

Catálogo exposición “Limbos de Fénix” Galería Bach Quatre Arte Contemporani, Barcelona Octubre 2005.

CONVERSACIÓN DE JUAN ESTEFA FREIRE CON JOSÉ MANUEL CIRIA

Juan Estefa

A estas alturas, por lo menos en lo referido al público de nuestro país, resulta totalmente innecesario presentar a José Manuel Ciria. José Manuel, es un artista que ha sabido encaramarse al prestigioso y privilegiado lugar que ocupan unos pocos creadores de elite. Su obra es valorada por un mercado cada vez más amplio y, desde hace años la crítica más severa e influyente le apoya sin ambages.

Tengo la enorme fortuna de compartir amistad con José desde hace ahora la friolera de veintiocho años. Recuerdo vivamente las numerosas tardes que quedábamos para ir a recorrer galerías de arte en aquel Madrid nuevo, que comenzaba a abrirse con cierta timidez a finales de los setenta. Ya entonces era un enamorado rendido sin remisión a la pintura. Las decenas si no cientos de anécdotas que se han ido acumulando con el pasar del tiempo, la evolución de su persona y su obra y, la franca admiración suscitada entre nuestros comunes amigos de aquella época, ante la lucha y el imparable empuje de este singular artista, me ofrecen una posición ventajosa para acercarme a Ciria, no solamente en el plano artístico, sino en su faceta humana.

José, hace escasas semanas, me conmina a escribir un texto para presentar uno de sus catálogos, apelando al reciproco conocimiento mutuo y a que la visión del amigo aún profano en materia artística, puede también ayudar a comprender la persona tras la obra y por ende la obra misma.

José Manuel mantiene amigos de toda la vida, algunos incluso anteriores en años a nuestro primer encuentro. El trato de Ciria siempre es abierto y receptivo, los que le conocen de poco o mucho tiempo, estarán de acuerdo conmigo en que José emite una especial longitud de onda, sencilla, caliente y acogedora, sin perder un ápice de fuerte carácter y un ademán en ocasiones extraordinariamente energético.

Ante la petición de mi amigo, como no podía ser de otra forma, rehusé. No tengo los conocimientos, creo que se dice hermenéuticos, para profundizar en la obra de Ciria con la necesaria solvencia, por muy estrecha que sea mi relación con él y, de haber dispuesto la suerte de conocer de primera mano, al menos el ochenta por ciento de su producción antes de salir de sus diferentes talleres con destino a las sucesivas exposiciones. Sí, he podido ver líneas experimentales truncadas, obras a la

búsqueda de soluciones afortunadas que no llegaron a fecundar, los encuentros, las ansias, los momentos eufóricos y desesperados y, lo más importante, los inmensos aciertos de una obra trufada de experimentación y análisis. Supongo que los críticos y ensayistas ya habrán referido nutridamente sobre la equivocada impresión primera que produce la obra de mi amigo, -expresionismo abstracto-, para después alcanzar a entender lo lejana que esta pintura se mantiene a dicha “familiarización”, puesto que lo que subyace bajo la superficie, es una obra fría y analítica que apela constantemente a la conceptualización y a un sustrato teórico rico y parcelado, como base desde la que desarrollar todo el despliegue formalista. Aquel título de La forma de lo informe, podría convertirse para José Manuel, en serio, aunque no lo parezca, en Del concepto a la experimentación formal, con aspecto de informalismo. He de confesar no sin resquemor, que han sido muchas las tardes que José ha tenido que dedicarme para conseguir que mis cortas entendederas, comprendieran la magnitud de su propuesta. mis pinitos “hermenéuticos”. No me interesa nada la frasis y antífrasis, la poiesis, la poisa, los sintagmas y los módulos, el lenguaje ampuloso, los conceptos irreductibles ni las palabras ininteligibles... Contesté a José Manuel con una pregunta -¿por qué no intentamos una conversación?-. Aceptó a regañadientes tachándome de vago. Este es el resultado:

Juan Estefa Freire.: ¡Huuuum! ¿A ver? ¿Por qué Nueva York y ahora?

Ciria: Sabes que llevo tiempo queriendo vivir, al menos por unos años, en Nueva York. Tuve la oportunidad de tener una beca hace cuatro años pero el proyecto terminó frustrándose, después, me he ido dejando llevar por los compromisos. Supongo, que obedece a una necesidad de cambio, de búsqueda y también de oportunidad. Actualmente dispongo de innumerables contactos en Estados Unidos, y me apetece enfrentarme a la soledad y saber lo que doy de si. Un arrancar desde cero que responde principalmente a esa necesidad, quiero cambiar, y pienso que ese cambio sólo puede producirse modificando mi ubicación y entorno. Me preocupa mi propia situación como artista, sabes que hasta hace pocos años dedicaba gran parte de mi tiempo a experimentar y a dotar de unos contenidos discursivos dichas experimentaciones; siguiendo instrucciones de algunos de mis galeristas, en los tres o cuatro últimos años, la experimentación ha desaparecido en aras de consolidar una posición en el mercado. Posiblemente, lo realizado en este tiempo, sea la obra que en el futuro más llegue a considerarse, lo más coherente, pero no quiero repetirme, y si bien es cierto que en esta profesión necesitas de altas dosis de contención para la configuración de un lenguaje, también es verdad que no debo encasillarme en la obra que me demandan y necesito buscar nuevas soluciones y propuestas. Para ese cambio, necesito soledad, aislarme, escapar de mi mismo.

J.E.F.: Puedo entenderte en lo que te refieres a la búsqueda de nuevas iconografías, técnicas y experimentaciones, nuevos soportes e innovación. Pero en lo de aislarte, no me creo nada, pocas personas están más dotadas que tú para lo social, para los contactos, para las reuniones. Llego a imaginar que necesitas que pase cierto tiempo antes de tener la agenda repleta de compromisos que tienes en España, pero no te veo capaz de modificar tu propia personalidad. José, a ti te gusta la gente, te gustan los encuentros, las reuniones, las conversaciones sobre arte, y además eres un ambicioso de tu profesión, aunque nunca hubieses vendido una obra tuya ni tuvieras éxito, seguirías trabajando desesperadamente, es tu naturaleza, tu forma de ser. Sólo te importa la pintura, pero también te apasiona estar inmerso en la multitud.

C.: Si Juan, me gusta mucho tener amigos, pero no me refiero a no salir a la calle. En el taller trabajas ensimismado en tu propio mundo, en tu obra, en tus retos y problemas; es este lugar el que quiero se modifique. Me apetece una rutina diferente, y para alcanzar esa rutina hace falta bastante tiempo. Además, no puedo evitar cierta sensación de estrangulamiento, de exceso, de sobredosis de llamadas telefónicas, de locura; quiero encerrarme en el taller y trabajar tranquilo, y eso ha llegado a un punto que no puedo hacerlo en Madrid. Puestos a cambiar de lugar y tomada la decisión, Nueva York me parece la mejor propuesta. No quiero dejar de pintar y de alcanzar metas, no estoy hablando de unas vacaciones, lo que me urge es un cambio de cabeza, de dirección, de espacio... en un lugar donde pocas personas me conozcan.

J.E.F.: Veo estas fotos sobre la mesa, y me viene a la cabeza un artículo de Kevin Power que leí hace unos días sobre PhotoEspaña en El Cultural. Poca gente sabe la cantidad de fotografía que realizas: interiores, edificios, personas extrañas, lugares luminosos u oscuros, situaciones chocantes, niños, pobres y desheredados, prostitutas... Por supuesto, Power reclamaba una posición crítica y un argumentario. Creo que tu fotografía goza de esos ingredientes, no llego a alcanzar el porqué de tu negativa a enseñar esa obra, o que lo que enseñas en catálogos y exposiciones habitualmente se reduce a series temáticas con fotos de desnudos femeninos.

C.: Es bastante sencillo Juan. No soy fotógrafo. Hago fotografías por que me divierte, pero no las considero obra. Soy muy exigente con la fotografía y habré de aceptar que no me interesa demasiado el medio. Lo primero, es que hay mucha gente haciendo fotos, y pocos son los que percibo como artistas, me cuesta mucho emocionarme con la fotografía y si hubiera de decirte más de cinco nombres de gente que me entusiasme lo pasaría mal. Luego está el tema de las nuevas tecnologías, una foto que es basura se puede retocar hasta convertirla en algo aparente y espectacular. Incluso con los autores que más me interesan tengo un problema, la fotografía atrapa el tiempo, el instante, pero ese instante siempre es el mismo, no se modifica, no evoluciona sino es un sentido puramente retroactivo o documental, mostrar aquel momento. Veo muchas más

posibilidades a la estampación digital, al diseño fotográfico, al collage perfecto y engañoso de los píxeles, que al medio purista tal como lo hemos conocido hasta ahora. No puedo evitar mi inclinación por la pintura. Ves un bodegón de Zurbarán o de Morandi, y sí, siempre es el mismo, pero siempre es diferente; existe una especie de traslación temporal, el cuadro proyecta diferentes lecturas dependiendo de la mirada que proyectas sobre él. Por supuesto que la pintura también sirve como testimonio de una época, pero una buena pintura está dotada de alma, y esa alma cambia y se transforma contigo, tiene vida. Me gusta la pintura tensa, con garra, con energía, con vida, eso es difícil de encontrarlo en fotografía. Sobre lo que comentas de mis series de fotos de desnudos femeninos, lo que respalda esos proyectos es el mismo afán, he comentado repetidamente que esas fotografías hay que mirarlas como pinturas, no como fotos. Es más, como fotografías no tienen mayor interés que lo que puedas encontrar en una revista en formato publicitario. A lo que me enfrento en esas series son problemas puramente pictóricos, no fotográficos; en cierto sentido me da igual la iluminación o las preocupaciones volumétricas, son puros ejercicios sobre pintura, aparte de abiertos homenajes a artistas o situaciones que me interesan. En la última serie Bodegones de Musas dentro del proyecto El sueño de Lisboa, las cuestiones que abordo son desde el escorzo de un Mantenga hasta la acumulación de cuerpos de Leger. Luego, por sí no quedaba clara la propuesta, utilizo siempre a un fotógrafo profesional para disparar con la cámara, yo me limito únicamente a componer, a colocar los cuerpos en las posiciones que creo más convenientes, a la manera del que compone un bodegón antes de pintarlo, o de la persona que coloca adecuadamente las flores en un jarrón.

J.E.F.: El otro día me dejaste boquiabierto, ¿por qué empezaste e insultar a aquel coleccionista?

C.: Cosas más. Me pregunto, por qué algunos coleccionistas, pasados los años y cuando las obras cuestan diez veces más, vienen buscando cuadros reproducidos en libros o catálogos que entonces se vendieron; despreciando lo que les ofreces en el momento presente. Al cabo de cierto tiempo, los mismos coleccionistas, repiten idéntica operación, vienen a buscar los cuadros que despreciaron, sin mirar las piezas recién acabadas y colgadas de la pared.

En muchas ocasiones, el coleccionista necesita conocer al artista, convencen a la galería de turno para conseguir una cita, para acto seguido intentar puentear descaradamente al galerista. Algunos coleccionistas, en el mismo instante de la primera mirada y apretón de manos, se convierten en entrañables amigos. Otros, se empeñan en dar el coñazo, convencidos de que al ser artista uno está todo el día cruzado de brazos, sin otra cosa que hacer que esperar su visita. Unos pocos, te brindan comprensión y te acompañan como un aliado, al terminar interesándose más por la persona tras la obra y el desarrollo del trabajo, que por la obra que han adquirido. Alguno, piensa que hay una conspiración entre la galería y el artista, y que se esconden las piezas buenas ofreciéndoles

solamente los peores trabajos. Ciertamente, hay cuadros que jamás deberían llegar a manos de sus dueños.

En relación con lo anterior, me viene a la memoria una breve anécdota en Nueva York.

J.E.F.: Cuenta, cuenta.

C.: El mismo día de la inauguración con Hvgo de Pagano, un hombre con traje impecable, aseado y de modales refinados, se interesó por una de mis obras de gran formato. Hvgo, sin siquiera pestañear le corto con cierta crueldad –Esta obra no es para usted. ¿Quién es usted? ¿Qué artistas figuran en su colección?-. Cuando el hombre se hubo marchado un tanto cabizbajo, el galerista se acercó comentándome que quería que aquella obra fuera a una prestigiosa colección. Ingenuamente pregunté –¿y si no les interesa?-. Hvgo me atajó con celeridad, -perdona, ellos no eligen sus piezas, las obras para cada coleccionista las elijo yo-. En España, es probable que existan una o dos galerías, que se tomen la molestia de seleccionar el destino de los trabajos de sus artistas, el resto venden al postor más rápido, demasiadas veces con inmensas facilidades de pago. Entre el blanco y el negro, siempre he pensado que existen infinitos grises. Este mundillo es muy complejo, y esa complejidad alcanza absolutamente a todos los que están inmersos en él en uno u otro sentido.

J.E.F.: ¿Y sobre los críticos? En estos años te he oído comentar maravillas de algunos de ellos, y por supuesto, también has puesto a parir a un montón de gente.

C.: ¡Joder! Hay críticos que te tienen cuatro horas hablando sobre el trabajo, sobre las motivaciones del mismo, sobre la honestidad e idoneidad de la propuesta, sobre las nuevas soluciones formales, sobre el entramado teórico, sobre... Te llaman seis veces para preguntarte más cosas, para que les amplíes la documentación, para recalcar un punto. Para al final escribir una presentación sobre el sexo de los Ángeles y lo que les da la gana ¿? Unos pocos se lo curran de verdad y consiguen meterse bajo la piel e intentan entenderte y hacerte entender. Hay ensayos memorables que despiertan interés y abren ventanas, lamentablemente también existe el ejercicio repetido hasta la extenuación, cuando no directamente la soplapollez en estado puro salpicado de asertos laudatorios y citas por doquier. Me gusta mucho más la gente que no se prodiga en alabanzas y que se toman la molestia de profundizar en la obra, intentando servir de puente para la comprensión del trabajo por parte del hipotético espectador.

El ejercicio crítico es también complicado. No todos los días se tiene la misma disposición, hay momentos en que las ideas no fluyen, las preferencias personales, la química, un simple dolor de cabeza, el cansancio, la propia inspiración... son muchos los factores que intervienen. A todos nos ha ocurrido enfrentarnos a una exposición y no comprender nada, o simplemente no interesarnos. Se nos pide a los artistas que siempre nos mantengamos inspirados, que la obra siga

sorprendiendo, que la cosa vaya a más, y esto a veces se produce y en otras ocasiones no. Por ponerte un ejemplo, recuerdo haber visto alguna exposición de Susy Gómez, había alguna pieza de interés pero en líneas generales no me gustaba nada; hace unos meses visite una muestra suya con Horach Moya en Palma de Mallorca, salí de la galería levitando. La exposición me pareció magnífica, y me ha hecho repensar enteramente su trabajo. Hasta ese momento no conseguí entrar en la obra, entenderla. Esta situación me ha ocurrido en varias ocasiones, hay artistas que automáticamente te seducen, para otros necesitas tiempo y un recorrido más pausado. No quiero decir que no hay también mucha basura, es evidente, hay obras que pase el tiempo que pase y por mucho que las mires y te afanes en comprender al artista, aquello es una mierda.

J.E.F.: Has comentado muchas veces que la obra es pensamiento. Sabes que yo tengo una concepción bastante subjetiva y plana: lo bueno es bueno, y lo que no lo es, no merece la pena intentar defenderlo desde un discurso teórico por muy ocurrente e idóneo que nos pueda parecer. Para mi la obra no es pensamiento, es un trabajo bien resuelto y punto. No quiero tampoco parecer sectario, entiendo que la obra puede necesitar de un entramado teórico y un discurso, que puede abrirte campos a la reflexión, que puede o incluso debe llevarte a pensar; pero amigo mío, no soporto a los que defienden ciertas porquerías apelando a tu insensibilidad o incultura para entender lo maravilloso de una propuesta.

C.: Tú lo has dicho, esto es subjetivo. Hay trabajos que a ti te parecen inspirados y esplendidos, que a mi me parecen flojos y sin ningún interés, cuando no directamente abominables. Y hay otros en los que coincidimos. A los dos de jóvenes nos fascinaba Dalí, a ti te sigue gustando, sin embargo, a mi, exceptuando su obra literaria hoy día me parece un payaso. A ti Beuys te interesa poco, y a mi me parece un artista sublime y capital en el siglo XX. Hay alguna pieza de Miró que te parece interesante, y a mi casi todo Miró, por no decir todo, me vuelve loco. Con Tàpies nos ocurre lo mismo.

J.E.F.: No me negaras que el constante bombardeo mediático genera una influencia total en las preferencias y gustos de las personas. Resulta casi imposible decir de forma abierta que no te gusta nada un artista, ante el aluvión que te rodea. Siempre he pensado que el arte tiene una lectura íntima y personal, y no quiero comulgar con ruedas de molino, ante muchos artistas totalmente consagrados que para mucha gente parecen una tomadura de pelo, aunque no lo sean. Hay Tàpies muy buenos y otros, que francamente, no los pondría en mi casa aunque me los regalaran.

C.: En toda pintura hay una visión íntima y una visión colectiva. Tuve la suerte de ver una exposición de Tàpies en el Jeu de Paume de París, y aquella experiencia fue comparable a la de Giotto en Assis. Que hay obras de Tàpies peores, bueno, tampoco todo Goya tiene el mismo nivel. Lo importante es lo que esos artistas son capaces de aportar, y la intención es la misma en todos

nosotros, un especie de afán de trascender, lo era en Saura con el que mantuve amistad y largas conversaciones, en Millares, en Basquiat, lo es en Twombly... Lo he comentado más de una vez, el desarrollo de un proyecto se puede observar si se nos muestran todas las piezas del puzzle. Mucha gente opina sin tener ni puta idea y habiendo visto un par de trabajos del artista en cuestión, y por supuesto, sin tener la preparación, incluso ni la intención, de ver si allí hay algo más.

J.E.F.: Cambiemos si te parece de tercio. Vamos a intentar esquivar la superficie y profundizar en lo que te importa. Me comentaste hace unos meses, que habías superado la crisis conceptual que te tenía preocupado y, que al fin habías encontrado, no recuerdo exactamente la expresión, pero era algo así como un hueco o una puertecita por la que colarte. Me refiero, claro, a tus elucubraciones teóricas o conceptuales. No voy a hacerte volver a repetir aquello de los cinco planos o parcelas, y lo de los niveles, registros y compartimentaciones... Aparte, que aunque has intentado denodadamente explicármelo, nunca he llegado a entenderlo del todo. Me conoces, yo miro una pintura y si me parece cojonuda no necesito nada más. ¿Qué es esa cosa tan rara en la que andas metido de las Alfa no se qué?

C.: (Risas) Se llama Dinámica de Alfa Alineaciones. D.A.A. Si te fijas son las mismas siglas de A.D.A. aquello de la Abstracción Deconstructiva Automática, que abordaron sobre mi obra Mercedes Replinger y García-Berrio. Denomino Alfa Alineaciones aquellas estructuras básicas tensionales de una obra pictórica, es decir, dentro de toda pintura, exceptuando el minimalismo y anexos, existen una serie de elementos configuradores primarios que tensan la composición. Esto lo encontramos en toda la historia de la pintura desde el Renacimiento y el Barroco, hasta las abstracciones y figuraciones contemporáneas, pasando por el Romanticismo, el Cubismo, el Suprematismo, el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto americano. Me encantaría que pudiese hacerse un programa informático capaz de "leer" la pintura, y que llegase a desnudar el cuadro en aquellas líneas y puntos gravitacionales que configuran el entramado de la composición; me viene a la cabeza esto que vemos en las películas policíacas de la búsqueda de las huellas digitales. Podríamos observar como muchas composiciones de apariencia dispares, contienen una estructura y un alma común, puesto que esas líneas y puntos de peso coinciden con total exactitud o de forma muy similar.

Todos los pintores utilizamos trucos a la hora de mejorar una composición, recuerdo una anécdota con Celia Montolio en París. Había venido a visitarme mientras yo disfrutaba de la beca del Ministerio de Cultura, aquel día estaba levantando una obra del suelo que ya había secado. Al ponerla de pie, la composición se caía descaradamente hacia el lado izquierdo, volví a tirar la obra al suelo y con el pie manché de pintura el borde del lado derecho aproximadamente a 30 cm. del lado superior, repetí el mismo ejercicio dos o tres veces. Una vez que aquello era una mancha sin

que se notasen las pisadas, levanté la obra, súbitamente absolutamente todo se recoloco y la composición resultaba perfecta. Celia, comprobaba un tanto perpleja, como aquellas huellas junto al borde del bastidor eran un elemento gravitacional vital para salvar la composición que tenía entre manos. Otro ejemplo que me viene ahora a la memoria y que resulta especialmente ilustrativo de lo que estoy diciendo, es El beso de Max Ernst creo que del año 1927, una pintura de formato medio perteneciente al Guggenheim de Venecia. En ésta composición observamos una pareja sobre una línea de horizonte, con un cielo que no llega a los dos tercios; la figura femenina parece sujetar un bebe y está cruzada simultáneamente por una figura pájaro típica de aquel momento creativo de Ernst. Los colores son intensos y complementarios resueltos en fuertes tonalidades naranjas y tierras junto a unos celestes encendidos. Podemos adivinar con cierta facilidad el proceso de configuración de la obra: Una vez organizadas las líneas compositivas de las figuras, el artista comienza a tensar la pieza a base de zonas oscuras a modo de sombras, tensión que ni tan siquiera consigue cuando en la zona de mayor iluminación tacha el hombro y brazo del hombre de negro. El cuadro es bellísimo pero no está resuelto. Ernst, se aventura a pintar el pie de la mujer en primer plano de la esquina inferior derecha de la composición, de un color carne blanquecino, automáticamente comprende su “error”, puesto que aquello se convierte en protagonista indebido de toda la obra, con cierto nerviosismo el creador busca una solución que equilibre de nuevo y tense la escena, para ello recurre a depositar un poco de óleo blanco en el borde superior de la composición y a quitarlo posteriormente mediante un arrastrado con una brocha o un trapo. Lo increíble es como todo se articula, adquiere magia y se coloca en su sitio. Si alguien leyese lo que estamos comentando, me encantaría que buscara una reproducción de la obra y que hiciese la prueba de tapar el pie de la mujer y el barrido de pintura blanca. El beso, aparte de los trazos y los colores que lo conforman está sustentado por las masas de sombra y negro y, por la línea de tensión que se genera entre los dos elementos descritos.

J.E.F.: José, me encanta lo que dices, pero para ese empeño tuyo de deconstruir, diseccionar, laminar, convertir en átomos la pintura, hace falta tener una mirada muy educada y saber mucho de arte, y al fin y al cabo no termino de verle una utilidad si no es puramente “científica”. Siempre han existido las apropiaciones, hoy es un fenómeno extendido y, todo pintor busca de picardía para resolver una composición.

C.: Perdona Juan, yo, sin embargo, creo que es de enorme interés. No me refiero a las apropiaciones que cantidad de artistas hacemos de cuanto nos rodea, esa postura “caníbal” de usurpar una forma de hacer, un elemento, una técnica, un simple detalle... En un texto inacabado en el libro Intersticios, daba cuenta de algunas de esas apropiaciones. Lo que estoy intentando explicar es algo mucho más abstracto, no hablo de que el Bombardeo de Guston puede parecerse a

La Peste de Boecklin. Es que si conseguimos reducir a unas líneas básicas y unos puntos gravitacionales, a un mero diagrama, plano o mapa, una composición como puedan ser Los Centauros por seguir con el mismo Simbolista. Vemos que la obra de Boecklin girada noventa grados, coincide con una exactitud milimétrica con alguna de las Elegías a la República Española de Motherwell. Y no quiero decir que Motherwell, que viajó por Europa, se haya inspirado en dicha obra; simplemente afirmo que la coincidencia es proverbial. Muchos artistas de diferentes épocas y momentos de la historia, repiten una serie de consignas, líneas de tensión y distribución de pesos, que se repiten constantemente, aunque sus obras sean diametralmente opuestas.

La búsqueda de esas alineaciones básicas o primarias, que denomino Alfa, y la dinámica de las mismas es lo que estoy estudiando. He comentado alguna vez, que resultaría fantástico poder dictar el orden de lectura de un cuadro, es decir, aquel elemento protagonista que absorbe nuestra primera mirada y los posteriores puntos o paradas que demandan nuestra atención en el recorrido de la visión. Es diferente mirar que observar. Poder dirigir el sentido de la vista a lo largo de la contemplación de una pintura, seguramente será tarea imposible, pero el flirteo con esa posibilidad es cuando menos emocionante. No necesariamente lo que intento analizar se circunscribe a algo de proporciones “científicas”, sirve en primera instancia para poder fagocitar cualquier composición que me interese o se me antoje. Un ejemplo, La última cena de Leonardo, es un fresco fácil de desnudar a sus elementos compositivos básicos: Dos curvas marcadas por trece cabezas, dos líneas horizontales en primer plano, una más de fondo y una perspectiva de espacio. No cuesta nada convertir esos elementos o D.A.A. en una composición abstracta perfectamente equilibrada, y encima veremos que coincide con una pintura esplendida de Kiefer, de sus paletas aladas.

J.E.F.: (Risas). José, es imposible seguirte y no es que no conozca a los artistas que mencionas, es que no hay mucha gente que tenga tu capacidad de observación, y posiblemente ni las ganas ni el tiempo de comprobar lo que estas diciendo.

C.: A mi me sirve. Quizás el detonante de mis preocupaciones sea mi inseguridad cuando salté a la abstracción a finales de los ochenta. Necesitaba de un asidero, de una percha, de una plataforma teórica que me sirviera como base de sustentación. Ese patrón conceptual de las Parcelas Analíticas como base del desarrollo experimental de los trabajos, me ha servido fielmente hasta hace poco tiempo, pero llevaba un par de años ambicionando encontrar algo nuevo. Creo que las posibilidades que ofrece la D.A.A. son enormes. Estoy ilusionado y trabajando en ello.

J.E.F.: Hay otra cosa que me sorprende en mis últimas visitas a tu taller. Es esa renuncia a una gama cromática más amplía, como la que utilizabas antes, ahora casi todo está dominado por el rojo, la paleta se ha reducido brutalmente al rojo, al blanco, al negro y algunos grises. Aparte de que tampoco te veo embarcado en obras como las que has abordado con anterioridad, mucho más

transgresoras, me refiero a las bolsas de Visiones Inmanentes, las cabezas (Victimas) que pintaste en Israel o esa confrontación o contrapunto que se producía en tu obra entre las series Glosa Líquida, Máscaras de la Mirada y Sueños Construidos.

C.: Muchas veces he comparado la pintura con una respiración. Hay momentos que debes coger aire y otros en los que tienes que soltarlo. Hay situaciones en que el “cuerpo” te pide abrir la obra y experimentar diferentes soluciones, y otras en que prefieres insistir en un punto. Hay días “salvajes” y días de contención. No me faltan infinidad de ideas para nuevas series absolutamente novedosas, con nuevos soportes y nuevos registros, lo que ocurre es que se producen dos circunstancias: Por un lado estoy convencido de estar en el mejor momento de la serie Máscaras de la Mirada, tengo una actitud completamente desprejuiciada a la hora de abordar los trabajos, la formula esta lo suficientemente rodada como para que me sienta en total libertad, y no es que me acomode a una solución determinada sino que intento constantemente complicar la cosa en aras de hallar nuevas soluciones plásticas. Las obras salen con facilidad, da igual el soporte: lona de PVC, lienzo, papel u obra gráfica, y salen con fuerza, con alma, sin miedos. Supongo que no todas las obras tendrán el mismo nivel, pero estoy seguro que en conjunto es el momento más inspirado y fecundo que he tenido en los últimos años. Lo del color rojo es una cuestión anecdótica, sabes que mi color fetiche es el rojo. Creo que la serie adquiere un grado mucho más intenso y contundente al contenerme en la variación de colores. El punto final de la serie es simplemente rojo.

Por otro lado, está mi estancia en Nueva York. No quiero estar en esa ciudad tan diferente a Madrid, pintando lo mismo que pinto aquí. Por tanto, el haber alargado Máscaras de la Mirada, también responde al ánimo de hacer un profundo corte en mi trayectoria, e iniciar nuevas formulaciones motivadas por el cambio de vida y ubicación. La serie Glosa Líquida la di por terminada, no por que no existieran muchas más posibilidades, simplemente me cansé. Hay series que se agotan en un trabajo, otras que se resuelven en tres obras, alguna te acompaña durante unas temporadas y muy pocas son inagotables. Volveré a trabajar con Sueños Construidos con una concepción diferente y empezaré a abrir nuevas series dentro de la abstracción e incluso alguna que puede ser figurativa.

J.E.F.: José, ¡muchoa suerte en Nueva York! Espero que todo te vaya genial. ¿Quieres añadir algo?

C.: Muchas gracias, Juan. Si quisiera dar las gracias a Alexanco por Bach Quatre. He intentado infructuosamente devolverle el favor en alguna ocasión. José Luis, gracias por Barcelona, por tu amistad, por el Humus, por Tina y Ernesto y toda la gente a su alrededor. No nos vemos nunca, pero te quiero. Un beso también a Nieves.