

Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

Entrevista

JOSÉ MANUEL CIRIA EN CONVERSACIÓN CON ROSA PEREDA. EL PINTOR EN MONFRAGÜE

Rosa Pereda

Vivimos en un momento mágico, quizá de vuelta de muchas cosas. Quizá de vuelta de una supuesta radicalidad. Una radicalidad mal interpretada, que propició una suerte de naufragio de la pintura y favoreció la aparición de escenografías en apariencia más radicales. Tenemos magníficos artistas herederos de la tradición conceptual; pero, a nivel generalizado, también se ha producido una masificación, apareciendo propuestas banales y repetitivas. Salvando a determinados creadores, creo que podemos hablar de una moda, de un ambiente o mejor de un momento, y que la pintura, estos últimos años, vuelve a cobrar protagonismo en la escena internacional, pero con una experiencia quizá lacerante detrás... Existe la convención de que España es tierra de pintores, que nunca hemos roto con nuestra propia tradición, que intentamos introducirnos en ese escenario internacional en los lugares donde nuestra pintura comienza a ser valorada. Es una realidad indudable. Nuestro mercado es pequeño, y el nivel de exigencia es alto. Al mismo tiempo, hay muchos pintores como en mi caso, que no renunciamos a nuestra tradición. Es decir, intentamos ofrecer un trabajo de ahora, próximo a una vocación internacional, pero sin dejar de lado nuestras raíces. En realidad, son unas pocas cosas básicas las que identifican a la pintura española: el mimo por la factura, el interés por el tono en vez de por el color, esa mirada educada para ver los infinitos tonos de un color, la preocupación por la luz, la atmósfera... El arte abstracto está en condiciones de aprovechar toda la experiencia de lo vivido hasta ahora. Si el llamado arte conceptual ha terminado ofreciendo una determinada postura ante el objeto artístico lejos de cualquier vestigio estético, en la que para desentrañar el significado del trabajo necesitas de un panfleto explicativo o de un conocimiento previo de las intenciones expresas del autor y su campo de investigación, lo que intenta la pintura ahora es usurpar ese terreno. Lo que los pintores hoy día nos proponemos es generar un nuevo marco, cambiar el encuadre, dotar a nuestras obras de contenido sin renunciar al acontecimiento plástico. Si el concepto se puede integrar dentro de una fotografía, de un vídeo, de una instalación, de un objeto, también puede integrarse en una pincelada. Dependerá de la intención del artista, de sus directrices, de la carga ideológica que quiera introducir en su trabajo, y posiblemente al final haga falta un panfleto, generar un discurso paralelo: la abstracción nunca ha

sido el mejor vehículo para la expresión de ideas concretas, pero la inclusión de unas premisas conceptuales ofrece un basto terreno que nosotros debemos ocupar. Esto define un campo absolutamente enriquecedor, donde pintura y teoría van a ir mucho más unidas.

Si abro la entrevista con esta suerte de manifiesto, que en realidad Ciria expresó al final, es para que el lector esté en las mismas condiciones de lectura que la que transcribe. Porque justamente de ahí parte este joven pintor abstracto, que se considera autodidacta, que está conquistando paso a paso una sólida posición en el mundo de la pintura, y que tiene una cabeza excepcionalmente bien amueblada. José Manuel Ciria (Manchester, 1960) es un personaje singular. Vitalista y obsesivo, sibarita en sus gustos y sencillo en su vida, joven padre de dos chavales, perfeccionista hasta la manía y apasionado en el gesto: son las suyas todas las caras de la contradicción fructífera, y esto no sólo en la práctica de la pintura, sino también en la constante reflexión sobre su trabajo, en la búsqueda de los fundamentos teóricos, en la adecuación de lo conciliable y lo inconciliable. Simpático y huraño a un tiempo, generoso y reservado muchas veces, abocado a la escritura sin aceptar y aceptando los límites de la pintura, Ciria es, sin lugar a dudas, uno de los valores con los que el futuro de la pintura española tendrá que contar, porque ya cuenta el presente. La entrevista –y ahora sí sigue el riguroso orden en el que la grabación conserva la conversación- se abre con la exposición a la que va a acompañar, comisariada por Miguel Logroño y programada por Antonio Franco para el MEIAC de Badajoz.

Cuando se gestó esta exposición, dice José Manuel Ciria, Antonio Franco me comentó que le gustaría que algún artista no extremeño realizase, en parte o totalmente, una muestra que tuviera una relación especial con Extremadura, una visión desde el exterior. En aquellas conversaciones, surgió la idea de tomar a un escritor o a un poeta extremeño como referente. Pero mi pintura es muy poco literaria. Miguel Logroño, que estaba presente, apuntó la palabra mágica: Monfragüe. Directamente me cautivó el sonido. Me dijo que era un parque. Yo tenía un conocimiento muy difuso, pensaba que era una especie de reserva de aves, y poco más. Sólo me fascinaba el nombre. Por otra parte, Logroño sabía por conversaciones anteriores, que uno de los proyectos que me tentaban y llevaba tiempo dándome vueltas, era realizar un acercamiento al paisaje, o mejor, al análisis de los elementos que conformaban el paisaje desde el romanticismo hasta las propuestas surrealistas. Posteriormente, me enteré de que Monfragüe era un enorme parque natural, el mayor encinar del Mediterráneo, y preparé un viaje para conocerlo y observar si aquel paisaje me ofrecía alguna posibilidad. Me volvió absolutamente loco. Fue una experiencia alucinante. Propuse a Miguel Rius que me acompañara, y esas cosas del azar, Miguel tiene un amigo de siempre, Martín, un

personaje encantador natural de Torrejón el Rubio, un pueblecito justo en el corazón de Monfragüe, que conoce cada recoveco del parque, cada piedra, cada camino... Hicimos el viaje los tres, tiré más de doce rollos de fotos.

Conseguí alguna documentación y un pequeño folleto de la oficina de turismo editado por la Junta con la bandera extremeña. Había estado muchas veces en Extremadura, pero no fue hasta aquel momento que comprendí los colores de dicha bandera. Verde, negro y blanco: en Monfragüe, en junio, hace mucho calor, hacía mucho sol. El cielo de Monfragüe es un techo blanco que te obliga a agachar la mirada: ante tus ojos se despliega el verde del encinar y el negro de la pizarra. El blanco funciona como un no color, y creo que así funciona también en la bandera, más relacionada con lo terrenal que con lo social, con un enorme lazo con la tierra más que con las ideas de los hombres.

Por la noche dormimos en casa de Martín. En la habitación, con la ventana herméticamente cerrada, no entraba un rayo de luz. Cuando cerré la puerta, era como estar en la cámara negra de Le Corbussier: la pared que no veía fue una especie de pantalla en la que se reflejara todo lo que había vivido ese día. Y allí aparecieron los cuadros soñados. Hay un punto en Monfragüe, la Fuente del Francés, de donde parte una ruta de senderismo. Te acercas, y ves vegetación cerrada, pero no sabes hasta qué punto: según arrancas ese camino hacia el monte, entras en una especie de cueva, en una gruta vegetal, que te cubre por completo... Por el suelo aparecen infinitos «pozos de luz» que tanto gustaban a los impresionistas, esas marcas amarillas en el suelo de la luz filtrada entre las ramas de los árboles... A mi me interesa mucho el fenómeno de los fosfenos, esas marcas retenidas en la retina por unos segundos, después que el ojo mira la luz. En la Fuente del Francés, esas manchas de luz en el suelo se convertían en una suerte de signos que se relacionaban entre ellos y se movían a poco que movieras la cabeza, y que eran de un amarillo claro, casi blanco. Por la noche pensé representar esas señales pálidas sobre el fondo oscuro de la noche, y tener presente en esa noche pintada el agua del Tajo, el reflejo en el agua de las curvas sinuosas de los montes... Representar la noche. Se me ocurrió que las luces fueran de día y el fondo de los cuadros de noche. Era como reinterpretar El imperio de las luces, esa serie emblemática de Magritte, que siempre me ha fascinado. Luego vino el convertir esos cuadros soñados en cuadros materiales: hacer pruebas. Probar con unas lonas que pudiera teñir de verde, ver como funcionaba el Nápoles, en fin. Hice cinco pequeñas pinturas para experimentar, y luego seis cuadros grandes horizontales. Yo siempre he sido muy antimotherwelliano, no en lo referente a sus resultados plásticos, pero si en cuanto a la postura ideológica sobre la generación de la obra. En la serie de trabajos dedicados a Monfragüe contradiciendo las apariencias, no existe la visceralidad

desprejuiciada ni la traslación de ningún capricho o ademán anímico. Hacer abstracción hoy día no tiene nada que ver con lo que supuso el expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York. Cerrada la serie Monfragüe, volqué esa experiencia en el resto de las series que tenía abiertas para observar como estas se transformaban, incorporando elementos y soluciones que previamente no se habían producido. Al final, creo que lo que unifica toda la exposición es la constante preocupación por la luz.

Una preocupación emanada directamente de la experiencia de Monfragüe...

La abstracción no sirve habitualmente para expresar ideas fácilmente identificables, pero sí se pueden articular soluciones próximas a elementos concretos al modo de la pintura figurativa. Te habrás fijado que en mi pintura, a veces, se sugieren volúmenes, profundidad, sombras. Creo que en las series para esta exposición, esta cualidad se evidencia claramente por la obstinada utilización de la luz, incluso de una manera clásica. Aunque no se puede hablar de perspectiva, puesto que no existen fugas ni simulaciones de profundidad, sí existe la preocupación por utilizar la luz de forma casi naturalista, es decir, si la luz entra por un lado de la pintura, ésta es recorrida por la luz siguiendo la misma dirección. Recuerdo de muy joven haber visto alguna de las diferentes versiones del pórtico de la catedral de Rouen, de Monet. Creo que todos jugábamos fascinados a adivinar la hora del día en que cada versión estaba pintada... Dado que este proyecto está centrado en el paisaje, aunque sea de forma simbólica, y por tanto en la luz, he intentado pintar también cuadros con luz en diferentes momentos del día, con luz de amanecer o luz de anochecer... El Salto del Gitano, un punto emblemático de Monfragüe, donde la roca se vuelve casi transparente con las primeras luces de la mañana... o donde el rojo del atardecer consigue magníficos efectos mefistofélicos.

Parecería que hay dos maneras de trabajar: una, ponerse delante del soporte y, de algún modo, esperar a ver qué te cuenta, y la otra, tener la idea del cuadro e intentarlo.

Yo siempre trabajo entre las dos. Hay veces que tengo el cuadro en la cabeza e intento que salga, y que habitualmente es un fracaso. Pero cuando eso ocurre y la obra se resuelve es como un milagro. Y sin embargo hay otras que, de repente, puede aparecer algo inopinadamente, algo que se revela sobre la marcha, que incluso puede abrirte nuevas puertas o cambiar el rumbo que te parecía tener... En este caso, he querido algo muy concreto, y las series digamos contagiadas, mantienen su propio planteamiento o estructura. En la exposición el recorrido seguramente será con todas las

obras mezcladas, probablemente resultara más rico y dará más juego para el montaje, pero en el catálogo, que para mí es también un instrumento de trabajo, las series estarán perfectamente separadas, para que se entienda más fácilmente el proceso de gestación.

Me cuenta Ciria que para preparar esta exposición ha retrasado otras dos: una en Miami y otra con su galerista de Bélgica. Le pregunto por el destino de esos doce rollos de fotos tirados en Monfragüe y deduzco que ha sido más importante el encuadre y la mirada del acto mismo de tirar la fotografía, que los resultados en el rectángulo de papel impreso, como si el verdadero rollo impresionable estuviera en la mente del pintor que mira. Y las fotos físicas sólo hubieran funcionado como una especie de lugar para el recuerdo. Una pequeña selección de estas fotos se reproducen en este catálogo. A Monfragüe sólo ha ido un par de veces en todo el año de trabajo, para comprobar algún dato: el corte del horizonte, el agua quieta, alguna distribución de masas...

En mi obra, dice Ciria, siempre ha existido una convivencia entre lo geométrico y lo gestual. Que debe ser casi de carácter: Ciria tiene esa extraña mezcla entre un temperamento fuerte y pasional, y una evidente necesidad de racionalizar y ordenar, de controlar el campo a pintar y seguramente, todos los demás. Y eso es tan raro de encontrar, un pintor que articula, y no sólo su pintura, sino el discurso en torno a su pintura -aunque sostendrá que el gran reto del abstracto contemporáneo está en generar e incluir ese soporte teórico, tal como se supone han hecho los artistas conceptuales para dotar a sus obras de verdadero contenido. Pero eso vendrá después. Ahora habla de sus preocupaciones como pintor, y comenta cómo sistematiza su campo de investigación en cinco bloques, en cinco áreas vertebrales.

Ya lo he expresado en ocasiones anteriores. El primero es el análisis de las posibilidades del soporte: yo lo llamo niveles pictóricos. La estructura que genera un tipo de soporte u otro es muy distinta. Un lienzo en blanco, una tela accidentalmente manchada, una lona de camión militar, exigen diferentes planteamientos, imponen diferentes estructuras, ofrecen memorias diversas. Y te obligan a superponerlas o yuxtaponerlas... Hay soportes inusuales, que tienen su propia memoria y que debe ser utilizada, tenida en cuenta. Este conjunto de exploración lo divido en tres subgrupos, dependiendo de si el soporte es puro, provocado o encontrado, si exige la intervención de más o menos elementos... El segundo concepto es el de los registros iconográficos. Es un terreno de investigación que trabajé mucho a finales de los ochenta, que ahora tengo algo abandonado y al que quiero volver en algún momento: tengo un par de ideas por ahí rondando. Se trata de ver cómo incorporar la iconicidad a esos soportes; si entras a pintar o usas contenidos icónicos previos...; y

que a su vez se vuelve a dividir en tres grupos dependiendo del estrato de formulación de la imagen, es decir, de si incorporamos una iconicidad pictórica directa o bien si nos valemos de la utilización de imágenes preexistentes o incluso de la inclusión de un objeto determinado dentro de la obra; me interesan mucho los trabajos con emulsiones fotográficas, o el material que actualmente ofrece la informática.

Saliendo un poco de este tema, pretendo que mi investigación sea distinta, no intento solucionar una serie de pinturas sin más, que por supuesto deben estar resueltas por sí mismas, sino ofrecer un verdadero campo analítico y experimental. En lo que se refiere al resultado plástico, pretendo siempre que mis cuadros no sólo ofrezcan una vertiente visual, sino real, que tengan una presencia, que provoquen un autentico acontecimiento físico, una convulsión vital. El tercer área, o la tercera línea de investigación es la de organizar esos iconos en el plano pictórico, y cómo se produce esa organización por medio de cortes geométricos o compartimentaciones. Una vez analizadas y pormenorizadas las diferentes posibilidades, quizá he tendido, por un lado, a ir simplificando el trabajo, y por otro, a incorporar otro tipo de soluciones.

Después de la exposición Gesto y Orden, en el Palacio de Velázquez, me he centrado en las compartimentaciones simples y en la utilización cada vez mayor del collage, pero no siempre ha sido así ni tiene por qué seguir siéndolo. Hasta aquella exposición la geometría era más agresiva, competía en protagonismo con las manchas gestuales anteponiéndose siempre a ellas y ocupando un espacio intermedio entre el espectador y la escena representada. La cuarta parcela sería la que denomino de técnicas de azar controlado: yo soy un enamorado de los surrealistas y me interesan todos los mecanismos automáticos, el automatismo físico y el psíquico. El azar controlado, o más o menos controlado, a pesar de que con Pollock quizá se clausura toda una vertiente, con ese intento de llevar al paroxismo la ocurrencia del penduleo de Max Ernst convirtiéndolo en dripping... A mí Pollock no me emocionaba nada hasta que tuve una experiencia alucinante en el Metropolitan de Nueva York. Había un cuadro enorme frente a un banco de diseño, colocado de manera que la obra ocupa todo tu horizonte visual. Ves la pintura y de momento no te dice mucho, y te paras a mirar; de repente, aparece una mosca que no sabes de donde viene; al cabo de unos segundos, aparece otra cruzando el cuadro; y está todo lleno de moscas que vuelan muy deprisa, y dices, dios, si aquí no hay moscas, si es el cuadro mismo que se está moviendo...

Entonces de las técnicas de azar te interesan también las dos puntas: el azar controlado de los surrealistas «duros», y el más abierto de sus herederos expresionistas abstractos...

Sí. Si te das cuenta, mi gesto siempre se convierte en residuo. Tú normalmente no ves la pincelada, ésta desaparece bajo el efecto de las reacciones químicas de los propios materiales. Es como hacer convivir esos dos extremos que mencionas.

Yo me acuerdo de que, hace ya algunos años, me impresionó cuando nos contaste el estudio que hacías de las reacciones químicas, para calcular los efectos que los pigmentos iban a soportar sobre la lona...

Es que sobre un lienzo virgen con una buena imprimación no hay ningún problema, está todo previsto. Pero si usas lonas plásticas, tienes que saber cuáles eliges, y que vas a hacer con el óleo o la pintura que uses. Porque si metes así, simplemente, el óleo sobre la lona plástica, se cae... Los materiales están todos vivos e interactúan entre sí, así que el efecto cambia, el resultado cambia, y quieres que aquello permanezca en pie mil años. Tengo amigos restauradores que me provocaban insinuando que mis cuadros iban a durar cinco minutos, y cuando les llevo al taller y cojo una lona pintada, y la arrugo y la piso y la maltrato delante de ellos, y no le pasa nada, se quedan de una pieza... Mira, yo estaba acomplejado por mi desconocimiento de una materia de Bellas Artes, que como sabes no pisé, y que era «procedimientos». Cuando empecé a pintar, mis cuadros se craquelaban, y entonces empecé a pensar que controlar la materia era importantísimo: eso se convirtió en una preocupación creciente, en una verdadera obsesión, y de ahí viene posiblemente esa búsqueda de soportes inusuales. Me encanta dominar la materia. Otra cosa es, por ejemplo, aquello que hice en París, la serie «Mnemosyne», que era justo lo contrario una serie de trabajos absolutamente efímeros, con materiales degradables, en los que casi se podía ver el proceso de destrucción de la pintura.

Y que da una pena espantosa, porque eran maravillosos.

La idea de aquel proyecto era que los cuadros estaban hechos para permanecer únicamente en la memoria.

Pero la memoria es traicionera...

Y los cuadros también. Hay cuadros que reencuentras al cabo de cierto tiempo de no verlos, y te sorprenden porque han crecido, y otros de los que tenías bastante buen recuerdo que te producen una sensación incómoda... Y eso que desde hace bastantes años pregunto muchas cosas a los

cuadros antes de que salgan del taller, y también me las pregunto a mí mismo con respecto a esas obras antes de soltarlos. Con las obras que me siento inseguro suelo someterlas a una observación intensa durante bastante tiempo, y tienen que resistirme todos esos días y todas esas miradas, hasta que me hablan. En un momento determinado te das cuenta de que la obra es magnífica y que había sido un burro por no saber entenderla o, agarras el cutter y la destrozas porque aquello es una mierda. Destruyo mucho, y solo salen del estudio las obras de las que me siento orgulloso. Si el cuadro no me dice lo que tiene que decirme, lo rajo y ya está. Otra cosa es que mi criterio evolucione. Este problema lo tenemos todos los artistas. Siempre tenemos la impresión de no destruir lo suficiente, y rara vez nos arrepentimos de lo destruido.

No pintas encima?

No, nunca. Piensa que en mi pintura el soporte es siempre uno de los protagonistas.

Creo que contradictoriamente encierran algo primitivo. En la búsqueda de soportes encontré un día en el muelle de carga del edificio donde tengo el taller, un palé precioso, era la oportunidad perfecta para hacer un homenaje a Basquiat, y esos soportes tan brutales que vi en un viaje a Alemania. Es un soporte muy bestia, que no creo que tenga más misterio. No he hecho muchos. Hay uno en la exposición que se titula Herida y nube.

La sistematización, la teorización que haces de tu propio trabajo, me parece una teoría de toda la pintura contemporánea y sus preocupaciones. Pero creo que nos falta un quinto y último concepto, digamos, vertebral.

Sí, el quinto elemento de mi línea de investigación es la combinatoria. Es decir, tomar esos cuatro elementos anteriores y establecer e identificar todas las combinaciones posibles, trabajar con ellos. Muchas veces tengo la impresión de estar obedeciendo a ese patrón analítico, más que a la pura práctica pictórica, incluso más que al propio desarrollo de los temas. También me sirve como excusa perfecta para mantener abiertas simultáneamente diferentes series que posibilitan las aplicaciones de ese campo de investigación, aparte de resultar mucho más divertido y complejo que una evolución lineal que tan sólo atiende a los resultados plásticos.

La teoría, entonces, es fundamental en la pintura de Ciria, se lleva buena parte de su tiempo, y, aunque casi en secreto, y como a pocos pintores más, le obliga a escribir. Como a Saura. Como a

Arroyo. Hay una familia muy especial de artistas que no se conforman con hablar en sus cuadros y que analizan y se expresan con todas las armas de la escritura. Pregunto a Ciria por su formación.

He tenido una primera formación puramente autodidacta. En casa no querían que me convirtiera en un «artista», y yo no quería ser ninguna otra cosa, así que me puse a trabajar y todo el dinero que ganaba lo empleaba en materiales para pintar. Empecé alquilando un taller mínimo, soñando durante años con la posibilidad de vivir exclusivamente de la pintura. Al principio, estaba acomplejado porque no había ido a Bellas Artes, pero me di cuenta de cómo eran las cosas en cuanto entré en contacto con el mundo del arte, con los críticos y los historiadores, y sobre todo con mis colegas, y vi que mi pintura se sostenía y es más, que había compañeros que habían pasado por la facultad que me preguntaban cómo conseguía pintar determinadas cosas y que lo hacían francamente mal. El único inconveniente o quizá suerte es que todo ocurría con mayor lentitud. Todo se ralentizaba. Carecía de un rumbo en mi formación teórica, aunque intentaba leer todo lo que caía en mis manos. De muy joven, y hasta la edad en que tenía que elegir carrera, mis padres me estuvieron apoyando en lo que veían bien que fuera mi hobby: fui muy pronto al Círculo de Bellas Artes a dibujar del natural, y también con un amigo de mi padre que pintaba paisajes muy convencionales... Le ayudaba a manchar los fondos, en fin. Intentó conseguirme una primera exposición en su galería, pero yo era muy joven y al galerista le debí parecer demasiado inmaduro, así que me dijo que lo mío no tenía que ver con su línea, lo cual era cierto, y me volví a casa tan tranquilo... Le recuerdo como un personaje que sabía tratar a la gente. Ya sabes que muchos galeristas tratan a los pintores a patadas, y no lo digo por mí, que siempre he tenido mucha suerte. Pero siempre me ha parecido algo innecesario, con la cantidad de disculpas creíbles que se pueden poner. Luego tenía un vecino estupendo, José María Serrano Franco, al que de pequeño yo idolatraba, que pintaba maravillosamente, con infinidad de registros pero con una enorme coherencia y calidad. Me enseñó muchas técnicas. Lamentablemente dejó de pintar.

Luego has viajado y leído...

Ya me conoces. Yo persigo las cosas con obsesión. Soy muy envidioso, pero no de las cosas materiales, no me tientan los coches, ni las casas espectaculares, ni nada de eso. Pero siempre he envidiado mucho a la gente que sabe más que yo. A la gente que me ha deslumbrado con sus conocimientos. Pienso que el artista no puede caer en el adocenamiento, en el desconocimiento de su propio medio, de la historia, de la filosofía, de las teorías estéticas, de la política del arte, aparte de astronomía, o física, o música según los gustos. Ha habido demasiados pintores, sobre todo

abstractos, que se acogen a la estúpida fórmula de la esponja motherwelliana, que absorben el entorno y lo traducen según sus estados anímicos... A mí eso me horripila. Yo pinto igual este cabreado o no. Eso no tiene nada qué ver con mi pintura, ni siquiera con la más gestual. Mi trabajo obedece a una serie de planteamientos analíticos próximos a una intención conceptual, posteriormente es cuando la obras deben resolverse plásticamente. Pero el conocimiento teórico ya sabes cómo es: cuanto más conoces, más cuenta te das de todo lo que te falta. Leyendo soy como trabajando: tengo varios libros abiertos, igual que tengo varias series de pinturas, de líneas de investigación abiertas.

¿Y la escritura?

Siempre estoy escribiendo, o mejor, siempre estoy flirteando con la escritura. Creo que poner una palabra detrás de otra es terriblemente costoso. Para escribir hago lo que la pobre Penélope: tejer por el día y destejer por la noche. Admiro mucho a los escritores que consiguen escribir con esa economía de medios, con esa facilidad... Pintando me gustaría ser como Dios, pensar algo y ya está, se me ocurren tantas cosas que no tengo tiempo de hacerlas y eso me frustra. En pintura claro, escribiendo no soy tan ocurrente, me parece muy difícil.

Discutimos ahora las diferencias y lo común entre escritura y pintura. Calcula, si yo me pongo a pintar, le digo cuando me llora. Calcula. Así que pasamos al tema de esta vocación firme de pintor, desde la infancia.

De pequeño, yo he tenido una infancia con poca relación con niños, una infancia ensimismada y solitaria. Siempre me sentí un bicho raro. En Inglaterra, donde nací, era el españolito, y aquí, cuando vine, era el inglesito... Desde crío he tenido facilidad para dibujar, así que dibujaba, dibujaba todo el día. A los doce años mis padres me compraron mi primera caja de óleos... Cuando hice la mili, me acuerdo de los viajes de permiso, en aquel expreso, toda la noche para venir de Alicante a Madrid. Más de una vez hice una lista de las cosas que me gustaría ser de adulto: luego iba tachando, y siempre quedaba una sola palabra: pintor. Siempre. Esa es mi vocación.

El arte, qué es el arte?

Definir el arte es imposible. Es como definir la poesía. Es la sustancia de la sociedad, no sé, ese jugo inexistente y al mismo tiempo palpable que sujeta la condición humana; es la intención del

logro, de trascender quizá la corta vida de la mariposa, el intentar llegar un poquito más allá, el intentar escapar a la finitud de la vida, el huir, creo, de la muerte. Algo que se encierra dentro de nuestra espiritualidad: la pretensión de comunicar humanidad.

¿Espiritualidad?

Yo he tenido algunas experiencias de corte espiritual, no sé bien como llamarlas, próximas a lo religioso, que me han marcado poderosamente cuando yo no soy nada religioso. Creo a mi manera...

Cuéntamelo.

Tengo una muy graciosa. De niño un día sacaba la basura al patio de mi casa en Manchester, para echarla en unos enormes cubos metálicos que había allí. Oí unos cantos maravillosos que venían del cielo, miré para arriba y vi un carro dorado que ascendía, entre cantos, rodeado de ángeles. Yo era un niño. Seguramente fuese efecto de mi imaginación, una interpretación de algo explicable naturalmente: la música sonaría en el tocadiscos de la casa de al lado, y la imagen del carro ascendente sería un avión, o la luz sobre un papel brillante colgado de un poste o de un cable... Mi fascinación por Giotto viene por dos caminos: primero, por su obra y lo que supuso como revolución, y luego por La visión del carro de fuego. Esa misma visión la he tenido yo.

Estábamos hablando de arte y de tu formación. ¿Cómo relacionas esta experiencia que podríamos llamar mística con todo esto?

En mi obra hay siempre una intención espiritual. Yo no soy religioso, es más, creo que la religión y la política sólo sirven para dividir a la gente... Me hacen gracia los teóricos del arte que hablan de la nueva ubicación de Dios. Con la de dioses imaginables que hay. Es broma.

Aquí hay una discusión que evito a los lectores y que marca una de las pocas intervenciones de la que esto escribe, a modo de conclusión: O sea, que eres un esquizo de consideración. Por una parte, la hipertécnica, la teoría, la obsesión por los materiales, la mirada maniática a la materia a tratar, y por otro, esa especie de trascendencia deseada, esa especie de ansia espiritual...

Los verdaderos materiales con los que trabajo son el tiempo y la memoria. El tiempo físico y el tiempo como concepto. Yo creo que el arte está unido al hombre, a la mirada del hombre, a su

memoria. Somos complejos, vamos en infinidad de direcciones. Quizá el artista puramente conceptual, pueda contenerse y hacer una reducción hacia la nada, hacia lo mínimo. Pero ni así. Todos somos complejos, nos interesan muchísimas cosas al mismo tiempo, y los artistas yo creo que intentamos incluir todas estas cosas en nuestro trabajo... En ésta época tan complicada en todos los sentidos, la obra resultante o que se destila de ella debe obedecer a esa complejidad. A mí esta idea me fascina. Es muy importante hacer convivir lo sofisticado con lo irracional, visceral, primitivo, espiritual.

Bueno, también está, por cambiar de tercio, el mercado. El nuevo Dios.

¿El mercado? El mercado es una...

Bueno, bueno, será lo que quieras, pero ahí está y resulta ser muy importante.

El artista se da en la soledad del estudio, y el artista es artista mientras ocurre el trabajo, mientras dura la paja mental, mientras se está produciendo la obra. En el momento en que aquello está terminado y firmado, convertido en objeto acabado, eso entra en el mecanismo del mercado casi como cualquier mercancía.

Hombre, no es lo mismo.

Pues prácticamente igual: hay los que prefieren un póster o un macramé... o no tienen otros medios o mayor criterio. Yo recuerdo la compra compulsiva de los ochenta, cuando los precios se multiplicaban en horas... Era un comprador pardillo el de entonces. Yo creo que el arte es una relación de necesidad entre la obra y el comprador, una relación complicada, mágica. A la que sólo se accede evidentemente por formación o por sensibilidad. El comprador de los noventa ya no es sólo el inversor, aunque no abandone esa idea: ahora está más informado, ha visto más, tiene la mirada educada, hay otro rodaje, la sociedad española está más preparada, en fin.

Pero yo quería llegar a lo concreto: tú y tus galeristas.

Quizá yo esté ahora en una posición de privilegio. Durante unos años, a pesar deirme estupendamente, he estado bastante defraudado por la situación de inoperancia generalizada, pero

en fin, mis galeristas, Salvador Díaz en Madrid, y los que tengo en Bélgica y Portugal funcionan muy bien.

¿Qué quiere decir que una galería funciona muy bien?

Una galería funciona bien cuando estás orgulloso de pertenecer a ella, cuando el discurso que se genera a través de su línea de exposiciones te hace sentirte comfortable y cuando admiras el trabajo de tus compañeros de viaje...
