

SALPICANDO LA TELA DE AGUA

Guillermo Solana

El estudio de Ciria se divide en dos espacios gemelos, vastos y luminosos, con grandes ventanales. En uno de ellos huele a trementina y el suelo está cubierto por enormes lonas a medio pintar, sobre las cuales fermenta la pintura. Nos sentamos en la otra sala, entre los bastidores desnudos y las grandes telas terminadas. Y mientras hablamos, no puedo evitar la sensación de que en el espacio contiguo, en ausencia del pintor, está sucediendo algo: los cuadros se están haciendo, se están pintando solos.

José Manuel Ciria es uno de los pintores españoles más originales de su generación. Un defensor de la vigencia de la pintura que no se refugia en el purismo, en la postulación de una esencia de lo pictórico. Su estrategia es una especie de fuga hacia delante, un lanzarse cada día a conquistar nuevos territorios para la pintura. Avanzando al mismo tiempo en diversas direcciones: en su obra se encuentran el gesto pictórico, la composición geométrica, la experimentación con diversos soportes, el collage y la apropiación de imágenes y objetos...

Ciria es un pintor apasionado y a la vez analítico. A primera vista le situaríamos en la tradición que descende desde el automatismo surrealista hasta el expresionismo abstracto norteamericano. Pero hay otra cara de Ciria, la de su curiosidad casi científica: observar el comportamiento de los materiales pictóricos, experimentar sistemáticamente con los pigmentos y los medios. “Mi trabajo —explica— obedece a una serie de planteamientos analíticos próximos a una intención conceptual”.

Tú empezaste a exponer en los años ochenta, en un momento de extraordinaria vitalidad de la pintura. ¿Cómo fueron aquellos comienzos?

En los ochenta yo hacía pintura figurativa. Y no tenía un programa teórico que me dijera por dónde debía avanzar; sólo tenía mi propia libertad. Había pasado por infinidad de talleres de pintores, estuve durante meses copiando modelos en el Círculo de Bellas Artes, donde posteriormente estuve pintando por unos pocos días en “el torreón”. No conseguía doblegarme a una formación académica, y más cuando no se observaba ningún rumbo. No admiraba la pintura de aquellos que me daban consejos y me decían cómo obrar. Necesitaba ser libre. Eso era lo que más me gustaba de aquel momento, el tremendo afán experimental y de libertad.

Por entonces yo no podía vivir exclusivamente de la pintura y ni siquiera había llegado a aceptarme a mí mismo en cuanto artista. Llevaba pintando desde niño, había asistido a los talleres del Círculo de Bellas Artes y mi gran pasión era la pintura, pero no me creía pintor. Desde mis primeros retratos y paisajes, había comenzado a hacer incursiones en el surrealismo y luego a hacer una pintura expresionista de figuras dislocadas, después los primeros experimentos abstractos. Todo ello con enorme ansia pero sin ninguna dirección...

Era el gran momento del neoexpresionismo...

Sí. Hice algunos viajes a Alemania que me permitieron enfrentarme a la obra de los expresionistas alemanes, los clásicos como Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Feininger o Nolde, y los neoexpresionistas, como Baselitz, Lüperitz o Kiefer. Fueron ellos los que hicieron que empezara a tomar conciencia de mi condición de pintor. Que empezara a entender el paso entre pasado y presente, entre tradición y modernidad. También la exposición Origen y Visión en el Palacio de Velázquez, aparte del impacto de aquellas grandes dimensiones, me descubrió que lo que yo estaba haciendo tenía cierto sentido. Pero aún no estaba preparado y no sabía a ciencia cierta por dónde quería tirar. Me salían tres cuadros de un estilo, luego cuatro cuadros de otro, de vez en cuando hacía incursiones en la abstracción, pintaba cuadros experimentales que después destruía porque no terminaba de entenderlos, aunque, como es lógico, empezaban a surgir cosas interesantes, la incursión temprana de las técnicas de azar controlado, la relación entre figura y fondo, lo geométrico..., una curiosidad brutal por entender los materiales, la búsqueda de un lenguaje y de una forma propia de componer. Especulaciones que yo creo que han sido la base de mi trabajo posterior. ¿Y cómo fueron tus primeras exposiciones? Eran oportunidades que surgían un poco casualmente, por ejemplo porque un amigo me ponía en contacto con una institución. Casi siempre exposiciones colectivas. En cuanto a mis primeras individuales, recuerdo prepararlas terriblemente ilusionado durante meses. Trabajaba como un poseso, pintaba, luego rectificaba, destruía, repintaba, y al final se hacía la muestra. Y el mismo día de inauguración todo se venía abajo, no me sentía orgulloso de mi obra; me provocaba un enorme desasosiego, porque no terminaba de verla, no lo entendía. Lo cierto es que toda la obra de aquel periodo fue destruida. Obsesivamente busqué a los coleccionistas que habían comprado alguna pintura y no paré hasta cambiarles la obra. En algún caso tuve que destruir el cuadro ante sus ojos para que comprobasen que el cambio sólo obedecía a una sincera intención de mejora. La obra no empezó a ofrecer resultados hasta que empecé a trabajar en series y comprendí que el enemigo a batir es siempre la

última pintura, aquella que te sorprende al nacer, y que es perfecta, redonda, voluptuosa... Un sentimiento que anida siempre en nosotros, en los artistas, es la más enorme insatisfacción. Uno evidentemente tiene fe en su trabajo, en aquello que ofrece a coleccionistas, museos o galerías, pero no puedes evitar, y además no debes, evitar el afán de superación y una brutal soberbia hacía uno mismo y el medio.

¿En qué momento nació el Ciria actual, el pintor que eres hoy? Al final de los ochenta me cambié de taller, y cuando quise reanudar mi trabajo en el nuevo espacio, seguir con lo que estaba haciendo hasta aquel momento, descubrí que aquello ya no me salía, no tenía sentido. Ya sabes que los artistas somos maniáticos y obsesivos; un cambio de lugar, de orientación o de luz puede afectar al trabajo. En fin, el caso es que después de aquel cambio de taller no me salía un solo cuadro y, además, ciertos experimentos abstractos que había estado haciendo empezaban a tomar más cuerpo y yo empezaba a vislumbrar ciertas posibilidades...

¿Eran experimentos a base de manchas, pintura vertida, derramada? Me interesaban las técnicas en la estela de los surrealistas, el frottage, el grattage, la decalcomanía, el dripping. Tengo una serie de cuadros desconocidos, que no se han expuesto, que son drippings como los de Pollock, pero aplicados de forma más controlada y ofreciendo resultados figurativos. Pero todo eso no cristalizaba todavía. Antes de saltar a la abstracción pasé por un largo proceso de formación teórica. Por entonces leí muchas cosas, especialmente sobre filosofía del lenguaje y teoría semántica, desde Wittgenstein a Chomsky, de Simón Marchán a Rosalind Krauss, descubrí a Greenberg y a Rosenblum, me enfrenté por primera vez a la obra de los artistas conceptuales, a las bases discursivas que legitimaban sus trabajos, a sus intenciones...

UN CLICK DUCHAMPIANO

Entonces, al final de los ochenta te replanteas tu pintura, ¿no? Entonces sufro una crisis, que dura en torno a un año y medio. Sigo haciendo pintura figurativa, pero tengo la cabeza en hacer abstracción. Quizá sea el momento más duro de mi carrera, porque nada me satisface; mi trabajo figurativo ya no me gusta y lo que estaba saliendo nuevo, abstracto, no terminaba de entenderlo. Entonces llega un momento en que tengo que parar. Y dejo de pintar.

Pienso que de ese cul-de-sac procede todo lo que la pintura de Ciria es hoy. De ese click un poco al estilo de Duchamp que interrumpe la continuidad de la creación pictórica, que saca al artista de la

rutina de un oficio viejísimo y le obliga a plantearse de nuevo su relación con la pintura. ¿Dejaste de pintar?

Sí, por una larga temporada. Pero no dejé de pensar constantemente en pintura, y de la actividad mental de aquellos meses fueron brotando un montón de notas, apuntes, dibujos, esquemas. De aquella crisis saldrían muchas de las ideas que después se recogerían en un cuaderno de notas, Cuaderno de notas de 1990, que creí haber perdido hace unos años y que recientemente he recuperado y se ha publicado en facsímil dentro de un catálogo.

El cuaderno del que habla Ciria es una especie de boceto de tratado estructuralista, marcado por la obsesión por analizar la pintura como lenguaje, como sistema de signos. Técnicas automáticas, niveles pictóricos (soportes) y registros iconográficos (pintura, imagen, objeto). El significante pictórico, el significante imagen, el significante objeto. Dividir el cuadro como un rompecabezas para recomponerlo luego. Variaciones, permutaciones, combinaciones. Códigos, códigos, códigos. Y una frase muy expresiva: “Desmontar/deconstruir la obra sistemáticamente, mostrando los elementos o unidades que la configuran”.

¿Querías determinar por dónde iría tu pintura en el futuro? No, dicho así puede parecer muy pretencioso. Lo que necesitaba era algo más vital, inventarme un suelo que me sostuviera para no caer en el vacío.

Pero de aquellos apuntes salió buena parte de tu obra hasta hoy, ¿no?

Pues sí, porque era un análisis fundamental de los componentes y posibilidades de la pintura. Y eso me sigue sirviendo como base. Independientemente a que como instrumento puede extrapolarse y sirve para analizar cualquier manifestación pictórica. Lo que en aquel momento yo no suponía era la capacidad de aquel sistema para generar toda una serie de obras dispares, que aquello pudiera funcionar como una máquina, a través de cinco direcciones distintas: el automatismo (las técnicas de azar controlado), la geometría, la indagación de los soportes, la investigación iconográfica y la combinatoria que aglutina a todas las demás.

¿Por qué tantas dimensiones a la vez en tu pintura? Porque somos complejos. La reducción puede interesarme como táctica, pero no como estrategia. Mi estrategia es la complejidad y la proliferación. Soy complejo, me interesan muchas cosas al mismo tiempo, y trato de incluir todo eso

en mi trabajo. Creo que en estos tiempos tan complicados, la pintura no puede permitirse ser ñoña, simple y reduccionista. Algunos hermeneutas y críticos de arte a los que parece más interesarles el discurso que la pintura ensalzan la reducción y lo mínimo como señal de madurez y seguridad, como maestría y dominio. Particularmente, me parece una perogrullada, me encanta experimentar y ser inmaduro, la obra debe ser barroca y debemos andar lo más posible por el filo de la navaja, hay que buscar y encontrar, y cualquier elemento tanto conceptual como formal debe ser susceptible de incorporarse a la obra, ya pintaremos bodegones a lo Morandi u obras aburridas a lo Federle cuando seamos viejos, y si no llegamos a viejos y nunca maduramos, pues cojonudo.

MACCHIA Y GEOMETRÍA

En la tradición moderna que va de Monet a Pollock, la pintura se identifica con su propio proceso. A esa identificación podemos llamarla con la palabra que los tratadistas italianos del Renacimiento aplicaron al boceto primero de una obra: *macchia*. La *macchia* no es una mancha concreta; es lo que confiere sentido y valor pictórico a cualquier mancha. La *macchia* está preformada por una cadena de decisiones: elección de cierto color, de cierto espesor o viscosidad. A partir de ahí, se inicia una deriva que puede ir más allá de lo calculado, una deriva que erosiona y desfigura las intenciones iniciales. Por ejemplo, la acción de fuerzas químicas entre los fluidos pictóricos. El pintor comienza salpicando la tela de agua. Después pintará al óleo. El agua ataca la adherencia del óleo, arranca pedazos de pintura, hace estallar las manchas; la repulsión entre el agua y el aceite erosiona los brochazos y les confiere una textura rota y abierta, como la de una piel atacada por la lepra. Esta técnica ha llegado a convertirse en una marca estilística de la obra de Ciria: la *macchia* fermenta, crece, envejece, evoluciona casi como un cultivo biológico hasta que el pintor decide detener su proceso. “Mi gesto –dice Ciria– siempre se convierte en residuo. Tú normalmente no ves la pincelada, ésta desaparece bajo el efecto de las reacciones químicas de los propios materiales”.

La mancha siempre se asocia con lo espontáneo, pero el proceso de la mancha es un proceso también controlado, ¿no? Sí. Por ejemplo, estas piezas que estás viendo aquí hoy en el taller, aparentemente son puramente aleatorias, pero están enormemente retocadas. Parecen resueltas en un solo aliento, mientras que muchas de ellas han necesitado más de cinco o seis sesiones. Lo que intento es que no pierdan esa chispa, esa frescura, esa aparente facilidad.

Lo habitual es que uno tenga una idea previa en la cabeza, no una imagen excesivamente precisa, porque entonces la obra no suele salir, pero sí una idea vaga de la composición y de lo que voy a hacer. Y evidentemente hay un control; no un control exhaustivo, porque la técnica que uso, la

técnica de repulsiones es hasta cierto punto imprevisible, porque la mezcla del agua y el aceite es una mezcla imposible. Por eso desaparece la pincelada, desaparece mi mano. Y el cuadro se hace a sí mismo, el cuadro se termina por su cuenta y yo me convierto en un mero instrumento. Lo que yo hago es generar un paisaje donde ocurren determinados acontecimientos plásticos y luego intento llevarlos en una dirección, pero insisto: es la obra la que se hace y yo soy una herramienta como el pincel o el lienzo. Domino la composición, pero no el resultado final, existen infinitas de componentes casuales.

Lo que dice Ciria me recuerda el caso de Robert Rauschenberg, que en 1957 pintó un cuadro, *Factum I*, con brochazos de pintura y un collage de imágenes casuales; pero aquel mismo año crearía un segundo cuadro, *Factum II*, que era una copia casi exacta del primero, mancha por mancha y salpicado por salpicado. Al duplicar una composición aparentemente única, la sátira de Rauschenberg ponía en cuestión las ideas de espontaneidad y originalidad mitificadas por el expresionismo abstracto. Ciria asume esa crítica, y trabaja en realidad sobre las ruinas de la *macchia*. Como Robert Smithson trabajaba sobre las ruinas de la naturaleza, sobre los lugares naturales más frágiles, más sometidos a la erosión o a la devastación industrial. Smithson articulaba su obra en torno a la dialéctica entre el *site*, el escenario natural escogido por el artista para su exploración, y el *nonsite*, la instalación creada en un interior, en la galería o el museo, con los materiales e informaciones recogidas sobre el terreno. El *site* era el territorio abierto, y relativamente informe; el *nonsite*, el material recolectado y clasificado. Esa dialéctica podría trasladarse a la obra de Ciria. El *site* de Ciria es la *macchia*, la pintura como proceso, donde el artista recoge muestras que luego se expondrán recortadas, organizadas en el espacio de la galería o del museo. Cada cuadro o cada serie de Ciria, cada exposición de Ciria constituye un *nonsite* donde la *macchia* es recortada, organizada, inscrita en un orden provisional.

¿De qué hablan tus manchas?

Los grandes temas de mi obra, lo he dicho muchas veces, son el tiempo y la memoria. El tiempo físico y el tiempo como concepto. Yo paralizó en un instante un proceso potencialmente infinito, azaroso, automático, y detengo unas formas sorprendidas en pleno proceso de ocultarse o desvelarse. El tiempo y la memoria están por ejemplo en la larga serie que acabo de concluir, *Glosa Líquida*. Un tiempo y una memoria conceptual, y a su vez un tiempo y una memoria de la propia materia. Pero mis manchas también hablan de violencia, de este tiempo que nos ha tocado vivir, hablan de los cuerpos destrozados y de la sangre, de fluidos corporales abiertos sobre una mesa de

operaciones, de la vida y de la muerte, de lo paradójico y de lo efímero. En los cuadros de la mencionada serie Glosa líquida, Ciria salpica o vierte el óleo muy diluido y lo deja deslizarse sobre el soporte, y permite que ese fluir se vea sometido a distorsiones causadas por las irregularidades de la superficie de la tela, por su tensión variable. Dando lugar a velos transparentes que se pliegan y despliegan, y que evocan llamas, serpientes, cabelleras o unas extrañas flores negras. Háblame de ella.

< p style="text-align: justify;">Glosa líquida surge del recurso del chorretón. ¿Qué sucede cuando la pintura líquida chorrea? Hay una serie de respuestas a esta pregunta. En el expresionismo abstracto: Pollock, Helen Frankenthaler, cierto Motherwell, Morris Louis. También en el Miró tardío. O en el último Twombly. O en García Sevilla. En mi pintura, el chorretón aparece primero de manera aislada en otras series, como un recurso puntual, pero luego se convierte en protagonista de esta serie entera, que he estado elaborando desde el 2000 al 2004, sin agotar sus inmensas posibilidades. Glosa es una serie muy versátil. En ella está a la vez el chorreado violento, con salpicaduras, y el vertido o derrame suave y lento. Las brutales manchas rojas y masculinas, que caen donde caen, de una forma intempestiva. Y por otra parte, los deslizamientos y transparencias muy femeninos. En Glosa he querido explotar la inmensa variedad de recursos clásicos de la pintura. Un día me pregunté: si trabajo con un material tan suntuoso, tan tremendamente dúctil como es el óleo, por qué no aprovechar sus cualidades, por qué no hacer, por ejemplo, veladuras que sugieran espacio o efectos volumétricos, por qué no utilizar este recurso de forma sofisticada, un recurso contemporáneo pintado de forma clásica.

Siempre se ha considerado la obra de Ciria como producto de un encuentro entre la mancha y la geometría. La retícula y lo gestual, el orden y el automatismo, la espontaneidad y la composición racional aparecen trabados, a lo largo de su carrera, en un duelo o en un diálogo donde domina, ora un elemento, ora el otro. Cortar la mancha pictórica, segmentarla y encajarla en una cuadrícula, equivale a detener el proceso pictórico, a congelar el tiempo. La retícula encarna un orden atemporal. En la obra de Ciria la retícula constituye el síntoma de un trabajo analítico que limita y compensa la presencia del componente automático.

Tu pintura suele verse en términos de una oposición o un diálogo entre mancha y geometría. Entre lo expresionista y lo minimalista.

Siempre he tratado de conjugar dos grandes tradiciones pictóricas del siglo XX: lo geométrico y lo gestual, o dicho de otra manera, lo conceptual y lo expresivo. Al comienzo de los noventa intento mantenerme muy cerca del frío, en una poética reductiva, de expresiones mínimas. Las manchas

aparecían de forma esporádica. Pero hay un momento crucial, cuando me dan la beca de París, en que se hace más patente la necesidad de esas manchas. En París realicé un experimento titulado Mnemosyne, una serie de obras efímeras, realizadas sobre plásticos... En aquellas piezas, debido a la transparencia del plástico, el bastidor del cuadro quedaba visible y hacía tan patente la impronta de la geometría, tan evidente, que aquella serie parecía obra de un artista conceptual. Las manchas eran absolutamente necesarias para reintroducir cierta carne, cierta expresión, cierta presencia antropomórfica.

LA MEMORIA DEL SOPORTE

Los plásticos de Mnemosyne me recuerdan que, a lo largo de su carrera, Ciria ha utilizado toda clase de materiales para depositar en ellos la pintura, desde el ortodoxo lienzo en blanco hasta el acero, pasando por la lona plástica, los palés de madera, los carteles y las vallas publicitarias de metal. Ciria estudia, analiza; no cuentan sólo las propiedades físicas o químicas de un soporte, sino su memoria: si el soporte es virgen o si posee huellas, sedimentos previos, maculatura; si se trata de un soporte neutro o provocado o encontrado. Como explica, un lienzo en blanco, una tela manchada accidentalmente y una lona de camión nos ofrecen cada uno una memoria distinta y exigen un tratamiento diferente.

Háblame de tu indagación de los soportes, de esta memoria de las cosas que utilizas como soportes.

Dentro de lo que yo llamo “niveles pictóricos”, que son los soportes, yo distingo tres grupos: (1) el lienzo clásico, virgen; (3) el soporte encontrado y (2) a medio camino entre ellos dos, el soporte encontrado pero provocado, un soporte que tiene ya una maculatura, una memoria, un proceso de envejecimiento... Dentro de la segunda categoría se encuentra mi serie Jardín perverso, donde reciclo como pinturas las lonas que utilizo para proteger el suelo del taller, y donde han ocurrido toda clase de cosas, accidentes casuales o provocados. En cuanto al tercer nivel, el encontrado directamente, que para mí es el más emocionante, tiene una historia. Un día fui a ver a un amigo a Legazpi, y a la vuelta, mientras iba caminando, descubrí una tienda de instalar y arreglar lonas de camiones con una lona enorme, amarilla, gigantesca, a la puerta. Fue verla y sentir el flechazo. Entré en el sitio, convencí al dueño de que me vendiera aquella lona, que el taxista y yo colocamos enrollada en la baca del taxi. Me la llevé a mi taller de entonces, que era pequeño, y comencé a experimentar cortando trozos de aquella lona. Aquel encuentro fue el punto de partida para todo mi trabajo sobre lonas.

Más allá de esa indagación sobre la memoria de los materiales, hay en la obra de Ciria una investigación conceptual que se interroga por los límites de la pintura y el concepto de cuadro y se vincula, por ejemplo, con el precedente de un Robert Ryman. Como Ryman, Ciria ha puesto a prueba, sucesivamente, cada uno de los constituyentes de la pintura: el médium pictórico, los instrumentos y las técnicas para aplicar la pintura, la textura de la superficie, el grosor del bastidor, el modo de fijación a la pared. Y desde luego, los soportes posibles. Como en el caso de Ryman, la indagación de Ciria implica una interrogación y una crisis del concepto mismo de cuadro.

UN “CONCEPTO AMPLIADO” DE LA PINTURA

A diferencia de Ryman o de otros minimalistas, Ciria no exige, para aplicar su trabajo analítico, que la pintura se vacíe de todo contenido. Su intervención quirúrgica se verifica sobre la materia viva: no es una autopsia, sino una vivisección de la pintura. El collage, uno de los recursos dominantes en la obra del artista en los últimos años, es una técnica que le permite conjugar distintos soportes (tela, lona plástica, papel o cartón, piezas de metal...) y diversos materiales icónicos (fotografías, impresos, estampados decorativos).

Para una línea de la pintura del siglo XX, el progreso avanzaba en el sentido de una reducción progresiva; la pintura iba despojándose hasta quedarse sólo con sus componentes imprescindibles: su esencia. Pero hay otra tradición, iniciada con la invención del collage en 1912, y que discurre a través de Schwitters, Dada, el surrealismo, etc., para la cual no se trata de buscar los mínimos, sino el alcance máximo de la pintura, para salir de sí y conquistar el mundo de alrededor. A pesar de su trayectoria de pintor abstracto, a Ciria le interesa especialmente la tendencia expansiva en la pintura, más que la reductiva, y el collage de pinturas, fotografías y objetos ha ido convirtiéndose en el método fundamental de su creación de los últimos años.

En la segunda mitad de los noventa aparece en tu obra una especie de dimensión apropiacionista. Incorporas a tu pintura toda clase de imágenes o de objetos.

En realidad, todo eso comenzó antes de que saltara a la abstracción. Recuerdo que tenía algunas láminas de vírgenes sacadas de iconos y pintaba encima de ellas, con la brocha empapada; por ejemplo, una serie titulada *Artistas atrapados*. Cuando salté a la abstracción, aquello pasó a tener tres dimensiones, que llamo “registros iconográficos”: (1) la forma clásica de la iconografía, (2) la incorporación de una imagen previa mediante la utilización de la fotografía, y (3) la anexión de un objeto encontrado.

Así como Beuys hablaba de un “concepto ampliado” del arte, creo que propones un “concepto ampliado” del medio pictórico. El problema al que nos enfrentamos hoy día es que la mayoría de los pintores son analfabetos, desconocedores del propio medio, incapaces de generar un discurso en torno a su obra, desinteresados de todo aparato teórico, sin luces para aproximar sus propuestas a la tradición, huérfanos para ofrecer unas mínimas bases que legitimen su trabajo y que no aspiran a incorporar a su obra nuevos ingredientes que no sean los tradicionalmente pictóricos, o elementos que vengan de otros campos... La única posibilidad de que la pintura sobreviva es que los pintores sepan apropiarse de los nuevos planteamientos conceptuales, y que sepan desarrollar un discurso que los diferencie y justifique la permanencia y pertinencia del medio. Si el concepto se puede plasmar en un vídeo, en una fotografía o en un objeto cualquiera, ¿por qué no ha de plasmarse en una pincelada, en una pintura?

Muchas veces se confunde mi obra con la de una serie de artistas que únicamente se expresan en pintura, en quienes no hay ninguna inquietud conceptual o preocupación teórica. Si lo que yo hago es desmontar los elementos de la pintura y jugar con ellos uno por uno, y darles vueltas, al final resulta que mientras pinto, estoy haciendo una investigación conceptual. Así que, como he dicho medio en broma alguna vez, no soy un pintor, sino alguien que observa y analiza los elementos componentes de la pintura y que experimenta con ellos.

Hay un artista alemán, Gerhard Richter, que me interesa mucho por lo que hay en su obra de invención de un sistema para generar imágenes. Una máquina mental y una máquina real, sobre todo para sus composiciones abstractas, generadoras de pintura. Richter es capaz de hacer pintura abstracta y al mismo tiempo figurativa, hasta realista, porque le interesa todo el sistema de la pintura, el conjunto del espectro de posibilidades pictóricas... No obstante, quiero subrayar en continuación a lo que acabo de mencionar que no podemos caer en lo puramente banal y evidente, debemos ser conscientes de que el cuadro por sí mismo debe estar resuelto, la pintura tiene que funcionar de forma aislada y no podemos caer, lamentablemente, en que sea la mera demostración de un sistema.

Entre los materiales de que te apropias están tus propias obras anteriores. En inglés hay una expresión, to cannibalize, “canibalizar”, para denotar la operación de extraer de una máquina averiada piezas que se utilizarán para reparar otras máquinas en uso. Hay algo de canibalismo en tu obra en este sentido, ¿no? De reciclaje de fragmentos de cuadros fallidos para crear nuevas obras.

Hay muchos cuadros fallidos de los que no puede aprovecharse nada, y los destruyo sin más, pero hay otras pinturas que en su momento he guardado pero sin querer exponerlas porque no me convencían o no estaban bien resueltas y en un momento dado sirven precisamente para esto, para fragmentarlas y hacer estos collages, aparte de infinidad de experimentos en pequeñas telas o pruebas en nuevos soportes. En mi serie Sueños Construidos se encuentran manchas nuevas y viejas, cortes, superposiciones, palimpsestos que cuentan varias historias a la vez. Es una serie muy compleja y al tiempo muy divertida, que necesita de una enorme concentración para que las obras formen un cuerpo común, un bloque, y que no se dispersen excesivamente en cuanto a presupuestos formales. Me encanta la expresión que indicas, “canibalizar”; es cierto que a la pintura debe tratársela de forma desprejuiciada, sin miedo al cutter o a las tijeras, aprovechando lo que la composición va pidiendo y sin preocuparte del residuo, de lo que destrozamos, de todas las otras infinitas posibilidades.

Como ya estamos acabando, te haré la típica pregunta lapidaria. ¿Tiene futuro la pintura?

Para darte una respuesta no menos lapidaria, te diré que creo que la pintura es un medio indisoluble del ser humano. Y no se puede decretar su muerte, como se ha hecho tantas veces, no se puede anunciar su muerte a priori; si la pintura llega a agotarse o no, dependerá sólo de los artistas, de su capacidad para generar imágenes y conceptos...

¿Para qué sirve la pintura? ¿Es algo más que un entretenimiento sofisticado?

No voy a caer en la ingenuidad de decir, como las vanguardias clásicas, que el arte sirve para transformar la sociedad, el mundo y todo aquello. Pero sí creo en el arte como medio de expresión: el arte es quizá el territorio donde el ser humano se expresa con mayor intensidad, y eso está unido a todo lo que nos compone, a todo lo que somos. Por ejemplo, en la denuncia de situaciones sociales intolerables. No se puede entender la obra de los hermanos Chapman o de nuestro Santiago Sierra sino desde ese punto de denuncia de una serie de situaciones violentas, insostenibles, injustas o de marginación, por medio de lo esperpéntico o provocativo, que recurre a traspasar la frontera de lo que denominamos arte apelando a toda la tradición duchampiana. Es verdad que eso puede ser más patente en el vídeo, en la acción o en la fotografía que en la pintura abstracta, pero también ella puede generar tensión en el espectador y llevarle a un campo profundamente reflexivo. Como cabe también la espiritualidad: mira la obra reciente de Bill Viola, por ejemplo, que, al igual que otros artistas, cuando quiere hablar con cierta trascendencia recurren

a una visión pictoricista. Yo creo que la pintura está más cerca que otras manifestaciones humanas de lo espiritual, de la esencia, de lo que somos y de lo que queremos ser.