

EN EL LÍMITE, Y DESPUÉS

Celia Montolío

“El artista es aquél que detiene el espectáculo en el que la mayoría de los hombres participan sin verlo realmente y quien lo toma visible...” (Maurice Merlau-Ponty, “La duda de Cézanne”)

“...en cualquier lugar donde me encontrara, reparé en lo que son los umbrales... sólo el detenerse o el aminorar el paso crea ya el umbral”. (Peter Handke, Pero yo vivo solamente de los intersticios).

I

Hay territorios cuya extensión es la posibilidad de convocar todos los tiempos y todos los lugares: en ellos surgen a nuestro paso las posibilidades como realidades plenas. La duda que dibuja la tenue frontera entre certeza y error (“La verdad es un sueño, a no ser que mi sueño sea verdad”, dice Santayana) transita una zona por cuyos vacíos han irrumpido modos tan diversos de la creación como la ciencia, la filosofía, las artes plásticas y la literatura. Desnudar las creencias hasta llegar a una certeza originaria es el punto de partida, como en los cuentos infantiles, para redefinir la relación entre realidad y ficción, dar un quiebro a la dirección que recorre el signo para ensarte con las cosas. Al otro lado del espejo, Alicia adapta su trayecto a una lógica donde la causa y el efecto alteran su secuencia habitual; al entrar, el olvido es necesario para hacer frente a las leyes de una combinatoria infinita.

Cuando éramos niños, cruzábamos los umbrales de los cuentos cargados de desmemoria. En aquellos viajes, hacer y creer eran un mismo acto donde el mapa del paisaje se iba dibujando a medida que se viajaba; ninguna torre era lo bastante alta como para acotar la extensión de este territorio siempre cambiante. Cada mirada era un paso, y en cada paso se resquebrajaban las brújulas y se quemaban los mapas. Solamente así surgía lo desconocido como familiar, y el azar como necesidad; quizás “el sueño posterior de un lenguaje ideal, un lenguaje que lo diga todo simultáneamente, comience con la memoria de ese estado sin memorias”, sugería John Berger. En aquel estado también se borraba el límite entre el voyeur y el protagonista. Ideal, límite, meta: recuperar el instante en que las sensaciones carecían de nombre.

Después, con los años, el umbral se hace más angosto. El recuerdo de la facilidad con que se cruzaba desde el territorio del tiempo lineal al del tiempo reversible provoca nostalgia. “Memoria,

cima del abismo”: en esta metáfora de Blanchot se adivina la tarea del artista como un tender puentes sobre la nostalgia de la inmediatez perdida (también Proust: la obra de arte como “el único medio para recobrar el tiempo perdido”). La memoria es a la vez deseo y límite de un trabajo donde la nostalgia cifra el código de una actividad transgresora, incesante ruptura de las capas con que los hábitos van velando las cosas. En el tiempo del deseo personal de inmediatez, el artista viaja a contracorriente del tiempo que paraliza y enmudece. Y llega a la zona donde ya no hay nominación posible.

La palabra, desde Mallarmé, es constante apertura del mundo; ya no puede acotarlo en su materialidad. Como mucho, metáfora, insinuación, reflejo borroso que provoca al artista a crear en el espacio vacío donde se expande el infinito alejarse de las cosas. Por sus fisuras, huye la presencia que cada acto de nominación quiere rescatar; eterna paráfrasis, las palabras flirtean con la obra de arte sin conseguir nunca horadarla.

En estas fugas habitan las obras de José Manuel Ciria. No prolongan ningún silencio esencial, ni tampoco tienen como fin encorsetar el silencio en la voz. El primer encuentro con esta pintura produce un ruido sordo, una implosión, un choque con la zona del ruido opaco donde la memoria rechaza al verbo y al sustantivo como vehículos para reproducir las impresiones primeras (de nuevo, como cuando éramos niños). Rota, pues. La confianza en la palabra total, quizás hoy día, en el terreno de la creación plástica, quepa pensar que asistimos a una ruptura límite: una ruptura posterior a la que desgajó al signo de su referente y que, ahora, pide un segundo momento de reconstrucción de referencias desde el seno propio del signo, validándolo como lugar de cruce de presencias, como cima de un abismo en cuyo fondo quizás esté la inmediata presencia de las cosas.

Este “quizás” recoge el trabajo de Ciria, rotunda incursión en un terreno donde la duda pone en marcha un continuo proceso de desplazamiento. La intuición (la del pintor, la de quien mira) es aquí voluntad de someterse a una continua desnivelación de las posiciones. La paradoja se impone en esta tarea donde le dejarse llevar articula una hábil estrategia de dominio, como si en un doble juego la conciencia fragmentada de la edad adulta buscara reconstruir la unidad primera. Pérdida pues, y deseo de reencuentro: la conciencia dividida se ve a sí misma buscando y asume el riesgo de poseer, como Rimbaud cuando regresa de su descenso a los infiernos, “todos los paisajes posibles”. O como Proust, que bucea en el espacio de la duermevela para hallar en él todas las habitaciones en las que ha estado y todas las habitaciones que conocerá en el futuro. Entonces (propuesta para un encuentro posible con estas obras): someter lo incierto a un regreso, tirar del hilo hasta llegar a un instante que, como el de la duermevela, haga posible el despliegue de

cualquier escenografía. Las fábulas de la duermienvela instauran otro tipo de certeza: algo acabará por regresar, y en la espera se cruzan todas las direcciones del tiempo y del espacio.

“...en la cadena de la memoria en la que estamos forjados, los primeros vínculos (eran) la realidad más real (...) parecía casi inadmisibile que ésta se limitara a ser una mera imagen” (Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*). De este inconformismo parte el pintor breve de José Manuel Ciria, multiplicando las narraciones que inventa nuestro deseo de recuperar algo que se sabe perdido. Una certera intuición nos empuja a convertir las superficies de su pintura en umbral de la propia memoria, pero con cautela: al otro lado nada es lo que parece, y las expectativas se frustran cuando se empeñan en señalar caminos.

II

¿Por qué esto y no otra cosa? La pregunta más antigua se bifurca, ante la pintura de José Manuel Ciria, en dos direcciones fundamentales. Remite, en el nivel más general, al problema del estatuto de la pintura como práctica que hoy, audible aún el eco de las voces que postularon su muerte, sigue confiando en su potencial para alojar sentido en el espacio de perplejidad surgido de la escisión entre el signo y el mundo. Por otro, apunta a la raíz misma del trabajo de este pintor que escoge la afirmación tajante de los materiales antes que el rodeo de la metáfora. Exigirle un porqué a un cuadro de Ciria desencadena una reflexión sobre la capacidad actual de la pintura para invocar sus obsesiones históricas sin afiliarse a ninguna secuencia de intenciones unilineales. La apropiación y el guiño cómplice con opciones abstractas contemporáneas cede paso en estos cuadros a una difracción que, partiendo del tratamiento del material como presencia extrema convoca, sin pretensión de clausurarlo, un sentido diferido en el cruce de intenciones que de siempre han guiado a la pintura.

El trabajo de Ciria (y éste es su modo de afirmar la vigencia de la pintura) habita en los intersticios, crea umbrales. En estado de alerta ante el mundo que asiste al espectáculo de su disolución en la imagen homogénea, convoca al azar para crear discontinuidades en el nivel somero de su superficie. Por eso, el inevitable talante especular de toda tarea connotada –la pintura, aquí– desguaza en estas obras las filiaciones históricas entre intenciones y resultados, cortando muchos de los hilos que tradicionalmente permitían remitir con total fiabilidad el signo a un origen. Ciria asume, desde el plano de los materiales, la tarea de cortar los vínculos entre causa y efecto, entre concepto y expresión plástica, alterando la secuencia habitual de nuestras previsiones sobre la pintura como momento debido dentro de una concepción lineal de progreso.

Y esto es ya plantear que el trabajo de este pintor es una opción ética por la abstracción. Quizás solamente el acto de mirar pueda redefinir la experiencia en otros términos y acumular, adscribiendo nuevos sentidos a la percepción, una serie de hábitos enraizados en la confrontación personal con

las cosas. Que seguir una forma sea crearla a partir de la mirada. Cabe pensar que esta alternativa disonante convierte en umbral el grado cero que la abstracción, como emblema de la modernidad, ha perseguido en su tendencia a la autoaniquilación. En el mito apocalíptico del fin de la pintura, ésta reclusa progresivamente a la significación de un lugar de vocación esencialista que, desde Malevich hasta las propuestas minimalistas y atravesando el expresionismo abstracto, encerraba el sentido, vino el lamento de su ausencia. Pero pensemos que la pintura puede hoy ejercerse desde el umbral que rescata al signo de la disolución ante algo concebido como más real que él. Que lo lejano puede tener lo inmediato como punto de partida y como regreso (de nuevo, opción ética). También, que a la vez incorpora esta realidad para enfrentarse al desdoblamiento nivelador del mundo actual. En el murmullo, de repente, el ruido opaco. La estrategia de Ciria reinserta a la pintura en un espacio donde la confrontación entre formas y materiales la arroja hacia el espacio del contenido; se embarca en el proceso de desnudar lo interpretado para llegar a un lugar ajeno a toda posible clausura verbal (a toda lógica donde causa y efecto sean verbalizables). Entre provocar la interpretación y rechazarla como meta, este pintor parece hacer suyas las palabras de Gadamer: "... el vuelo de los pájaros, oráculo, sueños, imágenes pictóricas, escritos enigmáticos. En todos estos caos, la interpretación tiene dos lados: primero, señalar en una cierta dirección que, a su vez, exige ser interpretada, pero también un cierto replegarse de aquello que habrá de mostrarse en esa dirección.

Esta tautología entre forma y contenido no es un intento místico de unificar contrarios, sino la manifestación de que una obra de arte demuestra un tipo de realidad. "Un tipo de realidad": un punto de vista, una visión que impele a la pintura, como dijo en cierta ocasión Robert Rauschenberg, a la labor esencial de "ampliar nuestra forma de ver". La pintura de Ciria asume esta tarea de desplazamiento continuo de las posiciones, favoreciendo así el despliegue de las infinitas retóricas cuyo conjunto, inabarcable de modo simultáneo, apuntaría a una realidad compuesta por todos los puntos de vista. En este vaivén, cada obra surge como "la mejor entre las posibles", siendo esta suerte de meliorismo plástico el resultado de paralizar en un instante un proceso potencialmente infinito, nunca la concreción de un deber ser esencial impuesto de antemano. Es, siempre, la necesaria detención azarosa de unas formas sorprendidas en pleno proceso de despojamiento. ¿O de encubrimiento?

Una inquietante ambigüedad nace de la detención de un proceso que se aferra a los dos polos que lo desencadenan: llegar a la desnudez total, o vestirse con exceso. ¿Avanzan las sensaciones hacia la palabra, o es ésta la que, retrocediendo, las persigue? Si de algo carece esta pintura, es de neutralidad: cada pieza hace del instante sensible del choque entre opuestos un modo de redefinir lo que habitualmente, en términos convencionales, concebimos como categorías opuestas. Lo

ambiguo, pues, resulta aquí de la voluntaria y extrema elocuencia del plano material. Es tensión, vacilación, paradójica falta de brújula (se quebró al empezar el viaje). Ampliar la visión: quizás el orden y el azar, al fin y al cabo, no sean sino puntos de vista, interpretaciones de una misma realidad cuyo libre juego borra estas diferencias.

El soporte mismo de la pintura de Ciria insinúa ya en un primer momento que nos movemos en un territorio desplazado: la lona plástica, a modo de prolongación del mundo en el espacio pictórico (a la vez, incisión de éste en el primero) altera la seguridad para insinuar que ni siquiera el soporte es un último reducto de estabilidad. En la propia elección de la lona hay, pues, sometimiento del propio trabajo a las leyes ajenas de un territorio que impone sus propias discontinuidades. Hay, también, reinserción de un material tan cargado de asignaciones históricas como es el óleo en un espacio, contemporáneo, a modo de un collage de épocas donde la superposición de materiales concentra en un mismo nivel infinitos estratos. Por eso, si bien hay en su pintura un elemento gestual importante, éste no prolonga el campo de una subjetividad que atisba en lo exterior una última razón objetiva. La expresión espontánea se aleja del gesto de artista (prótesis, síntoma, confesión o espejo) para, en su lugar, insinuar lo quebradizo de su campo de acción. Territorio frágil, pues, el del fundamento, de encuentros y desencuentros, que frena la espontaneidad de un gesto maleable por el lugar donde se deposita. Aquí, el gesto no es exabrupto en estado puro, prolongación del autor, sino batalla entre un azar tan sólo posible y la imposición de la lona plástica a todo lo que cae sobre ella: pisadas, ceniza, óleo, grafito

Esta inestabilidad esencial es el punto de partida para articular una tarea donde las categorías (orden, azar, gesto, estructura, determinación, libertad) se violentan mutuamente, vetando toda noción de clausura. ¿Qué sostiene a qué? Nada localizable, en definitiva, sino el campo de fuerzas que se extiende entre los distintos elementos. El orden no lo es del todo, tampoco el azar; la libertad del gesto se cercena en los dictados aleatorios del soporte, y las líneas renuncian a estructurar superficies. Campo de la posibilidad, terreno de la paradoja: lo necesario –la geometría– anula su propia condición de necesidad al sugerir su naturaleza parcial, modificable, vulnerable en suma. Nada es aquí en virtud de un enlace con algo ajeno, sino en virtud de las negaciones y polaridades que hacen que lo que aparece en el plano exista respecto a otra cosa del mismo plano. El fundamento adquiere condición de objeto entre objetos, gesto entre gesto (el gesto de escoger este fragmento de mundo, y no otro), no más que ellos, como el gesto y el objeto, contiene siempre el germen de su disolución posible.

Espacios de tensiones, estas pinturas de Ciria inscriben el sentido de la abstracción en una zona radicalmente concreta que abre necesarias fisuras por donde se cuela el azar. Alojan el tiempo real de las cosas a la vez que encaman el tiempo anulado en que se resuelve toda lucha entre

contrarios. En este cruce de tiempos, la pintura ubica en su aliento contradictorio su cualidad de zona expuesta al cierre: la reivindica como desafío, como límite lejano y, acaso, desechable. En la zozobra de cada cuadro, el barniz resuelve la lucha entre tiempos instaurando una suerte de tercer tiempo, ni medible ni intuido; en el instante, el devenir quiere convertirse en concepto. Lo que simuló ser gesto (nivel de la intuición, tiempo de la conciencia: duración) se confunde con lo que creímos ser orden (estructura, líneas, geometrías disruptivas: tiempo de la medida): Ciria sorprende al proceso cuando exclama que aún contiene infinitas modificaciones y posibles, y recoge un tiempo que quizás sea el más esencial: el tiempo límite de nuestra tendencia a permanecer, a ser, a evitar disolvernó en un continuo atemporal (y en la permanencia reside la clave de un posible deshacerse). ¿Dar orden al caos, o que el propio orden, vulnerable y temporal, contenga el germen de su posible ruptura? En este continuo enfrentarse del gesto a la sanción formal de un orden geométrico objetivo, la disolución completa es el principal peligro, y la fascinación ante el riesgo de la negación radical del sentido es a la vez el principal motor para buscar otro lugar –privado, inmediato- donde localizarlo. El trabajo de José Manuel Ciria retoma la cuestión de la localización contemporánea del significado aliando dos cuestiones: la temporalidad y la elección de una propuesta donde el asunto de la pintura, ética visual, toma la percepción en punto de partida para crear umbrales.

Este viaje parte siempre de detenerse ante el umbral, sostener las jambas y escuchar el ruido opaco que haría nuestro cuerpo si cediese la presión. En el umbral, la duda es la gran certeza con la que habitamos la zona de la duermevela, y siempre cabe la alternativa de dejarse llevar controlando, a la vez, la deriva (como cuando sensación y palabra se citan en el instante fronterizo entre la memoria y el deseo). Nacida de la perplejidad, la pintura de Ciria encierra los paisajes posibles del reencuentro.

III

Se preguntaba Thoreau si cabe un milagro mayor que poder mirar a través de los ojos de otro. Terreno compartido de la comunicación, de hablar un mismo idioma: terreno que se expande en la duda sobre nuestra capacidad de salir de nosotros mismos y constatar que compartimos la visión con otros. Comunicar: ¿fijar reglas, encerrar en un método el despliegue de un lenguaje? ¿Asumir la traducción infinita como raíz del habla?

Ver y la propia práctica son lo mismo para este pintor que no reproduce el nivel del diálogo en una ética del consenso sino en la transgresión. El tiempo, se dijo antes, no va en una dirección; la regla, en él, se tuerce y vuelve sobre sí misma para afirmarse como cruce de lo posible (para negarse, así, como regla fiable). Y ésa es la primera provocación de estos cuadros. El mapa para recorrer cada cuadro (para cruzar cada umbral) podrá dibujarse cuando el devenir pase a ser instante.

Antes, lo único común es la voluntad de cada obra por tomar concreta una tensión esencial. Las Musas, al inicio de la Teogonía de Hesíodo, saben decir lo falso como verdadero, y también saben decir la verdad. El juego entre verdad y falsedad superpone capas: en este hojaldre, ambos decires se solapan en una obra que, como ésta, habita en un tercer ámbito –zona de juego- que tampoco es el del solipsismo. La ausencia de reglas traducibles y reproducibles es expresión, nuevamente, del azar, esta vez el de la ausencia de un método que encadene medios con fines. Por eso, significado, tensión y proceso son tres caras de lo mismo.

La tarea de Ciria ocupa un ámbito de inmanencia al que nada extrínseco regula. La regla (mapa, brújula, tiempo previsto) surge en el cruce entre orden y azar, y se expresa como eterna metamorfosis de organismos para quienes la sensación y el concepto son los polos de su despliegue, sin asumir ninguno como forma final. Esta pintura toma prestadas del caos determinaciones que convierten en rastros diagramáticos a sus movimientos infinitos. Cada opuesto tiene su nombre completo en el lenguaje de lo previsible, pero, al igual que las líneas que irrumpen en esta superficie se mellan con las manchas, y los trazos aparentemente espontáneos quedan frenados por las líneas, llega un momento (el que congela el barniz) en el que todo infringe las fronteras de lo demás.

Esas pinturas, así, son el encuentro entre sensaciones originarias y discursos públicos, compatibles. La pregunta en torno a su porqué reviste aquí unas connotaciones especialmente inquietantes porque no busca la respuesta en términos de una posible conciliación. Por eso habrá que abordar el potencial transgresor que contiene el enfrentamiento entre texturas (solidez táctil, aquí), colores y geometrías como punto de unión entre el lenguaje público y el privado, como cruce entre varios mundos. Más que postular el concepto como límite de su necesidad, hace de ésta una apelación más próxima a lo que, en términos románticos, sería la presencia lejana y a la vez inmediatamente impuesta de lo sublime. En el espacio de juego que se abre en la brecha entre el concepto y la materia que amenaza con su fuga, la propuesta de Ciria recorre una vertiente que restituye el sentido en la pintura con una apuesta material donde la carencia de límite (el porqué, ultima ratio) no es un destino trágico. Lyotard recupera así lo sublime para nuestro tiempo: “domina de forma suprema sobre la cuestión de las artes hoy en día... sigue la senda por la que el pensamiento puede entrar en contacto con las nubes de pensamientos o, en otras palabras, con el modo fundamental en el que el Ser se “da” (y no se da) en el estado anímico que llamamos modernidad”.

De este modo, al igual que antes hablábamos del arte como un territorio donde tender puentes hacia algo originario, podemos ahora abordarlo como un juego donde las reglas van surgiendo para establecer una zona común de encuentro. Está en ellas la seguridad de que la comunicación es

fácilmente resquebrajable; no hay una raíz externa que la vincule. ¿Cómo saber, cuando vemos esta pintura cuya lógica invoca la ausencia de lo predecible, a qué reglas acogernos? “Solo mediante el arte podemos salir de nosotros mismo, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro”, dice Deleuze (Proust y los signos). Entonces: ¿qué reglas van configurándose en el cruce de espacios de estos cuadros para permitirnos salir al encuentro de otra mirada? Y, puesto que no hay remisión a un plano aséptico de atemporalidad sino radical inclusión temporal del sentido en los signos que contienen sus propias leyes de significación, habrá que buscar en el cruce de estructura y formas en despliegue las reglas que acotan el espacio del cuadro como un espacio de juego. La palabra juego sugiere movimiento, oscilar entre dos o más polos sin detenerse en ninguno, proponiendo una nueva definición de lo que sea progreso en arte. “Si hay progresión en el arte, es porque el arte sólo puede vivir creando perceptos y afectos nuevos como otros tantos rodeos, regresos, líneas divisorias, cambios de niveles y de escalas” (Deleuze y Guattari, ¿Qué es la filosofía?).

Asistimos, así, al campear de la razón por zonas que la asaltan y provocan para que se ponga reglas a sí misma en una hacer que no está sujeto a fines. Las estructuras que inciden y a su vez son melladas por los pigmentos, las formas que irrumpen como lejanas insinuaciones de otro orden más primigenio, el del desorden, configuran un espacio de autonomía, de libertad en el sentido clásico de escoger a medida que se va creando. El lenguaje, pues, público al que remite Ciria no es el de la opinión, hábitos y creencias sancionadas sino otro, anterior, que es actitud, voluntad de recrear y transgredir en la arena pública de lo previsible.

Quizás la pintura de José Manuel Ciria se sitúe justamente en una zona donde somos lo que más somos, es decir, cruce de momentos, de espacios, intento infinito de convivir con la tensión que nos sostiene: cruces de todos los órdenes y todos los caos posibles.