

Catálogo exposición “Masks of the Glance” Galería Athena Art, Kortrijk y Galería Wind, Soest.
Septiembre 1998

MANCHA Y MEMORIA: PINTURAS DE JOSÉ MANUEL CIRIA

Guillermo Solana

La mancha no es un descubrimiento original de la pintura moderna. En los tratados del Renacimiento encontramos ya el reconocimiento de lo que en toscano se llamaba “macchia”. Pero la posibilidad legítima de lo informe quedaba confinada entonces a dos puntos extremos del proceso de creación: el comienzo y el término, el antes y el después de la pintura.

Entre esos dos momentos marginales se enmarcaba el trayecto artístico: Leonardo da Vinci indagaba la macchia como primera invención; por su parte, Tiziano exploraría la mancha final, la factura abocetada (los tratadistas españoles distinguían también: llamaban “borrón” a la primera mancha, y a las últimas, “borrones”).

La mancha como invención inaugural

En un célebre pasaje de su Tratado de pintura ofrece Leonardo su versión de la macchia inaugural. Entre las notas sobre la práctica de la pintura propone una sugerencia para -estimular el ingenio a varias invenciones-: “Si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aun verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma. Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o vocablo que imagines”.

Este método de componimento inculto (que al parecer ya era recomendado por el pintor chino Sung-Ti en el siglo XI) fue adoptado por Piero di Cosimo y más tarde por el paisajista inglés Alexander Cozens, y luego por Goya y por Victor Hugo (con sus dibujos fantásticos a partir de manchas de café), hasta Odilon Redon. Todos comenzaban trasladando al papel o al lienzo el muro de Leonardo, maculando la blancura del soporte y permitiendo que el azar de la materia provocase la imaginación del artista.

Hay que añadir que, para Leonardo, la mancha no era más que un punto de partida. De ahí su polémica con Botticelli, quien afirmaba que el estudio del paisaje era inútil, pues “bastaba con arrojar sobre un muro una esponja embebida en distintos colores, la cual dejaría una mancha donde poder ver un bello paisaje”. “Bien cierto es -responde Leonardo- que en una mancha pueden verse las distintas composiciones de cosas que en ella se pretenda buscar (...) pero aunque esas manchas alimenten tu invención, no te enseñan a rematar detalle alguno”.

Mancha como coronamiento

Pero puede distinguirse un segundo sentido clásico de la *macchia*. Los tratadistas del Renacimiento citan con frecuencia una anécdota tomada de la Historia natural de Plinio el viejo, que se refiere a una obra del pintor Protógenes: “En ella hay -escribe Plinio- un perro ejecutado de un modo curioso, porque se lo debemos por partes iguales al pintor y al azar. El pintor consideraba que no acababa de representar la espuma del animal jadeante, cuando todas las demás partes del cuadro le satisfacían, cosa harto difícil. Pero le disgustaba su propia perfección: no era capaz de atenuarla y al mismo tiempo le parecía excesiva y muy distante de lo real y la espuma se veía que estaba pintada, no que salía de la boca del perro. Con el espíritu atormentado y desasosegado porque en aquella pintura quería lo real, no lo verosímil, a menudo corregía, cambiaba de pincel sin lograr en modo alguno resultados satisfactorios. Por último, furibundo con su arte porque era demasiado perceptible, tiró una esponja a la parte del cuadro que le disgustaba. Y aquella esponja repuso los colores que el pintor había eliminado de la manera en que él había deseado con tanto empeño, logrando así el azar en aquel cuadro el efecto de la naturaleza”.

Hasta aquí la parte de la anécdota que suele referirse. Pero Plinio continúa: “Siguiendo el ejemplo de éste, un éxito semejante coronó a Nealces en la representación de la espuma de un caballo: también lanzó la esponja de la misma manera cuando pintaba al hombre que lo retenía del freno”. La anécdota, atribuida a un artista o a otro, sobre perros o caballos, se encuentra en otros autores contemporáneos de Plinio: en las *Memorabilia* de Valerio Máximo, en Dión Crisóstomo o en el *De fortuna* de Plutarco. Pero ninguno de ellos recoge lo esencial; que al imitar a Protógenes, Nealces convierte el gesto aleatorio en una técnica deliberada: la primera explotación calculada del accidente.

Ars est celare artem

En sus dos estadios, inicial y terminal, la mancha convoca la magia de una figura que no parece creada por la mano humana, sino por el azar. Ambas acepciones de la mancha se glosan en las Vidas de artistas de Giorgio Vasari. En primer lugar, el boceto primero de la obra, hecho rápidamente “in forma di una macchia”. La segunda acepción de macchia aparece a propósito de la obra de Tiziano. Vasari compara las pinturas juveniles del maestro, ejecutadas con finura y diligencia increíbles, con las obras tardías, “condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie”, que han de mirarse desde lejos. Estos últimos cuadros, dice, muchos los creyeron hechos “senza fatica”, pero se engañaban, porque eran obras muy trabajadas; sólo que las manchas finales hacían “parecer vivas las pinturas”, “escondiendo las fatigas”.

Un siglo más tarde, el tratadista Baldinucci insistiría: “Tiziano solía conducir sus cosas con gran exactitud y amor; pero cuando las tenía cerca de su fin, daba sobre ellas algunos golpes, como si dijéramos maltratados, y esto lo hacía para cubrir la fatiga y hacerlas parecer más magistrales”. Así, la mancha final es un arte que se disfraza de naturaleza y azar; un arte de ocultar el arte. En El cortesano, Castiglione recomendaba, en el arte y en la vida, sprezzatura, esto es: desprecio que disimula el trabajo que la obra ha costado.

En su Arte de la pintura (1638), nuestro tratadista Francisco Pacheco aplicaría la misma noción a otro discípulo de Venecia, el Greco. Pacheco escribía: “Otros labran el bosquejo y, al acabado, usan de borrones, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad que los demás y costándoles esto mucho trabajo lo disimulan con este artificio, porque ¿quién creará que Dominico Greco trajese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dejar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre”.

La mancha final es un remate paradójico que hace parecer inacabada la obra, una clausura que mantiene abierta la pintura.

Dilema

En la pintura del siglo XX han persistido de modo latente los dos momentos clásicos de la mancha: la mancha original de la invención (que provoca al pintor) y la mancha final de la ejecución (que

incita al espectador), lo encontrado y lo fabricado, la naturaleza y el arte que esconde el arte. Estos dos extremos constituyen un dilema para el pintor contemporáneo.

En los surrealistas domina la búsqueda de la mancha original. Tanto Max Ernst como André Masson, por ejemplo, se acogen a la lección de Leonardo al proponer métodos para la explotación de lo accidental en pintura. En su famoso texto *Sur le frottage* (1936), Ernst explicaba su descubrimiento en 1925 de esta técnica que consiste en pasar un lápiz blando sobre un papel para obtener las texturas de las superficies que hay debajo. Por su parte, André Masson creaba en 1927 sus primeras “imágenes de arena” con el fin de salvar “la distancia entre la espontaneidad y la velocidad de relámpago de los dibujos y la idea que inevitablemente se entrometía en los óleos”. Los surrealistas aspiraban a preservar la pureza automática de la mancha original; querían ser fieles a lo encontrado, al primer chorro.

Una orientación opuesta a ésta sería adoptada por los expresionistas abstractos y en particular por De Kooning: atenerse no a la primera mancha, sino a la última. De Kooning solía deshacer y rehacer cada cuadro muchas veces, en un proceso interminable que borraba sus propias huellas. En sus pinturas (al menos hasta la década de los ochenta), la mancha original nunca es visible; queda sepultada bajo muchas capas sucesivas. El empeño consiste ahora, no en la recuperación del punto de partida, sino en mantener abierto el proceso; la última pincelada se presenta como un nuevo comienzo.

El método de trabajo de De Kooning, como escribe Brian O'Doherty, “convierte el tiempo en un lugar en el lienzo, y da a ese lugar una memoria acumulando depósito sobre depósito. Es por tanto una experiencia algo literal del paso del tiempo...”. Un tiempo destructivo, donde cada momento afirma su existencia aniquilando al momento anterior (para ser a su vez aniquilado por el siguiente).

“Sin ocultar lo olvidado”

En el ámbito de tales cuestiones se puede situar la obra reciente de José Manuel Ciria, quien hoy destaca como uno de los pintores españoles más interesantes de su generación. La trayectoria de Ciria en la década de los noventa no carece de vínculos con el automatismo; entronca lejanamente con el surrealismo y más de cerca con el expresionismo abstracto norteamericano. Pero en cuanto al dilema de las dos manchas, inicial y final, la obra fuerte y a la vez sutil de Ciria no cancela

ninguno de los dos extremos, sino que tiende a salvarlos, conservando la tensión entre el antes y el después de la pintura.

Cuando Ciria utiliza lonas como soporte, se trata a menudo de viejos toldos, marcados ya con manchas encontradas, como las del muro de Leonardo (aunque sin el afán de provocar sugerencias figurativas). Sobre esta base se van depositando otras manchas deliberadas, rastros de pintura vertida o rociada por el artista. Pero sin ocultar, sin enterrar las marcas anteriores. A diferencia de De Kooning, Ciria no cubre todo el lienzo con pintura; es muy consciente de la importancia de preservar ese fondo desnudo y visible como término de referencia. En ese espacio vacío pueden dilatarse y respirar las formas. Pero al mismo tiempo, el respeto al fondo implica que el margen para rehacer la pintura es muy estrecho: el artista sólo dispone de dos o tres ensayos para resolver la tela y si fracasa en esos intentos, tendrá que desecharla.

En varias ocasiones ha señalado Ciria su interés por el tiempo y la memoria, y sus títulos hablan de ello: “Memoria del sueño”, “Memoria de la ninfa”, “Memoria de Obernai”, “La memoria invisible”, “El espíritu de la memoria”, “El tiempo detenido”, “Mnemosyne”. Ahora bien ¿qué estructura tendría la memoria que surge del proceso peculiar de su pintura?

Al comienzo de *El malestar en la cultura*, Freud aborda el problema de la persistencia y el olvido: “Habiendo superado la concepción errónea de que el olvido (...) significa la destrucción o aniquilación del resto mnemónico, nos inclinamos a la concepción contraria de que en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo, mediante una regresión de suficiente profundidad”.

Freud ensaya entonces una analogía detallada con la ciudad de Roma, en su larga y compleja sucesión de aspectos, desde el primer recinto urbano sobre el Monte Palatino, la Roma quadrata, hasta lo que contempla el turista actual. Supóngase, dice, que Roma fuera, no una ciudad, sino una entidad psíquica. En tal caso, todas sus etapas seguirían en pie, en cada lugar: se levantarían allí todavía íntegros los palacios imperiales y el Septimontium, las almenas del Castel Sant’Angelo coronadas por las estatuas (como antes del sitio por los godos). Donde hoy se alza el Palazzo Caffarelli veríamos también el templo de Júpiter Capitolino; en el lugar actual del Coliseo podríamos admirar, además, la desaparecida Domus aurea de Nerón; en la Piazza della Rotonda no hallaríamos sólo el Panteón tal como Adriano nos lo ha legado, sino también la construcción original

de Agrippa, y antes la iglesia de Maria sopra Minerva, y antes aun el antiguo templo sobre el cual fue edificada. Y el espectador podría contemplar todo esto al mismo tiempo, superpuesto y plenamente visible.

¿No podría realizarse en la pintura esta coexistencia simultánea de todos los estratos de la memoria? Una pintura que fuera un palimpsesto, donde se pudieran descifrar las escrituras anteriores bajo las más recientes. “Sin ocultar lo olvidado” es el título revelador de un cuadro de Ciria de 1995.

Flashback

Se ha dicho que cada pintura de Ciria nos muestra su propio proceso. Pero esa exhibición no es tan natural ni tan ingenua como podría suponerse. A menudo los fondos que parecen intactos -por ejemplo, telas estampadas- están en realidad reconstruídos (pegados, cosidos). En muchos casos, la superposición de estratos no corresponde, como vamos a ver, al orden en que ha sido pintado el cuadro. “No hay que fiarse mucho -advierte Celia Montolío- de la memoria que recorre la obra de José Manuel Ciria: quizá sea una memoria tramposa”.

Hay muchas telas de Ciria -especialmente de 1993/94- donde las bandas verticales y horizontales conviven con manchas de aspecto más accidental. Se ha glosado este contraste como oposición entre lo informe y lo tectónico, entre lo expresivo y lo racional. Pero el aspecto de estas pinturas es engañoso: las manchas irregulares, que parecen fruto del azar y la naturaleza, son precisamente lo que es responsabilidad directa del artista. Las bandas verticales y horizontales, en cambio, que sugieren el diseño consciente, son un resultado accidental; son marcas de roce grasiento que la lona trae de su vida anterior, cuando era un simple toldo (el toldo, como explica Ciria, aporta su propia memoria con estas huellas). De este modo, lo que nos parece encontrado es en realidad lo producido por el artista y viceversa.

Pero hay más. Considérense algunos de estos óleos sobre lona plástica: la serie Encuentros naturales, “Después de la lluvia”, “La memoria invisible”, “Memoria de la ninfa”, “Lleno y vacío o la idea de Matisse”, “Equilibrio”, “Nuevo bosque” entre otros. En todos ellos, las bandas verticales y horizontales aparecen superpuestas a las manchas irregulares, como si la retícula fuera la última intervención. Pero es exactamente al contrario: el artista ha preservado la retícula (mancha original, encontrada), cubriéndola con cinta de enmascarar y pintando encima.

Si estos cuadros exponen un proceso de memoria personal, lo hacen de manera inversa, confundiendo deliberadamente los tiempos, mezclando el antes y el después, usando una suerte de flashback para traer al presente el pasado más remoto, alterando siempre el orden sucesivo de las cosas.

Texturas

En las manchas de Ciria, plácidas o violentas, quebradas o fluidas, predominan los colores cálidos: amarillos y ocre, rojos, sobre todo rojos profundos y oscuros, mezclados con negro. Ante las pinturas de Ciria, algunos espectadores no pueden evitar hablar de sangre. El artista parece sorprendido y desdeña la sugerencia, como si fuera lo último en que podía pensar: “¿sangre?”. Sí, sangre seca, oscurecida, coagulada, y sobre todo laminada, como en una preparación para el microscopio, para permitirnos escrutar su complexión íntima.

Esta complexión no es nunca densa y uniforme, sino heterogénea y cuajada de oquedades y delgadas membranas, como un tejido celular. Eugenio d’Ors proponía precisamente, para completar la anatomía de las formas pictóricas, una histología de la pintura: un análisis micrológico de sus texturas. Para la histología de la pintura de Rembrandt, d’Ors sugería tres términos: “andrajó”, “picadillo” y “emulsión”. El andrajó, porque se parece a un fragmento de tejido muy gastado. El picadillo, por el disgregarse en pequeñas partículas, en átomos, como la carne picada. Y por fin, la emulsión, porque evoca un fluido que contiene en suspensión gotas de otro fluido insoluble en él.

Estos términos podrían aplicarse también a la pintura de Ciria. La contextura de andrajó viene sugerida por los lavados y frotados “deconstructivos” que deshilachan las masas. Los drippings de agua sobre el óleo suscitan a veces la sensación de picadillo. Y las acciones y reacciones de aceite y agua, que se repelen entre sí, provocan el efecto de emulsión. Lo que es común a todas estas texturas en las telas de Ciria es el introducir una suerte de hormigueo, un movimiento intersticial, en la sustancia misma de la pintura. ¿No sugiere esto una insidiosa infiltración del tiempo en la materia? El tiempo no sólo muerde los contornos de las formas; desgasta, erosiona, corroe, devora desde dentro toda la extensión de la mancha. El tiempo se abre camino entre las grietas, y toda la pintura adquiere, en extraño contraste con su frescura, el aspecto de las ruinas.

Todo esto se refiere todavía al tiempo representado en la pintura. Pero junto a él cabe otra presencia más literal del tiempo: el transcurso físico que acaba efectivamente con las cosas. La

misma memoria humana está sometida al destino de lo material; aunque ella crea poseer el tiempo, abarcarlo y suprimirlo en sí misma, descubrirá al final que es el tiempo quien la posee y la destruye.
