

Entrevista a Christian García Bello

Christian García Bello es licenciado en Bellas Artes y cuenta con el Máster en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación por la Universidad de Vigo. Su trabajo aborda un campo de problemas centrado en el individuo, su escala corporal, espacial y temporal, y el paisaje que éste transforma, percibe y habita. Su metodología se basa en un proceso subordinado de análisis y síntesis que, a través de la escultura y la obra sobre papel, articula la poética intrínseca del material con una comprensión del espacio como un relato cuyo ritmo se construye desde la radicalidad del ascetismo compositivo.

Ha realizado exposiciones individuales en espacios como la Fundación DIDAC y el CGAC de Santiago de Compostela o la galería Formato Cómodo de Madrid, con la que acude a la feria madrileña ARCO como artista representado desde el año 2016. Su obra está presente en diversas colecciones como Colección CGAC, Colección DKV, Colección Navacerrada, Colección Ana de Alvear o Colección Fundación Centenera, entre otras.



Vacante asceta (Parte I), 2016 Hormigón, madera de pino, cuero y carbón. 90x180x13 cm

Durante tu tiempo como alumno en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra tus intereses plásticos se inclinaban hacia lo bidimensional (pintura, dibujo, fotografía...). ¿Cómo fue derivando la atención hacia el campo escultórico?

Efectivamente, en los inicios, mientras todavía era estudiante en la Facultad, dirigía mi mirada a mi entorno directo, analizando los espacios negados, desordenados y liminales entre lo urbano y lo rural de las ciudades en las que vivía, aquello que llamaba *espacios de fricción*. Mi papel era el del naturalista, el del *flâneur* que describe, categoriza y archiva pistas, rastros y vestigios de la memoria de la ciudad. Éste era un trabajo francamente frustrante, ya que mi material de estudio cambiaba y se desvanecía a medida que lo iba comprendiendo y mi única arma era una cámara fotográfica o el cuaderno de notas. Como era una batalla perdida, cambié mi punto de vista, miré hacia dentro. Comencé a hacerme preguntas sobre mi papel como observador. Ahí rompí con el mimetismo y situé en el centro del tablero al individuo, su percepción y su escala espacial, temporal y corporal, el verdadero territorio de la escultura. El territorio del material, del volumen, del gesto, de la sombra, del peso, de la pátina del tiempo, de lo háptico, de todo aquello que se toca con los ojos y se mira caminando.

¿Hay alguna estrategia o concepto de aquellos primeros años que hayas integrado en tu trabajo actual?

Sí, aunque más que integrarla lo que hice fue continuarla. La actitud de *flâneur* forma parte de mi modo de trabajar desde siempre. Es una condición indispensable el caminar, el salir a la búsqueda de esas pistas que encuentro en los modos de habitar, percibir y transformar el paisaje que existen.

La escultura es, digamos, el lenguaje en el que desarrollas tu trabajo pero dentro del mismo integras fórmulas de la pintura y la arquitectura. ¿Qué te interesa de cada uno de ellos?

Dice Paul Ricoeur que construir y narrar son acciones entrelazadas: la arquitectura es al espacio lo que el relato es al tiempo. La escultura, en cambio, se sitúa justo en medio para conjugar los poderes del espacio puntuándolo, articulando una métrica que vertebra un relato espacial poetado que acompaña e induce al espectador a un estado de lectura suspensa. En ese sentido, me interesan particularmente las formas, los materiales y las soluciones de la arquitectura vernácula. Su sensatez austera es un diccionario muy valioso. En ese sentido también me interesan las resonancias de esas formas vernáculas en la arquitectura moderna y particularmente en la posmoderna. Por otro lado, de la pintura me interesan cuestiones más plásticas y procesuales pero también las referidas a la composición interna. Extraigo muchas cosas de la pintura flamenca y neerlandesa, por ejemplo, tanto la gótica como la barroca. Especialmente en su modo de incorporar la arquitectura como un elemento que estructura la narración interna.

Tus piezas se componen a través de una economía formal de mínimos, que despliega su carácter simbólico y poético trazando un vínculo entre la sencillez visual y su carga conceptual, casi metafísica. ¿De qué manera asumes este proceso de síntesis?

Cuando afronto un proyecto o una pieza concreta siempre inicio el proceso mediante el análisis, recopilando información, textos, imágenes y notas breves. Muchas veces esto nace a través del paseo, de la exploración, del puro trabajo de campo. Intento extraer de ahí una serie de conceptos que después agrupo por familias, descartando aquellos que son superfluos y centrándome en los que considero que son los ejes principales. A continuación establezco una serie de conexiones entre ellos, dibujando un mapa conceptual coherente. Y en último lugar, este mapa se sintetiza y se traduce en materiales, en formas y en acabados que empiezan a construir la obra final. En paralelo, en el taller, nunca dejo de investigar las posibilidades técnicas y la historia que me ofrecen los materiales. Intento que éstos estén o bien vinculados al territorio o bien impregnados de una poética intrínseca que pueda activar. En ocasiones estas investigaciones acaban dando pie a algunas obras, pero en otras simplemente se quedan en un archivo, esperando, madurando antes de conducirme a algún lugar o a alguna pista futura.

Hablabas de los materiales, en tu caso muy cuidadosamente seleccionados. Madera, hormigón, aceite, grafito, cera... El tiempo inscribe su presencia en las obras a través de ellos. ¿Cómo te relacionas con estos elementos?

Pues como te decía antes, mi relación con los materiales está lejos de ser arbitraria, ya que intento que su vinculación con el territorio sea legible. Esto no hace necesario que estos materiales tengan su origen directo en la naturaleza, ya que cuando hablo del territorio me refiero al paisaje y a todas las formas que tenemos de percibirlo, de habitarlo o de transformarlo. Por eso en mi trabajo cabe la madera y la cera de abeja en la misma medida que lo hace el hormigón o el acero. En todos ellos encuentro un potencial poético que necesito activar. Hasta cierto punto, los materiales me proporcionan la morfología, las estructuras formales de las piezas me dan la sintaxis y la situación de las piezas en el espacio me permiten escribir un relato.

Subyace también una estrecha relación con el cuerpo desde su connotación más física, donde está presente el propio acto de caminar y su discurrir en el tiempo. ¿Cómo lo evocas en el lenguaje escultórico?

La relación del cuerpo con mi obra viene de mi interpretación y de mi forma de definir el paisaje. Como no es posible comprender el paisaje sin un individuo que lo mire, el cuerpo como ente sensible pasa a ser el centro de la cuestión. Por lo tanto, la forma que he encontrado de trabajar con el paisaje desde la escultura es tomando mi propio cuerpo como medida de todas las cosas. No solo como una suerte de escalímetro vitrubiano si no como un pararrayos sensible que revela mi forma de percibir el mundo.



Se pisa, arde y se eleva, 2020. Grafito y aceite sobre madera, hierro, cuero, escayola patinada con cera de abeja y resina de colofonia, concha de almeja molida y latón. 120x40x40 cm

Sobre la idea de paisaje has investigado mucho a lo largo de tu carrera. En el momento en que entendemos el territorio como paisaje marcamos una distancia con el mismo. ¿De qué modo lo entiendes?

Es precisamente la observación que deriva en escrutinio lo que me permite introducirme en el paisaje y analizar todos sus pormenores. Desde la configuración geológica de un territorio hasta el

modo en el que se encuentran los elementos constructivos de un hórreo. Uno puede elegir hasta qué punto quiere adentrarse, pero en todos sus grados hay pistas suficientes e hilos de los que tirar para comenzar a elaborar una pieza.

Has reflexionado sobre el territorio y sus connotaciones tanto a nivel histórico como artístico. En este sentido, muchas de tus investigaciones tienen Galicia como núcleo. Esto se evidencia en piezas como *Se pisa, arde y se eleva* (2020); *Penada* (2020) o *Esgrafiados* (2020). ¿Consideras que la orografía, las cuestiones climáticas y geográficas determinan una idiosincrasia (artística y cultural) concreta?

Antes lo creía de una forma más firme que ahora. O dicho de otro modo, creo que existe una idiosincrasia común que trenza toda Galicia con Portugal, por ejemplo, pero he dejado de pensar que se pueda concretar, que se pueda acotar, que se pueda poner en palabras. Y creo que es eso es una buena noticia. También creo que hay una idiosincrasia que trenza toda Europa, pero para observarla, para analizarla y para conocerla uno debe recurrir al arte. Si supiese poner esta cuestión en palabras me dedicaría a escribir, pero no puedo. Y por eso es una buena noticia, porque ese hilo invisible que percibimos es inefable y eso nos obliga a intentar materializarlo desde el arte.

Continuando con la impronta de lo cultural, también están presentes la religión y lo sagrado, que se cuelan en tu trabajo a través de pequeños gestos. Símbolos como las cruces (*La caída*, 2017), los clavos (*Reunión (Los tres clavos)*, 2020), el empleo del color dorado (*Almuqárbas*, 2020) o las alusiones a la arquitectura románica (serie *Confesiones*, 2017) nos permiten leer algunas de estas claves.

Sí, así es. De cualquier modo, mis referencias a lo religioso no son diferentes a las referencias que hago a la arquitectura popular o a los materiales del territorio. Todas forman parte de un mismo cuerpo cultural compartido que me proporciona puntos de apoyo sobre los que pivotar mi trabajo. Si deseas comunicarte con el espectador de forma genuina necesitas elaborar un lenguaje propio. Pero para permitir que el espectador descripte las reglas del juego al que estás jugando, ese lenguaje debe tener un pie en un código conocido y común. Y la religión o lo sagrado encajan con este criterio.



El duelo, 2017. Carbón y aceite sobre madera de pino, acero y hormigón. 156 x170x45 cm

Hay una conexión en todo ello con la idea de límite y de vacío. Es como si de tus trabajos pudiera surgir un espacio intermedio entre el ser y la nada.

Siempre me han interesado los intersticios. Ya sean aquellos espacios de fricción, que navegan entre lo urbano y lo rural, como la poética de los huecos arquitectónicos, que evidencian una relación de tránsitos entre el cuerpo, el espacio y la propia arquitectura. Es en esos espacios liminales donde tiende a producirse el suceso poético. Yo simplemente me dedico a sacar ventaja de este hecho desde la escultura.

Actualmente expones *Pongo mi pie desnudo en el umbral*, una muestra individual en la Fundación Didac de Santiago de Compostela. Tus montajes siempre proponen un diálogo entre continente y contenido, pero también entre quien mira y aquello que es observado; la obra de arte. Se compone una suerte de escenario total donde cada agente forma en cierto sentido parte de la pieza. ¿Cómo has ideado en esta ocasión el recorrido expositivo?

La exposición *Pongo mi pie desnudo en el umbral* debe leerse como un recorrido a pie. El espacio se muestra dividido y jerarquizado por una línea de latón en el suelo, un meridiano norte-sur que nos proporciona los cuatro puntos cardinales. A partir de esa línea se articulan todos los trabajos. Uno puede leer la disposición de las piezas en la sala de forma simultánea y superpuesta como elementos en el paisaje o como objetos en un espacio doméstico. Todas las piezas tienen entereza individual, pero su puesta en escena invita a establecer lecturas cruzadas, solapadas y atravesadas entre ellas.

La muestra se compone de tres capas: un relato escrito por ti, una performance de María Roja y la propia exposición. Todas están conectadas y funcionan de manera interdependiente. ¿Cuál ha sido el planteamiento y el resultado de esta experiencia?

Esta exposición tiene la particularidad de que es la primera vez que incorporo la performance y de que es la primera vez que escribo un relato para un proyecto expositivo. Las tres patas de la exposición —la narrativa, la escultórica y la performativa— se desarrollaron en paralelo, contaminándose y madurando a la vez, coordinando este esfuerzo con el de María Roja. Decidí trabajar con María por su irrenunciable compromiso con el rigor conceptual y por la forma tan precisa que tiene de traducir al lenguaje corporal conceptos poéticos complejos. Sabía que era la socia perfecta para esta ocasión, ya que tenía detrás el apoyo de Didac, la visibilidad del festival Plataforma y la confianza de David Barro desde el comisariado. Sin este apoyo me habría resultado imposible desarrollar con éxito un proyecto de esta naturaleza, con la ambición de explorar tantos campos nuevos y de hacerlo con la seguridad de quien pisa terreno firme.

Muchas gracias Christian!