

MEDITACIONES DE UN PINTOR SOLITARIO EN EL BOSQUE DE MONFRAGÜE

Mariano de Blas

1. El paisaje y la composición, amén de otras alocadas historias

No he podido sustraerme a la tentación de escribir sobre Ciria después de su amable invitación. En realidad, la tentación proviene de aportar una modesta opinión de un artista desde los ojos de otro artista. Sabido es que los soldados luchan por compañerismo¹, por resultar airoso su ego frente a sus propios compañeros. Inclusive frente a los soldados enemigos. Es, desde esa postura de «compañero de armas», en la que me atrevo a escribir.

Según me pongo a la tarea, Mercedes Replinger me habla por teléfono de «las ganas de pintar». Si se deshoja esta afirmación, observamos que vivimos en el contexto de una cultura que emplea la pintura como un elemento para mostrar una visión de la realidad, más allá del código que esa pintura en un momento y espacio emplee. Existe un deseo de contar, un anhelo de comunicar. De lo que voy a hablar es de un viaje, de cómo un artista construye ríos para producir pinturas, de ojos y de miradas, de manchas, de modestas manchas que devienen en paisajes de inmensa panorámica, de profunda ternura, paridos en el dolor y la sangre, emulando la sabiduría y la inteligencia de las mujeres, quizás sea por ello que la pintura tiene nombre femenino. Un pintor que cuadraría con la definición de artista que Manuel Delgado ²hace: «Un soñador cuya tarea es la de saltarse las normas del lenguaje, vulnerar los principios de cualquier orden, manipular los objetos, los gestos o las palabras para producir con ellos sorpresas, nuevas realidades que nos dejen estupefactos o cuando menos cavilando sobre lo que nos han dado ver».

Para llegar al taller de Ciria tengo que cruzarme ese Madrid tirado sobre un apelotonamiento de casas, edificios, calles, coches y fuentes. He decidido rodearlo por una de esas torrenceras que comienzan por la letra vigésimo tercera del alfabeto castellano. Participe de ese burbujeante echarse uno encima del otro, te adelanto, te pito, intermitente, me cruzo (recuérdese esta alusión al coche para más adelante), por fin, me introduzco en la panza del edificio, aparco y me pierdo por

entre los pasillos en busca de un ascensor que se troca por mi torpeza en montacargas, más pasillos, paisajes de patios, cámaras con el ojo de un cancerbero (por cierto, un marroquí muy simpático). Al fin, el piso y la puerta, con su número adecuado, ya estoy frente al estudio. Aquí se trata de hablar de un viaje, de un laberinto y de un perderse, para encontrarse y volverse a perder.

Abre la puerta el pintor y vuelvo a sentir, como siempre que estoy con él, una extraña sensación. El lector tiene que comprender que las personas somos más de lo que aparentamos. No tengo la menor seguridad de que lo que digo sea verdad, pero me parece que detrás de cada vida hay una máscara³ que llevamos puesta, y no sólo una, sino muchas máscaras alineadas que vamos acumulando, quitando y poniendo, de suerte que si todas aparecieran a un tiempo sufriríamos una metamorfosis en un engendro complejo y dispar. Pero sobre todo, y especialmente, una absurda acumulación de personalidades. Mas, no hay ninguna razón para detenernos en semejante criatura anclada en el tiempo y en el espacio. Atrevámonos, después de idolatrar a Borges, a saltar las fronteras de lo temporal y lo espacial. Ciria está al mando de un barco pirata, vamos, que él es un capitán pirata. Tiene los ojos, como siempre, muy grandes, la barba muy larga, un pendiente de oro, muchos anillos con piedras preciosas. Grandote en una enorme casaca, a sus pies una ciudad en proceso de saqueo. Su tripulación se revuelca alegre en el alcohol y en las mujeres. Dejo al lector suponer si ellas están contentas con su suerte o no. Pero tengo por cierto que la hija de un gobernador de una opulenta posesión española colonial está muy feliz en sus brazos. El pirata Ciria y su enamorada cautiva planean quedarse con el rescate que su poderoso padre reunirá para supuestamente liberarla de su raptor.

Ciria ama la pintura y la pintura lo ama a él. Ambos se han raptado y cautivado mutuamente. Se abre la puerta y la risotada del pintor (pirata) me hace cambiar de canal. Ahora estoy viendo otra película. Primero, el privilegio que siempre se tiene de visitar el taller de un artista. Después, la descripción de un paisaje. El estudio más que grande, es inmenso, porque se sale de los métodos de medir convencionales, bien sea en metros o en yardas. Estamos hablando de sensaciones. Si fuera un barco, tendría que ser de guerra y de principios del XVIII (el pirata de nuevo), muchas velas, cabos, marineros, cañones, acumulación acumulada de cosas. No me refiero a nuestras viviendas que cada vez se parecen más a los escenarios de las casas de clase media americana: una adicción ingente de bienes de consumo, con el añadido de toda la parafernalia de recuerdos folclóricos propios de nuestra idiosincrasia hispana. No, en el espacio enorme del estudio de Ciria sólo hay pinturas y lo que rodea a la producción de las mismas. Como estamos metidos en el tema del viaje conviene ir situando paisajes. Sin embargo este paisaje es absorbente, todo el taller sólo

se refiere al hecho mismo de que el pintor allí hace pintura. No existe referencia con el exterior, los amplios ventanales sólo intuyen una terraza por donde entra una luz perfecta. Nada que distraiga a la pintura y a su pintor, sólo ellos coexisten dentro del estudio. No hay un espacio complementario en donde sentarse, no hay un ambiente adyacente en donde la mirada se solace en algún libro o cualquier otra cosa. Una minúscula habitación oculta por un momento al artista, que regresa con unas bebidas. Un aparato de música muy pequeño se camufla en una esquina. Este estudio es una boca enorme que te traga dentro, no ya en el mundo del pintor, sino en la actividad misma de pintar de este hacedor. El paisaje se ensancha y se alarga, me doy cuenta entonces que estoy en las tripas del artista, que las recorro, dando vueltas y más vueltas por su interior, hasta que llego a... -(que nadie tema que vayamos a encontrarnos con algo de mal gusto y maloliente)-, a la exposición.

Las obras que se despliegan ante mí no son las que el peregrino se encuentra ahora ordenadas en las luminosas y sagradas salas del museo. Estoy viendo pinturas mal apoyadas sobre la pared, a veces unas sobre otras. La pequeña parte escénica que Ciria reserva en su estudio para mostrar en un pequeño ritual laudatorio su obra, ha quedado semisepultada por las pinturas que ha ido sacando. Entonces me percató que estoy chapoteando en un gran océano.

Hay que retroceder de pantalla para volver a pensar lo que yo discurría frente a las pinturas de Ciria antes de conocer su cara, oír su voz, hacernos amigos. El color era muy atrayente, la textura sugerente, pero no entendía el modo de componer, de estructurar la obra. Quizás porque Ciria sea un viajero de mares y yo un viajante de telas y memorias de infantería, me llevó tiempo creer entender la naturaleza del mecanismo de la composición en su trabajo. La composición de a pie se realiza con líneas. Vigas y pilares que estructuran la obra para ser rellenada con los ladrillos de las formas, con la argamasa de los colores. Delacroix, el Velázquez maduro y Goya componían con las cargas furiosas de las oleadas de caballería. El color irrumpe, espuma en boca, brochazo, cuan sable en mano, gesto de color realizando la arquitectura pictórica. Incluso mucho más que lo que Wölfflin quiso decir con su somera, compleja y brillante frontera entre la pintura abierta y cerrada. Ciria tira líquido, quizás porque el agua lo arroja a él en una especie de ola gigante, en una cascada de gruesos bastidores reforzados, lonetas plásticas, pigmentos, aglutinantes, cosidos, pegados, adherencias bastardas a la pintura pura de planos desplantes, por fin violada y por ende fecundada, no sin antes ser seducida. Por tanto, de violación sólo queda violencia de caricia y beso apasionado, brutal para el espectador y gozoso para el amante. Situemos el escenario: pintura, Ciria, cuadro, líquido, composición. En el suelo tiene una tela trabajada. A su lado, un ventilador suavemente seca, sopla la pintura, para que, empujada tenuemente, configure una textura, paso a

paso, secándose poco a poco. No Ciria, a mí no me engañas. Acabas de meter a trompicones en un gigantesco armario que escondes detrás de un resorte que tú confías en que sea secreto, una gigantesca tempestad de olas, huracanes, barcos desarbolados, con enormes monstruos emergiendo por entre olas bramantes.

Yo tardé en comprender las composiciones de Ciria porque las analizaba de fuera adentro, buscando en vano una estructura que estaba ausente porque nunca estuvo (casi me acerco a Eco). Y sin embargo todo estaba allí en el paisaje, en el viaje. Ciria no compone como el mar y las olas. Demasiado magmático, Ciria compone como un río que avanza: se va extendiendo. Los que le odian, acaso de seco, lo confunden con la famosa «marabunta», oleada divergente y dispersa de hormigas espantosas. Eso no es componer, es arrasar. Por cierto, eso es lo que hace el estupendo Anselm Kiefer, al avasallarnos con la fuerza de sus fondos. Volviendo al español. Este río va surcando la tela como la pintura lo hace con la tierra, sospecho pues que hay una especie de carácter orográfico en sus designios: la casualidad y la necesidad, lo aleatorio y lo inevitable. Una vez me dijo que le gustaba relacionar su pintura con el aire y con el viento, es decir, la memoria y el tiempo. La memoria en cuanto a un tiempo subjetivo, y el tiempo en cuanto a un espacio que ha sido atrapado en el tiempo propio dentro de la pintura. De pronto todo parece encajar en mi cabeza. Como un mosaico aparentemente desordenado y caprichoso de imágenes soñadas, el desglose de su simbolismo ha hecho surgir de la tinta invisible del inconsciente una historia coherente y sobre todo sentida. Ahora el corazón me ha dado un vuelco.

El viento y el aire en su carácter etéreo son menos adecuados para un cuadro que el agua. Agua y piedra son elementos corpóreos más tangibles para el ser humano. Pero el agua se asemeja al aire en su inabarcabilidad, en una imposible sujeción. El agua, como el aire, como el tiempo, se nos escapa de entre los dedos. El pintor se hace cómplice de ese afán intrínseco de movimiento que tiene lo líquido: deja a la pintura discurrir por la tela. Su líquido está preñado de pigmentos, de aglutinante, de lucha interna de emulsiones. El color se desparrama por las fibras del aceite de linaza. El óleo y el acrílico pugnan, se abrazan y se pelean. La mano del pintor ha actuado como un demiurgo. Sobre el espacio vacío, sin memoria de la tela, el pintor deja libres a las pacíficas furias mencionadas. Ellas son el instrumento. Atrapadas en el destino de una simple convulsión mitad mecánica, mitad química, de dejar el rastro de una pasión sugerida por la actuación de sus naturalezas, quedando allí rendidas al fin, sobre la tela. Hechizadas en texturas, desenrolladas en formas, la presentación de la imagen de la pintura, como si lava vuelta piedra de nuevo se tratara, como si memoria vuelta tiempo vivido imposible se encontrara. Entonces, y sólo entonces, metido

en la mirada de sus obras, de sus composiciones acuáticas, líquidas, de río hechizado en imagen, así parado delante, me siento como una de las gotas congeladas que contemplo. Al contrario, todo actor del mundo moderno sabe lo que es conducir o ir en un coche. Es entonces, sobre todo al participar de eso que se ha venido a llamar tráfico denso, cuando te sientes parte de un enorme río, una especie de gota rodeada de otras gotas. Coches como gotas, camiones como cuerpos sólidos, árboles o animales flotando, motos surcantes como peces diminutos o insectos multicolores. Dentro de una gota, una especie de placenta gigante que nos envuelve, caliente, de ruidos amortiguados (con la ventanilla subida, claro). Delante de la pintura de Ciria, soy como ese peatón que contempla a la orilla del río rugiente, el cómo cruzar la calle. Entonces luz roja, y todo se detiene, una especie de milagro a lo Moisés de aguas, gotas y coches detenidos. El pintor ha agrupado las gotas no con la torpe confusión del semáforo (verde-rojo), sino con la batuta del color receptivo del fondo al ser montado, ocupado, habitado, fecundado por ser imagen de ese río, en la composición de su corriente, que ya es pintura.

1. El paisaje, el viaje y la herida.

Los viajes (recorridos) se han inventado para enmascarar a los auténticos viajes. En el momento en que se cruza el umbral de nuestra puerta nos disfrazamos de caminantes. Sólo es lícito hacer semejante teatro para representar, para servir de excusa al único verdadero viaje. No estoy hablando del viaje al más allá, ese umbral se escapa a mis limitadas dotes de viajante de infantería. Me refiero al viaje adentro de uno mismo. Se puede decir que cruzamos el espejo, siempre y porque nuestra imagen está reflejada, presente, en la pulida superficie. El espejo como el acontecimiento del umbral, el que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico⁴. Con el espejo cruzamos a, con el agua nos sumergimos en. El agua puede ser un espejo, para ello hacen falta dos cosas, paciencia, don de la oportunidad y engañar al tiempo. Ya sé que se cuentan tres, pero supongo que el lector a estas alturas se habrá dado cuenta que, o bien soy un tramposo, un despistado, o un ignorante (o todas a la vez). Para esta exposición Ciria agarró una palabra mágica, «Monfragüe», como un talismán verbal, enamorado de un sonido abrió la puerta de sus paisajes interiores invisibles. Se metió en el espejo del agua. Lo demás fue fácil, se disfrazó de viajero, salió de su casa, visitó un bosque, un cielo, otras personas le hablaron y le llevaron por algunos senderos. Su ojo, que me atrevería en calificar de rápido, miró y construyó una pequeña historia para después tejer una mirada, una contemplación de su mirada, una inmersión en un paisaje contemplado, metiendo la cabeza por la boca, sí por su boca. En esa postura imposible, pero cierta, mirarse por dentro, vomitando sentimientos, ideas. Me repito, todo esto va de viajes y de líquidos.

Vamos a poner un poco de orden, aunque sé que enseguida me olvidaré de semejante tontería. Primero la fotografía. Ciria hace una foto de Monfragüe, la amplía, pero no la expone a pesar de conformar una magnífica pieza plástica, aunque reproduce la foto en cuestión, en la portada de este catálogo. En la foto aparece una montaña, una valla y unas extrañas cosas que resultan ser plantillas para los cristales de gafas, algo ya en completo desuso por las ópticas. Desde Cezanne, las montañas nos resultan especialmente entrañables a los pintores. Dejémoslo en que está pintando sobre un bosque de encinas en Monfragüe, pero decide hacer una foto de una montaña. En absoluto esto es absurdo, los árboles son montañas que se mueven porque poseen un tiempo, digamos, razonable. Sí, la razón humana no alcanza a abarcar el tiempo dilatado de la montaña hasta que se vuelve duna o tierra extendida. Esa montaña detrás de una valla son los árboles encarcelados. Todo esto se refiere al contexto de mirar, más que al de ver. La cámara ha visto, con la foto ampliada seguimos viendo, acercándonos a la mirada. La producción de la cámara (ojo mecánico), reducida en el catálogo, después de ampliada y previamente fotografiada, ha destruido cualquier duda de que no estamos viendo ni árbol, ni bosque, ni montaña alguna, sino un intento, probablemente con éxito, de mirar al fin y al cabo. Y como si esto fuera poco, están las plantillas de colores. El pintor como es natural, es un pensador. Nos está diciendo que nuestra mirada siempre es artificial, porque es cultura, porque es simbólica. Esa es la condena y la maravilla del ser humano. Y sin embargo, es una mirada obsoleta, porque cuando miramos, en el instante mismo de la contemplación, todo eso ya es historia. Ya ha pasado el tiempo, llevándose consigo atrapada a la mirada. Sólo se puede volver a arreglar el entuerto volviendo a mirar, para repetirse el proceso una y otra vez. Ciria ha acumulado miradas (nombre) que, allí clavadas, en su graciosa forma de plástico casi pop, han pasado, de ser vistas, a ser miradas (verbo). Todo este mundo construido, al que accedemos en ojeadas tiene que ser escudriñado. Las gafas de la óptica sirven para ver bien simplemente, está más allá del espejo el sumergirnos en la mirada. El aire no es más que la montura, el agua no es más que una lente que deforma, tiene que congelarse para trocarse en un espejo que dure algo más que el instante en el que nos hemos sumergido. Pintar para Ciria queda en zambullirse en el agua. Aunque sólo a veces, en ese acto repetido una y otra vez, se logra traspasar el espejo: entonces decimos que algo ha salido bien. Cuando ese acto de amor y de deseo acaba, la pintura es el agua congelada, espejo en el que nos invita a meternos. Queda pues por dilucidar en dónde se encuentra el pintor, que acaso esté atrapado detrás del espejo, detrás de esa placa de hielo, mientras le vemos flotando, chocando, su pálido rostro sobre el otro lado de la superficie. Señores, eso es la muerte.

Pero si bien Ciria no está muerto, cosa fácilmente corroborable después de oír su risotada (ya se sabe, de pirata) detrás de mis orejas, pero mientras miro sus pinturas, atisbo rastros de sus entrañas en sus obras. Los artistas nos pasamos la vida haciéndonos un haraquiri (seppuku). Miente el que no reconozca el profundo dolor, el miedo, el temblor de la mano por mantener el pulso firme mientras desgarrar las entrañas pugnando por abrirse por dentro para que salga un trozo de honor. Por eso sus pinturas están secretamente manchadas de sangre. Parece que su barco siempre tiene desplegadas las velas, los cañones a punto, el timón con mano firme y diestra dirigida, pero el capitán simpático, con su cabeza puesta a precio, con su botín en una isla, también sufre, como cualquier artista que se precie, como cualquier persona con dignidad (valiosa a sí misma). Allí, dentro y abajo en el sollado, hay un sollozo, unos ojos clavados en un mapa que se intenta encontrar (atrapar trémulamente algo que flote) una ruta en medio del terror del navegante, de la nave en el borde del extravío. Los verdaderos enemigos, y los amigos también, de los artistas, no están en la falta o no de reconocimiento de su talento, sino dentro de cada uno de nosotros. La locura de Van Gogh, la sordera de Goya, la penuria de Rembrandt al final de su vida, el solitario ir y venir a su monte Sainte Victoire de Cezanne, la celda de rey Midas de Picasso, eran la fachada de la lucha interior del artista consigo mismo, quizás como la de cualquier otra persona.

Eso también se muestra en la pintura de Ciria. Su barca no sólo arroja a grandes zancadas agua a babor y a estribor, a cada golpe de remo. Como en todo artista hay una grieta en el fondo de la quilla. Por ahí se le escapa la vida, el tiempo encadenado a pintar, el remordimiento de que ha de abrir cada vez más la brecha para que se desangre la existencia, pero para que le penetre el agua con que inundar su pintura, ahora sí, ya claramente manchada de sangre.

Decíamos que estaba delante de sus cuadros apretujados en la pared. Pensaba cómo lograría desnudar esas telas que estaban mirándome de espaldas, cómo le convencería al autor que me dejara girarlas para acariciarlas con mi mirada, para beberme sus imágenes, a lametazos, en parpadeo de ojos, en glotonería de ver. Entonces Ciria, ese artista del agua y todo eso, comenzó a tejer una lluvia de palabras, «Manifiesto», «Sueños Construidos», «Máscaras de la Mirada», Ucello y el paisaje en rojo y blanco. En un momento me había detenido cuando Ciria se encontraba en Monfragüe, entonces me contó lo que miró y descubrió. En Monfragüe el cielo en verano es casi siempre raso, de blanco sin alternativas. Blanco y basta. No hay sucesos como en los cielos de Guadarrama, que primero Velázquez y después Goya, pintaran. El cielo es como un manto impecable e implacablemente planchado, porque el sol en su avaricia no deja a ninguna nube flanquear sus dominios. En la lengua española la explicación es fácil, el tiempo atmosférico coincide

con el tiempo temporal, incluso un «temporal» es una especie de tormenta marina. Los colores están así vinculados al tiempo y al espacio pintado de blanco intenso. Ciria me explica que el techo no existe en Monfragüe. El sol te mantiene con la mirada baja, esa actitud constante de pleitesía tiene un premio: sobre el suelo la tierra se vuelve esmeralda, la luz filtrada por el verde de las encinas (los «árboles de gestos» que escribiera Rilke), sobre el cielo aparecen los huesos del mundo, los negros dedos de la muerte encarnados en la fiel piedra de pizarra.

El cruzar el umbral es sólo una excusa, Ciria me relata lo que ha mirado. Primero hay un camino que ha construido. En verdad, lo ha descubierto. En realidad, lo ha inventado. Con certeza, ha estado soñando mientras era capaz de mirar con los ojos cerrados, con la mirada de ciego. La Fuente del Francés, la luz es de amarillo Nápoles, los cortes de la pizarra son de negro noche. El rojo lo pone otro título, Paisaje de Monfragüe con hydra crucificada.

Heidegger dijo que él podía controlar sus acciones pero no sus deseos. Ciria me explica que el azar controla cada parcela de la composición pero no el resultado. Ahora está claro, el pintar es como vivir una vida. Hemos hablado de viajes, de miradas, de muerte y del tiempo. Es hora de dejar algo escrito sobre la sabiduría de la aceptación y la lucha. Las montañas no están muertas, sus poros están contruidos por los líquenes que agarrados a las piedras las besan con largos abrazos. Hydra de sol, musgo y roca titula el pintor que ya está resuelto en poeta de la mirada. El agua es las tripas de la tierra, el sol al ser su espejo, se extiende en mil dedos que se fecundan en plantas nacidas del azar y del deseo. Qué importa el rostro de los dioses, si hay pintores que muestran los estratos de la mirada.

III. El viaje contado y nunca efectuado y que por eso se hizo.

La realidad sólo es en cuanto se muestra. El ritual enfatiza y predispone a aceptar una realidad a punto de realizarse por consumada. El ritual sagrado construye una realidad sagrada. Vivimos rodeados de rituales, como siempre ha sido en este ser humano de pensamiento simbólico, pero no consideramos que esos rituales ni la realidad que construyen, sean ni mágicas, ni sagradas. En la televisión descubro que un anuncio cuenta que para tener tiempo hay que comprarlo y para comprarlo hay que ganar dinero, y para obrar ese milagro (pues como milagro se presenta) hay que jugar a la lotería. Y sin embargo, el juego en sí mismo es la más sagrada actividad en que podemos abocarnos, porque su inutilidad le acerca a la inutilidad de lo divino. Digo esto, porque dios era inútil

antes de crear el mundo y porque hemos sido creados por dios, inútiles somos. Antes de desviarme irremisiblemente a los abismos insondables de semejante disquisición, aclaro, que sólo quiero señalar, que los juegos por dinero no son juegos sagrados. En esa necesidad de sacralizar, en el vivir acercándonos a tocar con las yemas de los dedos lo que nos abarca, es por eso por lo que tantos artistas antiguos en la modernidad se han esforzado en reconstruir los rituales de lo sagrado. Mencionando a sólo uno: Richard Long pasea recogiendo piedras en la mirada, dejando las huellas de su ritual en fotos y mapas. Lo visual y lo racional. Después construye estructuras mágicas sobre el suelo de los museos, en los que al fin pues podemos adorar un hecho mágico, traído como una reliquia, ofrendado por un artista, entre brujo y sacerdote (esto viene de muy antiguo).

El discurso de Ciria también tiene que ver con viajes y paisajes. Lo que hace es describir conceptualmente un paisaje con imágenes. Gillo Dorfles cuenta que viendo una vez un faro pensó que un artista, pongamos impresionista, acamparía con su caballete enfrente de la imagen para reproducirla visualmente en la plenitud de sus colores y formas. Mientras que un artista conceptual describiría el proceso mental de la obra con esquemas, fotografías de campo, diarios y textos. Ni lo uno ni lo otro. Tampoco la actitud de un Courbet, un «realista», que contempla el paisaje y lo reconstruye con sus cánones plásticos y estéticos, en su estudio. Los mares de Courbet arrostran la imagen con ellos. Esos eran otros tiempos, ahora tenemos maravillosas fotos para ello. Ciria es un artista de finales del segundo milenio, él y nosotros tenemos que contar las cosas de otra manera. Transformando una sentencia de Wittgenstein, lo que hace en este caso Ciria es considerar que «una imagen (palabra) no tiene significados, solo tiene usos». La imagen es el paisaje.

Ciria realiza un viaje físico, aparente e intranscendente, a Monfragüe. Allí contempla conceptualmente el paisaje, y lo plasma en unas pinturas. El artista ha hecho un viaje interior, real y transcendente, los elementos del paisaje le sirven como detonantes de elementos plásticos con los que construye un paisaje abstracto. Después de esto me puedo atrever a acercarme al término de arte figurativo, realista, óptico, o como se quiera decir, frente a meros elementos plásticos. No hay tal diferencia. Con estos paisajes abstractos podemos «ver» el paisaje porque está el concepto mismo del paisaje, está el viaje mental e interior que se realiza cuando uno se queda meditando con la mirada el conjunto de imágenes que se plantan delante. En la ensoñación de la mirada, más allá incluso de la definición de Pierce, más allá de su vagabundear del espíritu, acumulando interrogantes frente a hechos particulares, cuando la mirada es un mirar que detiene los colores, las formas, y se siente una realidad, por la mirada, especial, mágica, sagrada. Estamos frente al espacio honrado de Merleau-Ponty⁵ en donde la percepción descubre aspectos antes incluso que la

reflexión, ya que más que percepción es aprehensión de la realidad. Un lance teatral en donde se representa lo infinito mediante la catarsis de lo concreto. Volverse ciego como Edipo para poder contemplar el paisaje más allá del hechizo de la percepción.

Sentado en la sala de espera de un médico, veo enfrente de mí una reproducción de un cuadro de Monet. Las ramas de los sauces cuelgan de la parte superior de la composición, la espuma de la laguna en el medio, mientras los nenúfares chapotean en un azul frío. Podría poner el cuadro boca abajo y desde un punto de vista óptico seguiría teniendo sentido, las ramas colgantes estarían erectas, y la espuma blanca serían nubes, y el agua azulada el cielo. Pero esa mirada detenida, esa mirada mágica, esa mirada que veía mensajes plásticos en donde otros sólo veían cosas, pertenece a otro mundo. Me gustaría invitar a todo el que lea esto, a todo el que vea esta exposición, a que no cuelgue en su casa cuadros con árboles, casas, cielos, o cualquiera otra cosa que se parezca a un paisaje pintado con los ojos de Monet, de Cezanne, y menos aún de Corot, de los impresionistas, de los imitadores de los impresionistas, de los realistas, de los fauves, de los barrocos, de los hiperrealistas, de los realistas mágicos, de todo lo demás embadurnado con el sudario del arte ya enterrado, no sigo por que ya me han entendido. Dejen esos paisajes para los museos antiguos, para que allí los veneremos con todo el respeto y admiración que se merecen. Dejen que recemos con ellos, en los mundos mágicos que ellos descubrieron. Ustedes cuelguen paisajes hechos con los ojos de nuestros días, con la realidad de nuestros días, con la magia que sirve para nuestros días. Magia, elemento para pasar a otra realidad, mediante métodos no racionales, aclaro. Por ejemplo, cuelguen un paisaje tejido con las aparentes mentiras con que construimos ahora los sueños, que son las verdades con que edificamos nuestras vidas presentes, tan sólo reales por tener la efímera corona de ser actuales, la corta gloria del laurel ceñido a la frente del vivo. Sueños por los que seremos recordados en el futuro, otro sueño adivinado. Retratos de nuestros anhelos imposibles, enfrente de los cuales se ofrendarán sacrificios a nuestra memoria, cuando nosotros habitemos el polvo. Como hacemos ahora nosotros con los que antes vivieron y a los que sus artistas pusieron en los talismanes con que les devolvemos a la vida en nuestras miradas devotas, atónitas de viajar por un instante en el tiempo. Mirar atrás y verse de nuevo a uno mismo. Cuelguen por ejemplo a este pintor, que ya casi parece un clásico, porque sobre ese polvo su agua de paleta, construye lodo. Efigies de arcilla en las que podemos dejar prendidas los desgarros de nuestra tristeza de felicidad engañada. Por tener concedida la vida.

Cuelguen la obra de este pintor, aun vivo, al que llevamos al museo como a un novio a la iglesia, para consagrar su amor enredado en las sábanas de sus lienzos. De sus lienzos de virginidad

perdida, de pureza no deseada. Tiempo habrá para las exequias, para la despedida de su mano, que algunos habrán besado con ternura. Tiempo habrá de llevar flores y perfumes a los héroes muertos. A los pintores que dejaron un rastro de reliquias consagradas.

1. Despedida con hechizo y conjuro.

Si no he conseguido convencer, si quiere alguien algo más visual, pues para escoger tienen a Damien Hirst (exposición «Sensation» en el Brooklyn Museum), el escándalo de Nueva York⁶, de USA toda, que después de lo de Clinton y Monica, una vaca partida en trozos y metida en urnas de cristal, está revolucionando las mentes bien pensantes de ese bienaventurado país. Lo que Ciria hace es más conceptual. Primero emplea la pintura, una superficie plana, con imágenes que han sido tratadas para que el medio transformado en una combinación plástica informe de un mensaje plástico. Lo de Hirst es más inmediato, menos sutil, pero más realista, y desde luego cien por cien óptico. Es el recolmo del arte figurativo. Escándalo, igual que con Courbet y su realismo. Incluso antes, cuando Constable en medio de un prado puso un violín y mostró a la Real Academia Inglesa que la hierba era verde y no parda. Ciria no coge un árbol y lo trocea, no reproduce la luz como una fotografía (¿nunca nadie les ha recomendado que miren a una pintura impresionista con los ojos entornados para que parezca de «verdad», como una foto?). Tampoco recoge hojas y las vuelve a situar en el suelo como la referencia de un mapa esquemático. Lo que Ciria hace es mostrarnos un paisaje mental, reconstruido conceptualmente después de una experiencia interior (con la excusa o detonante del viaje a Monfragüe). Después de esto no necesitamos la descripción literal de los árboles, ni de las piedras, la luz al fin se acerca a la divinidad porque es definida como un pensamiento visual. El pensamiento visual, como la intuición, lo abarca todo de un golpe, no necesita de la lenta parafernalia del método racional. Ciria lanza un mensaje, unos paisajes. Los paisajes, como cualquier otra cosa en nuestra cultura consumista, pueden hechizar, de hecho, suelen hechizar al personal. Como cualquier anuncio, película, como cualquier imagen de la sociedad de consumo y libre (y privado) mercado, se trata de introducir una idea subliminal mediante unas imágenes que pasen a nuestra mente no consciente. Eco lo ha denominado «La estrategia de la ilusión». Cuando se analiza la imagen, se piensa en su funcionamiento, cuando se descubre el mecanismo, queda al descubierto todo un sistema ideológico de valores. Al margen de que se acepte o no, al menos queda roto el «hechizo», porque lo hemos pensado. Es el beso del príncipe que arranca la manzana envenenada de la boca de su amada, por una mirada tan sólo, Blancanieves. La pintura, y demás trabajos de arte, que reproducen un sistema estético manido, que no aporta una nueva visión de la realidad, lo que hacen es reproducir la realidad ya

consolidada, establecida, por el sistema de valores (eso que algunos dicen que no existe y que se llama ideología): dominante, autorizada, proclamada, reinante, conferida de Poder, de autoridad, consagrada como la Verdad, ungida como la Salvadora. A través de sus imágenes también quedamos hechizados por una ideología que concibe al arte como un reproductor del Poder, entendido como una aproximación a la configuración de la realidad desde una perspectiva conservadora y reaccionaria. No, las obras de arte no son apolíticas, no están al margen de las ideologías, no son inocentes, afortunadamente no son inmaculadas. Si el cuadro es portador de un mensaje, de un modo de significar un contenido, el código formaliza, es un modo de tejer en una tela la experiencia. La pintura es un lenguaje más de los lenguajes de nuestra cultura. Es por ello que la englobo en las ideas de Barthes, en cuanto la lengua vinculada al Poder, ya que la lengua es un modelo de Poder, aunque no acepte que la lengua en su totalidad sea tal modelo, sino que lo matizaría con la Crítica del Saber de Foucault.

Lo que en este caso está proponiendo Ciria, es un proceso inverso. En vez de que la imagen hechice por anular el pensamiento, se decanta por que en el suceso de pensar la pintura, quede uno hechizado habida cuenta que tiene lugar un acontecimiento plástico. Un acontecimiento plástico es un discurso con imágenes, en donde la imagen llega a tener la fuerza de transmitir lo que se traduce en un símbolo visual. Pero como dice Lanceros en «La herida trágica»⁷, el símbolo no representa la realidad sino que la con-figura. Estando en esto, yo no me quito de la cabeza un cuadro verde, horizontal, con tres tremendos desgarros de color, con tres heridas abiertas, tres surcos sangrantes. El sol, las encinas, la pizarra, abren todo un drama de belleza. En esa mezcla agri dulce de lo sublime, entendido como la contraposición de dos sentimientos, sufrimiento y felicidad. Ya que ninguno puede entenderse ni sentirse sin el otro. Entonces el artista se desborda por entre lo más recóndito del horizonte, y construye, con dedos de agua, que él mueve y que le llevan a un paisaje que puede al fin hablarnos del presente, para quedar habitado en el mundo de lo sagrado, por hermoso, desde la mirada del futuro. Será por fin entonces, habitante del museo, en la eternidad ficticia de los humano.

Mark Patxi Lanceros, «La Herida Trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke». Anthropos, Barcelona, 1997, pág. 10.