
DETRÁS DE LA MÁSCARA. CONVERSACIÓN CON CIRIA.

Francisco J. R. Chaparro.

(Podría decirse que José Manuel Ciria habita dentro de una de sus pinturas. LaGuardia Place es también, o ante todo, una céntrica calle del Downtown neoyorquino, a los pies de Washington Square. Me abre, acogedor y efusivo, las puertas de su estudio-hogar. La guitarra de Eric Clapton va tomando definición a medida que me adentro en este su territorio; los lienzos, enormes, se acumulan los unos sobre los otros. Una cerveza intenta rebajar la gravedad de la conversación. Imposible. Corren tiempos difíciles, y desde las paredes una miríada de rostros nos observa)

-Donald Kuspit ha hablado de la “presencia trágica” de tu obra. El término ayuda de algún modo a enraizarla en una tradición estética muy amplia, liberada por fin de parámetros estrictamente nacionales –la incombustible “veta brava”-. La pintura americana nos proporciona grandes precedentes trágicos, como Franz Kline, Clyfford Still o, más claramente, Motherwell. ¿Qué es lo que se espera en este sentido de un pintor español en Nueva York?

Prefiero pensar que vivo aislado en una especie de burbuja, en donde me dedico a investigar y trabajar, sin pararme a pensar si existe alguien que espera algo de mí. Si tuviera conciencia de alguna suerte de expectativa sobre mis espaldas, creo que me quedaría absolutamente agarrotado. En otras palabras, pinto lo que me da la gana sin esperar al juicio de los demás. Intentando disfrutar, -también sufrir-, y sorprenderme con mis investigaciones y resultados formales. Creo que este próximo año va a ser inmensamente importante para mí, he decidido dejar de trabajar, al menos durante algún tiempo en el formato de series. Mi intención es entrar en la obra de una manera mucho más libre, sin la rigidez de una estructura de características prefijadas. Después, seguramente, se podrán establecer bloques o familias de trabajos relacionados, pero eso es inevitable.

-Y, ¿respecto a la españolidad de tu obra?

Sobre la «españolidad», he pensado muchas veces sobre el tema y siempre acabo en la misma conclusión: mi pintura está apegada a una tradición concreta, tanto en la formalidad y factura, como

en los componentes sentimentales y espirituales, la memoria. Mi intención nunca ha sido desligarme de dicha tradición, es más, creo profundizar cada día más en ella, sin dejarme influir por lo que podríamos llamar pintar a la «americana», esa impronta de la «frescura» (vacía e ingenua) que tanto se valora a este lado del charco. Cuando un galerista o un coleccionista te hace la eterna pregunta de “¿cuánto tardas en pintar una obra?” siempre contestas con evasivas, puesto que pareciera ser que cuanto más tiempo dedicas a realizar un trabajo, mayor debe ser su calidad. Esa lectura que se establece sobre la compleja elaboración de mi trabajo es completamente errónea. Mi obra vive inmersa dentro todos los ingredientes que pudiesen aplicarse a una obra, llamémosla, «fresca», resuelta alla prima y de raíz automática, pero con dos enormes diferencias: por un lado la utilización de una «cocina» (forma de aplicar la pintura) que es nuestra (apelo a las tradiciones española y europea), y segundo, el astillado y desaparición de la mano o el brochazo. No puedo negar que la elaboración de los fondos puede llevar semanas, o que determinados trabajos estén planteados para resolverse en dos sesiones. Hay piezas que necesitan una posterior labor de «corrección», limpiar un determinado color o zona, subrayar la luz o la sombra, modificar un componente o plano, generar elementos atmosféricos o incorporar algún elemento tensional o de tracción periférica que ajuste la composición... Cuestión diferente es la iconografía y la preocupación por que ésta sea contemporánea.

En cuanto a lo de la «presencia trágica» en mi obra y la llamada «veta brava», estoy de acuerdo con lo primero pero no con lo segundo. El primer cuadro que quedó impreso en mi mente y mis retinas, fue en una visita a El Prado organizada por el colegio cuando era niño: Saturno devorando a su hijo de Goya. Muchos de mis compañeros quedaron fascinados con El Bosco, en concreto El jardín de las delicias. De dicho tríptico lo único que siempre me ha interesado es la tercera tabla. Creo que esto marca un camino. Desde la abstracción he intentado en infinidad de ocasiones recrear el dramatismo del Saturno de Goya. Una pintura que te mira directamente a los ojos y te sobrecoge. Evidentemente dicha intención se resuelve con mayor eficacia quizá desde la figuración, en mi serie de Cabezas de Rorschach. Volviendo a lo de la «veta brava», mi pintura es excesivamente conceptual y sofisticada como para que me sienta cómodo en dicha limitada denominación. En cualquier caso simpatizo más con Kline que con Still, con todos los respetos, y cuando me he aproximado a Motherwell, ha sido para mostrar cómo se resuelve su pintura realizada desde nuestra forma de hacer y sentir.

-Encuentras en Estados Unidos lo que buscabas, un revulsivo para tu pintura. Esta ciudad da la impresión contradictoria de estar abierta de par en par al foráneo, y a la vez de mantenerle a uno a

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

raya, a una distancia de cortesía. Algo que invita sin duda a la observación y a la indiferencia. Como si el gusto por lo diverso conviviera con el miedo hacia lo ajeno, hacia lo otro, lo extraño. He de reconocer que esa sensación la he visto perfectamente conjugada en tus series de rostros/máscaras.

En Nueva York lo que he encontrado, por encima de cualquier otra ventaja, es un lugar donde poder aislarme e investigar. Necesitaba salir de Madrid, airearme y probablemente volver a mis propias fuentes. Había llegado un momento de asfixia en cuanto a compromisos, con un mercado con mucha demanda pero que solamente aceptaba una serie concreta. No estaba dispuesto a dejar de investigar. Otra cosa es, como conversaba recientemente con Laura Revuelta, que para dicho aislamiento me hubiera servido cualquier otra ciudad e incluso un tranquilo pueblecito. Es cierto. Pero hace años que vivía fascinado con la atracción de Nueva York, y aunque en principio me había planteado otras ciudades más próximas geográfica y mentalmente a Madrid, como Berlín o Londres, fui desechando dichas opciones. Puesto a aislarte, por qué no hacerlo en una ciudad como Nueva York que además te ofrece un inmenso escenario artístico... No era tanto utilizar Estados Unidos como un revulsivo para mi pintura, como moverme en un espacio colmado de información.

Me resulta muy interesante tu comentario sobre la ciudad abierta a lo foráneo, que a la vez te mantiene a cierta distancia sin llegar a poder integrarte. Quizá el que naciera y viviera mi niñez en Manchester (Reino Unido), antes de que mis padres decidieran volver a España, me da una perspectiva diferente. Durante años no me sentí español, hasta la adolescencia no llegué a aceptarlo, por mucho que mis padres fueran españoles. De la misma forma que tardé muchos años en aceptarme como artista. No terminé la facultad, y tuve que trabajar, hasta que cumplí los treinta años en diferentes profesiones, antes de poder dedicarme únicamente a la pintura. No siento ningún tipo de alienación en Nueva York, ni la he sentido en las ciudades que he visitado en Estados Unidos, ni siquiera en el Texas más profundo. He tenido becas en París, Roma y Tel Aviv, he vivido en Alemania. Creo que tengo una especial facilidad para mimetizarme con las personas y el paisaje. Desde mi llegada a Nueva York, siento que ésta es mi casa.

Una cuestión indiscutible, es que los americanos por encima de cualquier otra apreciación, se valoran en primera persona, y defienden a ultranza lo que es suyo. Justo lo contrario de lo que hacemos en España.

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

Los rostros de mis Cabezas de Rorschach expresan muchas cosas. Todos nosotros tenemos miedo y desconfianza al otro, al extraño, al desconocido.

– Quizás, y a estas alturas, en la época de un frágil multiculturalismo, aún sigamos sin afrontar nuestra relación con lo otro. El pensamiento del siglo XX ha seguido primeramente un camino de apertura del yo al “mundo”, después al “cuerpo”, y más tarde al “otro” -Heidegger, Merleau Ponty, Lévinas y Buber-. Tus figuras son brutalmente deícticas, emplazan directamente a una respuesta emocional respecto a lo otro. Pero la relación que plantean es inquietante, diría incluso amenazante...

Carlos Delgado, buen amigo y seguramente el crítico de arte que mejor conoce mi trabajo, junto a Donald Kuspit, han atinado, apoyándose en Maurice Merleau Ponty y especialmente en Emmanuel Lévinas, en dicha relación. El detonante para dichas aproximaciones es la idea de la máscara: lo que creemos ser, lo que somos realmente, lo que el otro ve en nosotros. Emparentaba dicha idea con mi pintura en un texto escrito en 1996 en Roma: la intención del artista, lo que obra realmente es, lo que el otro interpreta, reflexiona o siente. Lévinas desde su posición de judío exiliado, se propone la reconstrucción del pensamiento ético. Su obra, independientemente a sus numerosos escritos sobre judaísmo, debe entenderse, según mi opinión, desde una doble vía, su condición de alumno de Heidegger (y su enorme influencia), y su eterna amistad con el poeta Blanchot. Me gusta observar cómo, en Lévinas, vemos el avance de las ideas, como se va profundizando en una misma dirección. Desde la obra Entre dos mundos, donde ya se esbozaban muchos conceptos que cobrarían envergadura posteriormente, hasta La huella del otro, para terminar con la concluyente El ser y el otro.

La «extrañeza» de mis figuras y su deixis, premeditadamente buscan una respuesta emocional del otro. Creo que el propio título de la serie utilizando a Rorschach, marca la idea de lo proyectivo del espectador ante dichos trabajos. No dudo que la relación sea compleja, pero en lo de amenazante, me gusta más pensar que son las figuras sobre el lienzo las que se sienten amenazadas. ¿Quién no vive aterrorizado ante la situación del mundo actual? ¿Quién de nosotros en un momento determinado, con razón o sin ella, ha perdido los papeles? ¿Quién no ha sentido tristeza, o desolación, rabia, soledad, frustración? Hace pocos días tuve una discusión con un amigo que conocía desde hace años, sin ningún motivo real más que una simple diferencia de pareceres; empezó a insultarme. Al devolverle uno de los insultos, de repente cogió de la mesa un abrecartas,

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

quería clavármelo. Al salir de la habitación pude observar mi rostro desencajado en el espejo y mis ojos llenos de lágrimas. Por un instante me había convertido en una de mis «cabezas».

Pero en la serie Cabezas de Rorschach, cuya primera obra fue una representación de la muerte (la de mi padre), no solamente existe el miedo y el desconsuelo, hay lugar también para lo grotesco y lo humorístico, para la caricatura, la seducción, la sorpresa, la locura... En esta serie, cuyo detonante es emocional y no conceptual -a diferencia de mi obra abstracta-, he intentado aunar tradición y contemporaneidad, he querido hablar simultáneamente de lo sensual y lo espiritual. Crear un diálogo entre el pasado y el presente.

-La máscara posee un fuerte poder icónico, y es también esencialmente ambigua, disociando al gesto de una personalidad específica. Son sentimientos genéricos, pero cargados de profundidad. Tu pintura se mantiene equidistante entre esos dos polos, la rotundidad visual y lo indeterminado.

Siempre he intentado que mi obra tuviera una presencia rotunda y, no obstante, que su «lectura» se moviera en la ambigüedad más acentuada, en la total indeterminación. No me refiero al «Lo que es, es lo que ves» de Stella, mi trabajo siempre ha ido dirigido a golpear en el estómago, no solamente en las retinas. En este momento de vuelta a la pintura (la eterna cuestión), pareciera que la nueva moda es la figuración narrativa, el que el cuadro te cuente una historia, o bien, la pintura «palimpsésica» donde ocurren muchas cosas y se suceden múltiples capas inconexas entre sí, el «cartoon» y la apariencia pop-comic, desde Baechler a Majerus y Bevilacqua. He recurrido en infinidad de ocasiones a la idea icono-máscara-cabeza, pero con la pretensión de mostrar (atrapar) un instante, estados de ánimo, sentimientos genéricos como tú bien dices, manteniendo la distancia que puedo con lo que veo acontecer.

-Son, además, figuras descaracterizadas, anónimas y, curiosamente, calvas, como históricamente se ha mantenido a los reos, la milicia, o a aquellos que han estado sujetos al control de instituciones disciplinarias -hospitales, internados...-. Al objeto, se supone, de subsumir al individuo en el grupo. Ya se lee en Aristóteles que la propiedad de la tragedia es la de generalizar a partir de lo concreto...

Quizá debamos empezar por la procedencia. A mediados de los ochenta, después de trabajar durante años con representaciones figurativas, surgieron unas cabezas desprovistas de pelo que representaban a hombres. Previamente había trabajado mucho con la figura femenina, y mi intención en aquel grupo de trabajos fue la de huir de la «belleza», de la posible sensualidad, para

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

abrazar otros discursos y, una mayor contundencia y «fealdad» contemporánea. La primera serie de las Cabezas de Rorschach (I) empezó con un mero «accidente». Después de años investigando y trabajando la abstracción, estaba en pleno desarrollo de la serie Máscaras de la Mirada. En algunas obras de dicha serie me gustaba incluir algunos trazos realizados con carboncillo en los que dejaba a la mano deambular libremente sobre el papel o el lienzo. En el verano del 2000, sobre un papel de tamaño mediano, empecé a realizar algunas líneas de forma inconsciente. La sorpresa al terminar fue el comprobar que había dibujado una cabeza, y rápidamente apliqué unos trazos de óleo rojo sobre aquel bosquejo. Durante algunas semanas, tuve colgada en mi estudio dicha obra, sin entender su procedencia ni su sentido. Enseguida apareció el título, y a partir de él quise dotar a las cabezas de sentimientos. En 2001, trabajando en Tel Aviv con una beca, llevaba preparados tres grandes collage (de 3 x 5 metros cada uno) que iban a formar parte de la exposición en el Museo-Teatro Givatayim. Durante aquellos meses y sensibilizado por el conflicto palestino-israelí, conseguí terminar seis pinturas de formato 2,20 x 2,20 metros, que representaban cabezas y que recibieron la denominación de Víctimas, y que me servían como contrapunto conceptual y formal de los collage abstractos. También pensaba en mi destino y mi propia muerte. Tenía concedida una beca por la Sociedad Portuaria para venir a Nueva York. Con el ofrecimiento de la beca en Tel Aviv y las dos exposiciones que tenía comprometidas, decidí posponer la beca americana. Dicha decisión me salvo la vida, puesto que el espacio dedicado a los becarios era la planta 80 de la torre sur del World Trade Center. ¿Hablabas de lo trágico?

El segundo momento de la serie, surge ya en Nueva York a finales del 2005. En Madrid había realizado algunos homenajes a la etapa suprema de Malevich, pero por diversos motivos, en Manhattan empecé a pintar algunas obras apoyándome en su última época dedicada a los campesinos. Fueron meros estudios en donde las manchas abstractas, los goteados, las salpicaduras, lo expresionista en suma, se veía «ceñido» a la estructura del dibujo, a la línea. De nuevo fue una serie corta y de experimentación analítica, pero los rostros aún no estaban dotados de facciones. ¡Ni de alma!

Con estos tres antecedentes precisos, tuve oportunidad de pensar en problemas de representación en cuanto a que las figuras eran calvas. En las cabezas más abstractas no cabía incorporar pelo, puesto que hubiese sido difícil representarlo y equívoca su lectura, aparte de restar trascendencia y confundir. En las Post-Supremáticas se hubiera perdido inevitablemente el referente. Llegamos así a la tercera fase o las Cabezas de Rorschach III. La primera de ellas como he comentado antes, se produce por la enfermedad terminal de mi padre con un tumor cerebral, y con un viaje iniciático a

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

Isla de Pascua sumido en el dolor de la pérdida. Oh! (Días salvajes) (2009), surge inmediatamente después, como una representación de la muerte y de su sorprendente e inesperada presencia. Mi padre había perdido el pelo con la radiación, los Moai de los Rapa-Nui son representaciones religiosas de los muertos...

Evidentemente toda la serie transmite intencionadamente algo trágico y creo que universal. En mis obras abstractas ya había abordado el tema de los campos de concentración y exterminio. La idea que expresas es absolutamente válida. A los reos, a los militares, a los internados, se les corta el pelo por higiene, también por sumisión.

– Lo que nos lleva casi a un acceso estético a problemas tratados, entre otros, por Foucault, esa dialéctica conflictiva entre los entramados institucionales, mecanismos de imposición de orden, y el fluido bruto de hechos y circunstancias que constituye el mundo. Análogamente, esa tensión la comparte también tu serie Memoria Abstracta, un tipo de “confrontación” visual entre estructuras rígidas –dameros, cuadrículas– y formas libres, netamente pictóricas.

La serie Memoria Abstracta es una continuación natural de la serie Máscaras de la Mirada. Al repensar mi propia pintura y retomar cinco años después la serie interrumpida en 2005, la evolución de los elementos geométricos había llegado a cobrar un inusitado protagonismo y a «inundar» completamente los fondos pictóricos. Siempre gusté de la tensión de mezclar en el mismo plano las dos tradiciones de las vanguardias clásicas: la geométrica y la gestual. La imagen resultante en la primera obra de la serie, Flowers (for MLK) (2008), me pilló desprevenido. Las manchas que siempre habían sido los actores principales, de repente se veían atrapadas dentro de ventanas o celdas. En muy pocas composiciones dentro de la serie, podemos ver a las manchas fluir libremente sobre el fondo geométrico, una obra tras otra han insistido en la idea de una retícula dominante. Para dar una idea aún más claustrofóbica, en la mayoría de las pinturas de la serie, podemos observar también una serie de marcos concéntricos alrededor del cuadro cerrando (encerrando) las composiciones.

No es difícil establecer relaciones con Foucault o Derrida. Foucault, que empieza siendo estructuralista, es un enorme teórico social, sus estudios críticos de las instituciones sociales, su análisis del sistema de prisiones francés, incluso su pensamiento en cuanto a la sexualidad humana, nos muestran siempre al individuo como actor pasivo encerrado dentro de los sistemas de los poderes gubernativo y social.

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

La serie Memoria Abstracta, independientemente de su plasticidad, muestra claramente a «individuos» anónimos inmersos dentro de una rigidez fría, inoperativa y castrante.

-Vivimos en tiempos donde el individuo se siente obligado a proteger cada vez con mayor celo su intimidad, una intimidad por cierto también cada vez más articulada, más poliédrica. Y, a la vez, éste mismo individuo se deleita propagándose a sí mismo como imagen en internet y las redes sociales, a la manera de una res extensa aesthetica. Boris Groys, en un libro reciente, afirma cumplida la profecía de Beuys: todo el mundo es ya artista de sí mismo, expositor de su ready-made particular. ¿Induce esto a reconfigurar el papel del cuerpo y de la expresión en el ámbito pictórico? ¿A desecharlo? ¿A reinterpretarlo?

No he leído aún el libro que mencionas de Boris Groys aunque conozco algo de su obra previa. La historia dictada por Stalin y la conquista del poder demiúrgico del arte a través del Realismo Socialista. Me encanta cuando equipara el mausoleo de Lenin y su realización emblemática, con un ready-made ejecutado por Duchamp. Con motivo de una exposición de mi trabajo, tuve la oportunidad de visitar Moscú y acercarme a dicho mausoleo en la Plaza Roja. Entiendo perfectamente a lo que se refiere con dicha comparación: el cuerpo embalsamado de Lenin como objeto-ícono-lugar de culto que da pie a toda la «instalación». El posicionamiento irónico y la utopía como única salida para las décadas siguientes.

En un nuevo giro de tuerca, no me resulta extraño que ahora dé por cumplida la profecía de Joseph Beuys de que todo hombre es un artista. Creo que desde su primer enunciado siempre lo hemos tenido claro. En cuanto a las redes sociales, no tengo ni tiempo ni ganas de entrar.

Hace muchos años que tracé una línea recta desde el Dadaísmo (Antiarte) de Hugo Ball y Tristan Tzara, el posicionamiento de Marcel Duchamp y la actitud de Joseph Beuys. Una de las principales características del Dadaísmo fue la oposición al concepto de razón instaurado por el Positivismo y, la rebelión contra cualquier tipo de convención u orden establecido. Dentro de la utilización del ready-made (asistido) llego a englobar a muchos artistas, por poner unos ejemplos, desde algunos momentos de Miró, a prácticamente toda la pintura de Schnabel y, a mi propia obra. Basta con que el recurso de lo «encontrado» pueda ser localizado dentro de nuestra propia memoria, después solamente necesitará de mayor o menor asistencia.

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

-La relación visual entre el rostro natural y una máscara, síntesis de aquél, no deja de ser una convención artística, si bien fácilmente accesible desde la intuición. En cierto sentido, esa relación es paralela a la que se da entre la forma abstracta y su contenido extra-artístico –las emociones, ideas, evocaciones...que emanan de aquella–. ¿Existe algún punto de contacto entre ambas vertientes de tu obra actual, tus rostros de Rorschach y tu serie Memoria Abstracta?

Quizá algunos de los comentarios volcados en esta conversación puedan inducir a error, me refiero a cuando hablo de la figuración y lo abstracto. En el año 1990 conseguí saltar a la abstracción, una meta que llevaba años persiguiendo. Desde entonces soy un pintor abstracto, incluso cuando pinto una cabeza con un rostro de apariencia figurativa. Tan solo hay que acercarse a corta distancia del lienzo para entender lo que estoy diciendo. Puedo explicarlo por medio de dos vías: siempre he sentido una inmensa admiración por Velázquez; cuando uno se acerca a ver la cabeza central de Las hilanderas o la mano que sujeta el pincel en Las Meninas, incluso los drapeados de muchas de sus pinturas, asistimos a una serie de manchas de apariencia completamente abstracta que al ser observadas a una mayor distancia se convierten en representacionales. En el 2005, cuando empecé la serie Post-Supremática, no sabía que el simple gesto de volver a la estructura, a la línea, al dibujo; iba a dejar un poso sobre el que se sedimentarían todas las series posteriores. El cosido de los colores y las texturas azarosas, son comunes a toda mi producción. El inicio de muchas de las Cabezas de Rorschach es completamente abstracto, es en el desarrollo de la composición cuando se van cerrando las manchas para ajustarse a una «silueta» determinada. Las Cabezas de Rorschach podrían quedarse sujetas al plano pictórico de la misma forma que las Máscaras Schandenmaske, con un simple perfil o contorno un poco más elaborado. La naturaleza de la forma de pintar mis manchas es expansiva (explosiva); cuando quiero que el resultado tenga un aspecto figural, tengo que sujetarlas en su recorrido para que encajen en la convención propuesta.

Todas mis series están íntimamente relacionadas. Las Cabezas de Rorschach y las pinturas de la serie Memoria Abstracta son la misma cosa. En una serie previa titulada La Guardia Place (también Rare Paintings), jugaba con la lectura del espectador poniendo gazapos (trampas) para engañar la interpretación visual. Dentro de la serie había piezas completamente abstractas, junto a obras de clara vocación figurativa, y un grupo de trabajos que se movían entre ambos bloques. Una vez que la lectura se establece como figurativa en unas obras, se tiende a intentar «leer» todas las obras de la misma manera, provocando una arritmia o desincronización de la lectura. Esto se acentuaba aún más, cuando en muchas de las composiciones se utilizaban unas matrices base comunes, que producían imágenes indistintamente para cualquiera de los tres grupos.

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

-Hay una cierta literalidad en tus obras, como si el cuadro se limitara a mostrar desde fuera de manera imparcial lo que queda expresado dentro de ellas. El método de Rorschach es un test neutral, al fin y al cabo, una invitación a construir creativamente desde la propia psique y no a identificar nada ya presente. Es algo que durante toda tu carrera han ido sugiriendo los títulos de tus obras –Posible cabeza para un paisaje, Formas abstractas convirtiéndose en figurativas...– o ya en clave visual, los fondos que utilizas, estructuras diríamos presentativas, separadas del plano inmediato de interpretación.

Me gusta la ambigüedad. Probablemente, sea mi forma de mirar y relacionar. En el 2004, en la sala que la Tretyakov dedica a las vanguardias, me asaltaba la idea de que el Suprematismo y el Constructivismo, son exactamente la misma pintura, con la única diferencia de abrir más el obturador o cerrar el plano. De la misma forma que relacionaba las formas angulosas supremáticas de Malevich flotando sobre un fondo neutro, con las formas sensuales y zoomórficas de Miró flotando sobre un fondo con un poco más de color.

Dentro de lo abstracto, ¿por qué no dejar ocasionalmente pistas de algo figurativo? Los títulos de las obras subrayan dicha inclinación.

En cuanto a los fondos, he gustado de dotar a mi pintura de profundidad sin utilizar jamás líneas de fuga. Una suerte de planos superpuestos que se relacionan. Para ello, ayuda mucho el que el tratamiento de la mancha se realice como si de un cuerpo de la pintura clásica se tratara. La utilización de una luz plausible dentro de las composiciones, y un despliegue de pequeños efectos volumétricos. Todo ello «redondeado» con una serie de elementos atmosféricos que atraviesan y cosen los dos o tres planos habituales de las composiciones conjugándolos. No me importa en absoluto, justo lo contrario, que dichos planos se perciban claramente. Lógicamente el plano final de la mancha es el protagonista de las obras.

-En tu obra reciente esas estructuras se han extendido a las figuras en sí, han traspasado la distancia entre planos.

Aunque todavía tengo comprometidas algunas exposiciones con obra de la serie Memoria Abstracta, y probablemente tenga que pintar alguna pieza más, he decidido dar por zanjado dicho grupo de trabajos. El tema es que en el taller habían quedado bastantes fondos terminados o a

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

medio elaborar con sus retículas y elementos geométricos. Empecé a pintar unas cuantas cabezas sobre esos fondos, con lo que ambas series se unían y se traspasaba la distancia entre ellas. Las «dibujadas» cabezas realizadas a base de manchas, de repente ocupaban el lugar de las manchas abstractas.

-Tratas como pintor con dos elementos básicos, el gesto y la expresión, en series completamente diferentes, disolviendo por decirlo así esa vinculación orgánica que arrastraban de movimientos del siglo XX, como el Informalismo o el Expresionismo. No sé si en tu caso esto manifiesta una cierta autoconsciencia del funcionamiento de estos discursos artísticos, pero por alguna razón parece que para el artista del siglo XXI resulta más atractivo cuestionar narraciones consolidadas que integrarse en ellas así como así.

Supuestamente el arte ha de ser «hijo» de su tiempo. Las condiciones histórico-político-sociales son siempre irrepetibles. El artista es, o debe ser, sensible a su propio momento, aparte de intentar romper las convenciones. El instante actual es difícil puesto que quizá no quede ningún tipo de convención que atravesar. Lo he comentado en alguna ocasión, al artista de hoy solamente le queda perpetrar el performance definitivo: agarrar un gran cuchillo de cocina y salir a la calle a atacar a cualquiera que pase por la acera. Si la crisis de la pintura es su hipertextualización, ¿existe alguna manifestación artística que no esté hipertextualizada? La situación es extraña y confusa, donde el sistema y los artistas son igualmente culpables. Los historiadores, hermeneutas y teóricos elevan sus discursos por encima de la obra de arte, defendiendo una serie de propuestas, en demasiadas ocasiones, que ya no nos dicen nada. Encontrar una obra valiosa dentro del marasmo es bastante laborioso, puesto que existen infinidad de «joyas», pero es muy complicado separar el trigo de la paja. A ello se suma la falta de formación de una gran parte de los artistas. Cuando vas a una inauguración en el New Museum, y charlas con uno de los artistas que ha perpetrado un «cachivache», instalación pseudo-conceptual, o un personaje que se dedica a ordenar documentos, y observas que no tiene ni puta idea de arte, ni de su propia propuesta, empiezas a sospechar que algo está fallando. Al enterarte que la exposición más visitada de dicho museo ha sido la de George Condo, y ves que la dirección de dicha institución intenta denodadamente no mostrar demasiada pintura, solamente puedes quedarte perplejo. Bromeo con mi compañero, el pintor Darrell Nettles, que deberíamos formar un nuevo movimiento «anti-cachivachismo». En inglés suena aún mejor, «anti-crapism».

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

Pero volviendo a tu comentario, no busco disolver esa vinculación orgánica y las conexiones que mi pintura pueda tener con el Informalismo o el Expresionismo. Me gusta observar dichos discursos como simples «herramientas» que pueden ser utilizadas o no. Creo que cada artista intenta estar lo más lejos posible de todo lo demás, aunando si se puede «presente» (contemporaneidad) y una actitud articulada, sincera y honesta.

-Siguiendo ese hilo, la expresión en pintura tiene una historia propia, que atraviesa fronteras estilísticas y temporales en la Historia del Arte. Al ver esta última serie de Cabezas de Rorschach, su repertorio de gestos y ademanes, me han venido a la mente aquellos catálogos de sentimientos traducidos a pintura realizados por Charles Le Brun para la Academia Francesa, o el mismo concepto de varietà en la teoría albertiana. La faceta expresiva ha dejado escenas memorables en el teatro de la pintura, como Caravaggio y su niño horrorizado ante el martirio del santo, la altanería del caballero sonriente de Frans Hals de la colección Wallace, o el lloro desconsolado de la Eva de Masaccio. Pero esto tiene una continuidad más incierta en la pintura actual, como si el sitio natural para la explosión emocional fuese la imagen transparente del cine o el vídeo -¿Bill Viola?-.

Le Brun simplemente imita a Leonardo. El niño horrorizado de Caravaggio creo que es del martirio de San Mateo. Me encanta el fondo del Caballero sonriendo de Hals, muy anterior a Manet. Masaccio expresa con autenticidad la angustia y el dolor de Eva al ser expulsada del Paraíso. Pero esa línea de expresiones, gestos y muecas del horror o rareza, puede rastrearse en multitud de artistas: Messerschmidt, Goya, Munch, Nolde, Dix, Grosz, Ensor, Saura, Ydñez... Creo que mis Cabezas de Rorschach, obedecen a un universal metafísico y a este momento de especial incertidumbre. La pintura actual es lo que los artistas queramos que sea. Creo que la pintura, como aquella distinción de los medios calientes y fríos de McLuhan, induce a un tipo de reflexión más pausado, incluso profundo, al que pueda inducir una imagen en movimiento. Nunca he descartado hacer algún video dentro de la serie Cabezas de Rorschach. En cuanto a Viola, qué decir de él, para mi es el genio indiscutible e incontestable del video-arte actual, por los medios desplegados, la belleza y plasticidad de sus imágenes, la profundidad de sus propuestas y su capacidad de remover sentimientos.

A propósito del formato vídeo, debe de suponer un reto como artista el trasplantarse a otros registros visuales, teniendo en cuenta además que la negociación con el medio, la pintura, condiciona aparentemente también tu aproximación al tema... Para esta exposición en el MUPAM presentas una serie de collages. ¿Qué significa para ti esta incursión en un soporte y técnica

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

constructivos, diferentes en espíritu al gesto pictórico? ¿Hay algo que haya determinado tu elección por este medio u otro?

Creo que en el mundo del arte todos somos conscientes de que el artista intenta constantemente establecer un proceso de búsqueda lo más abierto posible, un estado constante de “acecho y caza”. Dentro de dicha actitud mental y visual, es inevitable que aparezcan numerosos detonantes que no encajan dentro de unos parámetros establecidos previamente, es decir, que las “influencias” que provocan las asociaciones de ideas, producen habitualmente determinados conceptos e “intuiciones”, que pueden llegar a ser diametralmente opuestos a la propia obra que se esté llevando a cabo en el taller en dicho instante. Esas ideas, en mi caso, si no producen pintura, y si ciertamente me resultan interesantes, lo que hago es anotarlas o dibujarlas. De esta forma he conseguido reunir al menos medio centenar de “instalaciones”, además de varios cientos de dibujos que representan esculturas. También, numerosas “acciones” y muchas ideas para realizar videos. Después el tema es elegir qué es lo que se quiere hacer. Particularmente me siento cómodo investigando dentro de la pintura. Aunque nunca desecho abordar otros medios.

Queda claro que en ocasiones aparecen ideas, en las que la primera pregunta es ¿en qué medio encajaría mejor dicha propuesta? Incluso dentro de la pintura, en ocasiones he llegado a plantearme determinados problemas en cuanto a la representación, que han provocado el realizar series de fotografías, puesto que desde la pintura las soluciones no se entendían o no resultaban convincentes. Hay cosas que cuesta mucho representarlas, sin caer en la bobada, y planteamientos que directamente no se pueden representar. Hockney nos da muchas claves en ese sentido. Es cierto, que también puede ocurrir, que en determinado momento no somos capaces de alcanzar una solución, que después resulta podía resolverse con facilidad.

No existen marcos de referencia unívocos en cuanto al discurso, ni a la problemática que se intenta abordar. Luego, en demasiadas ocasiones, se cae en unas fórmulas de resolución aprehendidas, que cercenan otras posibilidades resolutivas. También un cierto vicio por una aparente dislexia, y no me refiero a un problema de lectura, concentración o aprendizaje, sino a un elegir aquello a lo que nos queremos enfrentar, como si el resto no existiera. Todo esto es a lo que quiero enfrentarme y modificar en este nuevo período que pretendo sea mucho más experimental.

Vuelvo a tu pregunta. Evidentemente la consecución de una idea se negocia con el medio concreto que se quiere abordar. La serie Sueños Construidos recibió una estructura concreta de actuación en

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012.

1999, pero ya había trabajado mucho con el collage desde principios de los 90. La idea de dicha serie es igual que la denominada El Jardín Perverso, son series intermitentes que van atravesando otros grupos de trabajo de forma caprichosa. Sueños Construidos, o el collage para hablar de manera más genérica, después del traslado a Nueva York, se manifiesta con contundencia en la serie Post-Supremática, pero no participa de las siguientes “aventuras” iconográficas: Cabezas de Rorschach II, La Guardia Place o Doodles. Es en la serie Cabezas de Rorschach III cuando vuelve a cobrar una enorme relevancia. Es más, todo el ciclo final de dicha serie está resuelto desde el collage. Era lógico no abordar estos trabajos solamente en gran formato, sino permitir que aparecieran obras de medidas reducidas. De nuevo la estructura vuelve a ser el dibujo y la separación de planos, resuelto de forma constructiva y con unas tijeras en lugar de un lápiz o una brocha.