



JUAN GOMILA

APARIENCIAS

1971-2008

octubre / noviembre de 2008



Comisión asesora del Museo Barjola de Gijón

Presidenta:

Ilma. Sra. Dña. Mercedes Álvarez González

Vicepresidente:

D. José Luis Vega Álvarez

Directora Museo Barjola:

Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:

D. Vicente Díez Faixat

D. Calixto Fernández Hernández

Dña. Maite Centol

D. José Antonio Galea Fernández

D. Jaime González Herrero

D. Fernando Alba

Representante Cajastur:

D. César José Menéndez Claverol

Representante Ayto. Gijón:

D. Justo Vilabrilte Linares

Secretario:

D. Ignacio Alonso García

Comisario:

Javier Fuentes Feo

Textos:

Javier Fuentes Feo

Emma Brasó

Traducción:

Paul Barnes

Fotografías:

Marcos Morilla

Edita:

Museo Barjola

Promueve:

Museo Barjola. Consejería de Cultura y Turismo

Diseño:

Asturgraf

Impresión:

Asturgraf

Depósito legal:

As.-927/09



Del sujeto-masa al sujeto-mediático

Una conversación con Juan Gomila

Javier Fuentes Feo

Antes de dar paso al siguiente artículo me parece importante señalar que, tal y como se indica en el título, éste no consiste en una entrevista en sentido estricto, sino en un intercambio de reflexiones que hace posible que tanto el comisario de la presente exposición (con su perspectiva siempre más distanciada y analítica) como el propio artista (con su punto de vista vinculado a la producción de la obra y a las vivencias que la hicieron posible) expongan su punto de vista acerca de la misma.

Este texto se sitúa, por tanto, entre el intercambio epistolar y la conversación; cada una de las consideraciones que se han propuesto no son tanto una pregunta como un pensamiento personal acerca del trabajo de Juan Gomila y del contexto político y social en el que éste se ha desarrollado.

Me gustaría comenzar esta conversación haciendo referencia a una de las cuestiones que más se ha traído a colación a la hora de revisar su obra. Durante todas estas décadas se ha debatido si su trabajo se inscribía dentro de la tradición de los artistas Pop o si, por el contrario, aunque partía de determinados presupuestos abiertos por aquellos representantes de la nueva «cultura de masas», no formaba parte de dicha corriente.

Yo, por mi parte, tengo claro que esta es la perspectiva que nos permite acercarnos con más rigor a su trayectoria. Para mí usted no ha sido nunca un artista Pop en sentido estricto. No obstante, lo que sí considero es que su línea de investigación tuvo como escenario el llamado Pop art inglés y no tanto el norteamericano de artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein o James Rosenquist. Usted mismo hizo referencia en los años setenta al modo en que artistas como Kitaj, y en especial Peter Phillips, fueron referenciales para el desarrollo de su obra. ¿Cómo analiza hoy esta cuestión? ¿Por qué fue más importante para usted la influencia del Pop inglés y de qué modo repercutió en su trabajo la obra de Phillips o de Kitaj?

En realidad es bastante sencillo. En el año 1965 yo estaba viviendo en Londres, que entonces era la ciudad Pop por excelencia. No sólo en pintura, también en música, en literatura, en moda y en diseño.

Por mi edad —en aquel momento yo tenía 23 años— la influencia cultural del entorno resultaba decisiva. Las exposiciones que veía eran las de



Juan Gomila. *Cajas-ambiente*. 1977.

Hockney, Peter Blake, Allen Jones, Kitaj y cantidad de pintores impregnados de aquella misma esencia Pop que estaba en todas partes: en las revistas y publicaciones, en los conciertos, en los eventos y, sobre todo, en la calle, en la gente, en la ropa y en los escaparates. Sí, el espectáculo Pop estaba sobre todo en las calles.

Era imposible vivir todo eso y no pasar a formar parte de ello. Cuando yo me incorporé en esa escena ya todo estaba en marcha, era por tanto inevitable la influencia que habría de ejercer en mi futuro trabajo. De hecho, aunque en principio el Pop inglés conectaba mejor que el americano con mi tradición cultural — de Goya a Picasso—, lo cierto es que según fui descubriendo a estos últimos la atracción resultó enorme, sobre todo con artistas como Lichtenstein, Warhol, Rauschenberg..

Por otro lado no hay que olvidar la figura de Bacon, que en aquellos momentos lucía con pleno esplendor.

Es curioso que cite a Francis Bacon, pues cuando en una entrevista de 1975 Mariano Antolín relacionaba las figuras que entonces aparecían en sus cuadros con las del pintor irlandés, usted matizaba: «En mi obra las figuras no se deforman, quedan reducidas a siluetas». Es cierto que una década después usted sometió la figura a un desgarramiento mucho mayor y a unos impulsos expresivos mucho más intensos. De ese desgarramiento querría hablar más tarde, no obstante ahora me gustaría saber cómo ve usted la incidencia de Bacon en su pintura.

Es cierto que el período en el que yo decía eso estaba inmerso en la obra *Cajas-ambiente*. En dicha obra y en ese momento yo me sumergía de lleno en el apasionado y turbulento mundo de la gran ciudad: el tráfico, la muchedumbre, la velocidad, las señales, el

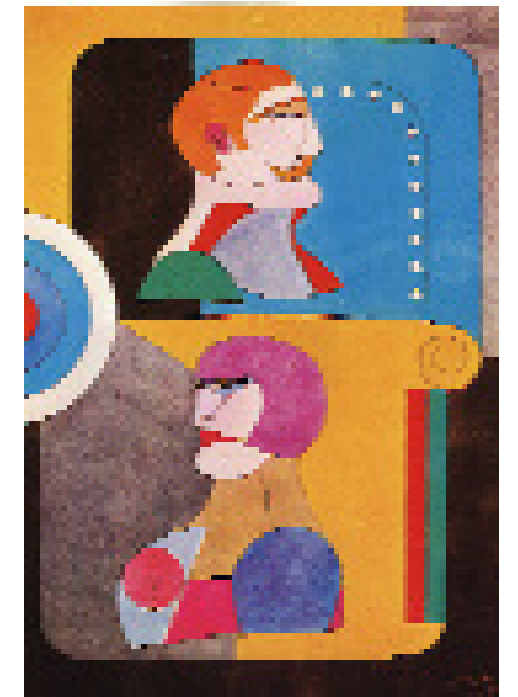


Francis Bacon. *Studio per ritratto*. 1971.

caos, el anonimato... las personas que se convertían en siluetas. En la multitud de un paso de cebra todos somos iguales, ahí no hay individuo, se trata de un colectivo que se rige por unas normas establecidas, por unos circuitos señalizados, por un ritmo marcado y por el mismo aire contaminado. Las figuras de Bacon son, por el contrario, el individuo en la soledad de su propio hogar.

Recuerdo que en el año 1967 Bacon expuso en la Galería Marlborough de Old Bond street de Londres. Yo estaba en aquella inauguración y todavía hoy la recuerdo con todo detalle; había en esa muestra muchas respuestas y coincidencias con mis propios anhelos. Sobre todo me impactaba el tratamiento plástico que él le daba a sus cuadros; en una palabra: cómo pintaba. También me interesó siempre el modo en que Bacon recurría al marco dorado con cristal para cubrir sus cuadros; la forma en que él entendía esos cristales con sus reflejos como un modo de establecer tanto una distancia con quien se pone frente a ellos como un acercamiento extremo, pues al aparecer reflejado en la superficie el espectador pasa a formar parte de la obra.

Otro de los artistas importantes de aquella época que ha pasado mucho más desapercibido que Bacon ha sido Richard Lindner. Para algunos es éste un precursor del arte Pop; no obstante es obvio que en sus figuras existen componentes inquietantes, fetichistas, eróticos y perversos mucho más complejos que en el lenguaje directo y comunicativo del Pop. ¿Conocía usted la obra de este artista? ¿Le interesaba en aquel momento?



Richard Lindner. *Two Profiles*. 1969.

Efectivamente, aunque Richard Lindner es de algún modo un precursor del arte Pop, su reflexión es mucho más profunda que la de aquellos artistas. Coincide en muchas cosas con ellos, es cierto, por ejemplo en el tratamiento del color o en cierta iconografía de la gran ciudad, pero él retrata sobre todo el interior; las tripas de la urbe, como esos aspectos que usted menciona: el sexo, la violencia, la vida urbana...

Conocí muy bien su obra en aquellos años, y he de decir que me gustaba mucho; me atraía sobre todo su enorme individualidad como artista, su capacidad para mantenerse al margen de las grandes corrientes establecidas. De hecho, es curioso darse cuenta de cómo a la mayor parte de los comisarios les cuesta aún hoy incluir obras suyas en las exposiciones, como si no lograsen encajarlo dentro de ningún patrón historiográfico. Siempre me interesó ese carácter de Lindner, el hecho de ser un artista de origen judío y alemán que se relacionaba con unas propuestas estéticas propias del mundo americano.

Por otro lado también he de decir que me interesaba su capacidad de abordar cuestiones como la sexualidad desde un punto de vista mucho más contundente que el de los artistas Pop americanos. Cuando estos últimos aludían a la sexualidad, como en el caso de Mel Ramos, lo hacían con una perspectiva *light*, esto es, muy próxima al mundo que exaltaría Hollywood. La perspectiva de Lindner al respecto me parecía mucho más interesante.

Usted en aquellos años setenta, como ha dicho antes, reflexionaba sobre el sujeto urbano entendido como una realidad perdida en el caos del movimiento colectivo. ¿Qué características tenía para usted dicho sujeto? A veces me da la sensación, sobre todo en cuadros como *Peatones*, que usted veía a esos individuos/masa de un modo similar —aunque casi un siglo después, claro está— a como los veía Edward Munch en su conocido cuadro: *Tarde en la calle Karl-Johann (1892)*, esto es, sin rostro, sin voluntad, arrollados por su propia alienación?



Edward Munc. *Atardecer en el paseo Karl Johann*. 1892.

En mi obra, la figuración (rostros, siluetas) se integraba con los elementos visuales del entorno urbano (señales de tráfico, luminosos, publicidad, etc.) para conformar lo que yo denomino «Paisaje urbano»: una imagen crítica de la Sociedad Industrial. En el bello cuadro de Munch los personajes están angustiados, en el mío están robotizados, alienados. Los problemas existenciales del ser humano son muy similares, lo que cambia es el paisaje-entorno donde se suceden, y ese paisaje-entorno cambió mucho desde aquella tarde en la calle Karl-Johann (1892) a las calles de *Cajas-ambiente* (1977).

Es más, me gustaría incidir en lo que separa el mundo de Munch del que yo analizaba en los años setenta. Aunque, como usted bien dice, es cierto que él representa los orígenes y los dilemas de las sociedades industriales de masas, lo importante para mí es que tal mundo era aún el de los carros tirados por caballos

y el de los paseos a pie de domingo, esto es, un mundo en el que la máquina aún no había ocupado todos los lugares del hombre. La ciudad que yo represento en cuadros como *Peatones* o en obras como *Cajas-ambiente* es una urbe en la que el peatón ha quedado desplazado por la presencia del coche y de la máquina.

Hoy las ciudades están hechas para un movimiento motorizado y esto, aunque pueda no parecerlo, abre una distancia descomunal con el cuadro del artista noruego. El mundo que él representa es el de mi niñez, cuando la gente a ún salía a pasear por la Gran Vía de Madrid. Hoy, cuando alguien quiere salir, coge un coche y se marcha a una playa donde se vuelve a encontrar rodeado de millares de personas y de cientos de signos y de anuncios.

Aunque en un libro fundamental para la segunda mitad del siglo XX, Serge Gilbaut estableció que el Expresionismo abstracto norteamericano (la «Pintura Estilo Nueva York», como le gustaba llamarla a Clement Greenberg) había supuesto la gran brecha entre el desarrollo del arte estadounidense y el europeo, he de decir que tal ruptura la encuentro yo de un modo mucho más claro en el arte Pop. Como usted sabe, mientras el Pop en Estados Unidos exaltaba el mundo del consumo, la cultura visual mediática, el movimiento constante de la mercancía y la infinita y metastásica reproducción de la misma por el tejido social, el Pop europeo se orientó de un modo explícito hacia el terreno de la crítica social y política. Desde los planteamientos de Equipo Crónica, Erró o B. Rancillac, parece evidente que Europa

—que aún vivía las secuelas de la devastación bélica de la Segunda Guerra Mundial— se negaba a exaltar la paranoia lúdica del consumo bulímico de imágenes y de bienes sin filtrarlo por un tamiz de reflexión crítica. No debemos olvidar que Europa vivía en sus carnes importantes conflictos políticos en países como Italia (Brigadi Rossi), Francia (Mayo del 68), Alemania (RAFF, Baader Meinhof, División nacional) o España (Dictadura franquista), por no hablar del Telón de Acero que bullía entonces como presencia al alcance de la mano de la destrucción nuclear. Todos estos elementos, junto a la memoria un tanto difusa por aquél entonces de la infamia genocida llevada a cabo por los nazis, obligaban a Europa a plantearse la construcción de imágenes de una manera muy diferente. Creo que Europa se sentía, de hecho, incapaz de llevar a cabo una mera exaltación afirmativa del consumo a la manera americana por las circunstancias particulares que marcaban tanto su Historia como su presente, sin olvidar tampoco, claro está, la obviedad de que ni su economía, ni sus modelos sociales mostraban el desarrollo y el «avance» que caracterizaban entonces al mundo norteamericano.

Teniendo en cuenta que usted vivió un tiempo importante fuera de España, ¿podría reflexionar un poco acerca del modo en que los artistas de su generación, y en particular usted mismo, afrontaban los mencionados conflictos sociales y políticos? ¿Qué repercusión tuvieron en su trabajo? ¿Sentía usted la necesidad de reflexionar pictóricamente acerca de todas estas cuestiones o son temas que aparecían de un modo abstracto e indirecto en su obra? ¿Por qué cree, de hecho, que cuestiones como Vietnam no apa-



Juan Gomila. *Trópico de cáncer*. 1967.

recen en el desarrollo del arte Pop americano más reconocido pero sí en el europeo?

Sí, está claro que el contexto en el que se desarrollaron las cosas fue diferente en ambos continentes. En Norteamérica en ese momento florecía la «Sociedad de consumo» y yo creo que los artistas vivían un momento plácido. En Europa sucedían otras cosas. De momento París dejó de ser la Capital del arte

y la cultura, que se trasladó a Londres y a Nueva York. Los movimientos de izquierda en Europa, sobre todo culturales, dinamizaron la situación y promovieron una conciencia más clara de lo que estaba pasando, particularmente sobre la guerra de Vietnam. Aquí teníamos mucha más información, muchas más imágenes, había mucha más libertad y por todas partes florecían cantidad de publicaciones independientes. Había constantemente actos y grandes manifestaciones en contra de la guerra en donde siempre participaban personalidades relevantes de la cultura, como aquella manifestación encabezada por Bertrand Russell. Todo eso influía en mi trabajo. Tengo una serie de papeles de esa época relacionados con la guerra de Vietnam. Ese era nuestro entorno, mientras que el de los americanos era el esplendor de la Sociedad de consumo. Sobre Vietnam había una gran censura y les quedaba muy lejos, es un poco parecido a lo que ocurre hoy en día con Irak; las grandes manifestaciones se hicieron en Europa.

En ese sentido, y más allá de esos trabajos sobre Vietnam o de algún otro al que me referiré enseguida ¿diría usted que su obra ha tenido por lo general una inquietud de corte político, o piensa usted que por lo general se ha situado en un territorio diferente; que el arte, en definitiva, no tiene ningún tipo de relación directa con el espacio político?

Tal y como comentaba antes, la tuvo en la época en que vivía en Londres y en especial con la guerra de Vietnam. Tengo algunos cuadros y dibujos relacionados directamente con aquel conflicto. Más allá de eso, como ciudadano estoy interesado en todo lo concer-

niente a la política, en lo que ocurre a mi alrededor, y en todo lo que depende directamente de los políticos: las guerras, el hambre, la destrucción del medio ambiente, la injusticia, la pobreza... Recuerdo los primeros meses de la Guerra de Irak, aquello me parecía tan brutal que casi no podía trabajar; ¿cómo se podía jugar tranquilamente con colores y con formas —reflexionaba— mientras a unos miles de kilómetros se estaba matando a mujeres, niños, ancianos, hombres. Y todo ello pensado y decidido previamente? Me desconcertaba profundamente el abismo que se había entre la víctima convertida en una entidad abstracta para los políticos, y las víctimas concretas vistas como yo trataba de entenderlas: como singularidades irremplazables.

Pienso que sí, que en la obra de los artistas debe reflejarse de alguna manera lo que somos, y todos, más o menos, tenemos una cierta relación con el espacio político. Cuando hablo de política lo hago siempre pensando como ciudadano no como militante de un Partido.

En ese sentido me gustaría señalar que, para mí, lo más interesante de esta cuestión es el modo en que precisamente, por medio de un análisis de las figuras/sujetos de sus cuadros como atrapadas/atrasadas/distorsionadas/ invadidas por la multiplicidad de los códigos (las señales y los anuncios del mundo en el que se mueven), usted proponía una reflexión crítica/política del mundo tecnocrático y capitalista en el que los hombres de la segunda mitad del siglo XX desarrollamos nuestras vidas. Para mí, su verdadera reflexión política se presentaba en aquellas pinturas de los años setenta como Cajas-ambiente en las



Manifestación Resistencia Sudáfrica. Soweto. 1976.

que, sin caer en lo panfletario, se revisaba cómo cada individuo es atrapado y arrollado por un entorno descontrolado de consumo y alta codificación.

Sea como fuere, y siguiendo en cierto modo con esta cuestión de la obra de arte y su relación con determinadas cuestiones políticas, me gustaría recordar que a mediados de los años setenta usted pintó uno de los cuadros que yo considero más importantes de su trayectoria y que podemos ver en esta exposición: *Los Perros de Soweto*. Este lienzo sí tiene un marcado, y menos camuflado, sentido político.



Manifestación Resistencia Sudafricana. Soweto. 1976.

¿Podría comentar un poco cuál es la motivación de esa obra y qué aparece en su iconografía?

También me gustaría saber qué importancia tuvieron los aerógrafos para usted en esa época, pues cuando uno ve este cuadro, u otro algo anterior como *Personaje urbano*, tiene la sensación de que, aunque de un modo indirecto, también el graffiti influye en su sensibilidad.

Hasta la liberación de Mandela en 1990, Sudafrica estaba sumida en uno de los regímenes racistas —el Apartheid— más brutales de finales del siglo XX. En aquel momento se producían continuas matanzas de la población negra, torturas y encarcelamientos. Una de las represiones más salvajes ocurrió en la ciudad de Soweto en 1976, y la prensa de todo el mundo recogió las imágenes: grandes policías blancos bien per-

trechados iban acompañados por enormes y fieros perros que daban dentelladas a los manifestantes negros. De ahí nació el cuadro *Los Perros de Soweto*, cuya motivación era la impotencia de tener que contemplar todo aquello sin poder hacer ni decir nada.

Con respecto al tema del spray y del aerógrafo, le diré que lo cierto es que en aquel momento el graffiti no me interesaba tanto como para introducirlo en mi trabajo. Yo quería reflexionar sobre los códigos urbanos establecidos por las instituciones políticas, y no tanto sobre lo que salía de la imaginación contracultural. Aunque en los cuadros que usted cita puede haber cierta presencia plástica que recuerde el spray de aquella estética urbana, lo cierto es que, como le digo, mi interés estaba más orientado hacia el mundo industrial. Por eso lo que yo usaba para trabajar era una pistola de pintor que me proporcionaba un color limpio y brillante que acercaba mis obras a una estética de carácter industrial.

Fue también en aquellos años cuando usted representó a España en varias bienales internacionales. ¿Cuál fue el resultado de aquella experiencia?

Participé en tres. La primera, en el año 1974, fue la Bienal de Alejandría con la obra *Cajas-ambiente*, que en aquella época era muy espectacular. Se componía de un suelo de unos 80 metros cuadrados, totalmente pintado de negro y con figuras sobre el cual el espectador podía pisar y caminar y en el que había una serie de elementos móviles, con ruedas, que podía manipular y disponer a su antojo. La obra tuvo un gran éxito y fue galardonada con el Primer Premio.

La segunda fue la Bienal de Sao Paulo en la que participé en el año 1977 con la misma obra pero mucho más desarrollada, ampliada de tamaño y consistente en un espacio-habitación totalmente cerrado, de 100 m², con una puerta de entrada y otra de salida. El espectador entraba y quedaba integrado en la obra formando parte de ella hasta el momento de la salida. Estuvo nominada para el Primer Premio, pero al final una intervención del comisario argentino, en aquel entonces el todopoderoso Jorge Glusberg, consiguió influir en las votaciones del jurado y cambió todo lo que estaba previsto llevándose el Gran Premio Argentina.

Y finalmente la Bienal de Venecia del año 1980 con una obra totalmente distinta, dejando atrás muchos de los lazos que me unían al Pop y enmarcada en lo que en esos momentos se llamaba «Nueva Figuración», y que era un poco la tónica de dicha bienal con el famoso *Apperto* de Bonito Oliva.

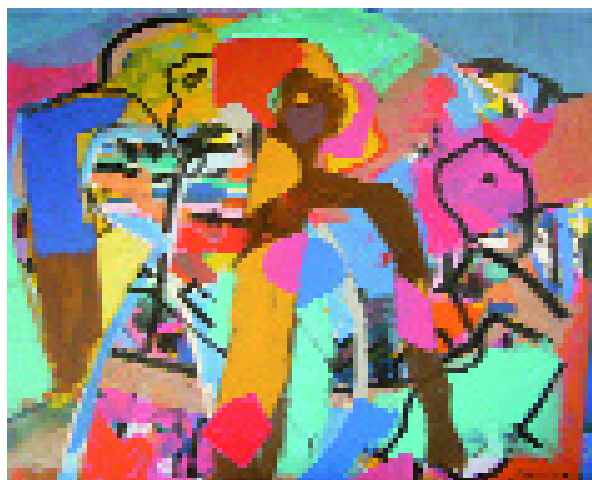
La obra tuvo muy buena acogida con un interés muy especial del director del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, del comisario de Israel Amnon Barzel, de algunas galerías italianas así como de críticos y de artistas como Emilio Vedova.

Tengo gratos recuerdos de todas estas participaciones. Viví en esos países varios meses y las experiencias personales fueron muy ricas, pero a nivel profesional estuvieron muy desaprovechadas. En aquel momento todo tenía un sentido más romántico y los comisarios españoles no se ocupaban de promocionar nuestro trabajo. Hoy en día es muy distinto, los comisarios y galeristas españoles son más

profesionales y aprovechan estos eventos para situar a sus artistas.

Al inicio de esta conversación, cuando hablamos sobre la importancia que para usted podía tener la figura de Francis Bacon, hicimos una referencia rápida al tema del desgarro que sus figuras mostrarían a partir de la década de los ochenta. En ese sentido me gustaría reflexionar un poco en torno al modo en que su pintura mostró un giro importante a partir de aquel momento.

Por un lado es incuestionable que el motivo de su trabajo siguió siendo fundamentalmente la figura humana; ahora bien, esa figura dejó de estar atravesada por signos gráficos y por códigos urbanos bien delimitados, como había ocurrido en toda la época de los setenta —sobre todo, en el periodo de las Cajas-ambiente—, y empezó a plantear un aspecto mucho más expresivo, matérico y visceral. Si antes las figuras eran conformadas, dislocadas y fragmentadas por el flujo de una codificación social desbordante, a partir de aquellos años todo empezó a transformarse en una gestualidad vinculada a una pintura de carácter expresivo. En esa época la pintura empezó a ser más líquida, más viva y más ágil, esto es, en ella aparecía un movimiento plástico que respondía a chorretones y manchas de color sobrepuestas unas a otras. De ese modo algunas obras adquirían a veces un cierto aspecto matérico. ¿Cómo ve usted ahora, con la perspectiva de aproximadamente treinta años, ese cambio en el desarrollo de su trayectoria? ¿Qué le llevó a abandonar las obras vinculadas a la instalación y volver al espacio más tradicional del lienzo?



Juan Gomila. Paisaje urbano. 1986.

A finales de los setenta sentí de repente la necesidad de liberar mi sistema de trabajo así como todo el complicado proceso que implicaba una instalación como *Cajas-ambiente*. Esa obra me resultaba muy pesada, tanto física como conceptualmente. Era como una ciudad entera, llena de coches, tráfico, señales, polución, gente... y realizada con materiales pesados: madera, hierro. A partir de ahí quería hacer obras más ligeras, en todo el sentido de la palabra, y empecé a utilizar tela de algodón, papel, cartón y pigmentos para trabajar. Entonces los colores son más líquidos, la pintura chorrea y de alguna manera se libera; era un poco la sensación de dejar el barullo de la calle y encerrarme en casa, y efectivamente así surge toda una serie de obras que consisten en espacios «interiores».

Cambiando un poco de tema antes de continuar con las cuestiones que estamos tratando. Recuerdo que una vez, hace ya más o menos una década, usted me dijo algo que me llamó especialmente la atención y que incluso llegué a citar en algún texto que escribí. Usted me señaló lo difícil que le resultaba pintar en un tiempo como el nuestro, en el que, cito más o menos de memoria: «cualquier evento televisivo o mediático resulta ya tan potente que parece casi imposible de superar». En especial hablaba usted de algo tan «simple» como un partido de fútbol, y hacía referencia al modo en que las cámaras se movían en unos travelling fascinantes o volaban por encima de los jugadores con unas perspectivas dignas del cine de mayor presupuesto. ¿Qué piensa ahora de esta cuestión? ¿Cuál es el valor que puede tener de hecho la pintura en un tiempo como el que vivimos?

Bueno, sigo pensando lo mismo. Vivimos en un mundo de imágenes cada vez más perfeccionadas y entre unos medios tecnológicos de posibilidades infinitas. No se puede competir con eso: hay que ver el Telediario, un reportaje sobre la guerra de Irak o un partido de fútbol y después pensar acerca de qué se puede hacer con una cámara para construir una obra de arte. No creo que eso sea negativo, el problema hoy en día es que todo se convierte en un gran espectáculo: el fútbol, la guerra, el telediario, una exposición de Van Gogh o de Picasso. Y al final está el artista, cuyo peligro reside en que pase a formar parte de semejante espectáculo sin mantenerse al margen como observador que analiza qué es lo que se puede construir a partir de ahí; independientemente de las herramientas que utilice.

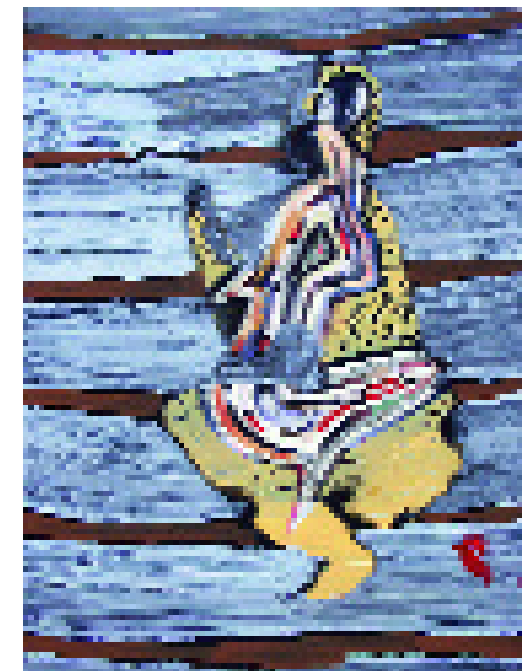
Hace tres o cuatro años usted abrió una nueva línea de trabajo. Comenzó a utilizar revistas y libros en los que recortaba paulatinamente figuras con un cutter. Más tarde pintaba sobre las portadas de las revistas recortadas, generando así una sensación de palimpsesto de información (imágenes y texto) y aportación pictórica. Para mí era algo así como una especie de arqueología en el seno del entramado mediático de la información editorial ¿A qué se debió esta nueva vía de trabajo? ¿Qué le interesa en ese proceso de escarbado en el seno de las revistas?

La idea primera consistía en ir recortando sobre una revista hasta llegar al fondo. Era algo así como atravesar todas las barreras de la «información-desinformación» que nos rodea (televisión, publicidad, prensa...) para quedarnos con una especie de silueta de «nosotros mismos». Hacía tiempo que estaba buscando una vía que me abriera una perspectiva distinta para acoplar todo mi bagaje anterior relacionado con las plantillas y las figuras que éstas podían generar y cada vez sentía más necesidad de incorporar elementos relacionados con la fotografía y el mundo digital.

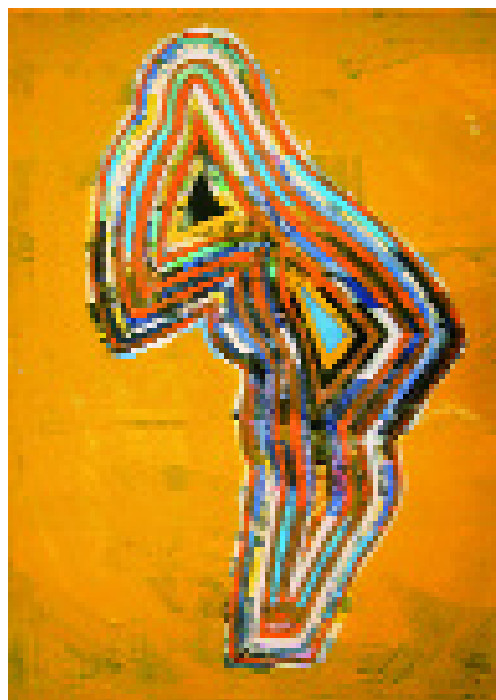
En cuanto al proceso de escarbado es el mismo que utilicé en mi obra anterior, solo que técnicamente es a la inversa. En una funciona a base de ir vaciando el interior y en la otra de ir eliminando todo lo pintado anteriormente.

Siguiendo con esta cuestión, y ya para terminar, quisiera reflexionar un poco sobre las fotografías que usted viene generando en los últimos años. En

ocasiones, sobre todo en los trabajos de 2006, solía fotografiar las obras hechas con cutter que antes mencionaba. En esos casos parece como si usted quisiese alejar la obra del carácter real de la materialidad del papel, esto es, como si quisiese volver a integrarla dentro de un esquema de reproducción técnica. Dicho de otro modo, parece como si las obras hechas con cutter usted las entendiese como definitivas, al mismo tiempo que se presentan como motivo o inicio para una nueva obra hecha en fotografía.



Juan Gomila. Natur. 2004.



Juan Gomila. *Thinking figure*. 2006.

Por eso a mi me parece especialmente interesante cuando veo dos imágenes de una misma obra en una exposición como, de hecho, ocurre en esta muestra. En ese caso podemos tomar conciencia de la especie de traslación que usted está estudiando: primero el hecho de coger una revista que acumula un contenido visual y textual concreto, después el ejercicio de

corte que va trayendo a la superficie diferentes páginas o estratos de la publicación, posteriormente el ejercicio pictórico sobre ese elemento. Todo ello se convierte en una obra original. Más tarde usted fotografía ese trabajo y propone una ampliación del mismo, con lo cual genera otra obra que indirectamente es reintegrada en el flujo de la imagen reproducida mediáticamente. Por último, y ya como paradoja lógica del mundo de imágenes en el que vivimos, ambas obras son reproducidas en un catálogo, perdiendo hasta cierto punto el carácter de diferencia y de singularidad que muestran en el espacio expositivo. ¿Cómo ve usted esta relación? ¿Por qué le interesa presentar este tipo de «juegos»?

Hay varias cuestiones. La obra con *cutter* tiene un proceso muy laborioso y delicado y el resultado final acaba siendo como una «pieza-objeto» de pequeño tamaño pero muy condensada. Con la fotografía la libero de esa técnica tan minuciosa y la transporto a una apreciación técnica y visual distinta. Se convierte en otra obra: la primera es una especie de bajo-relieve —en algunos casos un elemento casi escultórico—, y la segunda es una superficie totalmente plana de aluminio o cristal con brillo. Tanto si se presentan juntas como si no, no se sabe muy bien qué está pasando, y entonces entramos en ese juego, que a mí tanto me fascina, en donde las cosas no son lo que parecen. Creamos una realidad de otra realidad, de otra realidad a su vez distinta, y así sucesivamente. Es como si fuésemos construyendo con diferentes «capas de realidad» una obra final.

Cajas-ambiente:
participación más allá de la pintura

Emma Brasó

Cuando en 1973 se expuso por primera vez en Madrid la emblemática obra de Juan Gomila, *Cajas-ambiente*, España empezaba a abrirse tímidamente a las corrientes artísticas internacionales. Aunque el informalismo de Tàpies y el grupo El Paso había supuesto el inicio de la modernidad pictórica, fue la generación contemporánea a Gomila la que comenzó a introducir el Pop y los movimientos figurativos de raigambre europea, que aquí fueron transformados en una versión crítica de la situación socio-política. Con todo, la aparición en un contexto aún franquista y de relativo aislamiento de un trabajo como el de Gomila, cuyos planteamientos acerca de la relación obra/público se encontraban, como veremos más adelante, más cercanos a las propuestas estadounidenses de los años sesenta, debió causar, si no asombro, al menos una notable impresión de novedad. Más de tres décadas después de que *Cajas-ambiente* se presentara ante el público madrileño (en 1973 y de nuevo en el 75), en la Bienal de Alejandría de 1974 (donde, como es bien conocido, Gomila ganó el Primer Premio de Pintura) y en la Bienal de Sao Paulo de 1977, quizá sea ahora un buen momento para recuperar este significativo trabajo —muchos de cuyos elementos aún se encuentran custodiados en el estudio del pintor— y volver a analizarlo a la luz de lo conocido desde entonces.

En el pequeño catálogo que acompañó a la exposición de 1973 en la Sala Club Pueblo de Madrid, el crítico Santos Amestoy escribía: “¿Qué es esta singu-

lar obra de Juan Gomila? Es un *mixed-media*, una mezcla de medios, una mezcolanza de elementos merced a la cual se amplía el campo significativo, y, en consecuencia, el campo de la percepción”.¹ Pero, ¿en qué consistía exactamente esta combinación de pintura, escultura y *ambiente* que debía ayudar a intensificar la experiencia del visitante? Lo que las fotos en blanco y negro de la época nos muestran es un espacio cuadrado de unos 40 x 40 metros formado por un suelo de grandes tablas negras de madera que aparecen atravesadas por marcas blancas de difícil clasificación (rayas, flechas, formas curvas y perfiles humanoides). Sobre este pavimento reticular, se ubican cuatro cajas compuestas cada una por cuatro paneles independientes de más de un metro de alto, colocados sobre ruedas y unidos mediante sencillas bisagras. En su exterior se repite el color y dibujos del pavimento, mientras que en el interior, las cajas presentan una composición de ricos colores (indistinguibles, claro, en las fotografías de ese catálogo) donde se acumulan siluetas de personajes anónimos y formas, más o menos abstractas, extraídas de los signos de las señales de tráfico. Por su diseño móvil, estas piezas eran fácilmente manipuladas por el público, que podía cambiarlas de lugar, abrirlas, o hasta introducirse dentro y encerrarse. Además, y según cuenta el propio Gomila, se colocó un televisor y un proyector de diapositivas que mostraban imágenes de grandes atascos y violento tráfico, y él mismo compuso junto a Juan de Pablos una “sinfonía urbana” a partir de los ruidos de la ciudad para que se escu-

¹ Amestoy, Santos: *Cajas-ambiente*, Club Pueblo-Sala de Arte, Madrid, 1973.



Juan Gomila. *Cajas-ambiente*. 1977.

chara en la sala. También dispusieron un cubo con polvos de talco para que quien lo deseara dejara marca-

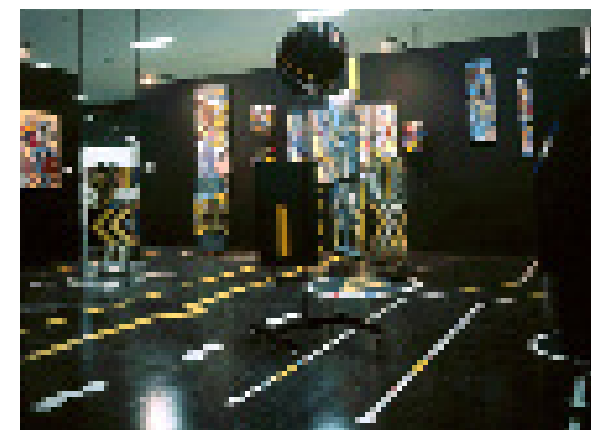
das sus pisadas sobre el negro suelo. Por último, Gomila invitó a un grupo universitario de teatro y danza a actuar en este singular espacio delante del público, en lo que podría haberse llamado una *performance*, si tal concepto se hubiera utilizado entonces en España.

La integración de imágenes de vídeo y fotografía junto a los paneles pintados, la utilización de la obra como escenario y la invitación al visitante a que manipulara los objetos expuestos, incluso dejando huellas de su presencia en este espacio, debieron resultar propuestas muy atrevidas. Y aunque en las siguientes presentaciones de *Cajas-ambiente* Gomila fue eliminando algunos de estos elementos, a la vez que aumentaba y complicaba los de base pictórica, los críticos siguieron mencionando la sorpresa del espectador al encontrarse “viviendo” la obra, la originalidad de Gomila frente a la realidad cultural de su tiempo o la dificultad para clasificarle dentro de los movimientos pictóricos contemporáneos.

En la Bienal de Sao Paulo de 1977, en la que sería la más ambiciosa espacialmente (unos 100 m²), a la vez que la última presentación pública de la obra completa, Gomila pintó las paredes y suelo del recinto cerrado con marcas blancas sobre fondo negro; introdujo cajas de tres tamaños diferentes con llamativos colores interiores; colgó nuevas pinturas sobre lienzo por toda la sala y creó una serie de paneles móviles inspirados en esas señales en forma de flecha que en las carreteras estadounidenses señalan la dirección de varios destinos a la vez. Así, *Cajas-Ambiente* se convertía en una gran caja-ambiente, o dicho de otro modo, en un espacio independiente y continuo que rodeaba totalmente al visitante que penetraba en él y en el que pintura, escultura y arquitectura se confundían. Tal y como se puede

apreciar en el vídeo que la televisión brasileña realizó durante la Bienal, Gomila introdujo un espejo circular de los que se colocan en las calles para que los automóviles puedan ver lo que se aproxima por la otra esquina, en el que los visitantes podían contemplarse a sí mismos absolutamente envueltos por este ambiente pictórico y ya parte de él. En este importante documento videográfico, aparece además el propio artista interactuando con su pieza. Como si se tratase de una demostración, Gomila va ejecutando los distintos movimientos que cada uno podía realizar dentro de *Cajas-ambiente*: desplazar las cajas, separar los paneles y volver a organizarlos, intercambiarlos por los de otra caja, cambiar la orientación de las tablas en forma de flecha creando nuevas figuras, pisar las marcas del suelo, etc.

Como se mencionaba al comienzo de este texto, esta obra, calificada como “total” en su época, mantiene llamativas semejanzas con algunas de las propuestas generadas en los EEUU en la década de los sesenta. Por ejemplo, con los decorados que hiciera Robert Rauschenberg para la compañía de Merce Cunningham —algunos, con módulos de madera sobre ruedas—, los *happenings* de Allan Kaprow, en los que se pretendía eliminar la distinción entre participantes y espectadores, o muy especialmente con los *environments* de Claes Oldenburg. Aunque se ha insistido en numerosas ocasiones en la influencia del arte Pop británico en el desarrollo de la carrera de Gomila —pues vivió en Londres



Juan Gomila. *Cajas-ambiente*. 1977.

entre 1965 y 1967 y conoció de cerca las propuestas de Richard Hamilton, David Hockney y Peter Phillips, entre otros—, *Cajas-ambiente* guarda semejanzas incuestionables, que no han sido suficientemente reivindicadas, con las creaciones de espacios para la interacción por parte de aquellos artistas estadounidenses².

Environment, que se traduciría en español como “ambiente”³, se refiere en su concepción anglosajona y en el contexto artístico, a un tipo de creaciones producto de la configuración de grandes o pequeños espacios en los que el espectador que penetra pasa a

² Si en vez de analizar la relación obra/público, se estuviera haciendo aquí un análisis estilístico de las composiciones pictóricas que Gomila ejecutó en el interior de las cajas, sí sería oportuno llevar a cabo una comparación con ejemplos del Pop-británico.

³ *Environment* también se puede traducir por “medio ambiente”, pero cuando se utiliza para referirse a un espacio concreto, se traduce como “ambiente”.

sentirse totalmente rodeado por la obra. En 1960, Claes Oldenburg instaló en los bajos de la famosa Judson Church de Nueva York uno de sus primeros *environments*: *The Street*. Realizada a partir de cartón, papel de periódico, madera y otros residuos procedentes de la gran urbe, *The Street* se presentaba como una recreación interior de la ciudad exterior. Oldenburg utilizó pintura negra para cubrir las paredes y sobre éstas colocó figuras esquemáticas portando pistolas, palabras de incomprensible sentido y automóviles difícilmente identificables. En varias ocasiones durante la exposición, este ambiente sirvió de escenario para la realización de *happenings* en los que el propio Oldenburg representaba a personajes marcados por la degradación urbana. En los intermedios, además, se distribuía una especie de papel moneda para que el público pudiera intercambiarlo por los distintos detritus puestos a su alcance. Como en *Cajas-ambiente*, el espacio expositivo de *The Street* se había convertido en una representación abstracta de la calle; de sus lenguajes codificados, en el primer caso, y de su confusión, violencia y desorden, en el segundo. Aunque a primera vista, la obra neoyorquina parezca más lúgubre y pesimista que la de Gomila, la verdad es que las dos tenían, por un lado, un componente lúdico a través de la construcción de un escenario transitable y participativo, y por otro, una confir-

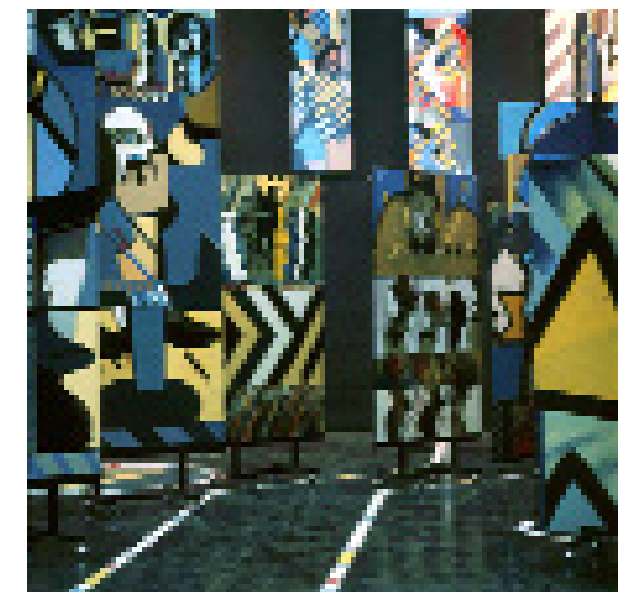
mación de la ciudad como un lugar inhóspito difícilmente alterable⁴.

Pero quizá merezca la pena detenerse un poco más en el modo de representación de la urbe en *Cajas-ambiente*. Sin un contenido político ni crítico evidente, la ciudad que Gomila representa es un espacio semiótico, lleno de signos de ambigua significación. El lenguaje del tráfico, que parece ser el universo simbólico en el que se mueve Gomila, se ve alterado. Ahí están las señales —pasos de cebra, peatones esquematizados, flechas que indican el sentido de la circulación, franjas paralelas que señalan curvas— y, sin embargo, su contenido es impreciso. Porque si en la ciudad exterior, el sentido y obligatoriedad de estos signos es evidente, en el “jardín urbano” de Gomila “el espectador puede jugar y disponer de ellos a plena voluntad.”⁵ Pero a pesar de esta capacidad que Gomila otorga al espectador-usuario de su obra para activar a voluntad o desobedecer estos signos de origen represivo, las figuras que él mismo ha pintado sobre paneles y cajas no tienen tanta suerte. Estas figuras —siluetas realizadas, de hecho, mediante plantillas— se amontonan sin rasgos que las distinguan unas de otras. Calificados por más de un crítico como “robots” o “máquinas”, estos transeúntes anónimos parecen destinados a sucumbir ante el desorden semiótico que los envuelve⁶. Frente a ellos, el visitante puede

elegir entre identificarse con la alineación de estas figuras pictóricas —pues él mismo la sufre en la ciudad exterior—, o aprovechar la oportunidad para saltarse todas las señales e ir a contrasentido. Con todo, una foto de la instalación en Sao Paulo de *Cajas-ambiente* conservada por Gomila, nos muestra los peligros de esta temeridad: en ella, Gomila aparece encerrado dentro de una de las cajas y custodiado por dos hombres uniformados de aspecto malhumorado; policías, guardias de tráfico o quizá sean los vigilantes de la sala que desaprueban su irrespetuosa interacción con la obra.

Volviendo a la concepción de *Cajas-ambiente* como un *environment*, y aunque pueda resultar extraño a primera vista, es interesante traer a colación a Robert Morris y su pensamiento acerca del espectador; tal y como aparece en *Notes on Sculpture*. Morris, que estuvo vinculado con el grupo de danza Judson Dance Church —quienes, como Oldenburg, habían utilizado los espacios de la iglesia neoyorquina a comienzos de los sesenta para sus representaciones— fue una de las principales figuras del minimalismo escultórico. Su texto teórico, *Notes on Sculpture*, publicado en 1966, argumentaba, entre otras cosas, que los visitantes de sus exposiciones no eran meros observadores de las esculturas expuestas, sino parte intrínseca de las obras. Apoyándose en la fenomenología de Merleau-Ponty, Morris se refería a sus esculturas como objetos capaces de hacer consciente al espectador de sí mismo como sujeto que percibe. La simplicidad de sus formas y su colocación en la sala, obligaban al visitante a circular alrededor de las obras y percibir; a la vez, las condiciones espaciales de la galería y la relación de estos

objetos con su propio cuerpo. Por todo ello, varios críticos de la época relacionaron las propuestas de Morris con los *environments* de artistas como Oldenburg, pues tanto uno como otro daban gran importancia a la experiencia del visitante que puede moverse y actuar, en función del espacio que lo rodea y los objetos colocados en él. Y aunque, desde luego, dada la especificidad escultórica del trabajo de Morris por aquel entonces, no es posible compararle con las propuestas ambientalistas, sí es verdad que su concepción del espectador como un sujeto activo y consciente de su actividad en relación a la obra, sirve para interpretar



Juan Gomila. *Cajas-ambiente*. 1977.

⁴ Para un análisis de la relación entre Oldenburg y los planes urbanos contemporáneos para Nueva York, ver Joshua A. Shannon, “Claes Oldenburg’s *The Street* and the urban renewal in Greenwich Village, 1960” en *The Art Bulletin*, marzo 2004.

⁵ “Conversación informal con Juan Gomila por Mariano Antolín” en *Juan Gomila: pinturas, móviles, cajas, ambiente*, Cuadernos de Arte de la Galería Tantra, Gijón, 1975, págs. 30 y 31.

⁶ Merece la pena señalar que en *The Street*, como en *Cajas-ambiente*, las figuras parecen integradas en el caos que las rodea.



Juan Gomila. *Cajas-ambiente*. 1977.

mejor las implicaciones de los *environments* frente a propuestas que conciben al visitante como un par de ojos incorpóreos.

Para Gomila también, el público puede implicarse activamente en *Cajas-ambiente*:

1. El espectador es de algún modo el creador de la obra.
2. El espectador es un elemento más de la obra al quedar integrado en ella.
3. El espectador puede mantenerse al margen de las propuestas anteriores y ser sólo su observador.
4. El espacio se valora en cuanto a lugar de participación”.

Estas cuatro propuestas, extraídas de una descripción hecha por el propio artista, se encuentran en

sintonía con los presupuestos de Morris en *Notes on Sculpture*. También nos acercan a la idea de Umberto Eco de “obra abierta” como aquella creación artística que requiere de la contribución del receptor (o del intérprete) para completarse. Eco, que publicó en 1962 *Opera aperta*, hace alusión en su escrito a un subgrupo, dentro de las “obras abiertas”, que denomina “obras en movimiento” y que se componen de unidades estructurales formalmente incompletas. Eco identifica así, dentro de las artes plásticas, los móviles de Calder cuya disposición espacial varía sin llegar nunca a estabilizarse. Pero quizás, un ejemplo más evidente de esta estructura en movimiento —y además más claramente dependiente de la contribución del receptor— sea *Cajas-ambiente*, cuya configuración se modifica según la participación del visitante.

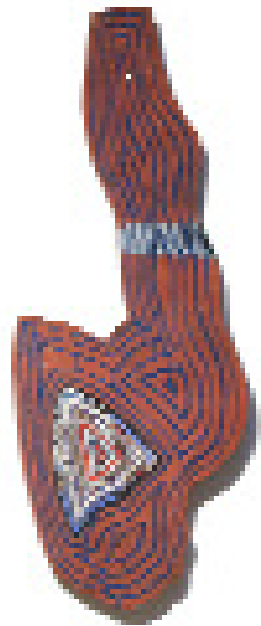
Por supuesto, el tipo de participación propuesto por Gomila —tan valorado a lo largo de este texto— tiene límites tangibles: *Cajas-ambiente* nunca podría modificarse de tal modo que llegase a ser irreconocible y su autor nunca dejaría de sentirse como tal, a pesar de otorgar al participante una cierta responsabilidad sobre el aspecto formal e incluso sobre el sentido final de la obra, abierto a la interpretación. Por ello, y por tratarse de una contribución *a posteriori* —esto es, a partir de una serie de elementos dados—, la participación del público nunca llega a subvertir los principios que rigen *Cajas-ambiente* ni a transformar la obra efectivamente. Es más, la invitación a colaborar por parte de Gomila, no tiene en cuenta las características individuales del visitante real. Éste se concibe de modo abstracto —como en el minimalismo y en los *happening* y *environments* de los años

sesenta— y no según su edad, género, condición social o, incluso más importante en este caso, su procedencia urbana o rural, por poner algunos ejemplos. Por ello la participación se limitará a ser de tipo físico (interactivo) o a ocurrir, enteramente, en la cabeza del visitante.

Cajas-ambiente, con independencia de su interpretación abstracta del público, es una obra de una gran modernidad para la España de comienzos de los setenta. Aunque como se ha visto, muchos de sus planteamientos recogen ideas ya presentes en el arte norteamericano de la década anterior; su aparición como un ambiente integral más allá de límites mediáticos (pintura, escultura, teatro, música) y, especialmente, su invitación al espectador a ser co-artífice del proyecto mediante sus acciones en este espacio, revelan su gran

originalidad en el contexto español. El éxito que le supuso a Gomila *Cajas-ambiente* no fue, sin embargo, suficiente para que siguiera desarrollando estas propuestas más allá de 1977. Tras esta apuesta arriesgada por la “mixtura de medios” y la colaboración, Gomila volvió a convertirse en un pintor a tiempo completo. Tal vez, como apuntaba Manuel Fernández-Miranda en 1983, “la búsqueda desenfrenada por la participación en su experiencia *Cajas-ambiente* (...) acabó sobrepasando la capacidad de respuesta del propio artista.”⁷ Y si es posible que la dificultad para vender en el mercado una obra como aquella también fuera motivo para abandonar el proyecto, ello permitiría hoy —por encontrarse la mayor parte de sus piezas en el estudio de Gomila— su reconstrucción en un espacio adecuado y su reivindicación como un ejemplo impagable de vanguardia artística en España.

⁷ Gomila: galería de figuras, catálogo de la exposición en el MEAC, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1983, p. 7.

















Balada del americano
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm.
1971



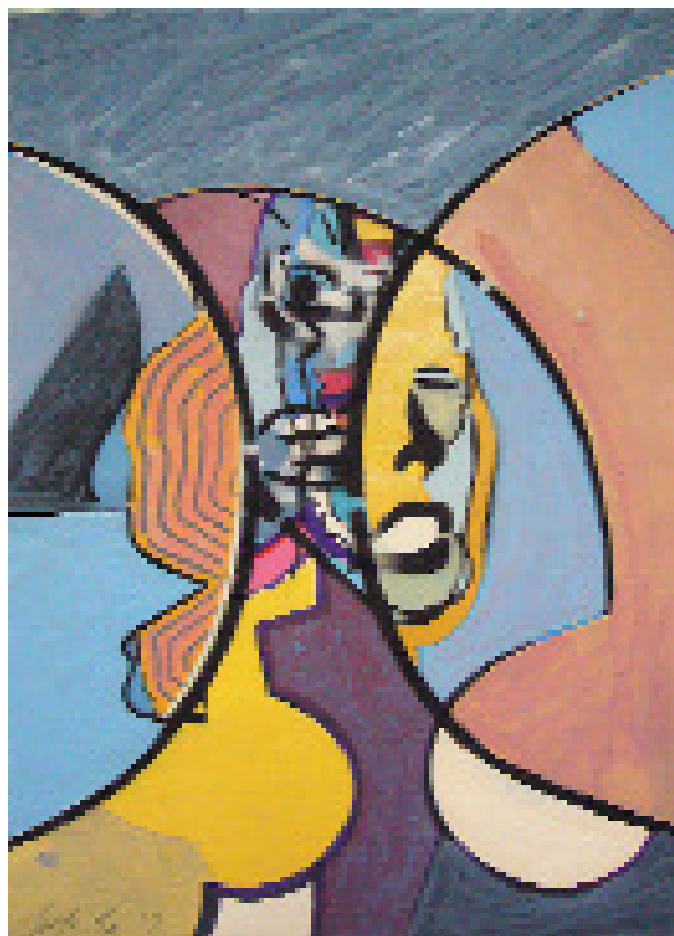
Personaje impertinente
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm.
1971-72



Personaje urbano
Acrílico sobre algodón
146 x 114 cm.
1976



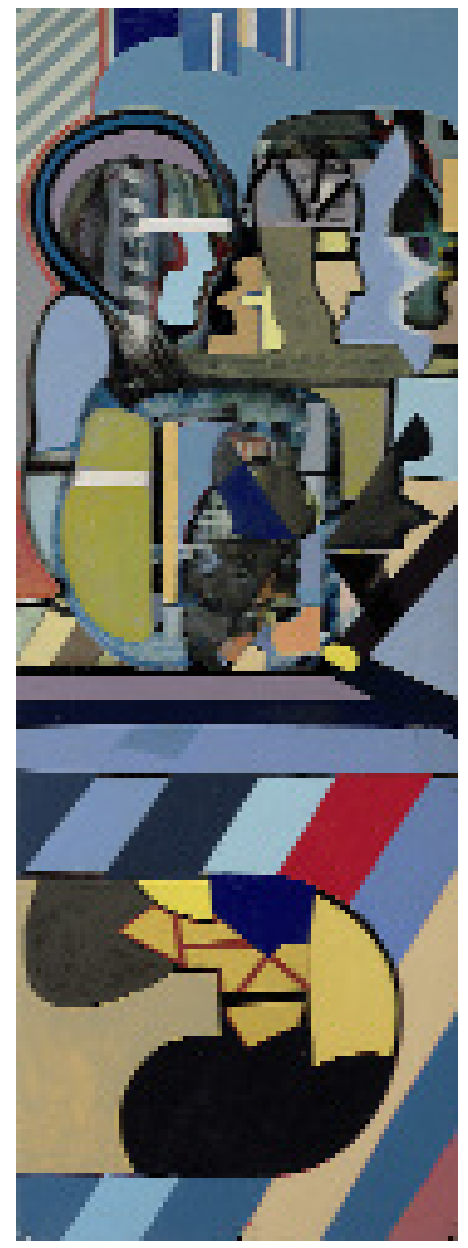
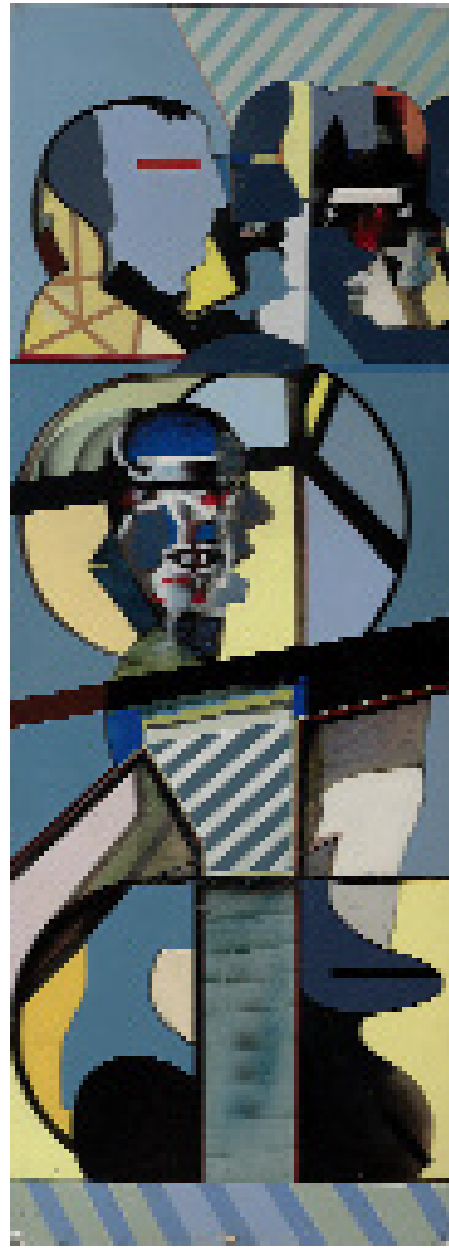
Los perros de Soweto
Técnica mixta sobre lienzo
146 x 114 cm.
1976

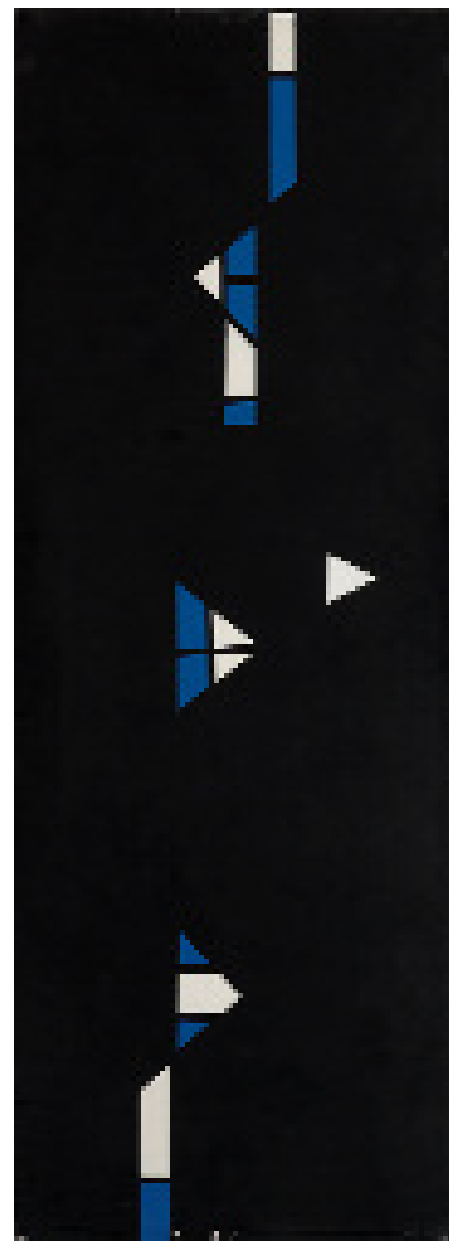
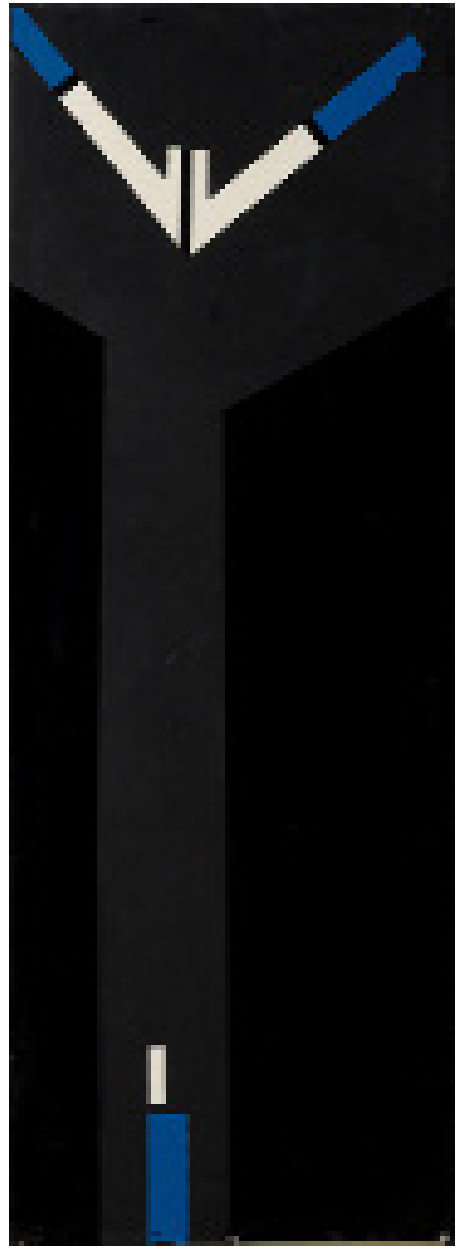


Perfil amarillo
Mixta sobre papel
69 x 50 cm.
1977



Peatones
Acrílico s/algodón
162 x 114 cm.
1977





Pag.48-49

Cajas-ambiente

Mixta sobre madera

203 x 72,5 cm.

1977

Pag.50-51

Cajas-ambiente (reverso)

Mixta sobre madera

203 x 72,5 cm.

1977

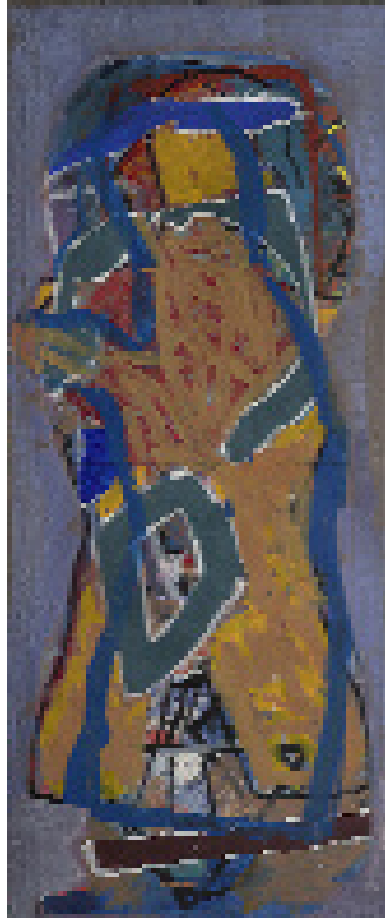
Piernas

Acrílico sobre algodón

162 x 130 cm.

1979





Perfiles
Acrílico sobre papel/algodón
187 x 110 cm.
1984

Composición
Técnica mixta / madera
182 x 101 cm.
1997





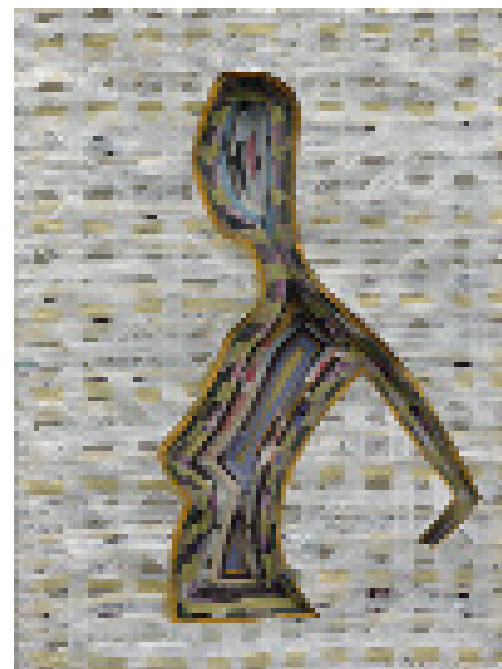
Tren
Técnica mixta s/papel
42 x 29 cm.
2004



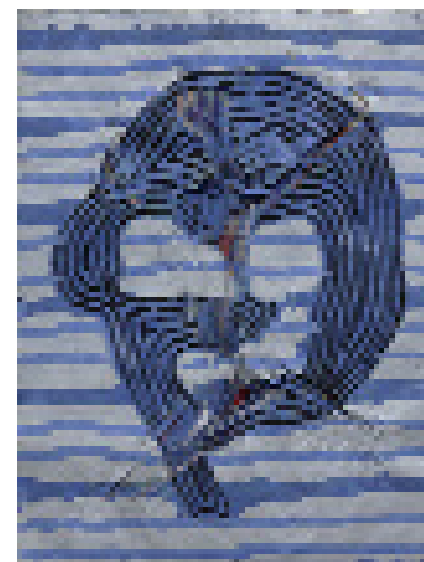
K
Técnica mixta s/papel
32 x 28 cm.
2004



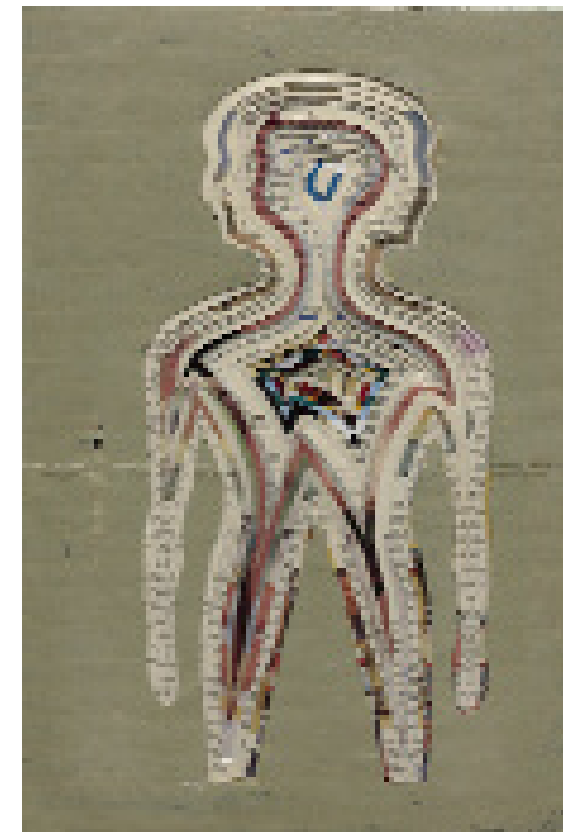
Figura negra
Técnica mixta s/papel
37 x 27 cm.
2004



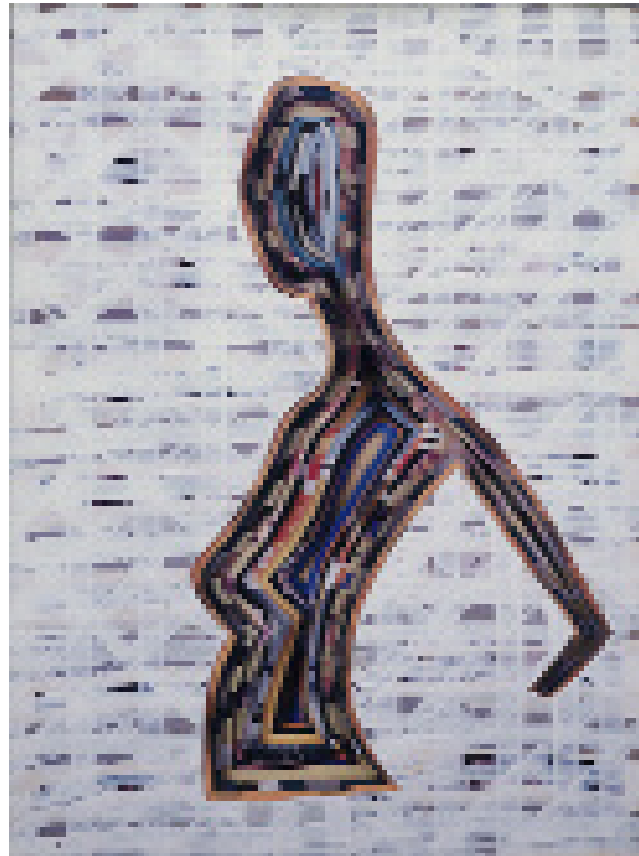
Torso
Técnica mixta s/papel
35 x 25 cm.
2004



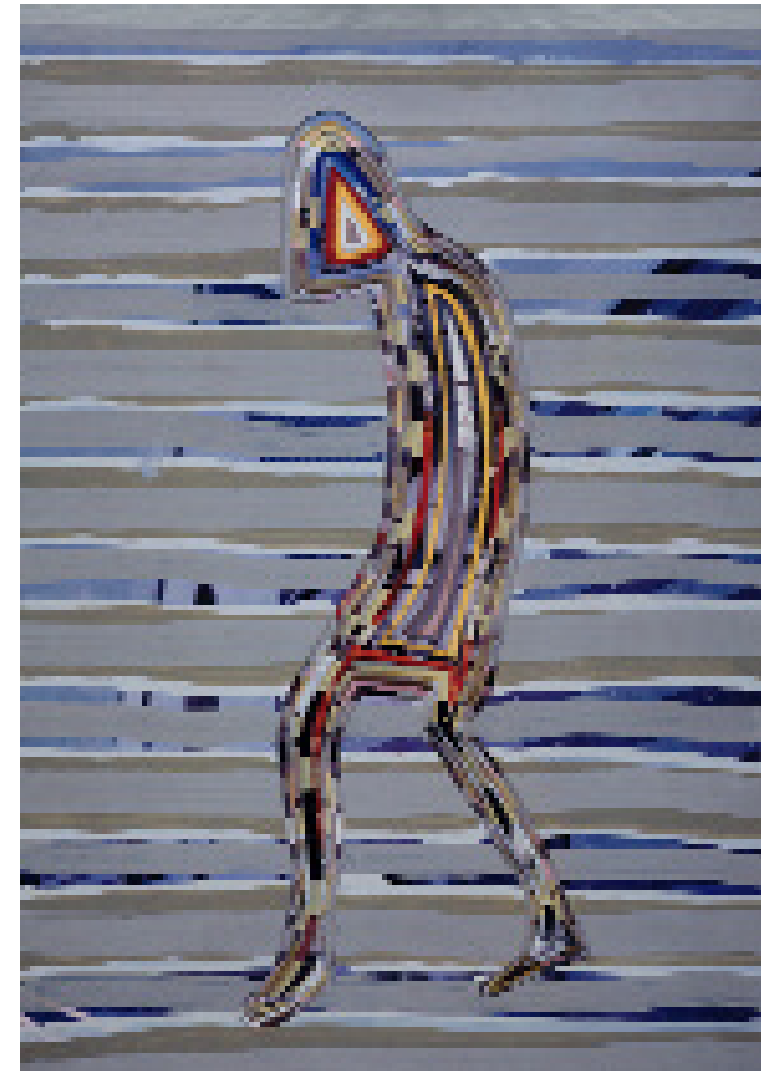
Dentro
Técnica mixta s/papel
34,5 x 26 cm.
2005



Perfil doble
Técnica mixta s/papel
42 x 28,5 cm.
2003



Torso
Cibachrome
80 x 66 cm.
2003



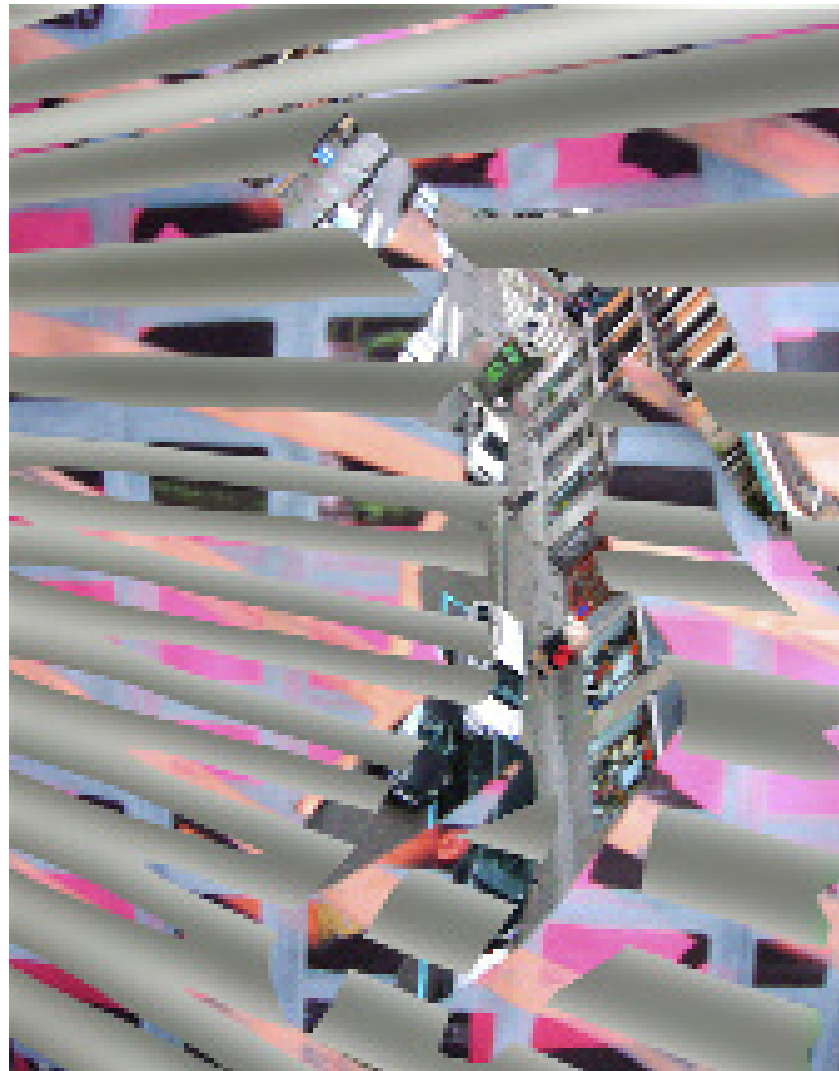
Caminante
Radiance select sobre aluminio
100 x 74 cm.
2005



Figura con paisaje
Fotografía 1/5
90 x 60 cm.
2002



Paseo
Radiance select sobre aluminio
105 x 84 cm.
2005



A través de la ventana
C-Print sobre tela vinílica
120 x 90 cm.
2008



Fled
C-Print 1/5
93,5 x 70 cm.
2007



Ivel
C-Print 1/5
88 x 66 cm.
2008

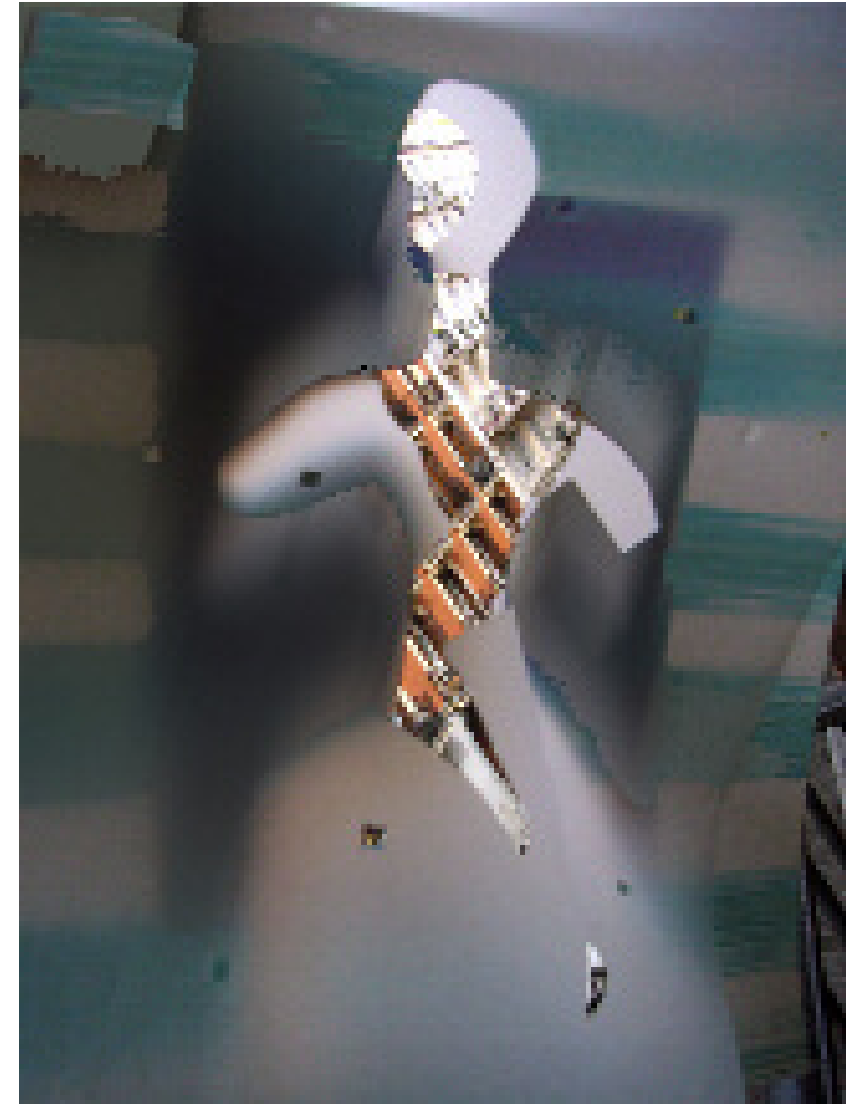
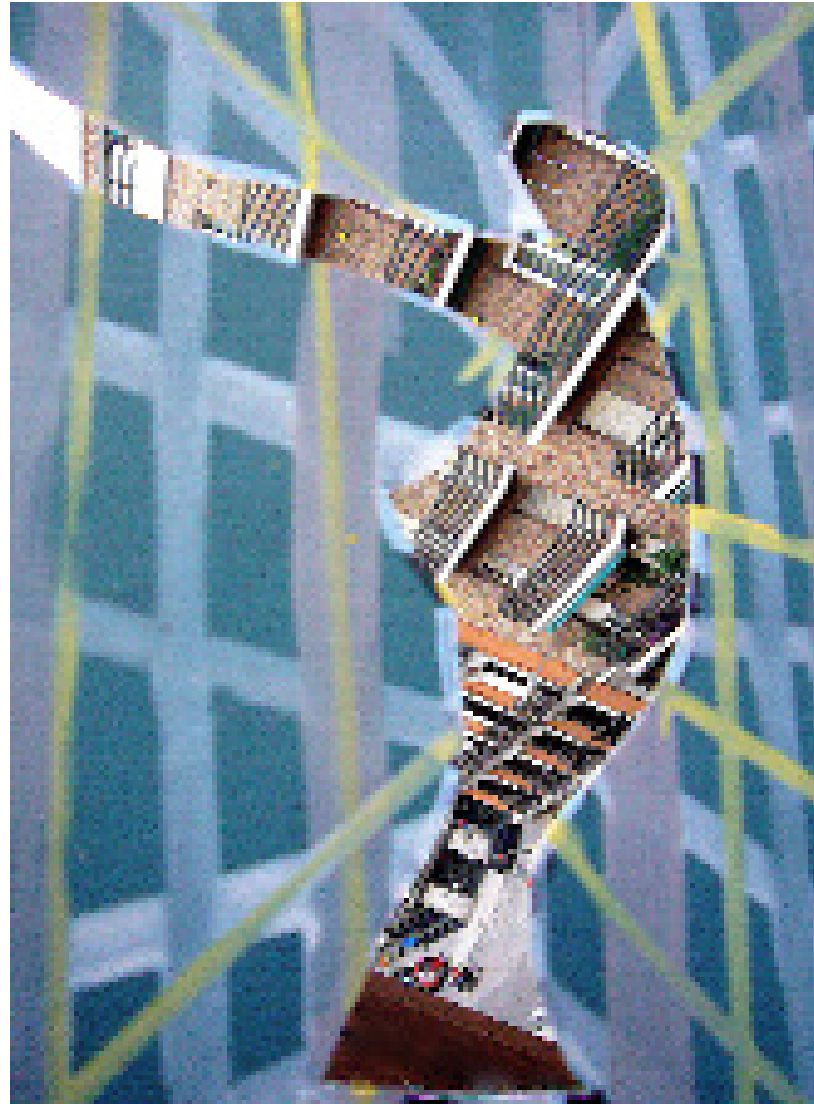


Figura iluminada
C-Print 1/5
88 x 66 cm.
2008



Woman silhouette
C-Print 1/5
88 x 66 cm.
2008



Interior shadow
C-Print 1/5
100 x 70 cm.



From mass-subject to media-subject

A conversation with Juan Gomila

Javier Fuentes Feo

Before heading into the article which follows, I feel it is important to point out that, just as the title indicates, this is not an interview in the strict sense of the word, but rather an exchange of ideas which allows both the curator of the present exhibition (with his always more distanced and analytical perspective) and the artist himself (with his viewpoint tied to the production of the work and the experiences which made this possible) to express their points of view regarding the exhibition.

This text, therefore, falls between an epistolary exchange and a conversation; each of the proposed considerations is not so much a question as a personal thought on the work of Juan Gomila and the social and political context in which this developed.

I would like to start off this conversation by referring to one of the questions that has been brought up most when reviewing your work. Throughout all these decades it has been debated whether your work should be included within the tradition of Pop artists or whether, to the contrary, it did not form part of said movement, even though it stemmed from certain premises broached by those representatives of the new “culture of the masses”.

As far as I am concerned, I clearly see the latter as the way to approach your artistic career with greatest rigour. In my opinion, you have never been a Pop artist in the strict sense. However, I do think that the setting for your line of artistic experimentation was what is known as English Pop Art, more so than in the American scene of artists like Andy Warhol, Roy Lichtenstein or James Rosenquist. You yourself mentioned in the seventies the way in which artists like Kitaj, and especially Peter Phillips, had been references for the development of your work. How do you understand this question today? Why was the influence of English Pop more important for you and in what way did the work of Phillips or Kitaj affect your work?

It's quite simple, really. In 1965 I was living in London, which at that time was the capital city of Pop. Not only in terms of art, but also music, literature, fashion and design.

Given my age at that time –I was 23– the cultural influence of my surroundings turned out to be decisive. The exhibitions I would go to were those by

Hockney, Peter Blake, Allen Jones, Kitaj and a slew of artists steeped in that very same Pop essence which was found everywhere: in the magazines and publications, in the concerts, in the events and, above all, in the streets, in the people, in the clothes and in the shop windows. Yes, the Pop phenomenon was present above all in the streets.

It was impossible to live all that and not come to form part of it. When I became part of that scene, everything was already under way, so the influence that it was to exert on my future work was inevitable. In fact, although English Pop in principle connected better than American Pop with my cultural tradition –from Goya to Picasso–, it's true that as I was discovering the latter, the attraction I felt was enormous, especially to artists like Lichtenstein, Warhol, Rauschenberg, etc.

On the other hand, let's not forget the figure of Bacon, who was shining in all his splendour at that moment.

It's curious that you should cite Francis Bacon, given that in a 1975 interview, when Mariano Antolín associated the figures that then appeared in your paintings with those of the Irish artist, you made the following distinction: «In my work the figures are not deformed, they are reduced to silhouettes». It's true that a decade later you subjected your figures to even greater rending and to much more intensely expressive impulses. I'd like to talk about that rending later on, but for now I'd like to know how you view Bacon's influence on your art.

At the time I said that I certainly was immersed in my *Cajas-ambiente* (Environment-boxes) piece. In that work and at that time I fully submerged myself in the passionate and turbulent world of the big city: the traffic, the crowds, the speed, the signs, the chaos, the anonymity... the people who turned into silhouettes. In the crush of a crowded zebra-crossing, we're all the same, there's no individual there; it's all about a group governed by established norms, by signposted circuits, by a set pace and by the same polluted air. Bacon's figures are, on the other hand, the individual in the solitude of his own home.

I remember that in 1967 Bacon had a show at the Marlborough Gallery in Old Bond Street in London. I was at the opening and I can still recall it in full detail today; in that show there were many answers to and coincidences with my own aspirations. The artistic treatment he gave his paintings especially had an impact on me; in a nutshell: how he painted. I've also always been interested in the way Bacon would make use of a gold frame with glass to encase his paintings; the way in which he understood glass with its reflections as the means to establish not only distance from whomever stands in front of it, but extreme closeness as well, since by appearing reflected on the surface, the viewer comes to form part of the work.

Another of the important artists of that period who has gone much more unnoticed than Bacon is Richard Lindner. For some, he is a forerunner of Pop Art; however, in his figures it's obvious that there exist unnerving, fetishist, erotic and perverse

components which are much more complex than the direct, communicative language of Pop. Did you know this artist's work? Did it interest you at that time?

Indeed, while Richard Lindner is in a way a precursor of Pop Art, his reflection runs much deeper than those artists'. He coincides with them in many things, it's true, for example, in the treatment given to colour or in certain iconography of the big city, but he above all portrays the inside, the entrails of the metropolis, like those aspects you mention: the sex, the violence, urban life, etc.

I knew his work well in those years, and I have to say that I really liked it a lot; I was especially attracted to his enormous individuality as an artist, his ability to keep himself on the fringe of the big, established movements. In fact, it's curious to realise how even today most exhibit curators have a hard time including works by him in exhibitions, as if they simply couldn't manage to fit him into any historiographic mould. That characteristic of Lindner has always interested me, the fact of being an artist of Jewish-German origin who related to aesthetic proposals peculiar to the American world.

On the other hand, I also have to say that I was interested in his ability to tackle questions like sexuality from a much more explicit point of view than the American Pop artists. When the latter alluded to sexuality, as in the case of Mel Ramos, they did so from a "light" perspective, that is, very close to the world that Hollywood might extol. Lindner's perspective in that sense seemed much more interesting to me.

As you stated before, in the 1970's you were reflecting on the urban subject understood as a reality lost in the chaos of the group movement. What characteristics did this subject have for you? Sometimes I have the feeling, especially in paintings like *Peatonos* (Pedestrians), that you saw these individuals/mass in a way similar –though almost a century later, it's true– to how Edvard Munch saw them in his well-known painting, *Evening on Karl Johann* (1892), I mean, with no face, no will, overwhelmed by their own alienation?

In my work, figuration (faces, silhouettes) is integrated into visual elements from the urban environment (traffic signs, lighted signs, advertising signs, etc.) to make up what I call "Urban landscape": a critical image of the Industrial Society. In Munch's beautiful painting, the people are anguished; in mine, they are robotised, alienated. The existential problems of the human being are very similar; what changes is the landscape-environment where they occur; and that landscape-environment changed a great deal from that evening in Karl Johann Street (1892) to the streets in *Cajas-ambiente* (1977).

What's more, I'd like to stress what separates Munch's world from the one I analysed in the 1970's. Although, as you so ably put it, it's true that he represents the origins and dilemmas of the industrial societies of the masses, what's important for me is that that world was still one of horse-drawn carts and Sunday strolls, I mean, a world in which the machine had not yet occupied all those places pertaining to man. The city I represent in paintings like *Peatonos* or in works like *Cajas-ambiente* is a metropolis in which the pedes-

trian has been displaced by the presence of the car and the machine.

Today cities are made for motorized movement and this, although it may not seem so, marks a huge difference from the painting by the Norwegian artist. The world he represents is that of my childhood, when people still would go out to stroll along the Gran Vía in Madrid. Nowadays, when someone wants to go out, they get in the car and go to a beach where they once again find themselves surrounded by thousands of people and hundreds of signs and adverts.

Although in a key book for the second half of the 20th century Serge Gilbert established that American Abstract Expressionism ("New York-Style Painting", as Clement Greenberg liked to call it) had supposed a tremendous breach between the development of American and European Art, I have to say that I see this breach much more clearly in Pop Art. As you know, while Pop in the United States exalted the world of consumerism, the visual media culture, the constant to and fro of merchandise and its endless metastatic reproduction in the social tissue, European Pop explicitly focused on political and social criticism. From the stances of Equipo Crónica, Erró or B. Rancillac, it seems evident that Europe –which was still in the throes of wartime devastation from the Second World War– refused to extol the playful paranoia of the bulimic consumption of images and goods without sifting it through a sieve of critical reflection. We mustn't forget that Europe was experiencing major political conflicts first-hand in coun-

tries like Italy (Red Brigade), France (May '68), Germany (RAF, Baader Meinhof, national division) or Spain (Franco's dictatorship), not to mention the Iron Curtain, which was then seething as a presence within a hand's reach of nuclear destruction. All these elements, together with the memory, somewhat diffuse in those days, of the infamous genocide carried out by the Nazis, forced Europe to consider the construction of images in a very different light. I think Europe felt, in fact, incapable of developing a merely affirmative exaltation of consumerism as the Americans did due to the particular circumstances which marked both its history and its present day, not to mention, of course, the obvious fact that neither its economy nor its social models displayed the development and "advancement" which then characterised the American world.

Taking into account that you were living outside Spain during an important era, could you reflect a little on the way in which artists of your generation, and you in particular, faced these political and social conflicts that I've mentioned? What repercussion did they have on your work? Did you feel the need to reflect pictorially on these questions or are they themes which appeared in an abstract, indirect way in your work? Why do you think, in fact, that questions like Vietnam don't appear in the development of the most renowned American Pop Art, yet they do in European Pop?

Yes, things clearly developed in a different context on both continents. At that time in North America the "consumer society" was flourishing and I think that

the artists were enjoying a serene moment. In Europe other things were happening. First of all, Paris ceased to be the capital of art and culture, which moved to London and New York. The leftist movements in Europe, especially the cultural ones, dynamised the situation and fomented a keener awareness of what was occurring, particularly with the war in Vietnam. Here we had much more information, many more images; there was a great deal more freedom and everywhere slews of independent publications were thriving. There were events and huge anti-war demonstrations constantly going on, in which well-known personalities from the world of culture were always participating, like that demonstration headed by Bertrand Russell. All this influenced my work. I have a series of papers from that time related to the Vietnam War. That was our environment, while that of the Americans was the splendour of the consumer society. There was a lot of censorship concerning Vietnam and it was far away from them, something like what's happening in Iraq nowadays; the really big demonstrations took place in Europe.

In that regard, and besides those works about Vietnam or a few others that I'll refer to in a moment, would you say that your work has generally shown a political concern or do you think that it has been situated in a different realm; that art, in short, does not have any kind of direct relation to the political arena?

Just as I commented before, it did show it during the time I was living in London, especially concerning

the Vietnam War. I have some paintings and drawings directly related to that conflict. Beyond that, as a citizen I'm interested in everything concerned with politics, in what's happening around me, and in everything that depends directly on politicians: wars, hunger, the destruction of the environment, injustice, poverty, etc. I remember the first months of the Iraq War; that seemed so brutal to me that I could hardly work. How could I calmly play with colours and shapes – I thought – while a few thousand kilometres away women, children, old people, men were being killed? And all of it thought out and decided beforehand? I was deeply disconcerted by the abyss that was opening up between the victim turned into an abstract entity for politicians and the real victims seen as I was trying to understand them: as irreplaceable, unique individuals.

I think so, that an artist's work should somehow reflect what we are, and we all, more or less, have a certain relationship with the political arena. When I speak of politics, I'm doing so always from the point of view of a citizen, not as a party member.

In that respect, I'd like to point out that, for me, what's interesting about this question is the way in which, precisely through an analysis of the figures/subjects in your paintings as being trapped/run through/distorted/invaded by the multiplicity of codes (the signs and adverts from the world in which they move), you were suggesting a critical/political reflection on the technocratic and capitalist world in which the men of the second half of the 20th century were leading our lives. For me,

your true political reflection was presented in those paintings from the 1960's, like *Cajas-ambiente*, which, without falling into propagandism, examines how every individual is trapped and overwhelmed by an unbridled environment of consumerism and heavy codification.

Be that as it may, and in a way to continue on with the question of artwork and its relation to certain political issues, I'd like to call to mind that in the mid-1970's you painted what I consider to be one of the most important paintings of your career and which we can see in this exhibition: *Los Perros de Soweto* (The Dogs of Soweto). This canvass does have a marked, and less camouflaged, political meaning. Could you comment a little on what motivated this work and what appears in its iconography?

I'd also like to know what importance airbrushing had for you at the time, since, when you look at this painting, or at another somewhat earlier one like *Personaje urbano* (Urban figure), you get the feeling that, albeit indirectly, graffiti also influenced your sensitivity.

Until the liberation of Mandela in 1990, South Africa was immersed in one of the most brutal racist regimes – Apartheid – of the late 20th century. At that time the imprisonment, torture and killing of the black population were constant events. One of the most savage repressive actions occurred in the town of Soweto in 1976 and the world press got pictures of it: big, white policemen heavily armed and accompanied

by enormous, ferocious dogs that were snapping at and biting the black demonstrators. That's how the painting *Los Perros de Soweto* came into being, motivated by the impotency of having to contemplate all that without being able to say or do anything.

With regards to the subject of spray paint and airbrushing, I have to honestly say that at that time graffiti didn't interest me enough to incorporate it into my work. I wanted to reflect on the urban codes established by political institutions, and not so much on what was coming out of the counter-cultural imagination. Although there may be a certain artistic presence reminiscent of the spray-painting from that urban aesthetics in the paintings you cite, the truth is, as I've said, my interests lay more in the direction of the industrial world. That's why I used to work with a painter's spray gun, because it gave me a clean, shiny colour which brought my paintings closer to aesthetics of an industrial nature.

It was also in those years when you represented Spain in several international biennials. What was the result of that experience?

I participated in three. The first, in 1974, was the Alexandria Biennial with my work, *Cajas-ambiente*, which at that time was quite spectacular: it was composed of a floor measuring some 80 square metres, entirely painted in black and with figures, on which the spectator could step and walk. There were a series of mobile elements, with wheels, which you could handle

and arrange however you pleased. The work was a great success and was awarded the First Prize.

The second was the 1977 Sao Paulo Biennial, which I took part in with the same piece, only much more developed, larger in size and consisting of a totally enclosed, 100 square metre space-room with both an entrance and an exit door. The spectator would go in and become integrated in the work, forming part of it until leaving. It was nominated for the First Prize, but, in the end, the Argentine curator, at that time the all-powerful Jorge Glusber, intervened and managed to influence the jury vote so that everything that had been decided changed and Argentina walked away with the Grand Prize.

And, finally, the Venice Biennial in 1980, with a completely different work, leaving behind many of the ties that linked me to Pop. This was framed within what was called at that time "New Figuration", which was a bit of the tone of that biennial with the famous *Apperto* by Bonito Oliva.

The piece was very well received; the director of the Museum of Contemporary Art of Chicago, the Israeli curator and several Italian galleries, as well as critics and artists like Emilio Vedova, showed a very special interest in it.

I hold fond memories of my participation in all these events. I lived in those countries several months and the personal experiences were quite enriching, although, on a professional level, they were wasted. At that time everything had a more romantic meaning and

the Spanish curators did not take care of promoting our work. Nowadays it's very different; Spanish curators and gallery owners are more professional and take advantage of these events to situate their artists.

At the beginning of this conversation, when we were talking about the importance that the figure of Francis Bacon might have for you, we made a quick reference to the subject of the rendering your figures would come to show starting from the decade of the 1980's. In this regard, I'd like to reflect a little on the way in which your painting has taken an important turn since then.

On the one hand, it's unquestionable that the motif in your work continues to be mainly the human figure; however, this figure stopped being criss-crossed by graphic signs and well-defined urban codes, as had occurred throughout the era of the seventies—above all, in the period of the various *Cajas-ambiente*—, and began to present a much more expressive, mixed media and visceral appearance. If before the figures were shaped, broken up and fragmented by the flow of unrestrained social codification, from those years on everything began to change into a gesturing linked to painting of an expressive nature. At that time painting started to be more liquid, livelier and more agile, that is, a plastic movement corresponding to drips and splashes of colour superimposed on each other appeared in painting. That's how some works acquired a certain mixed media appearance. From a perspective of approximately thirty years, how do you now view that change in the deve-

lopment of your career? What led you to give up works tied to installation and return to the more traditional space of the canvass?

At the end of the seventies I suddenly felt the need to free up my system of work, as well as the complicated process involved in setting up something like *Cajas-ambiente*. That work became really heavy-going, not only physically, but also conceptually. It was like a whole city, full of cars, traffic, signs, pollution, people, etc. and done in heavy materials like wood and iron. From then on I wanted to do works that were lighter, in every sense of the word, and I began to work using cotton canvas, paper, card and pigments. Then the colours are more liquid, the paint drips and somehow it's freed up; it was a feeling a little like leaving behind the hubbub of the street and secluding myself at home, and in fact that's how a whole series of works consisting of "inner" spaces came into being.

To change the topic somewhat before going on with the questions we've been dealing with, I remember you told me something once, more or less a decade ago, that especially caught my attention and that I even came to quote in a text I wrote. You pointed out the difficulty of painting in times like ours, in which, and I'm quoting more or less from memory, "any televised or media-reported event is now so powerful that it seems almost impossible to outdo". You were speaking specifically about something as "simple" as a football match, and referred to the way the cameras would move in travelling shots or soar

above the players with perspectives befitting high-budget films. What do you think now about this question? What value can art in fact have in times like the ones we're living?

Well, I still feel the same. We live in a world of images that are more and more perfected and among technological means with boundless possibilities. You can't compete with that: you have to watch the news, a report on the war in Iraq or a football match and then think about what can be done with a camera to create a work of art. I don't think that's negative, the problem nowadays is that everything is turned into a big show: football, war, the news program, a Van Gogh or Picasso exhibition. And at the end there is the artist, whose danger resides in coming to form part of such a show without remaining on the sidelines as an observer who analyses what can be constructed from that, regardless of the tools he uses.

Three or four years ago you opened up a new line of work. You started using magazines and books in which you'd little by little cut out figures with a cutter. Later you'd paint over the cut-out magazine covers, thus creating the sensation of both a palimpsest of information (pictures and text) and pictorial contribution. For me, it was something like a kind of archaeology in the heart of the media mesh of published information. What was the reason for this new line of work? What do you find of interest in this process of rummaging through the heart of magazines?

My first idea was to go cutting through the magazine until I got to the back cover. It was something like cutting through all the barriers of "information-disinformation" that surround us (television, advertising, the press, etc.) in order to end up with a sort of silhouette of "ourselves". I had been searching for some time for a path that would open up a different perspective for me in which to link all my previous stock of knowledge related to templates and the figures these generated and I kept feeling a greater need to incorporate elements dealing with photography and the digital world.

As far as the rummaging process, it's the same that I used in my previous work, only the technique is the inverse. In one, it functions by gradually emptying out the inside and, in the other, by eliminating everything that was painted before.

To go on with this question, and to wind up, I'd like to reflect a little on the photographs you've been producing over the past few years. On occasion, especially in the works from 2006, you used to photograph the works done with a cutter that I mentioned before. In these cases, it seems as if you wanted to distance the work from the real nature of the materiality of the paper, I mean, as if you wanted to integrate it again within a technical reproduction scheme. To put it another way, it seems as if you understood the works done with a cutter as being definitive, while at the same time they are presented as the reason behind or the beginning of a new work done in photographs. That's why I find it especially interesting to see two images of the same work in an exhibition, as in fact

occurs in this show. In this case, we become aware of the sort of transference you are studying: first, the act of picking out a magazine which comprises a rich specific visual and textual content; then, the exercise of cutting, which little by little brings different pages or strata of the publication to the surface and, subsequently, the pictorial exercise over this element. All this becomes an original work. Later, you photograph that work and upscale it so that you generate another work which is indirectly reintegrated into the flow of the media-reproduced image. Finally, and as a logical paradox of the world of images in which we live, both works are reproduced in a catalogue, to a certain degree losing that quality of being different or unique that they display in the exhibition setting. How do you view this relationship? Why are you interested in presenting this type of "game"?

There are several questions here. The piece done with a cutter involves quite a laborious and delicate process and the end result turns out to be a small, yet very condensed, "object-piece". With photography I free it from this ever-so-meticulous technique and I take it to a different technical and visual appreciation. It becomes another work of art: the first is a sort of bas-relief—in some cases, an almost sculptural element—, while the second is a totally flat surface made of aluminium or clear glass. Whether they are shown together or not, you don't know exactly what is happening, and so we get into that game which so fascinates me where things are not what they seem. We create a reality from another reality, from another reality which is at the same time distinct, and so on and so on. It's as if we were constructing one final work with different "layers of reality".

Cajas-ambiente:
participation beyond painting

Emma Brasó

When the emblematic work of Juan Gomila, *Cajas-ambiente* (Environment-boxes) was first exhibited in Madrid in 1973, Spain was timidly beginning to open up to international artistic movements. Although the Art Informel of Tàpies and the El Paso group had supposed the start of pictorial modernity, it was the generation contemporaneous to Gomila which began to introduce Pop and other European-rooted figurative movements, which were transformed here into a critical version of the socio-political situation. Even so, the appearance of a work like that of Gomila (whose ideas on the work/viewer relationship, as we shall see later on, were closer to the American proposals of the 1960's) must have caused, if not astonishment, at least a striking impression of novelty within the still Francoist and relatively isolated context of the country. More than three decades after *Cajas-ambiente* was presented before the Madrid public (in 1973 and again in 1975), at the 1974 Alexandria Biennial (where, as is well known, Gomila won the First Prize in Painting) and at the 1977 Sao Paulo Biennial, perhaps now might be a good time to resurrect this significant work –much of whose elements are still kept in the artist's studio– and analyse it again in the light of what has been seen since then.

In the small catalogue which accompanied the 1973 exhibition in the Club Pueblo Gallery in Madrid, the critic Santos Amestoy wrote: "What is this unique work by Juan Gomila? It is mixed media, a mixture of mediums, a pastiche of elements thanks to which the

field of meaning and, consequently, the field of perception, is broadened!"¹ But what exactly did this combination of painting, sculpture and *environment*, which must have helped intensify the visitor's experience, consist of? What the black-and-white photos of the time show us is a space of about 40 square metres made up of a floor consisting of large, black, wooden boards that are criss-crossed by hard-to-classify white markings (lines, arrows, curved shapes and humanoid silhouettes). Four boxes are situated on this net-like pavement, each one composed of four independent panels over a metre high, placed on wheels and joined by simple hinges. The colour and pictures of the flooring are repeated on the outside, while inside, the boxes display a richly-coloured composition (indistinguishable, of course, in the catalogue photos) where silhouettes of anonymous characters and more or less abstract shapes, taken from traffic signs, are gathered. Due to their mobile design, these pieces were easily handled by the public, who could move them around, open them or even shut themselves up inside. Furthermore, according to what Gomila himself relates, they installed a television and a slide projector that showed images of immense traffic jams and aggressive driving, and he, together with Juan de Pablos, composed an "urban symphony" using city noises to be heard in the gallery. They also placed a cube with talcum powder so that whoever wanted to could leave the mark of their footprints on the black floor. Finally, Gomila invited a university theatre and dance group to perform for the public in this uni-

¹ Amestoy, Santos: *Cajas-ambiente*, Club Pueblo-Sala de Arte, Madrid, 1973.

que space, in what might have been called a “happening”, should that concept have been used then in Spain.

The integration of video and photographic images together with the painted panels, the use of the work as a stage, and the invitation to visitors to handle the exhibited objects, including leaving footprints of their presence in this space, must have seemed quite daring proposals. Although in subsequent presentations of *Cajas-ambiente* Gomila gradually eliminated some of these elements, while at the same time elaborating and complicating the pictorial ones, critics continued to mention not only the viewer's surprise at finding themselves “living” the work, but also Gomila's originality as opposed to the cultural reality of his time and the difficulty of classifying him within contemporary pictorial movements.

At the 1977 Sao Paulo Biennial, which was to be the most ambitious spatially (some 100 m²), as well as the last public representation of the entire work, Gomila painted the walls and floor of the enclosed precinct with white markings on a black background; he introduced boxes of three different sizes with brightly coloured interiors; he hung new paintings on canvas all around the room and created a series of moveable panels inspired by those arrow-shaped crossroad signs which on American roads point the direction to several destinations at the same time. Thus, *Cajas-Ambiente* became a huge environment-box, or, to phrase it in another way, a continuous, independent space that totally surrounded the visitor who penetrated in it and in which painting, sculpture and

architecture fused together. As can be appreciated in the video that Brazilian television taped during the Biennial, Gomila installed a round mirror, like those placed in streets for drivers to see what is coming round the other corner, so that visitors could observe themselves being absolutely enveloped by this pictorial environment and now a part of it. Moreover, the artist himself appears interacting with his work in this important video document. As if it were a demonstration, Gomila goes about performing the various actions that anyone could do within *Cajas-ambiente*: moving the boxes around, separating the panels and then re-organizing them, interchanging them with ones from another box, changing the direction of the arrow-shaped boards to create new figures, stepping on the floor markings, etc.

As mentioned at the beginning of this text, this work, in its day described as “absolute”, maintains startling similarities with some of the ideas generated in the United States in the 1960's; for example, with the sets done by Robert Rauschenberg for the Merce Cunningham company, some with wooden modules on wheels; the *happenings* by Allan Kaprow, in which he aspired to eliminate the distinction between participants and spectators; or most particularly, with the *environments* by Claes Oldenburg. Although on numerous occasions the influence of British Pop Art on the development of Gomila's artistic development has been emphasized –he lived in London from 1965 to 1967 and became closely acquainted with the ideas of Richard Hamilton, David Hockney and Peter Phillips, among others–, *Cajas-ambiente* bears unquestionable similitudes, which have not been sufficiently recognised,

to the creations of interactive spaces by the aforementioned American artists².

Environment, as an artistic concept, refers to a type of creation which is the product of the configuration of large or small spaces in which the spectator who enters comes to feel totally surrounded by the work. In 1960, Claes Oldenburg installed one of his first environments, *The Street*, in the basement of the famous Judson Church in New York. Done in cardboard, newspaper, wood and other refuse from the big city, *The Street* was presented as an indoor re-creation of the city outside. Oldenburg used black paint to cover the walls and on these he placed schematic figures carrying guns, nonsensical words and hard-to-identify automobiles. On several occasions during the exhibition, this environment served as a stage for carrying out *happenings* in which Oldenburg himself represented characters marked by urban degradation. Moreover, during the intermissions, a sort of paper money was handed out so that the audience could exchange it for different pieces of rubbish placed within their reach. As in *Cajas-ambiente*, the exhibit space of *The Street* had been converted into an abstract representation of the street; in the former, a representation of its codified languages, and, in the latter, that of its confusion, violence and

disorder. Although at first glance the New York work may seem bleaker and more pessimistic than Gomila's, the truth is that both held, on the one hand, an element of entertainment through the construction of an accessible, participative stage, and, on the other hand, a confirmation of the city as an inhospitable place resistant to change³.

However, it may perhaps be worthwhile to look more closely at the way the metropolis is represented in *Cajas-ambiente*. With no obvious critical or political content, the city which Gomila represents is a semiotic space, full of signs with ambiguous meaning. The language of traffic, which appears to be the symbolic universe in which Gomila moves, is viewed as altered. The signs are there –pedestrian crossings, schematic pedestrians, arrows indicating traffic direction, parallel stripes signalling curves– and yet, their content is imprecise. Because, if in the outside city the meaning and obligatoriness of these signs is obvious, in Gomila's “urban garden”, “the spectator may play and arrange them at will”⁴. These figures –silhouettes done, in fact, using templates– are piled together with no feature to distinguish one from another. Described by more than one critic as “robots” or “machines”, these anonymous passers-by seem destined to succumb before the semiotic disorder.

² If, rather than analysing the work/viewer relationship, this were a stylistic analysis of the pictorial compositions that Gomila did inside the boxes, it would indeed be appropriate to make a comparison with examples from British Pop Art.

³ For an analysis of Oldenburg and contemporary urban planning for New York, see Joshua A. Shannon, “Claes Oldenburg's *The Street* and the urban renewal in Greenwich Village, 1960” in *The Art Bulletin*, March 2004.

⁴ “Informal conversation between Juan Gomila and Mariano Antolín” in *Juan Gomila: pinturas, móviles, cajas, ambiente*, Cuadernos de Arte de la Galería Tantra, Gijón, 1975, pages 30 and 31.

der that envelops them⁵. In opposition to them, visitors can choose between identifying with the alienation of these pictorial figures –just as they themselves suffer in the city outside– or taking advantage of the chance to completely ignore the signs and go against the grain. Nevertheless, a photo kept by Gomila of the *Cajas-ambiente* installation in Sao Paulo shows the dangers of this temerity: in the photo, Gomila appears enclosed within one of the boxes, guarded by two mean-looking uniformed men – police officers, traffic wardens or perhaps they may be the gallery security guards who disapprove of his disrespectful interaction.

Returning to the conception of *Cajas-ambiente* as an *environment*, although this may seem strange at first glance, it is interesting to mention Robert Morris and his thoughts concerning the spectator, as they appear in *Notes on Sculpture*. Connected with the dance group, Judson Dance Theater –which, like Oldenburg, had used the New York church facilities for its performances in the early 1960's–, Morris was one of the main figures of sculptural minimalism. His theoretical text, *Notes on Sculpture*, published in 1966, argued, among other things, that visitors to his exhibitions were not mere observers of the exhibited sculptures, but rather an intrinsic part of the works. Inspired by the phenomenology of Merleau-Ponty, Morris referred to his sculptures as objects capable of awakening the spectator's awareness of himself as a perceiving subject. The simplicity of their forms and their arrangement around the gallery forced visitors to walk around the works and, at the same time,

perceive the spatial circumstances of the gallery and the relation of these objects to their own bodies. Due to all this, several critics at the time associated Morris' proposals with the *environments* of artists like Oldenburg, as both of them lent great importance to the experience of visitors who could move about and act in function of the space which surrounded them and the objects displayed within that space. While, of course, it is not possible to compare Morris to the environmentalist proposals, given the sculptural specificity of his work at that time, it is certainly true that his conception of the spectator as an active subject aware of his activity in relation to the work serves to better interpret the implications of *environments* as opposed to proposals which conceive visitors as a pair of bodiless eyes.

For Gomila, too, the public may actively involve themselves in *Cajas-ambiente*:

1. The spectator is in some way the creator of the work.
2. By becoming part of it, the spectator constitutes yet another element of the work.
3. The spectator may stay on the sidelines of previous proposals and be solely an observer.
4. The space is valued as a place for participation."

These four premises, extracted from a description by the artist himself, are in tune with Morris' proposals in *Notes on Sculpture*. They also bring us close to

Umberto Eco's idea of "open work" as that artistic creation which requires the contribution of the receiver (or interpreter) in order to be complete. Eco, who published *Opera aperta* in 1962, alludes in his writing to a sub-group within "open works" which he calls "works in movement" and which are composed of formally incomplete structural units. Within the plastic arts, Eco identified this with Calder's mobiles, whose spatial arrangement varies without ever managing to stabilize itself. However, perhaps an even more obvious example of this structure in motion –as well as being more clearly dependent on the receiver's contribution– may be *Cajas-ambiente*, whose configuration is modified according to visitor participation.

Of course, the sort of participation proposed by Gomila –held in such esteem throughout this text– has tangible limits: *Cajas-ambiente* could never be modified to the point of becoming unrecognisable and its author would never stop feeling that he was its creator, despite giving the participant a certain responsibility for the formal appearance and even for the final meaning of the work, open to interpretation. For this reason, and because it deals with a contribution made *a posteriori* –that is, parting from a series of given elements–, public participation could never come to subvert the principles governing *Cajas-ambiente* nor to effectively transform the work. What is more, Gomila's invitation to collaborate does not take into consideration the individual characteristics of actual visitors. These are conceived in an abstract way –like in minimalism and in the *happenings* and *environments* in the 1960's– and not according to

their age, sex, social class or, even more importantly in this case, to whether they come from an urban or rural environment, just to cite a few examples. This is why participation will be limited to being physical in nature (interactive) or to occurring entirely in the visitor's head.

Cajas-ambiente, irrespective of the public's abstract interpretation of it, is a work of tremendous modernity for the Spain of the early 1970's. Although, as we have seen, many of its concepts draw on ideas already present in American art from the decade before, its appearance as an all-inclusive environment beyond the limits of any medium (painting, sculpture, theatre, music) and, especially, the invitation to spectators to be co-creators of the project through their actions within the space, reveal its outstanding originality within the Spanish context. The success that *Cajas-ambiente* supposed for Gomila was not enough, however, to permit the continuing development of these proposals beyond 1977. After this daring wager in favour of the "mixture of mediums" and collaboration, Gomila went back to being a full-time painter. Perhaps, as Manuel Fernández-Miranda pointed out in 1983, "the unbridled search for participation in his *Cajas-ambiente* experience ... ended up surpassing the artist's own capacity for response."⁶ While it may be likely that the difficulty of selling a work like that on the market was also a motive for abandoning the project, this would today allow for not only its reconstruction in an appropriate space, as most of its pieces are to be found in Gomila's studio, but also for its recognition as a priceless example of avant-garde art in Spain.

⁵ It is worthwhile pointing out that, both in *The Street* and in *Cajas-ambiente*, the figures appear to be integrated in the chaos which surrounds them.

⁶ Gomila: *gallery of figures*, catalogue from the exhibition in the MEAC, Directorate General of Fine Arts and Archives, Madrid, 1983, p.7.



Juan Gomila

- 1942** Nace en Barcelona.
- 1948** Reside en Gijón, Asturias.
- 1965-67** Reside en Londres.
- 1968** Se traslada y vive en Madrid.
- 1973** Presenta en Madrid por primera vez su obra "*Cajas-ambiente*".
- 1974** Representa a España en la X Bienal de Alejandría y obtiene el Primer Premio.
- 1975** Expone en Madrid en la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural junto con el pintor francés Pierre Soulages y el escultor alemán Gunter Hease.
- 1977** Representa a España en la XIV Bienal Internacional de Sao Paulo.
- 1978** Obtiene el Segundo Premio de Pintura en la VII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes. Barcelona.
- 1980** Representa a España en la Bienal de Venecia.
- 1981** Realiza la escenografía y vestuario de la obra de Bertolt Brecht "*Un hombre es un hombre*", que dirige el alemán Friedo Solter.
- 1984** Participa con Manuel Piña en la elaboración de tres trajes pintados y un desfile. Madrid, Barcelona, Frankfurt, Zurich y Japón.
- 1990** Abre una nueva etapa en su trabajo en la que la figuración, si bien no desaparece por completo, queda diluída bajo un procedimiento pictórico mucho más abstracto y expresivo.
- 1995** Comienza a realizar la serie de cuadros en los que grandes franjas de un único color recorren la totalidad del lienzo recortando diferentes formas y figuras.
- 2000** Intensifica la presencia pictórica de unas franjas que, durante los dos años siguientes, serán las grandes protagonistas de sus cuadros.
- 2003** Realiza los primeros trabajos denominados "recortables"; piezas en las que utiliza revistas y libros sobre las que interviene recortando figuras.
- 2004** Empieza a realizar fotografías de los llamados "recortables" y a ampliarlas en gran formato.
- 2006** Presenta una gran exposición dedicada a las piezas "recortables" que ha realizado en los dos años anteriores.
- 2007-08** Empieza a trabajar de manera exclusiva con fotografía digital.
- 2008** Presenta una exposición retrospectiva en el Museo Barjola (Gijón).

Exposiciones Individuales (Selección)

- 1968** Galería Illescas. Bilbao.
- 1969** Sala del Prado. Ateneo. Madrid.
- 1971** Galería Tassili. Oviedo.
- 1972** Galería Pecanins. México D.F.
- 1973** Sala Club Pueblo. Madrid.
- 1974** Galería Lúzaró. Bilbao.
- 1975** Dirección Gral. Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid.
Propac. Madrid.
Galería Tantra. Gijón.
- 1976** XX Feria Nacional de Asturias. Gijón.
- 1977** Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- 1979** Galería Kreisler Dos. Madrid.
- 1980** La casa del siglo XV. Segovia.
- 1981** Sala Nicanor Piñole. Gijón.
- 1982** Galería Joaquín Mir. Palma de Mallorca.
- 1983** Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.
- 1985** Galería Manuela Vilches. Marbella.
- 1986** ARCO 86. Madrid.
- 1988** Banca March. Manacor. Mallorca.
Galería Tres D'Oros. Palma de Mallorca.
- 1989** Galería Jorge Kreisler. Madrid.
- 1991** Joan Guaita. Palma de Mallorca.
Galería Durero. Gijón.
- 1993** Galería Álvaro Castagnino. Buenos Aires.
- 1994** Galería Van Art. Madrid.
- 1995** Caja de Asturias. Oviedo.
- 2002** Metropolitan Museum of Manila. Manila.
The Luz Gallery. Manila.
- 2004** Marjan Soleimaní Gallery. Dubai. Emiratos Árabes.
- 2005** Galería Fruela. Madrid.
- 2006** Galería Gema Llamazares. Gijón.
- 2008** Museo Barjola (Retrospectiva). Gijón.
Bait Muzna Gallery. Muscat (Oman).

Exposiciones Colectivas (Selección)

- 1972** Nuevos Maestros de la Pintura Española. Madrid.
- 1974** XXVIII Premio Internazionale di Pittura Micheti. Italia.
X Bient de Alejandría. Egipto.
I Bient Internacional de Obra Gráfica. Segovia.
- 1976** VIII Festival Internacional de la Pintura. Cagnes-sur-Mer. Francia.
- 1977** Museo Salvador Allende, Fundación Miró. Barcelona.
XIV Bient Internacional de Sao Paulo. Brasil.
Arte Actual Español. La Habana.
Nombres nuevos del Arte Español. América Latina.
- 1978** "Desintegración Tres". Museos de España.
- 1979** Gráfica Española Contemporánea. Praga.
VII Bient Internacional del Deporte. Barcelona.
- 1980** Biennale di Venecia 80. Italia.
Festival de las Artes de Cuenca. Ecuador.
- 1981** Museo Municipal de Cuba.
IV Bient de Arte de Medellín. Colombia.
- 1982** Museo Jovellanos. Gijón.
ARCO 82. Madrid.
- 1983** VII International Contemporary Art Exhibition. India.
Arte Asturiano de Hoy. Museo Municipal. Madrid.
- 1985** "El retrato". Galería Privat. Palma de Mallorca.
- 1987** Obra Gráfica-Mallorca. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
- 1988** Colección Cryns. Llonja. Palma de Mallorca.
Artistes Actuals Als Fons Municipals. Círculo de Bellas Artes. Palma de Mallorca.
- 1989** "Colección". Joan Guaita. Madrid.
- 1989-90** I Bient Tanqueray. Comunidades Autónomas.
- 1992** Exposición Universal de Sevilla. Pabellón Islas Baleares. Sevilla.
- 1993** "Museo Sentimental". Galería Joan Guaita. Palma de Mallorca.
- 1994** "Latitud de la mirada". Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.
"Zapatos usados & talleres de artistas". Fundación Pilar y Joan Miró. Palma de Mallorca.
- 1995** "Una visión, escultura contemporánea". Centro Cultural Caixavigo.
- 1996** "La memoria de un sueño". Fundación Caja Vital Kutxa Fundazioa. Vitoria.
- 1998** "El arte del desnudo". Caja San Fernando.
- 2000** Taller 6a. Centre de cultura "Sa Nostra". Palma de Mallorca.
- 2002** Poètiques Modernes. Casal Solleric. Palma de Mallorca.
- 2004** Spanish Modern Art on Paper. Kópavogur Art. Museum. Islandia.
Deporte y Arte Contemporáneo. Museo Camón Aznar. Zaragoza.
- 2005** El Quijote, una nueva mirada. Museo Casa Zavala. Cuenca.
Mirar no es suficiente. Ses Voltes. Palma de Mallorca.
- 2008** Iberian Center for Contemporary art. Pekín.
Art Paris Fair. Abu Dhabi.

Bibliografía Seleccionada (Publicaciones)

- 1970** Ángel González. *Juan Gomila* "Cuadernos de Arte de publicaciones Españolas", n.º 129 Ateneo, Madrid. (Catálogo).
Gran Enciclopedia Asturiana. Volumen 7. Fascículo 103.
- 1971** J. M. Moreno Galván. *Galería Nepence*. Barcelona. (Catálogo).
- 1972** J. Villa Pastur. *El desnudo femenino en la pintura asturiana*. Tesoros de Asturias. Gijón.
Historia de las artes plásticas asturianas. Ayalga Ediciones.
Diccionario de pintores españoles contemporáneos. Estiarte Ediciones, Madrid.
- 1973** Raúl Chavarri. *La pintura española actual*, Madrid.
Santos Amestoy. *Cajas-Ambientes*. Catálogo Club Pueblo, Madrid.
José Castro Arines. *Anuario del Arte Español*. Ibérico Europa de Ediciones.
Carlos Oroza. "Gomilamérica". Sala Provincia. León. (Catálogo).
- 1974** J. M. Ballester. *Galería Lázaro*, Bilbao. (Catálogo).
- 1975** José Luis Jover y Raúl Chavarri. *Publicaciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural*. Madrid.
Mariano Antolín y Rodrigo Artime. *Cuadernos de Arte de la Galería Tantra*, n.º 1. Gijón.
- 1977** Félix Guisasaola. *Gomila*. Ediciones Rayuela, Madrid.
- 1978** *Desintegración tres*. Publicaciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico Archivos y Museos. Madrid.
Asturias, Publicaciones de la Fundación Juan March. Editorial Noguer; Sociedad Anónima. Madrid.
- 1979** Santos Amestoy, Catálogo n.º 54, Edikreis, Madrid.
- 1980** *España Biennale di Venezia 80*. Dirección General Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid.
- 1982** Teresa Soubriet. *VII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes*. Consejo Superior de Deportes.
- 1983** *XV Años de Deporte en el Arte*. Consejo Superior de Deportes, Guadalimar - año IX, n.º 73.
Vicente Molina Foix "El País Dominical". 15 de mayo.
Lius Cremades, Vicente Molina Foix y Félix Guisasaola. *Gomila. Galería de Figuras*. Ministerio de Cultura. (Catálogo).
- 1984** De Diseño, n.º 2.
- 1985** Miguel Ortega. *Gomila*. Guadalimar, n.º 85.
Nueva Enciclopedia Larousse, Editorial Planeta.
- 1988** *La stampa contemporánea en España*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Príncipes de Asturias, Museo de Bellas Artes de Asturias.
Artistas actuals als fons municipals. Ayuntamiento de Palma. Mallorca.
- 1989** Fernando Huici. *Tensión elemental de Juan Gomila*.
Valentí Puig. *Maelstrom*. Catálogo de Galería Jorge Kreisler. Madrid.
- 1992** F. Calvo Seraller. *Enciclopedia de Arte Español del siglo XX*. Ed. Mondadori. Madrid.
Imágenes del Deporte. Consejo Superior de Deportes. Ministerio de Educación y Ciencia.
- 1994** Vicente Molina Foix. *En pos de Gomila*. Ángel Guache. *Transmigración*. (Catalogo). Exposición "Azul", Madrid.
Latitud de la Mirada. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.

- 1995** Eusebio Lázaro. *Impresiones en el estudio*. Catálogo Caja de Asturias. Oviedo.
- 1996** *La memoria de un sueño*. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava.
- 1997** *Diccionario de pintores españoles*. Difusora de información Periódica, S.A.
- 1998** *Diccionario de pintores y escultores*. Forum Artis, vol. 6.
De Picasso a Barceló. L'Art. Fundació Caixa de Sabadell. (Catálogo).
- 2000** Pere A. Serra. *101 pintors*. Promomallorca 2001.
- 2002** Blas Fernández Gallego. "Sobre Gomila. Iconografía de la Contemporaneidad". Ediciones C.P.F.
Ángel Antonio Rodríguez. "Cien años de pintura en Asturias". Ediciones TREA, S.L.
- 2006** Javier Fuentes Feo. "Juan Gomila: hacia una arqueología del campo mediático como producción de subjetividad". Catálogo Galería Fruela.
Catálogo Galería Gema Llamazares. "El ardid divino", Pedro de Silva.
- 2008** Javier Fuentes Feo. Del sujeto-masa al sujeto-mediático. Emma Brasó, "Cajas-ambiente: más allá de la pintura". Catálogo Museo Barjola.

Bibliografía Seleccionada (Artículos)

- 1969** Carlos Arean. *Estafeta Literaria*. Diciembre.
- 1971** J. M. Iglesias. *Juan Gomila, la vitalidad como argumento*. Artes. Octubre.
Manuel Fernández. *Pintura, soledad y bohemia*. El Comercio. Enero.
José Hierro. *Juan Gomila*. Nuevo Diario, 30 de mayo.
Castro Arines. *El mundo de Juan Gomila*. Informaciones. 27 de mayo.
- 1972** Lalo Azcona. *Juan Gomila y la desolación*. La Nueva España. 29 de marzo.
J.A. Canal. *Juan Gomila pintor de la nueva figuración*. Asturias semana, n.º 196.
- 1973** Antonio Gamoneda. *Diario de León*. 27 de enero.
- 1974** Santiago Castelo. *La X Bienal de Arte de Alejandría*. ABC reportaje. 1 de junio.
Gomila. Gaceta del Arte. Año II - n.º 34, diciembre.
- 1975** Luis López Anglada. *El entorno de Juan Gomila*. Estafeta Literaria. Junio.
Rosa Martínez Lahidalga. *Soulages y Gomila*. Estafeta Literaria. Septiembre.
- 1976** *Una buena cosecha*. Revista Opinión, n.º 8.
Juan Gomila. Diario 16, noviembre.
Gomila. Guadalimar, año II - n.º 18.
Juan Gomila. Revista Blanco y Negro, n.º 3.371.
- 1977** P. Shimose. *Juan Gomila y el arte semiótico*. Telva, n.º 342.
J. M. Ballester. *Juan Gomila sin fronteras entre el arte y la vida*. Guadalimar, año III - n.º 25.
- 1979** José María Iglesias. *Gomila: cuando amé a Felicidad*. Guadalimar, noviembre.
Santos Amestoy. *Juan Gomila*. Arteguia, 30 de noviembre.
- García Viñolas. *Gomila*. Pueblo, diciembre.
- Castro Arines. Informaciones, 8 de diciembre.
- Félix Guisasaola. *La brutalidad ingenua de Juan Gomila*. El País, 8 de diciembre.
- Sol García Conde. *Cinco Días*, 28 de noviembre.
- Luis Garmat. *Juan Gomila*. Sábado Literario. Pueblo, 1 de diciembre.
- 1980** *Vanguardia, 80 imágenes de la libertad*. Siete Días, año XIV, n.º 707. Buenos Aires, 31 de diciembre.
Pedro Shimose. *Gomila, el signo y el color*. Telva, enero.
Juanelo Turriano. *Juan Gomila y lo lúdico*. El adelantado de Segovia, 24 de abril.
- 1982** J. Bauza y Piza. *Diario de Mallorca*, 13 de enero.
Lola Suberviola. *Día de Baleares*, 7 de enero.
J. Carles Gomis. *El arte y sus gentes*. Perlas y Cuevas, 4 de diciembre.
- 1983** Javier Villán. *Crónica de una muerte anunciada*. Baleares, 31 de marzo.
F. Calvo Seraller. El País, 28 de mayo.
- 1985** Antonio Zaya. *Gomila*. Guadalimar, año IX. - n.º 85.
- 1988** Bettina Dubcovsky. *El Día de Baleares*, 17 de junio.
- 1989** Patricia López Tejada. *Así viven. Así trabajan*. Nuevo Estilo, n.º 128.
Tomás Paredes. *Perfiles para un nuevo horizonte*. El Punto, 24-30 de noviembre.
- Carlos García-Osuna. *Juan Gomila*. *Diario Ya*, 26 de noviembre.
M. R. Barnatan. *Baile de Máscaras*. El Mundo, 24 de noviembre.
J. M. Ceinos. *El Comecio*, 19 de noviembre.
- Elena Flórez. *Juan Gomila. El análisis de la figura*. Correo del Arte, n.º 67, diciembre.

- Javier Villán. *Juan Gomila*. Crónica tres, n.º 32.
- 1991** Bettina Dubcovsky. *Juan Gomila y sus casualidades premeditadas*. Guía de Mallorca, julio.
- 1994** C. Nosti. *Donde habita la memoria*. La Voz de Asturias, n.º 168, 3 de febrero.
Pache Merallo. *Entrevista*. El Comercio, 5 de febrero.
Javier Rubio Nombrot. *Gomila, pintor de gentes*. El Punto, abril.
Figura que inspira y toma color. Antiquaria, n.º 117, mayo.
C. Pallares. ABC de las Artes, 6 de mayo.
Victoriano Crémer. *Gomila: el hombre va por dentro*. Diario de León, 29 de mayo.
- 1995** Azar doblgado. La Voz de Asturias. Oviedo.
Rafael Sarralde. La Nueva España. Oviedo.
Daria Prentice. "Bohemian Rhapsody". Inside-Out, n.º 18. Dubay (UAE).
- 2006** Revista Subastas siglo XXI, n.º 69 "El mundo mediático de Juan Gomila".
El Punto de las Artes "Juan Gomila, acrílicos y papeles". 27 enero - 2 febrero.
- 2008** José A. Samaniego. *La humanidad aparente de Juan Gomila*. La Nueva España. 25 de octubre.
Pedro de Silva. *Sublime obsesión*. La Nueva España. 30 de octubre.
Patricia Groves. *Hidden Shadows, Emergent Figures*. Weekend Observer. 19 november; Oman.

Museos y colecciones

Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
Museo de Arte Contemporáneo de Villafames.
Castellón.
Museo de Arte Moderno de Bialystock.
Polonia.
Cívica Racolta D'Arte, Biblioteca Comunale di
Milano. Italia.
Museo Jovellanos. Gijón.
Museo de Arte Contemporáneo. Palma de
Mallorca.
Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
Museo Textil de la Indumentaria. Barcelona.
Museo Salvador Allende. Santiago de Chile.
Chile.
Colección del Consejo Superior de Deportes.
Madrid.
Colección Argentaria.
Colección Caja de Asturias. Oviedo.
Colección Azcona. Madrid.
Fundación Masaveu.
Fundación Aena.
Colección Pere A. Serra. Mallorca.

Películas

- 1974** "Start", color 35 mm. 15'. Dirección G.
Moschioni.
1976 "A propósito de...", color 60'.
Dirección Canteli-Medina.
1977 "Juan Gomila XIV Bienal". TV Brasileña,
14'.
1980 "La ingenua amoralidad de Juan
Gomila". Color, 35 mm. 15'.



