero en monocromo.

IT: ¿Por qué los llamabas dúplex?

LG: Porque en aquella época estaban de moda los pisos dúplex y a mí me gustaba más llamarlos así: en vez de dípticos, dúplex, como una cosa de tipo Pop (risas).

I.T: ¿Cómo era ese proceso? Parece muy artesanal.

LG: Realmente el proceso era circulatorio: hay cuadros que generan fotos, pero hay fotos que generan cuadros. Se produce un círculo creativo que dura hasta ahora. Realmente no se puede decir esto es lo primero o lo segundo. Está todo dando vueltas y generando imágenes.

Actualmente fotografío todo lo que ocurre en el estudio: desde el proceso de cómo se hace un cuadro a todos los cambios que se van sucediendo. No es un capricho ni una pose, se está generando una especie de criatura y, como es una criatura mía, tengo curiosidad de cómo va creciendo ese individuo, ese señor. Y fotografío el total del cuadro pero también puedo fotografiar trozos; me interesa mucho cómo se generan individuos o intensidades o dramaturgias extrañas. Para mí es muy importante porque eso va a seguir produciendo nuevas cosas. Por un lado es un método de estudio y, por otro, es una materia de reproducción que en el futuro puede convertirse directamente en obra (la foto). Pero también puede transformarse en un nuevo cuadro mediante *collage* o incluso con otros procesos que pueden ser muy diferentes. Todo esto va produciendo el estar creando una nube a mi alrededor (a mí me gusta la idea de nube, que ahora se emplea tanto) que de alguna manera me retroalimenta constantemente.

Mi obra no se acaba nunca porque hay un proceso defensivo a mi alrededor; está siempre en activo. Es entrar en el estudio... y yo tengo la sensa-

cional, més narratives i sense tanta profunditat. Sempre he fet les dues coses a l'hora...

Jo crec que m'has de preguntar més... (a Isabel). (S'escolten rialles).

IT: Cap problema.

M'agradaria que ens parlares sobre les sèries d'imatges que connecten pintura i fotografia i com es van generar. En algunes ocasions has declarat que et trobaves immers en una pintura *esquizofrènica de color* i que la fotografia et va ajudar a neutralitzar-la, d'alguna manera.

LG: Exactament. Els meus quadres dels anys 70 tenien colors molt agressius, molt avinagrats, es pot dir: sempre estaven lluitant entre si per a crear espais en profunditat i, realment, era complicat. En un any podria pintar com una dotzena de quadres i, clar, la fotografia em servia com un negatiu d'allò. Es generava una dualitat. D'una banda estaven aqueixos quadres que eren tan feridors, i, d'altra banda, les fotos, que a vegades eren fotos dels quadres on tot es calmava de sobte. Jo feia una foto en blanc i negre d'un quadre meu i de sobte m'entrava una calma enorme... I a vegades, m'agradaven més els quadres en blanc i negre que els de coloraines. El que feia moltes vegades era ajuntar el quadre en color amb el que jo deia un dúplex, que era el mateix quadre però en monocrom.

IT: Per què els deies dúplex?

LG: Perquè en aquella època estaven de moda els pisos dúplexs i a mi m'agradava més anomenar-los així: en comptes de díptics, dúplexs, com una cosa de tipus pop (rialles).

I.T: Com era aqueix procés? Sembla molt artesanal.

LG: Realment el procés era circulatori: hi ha quadres que generen fotos, però hi ha fotos que generen quadres. Es produeix un cercle creatiu que dura fins ara. Realment no es pot dir això és el primer o el segon. Està tot donant voltes i generant imatges.

Actualment fotografie tot el que ocorre en l'estudi: des del procés de com es fa un quadre a tots els canvis que s'hi van succeint. No és un capritx ni una posa, s'està generant una espècie de criatura i, com és una criatura meua, tinc curiositat de com va creixent aqueix individu, aqueix senyor. I fotografie el total del quadre però també en puc fotografiar trossos; m'interessa molt com es generen individus o intensitats o dramatúrgies estranyes. Per a mi és molt important perquè això continuarà produint noves coses. D'una banda, és un mètode d'estudi i per un altre, és una matèria de reproducció que en el futur pot convertir-se directament en obra (la foto). Però també pot transformar-se en un nou quadre mitjançant *collage* o fins i tot amb altres processos que poden ser molt diferents. Tot això va produint l'estar creant un núvol al meu voltant (a mi m'agrada la idea de núvol, que ara s'empra tant) que d'alguna manera em retroalimenta constantment.

La meua obra no s'acaba mai perquè hi ha un procés defensiu al meu voltant; està sempre en actiu. És entrar a l'estudi... i jo tinc la sensació

ción de que aquello es un “criadero”. Trabajo en muchos cuadros a la par. Tengo además dos estudios y puedo estar pintando diez cuadros a la vez ya que voy dándoles tiempo para que se vayan haciendo maduros. Los toco de vez en cuando y, cuando veo algo claro en ellos, los trabajo un poquito más. Pero el estudio es como algo materno, donde hay individuos o vegetales que se están reproduciendo y yo simplemente voy a regarlos, a darles alimentación.

IT.: ¿Cómo es el proceso de producción? Cuando recortas un fragmento de otra pieza, un fragmento de otro cuadro, lo fotografías y empiezas a manipularlo con una técnica en principio sencilla y juguetona...

LG.: Podemos hablar de una serie que está en la exposición, la serie a partir de *Baño dúplex*. Yo fotografíé la cabeza del señor que está en el cuadro e hice una reproducción más grande de la cabeza en blanco y negro: la puse en el suelo, coloqué un cristal encima, preparé la cámara y unos focos y empecé a dibujar en el cristal, a tirar tintas, en fin... todo lo que pudiera echar... Cuando lo veía convenientemente terminado hacía una foto. Después limpiaba con agua, porque siempre empleo materiales que pueda limpiar, y volvía a actuar. Claro, se trata de juegos muy, muy dilatados y muy entretenidos.

IT.: ¿Y hasta qué punto era espontáneo ese juego? ¿Dónde empieza la espontaneidad y dónde el control? ¿Te podías liberar más en las fotografías que en la pintura?

LG.: La fotografía tiene una ventaja, y es que se pueden hacer muchas y después se puede elegir. Eso ocurre incluso con la fotografía analógica en blanco y negro que, bueno, tenía el problema de los carretes que hacía el procedimiento más caro y más lento. Ahora con la fotografía digital, uno puede hacer muchas fotos y después elegir. Esa es la forma de control que tienen las fotos. En los cuadros es totalmente distinto, claro. Para hacer los cuadros de esa época yo dibujaba mucho y muy, muy rápido; producía muchísimos dibujos. Lo que hacía era elegir uno que me interesaba entre un montón y me dedicaba a ese; y el dibujo, que era tan rápido, se convertía en una obra lentísima. Porque yo respetaba el dibujo totalmente, pero después ya iba adquiriendo carne, se iba convirtiendo en individuo. Y eso era todo lo contrario a espontáneo.

IT.: En la fotografía, sobre todo en la primera serie pero yo creo que se puede dar también en *Sirenita* y en *Secuencias Edipianas*, parecen utilizar recursos de la animación a la hora de generar las piezas. Hay un relato, un relato que es como musical. Antes te comentaba que a mí me recordaba a las improvisaciones de jazz. ¿Hasta qué punto no te has quedado en las puertas de la imagen en movimiento?

LG.: No me digas cosas complicadas (risas). Es que realmente en *Sirenita*, que ahora me gusta mucho, yo no sabía realmente lo que estaba haciendo, no era demasiado consciente de lo que hacía. Cada día soy más consciente. Ahora, cuando los veo, puedo explicar esos cuadros con muchos detalles, con apoyatura psíquica... En fin, ahora sí me sé las historias, después de 40 años, pero cuando yo lo hacía era una cosa que salía espontáneamente, que yo no sabía de dónde venía pero que me parecía que tenía

que allò és un *criador*. Treballe en molts quadres a la vegada. Tinc, a més, dos estudis, i puc estar pintant deu quadres alhora ja que vaig donant-los temps perquè es facen madurs. Els toque de tant en tant i, quan hi veig alguna cosa clara, els treballe una miqueta més. Però l'estudi és com una cosa materna, on hi ha individus o vegetals que s'estan reproduint i jo, simplement, els regaré, els alimentaré.

IT.: Com és el procés de producció? Quan retalles un fragment d'una altra peça, un fragment d'un altre quadre, el fotografies i comences a manipular-lo amb una tècnica en principi senzilla i juganera...

LG.: Podem parlar d'una sèrie que està en l'exposició, la sèrie a partir de *Baño dúplex*. Jo vaig fotografiar el cap del senyor que està en el quadre i vaig fer una reproducció més gran del cap en blanc i negre: la vaig posar en terra, vaig col·locar un vidre damunt, vaig preparar la cambra i uns focus i vaig començar a dibuixar en el cristall, a tirar tintes, en fi... tot el que poguera tirar... Quan el veia convenientment acabat feia una foto. Després netejava amb aigua, perquè sempre utilitzi materials que puga netejar, i tornava a actuar. Clar, es tracta de jocs molt, molt dilatats i molt entretinguts.

IT.: I fins a quin punt era espontani aqueix joc? On comença l'espontaneïtat i on el control? Et podies alliberar més en les fotografies que en la pintura?

LG.: La fotografia té un avantatge, i és que se'n poden fer moltes i després es pot triar. Això ocorre fins i tot amb la fotografia analògica en blanc i negre que, bé, tenia el problema dels rodets que feia el procediment més car i més lent. Ara amb la fotografia digital, una persona pot fer moltes fotos i després triar. Aqueixa és la forma de control que tenen les fotos. En els quadres és totalment diferent, clar. Per a fer els quadres d'aqueixa època jo dibuixava molt i molt, molt ràpid; produïa moltíssims dibuixos. El que feia era triar-ne un que m'interessava entre un muntó i m'hi dedicava; i el dibuix, que era tan ràpid, es convertia en una obra lentíssima. Perquè jo respectava el dibuix totalment, però després ja anava adquirint carn, s'anava convertint en individu. I això era tot el contrari a espontani.

IT.: En la fotografia, sobretot en la primera sèrie però jo crec que es pot donar també en *Sirenita* i en *Secuencias Edipianas*, semblen utilitzar recursos de l'animació a l'hora de generar les peces. Hi ha un relat, un relat que és com musical. Abans et comentava que a mi em recordava les improvisacions de jazz. Fins a quin punt no t'has quedat a les portes de la imatge en moviment?

LG.: No em digues coses complicades (rialles). És que realment en *Sirenita*, que ara m'agrada molt, jo no sabia realment el que estava fent, no era massa conscient del que feia. Cada dia en sóc més conscient. Ara, quan els veig, puc explicar aqueixos quadres amb molts detalls, amb suport psíquic... En fi, ara sí que em sé les històries, després de 40 anys, però quan jo ho feia era una cosa que eixia espontàniament, que jo no sabia d'on venia però que em semblava que tenia el seu valor. I per què feia això amb *Sirenita* i ho expandia tant? Perquè la *Sirenita* era un trastet que jo tenia,

su valor. ¿Y por qué hacía eso con *Sirenita* y lo expandía tanto? Porque la Sirenita era un cacharrito que yo tenía, una esculturita. Y ¿por qué cojo la Sirenita y le tomo fotos como un poseso? Pues no lo sé, habría que ir al psicoanalista a que te explique esas cosas; evidentemente es una mujer y está en paños menores... Cuando veo la obra me gusta mucho cómo se abre y cómo se dispersa en el espacio.

IT: ¿Conviertes a la Sirenita en una estrella!

Están muy controladas las imágenes de esa serie. Trabajas mucho con la idea del reflejo, por lo que todo el tiempo la dualidad está presente... Cuando en realidad se quiebra –se quiebra o se enriquece–, es cuando apareces tú. En las dos últimas imágenes tu presencia tiene una lectura performativa.

LG: Es como si yo firmara la obra... como si dijera “esta obra no es exterior a mí, no es algo de la colectividad”, se podría decir. Esto es mío, es una preocupación mía. Aquí estoy yo de alguna manera. Pienso que las *Secuencias Edipianas* también son un problema mío; ahí la narrativa es mucho más fácil y parece que todo se aclara: el niño con los problemas eróticos, la pareja..., evidentemente ahí debo estar yo. No estoy seguro, pero creo que van por ahí los tiros.

IT: Mirando tu trabajo fotográfico en los años 70 en su contexto resulta que es bastante diferente al uso que le daban los artistas a la fotografía en ese momento ya que se utilizaba en gran parte para documentar la obra conceptual. Y luego sí que es cierto que había algún pintor, en concreto Alfonso Albacete, que empezó haciendo una fotografía que caminaba de forma paralela a la pintura. Lo que pasa es que el trabajo de Alfonso analiza el propio medio, cosa que le acerca a los conceptuales, por ejemplo al intentar pintar en una rueda de bicicleta en movimiento o en el agua, como planteando los límites de la pintura o su marco expandido. Sin embargo, tú no vas a hacer eso, tú estabas utilizando la fotografía de forma totalmente distinta (quizá un tipo de imagen que se desarrollará en la década siguiente). ¿Cómo te sitúas en ese contexto? Porque ¿cuándo tuviste tu primera cámara?

LG: Creo que tuve mi primera cámara por esa época, yo no fui un niño fotógrafo. Tenía amigos del colegio o de la universidad con lo que salía los fines de semana, que tenían su cámara... iban de fotógrafos. Yo ni siquiera pensé que iba a ser fotógrafo o que iba a hacer fotos, ni siquiera pensé que sería pintor en aquella época. Es decir, que no vengo de la foto en absoluto. Fue mucho después, y quizás por influencia del Pop más que de esas investigaciones de las que tú hablas. Warhol me pudo influir bastante.

IT: Creo que estás más conectado con la historia del arte contemporáneo, de los conceptuales, de los neodadaístas, de lo que parece. Hay una cuestión común en el contexto, en las formas de ver. Por ejemplo, el humor es una constante en tu trabajo. El *Autorretrato con ojos artificiales*, de 1974, es una pieza cachonda, divertida. Pensaba en algunas piezas de Paz Muro, también en Madrid en esos años, que se adelantan a lo que va a ser el uso del humor y la mayor ligereza en los discursos que tendría lugar en los años 80. ¿Qué es para ti el humor?

una escultureta. I per què agafe la Sirenita i la fotografie com un possés? Doncs no ho sé, caldria anar al psicoanalista perquè t'explique aqueixes coses; evidentment és una dona i està mig despullada... Quan veig l'obra m'agrada molt com s'obri i com es dispersa en l'espai.

IT: Converteixes la Sirenita en una estrella!

Estan molt controlades les imatges d'aqueixa sèrie. Treballes molt amb la idea del reflex, per la qual cosa en tot moment la dualitat està present... Quan en realitat es trenca –es trenca o s'enriqueix–, és quan apareixes tu. En les dues últimes imatges la teua presència té una lectura performativa.

LG: És com si jo signara l'obra... com si diguera “aquesta obra no és exterior a mi, no és una cosa de la col·lectivitat”, es podria dir. Això és meu, és una preocupació meua. Ací estic jo d'alguna manera. Pense que les *Secuencias Edipianas* també són un problema meu; ací la narrativa és molt més fàcil i sembla que tot s'aclareix: el xiquet amb els problemes eròtics, la parella..., evidentment ací he d'estar jo. No estic segur, però crec que van per ací els tirs.

IT: Mirant el teu treball fotogràfic en els anys 70 en el seu context, resulta que és bastant diferent a l'ús que donaven els artistes a la fotografia en aquell moment, ja que s'utilitzava en gran part per a documentar l'obra conceptual. I després, sí que és cert que hi havia algun pintor, en concret Alfonso Albacete, que va començar fent una fotografia que caminava de forma paral·lela a la pintura. El que passa és que el treball d'Alfonso analitza el mitjà mateix, cosa que l'acosta als conceptuals, per exemple en intentar pintar en una roda de bicicleta en moviment o en l'aigua, com plantejant els límits de la pintura o el seu marc expandit. Però, tu no fas això, tu estaves utilitzant la fotografia de manera totalment diferent (potser un tipus d'imatge que es desenvoluparà en la dècada següent). Com et situes en aqueix context? Perquè, quan vas tindre la teua primera càmera?

LG: Crec que vaig tindre la meua primera càmera per aquella època, jo no vaig ser un xiquet fotògraf. Tenia amics del col·legi o de la universitat amb qui eixia els caps de setmana, que tenien la seua càmera... anaven de fotògrafs. Jo ni tan sols vaig pensar que seria fotògraf o que faria fotos, ni tan sols vaig pensar que seria pintor en aquella època. És a dir, que no vinc de la foto en absolut. Va ser molt després, i potser per influència del pop més que d'aqueixes investigacions de les quals parles tu. Warhol em va poder influir bastant.

IT: Crec que estàs més connectat amb la història de l'art contemporani, dels conceptuals, dels neodadaistes, del que sembla. Hi ha una qüestió comuna en el context, en les formes de veure. Per exemple, l'humor és una constant en el teu treball. L'*Autorretrato con ojos artificiales*, de 1974, és una peça graciosa, divertida. Pensava en algunes peces de Paz Muro, també a Madrid en aqueixos anys, que s'avancen al que serà l'ús de l'humor i la major lleugeresa en els discursos que tindria lloc en els anys 80. Què és per a tu l'humor?

LG.: Es curiosa la tendencia que tengo a ser irónico en algunas de mis obras porque mi carácter es justo al contrario. Soy un depresivo crónico. Creo que una de mis defensas, quizá la más importante, es la pintura. Puede que sea ese el elemento que he tomado para defenderme. Sin embargo, hay una parte muy irónica en mí que es muy espontánea; quizás sea una defensa frente al otro, frente a la gente, es decir, “oye que yo no soy tan triste”, que tengo otros recursos. Si es una defensa, la ironía sale profundamente de mí, no es una treta que yo emplee para disimular. Soy esencialmente triste y esencialmente irónico.

IT.: Una interesante mezcla.

Me gustaría hablar de algunas obras anteriores en las que utilizabas la fotografía como referente; ahí sí que quizá la relación con el Pop se presenta más directa. Escribiste un texto para el catálogo que se editó en el Centro de Arte M. 11, en 1974 en el que hablabas de tu colección de fotografías recortadas de la prensa y revistas. Ahí afirmabas que te interesaban “las fotografías neutras, objetivas, funcionales, con una intencionalidad no poética”. Esto es casi la definición de un *readymade* realizada por parte de Marcel Duchamp. Lo que sucede es que cuando he visto esas fotos –y cuidado con lo que voy a decir porque ha pasado el tiempo que, como decía Goya, “también pinta”– no me han parecido carentes de intencionalidad poética sino todo lo contrario.

LG.: Lo que me extraña es que yo ya hiciera eso en los años 60.

IT.: ¿Que ya coleccionaras imágenes?

LG.: Bueno, yo coleccionar imágenes lo he hecho durante casi toda mi vida. Hago la disección el fin de semana con toda la prensa que se ha amontonado en mi casa. Veo las imágenes que me interesan, las recorto y pasan a la colección. Tengo cajas y cajas llenas de imágenes que son casi siempre cosas irónicas; son la realidad pero casi siempre extraña. A mí no me interesa la realidad directa, no la veo poética (bueno esto quizá es mucho decir), pero las colecciones que hago son de situaciones extrañas. Yo lo encuentro muy poético.

IT.: Pero decías justo lo contrario en esa época.

LG.: ¿Decía lo contrario? ¡Es que hace mucho tiempo! (risas)

IT.: Pienso en las imágenes de Liz Taylor con la cabeza alargada, o las de un niño con dos cabezas, que repiten esa idea de dualidad que se encuentra desde el principio en tu obra.

LG.: Eso lo escribí en un catálogo que se hizo en Sevilla por el Centro de Arte M.11. Dos familias muy ricas de Sevilla fundaron ese centro en lo que parece ser que fue la casa de Velázquez. No es seguro que fuera la casa de Velázquez, pero se dice que lo era. Esa gente organizó exposiciones importantes de artistas como Saura, Millares..., de todo ese grupo. Yo hice mi primera retrospectiva allí en los años 70 y contó con un catálogo muy bonito y creativo que diseñó Alberto Corazón, un catálogo que actualmente es de coleccionistas. Alberto me dijo que escribiera algo para el

LG.: És curiosa la tendència que tinc a ser irònic en algunes de les meues obres perquè el meu caràcter és just el contrari. Sóc un depressiu crònic. Crec que una de les meues defenses, potser la més important, és la pintura. Pot ser que siga aquest l'element que he agafat per a defensar-me. No obstant això, hi ha una part molt irònica en mi que és molt espontània; potser és una defensa davant de l'altre, davant de la gent, és a dir, “escolta, que jo no sóc tan trist”, que tinc altres recursos. Si, és una defensa, la ironia ix profundament de mi, no és una treta que jo empre per a dissimular. Sóc essencialment trist i essencialment irònic.

IT.: Una interessant mescla.

M'agradaria parlar d'algunes obres anteriors en què utilitzaves la fotografia com a referent; allí sí que potser la relació amb el pop es presenta més directa. Vas escriure un text per al catàleg que es va editar en el Centro de Arte M. 11, en 1974, en el qual parlaves de la teua col·lecció de fotografies retallades de la premsa i revistes. Allí afirmaves que t'interessaven “les fotografies neutres, objectives, funcionals, amb una intencionalitat no poètica”. Això és quasi la definició d'un *ready-made* realitzat per part de Marcel Duchamp. El que passa és que quan he vist aquelles fotos –i cura amb el que diré, perquè ha passat el temps, que, com deia Goya, “també pinta”– no m'han semblat mancades d'intencionalitat poètica sinó tot el contrari.

LG.: El que m'estranya és que jo ja fera això en els anys 60.

IT.: Que ja col·leccionares imatges?

LG.: Bé, jo col·leccionar imatges ho he fet durant quasi tota la meua vida. Faig la dissecció el cap de setmana amb tota la premsa que s'ha amuntegat a ma casa. Veig les imatges que m'interessen, les retalle i passen a la col·lecció. Tinc caixes i caixes plenes d'imatges que són quasi sempre coses iròniques; són la realitat, però quasi sempre estranya. A mi no m'interessa la realitat directa, no la veig poètica (bé, això potser és dir massa), però les col·leccions que faig són de situacions estranyes. Jo ho trobe molt poètic.

IT.: Però deies just el contrari en aquella època.

LG.: Deia el contrari? És que fa molt temps! (rialles)

IT.: Pense en les imatges de Liz Taylor amb el cap allargat, o les d'un xiquet amb dos caps, que repeteixen aqueixa idea de dualitat que es troba des del principi en la teua obra.

LG.: Això ho vaig escriure en un catàleg que es va fer a Sevilla per al Centro de Arte M.11. Dues famílies molt riques de Sevilla van fundar aquest centre en el que sembla ser que va ser la casa de Velázquez. No és segur que fora la casa de Velázquez, però es diu que ho era. Aquella gent va organitzar exposicions importants d'artistes com Saura, Millares..., de tot aqueix grup. Jo vaig fer la meua primera retrospectiva allí en els anys 70, i va comptar amb un catàleg molt bonic i creatiu que va dissenyar Alberto Corazón, un catàleg que actualment és de col·leccionistes. Alberto em va dir que escriguera alguna cosa

catálogo y lo mezclo con las fotos escogidas. La verdad es que quedó muy bien, pero en la exposición no había fotos, todo eran cuadros, dibujos...

IT: Has hablado de tus colecciones. ¿Cómo las ordenas? ¿Qué tipologías usas a la hora de ordenar? ¿Son tipologías que podríamos entender como racionales? ¿Son por el contrario tipologías que aúnan a un perro con un pelo porque los perros tienen pelo?

LG: Es curioso porque empecé a coleccionar imágenes de adolescente. Hacía tres colecciones: una de fotos de políticos celebres internacionales y nacionales –no sé por qué–; una colección de chistes; y finalmente hacía otra de publicidad de medicinas que eran excelentes –mi padre era médico y recibía ese tipo de revistas–. Con los años estas colecciones se perdieron. Y ya más tarde empecé de nuevo a coleccionar las fotos de la prensa. Respecto al orden, yo simplemente amontoño. Van viniendo y cuando hay mucho material lo meto en una caja; cuando la caja está llena, empiezo con otra y así. Hay muchas cajas.

IT: Hablemos de lo que es para ti el uso de la fotografía digital. Has declarado en alguna ocasión que ha supuesto un antes y un después fotográfico en tu trabajo. La exposición reúne menos series de fotografía digital que de fotografía analógica, pero estás haciendo paralelamente otra exposición en la Galería Aural que sirve de complemento a *Fotoalimentación*.

LG: Es curioso porque la Universidad Complutense tuvo hace mucho tiempo un estudio de imágenes digitales que creó Mario Barberá, que era de IBM. Allí se formó un grupo de artistas que trabajaron con ordenadores por primera vez en España. Me acuerdo que Mario Barberá me llamó para que yo asistiera y trabajara con ellos. En ese momento yo estaba haciendo una obra muy cercana a lo geométrico –al final de los años 60 era casi pura geometría–, sin embargo le dije que no iba porque no me sentía lo suficientemente moderno para hacer cosas digitales. Quizá porque me daba miedo meterme en una cosa tan innovadora. Allí trabajaron Elena Asins, Teixidor, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere... Fue toda una novedad. Pasado el tiempo me arrepiento de no haber ido. A lo digital me he acercado mucho más tarde.

IT: ¿Siempre trabajas con colaboradores en el ámbito digital?

LG: Siempre, porque yo no sé nada de ordenadores. Pero trabajo muy bien con un tipo que hay en Madrid, se llama Erik Kirksaether. Yo sé lo que puedo pedir, eso sí lo sé. Lo he aprendido.

IT: ¿Y qué pides? ¿Qué obtienes de ese tipo de imagen?

LG: Me divierto muchísimo. Es un juego maravilloso, eso de lo digital. Cuando voy me lo paso en grande. Es tal la capacidad creativa del ordenador..., además, como el ordenador tiene luz, las imágenes son preciosas; después cuando se positivaban me llevo alguna decepción, porque parece como si se murieran.

IT: ¿No trabajas, por ejemplo, con móvil?

per al catàleg i el va mesclar amb les fotos triades. La veritat és que va quedar molt bé, però en l'exposició no hi havia fotos, tot eren quadres, dibuixos...

IT: Has parlat de les teues col·leccions. Com les ordenes? Quines tipologies uses a l'hora d'ordenar? Són tipologies que podríem entendre com a racionals? Són al contrari tipologies que combinen un gos amb un pèl perquè els gossos tenen pèl?

LG: És curiós perquè vaig començar a col·leccionar imatges d'adolescent. Feia tres col·leccions: una de fotos de polítics cèlebres internacionals i nacionals –no sé per què–; una col·lecció d'acudits, i finalment en feia una altra de publicitat de medicines que eren excel·lents –el meu pare era metge i rebia aquest tipus de revistes–. Amb els anys, aquestes col·leccions es van perdre. I ja més tard vaig començar de nou a col·leccionar les fotos de la premsa. Respecte a l'ordre, jo simplement amuntegue. Van venint i quan hi ha molt de material, el pose en una caixa; quan la caixa està plena, comence amb una altra i així. Hi ha moltes caixes.

IT: Parlem del que és per a tu l'ús de la fotografia digital. Has declarat en alguna ocasió que ha suposat un abans i un després fotogràfic en el teu treball. L'exposició reuneix menys sèries de fotografia digital que de fotografia analògica, però estàs fent paral·lelament una altra exposició en la Galeria Aural que serveix de complement a *Fotoalimentación*.

LG: És curiós perquè la Universitat Complutense va tindre fa molt de temps un estudi d'imatges digitals que va crear Mario Barberá, que era d'IBM. Allí es va formar un grup d'artistes que van treballar amb ordinadors per primera vegada a Espanya. Recorde que Mario Barberá em va cridar perquè jo assistira i treballara amb ells. En aquell moment jo estava fent una obra molt pròxima als elements geomètrics –al final dels anys 60 era quasi pura geometria–, no obstant això li vaig dir que no anava perquè no em sentia prou modern per a fer coses digitals. Potser perquè em feia por ficar-me en una cosa tan innovadora. Allí van treballar Elena Asins, Teixidor, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere... Fou tota una novetat. Passat el temps em penedisc de no haver-hi anat. Al digital m'he acostat molt més tard.

IT: Sempre treballes amb col·laboradors en l'àmbit digital?

LG: Sempre, perquè jo no sé res d'ordinadors. Però treballe molt bé amb una persona que hi ha a Madrid, es diu Erik Kirksaether. Jo sé el que puc demanar, això sí que ho sé. Ho he après.

IT: I què demanes? Què obtens d'aqueix tipus d'imatge?

LG: Em divertisc moltíssim. És un joc meravellós, això del digital. Quan hi vaig m'ho passe d'allò més bé. És tanta la capacitat creativa de l'ordinador..., a més, com l'ordinador té llum, les imatges són precioses; després quan es positivaven m'enduc alguna decepció, perquè sembla com si es moriren.

IT: No treballes, per exemple, amb mòbil?

LG.: No, no. Bueno, a veces mi mujer me ayuda con el móvil. Cuando estamos en la calle, le digo “Pilar fotografía eso”.

Pero cada día voy más al taller de este chico. Además él tiene reproductoras; era serígrafo antes pero se ha formado mucho en esto y se trabaja muy bien con él.

IT.: ¿Manipulas la imagen con él ya directamente en el ordenador o la imprimes...?

LG.: No, no, yo no manipulo, simplemente digo lo que quiero y él lo va haciendo lo más rápido posible. Pero realmente es fantástico... el ordenador... es tan bonito... es como un niño jugando.

I.T.: ¿Por qué no te lanzas a jugar?

LG.: Porque yo con las máquinas soy malísimo. Pero esa facilidad de transformación del color... Se coge una imagen y se puede transformar en 20 colores, en nada, en un suspiro. Se pueden pegar imágenes... Yo no comprendo ya un pintor sin ordenador.

Cuando voy a los estudios de pintores jóvenes siempre tienen un ordenador en una esquina. Lo veo elemental, quizá, para cierta pintura. Porque pienso que hay otra pintura que no necesita ordenador, eso es evidente. Pero hay una pintura que puede ser ayudada enormemente por el ordenador. La cantidad de variantes y de cosas que se pueden hacer son excesivas. No se puede atender a tantas cosas como salen. Es que el ordenador te engaña constantemente, también te seduce. Hay que aprender a limitar al ordenador, a controlarlo, porque es excesivo.

IT.: Cuando haces una exposición como ésta ¿te obliga a mirar críticamente tu trabajo y que de ahí, puedes parir otras piezas? Porque me da la sensación que sí. Concretamente la muestra retrospectiva del Museo Reina Sofía era más que una exposición. No estaba montada cronológicamente, como suele ocurrir generalmente en este tipo de proyectos, sino que eran otros discursos los que bullían. En realidad era como estar en la cabeza de Luis Gordillo. No sé si esto generó piezas nuevas.

LG.: Lo que genera es hacer la exposición, montar la exposición, crearla. A mí me costó tres años hacer esa exposición. Y estaba, de alguna manera, interesado en el asunto. Tienes que ordenar tu cerebro, desordenarlo, crear una dinámica..., todo eso está creando tensiones en ti y toda tensión es un lenguaje. Cuando la exposición está lograda, ya ha terminado la creatividad.

IT.: Eran como instalaciones generadas con tus obras, una tras otra. Los espectadores entraban casi en el túnel de la bruja en algunas ocasiones; era además muy performativa. No sé hasta qué punto eso te pudo hacer ver tu propio trabajo de otra manera.

LG.: Es la tentación de las vanguardias, ¿no? Yo estoy pintando, pero no soy ajeno a lo que está ocurriendo en el mundo y quizás existe la tentación de hacer otras cosas con tu obra. Evidentemente eran instalaciones.

LG.: No, no. Bé, a vegades la meua dona m'ajuda amb el mòbil. Quan estem al carrer, li dic “Pilar fotografia això”.

Però cada dia vaig més al taller d'aquest xic. A més, ell té reproductores; era serígraf abans però s'ha format molt en això i es treballa molt bé amb ell.

IT.: Manipules la imatge amb ell ja directament en l'ordinador o la imprimeixes...?

LG.: No, no, jo no manipule, simplement dic el que vull i ell ho va fent el més ràpid possible. Però realment és fantàstic... l'ordinador.... és tan bonic... és com un xiquet jugant.

IT.: Per què no et llances a jugar?

LG.: Perquè jo amb les màquines sóc dolentíssim. Però aqueixa facilitat de transformació del color... S'agafa una imatge i es pot transformar en 20 colors, en res, en un sospir. Es poden apegar imatges... Jo no comprenc ja un pintor sense ordinador.

Quan vaig als estudis de pintors joves sempre tenen un ordinador en una cantonada. Ho veig elemental, potser, per a certa pintura. Perquè pense que hi ha una altra pintura que no necessita ordinador, això és evident. Però hi ha una pintura que pot ser ajudada enormement per l'ordinador. La quantitat de variants i de coses que es poden fer són excessives. No es pot atendre tantes coses com ixen. És que l'ordinador t'enganya constantment, també et sedueix. Cal aprendre a limitar l'ordinador, a controlar-lo, perquè és excessiu.

IT.: Quan fas una exposició com aquesta t'obliga a mirar críticament el teu treball i que d'ací, pots parir altres peces? Perquè em fa la sensació que sí. Concretament la mostra retrospectiva del Museu Reina Sofía era més que una exposició. No estava muntada cronològicament, com sol ocórrer generalment en aquest tipus de projectes, sinó que eren altres discursos els que bullien. En realitat era com estar al cap de Luis Gordillo. No sé si això va generar peces noves.

LG.: El que genera és fer l'exposició, muntar l'exposició, crear-la. A mi em va costar tres anys fer aqueixa exposició. I estava, d'alguna manera, interessat en l'assumpte. Has d'ordenar el teu cervell, desordenar-lo, crear una dinàmica..., tot això està creant tensions en tu i tota tensió és un llenguatge. Quan l'exposició està aconseguida, ja ha acabat la creativitat.

IT.: Eren com a instal·lacions generades amb les teues obres, una després d'una altra. Els espectadors entraven quasi en el túnel de la bruixa en algunes ocasions; era, a més, molt performativa. No sé fins a quin punt això et va poder fer veure el teu propi treball d'una altra manera.

LG.: És la temptació de les avantguardes, no? Jo estic pintant, però no sóc alié al que ocorre en el món i potser hi ha la temptació de fer altres coses amb la teua obra. Evidentment eren instal·lacions.

IT: Sí, sí. Era una obra total, para mí esa exposición fue una obra total.

LG: Muchas gracias.

IT: ¿Alguna pregunta?

Interviene desde el público el pintor Jesús Zuazo.

JZ: Luis, da la sensación de que lo que estás haciendo con ordenador, lo estabas haciendo en los 70 con la fotografía.

LG: Sí, totalmente.

JZ: Entonces has sustituido una cosa por la otra. Y por otro lado, veo un abandono progresivo hacia la abstracción a través de la fotografía. Es decir, parecía que había una especie de enganche hacia lo figurativo y el paso a la abstracción se ha ido dando poco a poco sin abandonar del todo la figuración, porque también te interesa.

LG: Has dicho dos cosas que me interesan. Por un lado que la fotografía era una cosa anterior a lo digital para mí. Pero no solamente la fotografía sino el empleo del *offset*. Cuando iba a trabajar al estudio de reproducción, serigrafía o litografía, siempre empleaba el medio para investigar sobre los colores; hacia mucha obra limitada, no seriada, para investigar sobre todo lo que podía. Empleaba todos los medios que había en aquel momento. Hoy lo vemos y parecen cosas ingenuas. Es que, actualmente, comparado con lo digital, es muy elemental.

JZ: Los que trabajamos con el ordenador a la hora de generar pintura, vemos que es una herramienta muy potente, que te genera tantas cosas que llega un momento en que te satura e incluso puede ser más perjudicial que beneficioso. Yo, de hecho, a partir de cierto momento dejé el ordenador y me enfrenté directamente a la pintura. Durante un tiempo funciona para estudiar posibilidades –como las jugadas de ajedrez-, pero llega un momento que se te hace tan vasto, que preferí enfrentarme directamente al cuadro. Cuando haces figuración, igual sí puedes trabajar con el ordenador.

LG: Estoy totalmente de acuerdo contigo. El uso del ordenador depende de quién lo esté empleando a nivel pictórico y puede haber muchas diferencias. En cuanto a lo que has dicho de abstracto o figurativo, yo cambio totalmente de registros y puedo estar haciendo un cuadro más o menos abstracto y algo muy figurativo a la par. Cuando hablan de que mi pintura es abstracta, que los periodistas lo dicen mucho, a mí se me revuelve el estómago. Nunca me he considerado abstracto, salvando la primera época informalista. Yo no veo mis cuadros abstractos, los veo muy concretos. La palabra abstracción no sería la palabra indicada porque sí que tienen algo orgánico.

IT: En tu pintura el referente de la realidad nunca se pierde...A veces es difícil verbalizarlo, pero en realidad la sensación que te da la pintura de Luis Gordillo es que no parte de una construcción teórica...

LG: La pintura es algo orgánico, algo que sucede, que está sucediendo o que tiene posibilidades de suceder.

IT: Sí, sí. Era una obra total, per a mi aqueixa exposició va ser una obra total.

LG: Moltes gràcies.

IT: Alguna pregunta?

Intervé des del públic el pintor Jesús Zuazo.

JZ: Luis, fa la sensació que el que estàs fent amb ordinador, ho estaves fent en els 70 amb la fotografia.

LG: Sí, totalment.

JZ: Llavors has substituït una cosa per l'altra. I d'altra banda, veig un abandó progressiu cap a l'abstracció a través de la fotografia. És a dir, semblava que hi havia una espècie d'enganxall cap a allò figuratiu i el pas a l'abstracció s'ha anat donant a poc a poc sense abandonar del tot la figuració, perquè també t'interessa.

LG: Has dit dues coses que m'interessen. D'una banda, que la fotografia era una cosa anterior a la tècnica digital per a mi. Però no solament la fotografia sinó l'ús de l'offset. Quan anava a treballar a l'estudi de reproducció, serigrafia o litografia, sempre emprava el mitjà per a investigar sobre els colors; feia molta obra limitada, no seriada, per a investigar sobre tot el que podia. Emprava tots els mitjans que hi havia en aquell moment. Hui ho veiem i semblen coses ingènues. És que, actualment, comparat amb la tecnologia digital, és molt elemental.

JZ: Els que treballem amb l'ordinador a l'hora de generar pintura, veiem que és una eina molt potent, que et genera tantes coses que arriba un moment en què et satura i fins i tot pot ser més perjudicial que beneficiós. Jo, de fet, a partir de cert moment vaig deixar l'ordinador i em vaig enfrontar directament a la pintura. Durant un temps funciona per a estudiar possibilitats –com les jugades d'escacs–, però arriba un moment que se't fa tan vast, que vaig preferir enfrontar-me directament al quadre. Quan fas figuració, a la millor sí que pots treballar amb l'ordinador.

LG: Estic totalment d'acord amb tu. L'ús de l'ordinador depèn de qui l'estiga emprant a nivell pictòric i pot haver-hi moltes diferències.

Quant al que has dit d'abstracte o figuratiu, jo canvie totalment de registres i puc estar fent un quadre més o menys abstracte i alguna cosa molt figurativa al mateix temps. Quan diuen que la meua pintura és abstracta, que els periodistes ho diuen molt, a mi se'm regira l'estómac. Mai m'he considerat abstracte, salvant la primera època informalista. Jo no veig els meus quadres abstractes, els veig molt concrets. La paraula abstracció no seria la paraula indicada perquè si que tenen alguna cosa orgànica.

IT: En la teua pintura, el referent de la realitat mai es perd...A vegades és difícil verbalitzar-lo, però en realitat la sensació que et dona la pintura de Luis Gordillo és que no parteix d'una construcció teòrica...

LG: La pintura és una cosa orgànica, una cosa que succeeix, que està succeint o que té possibilitats de succeir.

SALA

MACA. Museo de Arte Contemporáneo (Alicante)
CENTRE DEL CARME CULTURA CONTEMPORÀNIA (València)









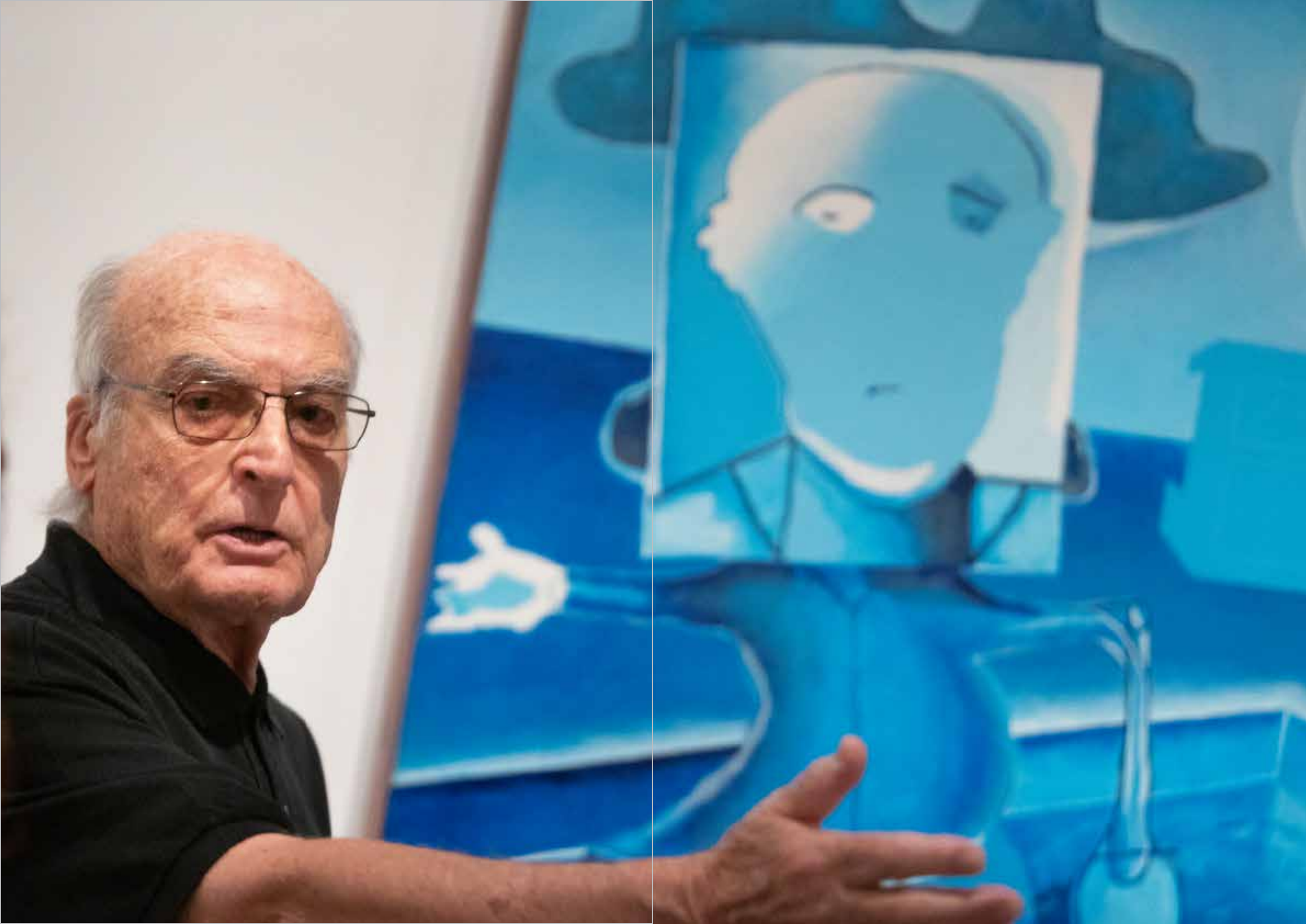












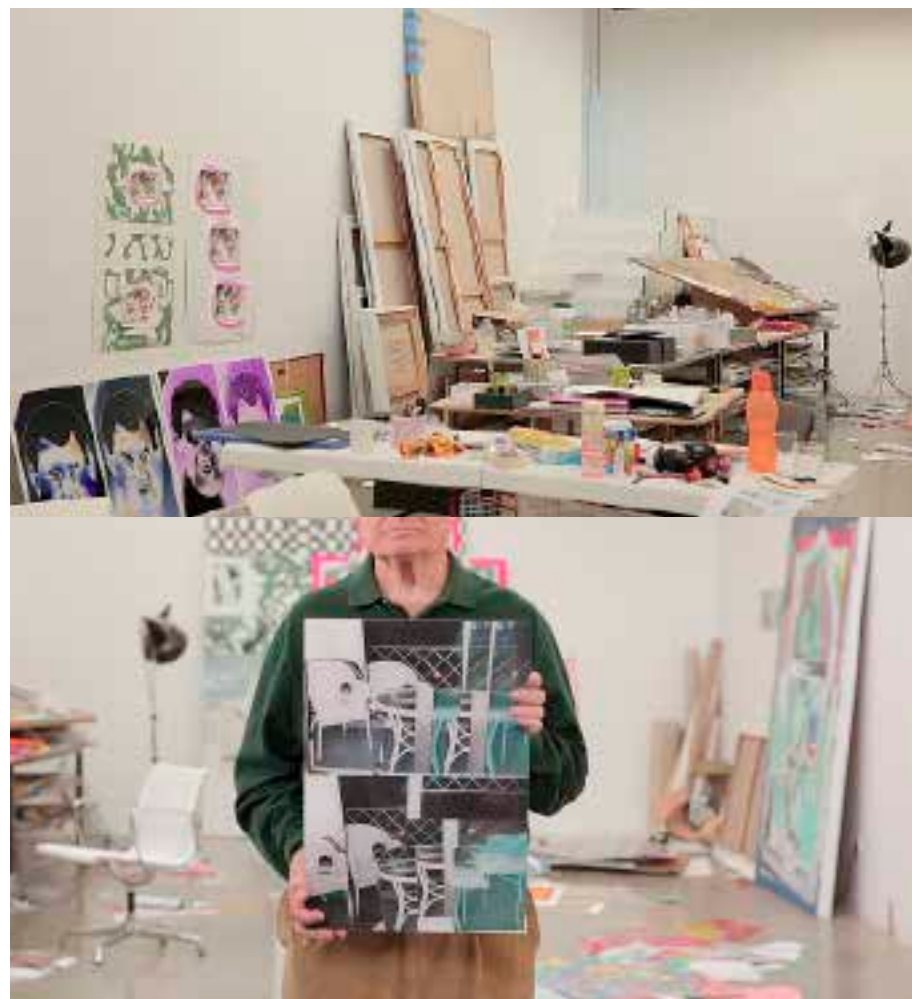




**« LUIS GORDILLO.
FOTOALIMENTACIÓN »**

2018

Vídeo. Duración 10 minutos, 55 segundos.
Cortesía de TBWA\The Disruption® Company



OBRA

« AUTORRETRATOS CON OJOS ARTIFICIALES »

1974-2014

10 fotografías en blanco y negro.

60 x 42 cm c/u.

Colección del artista.





« LA SIRENITA »

1975-2000

59 fotografías en blanco y negro
sobre papel baritado.

146 x 487 cm.

Colección del artista.





« SECUENCIAS EDIPIANAS »

1975-76

Fotomontaje sobre tablero.

139 x 240 cm.

Colección del artista.



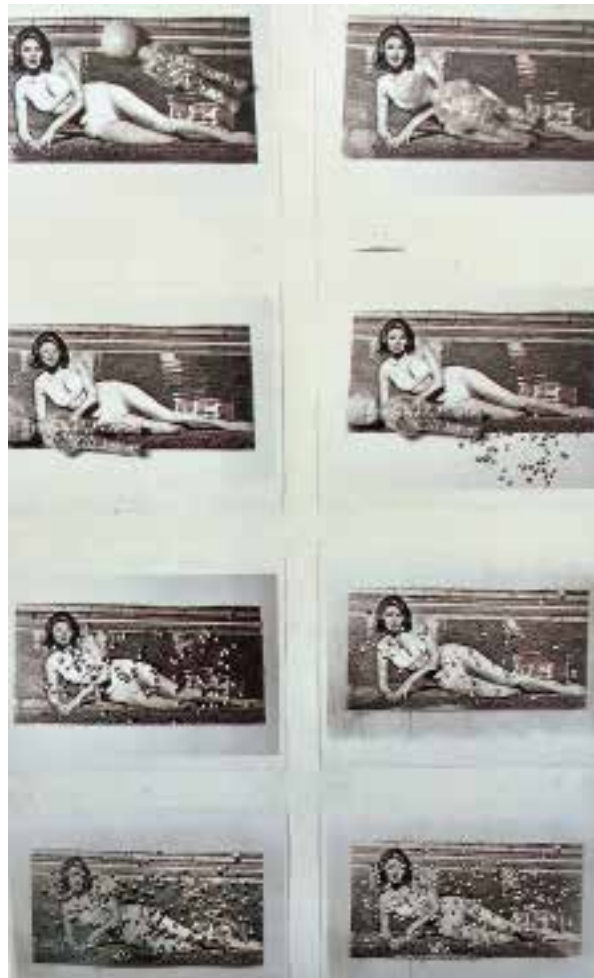
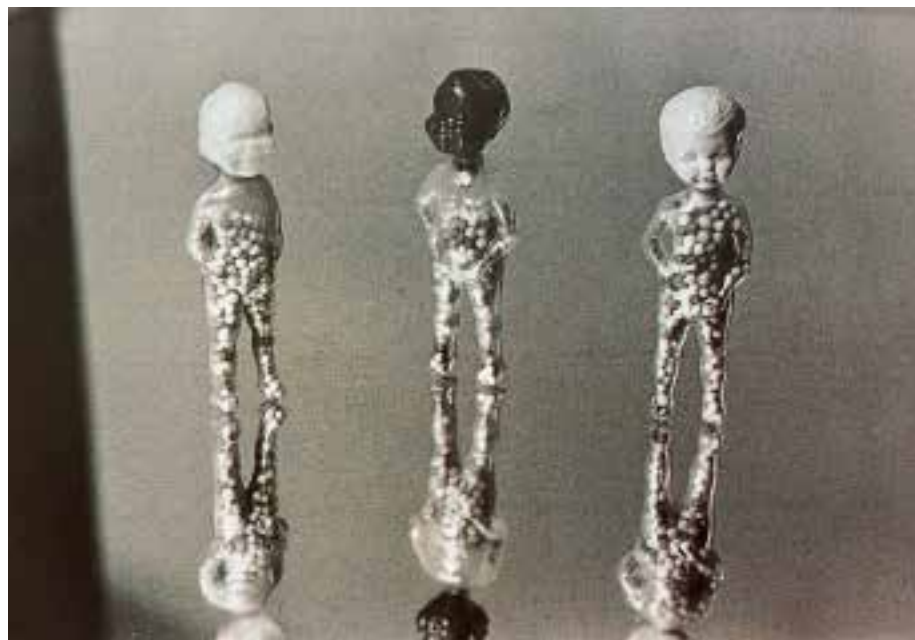
**« PRIMER ESTUDIO PARA
SECUENCIAS EDIPIANAS »**

1975
Collage Fotográfico.
20 x 54,7 cm.
Colección del artista.



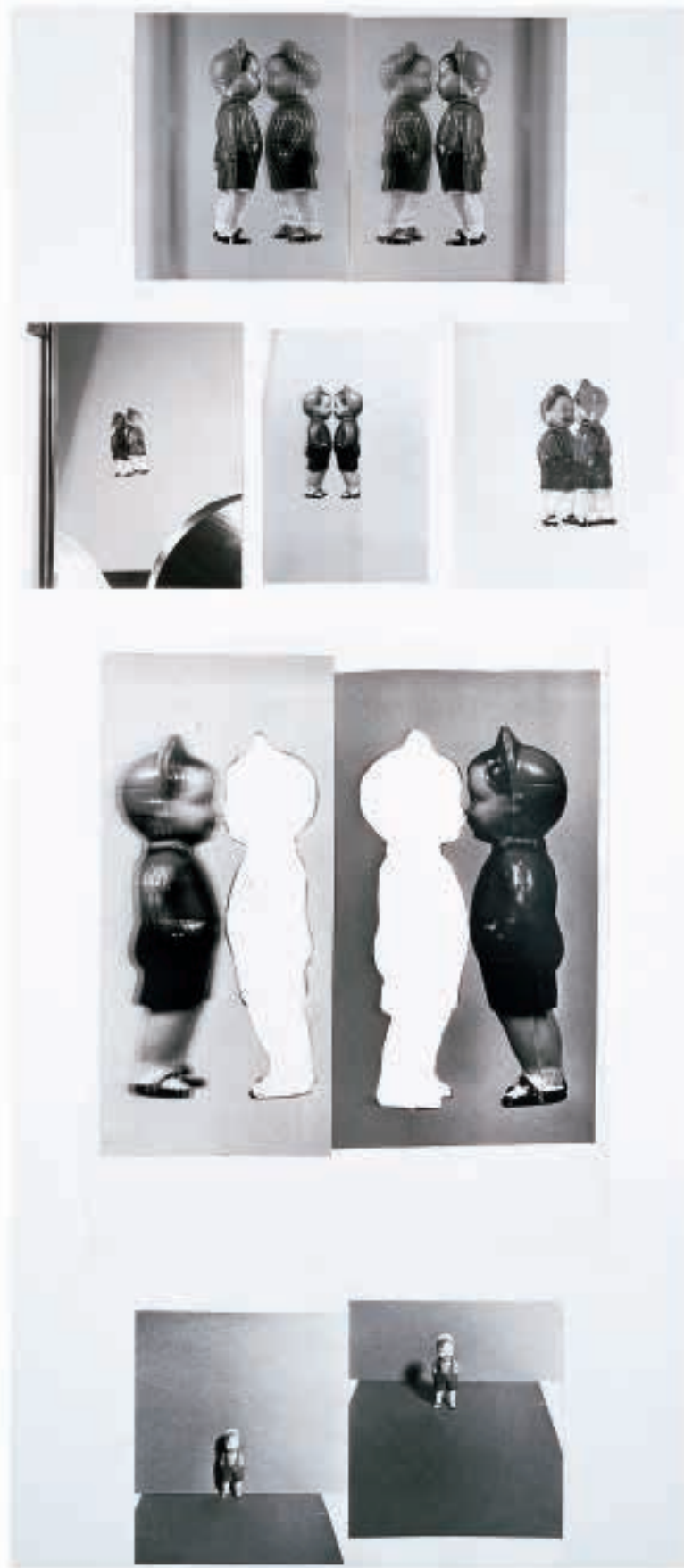
**« COMPLEMENTO
SECUENCIAS EDIPIANAS »**

1975-1976
Fotografías en blanco y negro.
40 x 61 cm.
Colección del artista.



**« COMPLEMENTO SECUENCIAS
EDIPIANAS (mujer con bolitas) »**

1975-1976
Fotografías en blanco y negro.
107 x 65 cm.
Colección del artista.



**« COMPLEMENTO
SECUENCIAS EDIPIANAS »**

1975-1976
Fotografías en blanco y negro.
134 x 60,5 cm.
Colección del artista.

**« COMPLEMENTO
SECUENCIAS EDIPIANAS »**

1975-1976
Fotografías en blanco y negro.
110 x 110 cm.
Colección del artista.



**« COMPLEMENTO
SECUENCIAS EDIPIANAS »**

1975-1976
Fotografías en blanco y negro.
185 x 130 cm.
Colección del artista.



« GERALD FORD »

1976
Fotografías en blanco y negro. *Collage*.
50,6 x 90 cm.
Colección del artista.



« ESPEJOS GEMELOS »

1975-76

Fotomontaje sobre tablero.

140 x 191 cm.

Colección del artista.



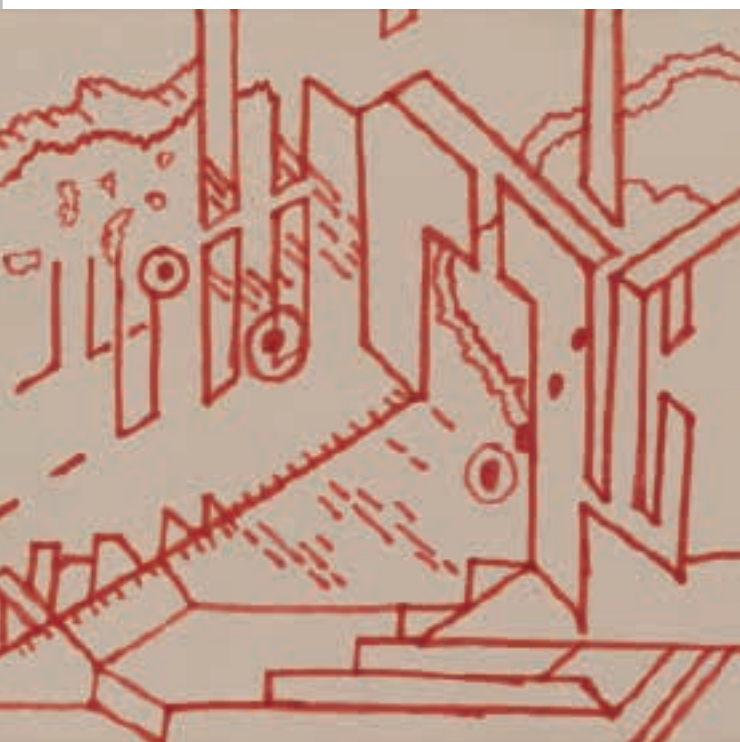
« PAREJA AMERICUANA »

1975-76

Fotomontaje y dibujo.

100 x 140 cm.

Colección del artista.



« PAREJA AMERICUANA » (detalles)

1975-76
Fotomontaje y dibujo.
Colección del artista.



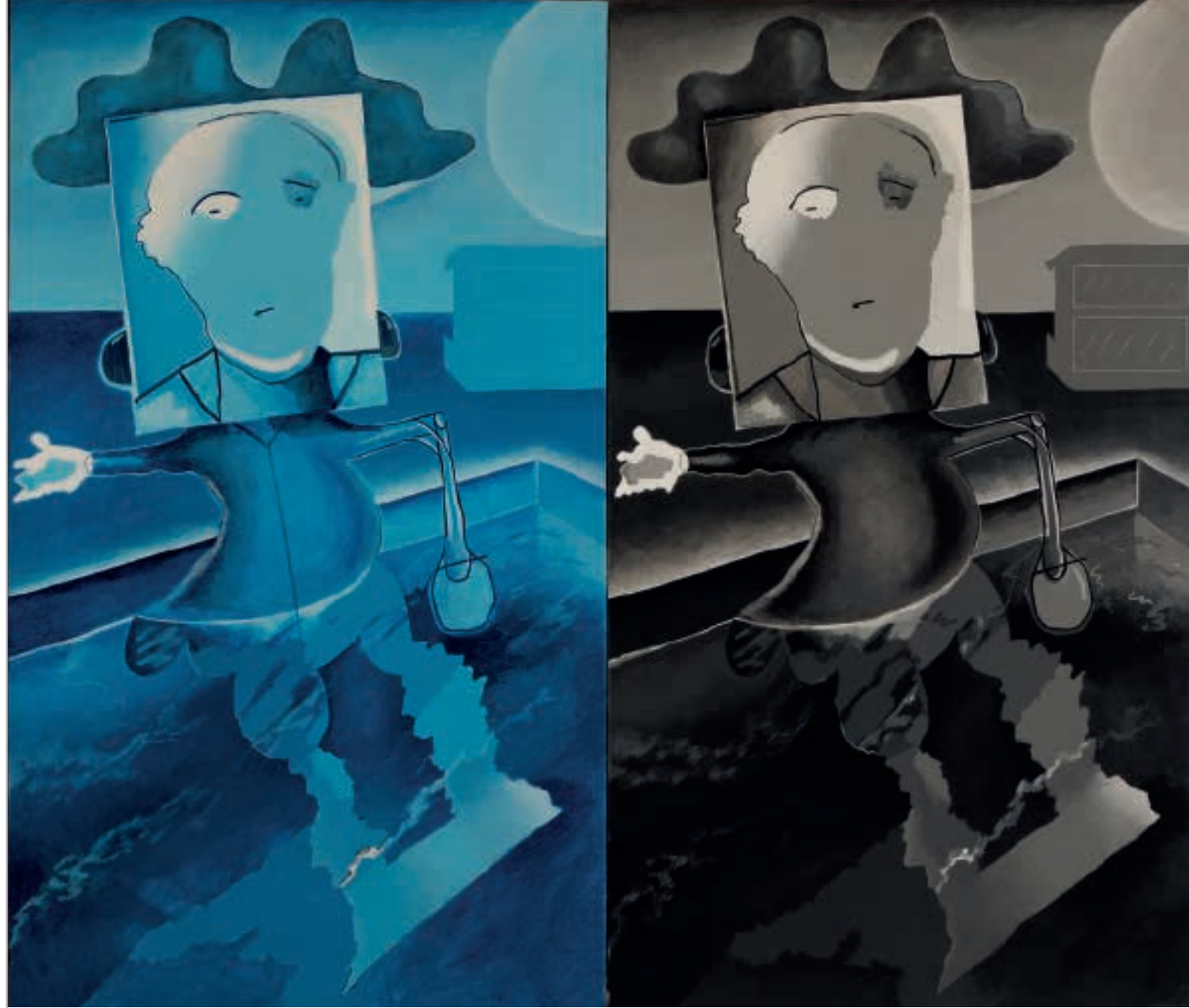
« BAÑO DUPLEX »

1974

Acrílico sobre lienzo.

140 x 163 cm.

Colección particular, Madrid.



**« PRIMERA SERIE LÁBIL »**

1974

25 fotografías en blanco y negro
sobre papel baritado.

250 x 700 cm.

Colección del artista.



« SEGUNDA SERIE LÁBIL »

1974
Fotografías en blanco y negro sobre papel baritado.
203 x 102 cm.
Colección del artista.





« SERIE NUEVA YORK »

1974
 24 fotografías en blanco y negro
 sobre papel baritado.
 198,5 x 237,4 cm.
 Colección del artista.



« VELOZ ISCARIOTE SERIE FOTOGRAFICA A »

1974
Fotografías en blanco y negro.
84,5 x 128 cm.
Colección del artista.



« VELOZ ISCARIOTE SERIE FOTOGRAFICA B »

1974
Fotografías en blanco y negro.
85,5 x 129 cm.
Colección del artista.



« ANDARÍN CABEZÓN DÚPLEX »

1975-1976
Acrílico sobre lienzo.
160 x 235 cm.
Colección particular, Segovia.



**« DERIVACIONES FOTOGRÁFICAS DEL
ANDARÍN CABEZÓN »**

1975-1976

Collage fotográfico. 4 piezas.

81 x 52 cm / 60 x 43 cm / 59 x 49 cm / 43 x 25 cm.

Colección del artista.



**« ESTUDIO SOBRE EL TRIO
GRIS Y VINAGRE »**

1977
6 piezas impresas en *offset*.
200 x 320,4 cm.
Colección del artista.



« DERIVACIONES FOTOGRÁFICAS DEL TRIO GRIS Y VINAGRE »

1977

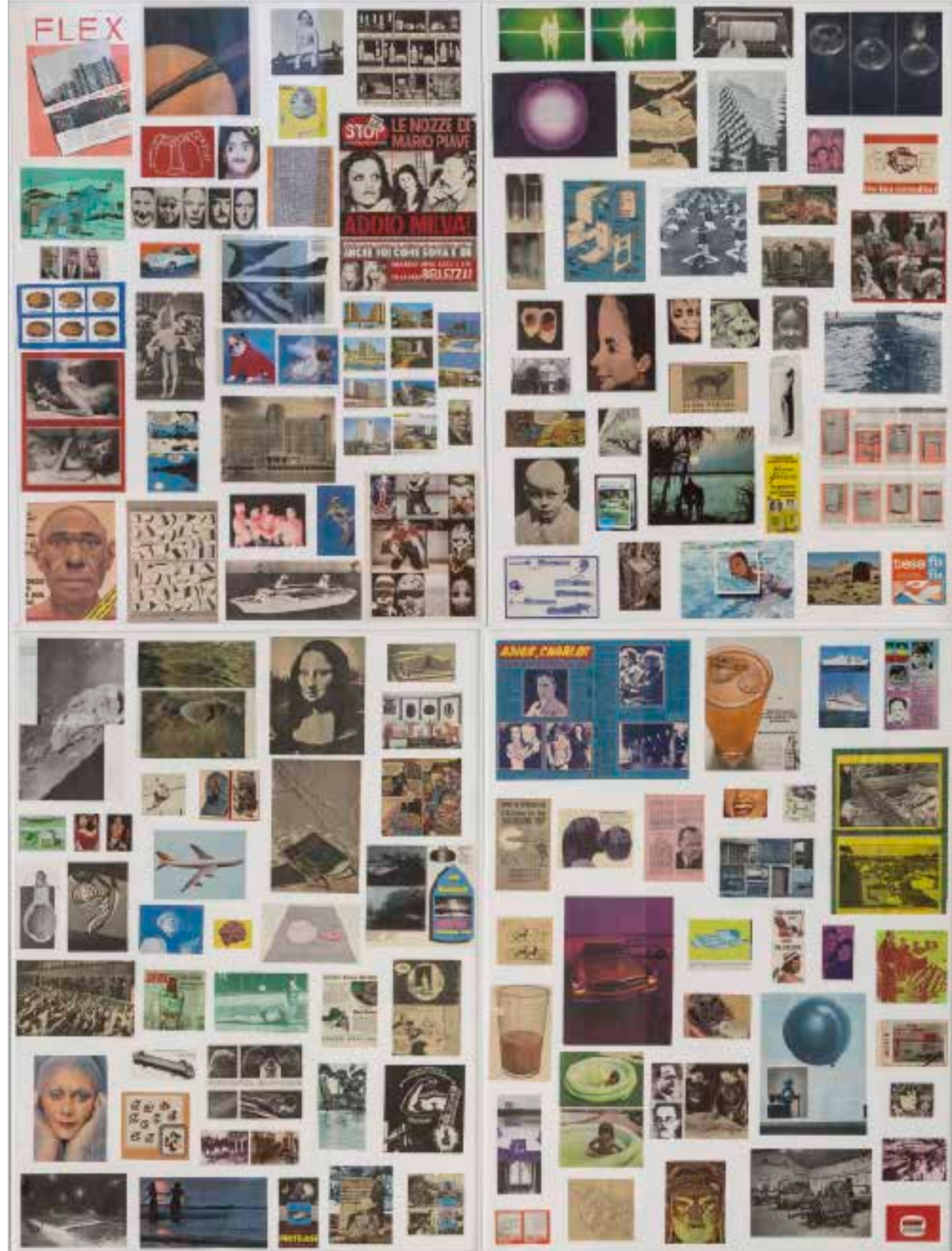
Collage fotográfico. 7 piezas.

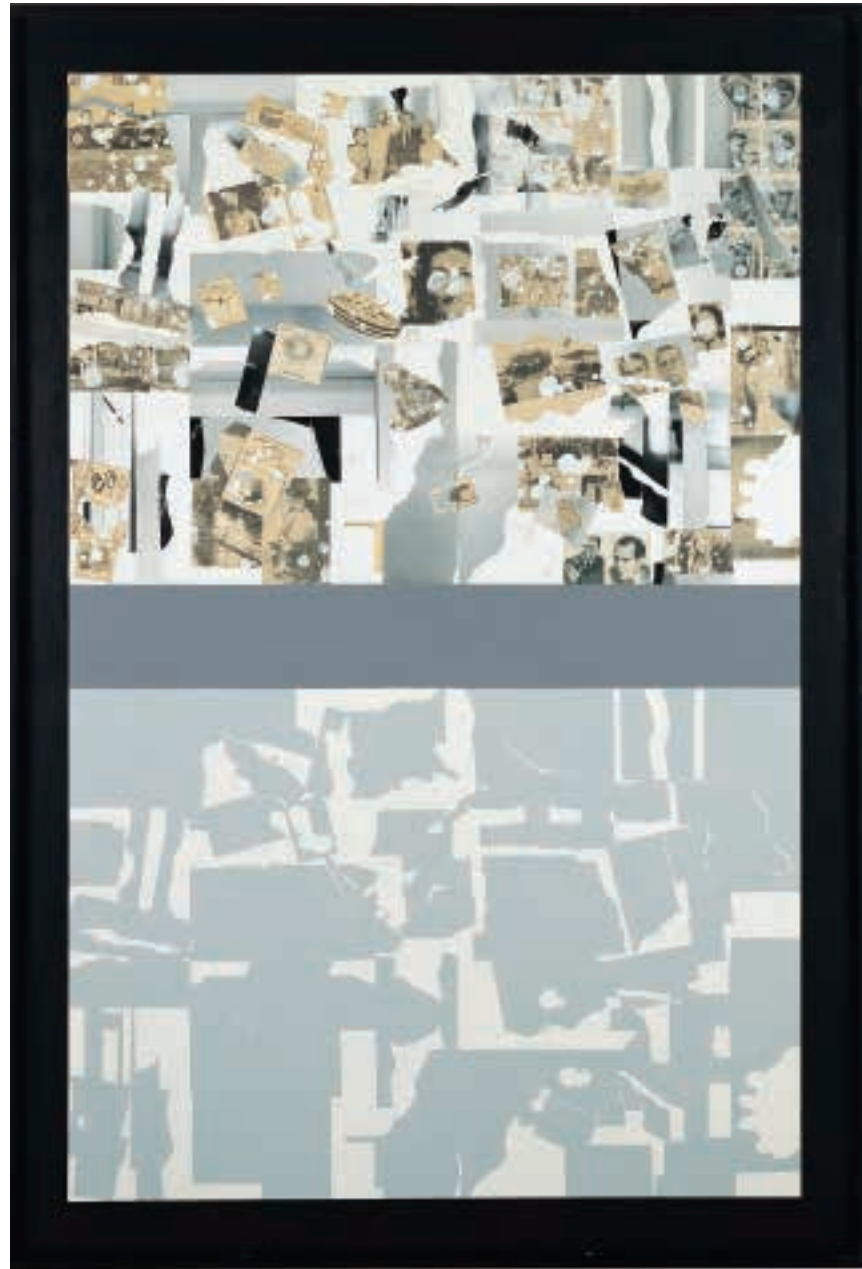
35 x 43 cm / 33 x 47,5 cm / 34 x 44,5 cm /
42 x 30 cm / 36 x 31 cm / 44,5 x 34 cm / 40 x 63 cm.

Colección del artista.

« FOTOS DE PRENSA »

1970-1980
Collage de recortes de prensa.
4 piezas de 118,5 x 89 cm. c/u.
Colección del artista.





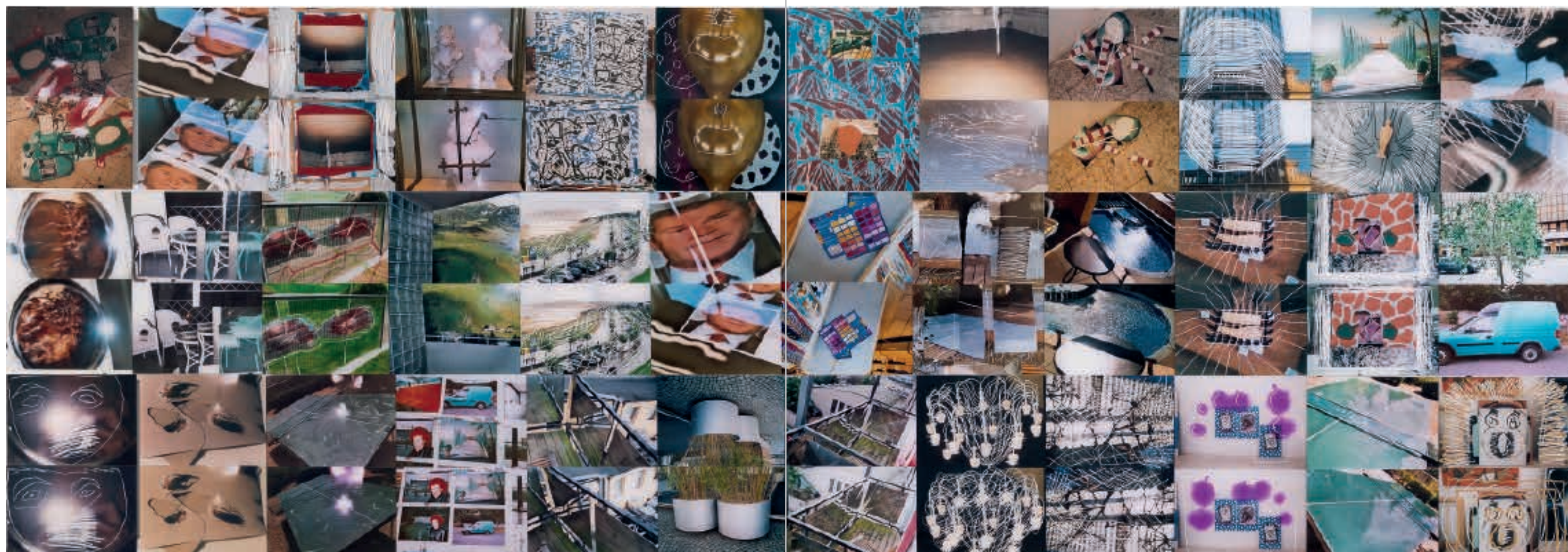
« SEDIMENTACIÓN-ESTRUCTURACIÓN A »

1975-1976
Collage y pintura acrílica sobre madera.
170 x 115,5 cm.
Colección del artista.



« ESTUDIO SOBRE PRUEBAS
DE IMPRENTA DE UN CATÁLOGO »

1981
Collage de material impreso en cuatricomía.
118,5 x 89 cm.
Colección del artista.



Fotoalimentación
Luis Gordillo

« 3 x12 »

2003
36 piezas C-print.
148,5 x 432 cm.
Colección del artista.



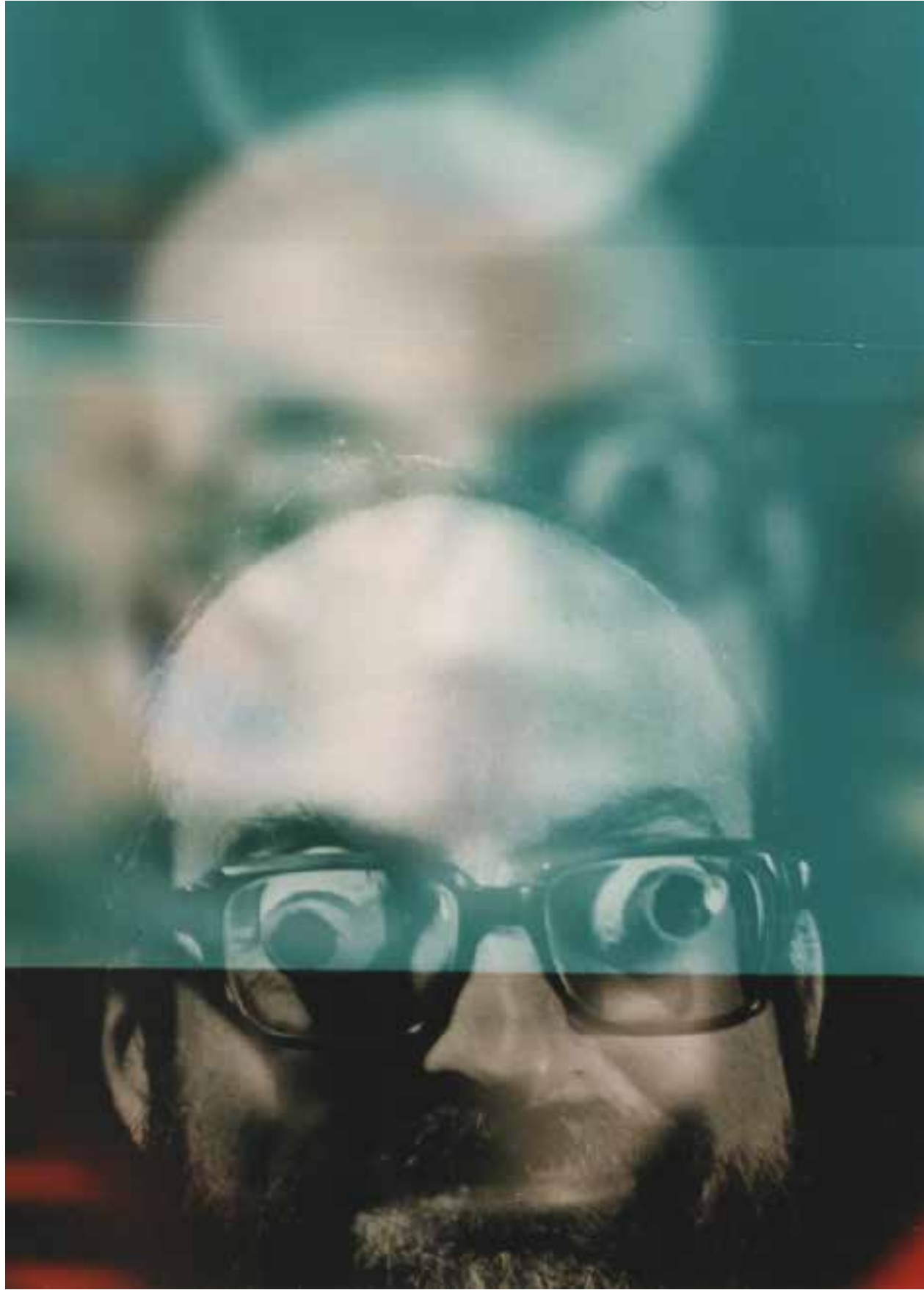
« SITUACIONES, A, B, C, D, E ,F, G, H, I ,J »

2014

10 fotografías en papel RC color laminado sobre dibond.

105 x 374 cm.

Colección del artista.



**« DERIVACIONES EN COLOR DE LOS AUTORRETRATOS
CON OJOS ARTIFICIALES »**

1999-2014
8 fotografías en color.
81 x 61 cm. c/u.
Colección del artista.

ENGLISH

translation

EXPLANATORY OVERVIEW.

Rosa M^a Castells

Luis Gordillo is one of Spain's major plastic artists. He was born in Seville in 1934 and currently lives and works in Madrid. His artistic career began in the mid-1950s when he decided to become a painter after graduating in law and studying music. He went to live in Paris in a climate of freedom, then difficult to encounter in Spain. There, he expanded his knowledge of the artistic vanguards, particularly Informalism. In a later stay in London in the 1960s, he was influenced by new figuration and Pop art.

His plastic arts universe was thus shaped in the 1960s, during which he was essentially influenced by three movements: Informalism, Pop Art and Geometrism. Series and repetition play a major role in his work, as well as psychoanalysis, philosophy, popular culture, publicity and graphic design. These elements, at times contradictory, underpin what was soon to become a style of his own, that strongly influenced subsequent generations of artists.

Gordillo, an authentic and obsessive explorer, is a pioneer in using photography and other image transformation techniques to dissect and analyse the pictorial process, subsequently incorporating new digital technologies. Drawing and different stamping techniques have both been at the heart of his extensive career. He naturally uses and combines these techniques with painting, producing marvellous and unique plastic images.

As from the 1980s, he reached his creative maturity with his very own, unmistakable artistic style that kept him away from groups and tendencies. In a way, he self-marginalised himself, though he has remained a reference and master of Spanish painting. Undoubtedly, Gordillo is one of the most influential figures and an essential part of Spanish art in the last half of the century.

His numerous public exhibitions include the following notable anthological exhibitions: IVAM (Valencia, 1993), Meadows Museum (Dallas, 1994), MACBA (Barcelona, 1999), Museum Folkwang (Essen, 2000), Reina Sofia National Art Center (Madrid, 2007), Kunst Museum (Bonn, 2008), CAC (Malaga, 2012), ARTIUM (Vitoria, 2015), CAAC (Seville, 2016), Koldo Michelea, (San Sebastián, 2017), CGAC (Santiago de Compostela, 2017), Patronato de la Alhambra y Generalife and José Guerrero Centre (Granada, 2017-18).

He has also been awarded numerous prizes and honourable mentions including the National Prize for Fine Arts (1981), the Gold

Medal of Merit in Fine Arts (1996), Chevalier des Arts et des Lettres of France (2007) and the Velázquez Plastic Arts Award (2007).

THE EXHIBITION.

Luis Gordillo visited the Museum of Contemporary Art in Alicante in April 2013. He admired the building and the work of Eusebio Sempere, with whom he shared a friendship and worked on joint projects. *Two nostalgias are better than one*¹. He then suggested to hold an exhibition in this museum. We accepted.

We recalled and reminded each other of the idea over time. We felt the exhibition was soon to come and became increasingly confident. We hastened time. *Things go the way they are going*. And we worked on the possibilities of the exhibition space, the expository requirements, the museum's expectations, his timeless obsessions and the characteristics of his artwork, and we explored the subconscious... in order to shape the best possible project. *I hate nameless times*. We set a date.

Luis Gordillo's work is not simple. The first reading is apparently easy but an uncomfortable and odd duality emerges thereafter. There is always more to the artist's pictures. *The spectator sees what the painter knows in the picture, but the soul of the painting is what the painter didn't know*. And that strange appearance unveils an inexhaustible psychological questioning, *pictorially* enjoyed or suffered, while moving away from controversial classifications around artistic affiliations, somewhere between figuration and abstraction.

A painting is perhaps a lost paradise. We decided NOT to talk about painting. Or maybe we did. The space DID not allow it, neither did Gordillo's such recent exhibitions. There was no such possibility. But we did have to talk about repetition, series, multiplication, *optic discomfort* and *epic discomfort*. And we found the right place and a pretext to do so: the starting point was *Pipo*, the 1950s smoking doll. That doll, such a politically incorrect doll, was part of my father's childhood, as well as of some of Luis Gordillo's photographs, that took on a major role. And those works led to others, unveiling one of Gordillo's fascinating sides: his

mid-1970s work, where he used photography as a medium and an excuse to paint, take pictures and re-paint or photograph again.

Thus, when the project of this exhibition became viable—it was only possible thanks to the unconditional support of the Museum Consortium of the Valencian Community—we knew we wanted to address his pop and kinetics work of the mid-1970s. *What I'm thinking that she's thinking. She thinks I'm thinking the same as she*. Gordillo agreed and we got to work.

Inevitably, we've learnt a lot along the way. About the master. Working with Luis is very easy. *He likes to talk using words*. And Pilar solves it all (this project would have been impossible without her). Gordillo likes to set up his own exhibitions: he is a curator while being an artist to be curated; yet he realises a strange sort of duplication that enables him to look at himself from the outside. And he approaches each exhibition project as an additional creative activity, as if it were an artistic installation. *Head thinking about the double zero*. Gordillo chooses the artworks, places them, relates them and establishes the narrative: my job was to build an authentic space, to cleanse the script and adjust it to the definitive script, compare it, incorporate it, and to decide which works formed a dialogue, and which were out of tune in an itinerary we imagine to be didactic. *Exactly the contrary but conversely*, Luis's work was impeccable. The exhibition was conceived. Gordillo uses exhibition projects to review, interrogate and update his work. Time comes to a halt. He looks back as he travels to the future from his plastic past, as the artist had no present. *The bad thing about mirroring is that you get thirsty too*. Gordillo is ever more modern. Constantly.

Two privately owned canvases (from the Rodríguez Arguelles Collection and the Mer collection) and nearly 200 works from the artist's studio tell the story of Gordillo's experimental fever regarding the reproduction, transformation and multiplication of images, using traditional methods such as analogue photography, copy, printing, offset, and, in recent times, digital composition and printing. *My sight is going crazy*. Gordillo's interest in photography and the technique's two-directional usage, from photography to painting and from

painting to photography, is on display in the *Fotoalimentación* [Photofeed] exhibition. A video completes the exhibition, made especially for the occasion. The script of the film was written by Luis Gordillo himself. The video is an essentially instructional and highlights the artist's natural ability to describe his own creative experience in an accessible way, yet with great critical acuity. The video was edited by courtesy of TBWA \The Disruption" Company.

FOTOALIMENTACIÓN [PHOTOFEED].

The exhibition shows two clearly-differentiated stages in Luis Gordillo's work: a first period addressing his 1970s almost entirely black and white photographic work; and a subsequent period, in which colour and the use of new digital technology introduces the artist to an almost infinite field of experimentation. Two exceptional canvases illustrate the round trip experienced by the artist within them: *Bathroom duplex* and *Big Head Walker duplex*, both from the mid-1970s. Gordillo uses image duplicity, one colour image and the other in black and white, or in shades of "Vinegar", to reproduce the same image, but free of colour "stridency". His compositional storm is appeased by the photo of the whole, or fragments, that offer new readings. They also trigger new works that he multiples obsessively and recurrently. The artist uses photography to find other dominant colour options for his paintings, a method that helps him to neutralise his paintings, which are often strident due to their contrasting complementary tones.

This experimental photographic practice allows him to explore the image's construction, destruction and reconstruction. Photography has always intervened in the artist's creative process, as if it were a travel journal in which he reflects how each painting was transformed as the very subject matter of the process and the plastic result. He used photography, but also printing, photocopy and collage, that *recycle themselves and work in a spiral*. Through these techniques, Gordillo adopts optical and constructivist art modes such as seriation, repetition, variants and differences between almost identical pictures that allow him to obsessively unfold, simultaneously combine, and copy the same image. Working with the image's negative and positive film, overlapping or sometimes slightly displacing, and also decomposing into the four colours of the colour range, Gordillo converts the resulting images into "schizoid", a unique style beyond any descriptive term or tendencies. An artwork so personal, it has always been regarded as *Extra-Ordinary*.

The photographic processes employed by the artist, both, the 1970s and 80s analogue processes, and the latest digital processes of the last few decades, highlight the artist's deeply personal understanding of creativity and the coherence of his artistic work.

His works, playing with chance and automatism, are always disconcerting. They are pervaded by his obsessions. Gordillo, in his collector's pursuit, accumulates everyday popular culture objects as well as press clippings. He thus performs a broad X-ray of reality. He uses these 1970s de-contextualised objects, loaded with plastic arts meaning, as a visual material to shape psychedelic images, at times reminiscent of Pop. His works are tinged with manic humour and influenced by his long-standing practice of psychoanalysis. The artist has shown the same obsessions over the last decades: daily life, the surrounding landscape, fortuitous accumulation, overlapping, the poetics of the fragment and that idea of repetitive duality... Contemporary banality, once more, at the heart of his photographs—now digital. Oddly, framing is the only aspect that has changed, and the the accumulation of images has become even more surreal.

Three remarkable texts are brought together in this catalogue, enabling us to delve into Luis Gordillo's creative processes. Enric Mira describes Luis Gordillo's photographic work in the context of 1970s Spanish photography. Chus Tudelilla gives an in-depth analysis of the importance of image transformation processes in the artist's creative process. Finally, Isabel Tejeda transcribes her momentous interview-conversation with the artist at Alicante's Museum of Contemporary Art. A privilege to listen to.

Luis Gordillo. Fotoalimentación [Photofeed] is an exhibition organised by the MACA, Museum of Contemporary Art of Alicante, and produced by Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, that took place at the MACA, from October 26, 2018 to January 27, 2019 and at the CCCC Centre of Carme Cultura Contemporània D and Valencia from 31 May to 1 September, 2019.

1 The sentences in italics scattered in the text are "verses" of Luis Gordillo himself, found in his poems, reflections, names of pictures or liquid thoughts in a Green Notebook. The contents of this booklet are collected in the publication of *Luis Gordillo, Little Memories*, Seville, Ediciones Los Sentidos, 2009. We have used them (respectfully) in order to give a voice to the artist following the thread of the narration.

LUIS GORDILLO AND 1970s SPANISH PHOTOGRAPHY

Enric Mira

THE BEGINNINGS: PHOTOGRAPHY AS A REFERENCE.

Throughout his artistic career, Luis Gordillo maintained a complex relationship with photography. It was complex because of the different ways he used photos in his painting, but also, because despite photography being a medium that penetrated his creation processes, it was often ambiguously concealed as a mere auxiliary tool. As we can see in his writings, however, photography has always infiltrated his discourse and thought. He modulated his conceptualisation of photography as he delved further into it, using photography as a linguistic register and even, as we will see later, as “a result of his own plastic arts agenda”¹. Gordillo considers himself chiefly a painter. He regards his own work as pictorial, but, somewhat contradictorily, understood photography, from the 1960s onwards, as an essential element of his pictorial system and creative universe. Photographs began to permeate his exhibitions since the early 1970s. Initially, their presence was indeed only partial, in accordance with the stages of evolution of his painting. Later, photography gained ground and meaning, in line with its increasing role in the artist’s work². Paintings and drawings were shown along with photographic images with which some form of transaction or operation had been produced: altogether they composed a single exhibitory story. Strategically, as an artistic statement, Gordillo’s work has always disclosed the “inner linings of the work process”³ in a deliberate fashion, without cover-up. Ultimately, process and final artwork, rather than constituting the— causal—stages of a sequence, represent instances of the same plastic idea, layers that can be mistaken for one another, that are marked out, and fed into a complex and unstable whole, operated by the artist unconsciously, as he recognises himself.

His relationship with photography began in 1963—the same year he started to attend sessions of psychoanalysis—as he collected press-clippings of photos that drew his attention in newspapers and magazines: he went on accumulating thousands of pictures over the years, he then classified and filed them according to affinity. He collected images obsessively, as if, as Gordillo recognises himself, “paintings were not enough, as if I had to take over the world symbolically”⁴. The gesture, deep down, is a means to curb his anxiety of oblivion, of igniting his desire for an all-encompassing memory, beyond the realms of possibility. Some of these photographs, before dissipating into folders, would serve

specific pictorial developments. Gordillo was interested in photographs that were “neutral, objective, functional, with a non-poetic intentionality”, a sort of iconic *ready-made* that the painter takes out of context and transfigures, unearthing further meanings through his acts of selection⁵. During these early 1960s, having abandoned informalist language, Gordillo’s use of photographs owed much to “Pop orthodoxy”: he used photos either as a pictorial representation model or as a direct collage in his artwork⁶. This photographic procedure had no ethical or political effect, it was merely “digestive”, appropriating elements from consumer society’s *mass media* and subjecting them to artistic processing⁷.

CONTEXTUAL NOTES.

As from 1965, the artist began defining a personal figurative code. He abandoned the Pop doctrine and conceived a special aesthetics of the grotesque, dispensing with the referential support of specific photographs—as he deemed them unnecessary. He would not, however, turn photography into an image production system or into an iconic repository. In fact, Gordillo would continue to collect photos, while transforming and enriching their instrumentality. As early as the 1970s, photography would acquire new, diverse and versatile meanings within his artistic project⁷. This coincided with a renewal in Spanish photography that started in 1971 with the emergence of the *Nueva Lente* magazine. The publication was avant-garde and revulsive. On the one hand, it fought against vacuous documentary photography (*documentalismo*), that had been practiced in amateur associations and photo competitions since the 1960s. On the other, it sought to open up photography to the plastic arts, to remove it from the cultural limbo in which it had (self-) relegated itself and legitimise photography further as an artform⁹.

In 1969, on the brink of a decade change, Juan Antonio Aguirre summarised the emerging Spanish pictorial panorama, describing four tendencies that gathered around what he called the *New generation*: “reproducible works” that promote more affordable art for the public; “report-painting”, overtly socially committed and constituted

by testimonial images including elements taken from the mass media—Anzo and the Equipo Crónica and Realidad teams—; artwork as a reflection of “personal issues” and vital problems embodied in symbolic figuration based on psychoanalysis, with echoes of Pop—Luis Gordillo—and finally, creation based on an intellectual activity that updated the legacy of Geometric Abstract painting, Concrete Art and Pop Art—Barbadillo, Yturralde, Asins, Teixidor, García Ramos, J. Gil, G. Delgado and Alexanco ¹⁰. As early as the first half of the 1970s, the Spanish panorama was caught up in a tension between two opposing artistic positions. On the one hand, the informalist and constructivist pictorial languages of the 1950s were being revised with the aim of launching new expressive syntheses in the plastic arts, as pointed out by Aguirre. On the other, “new artistic behaviours”¹¹ gathered a wide range of conceptual practices that questioned traditional notions of artwork as an aesthetically qualified object and as a merchandise. Photography produced around the *Nueva Lente* magazine was not indifferent to this artistic weaving. Thus, in parallel to artistic evolutions, photography was demanding the creative freedom of new expressive formulas and an approach to other iconic, plastic or graphic vocabularies free from aesthetic prejudice. Unsurprisingly, young photographers adopted conceptualist postulates to assign a superior role to ideas; they sought to make them prevail over the use of technical-formal pictorial methods as critical requirements, proper to the self-knowledge of creative activity; they also wished to question photography’s hitherto conventional channels of diffusion and reception¹².

As a painter, Gordillo may have been unaware of the events affecting Spanish photography. However, he was undoubtedly no stranger to them, as they were in the spirit of those unsettled times, unsettled artistically *and* politically. Both the ideology of *Nueva Lente*, with its efforts to bring the plastic arts up to date, and the proposed renewal of Spanish painting promoted by Juan Antonio Aguirre, by means of the mid-70s *New generation* movement, were affiliated. *Nueva Lente* and the pictorial movement, both rejected an artistic past corseted in the worn-out languages of *documentalismo* and the pictorial *informalism* of the 1950s.

In 1975, the *Nueva Lente* magazine announced the creation of its plastic arts section “dedicated to plastic artists, who, by any means, in any mode or way, feel directly or indirectly connected to photography”¹³. The list of artists included on these pages was very diverse. From Eulalia Grau, and her manipulated advertising and mass media images¹⁴, to conceptual artists such as Jordi Benito, Ferrán García Sevilla and Nacho Criado. In the most experimental pictorial field, the magazine featured: Guillermo Pérez Villalta, Nicolás Gless, Darío Villalba, Ramón Bilbao and Luis Gordillo himself, explaining his drawing-based works of *La pareja Americana* and *Niño verde encantador*¹⁵. Other notable samples of pictorial processes were that of figurative realism with Alfredo Alcain, Rafael Armengol, José María Cuasante, Guillermo Lledó and Joaquín Pacheco, not to forget Gerhard Richter with portrait series based on pictorial glazes, the only foreign artist in the section¹⁶.

FUNCTIONS OF PHOTOGRAPHY.

Gordillo’s early 1970s production mainly focused on automatic drawings from press photographs and magazines, without forgetting the caustic and colourful pictures that emerged from his studio such as *Bañista Plein Soleil* [Bather in Full Sun]. Works such as those mentioned above, *La Pareja Americana* and *Niño verde encantador*, wonderfully illustrated the interrelationships and common atmosphere of the cropped photographs and drawings. Photographic images, as object-language, bring out an entire machinery of figurative deconstruction by turning drawing into an iconic metalanguage. Furthermore, over these same years, Gordillo described the impression that the black and white photographic reproduction of the *Baño* canvas caused him, regarding the chromatic transformation undergone by his painting. It led him to “the discovery of compositions, of colour ranges beyond what could be logically imagined”¹⁷. This gave him a glimpse of photography’s unprecedented possibilities—and of automatic image reproduction and transformation procedures generally, including photocopy and *offset*—feeding his conception of painting as a permanent condition of review and crisis. In this sense, Gordillo gives a precise account of the reasons he used mechanical procedures such as photography¹⁸. First, because it allows him to “escape from the schizophrenia of colour”. Photos appease the psychological stress of the pressures of painting, due to all the technical-formal decisions painting requires, such as those relating to the objectification of space-colour. That is, photography represents a therapy and a neutraliser of psychic impulses. Secondly, from a formal-compositional perspective, the painting’s photographic register allows “to create colour neutrality “and “to subvert modernity’s colour-atmosphere”, creating a plastic space and “secular” representation of the painting. Using the terms of Walter Benjamin¹⁹, it could be interpreted as a post-auratic space that

dissociates painting from its colourist tradition, inherited from impressionism, that Gordillo was so uncomfortable with. This idea of secular and non-auratic representation of pictorial surfaces attributes a clearly epistemological function to photography: a means to achieve knowledge that is other, and another understanding of painting, that can show a (sub) reality of the picture—unconscious yet material—hidden from the aesthetically domesticated eye of the painter²⁰. In this way, photography’s technical intervention creates “a growing mental space”²¹. In our view, a third function of photography, that we define as propaedeutic, adds to these therapeutic and epistemological functions. That is, photography would not have a reproductive function but rather a productive and experimental one. Its instrumentality for pictorial purposes is in fact conceived as preparatory or intermediary operations, which may even include new visual codes, such as “intermediate stages aimed at transformations that eventually end in pictures”²². Photography, in short, is converted into “an essential pictorial work tool”²³. These three complementary functions are completely locked into Gordillo’s photographic work. They are anchored into the problematic issues and doubts proper to painting: representation and expression, language and matter, reality and desire, conscious and unconscious processes. Painting is thus approached via automatic reproductive and transformative means, as if it were “an odd patient requiring acts of care”, to use Gordillo’s words²⁴.

The 1970s works collected in this exhibition offer a magnificent sample of his working method, where photographic and pictorial aspects are fed into a dynamic of aesthetic and formal transactions. The 1974 work *Baño dúplex* [Bathroom duplex] or the later *Andarín cabezón duplex* [Big Head Walker duplex] and his *Derivaciones* [Derivations] produced between 1975-76, are based on photography. In his parallel developments, that is, in *Serie Nueva York* [New York Series], *Primera serie lábil* [First Labile series] and *Segunda serie lábil* [Second Labile Series], all executed in 1974, photographic and pictorial elements overlap and complement each other in the form of interactive strata. *Fumadora* [Smoker] and *Barbocilíndrica* [Barbocylindrical] both from 1975,

are composed of photographic transformations obtained in the laboratory by overlapping slightly displaced negatives and positive films to create a pictorial relief effect. Meanwhile, in the 1974 series, *Veloz Iscariote* [Fast Iscariot] and the subsequent 1977 series *Derivaciones fotográficas del Trio Gris y Vinagre*, [Photographic derivations of the Grey and Vinegar Trio], picture fragments are used to compose an optical-kinetic structure series. Photographs and photograph combinations are conceived as explorations directed towards pictorial purpose, yet their instrumental role does not overshadow their aesthetic potential as images.

It is worth noting that a few years later, as early as the 1980s, Gordillo would focus on a specific use of photography: that of recording the different stages of the painting method running through his pictorial process, bearing graphically witness to the work’s genesis and progressive transformation. The idea was to build a sort of memory of the painting by bringing into being all those intermediate moments, those plastic solutions eventually absorbed into the painting’s very development, into its final synthesis. But beyond this, in the process, Gordillo turns this documentation into an opportunity to reveal visual discoveries on the surface of the painting. The photographs have “an economic sense, they constitute a sort of *reservoir*, a warehouse of concrete plastic-arts concepts that can be used to plan future work”²⁵. As the critic Aurora García points out, it is about finding “utility in what is unfinished, partial, in the fragments”²⁶.

AUTONOMOUS PHOTOGRAPHY.

At this point, it is important to consider what Gordillo called the production of “autonomous photography”, that is, photography that is not directly linked to an exploration within painting. This represents a fundamental change in the artist’s previous uses of photography. The pictures are no longer the subject of the photo, nor a means of visual negotiation. Gordillo himself, with very basic technical knowledge, endeavoured to take photographs in his studio, preparing a small scenario in which he placed cropped images, dolls and other everyday objects to com-

pose the scene that he was interested in portraying²⁷. For example, *Secuencias edipianas*, *Sirenita* o *Espejo-Gemelos* [Oedipal Sequences, Little Mermaid, or Mirror-Twins]. The photographs obtained in this process do not end in isolated and individual images—that is, as aesthetically self-sufficient entities—but are structured into a series. There are no pre-existing artistic or expressive intentions in these photographs; he himself recognises that he carried out these works by working spontaneously and “with no grand conceptual purpose”²⁸. Both the Freudian and psychoanalytical names and the digressions of these pieces came after their realisation. However, none of this lessens the interest of these works: looking back, they seem to have taken place while other approaches were emerging internationally, reflected in Spanish photography at the time²⁹. Since the beginning of the 1970s, photographic sequence composition was adopted by photographers such as Duane Michals, or at the end of the 1970s, artists such as Laurie Simmons or David Levinthal who composed scenes with dolls they then photographed³⁰.

Upon examination of the different works belonging to this independent sequence-based photographic practice, we are brought towards a more complex reading of the pictures, due to the formal and semantic interactions arising between them. However, the strategies of picture layout vary in each case, and no single guideline applies to all photographic sequences. From our perspective, one could distinguish, to start with, a specific approach to the idea of series, in which the different iconic elements revolve around the representation of the same object shown through different interpretations. Such is the case of *La Sirenita* and *Complemento secuencia edipian* —which collects different views of the doll and its reflection—or, on the contrary, the case of *Espejos Gemelos*, where the same figures are repeated— the doll and its spectacular reflections—and their face-to-face positions alternate. Secondly, in works such as *Gerald Ford*, *Complemento secuencia edipiana (mujer con bolitas)* [Gerald Ford, Oedipal Sequence complement (woman with beads)] and in the collage *Primer estudio para secuencias edipianas*, [First study for Oedipal sequences], the photo order follows a sequential structure suggested by the scattering of the beads, bringing a performative trace to the scene. Finally, other works, such as *Secuencias edipianas* [Oedipal Sequences] and *Complemento secuencia edipiana* [Oedipal sequence complement]—where the scissors appear—follow the tableau model, in which a more iconic, a more complex—and more ambiguous —order is given, on a horizontal and vertical level, equally. The latter gives rise to two structural composition and reading layers: one, at a micro level, involves the detailed perception of individual photographic images; and the other, at a macro level, involves perceiving the series of photographs as a totality, both visions complementing each other³¹.

TRANSACTIONS BETWEEN PHOTOGRAPHY AND PAINTING.

This feedback approach between photography and painting—two terms difficult to reconcile—fully relates to Gordillo’s conception of artistic creation as a contradictory and schizoid exploration of nature. His entire production revolves structurally around polarity and confrontation, using paradox as a tool for knowledge and compressing of reality. Gordillo confesses that he has always felt torn between the technological world’s rationality —that he rebels against because it obstructs the true expression of oneself—and the sentimentality of art—whose irrationality he suffers with a sense of guilt³². In this sense, he recently described the photography/painting duality as an interaction between mechanical and visceral elements, that traces a feedback journey between two “sensory worlds”. Mechanical aspects would influence that neutralising—cold and objectifying—function of photography’s automatic devices, while the visceral aspect would gravitate around painting as an entity with an organic quality—soft and subjective—which is the result of the painter’s “bodily” action.³³

The final reading that we propose of Luis Gordillo’s 1970s pictorial and photographic production is that, in short, it combines a range of features proper to the art of that decade in which aesthetic modernism was already signalling its end³⁴. Undoubtedly, what occurred—and continues to occur—with photography in Gordillo’s work cannot be classified in terms of style but as a network of diverse and complex links to painting: either as a reference, as a motive, as a mechanical procedure or as a subject of artistic creation. The underlying argument is that painting and photography, despite their disparate image production procedures, mutually enlighten each other and share affinities in terms of creative process and plastic-arts agenda. As Gordillo specifies, all these sources and processes are “being recycled and work in a spiral”³⁵, while retaining ongoing frictions³⁶. On the one hand, we can understand that a pictorial act and its process have a photographic meaning, to the extent that actions from conscious and rational faculties involved in painting in some way “retain” the—unconscious—moments of inspira-

tion or “psychological upswing” to thus “extend them across the rest of time”³⁷. If the essence of photography can be defined by anything, it is precisely that obsession to grasp time’s ephemeral nature in isolated moments. We encounter here painting’s photographic nature, not because of its way of keeping traces³⁸, but rather because of the automatism and precarious fragments of space and time found within it. On the other hand, photography—especially when understood as an autonomous image, in its hybrid connection to collages and series—eventually turns, as in the case of paintings, into a constructed image that stems precisely from something that is fabricated. Photography’s pictorial aspects are encrypted in photographic reality, which is in fact an altered and codified reality, as in pictorial representation. Enunciative and narrative strategies of a pictorial nature are incorporated by working from, and with, the photographic image. Painting and photography, therefore, can be understood not only as terms that “interfere with each other [...], oppose and enrich themselves” but, to conclude, in the words of Gordillo, as agents who “carry within themselves their own dissecting antagonism”³⁹.

1 Olmo, S. (2017) “Doble imagen en el espejo”, *Luis Gordillo. Confesión general*. Santiago de Compostela: CGAC, p. 28.

2 In 1972, he exhibited photographs – postcards, press photos and photocopies – together with drawings at the Vandrés Gallery (Gordillo, 2014:35). In 1975, he also presented drawings and photographs at the Buades Gallery, and a year before in Seville, the *Luis Gordillo. 1958-1974* retrospective had taken place, that also included photographic images. Then he gave the exhibition *Luis Gordillo. Fotos: procesos y transformaciones* [Luis Gordillo. Photos: Processes and transformations] – Torre de los guzmanes de La Algaba, Sevilla, 1989 –; *Luis Gordillo. Superyo Frozen* [Luis Gordillo. Frozen Super-me] – Museu D’Art Contemporani De Barcelona, 1999 –; *Luis Gordillo: Retrovisor. Proceso fotográficos en los 70* [Luis Gordillo: Rearview. Photographic process in the 70s] – Circle of Fine Arts, Madrid, 2004 –; *Luis Gordillo. Iceberg Tropical* – MNCARS, Madrid, 2007 – and the most recent *Luis Gordillo. Confesión general* [Luis Gordillo. General Confession] – CGAC, Santiago de Compostela, 2017.

3 García, A. (2017). “Luis Gordillo: esa escritura vital que es la pintura”, *Luis Gordillo. Confesión general*. Santiago de Compostela: CGAC, p. 41.

4 Gordillo, L. (2014). “Nuevos usos fotográficos. Entrevista de José Lebrero Stals”, *Mecánica Visceral-Visceral Mecánica*, Zaragoza: Galería Carolina Rojo, p. 81.

5 Gordillo, L. (2014). “Luis Gordillo. 1958-1974”, *Op. Cit.*, p. 28.

⁶ Gordillo, L. (2014).“Luis Gordillo by Luis Gordillo”, *Op. Cit.*, p. 40.

⁷ Gordillo, L. (2014).“Luis Gordillo. 1958-1974”, *Op. Cit.*, p. 22.

⁸ It is worth noting that Gordillo always uses the term “photo” and never “photography” to refer to photographic images, either as an object or as a representation. This is not unusual in photographer circles, even among the more avant-garde. This choice of terminology, which is undoubtedly unconscious, reveals his lack of interest in the technical and formal aspects of photography. But above all, it reveals a playful and carefree attitude—very much of a pop nature—regarding types of images that are as accessible as they are easy to make.

⁹ Cf. Mira, E. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

¹⁰ Aguirre, J.A. (1969). *Arte Último: la Nueva Generación en la escena española*, Madrid: Julio Cerezo.

¹¹ Marchán, S. (1974). *Del arte objetual al arte de concepto*. 1969-1974. Madrid: Alberto Corazón.

¹² To complete their readings on artistic production in 1970s Spain, readers can consult the book *Desacuerdos 3*, Barcelona: MACBA/Arteleku/Centro José Guerrero/ UNIA, 2005. This publication includes a wide range of documents and written, visual and sound materials from visual poetry, design, comics, music, video, political art, conceptual practices, or the first Cybernetics works of art of the 1970s.

¹³ “Bombón Era”, *Nueva Lente*, No. 44 (1975), p. 81.

¹⁴ “NL Plástica. Nacho Criado”, *Nueva Lente*, No. 46 (1975), pp. 12-13.
“NL Plástica. Eulalia”, *Nueva Lente*, No. 56 (1976), pp. 16-17.
“NL Plástica. Jordi Benito”, *Nueva Lente*, No. 59 (1977), pp. 24-25.
“NL Plástica. Ferrán García Sevilla”, *Nueva Lente*, No. 62 (1977), pp. 26-27.

¹⁵ “NL Plástica. Darío Villalba”, *Nueva Lente*, No. 47 (1976), pp. 12-13.
“NL Plástica. Luis Gordillo”, *Nueva Lente*, No. 50 (1976), pp. 36-37.
“NL Plástica. Guillermo Pérez Villalta”, *Nueva Lente*, No. 51 (1976), pp. 64-65.
“NL Plástica. Nicolás Gless”, *Nueva Lente*, No. 52 (1976), pp. 12-13.
“NL Plástica. Ramón Bilbao”, *Nueva Lente*, No. 60 (1977), pp. 16-17.

¹⁶ “NL Plástica. Alfredo Alcain”, *Nueva Lente*, No. 45 (1975), pp. 60-61.
“NL Plástica. Gerhard Richter”, *Nueva Lente*, No. 48 (1976), pp. 12-13.
“NL Plástica. Rafael Armengol”, *Nueva Lente*, No. 49 (1976), pp. 34-35.
“NL Plástica. José María Causante”, *Nueva Lente*, No. 55 (1976), pp. 28-29.
“NL Plástica. Guillermo Lledó”, *Nueva Lente*, No. 62 (1977), pp. 16-17.
“NL Plástica. Joaquín Pacheco”, *Nueva Lente*, No. 63 (1977), pp. 28-29.

¹⁷ Gordillo, L. (2014).“Luis Gordillo por Luis Gordillo”, *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Ithaca.

²⁰ For our analysis, we appropriated the meaning of the Benjaminian concept of “Optical Unconscious” in Benjamin, W. (2004). *Breve historia de la fotografía*, Madrid: Casimiro Libros.

²¹ Gordillo, L. (2014). *Op. Cit.*, p. 7.

²² Gordillo, L. (2014).“Nuevos usos fotográficos. Entrevista de José Lebrero Stals”, *Op. Cit.*, p. 79.

²³ Olmo, S. (2017). *Op. Cit.*, p. 25.

²⁴ Gordillo, L. (2014).“Conversación con Luis Gordillo. Horacio Fernández y Oliva María Rubio”, *Op. Cit.*, p. 93.

²⁵ Gordillo, L. (2014).“Pato. *Alternancia en timbres y Cilindración de fluidos*”, *Op. Cit.*, p. 55.

²⁶ Garcia, A. (2017). *Op. Cit.*, p. 39.

²⁷ A procedure that he himself documents photographically and includes as part of the works, for example: *Secuencias edipianas* and *Complementos secuencias edipianas*.

²⁸ Gordillo, L. (2014).“ Más sobre fotografía”, *Op. Cit.*, p. 45.

²⁹ The *Nueva Lente* magazine embraced the sequence and its adaptations as a form of photographic experiment and one of the most interesting resources to “cleanse our sterile and brutalised photographic approach”, as Pablo Pérez Mínguez stated

at the time. “La serie fotográfica: principio o moda”, *Nueva Lente*, nº 9 (1972) p. 69. Luis Pérez-Mínguez and Juan José Gómez Molina are two Spanish artists who best illustrated the use of this procedure in those years.

³⁰ Photography in the conventional sense deals with what is real, the things and events happening in the world. As from post-modernism, however, the photographer’s eye would no longer focus on the world but on constructions prepared before the camera, since information society and consumption completely mediate our cognitive relationship with reality, turning it into a masquerade. Cf. Hoy, Anne H. (1987). *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*. New York: Abbeville Press.

³¹ To analyse the procedures used for series, sequence and tableau, we followed the ideas set out in Müller-Pohle, A. “Series-Cycle-Sequence-Tableau”, *European Photography*, nº 1 (1980).

³² From an evolutionary perspective of his work, this dialectic was understood as a struggle between the emotional element of his informalist times and the subsequent incorporation of the technique to his artistic production through pop aesthetics. Cereceda, M. (2014).“ Gordillo al cuadrado”, *Gordillo Duplex*, Palma de Mallorca: Fundación Juan March, p. 2.

³³ Gordillo, L. (2014). *Op. Cit.*, p. 7.

³⁴ We are adopting the diagnosis and analysis of the critic Edward Lucie-Smith in *Art in The Seventies*, Phaidon Press, Oxford, 1983.

³⁵ Gordillo, L. (2014).“Luis Gordillo por Luis Gordillo”, *Op. Cit.*, p. 40.

³⁶ Gordillo, L. (2014).“Nuevos usos fotográficos. Entrevista de José Lebrero Stals”, *Op. Cit.*, p. 81.

³⁷ Gordillo, L. (2014).“Luis Gordillo. 1958-1974”, *Op. Cit.*, p. 27.

³⁸ This was the approach of Rosalind Krauss in her analysis of Duchamp’s work as a model for certain 1970s American art manifestations by authors such as Gordon Matta-Clark or Lucio Pozzi. Cf. Krauss, R. (1996), “Notas sobre el índice” (I and II), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza.

³⁹ Gordillo, L. (2014), “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”, *Op. Cit.*, p. 98.

AMBIGUOUS TIME

Chus Tudelilla

Luis Gordillo began to collect photo press clippings around the end of the fifties, to give a date. It was still a long time before photography gained the importance it had in the United States and Europe in the 1970s onwards, which would open a new chapter. In 1978, the New York magazine *October* was sending urgent calls for a radical sociology of photography. This sociology had to impose itself; it had to shed light on photography's structural and historical nature and approach the implications of photographic revisionism that was taking place at the time. Among other theorists, Geoffrey Batchen brought this sociology together in his essay *Burning with Desire: The Conception of Photography*¹. The author was also attentive to John Tagg's reflections, for whom photography could not be understood as a static entity but as a scattered and dynamic field, closely related to other more powerful social practices. He also paid attention to Allan Sekula: "the fragmentary and mechanically derived photographic image is central to this attitude of crisis and ambivalence", and the issue, he clarified, "is the nature of work and creativity under capitalism". For Victor Burgin, photography's main characteristic is its ability to produce and disseminate *meaning*; a meaning, he insisted, that it is not conditioned or limited by images but that it is continuously reproduced within the contexts in which the photographs appear and, naturally, also in the author/reader's social and psychic structures. Burgin held that looking at a photograph while searching for something that originated elsewhere was always a red herring, and one that attracts us the most.

All these thoughts, as well as other reflections reached Spain very late. For example, the book *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*² ["Indifference and singularity. Photography in contemporary thinking on art"] dates back to 1997. The edition, by Glòria Picazo and Jorge Ribalta, gathers an anthology of essential texts part of the debate on contemporary photography. Picazo and Ribalta argued that the book's name stemmed from photography's paradoxical ambiguity. Indifference refers to the mechanical indiscriminateness of photography's register, suggesting a culture of image that bore the stamp of overabundance; it also points to the fragmentary nature of each image, to its potentiality. Singularity alludes to the image's specificity and to the photographic technique itself, to a possible meaning within the mentioned overabundance; it also refers to the inevitable condition of image, of representation, of each of those snapshots, to their present moment. The selection of texts

includes: "Notes" ["Notes"] by Gerhard Richter (1964-65), "Mirar fotografías" [Looking at photographs] by Victor Burgin (1977), "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" ["Allegorical Procedures: Appropriation and Assemblage in Contemporary Art"] by Benjamin H. D. Buchloh (1982) and "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica" ["Painting and models of photographic experience"] by Jean-François Chevrier (1992).

One of the purposes of the book was to integrate photography into contemporary discourse. Luis Gordillo's writings would have fit perfectly in the book as they have a place in the international debate. The texts would have been relevant with regard to their timing, as well as, naturally, their content, which the artist reviews, interrogates and continually updates. This is clearly visible in the artist's current exhibition at Alicante's Contemporary Art Museum, in which he has created, through his artworks, a dance of increasing entropy – an expression taken from Carlo Rovelli –³, driven by the irresistible desire to mix all the world's things by means of open and continuous interactions between ordered and disordered configurations. According to Rovelli, to make a mark, something must stop. Perhaps that is the function of photography in Gordillo's work. The Italian physicist and theorist warned that universal time has indeed disintegrated into a myriad of times of its own, which, in turn, fluctuate and scatter. We should, however, wonder about the image's timing, or rather about which points in time the photos belong to in a discontinuous and indeterminate world. This, at least, is what Luis Gordillo bears witness to in the way he mounts his exhibitions: complex collages representing superimposed and diversified configurations where, referring again to Rovelli, an event can happen at the same time, before, and after another. What is singular, is the way the *montage* of the exhibition is also reflected in each one of the works, in its origin, development and grammar, in its *happening*. How is it, I wonder, that Luis Gordillo's thought does not occupy a central place in essays on photography.

In the midst of a crisis relating to the survival of photography, another crucial question remains to be resolved: how can we define the history of

photography? What story(ies) can we tell? Régis Durand named the first chapter of his book: *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* [Times of image. An essay on the conditions of a history of photographic forms] (University of Salamanca, 1998). If we focus on Spain, the academic narratives devoted to photography published from the mid-1980s come from a linear approach that allows us to enrich history, the only history, with new findings from artists and works; it took ten years for the narrative to change, breaking its discursive unity with renewed analyses in accordance with the ambiguous and paradoxical nature of photography referred to earlier. Significantly, Joan Fontcuberta's book is called *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* [Stories of Spanish photography. Writings from 1977 to 2004], edited by Jorge Ribalta for the Gustavo Gili publishing house. Along the stories, the photographer's own stories, the *Nueva lente* magazine plays a major role because it was the first time, since its presentation in 1971, that photography was understood in Spain as an art and as a visual language, or that it was related to semiology, history or aesthetics. No wonder the magazine was interested in the painter Luis Gordillo's early reflections on photography, which were in line with those of internationally renowned artists. In *Nueva lente's* issue No. 50, of April 1976, Luis Gordillo published his thoughts: "The relationships between photography and my painting. A sample of a creative process based on photographic references". In October 1982, the No. 122 issue included the artist's article "Luis Gordillo by Luis Gordillo". A project with *Nueva lente* to include press photographs from his collection of clippings, contrasting them with his drawings, had also emerged. The aim was to observe the relations between selective appropriations of reality and the created shifts of consciousness of that reality. The idea, which Gordillo intended to illustrate in an exhibition, did not go ahead. The possible reason, he confessed, was his loyalty back then to paintings: "I think I can sketch out those relationships in my paintings, what is more, I can add a formal problematic whole to them that is more extensive and even more poetic", he wrote in the catalogue of his retrospective exhibition *Gordillo 1958-1974*, held at the M-11 Art Centre in Seville, in 1974.

This was the first publication in which he included his notes on photography, which continued in the exhibition *Luis Gordillo: Drawings and photos*, in the Buades Gallery in Madrid, in 1975. And they continue today.

In 2014, on the occasion of his *G/K Fotografías* exhibition, at the Carolina Rojo Gallery in Zaragoza, the book *Luis Gordillo. Mecánico visceral_Visceral mecánico. Sobre fotografía* [Luis Gordillo. Mechanical Visceral. Visceral Mechanical. On Photography.],⁴ was published. It gathers his theoretical thought on photography, which is closely related to painting, as highlighted in the presentation: “In the seventies I used black and white photography for many purposes, but perhaps the most significant purpose, that I have maintained over time, was that of analysing the painting’s organic elements, neutralising and objectifying the gesture. Today, I strive to create spaces in which painting and photography enter a dialogue and interact with each other; I try to articulate ways of extending photography in my work. I am still primarily interested in painting as a physical interrogation; however, photography’s technical input creates a dialectical tension, a growing mental space.”

Luis Gordillo has referred more than once to a map configuration when approaching his works’ birth and development. The process is a fruitful one, because his painting – as well as his drawings and photographs – are inexhaustible, shifting and provisional, fertile, multiple and diverse. Standing before Gordillo’s work is like reading an atlas that usually begins, in the words of George Didi-Huberman⁵, arbitrarily or problematically, while its ending is often postponed until a new region is presented, a new area of knowledge to explore, in the way that atlases are almost never definitive. Experience plays a significant role in Gordillo’s analysis of his painting: “I’ve learned to postpone access to the truth, to postpone it indefinitely, and that’s what has turned my painting into a map, a fluid, a broad stretch, because you cannot ascertain a radical truth. That’s why I think my aesthetic drifts. It couldn’t be otherwise, because that’s the nature of knowledge. You cannot finalise anything, nothing ends,...”⁶; hence his urgency to break the painting’s visual and temporal unity.

In 1956, Gordillo decided to devote himself exclusively to painting, either to get away from reality, or to nurture his deeper commitment to it. “I wouldn’t know which to choose”, he said. In the absence of certainty, the best recommendation is to stay within a sphere of interrogation according to the order of time which, as Anaximander thought, is responsible for transforming things according to necessity and mutual justice. The eyes of Luis Gordillo, like those of Ludwig Boltzmann, whose story is told by Carlo Rovelli in *The Order of Time*⁷, are able of seeing in a glass of water, which, to us, seems motionless, a frantic agitation which *shakes* everything: because all that happens is scattered, diffuse and di-

sorderly, and because within those distorted perspectives, things sprout and burst. To overcome our blurred vision of the world, we can save the fragments and wait to compose new assemblages with them. Their organisation is always at risk of taking a new leap. We could understand, therefore, that when Luis Gordillo began to select, cut and keep press photograph clippings, he was all but collecting the remains of a shipwreck that was deposited “as sediments from different epochs, as changing remains of emotions”⁸. In March 1959, before his second trip to Paris, he presented his first solo exhibition in Seville’s Information and Tourist hall. It included a selection of his experimental works since 1958. As described in his own writings, he covered large sheets of thick wrapping paper with printed paper that he pasted and on which he tried different solutions: sometimes he placed a photograph at the centre of the composition, sometimes it was Chinese ink drawings, with thick gauze or oil stains. Once in Paris, Gordillo exclusively produced informalist drawings in notebooks that would guarantee the continuity of a possible narration: free drawing gestures were thus somewhat controlled. “I always find myself divided between two elements: the rational element and the sentimental element. If I tend openly towards the former, especially in art, I get the agonising feeling that in addition to accepting a technological world in which all has been sacrificed to science, I am not properly expressing my most authentic being. How and where is it possible to express the anguishes, the jagged sensations necessarily produced by such an imperfect world? If I tend towards sentimentality, I at once feel terribly guilty of the supreme sin of irrationality, in a world where everything must be sacrificed to the realism of production. Perhaps there could be a third ‘existential’ instance in which the temporal element would have a particularly important role.”⁹

Gordillo dates the clearly Pop orientation of his artwork to summer 1963. It coincided with a preference for certain press photographs that he added to its collection, especially those relating to the technical society and the excesses of consumer society; he also points to the incorporation of photographs of animals, as symbols of strange people, where strangeness together with

cruelty and aggression were the common notes: physiognomy resulting from the environment. That year, he began his extensive *Heads*¹⁰ series. In a first stage, his works were functional copies of the Pop-style photographs from his collection that he used as a model. “Any banal image lost in a newspaper’s juggernaut can be heavily loaded with meaning and lyricism. Just as we discovered the beauty of eroded walls, burnt materials, etc., we recognised, shortly after, with informalism, the significant poetics emanating from photos: they were dense symbols of a society and a way of being”¹¹. In a second phase, the heads occupied all the space in the picture until they invaded it completely. Valeriano Bozal¹² wrote about the change, detecting in the profiles, heads and smiles of 1964 the lucidity of a procedure that alters the world order, chopping it into pieces. Images and thoughts that — as Ernst Bloch announced in *The Heritage of our Times*, and Didi-Huberman collected in the catalogue of his exhibition *Atlas. How to Carry the World on One’s Back?*— bear witness to the modern world’s “collapsed coherence”. They occupy the place of the imagination, that quasi-divine faculty which, in Baudelaire’s opinion, perceives the intimacy and secret relations of things, correspondences and analogies outside philosophical methods. Why, then, do we find laughter in Gordillo’s—utterly unmasked—heads? Perhaps to off-load our discomfort and because, as Foucault wrote in the preface of his essay *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*¹³, what makes us burst into laughter is that impossible common space where things can meet; those brutal bursts which, in the words of Didi-Huberman, ruin the stability of relations when layers of intelligibility are shredded until they collapse. The Heads series exhibition at the Vandrés Gallery in Madrid, in 1971, allowed Gordillo to reflect on the presence of certain informal elements which he believed had been surpassed and that were reappearing, transformed. That informal creation process, in which once the work ended, it was deemed accomplished was indeed left behind. After a while, he thought it necessary to differentiate the works accomplished in 1963 and 1964 — clearly Pop works, using copies of photographs, numbers, etc. and informal compositions— from 1965 and 1966 works, which marked an emerging style possessing essential

traits that would extend to his future work: duality; synthesis of opposite elements (informal/geometric, rational/organic, social/intimate, etc.); a reflection of a technified society in which man has become a machine; the decisive influence of psychoanalysis; formal key points that were beyond descriptive or narrative ones; and the persistence of two expressive layers i.e. the activity of automatic drawing and a more reflective activity as he painted the drawings he was attracted to for reasons he could not explain¹⁴. This was when Gordillo decided to abandon photography as a direct or distant model of things natural or evocative. Though he ceased using them, he continued to collect photographs.

November 1968. *Automovilistas* [Motorists] “Achieve not the concrete, the characteristic, the specific, but the generic. That’s right, not that man, nor such men, but ‘man’ generally; something neutral, that is part of the matter called man, as other parts are called table, door, dicotyledon, thread, propeller, etc. Going further, generic not in the sense of an object, of an environment, or as a dialectic between subject-object, or purpose-meaning, but as indeterminate matter that only ‘passes’ through the painting”¹⁵.

A period of crisis followed the *Automovilistas* series. He abandoned painting once again in the summer of 1969 and dedicated himself exclusively to drawing; he then found, to use Gordillo’s own words, another pendulum balance: he returned to painting, in the summer of 1971. And photography came back too. This time the purpose was different and very clear: to neutralise the colour schizophrenia of his paintings, that were excessively problematised. This was when Gordillo began to break, to use his own expression, the watertight compartments that had separated painting and drawing from photography until then. According to Gordillo, this position change was triggered the moment he received a black and white photograph with a 9 x 12 cm film of the picture *Gran veloz Iscariote dúplex* [Big fast Iscariot duplex] (1974). He had never hitherto seen such a crisp reproduction of one of his paintings, due to the violent chiaroscuro effect that such a colourful painting provoked. All the tension, anxiety and difficulty of vertical painting— as Gordillo calls the pictorial process that uses the full colour range, seeking to deepen the picture’s interior space, almost a world/tomb—, had become oddly calm in photography. He immediately, as he usually did, undertook a complex examination to explore and penetrate what had aroused so much perplexity in him: he accompanied the *Gran veloz Iscariote dúplex* picture with a painted enlargement of the black and white photograph. He inverted the photo right to left so as to create, by placing them next to each other, a mirror effect influenced by Pop art, that he called Duplex —duplex flats were fashionable in publicity. Furthermore, as he analysed himself, a duplex implies duplicating a unit and constitutes the beginning of an expanding of the space, the idea that attracted him the most. The next step was

to multiply the duplex up, down and sideways, composing a comic strip structure, so commonly found in his work. He made a positive series and a negative one, that together originated a surprising composition that prompted continued questioning through new and unusual, inexhaustible relationships. He called this way of working horizontal painting. It was more spontaneous and less painful than vertical painting, as it allowed him to move away from the process of creating the first image and address, once neutralised, the transformation and succession of images by means of different materials such as: press photographs from his collection; photographs that he began to take of objects he collected; and photographic derivations of some of his paintings, prints and serigraphs, etc. This led to a sense of accumulation, which is what really interested him.

Things happen in succession, one thing demands the next, one after another, according to the order of time, which follows a distinct rhythm according to the place, a different transit (as Rovelli insists, and so do we). Gordillo worked along different lines during that transit. He experimented mechanical methods of reproduction and transformation to escape from colour schizophrenia, from extreme space-colour pulsionality, which was hardly bearable at subjective levels; he also looked for a non-traditional colour range, a more modern and technological one, able to subvert, he insisted, modernity’s colour-atmosphere. He found the colour range by chance at Titto Ferreira’s printing press, that was to become an extension of his studio, where all *happened*. And for the first time, in view of the results obtained, photography broke out autonomously into his works as he began to mix photographs, drawings and paintings. In 1975, he presented press photographs and drawings at the Buades Gallery, organised in two parallel rows; and in 1976, the Maeght Gallery of Barcelona exhibited *Sequences Edipianas* [Oedipal Sequences] and *Espejo-Gemelos* [Mirror-Twins], two exclusively photographic works.

Luis Gordillo wrote about his 1970s experiences, and we will refer to his analysis. The exploration mentioned earlier took place at the same time as other investigations. Sometimes he photographed the head of a character he had painted, enlarged it

and placed it horizontally on the floor, covered it with a glass pane, and drew or painted on it with erasable materials; he photographed the result, cleaned the glass, started it all again and took photos... He chose the one he liked the most out and painted it on canvas. He introduced photographs into plastic bags to make a composition, after having worked directly on the images or on the plastic bags. That was the picture transformation process of *Baño dúplex* [Bathroom duplex] (1974) which gave rise to the fully photographic series *Primera Serie Lábil* [First Labile Series] and *Segunda Serie Lábil* [Second Labile Series], both from 1974, as well as to the *Serie Nueva York* [New York Series] (1974); the *Serie Luna* [Moon Series] (1975-1976) which began as a photograph and ended as a painting, and the two *Series Blandas* [Soft Series] (1976) that combine painting and photographs.

On other occasions, he selected a postcard from his collection. This was the case of the *Niño verde encantador* [Enchanting green boy] (1974) that originated from a colour postcard of an American child. He drew many versions on paper, as well as photographs and transformations using photocopies which he organised into a series and stuck on a board. Photographs and drawings were mixed for the first time. In his work *Pareja Americana* [American Couple] (1975-1976), a photomontage and drawing, he followed a process similar to that of the *Niño verde encantador*, although thus time from a press photography, that of Mr. Colson, Nixon’s secretary of state, accompanied by his wife leaving one of the Watergate trials. Encouraged by the results of the *Niño verde encantador*, he decided to transform the colour of a photo of Peter Sellers in a Californian park, by separating the four-colour printing colours at Titto Ferreira’s printing press. He alternated the copies’ colours by realising collages of radical interventions and techniques. Among other results, this made the character visually disappear in such a way that the character’s presence was integrated in the space it had occupied at the start.

Ferreira’s printing workshop was also the main workplace in which *Andarín Cabezón Dúplex* [Big Head Walker Duplex] (1975-1976) was transformed by mechanical means. Gordillo tells how the process began with the photo of a walker’s face

that inspired the construction of “three floors” to which he added press photos: several smiles and two doll’s eyes. Then he left it in the printing press to be worked on randomly: when inks that were different from the classic four-colour printing colours were available, the motif would be printed in a single colour on leftover cardboard. Printing a strange colour on a paper that was also of a strange colour almost systematically produced a doubly strange result. Gordillo remembers that more than a hundred variants were made, allowing him to experiment laboratory works from which important artworks emerged.

The collage process has always attracted, interested and amused Gordillo. And the use of the photographic laboratory’s colour enlarger allowed him to explore new collage possibilities applying puzzle-like distributions: photographic copies, press photos, photographs he took himself, paper drawings, painted papers, etc. He placed a glass pane on them before photographing the result, which remained always ready for new layouts thanks to the absence of glue.

In 1975, he realised an extensive series of photographs of a little mermaid that had to stay at the bottom of an aquarium so that the snail she had in her hand would release oxygen. In 1989, Gordillo wrote that this series of photographs could have been presented as *Secuencias Edipianas* (1975-1976), an alternative he carried out years later. He recalls *Secuencias Edipianas* as a particularly complex work. He used photographs of Tom Jones with a girl on a beach, as well as objects from his collection and photographs of those objects, such as the doll who smoked mini cigarettes in the work *Espejo Gemelos* (1975-1976) as well as a plastic doll with aniseed balls, and photographs of himself photographing the montage. As in the case of *Espejo Gemelos*, the *Secuencias Edipianas* were all photography-based. The theme was the well-known Oedipal triangle that Gordillo introduces himself into. Both works were presented at the Maeght Gallery in Barcelona, in 1976.

At one point, around the eighties, new photographs were added to the collection, which Gordillo filed separately from the previous ones because these pictures were taken in the midst of his successive work creation processes. As recorded in his writings, he had already bought a camera in the mid-seventies that he had used without any technical knowledge; to develop the films, he worked closely with Carmelo Acero and Antonio Zafra, who I imagine also helped him with the photographic laboratory’s colour enlarger experiments. Using that first camera, he took photos of himself while making *Secuencias Edipianas*. One of the reasons that made him change the camera’s position and photograph the history of his paintings, thus bringing time into play, could have been his desire to capture the complexity of the decisions that went into the painting – whether vertically or horizontally. Batchen said Talbot already referred to photography as a peculiar

articulation of temporal and spatial coordinates; for Talbot, photography represented a desire for an impossible conjunction of fugacity and fixity. He concluded that photography’s primary subject was always time itself. Luis Gordillo compulsively photographed the *happening* of a picture, with the aim of visually recording the successive states of preservations and disappearances. It was also to entrench plastic discoveries to develop into other paintings. The parallelism between pictorial action and photographic action, the frictions between both techniques, continues to be an object of Gordillo’s research and theoretical thought.

In 2015, Luis Gordillo wrote the following text to accompany a selection of his latest digital photographs. The manifesto is revealing.

	Dos violencias [two violences]
	V. estática / V. dinámica [V. Static/V. Dynamics]
	historic_preh. [historic_preh.]
	dos realidades [two realities]
	real_irreal [real_unreal]
	Povera-Pop
	dos estéticas [two aesthetics]
	dos tiempos [two-stages]
	Tiempo ambiguo [ambiguous time]
	AMBIGÜEDAD [AMBIGUITY]

1 BATCHEN, Geoffrey, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

2 The idea of the book, published by Barcelona’s Compemporary Art Museum (MACBA) in 1997, emerged from the cycle “Photography, between the imaginary museum and the ruins of the museum” (“La fotografía, entre el museo imaginario y las ruinas del museo” by its original Spanish name) organised by the MACBA in May 1996.

3 ROVELLI, Carlo, *El orden del tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2018.

4 GORDILLO, Luis, *Mecánico visceral_ Visceral mecánico*, Zaragoza, Galería Carolina Rojo Editions, 2014. I must thank Luis Gordillo, Pilar Linares and Carolina Rojo for their efforts and enthusiasm in realising the editorial project that I presented to them. When writing this article, I followed Luis Gordillo’s notes on photography.

5 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, National Museum Reina Sofía Art Centre, 2011.

6 Reflection of Luis Gordillo in his interview with Manuel Fontán del Junco for Nueva Revista, nº 46, Madrid, 1992, quoted by Fernando Castro Flórez: “ It don’t mean a thing if it ain’t got that swing [four notes on Luis Gordillo that steal a name: Captain, Captain!, they have also brought the bishop!]”, in *Luis Gordillo. Iceberg Tropical Antológica 1959-2007*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p. 173.

7 ROVELLI, Carlo, *Op. Cit.*

8 GORDILLO, Luis, “Relaciones entre la foto y mi pintura”, in *Luis Gordillo: dibujos y fotos*, Madrid, Buades Gallery, 1975.

9 GORDILLO, Luis, “9 Sep. 1969 ”, in *Gordillo 1958-1974*, Seville, M-11 Art Centre Velázquez House, 1974.

10 The series was shown at the exhibition Cabezas Heads, *Luis Gordillo en el / at The Alcazar*, Seville, Alcázar de Sevilla, Obra Social “La Caixa” and Fundación Cajasol, 2014.

11 GORDILLO, Luis, “Relaciones entre la foto y mi pintura”, in Luis Gordillo: Luis Gordillo *Luis Gordillo: dibujos y fotos, Op. Cit.: dibujos y fotos, Op. Cit.*

12 Muzzle, Valeriano, “ El Arte Pop en España”, in *Arte Pop*, Madrid, Electa, National Museum Reina Sofía Art Centre, 1992, p. 242.

13 FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

14 GORDILLO, Luis, “Pop”, in *Gordillo 1958-1974, Op. Cit.*

15 GORDILLO, Luis, “ Noviembre 1968. Automovilistas”, in *Gordillo 1958-1974, Op. Cit.*

A CONVERSATION WITH LUIS GORDILLO.

Isabel Tejada

The conference transcribed here took place before a large audience in the conference room of Alicante's Museum of Contemporary Art (MACA) on 26 October 2018. The subject was the *Fotoalimentación* [Photofeed] exhibition, a project curated jointly by Luis Gordillo and Rosa Castells. The display included a selection of Gordillo's photographic works, covering snapshots from the 1970s to the present day, and some of his press clipping collections. I would like to start by expressing my interest in projects where artists themselves participate in the curation work with a professional curator, as in this case. The formula generates intersections between pertinent internal readings and someone's external readings. The exhibition thus creates fascinating bridges between the Sevillian artist's pictorial work and his photographic works, hence its name¹.

Isabel Tejada. In this exhibition, we can see works you produced in the 1970s, along with works you started to create using digital photography years later. I remember viewing two projects in which your photography was very present or in which photography was, de facto, the main player. One was exclusively photographic and was curated by Oliva Maria Rubio at the Circle of Fine Arts (Luis Gordillo. *Retrovisor. Procesos fotográficos en los 70* [Rearview. Photographic processes in the 1970s], 2004). Moreover, I remember the marvellous exhibition you gave at the Reina Sofía Museum in which you also participated as a curator (Luis Gordillo. *Iceberg tropical. Antológica, 1959-2007, 2007* [Luis Gordillo. *Tropical Iceberg. Anthology, 1959-2007, 2007*])).²

I observed that the last of the three exhibitions was the most didactic, the clearest. It directly described the relationship between photographic image and pictorial narrative, straddling that notion of duality that is also constant in your work. To my mind, it adds a new duality, that of “photography-painting”, to the me-and-the-other concept present throughout your works.

What does it feel like to generate a museographic story in the room, based on works that you had in fact created in your studio out of production necessity?

Luis Gordillo: Well, most photos in the exhibition are from the 70s. Almost half a century has gone by. We're talking about archaeology... Though there are also some more current works.

I got caught in photography in the 1970s. Photography stuck to me like one of those creatures that catch you in the sea, tho-

se aguamala jellyfish, and it still hasn't let go... I always say that my thing is painting, that I am essentially a painter, though it does not seem so in this exhibition. I really sweat when I paint, photos are fun, they're gamy; photos are very easy for me. I think photography is becoming so fashionable because photos are very easy to do and understand. Painting is more cumbersome because of the stuff about aesthetics and painters' deep languages. That's harder, but photography is always a lot of fun and crystal clear. It relaxes me.

When I started in the 1970s, we lived in a country house in Valladolid. The house belonged to my father's family and was next to the Douro River. One day, we were whitewashing the walls and I spread newspapers on the ground to avoid stains; I saw the papers and I thought: “Damn it, I'm going to paint them.” The outcome was extremely interesting... and of course, I took the material, cut it, glued it and created some structures. That was a lot of fun, actually. I didn't need to think too much when I did these things. I beat my brains out over paintings, it's very complicated. And it takes a long time to paint them. Photography is like skating... it's leisure.

I always say that there are two lines in my work: a horizontal and a vertical one. The vertical line hurts me the most, I have to delve into myself – I don't know if it's authentic or my way of complicating my life. Then there is the horizontal line, which consists of more rational, more narrative diversions that don't reach so deep. I've always followed both lines at the same time...

I think you have to ask me more... (to Isabel) (LAUGHS IN THE BACKGROUND).

IT.: No problem.

I would like you to tell us about the series of images that bridge painting and photography and how they were generated. You have stated on occasion that you were immersed in a “colour schizophrenia” painting and that photography helped you to neutralise this in some way.

LG.: Exactly. My 1970s paintings had very aggressive colours, vinegary colours, you could say that they were always struggling with each other to create deep places and it was truly complicated. I would paint a dozen paintings or so in a year and,

of course, photography helped to negate that. A duality was generated. On the one hand, there were the pictures that hurt so much, and on the other, the pictures that were sometimes pictures of the pictures, and where suddenly all calmed down. I took a black and white shot of my painting and suddenly there was a great feeling of peace... And sometimes I liked the black and white pictures more than the colour ones. I often joined the colour picture in what I called a duplex, which was the same monochrome picture.

IT.:Why did you call them duplexes?

LG.: Because at that time duplex flats were in vogue and I preferred to use that word: instead of a diptych, a duplex, a Pop type thing (laughs).

IT.: What was the process like? It seems it involves a lot of craftsmanship.

LG.: The process was circular: some pictures generate photos, but some photos generate pictures. A creative circle emerges and it has lasted so far. You can't really tell which comes first and which comes second. It's all spinning and generating images.

Today, I take photos of everything that's happening in the studio: from how a picture is made to all the changes that are going on. It's not a whim or a pose. A sort of creature is in the making, and because this creature is mine, I am curious to see how this individual, this person is growing. I photograph the whole painting, but I also sometimes photograph separate parts; I am very interested in how individuals or intensities or strange dramaturgies are generated. That's very important to me because they will continue to produce new things. It consists both of a studio method, and a reproduction material that is directly convertible into a future work (the photo). But it can also be transformed into a new picture by using collage or even other processes that can be very different. All this generates a cloud around me (I like the idea of cloud, which is used so much nowadays) that is continually feeding me somehow.

My work never ends because I am surrounded by a defensive process; it's always switched on. I come into the studio...and it feels like a breeding ground. I work on many pictures at the same

time. I have two studios and I sometimes paint ten pictures at a time because I give them time to ripen. I touch them once in a while and, when something becomes clear in them, I work on them a little more. But the studio has a maternal side, individuals or vegetables are breeding there and I just go to water them, to feed them.

IT: What is the production process like? You cut a fragment from another piece, a fragment from another picture, you take a photo and start to manipulate it applying a technique that seems simple and playful in principle...

LG.: We can take a series that is part of the exhibition as an example: the Baño dúplex [Bathroom duplex] series. I photographed the head of the gentleman who is in the picture and I made a bigger black and white reproduction of the head: I put it on the floor, placed a glass pane on top, prepared the camera and some spotlights and began to draw on the glass, I threw inks, basically... everything I could throw on it... When I felt it was finished, I took a picture. Then I washed it out with water, because I always use materials I can clean, and I started again. These games go on of course for a very long time. They're a lot of fun.

IT: And to what extent was that game spontaneous? When does spontaneity start and control begin? Were you freer with photography than with painting?

LG.: Photography has an advantage: you can take a lot of photos and then choose. That happens even with analogue black and white photography, though there was the film problem, which made the process more costly and slower. Now, with digital photography, you can take large amounts of photos and then choose. That's how you control the content of the pictures. With paintings, it's naturally a totally different process. Back then I drew a lot and at a very fast rate to create my pictures; I produced a lot of drawings. I would pick one that highly interested me out of the lot and dedicated myself to it; the drawing phase, which went so quickly, would then become an extremely slow work process. Because I fully respected the drawing. As it acquired flesh, it turned into an individual. And that was the opposite of spontaneous.

IT: In your photographic works, especially in the first series, though I believe it also applies to *Sirenita* [Little Mermaid] and *Secuencias Edipianas* [Oedipal Sequences], you seem to use animation resources to generate the artworks. There's a story, a story that seems musical. I mentioned to you earlier that *Secuencias Edipianas* reminded me of Jazz improvisations. To what extent have you remained at the edge of the moving image?

LG.: Please do not talk to me about complicated stuff (laughs). In *Sirenita*, which I really like now, I didn't actually know what

I was doing, I wasn't really conscious of what I was doing. I'm a little more aware each day. Now, when I look at them, I can explain the numerous details in those pictures using psychological arguments... Anyway, now, 40 years later, I know the stories, but when I created it, it was spontaneous, I didn't know where it came from but I thought it had some value. Why did I do this with *Sirenita* and expand it so much? Because the *Sirenita* was a gizmo I had, a little sculpture. And why did I pick up the *Sirenita* and take pictures of it as if I were possessed? I do not know, we need to go to the psychoanalyst to explain these things to you; obviously, it's a woman, who is barely dressed... When I look at the work, I really like how it opens out and scatters into the space.

IT: You're turning *Sirenita* into a star!

The images in that series are very much under control. You work a lot with reflections, duality is thus constantly present... You show up when it actually breaks down –breaks down or is enriched. In the last two images your presence has a performative reading.

LG.: It's as if I signed the work.... As if I was saying "this work is not external to me, it does belong to the community", one could say. This is mine, my own concern. Here I am, in some way. I think *Secuencias Edipianas* are also my problem; the narrative is much easier and it seems that everything is clarified: the boy with erotic problems, the couple..., I must naturally be there. I'm not sure, but I think that's the general meaning.

IT: Looking at your 1970s photographic work, it turns out to be quite different in its context from the way artists used photography at the time. It was largely used to document conceptual work. There was one painter, specifically, Alfonso Albacete, who started to do photographic works that followed his paintings in parallel. Alfonso's work analyses the medium itself, bringing him closer to conceptual artists, for example when trying to paint on a bicycle wheel in motion or in the water. It's as if he is setting the limits of painting or its extended framework. However, you did not do that, you used photography in a totally different way (producing perhaps a sort of image that

would develop over the next decade). How do you situate yourself in that context? When did you get your first camera?

LG.: I think I had my first camera at about that time, I was no child photographer. I had friends from school and at university with whom I went on weekends, they had their camera... they were on their way to being professional photographers. I didn't even think I was going to be a photographer or that I was going to take pictures, I didn't even think I would be a painter at the time. I mean, I don't have any background in photography. It was much later, and perhaps because of the influence of Pop, rather than those explorations you are talking about. Warhol influenced me a lot.

IT: So it seems you are more closely connected to the history of contemporary art, conceptual artists, neo-dadaists. There are common aspects relating to context, to ways of seeing. For example, humour is a constant theme in your work. The *Autorretrato con ojos artificiales* [Self-portrait with artificial eyes], 1974, is a witty, fun work. It made me think about some works by Paz Muro, who was also in Madrid during those years. They were ahead of what was to come in the 80s: use of humour and lighter narratives. What is humour to you?

LG.: The ironic tendency in some of my works is a curious thing because I am exactly the opposite by nature. I'm a chronic depressive. I think that one of the defences I have, perhaps my major one, is painting. Maybe that's the element I've adopted to defend myself. There is, however, a spontaneously ironic side to me; it may be my way of defending myself in front of other people, that is, "Hey I'm not so sad", I have other resources. If it's a defence, the irony comes from deep within me, it's not a ruse I use as a disguise. I'm essentially sad and essentially ironic.

IT: An interesting mix.

I would like to talk about some previous works in which you used photography as a reference; the relationship with Pop may be more direct here. You wrote a text for the catalogue published by the M.11 Art Centre, in 1974, where you talked about your collection of press and

magazine photo clippings. You claimed that you were interested in “neutral, objective, functional photographs with a non-poetic intentionality.” This is almost how one could define a Marcel Duchamp *Readymade*. The thing is, when I saw those photos, they did not seem to lack poetic intentionality, quite the reverse, though I have to be careful about what I am saying, because time has passed, and as Goya said, time “is also painting”–.

LG.: What surprises me is that I was already doing this in the 60s.

IT.: Were you already collecting pictures?

LG.: Well, I’ve been collecting pictures for most of my life. At week-ends, I dissect all the press that has piled up in my house. I see the images that interest me, cut them out and add them to my collection. I have boxes full of pictures that almost always have some irony to them; they represent reality but are always have a surprising aspect of them, or almost always. I’m not interested in direct reality, I don’t see anything poetic in it (well, that may be going a bit far), but I collect odd or surprising situations. I find them very poetic.

IT.: But you said exactly the opposite at the time.

LG.: Did I? Well, it’s a long time ago! (laughs)

IT.: I’m thinking of the images of Liz Taylor with an elongated head, or those of a boy with two heads, that reproduce that notion of duality found in your work from the start.

LG.: I wrote that in a catalogue produced in Seville by the M. 11 Art Centre. Two very wealthy families from Seville founded this centre in what appears to be the house of Velázquez. It is not certain that it was the House of Velázquez, but it is regarded as such. These people organised major exhibitions of artists such as Saura, Millares..., that group. I did my first retrospective exhibition there in the 1970s, and it came with a lovely creative catalogue designed by Alberto Corazón. The catalogue is now a collector’s item. Alberto told me to write something for the catalogue and mix it with selected photos. The truth is, it turned out very nicely, but the exhibition did not include any photos, only paintings, drawings...

IT.: You’ve talked about your collections. How do you order them? What category typology do you use? Could these typologies be understood as rational? Or do the typologies combine, on the contrary, a dog with a hair because dogs have hair?

LG.: It’s funny, because I started collecting pictures as a teenager. I built three collections: one of photos of international and national politicians – I don’t know why; a collection of jokes; and fina-

lly, I built another collection of excellent medicine advertisements – my father was a doctor and received those sorts of magazines. The collections were lost over the years. And later I started to collect press photos again. About the order, I simply pile them up. They keep coming in and when I’ve accumulated a lot of materials I put them all in a box; when the box is full, I start on another box and so on. There are many boxes.

IT.: Let’s talk about what using digital photography means to you. You have stated on occasion that digital photos marked a before and after in your photographic work. The exhibition brings together fewer digital photographic series than analogue ones, but you currently have a simultaneous exhibition at the Aural Gallery that complements *Fotoalimentación*.

LG.: It is interesting because a long time ago, there was a digital image studio at the Complutense University that had been created by Mario Barberà, who came from IBM. A group of artists formed there. They worked with computers for the first time in Spain. I remember that Mario Barberà called me to come and work with them. At the time, my work was closely related to geometric art – at the end of the 60s, it was almost pure geometry –, however I told him I wouldn’t come because I did not feel modern enough to do digital things. Maybe because I was afraid to get into such an innovative field. Elena Asins, Teixidor, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere worked there... It was completely novel. Looking back, I regret not having gone. I approached the digital world a lot later.

IT.: Do you always work with collaborators in the digital field?

LG.: Always, because I don’t know anything about computers. But I work very well with a guy in Madrid, called Erik Kirksaether. I know what I can ask for, that I *do* know. I’ve learned.

IT.: And what do you ask for? What do you get from that kind of image?

LG.: I have a lot of fun. Digital is a wonderful game. When I get into it, I have a great time. A computer’s creative capabilities are huge... What’s

more, since computers light up, their images are beautiful; when they come out on hard copy I feel a little disappointed, it looks as if they have died.

IT.: Do you not work, for example, with mobiles?

LG.: No, No. Well, sometimes my wife helps me with my mobile phone. When we’re out in the street, I say “Pilar, take a photo of that.”

But I go increasingly to this guy’s workshop. What’s more, he’s got duplicators; he used to be a screen printer but he’s followed a lot of training and he’s great to work with.

I.T.: Do you manipulate the picture with him directly on the computer or do you print it out...?

LG.: No, no, I don’t manipulate it, I just say what I want and he does it as fast as he can. But it’s really fantastic... computers....it’s so lovely... you can play like a kid.

IT.: Why don’t you start playing?

LG.: Because I’m terrible with machines. But that ease of colour transformation... You take a picture and turn it into 20 colours, so quickly, in a flash. You can paste images... I no longer understand painters who don’t have computers.

When I go to young painters’ studios, they always have a computer in a corner. I think it’s perhaps essential for a certain type of art. Because I think there’s another type of art that doesn’t need a computer, that’s obvious. But some art can benefit enormously from computers. There is an excessive choice of variants and things that can be done. You can’t respond to all the options as they come out. Computers actually deceive you constantly, they also seduce you. You have to learn to set limits to computers, to control them, because they’re excessive.

IT.: Do exhibitions like this force you to look critically at your work, drawing new work out of you? Because I feel that they do. Specifically, the Reina Sofía Museum retrospective was more than an exhibition. It was not organised chronologically, as is usually the case in these types of projects. Other narratives were bust-

ling. It was actually like being in Luis Gordillo's mind. I don't know whether this generated new works.

LG.: The fertile part is the exhibiting, setting up the exhibition, creating it. It took me three years to build that exhibition. I was, in some way, interested in the matter. You have to tidy your brain, untidy it, create a dynamic..., all that is creating tensions in you and all tension is a language. When the exhibition is achieved, creativity ends.

IT: You seem to have generated installations with your artworks, one after the other. It feels spectators were sometimes entering a ghost train; it was also highly performative. To what extent did this make you see your own work differently.

LG.: That's the temptation of avant-garde, isn't it? I'm painting, but I am not oblivious to what is happening in the world and I perhaps feel tempted to do other things with my work. They were, of course, installations.

IT: Yes, absolutely. It was a complete artwork, for me that exhibition was a complete work.

LG.: Thank you very much.

IT.: Does anyone have any questions?

The painter Jesus Zuazo in the audience intervenes.

JZ.: Luis, it looks like what you're doing with the computer today is what you were doing in the 70s with photography.

LG.: Yes, absolutely.

JZ: So you have replaced one by the other. On the other hand, it seems you progressively abandoned yourself to abstraction through photography. That is, it seems you were somewhat attached to the figurative and this gave way little by little to abstraction without you fully abandoning figuration, because it interests you too.

LG.: You said two things that interest me. First, that photography was a pre-digital thing for me. But not just photography, also the use of *Offset*. When I worked in the reproduction, serigraphy or lithograph studio, I always used the medium to explore colours; I did a lot of limited work, not serial work, to explore everything. I used all the means at my disposal at the time. Today these works look naïve. The fact is, it is now elementary compared to digital means.

JZ: Those of us who work with computers to generate paintings realise how powerful the tool is. It generates so many things that there comes a time when you feel saturated and

it can even be more damaging than beneficial. In fact, at a certain point, I left the computer and faced the painting directly. The computer is useful for a while to explore possibilities – like chess moves – but there comes a time the options are so vast, I prefer to face the painting directly. Perhaps you can still work with the computer when you do figurative art.

LG.: I totally agree with you. The use of the computer depends on who is using it at the pictorial level and there can be many differences.

Concerning what you mentioned about abstract or figurative art, I am used to completely switching register: I can work on a more or less abstract picture and do something highly figurative at the same time. When my painting is described as abstract, which reporters often do, my stomach turns. I've never considered myself to be an abstract artist, except during the first period of informalism. I don't regard my paintings as abstract, they look very concrete to me. Abstraction is not the right term because there is something organic about my work.

IT.: Your paintings never lose some sort of reference to reality... Sometimes it is difficult to express in words, but Luis Gordillo's paintings do not really seem to be based on a theoretical construction...

LG.: There is something organic about painting, something that happens, that is happening or that is likely to happen.

¹ I wish to thank: Rosa Castells for her invitation to participate in this project just as I returned home, after twenty years away; Pilar Linares for her prior help to generate this interview, and her warm words of support; Luis Gordillo's gallery owner in Alicante, Begoña Martínez Deltell, a partner regarding youth projects, for her loyalty over decades, during which we have not even met; and, of course, Luis Gordillo, an intelligent and fine curator.

² Vid. María Rubio, Oliva, *Luis Gordillo. Retrovisor. Procesos fotográficos en los 70*, Madrid, La Fábrica, Círculo de Bellas Artes, 2004. Gordillo, Luis, *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica, 1959-2007*, Madrid, MNCARS, 2007.

CONSEJO GENERAL DEL CONSORCIO DE MUSEOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA
CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

PRESIDENTE DE HONOR
PRESIDENT D'HONOR

PRESIDENTE
PRESIDENT

VICEPRESIDENTES
VICEPRESIDENTS

VOCALES
VOCALS

GERENTE
GERENT

SECRETARIO
SECRETARI

CONSORCIO DE MUSEOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA
CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

DIRECCIÓN – GERENCIA
DIRECCIÓ – GERÈNCIA

ADJUNTA DE DIRECCIÓN
ADJUNTA A DIRECCIÓ

ÁREA JURÍDICA
ÀREA JURÍDICA

COORDINACIÓN DE EXPOSICIONES
COORDINACIÓ D'EXPOSICIONS

PROGRAMAS PÚBLICOS
PROGRAMES PÚBLICS

EDUCACIÓN Y MEDIACIÓN
EDUCACIÓ I MEDIACIÓ

MEDIOS Y REDES
MEDIA I XARXES

ADMINISTRACIÓN
ADMINISTRACIÓ

MACA. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE
MACA. MUSEU D'ART CONTEMPORANI D'ALACANT

CONCEJAL DE CULTURA
REGIDORA DE CULTURA

CONSERVADORA

COORDINACIÓN DE EXPOSICIONES
COORDINACIÓ D'EXPOSICIONS

EDUCACIÓN. ACTIVIDADES PARALELAS
EDUCACIÓ. ACTIVITATS PARAL·LELES

PRENSA Y COMUNICACIÓN
PREMSA I COMUNICACIÓ

BIBLIOTECA

ENCARGADA DE SALA
ENCARREGADA DE SALA

ADMINISTRACIÓN
ADMINISTRACIÓ

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

Vicent Marzà Ibáñez
Conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Joan Ribó Canut
Alcalde de València
César Sánchez Pérez
President de la Diputació Provincial d'Alacant
Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant
Javier Moliner Gargallo
President de la Diputació Provincial de Castelló
Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València
Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura
Mª Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport i Presidenta de la Comissió científico-artística

José Luis Pérez Pont

José Villar Rivera
Sotssecretari de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

José Luis Pérez Pont

Susana Vilaplana Sanchis

Marta Pérez Soria

Mª Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Mª Ángeles Cantos Fagoaga

José Campos Alemany

Carmen Valero Escribá

Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

Mª Dolores Padilla Olba

Rosa Mª Castells González

Gloria Amores Milán

Catalina Bornand Sastre

Mariola Llorca Valero

Aránzazu García Espinosa
Aida García Antón

Elena Misó Esclapés
Margarita Boix Cano

EXPOSICIÓN
EXPOSICIÓ

ORGANIZACIÓN
ORGANITZACIÓ
CENTRE DEL CARME CULTURA CONTEMPORÀNIA
DIRECCIÓN
DIRECCIÓ
COMISARIADO
COMISSARIAT

COORDINACIÓN TÉCNICA
COORDINACIÓ TÈCNICA

DISEÑO DE MONTAJE
DISSENY DE MUNTATGE

DISEÑO GRÁFICO
DISSENY GRÀFIC

ADECUACIÓN SALA
ADEQUACIÓ SALA

TRANSPORTE
TRANSPORT

MONTAJE
MUNTATGE

ILUMINACIÓN
ILUMINACIÓ

IMPRESIÓN HOJA SALA
IMPRESSIÓ FULLA SALA

PRODUCCIÓN DE LA ROTULACIÓN
PRODUCCIÓ DE LA RETOLACIÓ

COMPAÑÍA DE SEGURO
COMPANYIA D'ASSEGURANCES

ACTIVIDADES PARALELAS
ACTIVITATS PARAL·LELES

CATÁLOGO
CATÀLEG

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN
COORDINACIÓ DE L'EDICIÓ
TEXTOS

FOTOGRAFÍAS
FOTOGRAFIES
TRADUCCIÓN AL VALENCIANO
TRADUCCIÓ AL VALENCIÀ

TRADUCCIÓN AL INGLÉS
TRADUCCIÓ AL ANGLÈS

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
DISSENY I MAQUETACIÓ

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
IMPRESSIÓ I ENQUADERNACIÓ

©DE LOS TEXTOS: los autores
©DELS TEXTOS: els autors

©DE LAS IMÁGENES: sus autores, los propietarios y/o depositarios
©DE LES IMATGES: els seus autors, els propietaris i/o depositaris

©DE LA PRESENTE EDICIÓN: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019
©DE LA PRESENT EDICIÓ: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019

©Luis Gordillo, VEGAP, Valencia, 2019

ISBN 978-84-482-6374-4

DEPÓSITO LEGAL / DIPÒSIT LEGAL V-1840-2019

Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante MACA

José Luis Pérez Pont

Luis Gordillo / Rosa Mª Castells González

Gloria Amores Milán en MACA
Isabel Pérez Ortiz en Centre del Carme
Matra museografía

Lydia Girón Plaza

Tomás Climent en MACA
Sebastian López en Centre del Carme
José Arte

Expomed en MACA
Quadre en Centre del Carme

ILM en MACA
Quadre en Centre del Carme

Ingra Impresores en MACA
Quinta Impresión en Centre del Carme

Eventual en MACA
Símbols en Centre del Carme

Hiscox / Axa Art

Complejo Vita-anímico. Espectáculo teatral dirigido por Iván Jiménez a cargo de la compañía Espacio Inspira
Complejo Vita-anímico. Espectacle teatral dirigit per Iván Jiménez a càrrec de la companyia Espacio Inspira

Rosa Mª Castells González / Isabel Pérez Ortiz

Rosa Mª Castells González
Enric Mira Pastor
Mª Jesús Tudelilla Laguardia
Isabel Tejeda Martín

Juan Ramón Peiró Moreno
Archivo Luis Gordillo

Servici de Traducció i Assessorament del Valencià de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Centro superior de idiomas de la Universidad de Alicante
Centre superior d'idiomes de la Universitat d'Alacant

Lydia Girón Plaza

Quinta Impresión, Alicante

=====

Este libro-catálogo sobre Luis Gordillo se
impregnó de *un metálico, competitivo, cómodo,
relajado, técnico, geométrico, sensual y perverso
sentido del absurdo. Al tiempo que un agresivo,
ridículo, vergonzoso, torpe, infantil, programado,
mierdoso y cachondo sentido del humor. De la
misma forma que su obra.*

=====

Texto del artista en Gordillo. 1958-1974, Sevilla, Centro de Arte
M-11, 1974

