

MARSIAS O EL CUERPO DESARROLADO DE LA PINTURA

Guillermo Solana

La escena se sitúa en un bosque, una noche de tormenta. De las ramas de un árbol, sujeto por sus patas de cabra, está colgado el cuerpo desnudo del sátiro y dos figuras se afanan en arrancarle la piel con sus cuchillos, minuciosamente. En torno a ellos aparecen los invitados que han venido a contemplar el suplicio, como Pan, que trae un cubo de agua para lavar el cuerpo ensangrentado. Un anciano sentado mira la escena meditabundo y junto a él, un niño sátiro sujeta a un perro grande, y un perrito acude a beber los charcos de sangre que se han formado en el suelo.

Así imaginó Tiziano, al final de su vida, el castigo de Marsias por haber desafiado a Apolo. Como recuerda Richard Wollheim en su libro *La pintura como arte*, esta historia mitológica era interpretada como una alegoría del triunfo de las potencias superiores del alma sobre la parte animal del hombre, o también como imagen de la victoria de las artes intelectuales, representadas por la lira del dios, sobre las artes sensuales, encarnadas en la flauta del sátiro. Tiziano, por su parte, convertiría el mito en una suerte de *mysterium* simbólico sobre la relación entre el cuerpo y la pintura. Como señala Wollheim, el cuerpo torturado de Marsias aparece dispuesto de tal manera que el ombligo coincide con el centro geométrico de la composición, y desde este punto el cuerpo domina todo el cuadro. El lienzo mismo se identifica con la piel de Marsias y la pintura arrastrada por el pincel, con la sangre de sus heridas. La vida que se escapa del agonizante parece difundirse por toda la superficie de la tela, vivificándola. Y los seres que asisten al suplicio miran el cuerpo de Marsias tan absortos, tan fascinados como nosotros mismos contemplamos el cuadro. Si Apolo es pintor, Marsias es la pintura misma. Apolo es el ojo y la mano que analiza el objeto, pero la pintura es la carne de Marsias, esa carne que se deja despellejar con una extraña pasividad o resignación, entregando su piel como ofrenda, como un regalo a la visión.

Esta doble presencia, la del dios y la del sátiro torturado, sacrificado, siempre ha estado presente en la obra de Ciria. Ciria es un pintor de pasión analítica, que deshace y rehace sus proyectos, un pintor cuya vocación consiste en observar el comportamiento de los materiales pictóricos, explorar la combinatoria de los elementos que integran una composición, experimentar sistemáticamente

con los pigmentos y los medios. La retícula y lo gestual, el orden y el automatismo han coexistido, implicados entre sí, enzarzados entre sí, a lo largo de toda la carrera de Ciria.

El conjunto de obras reunidas ahora en esta exposición representa el esfuerzo mayor realizado hasta ahora por el artista por dar un salto adelante, por salir de sus coordenadas habituales, de los lugares donde esperamos encontrarlo. Un esfuerzo enorme, casi violento por reinventarse a sí mismo. Lo que no quiere decir que esta exposición no prolongue tendencias latentes, indagaciones que venían anunciándose. Aquí encontramos series recientes de pintura en sentido estricto, como la Suite Buenos Aires y la serie Glosa Líquida, pero junto a ellas, la mayoría de las obras reunidas en esta exposición (completamente inéditas) desbordan cualquier noción estrecha de la pintura. Son la serie Odaliscas, de fotografías de gran formato, la serie Visiones inmanentes y la larga serie The Dauphin paintings, pinturas ejecutadas sobre carteles y grandes vallas publicitarias. Como en ocasiones anteriores, Ciria pone en tela de juicio la convención habitual según la cual las obras reunidas en una misma exposición han de compartir una misma pauta formal. ¿Por qué se han reunido entonces estas obras? ¿Dónde residiría el hilo conductor que permitiría comprender su unidad?

La unidad se cifra al mismo tiempo en un principio de método y en una idea. El principio es el principio collage, sobre la base del cual Ciria lleva algún tiempo revisando eso que Juan Gris llamaba las «posibilidades de la pintura». El collage ha sido el instrumento destructivo y constructivo más poderoso inventado en el arte del siglo XX y constituye todavía el punto de partida, como Ciria nos muestra, para cualquier noción no purista del campo pictórico. 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, Dadá, 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.

Junto a esta coherencia metodológica basada en el collage, la actual exposición revela una idea latente. Las piezas reunidas aquí, a pesar de su aspecto distinto, tienen que ver, directa o indirectamente, con la representación del cuerpo. Casi podríamos decir que en el recorrido de la

exposición en la Sala Rekalde se pone en escena un proceso de manifestación del cuerpo y de iniciación en sus arcanos; un proceso por el cual el cuerpo se desnuda, se desviste capa a capa, se despoja de la piel «exterior» y de las pieles «interiores» hasta convertirse en algo sin forma conocida, en algo informe que sólo puede ser expresado por la pintura. El largo y tortuoso striptease del cuerpo coincidiría así con la mise à nu de la misma pintura.

Odaliscas

En el conjunto de la obra que ahora expone Ciria ocupa un lugar singular la serie de fotografías de gran formato titulada Odaliscas, basada en unos desnudos sometidos a lo que podríamos llamar una acción pictórica. El título es evidentemente irónico, porque no se trata de cuerpos bellos ni seductores, sino más bien imperfectos y excesivos, a veces incluso abyectos, en plena polémica contra la idea postrenacentista del desnudo y en particular contra su más eminente manifestación actual: los cánones estéticos de la fotografía publicitaria. Las «modelos» que protagonizan la serie de Odaliscas son el reverso de las modelos de la moda. Y para colmo, la acción pictórica a la que son sometidas atenta contra la limpieza habitual en la estética publicitaria, y evoca los estereotipos sucios de la imagen pornográfica; como esa mujer gorda salpicada por una ducha de pintura blanca, que es una gigantesca eyaculación. La serie Odaliscas constituye, desde este punto de vista, una revisión crítica devastadora del género más académico de la tradición pictórica, el desnudo, así como en otras series recientes Ciria ya había afrontado otros géneros, como el paisaje (en el proyecto Monfragüe) y la naturaleza muerta (en la serie Sueños contruidos).

Precisamente en esta última serie dedicada a la reinención del bodegón, Ciria se servía del collage en sus formas más radicales, incorporando al cuadro muñecos de peluche, flores o bolsas de plástico. No sólo elementos planos, sino cosas dotadas de bulto, porque se resisten más a ser absorbidas por el plano pictórico. Pero la pintura tiene, como la boa, una inmensa capacidad para engullir y digerir a las presas más inverosímiles... Ahora, de nuevo, las Odaliscas se basan en el collage. Pero ¿puede el cuerpo humano integrarse como un objeto más en la superficie pictórica? ¿Sería posible acoplar un cuerpo entero en una composición abstracta de líneas, colores y texturas? Estas son las preguntas planteadas, no sin ironía. Una de las fotografías de la serie Odaliscas aparece como una declaración muy consciente del artista sobre ese proceso de incorporación del cuerpo al plano pictórico. En la imagen, un hombre camina a cuatro patas, como un animal, moviéndose hacia una mujer desnuda tumbada boca arriba. El cuerpo masculino se destaca sobre el plano del fondo y arroja una sombra evidente. El cuerpo de ella, en cambio, aparece pegado a la superficie del lienzo, y se inscribe tan exactamente en la composición (el sexo

señalado por la línea divisoria entre el negro y el pardo, la cabellera extendida sobre el fondo naranja como la de una cabeza de medusa) que se ha convertido en imagen, en parte inseparable del cuadro. La historia versa, evidentemente, sobre cómo los objetos de nuestro deseo, cuando finalmente conseguimos darles caza y abrazarlos se revelan como espejismos: se desvanecen en el aire o se convierten en algo que ya no podemos desear, como en la historia de Apolo y Dafne. Ese mismo desfase irónico entre lo vivo y lo pintado, afirmado y desmentido a la vez, es el tema de otra fotografía donde dos niñas de carne y hueso ponen sus manos sobre la fotografía de una modelo en traje de baño, creando una extraña parodia de la ronda de las Tres Gracias.

En un texto sobre su serie Sueños Construidos, Ciria mencionaba como de pasada a un precursor histórico: el norteamericano Bob Rauschenberg. Rauschenberg fue más lejos que nadie, hace más de cuarenta años, en el poner a prueba la integridad del plano pictórico, introduciendo en él cosas muy difíciles de asimilar. En sus combine paintings clavaba o proyectaba toda clase de objetos: una escalera o una silla, un armario o un viejo reloj, una gallina o un águila disecada. Su gesto más radical en este sentido tuvo lugar en 1955 cuando cogió su propia cama, la untó de pintura y la convirtió en cuadro. Rauschenberg inventó de este modo, como observaba Leo Steinberg en su ensayo *Other criteria*, «una superficie pictórica que acogía en sí el mundo». En la más célebre de las combine paintings, titulada *Monogram*, una cabra de Angora disecada, con un neumático de automóvil en torno a su cuerpo, se yergue sobre el lienzo colocado en posición horizontal. Esa cabra parece, como el Rinoceronte de Ionesco, un emblema adecuado para una época obsesionada por el absurdo existencial. La cabra es el absurdo mismo. No posee un sentido simbólico o alegórico trascendente: «Una cabra disecada es especial en el modo en que es especial una cabra disecada», declaró Rauschenberg y añadió: «Quería saber si podía integrar un objeto tan exótico como ese.» La cabra de Angora de *Monogram* es una predecesora directa de las *Odaliscas* de Ciria.

Modos de atrapar el cuerpo

Hay otro rasgo fundamental de las combine paintings de Rauschenberg que ha sido reelaborado por Ciria. En sus *Odaliscas*, las modelos desnudas parecen a veces de pie. Pero esta ilusión de verticalidad apenas dura un momento; enseguida descubrimos que están tumbadas sobre un plano horizontal, que se identifica con el plano visual de la imagen. Ahora bien, esta transformación supone una innovación drástica con respecto a la tradición de la pintura occidental. Como advertía Leo Steinberg, al menos desde el Renacimiento y hasta bien entrado el siglo XX, el plano pictórico ha afirmado su verticalidad como uno de sus rasgos esenciales. Incluso en los expresionistas

abstractos, como Pollock, Newman, etc, persistía, al decir del propio Steinberg, una dominante vertical dirigido a establecer una sintonía con el espectador erguido.

La primacía del plano vertical en pintura entró en crisis, según Steinberg, hacia 1950, en la obra de Dubuffet y de Rauschenberg. No es que a partir de entonces los cuadros dejaran de colgar de las paredes. Se colgaban todavía, como se hace con los mapas, por ejemplo, pero los nuevos cuadros eran concebidos como superficies horizontales. El nuevo plano horizontal («flatbed», como lo llamaba Steinberg) evoca una superficie de trabajo: la mesa de dibujo, el banco del taller, el suelo del estudio, superficies receptivas sobre las cuales manipulamos objetos. El plano horizontal no implica un simple cambio de posición, sino un cambio de relación entre el artista y la imagen, entre la imagen y el espectador.

Al incorporar materiales y objetos extraartísticos en un collage pictórico de base plana, los pintores suelen mancharlos de pintura. Es un modo de «aplanarlos» y assimilarlos a las formas pintadas con que convivirán. Es también un modo de apropiarse las cosas simbólicamente. Los cuerpos de la serie Odaliscas se someten a ese tratamiento; aquí y allá aparecen manchados con grandes cascadas de blanco, de rojo que los atraviesan y los sujetan a la composición en la cual deben vivir. Pero hay un recurso más contundente aún para sujetar a los cuerpos, para atraparlos en el plano pictórico. Algunas de las figuras de la serie Odaliscas aparecen envueltas en cinta de balizar, como la que se utiliza en las obras callejeras. Esa cinta evoca (y degrada) los velos y cintas que envolvían a las gracias en la pintura antigua, ya fueran las de Botticelli o las de Rubens, y que intensificaban el efecto de su torsión, de su rotación. Pero la cinta que envuelve a las Odaliscas implica algo más oscuro: una especie de bondage. La ropa demasiado ceñida o de una talla menos, el corsé y las botas que se atan, las medias de red, los trajes hechos de correas o de cuerda suscitan en la mirada perversa el placer de ver atada a la presa, y exaltan, por reacción, el vigor del volumen que encierran, la potencia de la anatomía que parece a punto de romper sus ligaduras. La pintura atrapa a los cuerpos y los cuerpos se revuelven sobre sí mismos para soltarse de sus ligaduras, para salirse del cuadro, incluso para despojarse de su piel.

Antropometrías

Se podría considerar las fotografías de la serie Odaliscas no sólo como obras dotadas de un valor intrínseco, sino como documentación de ciertas acciones, como testimonios de performances. Me imagino las peripecias de Ciria para convencer a las modelos (Cayetana, Lola, Carmen y las demás) de que fueran a su estudio, como me imagino después su trabajo como director de actores

y la ejecución compleja y medio improvisada en el estudio. Las Odaliscas no andarían tan lejos del Body art, que ha sido desde la mitad de los años sesenta como uno de los terrenos más activos de la investigación artística contemporánea, con nombres como los de Bruce Nauman, Vito Acconci o Gina Pane...

Y con todo, hay una diferencia; si los body artists solían trabajar sobre el propio cuerpo, las performances de Ciria se proyectan sobre otros cuerpos e implican así un distanciamiento fundamental. En esto recuerdan a otro pintor que introdujo en su obra una dimensión de actuación: Yves Klein. Las mismas posturas de las modelos desnudas en las fotografías de Ciria, inscritas en el plano pictórico y embadurnadas de pintura, como para pegarlas a la superficie pictórica, pueden evocar vagamente a algunas de las antropometrías de Klein. También Klein había sido en primer lugar un pintor abstracto, un pintor de cuadros monocromos, donde no se reconocía en principio la menor huella de la mano humana. Aquellos cuadros, pintados con el azul ultramar que el artista patentaría como IKB (International Klein Blue) sugerían un espacio inmaterial de infinita profundidad. Durante un tiempo, las modelos desnudas que después crearían las antropometrías formaron parte del attrezzo del estudio de Klein; al artista le gustaba tenerlas allí como una especie de contrapunto de su misticismo, porque decía que la presencia de la «carne» le estabilizaba durante la «iluminación» provocada por la ejecución de las pinturas. Un día se le ocurrió la idea de utilizar a las modelos desnudas como «pinceles vivos» para pintar sus monocromos.

De ahí saldría a su vez, en una asociación fácil de seguir, la idea de llevar al papel o la tela las improntas de los cuerpos bañados en el color. Era un modo de reintroducir la imagen, la vida, la carne en la pintura, pero sin recurrir a la vieja y desacreditada mimesis, a través de una estética de la huella. La gran soirée de las antropometrías tuvo lugar el 9 de marzo de 1960, en la suntuosa Galerie internationale d'art contemporain dirigida por el extravagante comte d'Arquian, en el Faubourg Saint-Honoré. El espectáculo comenzó, según lo previsto, a las diez en punto de la noche ante un centenar de invitados vestidos de etiqueta. En el pequeño escenario se habían extendido unas grandes hojas de papel en blanco. Los músicos aguardaban en sus puestos. El pintor salió a escena, vestido de smoking, y a un gesto suyo, la orquesta comenzó a tocar la Symphonie monotone y desfilaron las modelos desnudas, cada una con un cubo de pintura azul ultramar en la mano. Impregnaron sus pechos, sus vientres, sus muslos de azul y apoyaron sus cuerpos sobre las hojas de papel, dejando sus huellas variables. Durante los cuarenta minutos que duró la actuación, el pintor las dirigió como un maestro de danza, y pintó decenas de obras sin tocar nada, sin mancharse las manos (a diferencia de sus adversarios, los pintores informalistas).

Entre las antropometrías de Klein cabía una variedad de formatos y técnicas: había improntas en positivo y en negativo, improntas estáticas y dinámicas, monocromas y polícromas. La impronta variaba también ligeramente según el tipo y el estilo de cada modelo: Monique, Marlene, Rotraut, o la modelo preferida de Klein, Helena (una estudiante italiana que hacía striptease para pagarse los estudios y mantener a su novio, un colosal negro norteamericano). Pero una cosa no variaba sustancialmente: el esquema general del cuerpo plasmado en aquellas huellas. Yves Klein confesó en una ocasión que de los cuerpos de las modelos no le interesaba ni la cabeza ni los miembros, piernas, brazos y manos, en los que veía al fin y al cabo algo así como una periferia intelectual alrededor de la centralidad de la carne. Lo que constituía para él la carne, la carne en estado puro, era el tronco, con los pechos y el vientre, más los muslos, es decir, las partes de evidente interés sexual. En función de esta focalización del deseo, los cuerpos de las antropometrías aparecen así sometidos a una especie de mutilación o desmembramiento ritual. Quizá el episodio más revelador en este sentido fuera la acción que tuvo lugar una tarde del mes de junio de 1961. Aquel día, Klein ejecutó varias improntas del cuerpo desnudo de su mujer, Rotraut, que ya había colaborado con él en otras ocasiones. Pero esta vez no era pintura lo que impregnaba el cuerpo de la modelo, sino sangre (sangre de buey). Más tarde, en un acceso de pánico, Klein destruiría aquellas improntas que parecían desvelar su *arrière-pensée* más peligrosa, más abismal. Las antropometrías ¿no escondían un deseo de antropofagia?

Una piel transparente

Una de las series incluidas en esta exposición, la titulada Visiones inmanentes, consiste en cinco collages monumentales envueltos en una gruesa funda de un material plástico transparente y colgadas del techo. (En su serie Mnemosyne, hace algunos años, Ciria había utilizado ya un soporte de plástico transparente, que por cierto se degradaba con la luz y el paso del tiempo). A propósito de este envoltorio, me parece inevitable recordar los famosos «encapsulados» de Darío Villalba, iniciados hacia 1966-67 y presentados en el espacio central del pabellón español de la Bienal de Venecia en 1970: eran figuras de tamaño natural, de color carne, enfundadas en una pompa de plexiglás transparente y rosado. Aquellas piezas colgaban de una estructura de metacrilato de modo que podían girar o balancearse con movimiento de péndulo para contemplarlas desde cualquier punto de vista. Después vendría una segunda generación de «encapsulados», despojados ya de color, basada en la fotografía en blanco y negro.

En los «encapsulados» de Villalba, el estuche o relicario de plexiglás tenía ante todo la función de distanciar; producía una sensación de frialdad, un contacto fallido entre el espectador y los personajes y de este modo engendraba un sentido alegórico. El crítico Pierre Restany describió su visita al pabellón español de la Bienal en compañía del escritor Dino Buzzatti y cómo se sintieron sobrecogidos por aquellos «hombres-burbuja», enfundados en una segunda piel transparente que los protegía y al mismo tiempo los aislaba del mundo exterior, en una representación muy gráfica del problema de la incomunicación o de la «alienación» del hombre moderno, como entonces se decía.

Pero más aún que en esos «encapsulados» de Villalba, las Visiones inmanentes de Ciria, con sus contenidos fragmentarios, me hacen pensar en otro precedente: las poubelles (basuras) de Arman. Hacia 1959, Arman había comenzado la serie de sus «acumulaciones» de objetos en cajas de madera negra con una cara transparente; poco después vendrían las poubelles, a base de basura almacenada en cubos traslúcidos de plexiglás. Arman retrataba a sus amigos y conocidos vaciando en cajas transparentes el contenido de la papelera, el cenicero y el cubo de basura de una persona determinada. Más tarde, desde 1971, llenaría sus cajas de poliéster, de modo que los desechos quedaran atrapados en él en suspensión; el nuevo material le permitiría utilizar residuos orgánicos. En las poubelles de Arman, en todo caso, se plasmaba, como en las bolsas de las pruebas judiciales y en los recipientes de laboratorio, un principio que podríamos enunciar así: cuanto más impuro es el contenido, más aséptico ha de ser el continente.

El cuerpo visceral

A estas alturas, ya debería estar claro que el envoltorio de plástico que contiene los collages de fragmentos pintados en la serie Visiones inmanentes de Ciria es una imagen de la piel. He leído en algún sitio que en ciertas afecciones genéticas llamadas “síndrome de Ehlers-Danlos”, la piel humana se hace demasiado elástica y frágil, y en la variedad más grave del síndrome, la piel se vuelve transparente. La transparencia del envoltorio en las Visiones inmanentes es al mismo tiempo una imagen de la presencia y de la ausencia de la piel; de su presencia táctil pero de su ausencia óptica. Hacer la piel transparente implica, de algún modo, desollar el cuerpo que ella envuelve. San Odón, primer abad del monasterio de Cluny, reformador benedictino y teórico de la música, escribió en el siglo X estas palabras terribles:

«La belleza del cuerpo reside sólo en la piel. Pues si los hombres pudieran ver lo que hay bajo la piel, como se dice que los linceos de Beocia penetran el interior, sentirían náuseas al mirar a las

mujeres. Toda su belleza no contiene más que flema, sangre, humores y hiel. Si un hombre considerase lo que se oculta debajo de la nariz, de la garganta y del vientre no encontraría más que inmundicia; y si no podríamos, ni siquiera con la punta de los dedos, tocar deyecciones e inmundicias semejantes, ¿es posible que deseemos abrazar todo el saco de corrupción que las contiene?»

El riguroso Odón, arrepentido de sus placeres pasados al leer en Virgilio los amores de Eneas y Dido, pretendía y probablemente lograba provocar el horror de los fieles con esta transparencia, despellejamiento imaginario del cuerpo femenino tentador. El mismo recurso ascético reaparecería mucho más tarde en el poeta y humanista Angelo Poliziano, cuando escribía en su *Lamia*: «Nada tan bello como el torso y el talle del cuerpo humano; pero ello se debe al espejismo propio de la vida humana. Pues si tuviéramos la mirada del lince y pudiéramos penetrar con los ojos en los cuerpos y mirar en su interior, hasta lo hermosísimo nos parecería nauseabundo. ¡Qué de cosas aparecerían ante nuestra mirada feas y deformes!» La amenaza de lo informe acechando en el seno de la formositas.

Esa carne despojada de la piel con que amenazaban los predicadores se consideraba un espectáculo tan repugnante y tan doloroso que apenas ha existido en el terreno de las obras de las artes visuales. El interior del cuerpo es literalmente lo ob-sceno, lo que debe mantenerse “fuera de escena”. Sólo en el terreno de la tradición médica, de la anatomía científica, se han desarrollado las estrategias de representación y los instrumentos necesarios para imaginar el cuerpo visceral. Para evitar el shock que provocaría la visión directa del interior del cuerpo se la sustituye por sutiles abstracciones. En los viejos manuales de medicina había láminas que representaban los sucesivos niveles de profundidad del interior del organismo: la musculatura, las articulaciones, el sistema nervioso, los órganos internos, el esqueleto... A medida que íbamos retirando, una a una, esas láminas, íbamos descubriendo un mundo nuevo, pero siempre rigurosamente enmarcado y perfectamente inteligible. En esa concepción racionalista y eufemística a la vez, que atenúa el horror, se postula implícitamente el postulado tranquilizador de que lo que late más allá de la piel no es sino una sucesión de pieles superpuestas. Una sucesión de membranas que podrían ser separadas por un bisturí. En las Visiones inmanentes de Ciria tenemos un ejemplo espectacular, a gran escala, de esa concepción, brillante, colorista, decididamente bella. Su composición responde a esa estructura laminar de hojas semitransparentes, un espesor formado por muchos tejidos, por muchas retículas superpuestas. Cuando Ciria me habló por primera vez, de una manera todavía vaga, de su proyecto de las Visiones inmanentes, se me ocurrió, no sé por qué, que dentro de las

fundas de plástico, la pintura iría en estado fluido. Más tarde descubrí con estupor que ese contenido se presentaba más bien en forma de fragmentos planos de lona, de plástico, de papel. Entre ellas asoma a veces una silueta humanoide, una pieza de ropa, por ejemplo, como para recordarnos que se trata del cuerpo humano, que es el cuerpo el punto al que esas abstracciones vuelven siempre, por mucho que se alejen de él.

Retorno a la fotografía

Los collages de la serie Visiones inmanentes, con su entramado de retículas superpuestas, representan un modo apolíneo de figurar el interior del organismo. En ellos todo tiende a volverse piel para sustituir a la piel arrancada o perdida. Todo es piel, porque la piel es el modo de hacer visible e inteligible la carne. Así es como vería Apolo el cuerpo desollado del sátiro, un modo de articular analíticamente la realidad del interior del cuerpo para conferirle una ilusión de orden y quitarle su aspecto horrendo y repugnante. Pero podemos imaginar una representación más literal del interior del cuerpo, una representación basada en la percepción de Marsias. En este caso, cuando la piel es arrancada, el cuerpo profundo emerge como pura carne sin superficie inteligible, sin hilo de Ariadna. Lo que late bajo la piel ya no es otra piel, sino algo completamente distinto, algo rigurosamente inconcebible: la carne como magma espeso, a medio camino entre líquido y sólido. No una suerte de rosa cuyos pétalos pueden deshojarse uno a uno, delicadamente, sino una masa informe y viscosa, como The Thing de la película de John Carpenter, donde se mezclan turbiamente todos los fluidos corporales.

En las últimas décadas, esos fluidos han centrado una gran parte de la creación artística. Las fotografías de sangre, orina, etc. se han convertido en protagonistas de la obra de artistas como Sally Mann, Kiki Smith o Andrés Serrano. Pero quizá no haya un medio más adecuado que la vieja pintura al óleo para sugerir la densidad del cuerpo profundo e informe. Willem de Kooning escribió una vez que la pintura al óleo había sido inventada para representar la carne. Hay una afinidad básica entre la sangre, la linfa, los humores, la hiel de que hablaba Odón de Cluny, por una parte, y por otra, los pigmentos y aceites del pintor. En la pintura contemporánea no faltan casos que lo prueben; he citado el nombre de De Kooning, pero podría mencionarse también el de Francis Bacon, cuyos cuerpos parecen torturados, más desnudos que desnudos: despellejados, en carne viva.

Para ejecutar su asombrosa lección de anatomía, Ciria ha elegido un soporte peculiar: las imágenes fotográficas de los carteles y vallas publicitarias. Así volvemos, en más de un sentido, al comienzo. Si con la serie Odaliscas teníamos pintura fotografiada, en la larga serie The Dauphin paintings se

nos ofrece fotografía pintada. Pero invirtiendo el signo estético. La fotografía publicitaria es el paraíso de un deseo higiénico, donde jamás nos sobresalta una náusea. El equivalente visual de esa pureza son unos cuerpos de piel completamente lisa. Cuerpos sin arrugas, sin grumos de grasa, cuerpos sin vísceras. La fotografía publicitaria parece empeñada en estirar la piel de sus modelos hasta hacerla perfectamente tersa. La fotografía publicitaria es un super-lifting visual. Entonces llega el ataque de Ciria, que tiene algo del gesto vandálico del décollage, que algunos pintores, como Mimmo Rotella, erigieron en procedimiento artístico hacia 1960. Los carteles y las vallas se ponen bajo el signo de una catarata de color que sepulta a los cuerpos estereotipados. Entre las avalanchas de pintura, sólo quedan algunos leves indicios: una cabeza, un codo, un brazo. Una cándida belleza adolescente de Benetton asoma, con sus ojos azules, entre las salpicaduras. Sobre un anuncio de cigarrillos un torso masculino de espaldas, cobra un aire de figura clásica, de Apolo antiguo; ha sido preservada del desastre y queda enmarcada por los trazos de rojo sobre verde. A veces esos trazos sugieren un signo emblemático: unas aspas, o una garra, o una inmensa cicatriz en relieve, en rojo, blanco y negro.

Lo más sorprendente es la inversión de los papeles habituales en la combinación de pintura y fotografía. Otros pintores, cuando incorporan las fotografías a la superficie del lienzo, embadurnan esas fotografías de pintura para quitarles su presencia demasiado viva y aplanarla. Ciria hace al contrario. Sobre los cuerpos de la publicidad que ha escogido como soporte, sus manchas de pintura están modeladas de tal manera que cobren una realidad corporal, palpable, superior. Más real que la de la fotografía. Para Ciria, las manchas de pintura no son ya un medio de eliminar la ilusión, sino al revés, un modo de devolver a las fotografías la realidad corporal que les ha sido robada.

Se diría que las grandes manchas de color no caen sobre los cuerpos, sino que parecen surgir de ellos, como si hubieran estallado sus costuras. En una pieza de título casi goyesco, Aquí tienes lo que necesitas, la cabeza del muchacho parece haber reventado en un múltiple chorro de sangre y linfa, de humores viscosos y coagulados. En otra imagen, sobre un cuerpo impoluto, atlético, nace una monstruosa excrecencia. Del cuerpo de una mulata en traje de baño brota una fuente en todas direcciones, en forma de estrella. Sobre cada figura se superpone otra figura, sobre cada cuerpo fotográfico, otro cuerpo sin contorno ni piel, que es sólo un geyser, un surtidor de líquidos viscerales y ardientes como lava volcánica. Los arrogantes cuerpos fotográficos son sacrificados en la gran fiesta caníbal de los colores; se convierten en víctimas desolladas, como Marsias, en la interminable orgía pictórica.

