

ENTREVISTA

JOSÉ MARÍA PARREÑO A GONZALO BORONDO

LUNES, 29 DE MARZO DE 2021

JMP: Aunque sea una pregunta muy general, ¿qué querías hacer con *Hereditas*? ¿qué es lo que te movía?

GB: *Hereditas* surge con la idea de entender la historia del lugar, su función, todo lo que engloba el espacio en el que voy a trabajar, en este caso, en un Museo. Los museos son lugares donde se conserva, nacen con esa función de conservar cultura, conocimiento. En una ciudad Patrimonio como es Segovia, surge la reflexión sobre esa idea de patrimonio, de herencia, de pasado, entendido como los hechos, los sucesos, lo inmutable que compone esta ciudad, toda esa estratificación que de alguna manera acaba siendo lo que y contra lo que uno, le guste más o le guste menos, no puede luchar. Es una especie de conciliación con el pasado.

Aparecen muchos temas como la función del Museo como entidad conservadora de las cosas y cómo eso, se traba con la idea de progreso; los museos tradicionales que se encargan de acoger el pasado, y los contemporáneos que se encargan de dar visiones al futuro. Y aquí la idea era coger esos dos polos y encontrar algo entre medias. Por otro lado, todo surge, que creo que es importante nombrarlo, de la primera reunión que tuvimos en la que os mostré la única herencia paterna que he recibido: cajas llenas de fotografías de restauración -mi padre era restaurador. Encontré todo ese material que no sabía muy bien qué hacer con él, pero con el que sentía que debía hacer algo. De alguna manera esas fotografías, esos documentos históricos, fueron la matriz o el germen a través del que se desarrolla el resto de la exposición.

JMP: al principio hablamos mucho de los estratos, de hecho pensaste en llamar la exposición "Estratos (Substratum)", porque en esta ciudad se superponen los hechos históricos. Este Museo es un ejemplo en pequeñito de esa historia de superposiciones y a partir de ahí entrabas de una manera muy personal. Tu propia biografía, tu herencia, es un trabajo del pasado, para hacerlo presentable en el presente y toda esta cuestión fue siempre el nudo que tratábamos deshacer, cómo manejar el pasado en el presente, lo interesante es que tú, esto lo has resuelto en un museo de arte contemporáneo del que, por cierto, parece que no queda nada. ¿Tú te planteaste desde el principio esto de dismantelar el llamado, aunque sea de forma pedante, *white cube*, (esa manera de mostrar el arte contemporáneo en espacios blancos, neutros)? o ¿cómo se desarrolla la idea?

GB: supongo que se desarrolló como el resto de proyectos que he realizado de esta magnitud. En los que se realiza el estudio previo y se entiende qué es el lugar. Estamos hablando de un *white cube*, de esa concepción de lugar expositivo donde mostrar objetos

de veneración de alguna manera. Hubo un primer momento en el que me planteé adaptarme a esa idea de exponer de una manera un poco más canónica, pero por otro lado, por mucho que respete esa manera de exponer, para mí es un método expositivo no totalmente adecuado a los tiempos, se ha quedado ahí, es canónico, pero yo tengo un duelo, un tira y afloja con los métodos convencionales. No quería adaptarme del todo y así surge la idea de tomar el espacio del museo, de la misma manera que tomaría otro espacio. Es una manera muy distinta de trabajar a cuando trabajas en un mercado de antigüedades o en un cementerio. Estos son lugares en los que, por paradójico que suene, hay vida y, por tanto el arte va a encontrarse con la vida. El Museo es, de alguna manera, un espacio ya de por sí aséptico, pretende eliminar todo rastro de vida más allá de las obras, y mi idea era transportar la vida anterior, esa idea de tirar las fronteras entre arte y vida que son tan férreas, no quería limitarme y como mala hierba que me consideran algunos, me fui expandiendo y fui ocupando cada pequeña esquina del Museo y trayendo mi universo pero, al mismo tiempo, interactuando y dialogando con lo que en sí es el Museo y sus espacios.

JMP: has mencionado precisamente otras intervenciones de este tipo. En una capilla funeraria, Cenere, en Italia y un antiguo mercado en Marsella, Merci, creo que se llamaba (GB: Matiere Noir), eso es, materia negra, junto a Merci, la iglesia abandonada, han sido tus intervenciones en espacios, antes hacías intervenciones, pero en la calle, en espacios abiertos. Sé que la manera de pasar del exterior al interior se produce de una manera un poco casual y sin premeditarlo mucho, pero en ti lo que sí que ha sido siempre una constante, como decías, es esto de hacer obras para lugares específicos, que es una manera de olvidar o de cambiar el registro del arte contemporáneo -se hace, lo cuelgas en un museo o en una casa.

Haces unas intervenciones algo antiguas: lo que me pide el espacio y para que se quede en el espacio. Porque esta exposición es intranslable a cualquier otro lugar y solo tiene sentido en este espacio. La intención era como decías revitalizarlo, ¿crees que el arte es estrategia?

GB: Creo que sí, que esa idea del arte objeto, del arte más allá de todos los mecanismos que hay detrás del mundo del arte, no me ha interesado especialmente, me parece un poco estéril. Creo que lo que puede hacer el arte es generar experiencias y emociones, que son las que van a calar en la memoria, y que pueden de alguna manera transformar nuestra visión del mundo. Actualmente, con la cantidad de imágenes bidimensionales que recibimos, dudo un poco de su efectividad. En mi caso, el recorrido que me interesa es generar atmósferas, construir imágenes transformando espacios, me gusta llamarlos ambientes. Es otra manera, es un lugar donde hay muchos elementos, todos ellos con una recreación artística, con un estudio de diferentes materiales, pero es la emoción global lo que para mí cuenta.

JMP: ¿Qué artistas te han influenciado o qué te ha inspirado para llevar tu camino por esta orientación?

GB: Es una pregunta compleja, la verdad es que ha habido muchas pequeñas salpicaduras desde distintos lugares que me han hecho pensar en esta manera de realizar mi trabajo. Creo que antiguamente esta concepción de transformar los espacios era más cotidiana, por ejemplo, en época medieval, renacentista e incluso barroca. El artista se encargaba de esa transformación. Hay muchos casos en el arte moderno, artistas que generaban casas, pero es algo bastante aislado en el mundo contemporáneo. Podemos hablar de artistas como Cristo, me gusta mucho su política de cómo gestionaba sus grandes proyectos; también podemos hablar de Kiefer, de Kentridge, y muchos más. Se habla mucho últimamente de artistas que trabajan con el espacio pero yo no encuentro que realmente dialoguen; más bien utilizan el espacio para presentar su obra, como un marco, no como el canal a través del cual construir la obra. Para mí esa es la diferencia, para mí el lugar es el que decide la mayoría de las cosas, yo lo que tiendo es a transportar un poco ese universo personal a través de ese lienzo que es el espacio.

JMP: Eso que cuentas es interesante señalarlo porque Kiefer o Kentridge hacen obras en el espacio expandidas pero, de alguna manera, vienen con su obra y la colocan en el lugar donde se puede hacer. Pero tú no vienes con tu obra, tú vienes con tu voluntad de hacer algo en un lugar y el lugar es el que manda y condiciona completamente el resultado. Creo que eso tiene más que ver con Miguel Ángel, salvando las diferencias, que con un artista contemporáneo, es más bien alguien que hace algo para el lugar, con toda una serie de recursos. Éste, precisamente, es un tema del que te quería hablar más adelante.

GB: Si, si, exacto, también es muy importante el proceso a través del que yo realizo estas obras. Y es un proceso en el que hay una inmersión total por mi parte en el espacio, necesito un periodo largo de tiempo, que en la contemporaneidad no es tan habitual que se ceda a estas concesiones de ocupar un espacio tanto tiempo o un museo como éste, por ejemplo. Pero es fundamental porque todo nace ahí dentro. Puedo venir con muchas ideas preconcebidas, pero al final van transformándose y construyéndose y hay una manera casi performativa, porque tienes que decidir en poco tiempo cómo dar la vuelta a algo con todo lo que ese lugar, de alguna manera, te ha transmitido o sugerido, ese proceso hace que también muchos artistas, prefieran construir en el estudio, es mucho más cómodo, seguramente. Pero de esta manera hay un reto constante con el espacio, a ver si gana él o ganas tú, porque yo creo que la obra de arte tiene esa opción con el espacio: o dialogar, que es la que a mí me gusta; o que el espacio se coma la obra o la obra se coma el espacio, yo intento que no ocurra ninguna de estas dos cosas.

JMP: Yo creo que esto es algo muy peculiar. Algo de lo que a lo mejor el espectador no se da cuenta es de que tú haces la obra en el lugar, con soluciones que pruebas en el

momento que las haces. Es todo un experimento que podría salir mal. [GB: Absolutamente] En ese sentido, cuando dices que es performativa, es cierto que tú te metes aquí con tu gente y en unas jornadas extenuantes vais cuerpo a cuerpo solucionando cosas con un montón de técnicas que ahora quiero que nos cuentes, y bueno, he sido testigo de ideas que han salido y de ideas que no han salido, y algunas que se han transformado en el camino porque aquello que podía ser, finalmente no ha sido. Yo creo que esa dimensión de que aquí hay un acto de vida, no solo algo enlatado que se desenlata, sino que es algo que nace, crece, y en algún momento morirá, es algo especial de la obra.

GB: Si, si, especial y fundamental, y además está esa complicación de tus visiones, tus ideas, y materializarlas, porque no existen como tal. Se van construyendo en ese fluir, a mí personalmente me interesa porque me hace estar más en contacto con la vida real que, para mí, es esa improvisación constante y esos retos y esos momentos en los que las cosas pueden ser más sencillas, y otras no, y toda esa lucha con los materiales que se deciden, ellos mismos, dependiendo de donde se vaya a trabajar. Siempre hay materiales predilectos.

JMP: En algún momento hablando de cómo llamar a esta obra, decías que preferías el término “interacción” a los que normalmente se utiliza, instalación, intervención... Esta es una especie de instalación de instalaciones y esa amplitud ha necesitado un montón de técnicas distintas.

GB: Me interesa el término “interacción” en relación con el espectador. Quiero tener en cuenta la amplitud de lenguajes y la amplitud de capacidades de entender la obra, por eso estas referencias a lo figurativo. Y, por otro lado, esa interacción entendida como lo que estábamos hablando, construir en base a un lugar y no simplemente algo muy grande en un lugar.

Me gusta mucho la experimentación y considero que ésta, y la búsqueda, son la base del trabajo artístico por muchas razones. Por un lado, por el sentido del juego que pienso que, si se pierde, se pierde seguramente la magia de lo que percibe el espectador y de lo que respira la obra. En ese juego hay gran cantidad de técnicas, todas surgen de un bagaje que se va acumulando, después de cada una de estas experiencias vas encontrando fórmulas, materiales, soluciones, pero lo cierto es que también tengo como norma no repetirme, algo poco usual en el mundo del arte contemporáneo y por lo que incluso se me ha criticado, por esa falta de seguir un hilo. Pero para mí ese reto, ese descubrimiento constante, es un motor, un motor fundamental. Aparece mucho juego con la transparencia, desde el cristal, que ese sí que es uno de los materiales que más he mantenido a lo largo de los años; el metacrilato, que también he utilizado dependiendo de las exigencias, o distintos tipos de mallas o de redes, que me interesan muchísimo porque es una manera de que el espacio siga hablando por sí solo. Por otro lado, el vídeo, que es como mi amor platónico. Algo que

nunca has acabado de hacer pero que se queda ahí la idea. Creo que el mundo del cine siempre ha estado por ahí. El vídeo siempre es algo que introduzco de alguna manera diferente, en formato bucle (*loop*) porque también considero que es la mejor manera que tenemos de consumir vídeo en un Museo, con la manera que tenemos nosotros de vivir y de fluir por las obras. Está la pintura que es la madre de todas las otras, siempre digo que las otras son amantes y la pintura permanece férrea, y de la que más he aprendido, y la que más he trabajado. Pero ésta viene supeditada a los requerimientos del espacio, es muy habitual que me diga la gente “es que yo quiero ver pintura tuya”, y yo digo, sí, habrá pintura, pero si el espacio y la obra lo piden. Si la emoción que quiero transmitir, lo necesita, habrá pintura, sino, no. La escultura, es lo más novedoso, es lo que he trabajado menos. Y, al final, una mezcla de todas. Puede haber una escultura, sobre la que se proyecta un vídeo sobre una pintura que está pintada sobre la escultura, o la pintura que se convierte en escultura a través de.... bueno, incluso hasta en eso me cuesta ser canónico. Describirme como escultor, pintor, hay un poco un cóctel de todas las disciplinas....

JMP: hay incluso algunas que no has mencionado, hologramas, proyecciones, bueno, eso es vídeo...

GB: Es importante hablar del trabajo con las nuevas tecnologías, la “neoartesanía” que llamo yo. Me parece que puede añadir mucho, por ejemplo, el vídeo *mapping* que, normalmente, tiene unos resultados bastante horteras, de repente puedes dignificarlo. Los hologramas, el control de la iluminación, el movimiento del sonido, cómo el sonido interactúa con la iluminación, y la iluminación a su vez con las obras. Es todo un recorrido, se genera un recorrido pensando en el espectador y cómo él va encontrando una serie de estímulos a través de distintas cosas.

JMP: Esto es interesante porque esto del recorrido me lleva, por una parte, a señalar ese aspecto de inmersión que tiene la obra. No es solo mirar, sino que es también habitar, recorrer, estar, percibir, no sé sí con los cinco sentidos, pero, al menos, sí, con más de uno como es la vista, que es el habitual, siempre protagonista, también hay un sonido que es muy peculiar, bueno, en realidad, la percepción con todo el cuerpo. También nos lleva a estas cuestiones del arte antiguo, que cuando se creaba una catedral era para estar, no solo para mirar una imagen.

GB: Creo que se ha perdido un poco esa intención del asombro, o que se ha llevado un poco al entretenimiento, pienso que hay un lugar entre ambos. Creo que tiene que añadir algo más, un conocimiento, un contenido, algo más de la mera diversión. O algo más allá de la mera idea. Me parece que la mayor aspiración que tengo es esa de generar lugares, de crear espacios habitables. Quizá sea una visión más de arquitecto que de pintor, que es lo que la mayoría me considera. Es exactamente eso lo que me interesa, porque en los

lugares es donde suceden las cosas, donde sucede la vida y lo que me interesa es acompañar la vida, y ese fue el reto con el museo, traer aquí la vida de alguna manera.

JMP: Tengo una pregunta que enlaza con lo que hemos hablado antes. Está en relación con las técnicas. Tú no dominas todas las técnicas, pero trabajas con un equipo, cosa que nos devuelve a los viejos modos de actuar pre-modernos. Tú, alguna vez has comentado que una obra de éstas características es una obra coral en la que tú eres el *primus inter pares*. Tú eres el que hablas más alto, pero hay muchas voces alrededor ¿Qué te gusta de trabajar en equipo?

GB: Me gusta mucho la interacción que surge en el equipo, escucho todas las opiniones y me gusta mucho ese concepto de *primus inter pares* “primero entre iguales”. El equipo va cambiando dependiendo del país y del lugar, pero va habiendo cada vez más fijos. Sin que me extienda en esto creo que lo bonito de trabajar en equipo es que cada uno puede aportar de una manera, no es un gremio de especialistas en algo concreto, no tengo especialistas en algo, son todo gente con recursos y con fe en el resultado final, y eso es lo que para mí es más necesario. Más allá de tener un carpintero extremadamente profesional -los técnicos muy técnicos a veces están muy limitados en su campo, lo que tengo es una cuadrilla de colaboradores y amigos, que creemos en lo que puede salir. Ellos creen en mi idea, porque si no, no funcionaría, y de alguna manera juntos, vamos construyendo y encontrando soluciones a técnicas que ninguno de nosotros y, en algunos casos se podría decir, que ninguna otra persona, ha experimentado nunca. Simplemente nos apoyamos en encontrar soluciones y que yo, de alguna manera, con todos esos instrumentos, dirija la orquesta.

JMP: Todo eso ha construido una exposición, o una interacción o una instalación, esas cosas que tú haces, y que yo, al principio, no sabía cómo llamarlo (GB: creo aún no sabemos cómo hacerlo, risas), en un museo que tiene 5 salas. Éste vocabulario me lleva a los viejos nuevos modos de hablar de la exposición del arte, porque aquí salas, pasillos, accesos, todo se convierte en un *continuum* donde hay “toques” tuyos en todos los lugares. Pero hay cuatro apartados en la exposición: HERBA/PETRA/CARNIS/ETER, ¿por qué lo has organizado así?

GB: Creo que deberíamos volver un poco atrás para ver cuáles eran las intenciones de la exposición. Más allá de cómo surge, que ya lo hemos hablado, digamos que a raíz de esas fotografías, aparece esa reflexión entre el arte y lo sagrado; de los museos como nuevas catedrales meditativas; del aura de la obra de arte, del que ya hemos hablado. La conexión entre el arte y lo sagrado siempre me ha interesado y, en este caso, quería hablar de lo que para mí es nuestra mayor y más grande herencia, el entorno y el paisaje. Y por ello, hablar de los tres mundos que nos han acompañado en él, del cual ha nacido toda religión y que

nos ha nutrido; estos son el mundo animal, el vegetal y el mineral, por ello, *herba*, *petra* y *carni*. Por último, éter, que en la física clásica se consideraba algo así como el aire, el lugar a través del cual se transmitían las energías, y sucedían las cosas, yo lo he entendido como lo intangible, lo invisible que está detrás, pero que hay un algo también, solo que no sabemos verlo y describirlo. Ese *feel a rush* invisible. Por último, me interesaba, pero esto creo que va un poco fuera de la pregunta, recuperar esas artes aplicadas, de alguna manera, consideradas artesanías, desde esa visión más medieval, me parecía interesante visitar todas esas tradiciones porque yo tengo la idea de que los grandes aciertos de la historia de la cultura, y no solo, vienen de entender la tradición y de alguna manera adaptarla a su contemporaneidad, y creo que esto se puede expandir a todo lo que siempre se dice. Uno tiene que entender su pasado para poder hablar al futuro, más claro que como lo he hecho yo, creo que es difícil. Recuperando las forjas, las alfombras, los tapices, toda una serie de procesos que, de alguna manera, como decía un amigo, éramos nosotros, solo que en otro momento y no podíamos hacer otras cosas. Entonces dentro de eso encontrábamos nuestra manera de hacerlo. Pero en muchos casos creo que dentro de todas estas artes aplicadas había mucho genio, en otros casos era también artesanía.

JMP: Todo lo que estás contando digamos que pasábamos un poco por al lado cuando hablábamos del equipo y cómo medios, tradicionalmente artesanos, se convierten, bajo mi punto de vista, en artísticos por heterodoxos, o inesperados, no directamente utilitarios. La discusión es un tanto estéril. Volvamos, ya que has planteado la cuestión de las intenciones, a en qué se concretan estos distintos niveles.

Hierba es un homenaje al mundo natural; piedra, al mundo mineral y también arquitectónico y constructivo; carne, yo creo que es el momento más dramático del recorrido, porque se habla no solo de la vida sino también de la muerte y, finalmente, éter, que de alguna manera es también el paraguas bajo el que está toda la exposición porque éter, es esta cosa física pre-moderna de lo atmosférico, pero también el lugar de lo imaginario, y lo que construye nuestras mentes. Y todo eso que lo llamemos como lo llamemos es al final, el origen de la propia exposición. La elaboración en la cabeza de la realidad, de cómo interpretar la realidad, de cómo imaginar la realidad. Bueno, tu decías, porque esto en realidad no era una pregunta sino una reflexión....

GB: Me ha parecido muy buena esta reflexión porque justo la tenía aquí escrita y nunca habíamos hablado de ella. Creo que me gusta la idea de hierba, porque simboliza una creación, una transformación, un brote, algo que está continuamente creciendo y, de alguna manera, trastocando, transformando nuestros lugares. Esa naturaleza más vivaz, más activa. En cuanto a piedra, se habla de todo lo mineral, lo arquitectónico, lo perenne, lo más sólido, lo más estable.

Cuando llegamos a carne se habla más de esa explotación, de ese otro mundo animal y de alguna manera llega el conflicto con la muerte. En éter, efectivamente, se habla de eso que va más allá de todo esto, de eso que está en esto y detrás de esto a su vez. Esa idea de *imago*, de imagen, de imaginario, que de alguna manera trasciende todos estos niveles. Por último, se acaba con una vuelta, un retorno a esa hierba vista desde otro punto de vista. Este recorrido por estos capítulos genera una narrativa, que para mí es fundamental que exista en la exposición.

JMP: Bueno, todo ese viaje, tiene la ambición, tú lo has dicho alguna vez, de producir en el espectador una experiencia de alguna manera duradera. Utilizamos una comparación que a mí me parece que se entiende muy bien, me gustaría que salieran como después de ver una buena película. Y digo esto porque realmente las exposiciones de arte suelen ser una experiencia, más o menos interesante, pero que ocupa un pequeño lugar de nuestra conciencia o de nuestra sensibilidad. Una película, precisamente por estos recursos del cine -un lugar oscuro, una pantalla de grandes dimensiones-, realmente nos hace identificarnos con lo que vemos, padecemos y gozamos con lo que vemos. Que tú quieras algo tan ambicioso para tu obra, me parece memorable. Pero lo que me parece más interesante es que lo consigas. La exposición no se ha terminado de montar, pero cada vez que paso por aquí la verdad es que me quedo un poco medio trastornado y pienso, los espectadores que venga aquí sin estar advertidos igual piensan que vienen a ver algo y, en realidad, no vienen a ver algo, sino a que les pase algo. [GB: A vivir algo] JMP: claro, a vivir algo.

GB: Lo que yo pretendo generar es un viaje emocional, y eso es lo que me parece el *summum* de lo que puede hacer una obra de arte. Siempre he tenido ese amor al cine, y creo que por eso es el mejor ejemplo de cómo conseguir que parte de tu vida cotidiana y tu memoria te lleve otra vez de vuelta a esa emoción, a ese lugar etéreo donde estuviste.

JMP: Ésta es la primera vez que actúas en un museo, pero esta es la primera vez que haces algo así en tu ciudad. No es donde naciste, pero sí en donde te criaste. ¿Esto ha sido una cuestión emocionalmente compleja de manejar? ¿Con ésta herencia paterna en el lugar que tú creciste?

GB: Creo que como decía al principio ha sido una especie de conciliación con el pasado y con mis experiencias personales. Conciliación en el sentido de decir, está bien. Uno cuando está en Segovia siempre quiere salir de Segovia o cree que las cosas están fuera, es muy difícil encontrar lo mágico o lo especial, en el lugar en el que te has criado o has crecido. Lo tienes todo tan interiorizado que una paca de paja, te parece cotidiano. Pero es muy difícil volver a mirarlo como algo precioso, escultórico, instalativo. Lo mismo con los esgrafiados que nos rodean, es lo que es, lo ves como un *souvenir* para turistas. Lo difícil era eso, más allá de trabajar solo en el interior del Museo, la obra se completa con lo que hay en el exterior. Principalmente hablando de la Historia del edificio, de Enrique IV, del Palacio de la

Reina Doña Juana, que es un poco lo que nos ha ayudado a imaginar cómo podría ser este palacio. Hemos tenido referencias en todo lo que rodea el Museo, cada día, tenía que mirar y volver a observar aquello que ya has visto muchas veces, pero intentar mirarlo con un ojo un poco más clínico, una mirada diferente, capaz de sacar algo nuevo y es mucho más sencillo cuando lo realizas en otro lugar porque todo te resulta nuevo, maravilloso, curioso y original, en cambio cuando es el lugar en el que llevas mamando eso toda la vida, no es tan fácil. Creo que eso ha sido complejo al tiempo que interesante y fundamental para los tiempos que vivimos, de alguna manera revalorizar y entrar más en conexión con los lugares en los que vivimos sin esa necesidad de constantemente estar moviéndonos, corriendo, sino construir desde un lugar, construir lugares y vivir en armonía con ellos, aunque no es siempre fácil, ningún lugar es perfecto ni tampoco creo que uno mejor que otro. Pienso que depende de cada uno.

JMP: La segunda parte de la pregunta tiene que ver con algo que hablamos al principio: ¿qué significa para ti esto de la “herencia”?

GB: he vivido una serie de experiencias, en mi vida personal, que me ha hecho entender lo que es la pérdida. La herencia es lo que se queda tras la pérdida, no estamos hablando de cosas materiales sino de ese rastro, esa hendidura que te deja la vida más allá de los hechos, que de alguna manera te acompaña. Puede ser una herida, una cicatriz, un premio, pero está contigo. Es inútil luchar contra ello, simplemente hay que aprender a convivir con ello. Así lo entiendo. La experiencia es lo más importante que tenemos, es lo que nos deja poso y nos hace evolucionar como seres humanos, y creo que la herencia es la experiencia cedida por amor o concedida por otros y esto lo podemos expandir a muchas cosas.

JMP: La experiencia es nuestro patrimonio y la herencia es la transmisión de eso en forma de amor, de duelo, de herencia, de conocimiento, es una manera muy bonita de decirlo. Gonzalo, ¿se te ocurre explicar alguna otra cosa para que un espectador o espectadora entendiera mejor la exposición?

GB: Quizá, precisar, cuando hablábamos de éter, de esa necesidad de descifrar lo invisible, lo intangible, que es la poesía, o el arte. Cosas que no podemos explicar, que no podemos entender, pero que simplemente están y son un canal.

JMP: Hay algo que a mí me interesa y es la naturaleza como fuente del arte, de lo sagrado, el origen de todo. En la exposición está muy presente, además debajo de lo que es más aparente. Debajo de la talla religiosa está el material; en la base literalmente de la yesería hay unos vástagos que no son columnas sino raíces...; hay una manera de entender la naturaleza que a mí me parece que es importante, que no está aparte: no es la cultura y la naturaleza; el ser humano y la naturaleza; sino un entrelazamiento muy característico. Como a mí es algo que me importa me ha alegrado mucho verlo en tu obra y me gustaría que dijeras un par de palabras para terminar.

GB: Sí, entre esa idea que hablábamos sobre el arte y lo sagrado, que es una reflexión que siempre me ha interesado mucho. Lo que siempre he intentado hacer es ir a la raíz, ir al principio, ir hacia atrás, buscar lo radical, lo original, y en este caso, obviamente, aparece la naturaleza como lo más primario, necesario, y no solo ello, porque también es cruel e intenso. También romper esa escisión entre arte y vida, entre ser humano y naturaleza, formamos parte de la misma cosa y es como una especie de código binario, entre medias generamos el mundo, no es una pelea entre unos y otros pero sí generamos ese tira y afloja, un no, pero sí. Al final es como ser sensible, es complicado no rendir de alguna manera homenaje al mundo natural que es de donde surgen todas las formas que luego llevan a construir capillas, como ésta, u otro tipo de creación artística, entonces está ahí, se cruza una línea histórica en mi trabajo a través de distintos periodos artísticos porque en muchos de ellos han aparecido estos elementos y ésta llamada a estos elementos. Personalmente no tengo recuerdos más tiernos que los que jugaba en el río. Más allá del momento concreto que vivimos, en que es fundamental entender este equilibrio y esta no diferenciación, es lo que ha inspirado toda la historia del arte.