

JOSÉ MANUEL CIRIA: La comunidad fraternal de los pintores

Alain (Georges) Leduc

Las obras más significativas de la historia de la novela rusa muestran una coincidencia en su construcción circular... Esto podemos observarlo en *Un héroe de nuestro tiempo*, de Mijaíl Lermontov; en *Las almas muertas*, de Gógol; así como en *La vida de Arseniev*, de Iván Bunin. No cabe duda de que la estructura de *La fiesta* (1960), una de las mejores novelas de Roger Vailland, que era filoeslavo, bebe de estas mismas fuentes... Existen parecidos bucles epigráficos y teleológicos en Claude Simon, quien establece un perfecto equilibrio entre el principio y el final de sus obras.

La novela como metáfora del gesto de Sísifo, en resumidas cuentas. En todo caso, en la novela que se considera el principio de nuestra modernidad, al liberarse de las servidumbres literarias medievales —y me refiero al *Quijote*, reconocida casi por unanimidad como la primera novela moderna—, la estructura narrativa es múltiple y la narración se encuentra jalonada de «divertimentos»: inclusión de poemas, canciones, etc.

Si he comenzado estas páginas dedicadas a José Manuel Ciria deteniéndome en la novela, la historia literaria y el pasado, es porque el artista también frecuenta este género y, que yo sepa, es uno de los pocos que compagina el arte con los textos literarios y la literatura.

El trabajo del joven español-americano se estructura en series yuxtapuestas, en secuencias que se superponen, que va realizando de forma paralela. Algunas de ellas duran cinco o seis años, y mientras tanto da comienzo a nuevas series. La última obra que comenzó antes de instalarse en Nueva York, su *Serie Gilgamesh*, revela su enorme preocupación por insertar la pintura en los grandes relatos que ilustran la perpetuación de la memoria. Entre lo figurativo y lo abstracto no existe una ruptura. La idea de ruptura es una idea que niega la antropología. Abstracto y figurativo —conceptos que utilizo con reservas, ya que no siempre han convivido en armonía— son la misma historia, y presentan formas casi idénticas. Proceden de la misma base. Artistas como Jean Hélion (1904-1987), que traspasó esta frontera dos veces, o Nicolás de Staël, que solo hizo el viaje de ida, nos han enseñado esto.

«¿Abstracto? ¿Figurativo? ¿No son la misma cosa?», se pregunta José Manuel Ciria en un pasaje de un texto titulado *La mirada subjetiva*. Una posible defensa de la pintura (1). A finales de los años ochenta, su trabajo respondía a los parámetros de una especie de expresionismo figurativo. Después, fue desarrollando de forma sigilosa una búsqueda plenamente personal, orientada a una forma de figuración sintética, y desde entonces sus cuadros simulan parecerse al motivo. (Pero, ¿de qué parecido hablamos? ¿Del parecido de dos gemelos, de los que decimos «que se parecen», o de un parecido alusivo?).

Lo más peligroso consistiría en ser decorativo, en caer por completo en la simplicidad decorativa. Ciria analiza, sopesa cada cosa. Escribe mucho, teoriza, debate sus planteamientos con algunos de sus amigos críticos de arte, profesores de filosofía o de bellas artes. «Podemos ver que un gran número de artistas y teóricos comparten la opinión de que la historia del arte es una historia de plagios y apropiaciones, de continuos pasos adelante y pasos atrás, paternidades y filiaciones, y todo esto, a diferencia de lo que pueda parecer, no es en absoluto negativo» (2). Nadie podrá negar que a través de los siglos ha habido formas o temas recurrentes. Este es el caso del laberinto, de los rayados, del San Sebastián. ¡Como si la historia del arte no hubiese existido nunca! Todo es una continua cita. El cine y la fotografía copian a la pintura. Nunca se inventa nada, solo se reelaboran las cosas. La forma de encuadrar del cine ya estaba en Degas o Bonnard.

Todo el mundo conoce la famosísima frase de Leonardo: *La pittura è cosa mentale*. Debo reconocer lo mucho que aprecio en este pintor afincado en Nueva York su insólita propensión a explorar, buscar, «querer» cosas(3), burlándose al mismo tiempo de las aporías de la canónica frase de Marcel Duchamp: «tonto como un pintor». Una famosa frase —¡un autorretrato muy casuístico!— que parece pronunciada frente a un espejo. En una serie de cuadros de 1965 titulada *Vivir y dejar morir* o el fin trágico de Marcel Duchamp, otro pintor español —y Eduardo Arroyo no es un pintor menor—, acompañado de dos cómplices, el italiano Antonio Recalcati y el francés Gilles Aillaud, asesinó simbólicamente a Duchamp tirándole... por las escaleras.

«La pintura, por más que penetre por los ojos y por el estómago, es una cuestión puramente mental», escribe José Manuel Ciria haciéndose eco de las palabras de Da Vinci. «Si queremos que una obra proyecte una idea madurada, una intención teórica o analítica, un significado o una simple reflexión, todo esto deberá estar en la cabeza del artista antes de su ejecución final. Estos elementos no se encuentran nunca entre los pinceles y los pigmentos, entre los trazos y las manchas. La “cosa” debe programarse o idearse con anterioridad»(4).

Estos mecanismos se pueden detectar fácilmente a lo largo de la historia, desde las cuevas decoradas del Magdaleniense hasta nuestros días. Por eso, Ciria considera: «En 1427, Masaccio y Brunelleschi, con su Trinidad, resolvieron definitivamente los problemas de representación de la perspectiva, pero con independencia de la veracidad o de la exactitud representativa de un escena realista o abstracta, de los sintagmas o de las oraciones, de los elementos simbólicos o de las segundas intenciones y de las maneras de proceder, bajo la “piel” de la pintura existe todo un mundo por descubrir»(5).

En la parte central del texto anteriormente citado(6), declaraba ya: «Hablar de pintura hoy en día, es hablar de una historia familiar problemática, repleta de prejuicios, arrogancia, enfrentamientos abiertos, malas interpretaciones y conflictos». En el Diluvio, de Uccello, ese gorro denominado mazzocchio solo es un pretexto formal, está bien claro... «Uccello intentaba ser real. Por mi parte, nunca sé dónde está lo real porque hay muchos niveles diferentes de realidad».

Un pintor es un pintor es un pintor(7); pertenece a una cadena. El jabalí de Saura, el de Fautrier, el de Rebeyrolle...(8) Es el paso, a menudo inconsciente, hacia la meticulosa planificación de una magnífica dispositio, más allá de la fastidiosa multiplicidad de registros estilísticos. Ciria tuvo una gran amistad con Saura, un Saura fascinado por Velázquez... Aquí tenemos, a título de nuevo ejemplo, una segunda línea.

¿Recogerá nuestro siglo el maná, esta insignificante ruptura en la que apenas creo, como me parece haber dicho? No es difícil arrancar a José Manuel Ciria la confesión de su dependencia de un planteamiento profundo y antiguo, que afecta a la propia función de la pintura: «A través de mi trayectoria, mis adeptos saben que pertenezco a ese grupo de artistas que en el momento de pintar no se esmera en intentar ofrecer algo bello, y puede que la belleza radique precisamente en esa facultad. Mis cuadros existen, simplemente. Aunque de vez en cuando, también puedo regalar algo para la vista»(9). Sensualidad o morbidez latina: apoyémonos en la materia tal como la definía el filósofo alemán Ludwig Feuerbach (1804-1872), que evocaba la materialidad de un esto, materialidad de naturaleza casi fenomenológica. Hegel ya argumentaba contra el «detestable esto», pero Heidegger le objetará: «¿Eso debe ser? Eso es».

Pénélope L'amour (escrito en francés, ¿l'amour (el amor), al igual que el French kiss no tiene que ser inevitablemente francés?), Pelo erizado ante el primer beso, o Un día de cacahuetes, título que

procede de un juego de palabras que creó con su amigo el pintor americano Darrell Nettles⁽¹⁰⁾ Ciria también ha reunido un grupo de obras bajo el epígrafe de The Crazy Paintings —« título un tanto titubeante», confiesa él— que no es preciso traducir... Nos hace pensar en el album zutique de Rimbaud, en los caprichos de Goya (¡cómo no!), en los Scherzi di fantasia de Giambattista Tiepolo... (Permítanme una pequeña digresión. Precisamente en Venecia, en la época de Goldoni y de Casanova, existía una curiosa costumbre, que todos los años se escenificaba bajo un toldo tendido delante de la plaza de una iglesia. En una fecha establecida, los aficionados, con sus aplausos, daban el espaldarazo a nuevos artistas. Vox populi, vox Dei ? De esta forma, a fin de cuentas, fue descubierto Giambattista Tiepolo).

«A veces decido el título antes de la obra, en otras ocasiones el título surge durante el proceso de creación. Si se hace con posterioridad, hay que inventarlo. Para ello utilizo una situación o anécdota personal, como un diario, el diario de mi vida. Mi trabajo se alimenta con lo que me pasa. El dibujo ocupa un lugar especial. Es un recordatorio constante de percepciones, de diferentes lenguajes. La idea de que hay que llenar un vacío. En el taller no dibujo nunca. Puedo pintar en papeles, pero no puedo dibujar. Lo hago cuando estoy de viaje. En un cuaderno, en un bloc. El papel es importante. Los dibujos representan guiones en mi trabajo, una puntuación. Pequeñas huellas sobre la nieve».

¿Gamas o finalidad? Con frecuencia, lo que se considera como preparatorio o complementario es particularmente valioso. El dibujo, que a menudo se percibe como una práctica marginal, oculta, cuestiona la superioridad jerárquica, los argumentos de autoridad. «Algunos dibujos son interesantes por sí mismos, otros son inútiles. Unas veces no existe una relación con lo que hay al lado, pero en otras ocasiones se establece una proximidad formal. Si llega el caso, un dibujo pequeño podrá dar el salto a la pintura. No existen reglas fijas ni coincidencias. Es una necesidad. Pero también es un placer».

No podemos pintar ya como en el pasado, ni podemos pintar ahora como en el futuro. Si algo se ha borrado, se conserva su huella; queda un esbozo, pero no podemos adivinar con exactitud el contorno. El artista es un arquero que dispara en la oscuridad, afirmaba Gustav Mahler.

La experiencia cuenta: por eso Ciria experimenta. La pintura estaría petrificada si la materia, por naturaleza, no fuese móvil, dúctil, transformable. No hay nada que no pueda ser exclusivamente, puramente formal. ¡Cómo no va a desconfiar de la pureza alguien que sueña (según sus propias palabras) «con insuflar lo femenino en lo masculino». Ni siquiera el lenguaje matemático es puro,

como se pensaba en la época de La Mettrie⁽¹¹⁾ siempre subyace por detrás una lengua, un lenguaje escogido, individual o colectivamente, unos presupuestos. Los físicos tuvieron que rechazar el campo de lo sensible, que se consideraba intransmisible, para que su disciplina pudiera convertirse en una ciencia; ahora bien, no hay más que observar en los clichés la trayectoria a veces anárquica de los fotones, las figuras hirsutas que dibujan en el espacio, para comprender que la ley, la lex, va unida a los principios de la realidad. Hegel fantaseó con lo real, pero paradójicamente convirtió sus imaginaciones en otra realidad. Por más que la realidad y lo real se contradigan, siguen siendo la realidad y lo real. Y ahí precisamente, en esa propensión a contradecirse, es donde radica la complejidad de lo real. Ahora bien, la pintura constituye una herencia, una transmisión. La antropología de lo fijo y de lo cambiante. Y el tiempo va cambiando su esencia. ¡Pero es tan errática! Movimiento en el movimiento. «No proporciona información sobre lo que percibes, sino sobre tu trabajo. Todo remite al trabajo. Mi madre me dio los mejores consejos del mundo. “No seas estúpido, no cambies.” “Sé fiel a ti mismo.” ¿Soy el mejor?». La pintura escenifica una búsqueda ontológica, donde cada episodio es una expresión de esta necesidad. Por eso, consiste en la continua reanudación y modulación de un proceso inicial, que se consolida reformulando las mismas variaciones.

Escuchemos a Alberto Giacometti: «Busco, pero sé que nunca encontraré. Mire a donde mire, todo me desborda y me asombra. Es demasiado complejo. Entonces, solo hay que intentar copiar para comprender algo de lo que vemos. Pero cuanto más nos acercamos a una cosa, más nos alejamos de ella. La distancia entre el modelo y yo tiende a aumentar sin cesar. Se trata de una búsqueda interminable»⁽¹²⁾.

La infatigable búsqueda del Caballero de la triste figura...

Así pues, no hay nada gratuito en José Manuel Ciria. Pero existen signos, que ya no se basan en una lacerante búsqueda de sentido, sino en la bendita ignorancia de la intrínseca cuestión de un potencial sinsentido. Por eso, tenemos que considerar sus obras como epítomes de la historia del arte, de los territorios en los que cristaliza algo.

Estas son las palabras que me dijo sobre Antonio Machado, a cuya tumba de Collioure acudo con frecuencia: «Pretende hacernos llorar y nos hace llorar. Pretende ser social y nos hace sociales. Su poesía es útil. Nos atrapa. Nos transporta. Es una poesía que nos lleva más allá». Y a renglón seguido: «Intento expresar mis ideas. Existen unos condicionantes sociales. Es imposible realizar

una obra que esté desvinculada de su entorno. Hay pintura sobre el dolor. “¿Ve usted sangre? ¡Es el color!” Hablamos la misma lengua». Color/dolor. También dulzor. Y también: «Transmito cosas concretas».

De tanto estar dentro de uno mismo, nos convertimos en el otro. Es cuestión de gemelaridad, de alteridad.

La gran diferencia entre su obra anterior y posterior a Nueva York radica en las estructuras, el dibujo de las estructuras y todas sus proyecciones, en esos chorros. En esa influencia innegable de la action painting y de sus sucedáneos, la escala ha cambiado. La historia viene a confirmarlo: lo mismo le ocurrió a Max Ernst o a André Masson. No se puede salir indemne de esos viajes.

Nueva York es la «ciudad de pie» que celebraba Paul Morand, y el lugar donde se ha desarrollado la Serie Post-Supremática... En apoyo de esto, añado íntegra esta larga cita: «En la obra final de Gilgamesh, la composición obedecía a una tentativa de mostrar la abnegación frente a la inevitabilidad de la muerte. En Nueva York la representación ha adquirido otro sentido. Por encima de mi reciente mudanza, de mis miedos, de la soledad o de la añoranza que siento por mis hijos, aquí el rostro lucha por levantarse y alcanzar la posición vertical. Este trabajo, algunas pinturas agrupadas bajo el título de “Máscaras de Rorschach”(13) y “Autómatas”, una serie inacabada de mediados de los años ochenta, me impulsaron a realizar un homenaje al Malevich post-supremático y a sus figuras. Si prestamos atención a este pequeño grupo de obras, podemos observar que además de la cabeza, el tercio inferior de las composiciones lo forman la cintura y las caderas, y sobre ellas se colocan los torsos de los cuerpos de Malevich»(14).

Y si profundizamos aún más, el pintor español reconoce que a la vez que se apoya en la composición de Kasimir Malevich, también se basa en otra cosa. «No existe ningún aspecto épico, y aunque comencé esta serie como una crítica al retorno a la figuración —parecida al rechazo del polaco/ruso a dejarse arrastrar por el terreno obligatorio del Realismo Socialista— en estas obras hay muchos elementos verdaderamente míos. En primer lugar, la figura es un fantasma, un espantapájaros, unas prendas sin cuerpo, lo cual se puede apreciar en la falta de acabado de algunas figuras, que dan la impresión de estar flotando. La ausencia de rostro, es de Malevich, pero la actitud amenazante no es de él; los brazos en cruz no muestran a un crucificado —aunque parezca inevitable esta asociación—, sino a una amenazante silueta con los brazos abiertos»(15).

Es como si conservase algo más que los signos externos, en el sentido en que hablamos de los signos externos de riqueza. La corteza de las cosas. Una manera de inscribirse en la comunidad fraternal de los pintores. Pero al mismo tiempo, es tan europeo como puede serlo el marsellés Piotr Klemensiewicz(16), el rumano Cristian Sida(17) o el noruego Kjell Pahr-Iversen(18) pintores por los que siento, he de confesarlo, una profunda simpatía, y que cultivan una determinada manera de enraizarse en la tradición pictórica del «Viejo Continente». Ciria conoce los bodegones; ha visto los cardos de Juan Sánchez Cotán (1560-1627). Indudablemente, sabe que al dar la vuelta al urinario de Duchamp (de nuevo él), que firmó con el nombre de R. Mutt, aparecerá —¿quién lo iba a decir?—... ¡un cráneo! Una vanidad irónicamente dirigida a sus epígonos más allá de la muerte.

Una conversación con José Manuel Ciria enseguida se ve trufada de referencias a Walter Benjamin, Vasily Kandinsky o Joseph Beuys. De improviso, habla de Bob Nickas, de la camera obscura o del poeta Rafael Alberti, al que tuvo la fortuna de conocer. O de Hartung, de Chillida y sus Empty mountains, de Pollock(19). Hay nombres que, de ese modo, surgen en medio de la conversación. Son los de sus padres, los de sus iguales. El Balzac de La obra maestra desconocida, de Frenhofer... El Goya del Perro hundido que se encuentra en Madrid (El Prado).

Si le preguntamos por Picasso, responderá con ambigüedad: «Un magnífico pintor del... siglo XIX!» Lo cual dista de ser falso. Los americanos, incluso los recién llegados, poseen esta frescura. Algunos artistas le han marcado más que otros, como Rauschenberg, al que considera grande, muy grande, «un maestro». Una forma debe ser siempre perfectible. Nunca perfecta. Una forma perfecta sería cerrada. Un lugar sin salida. Entre Europa y Estados Unidos, no existe el corte que se cree. Sabemos todo, creemos saberlo todo sobre la pequeña dialéctica que mueve a los historiadores. A los dos lados del océano ha habido abstracción, con intercambios mutuos regulares. La obra de Henri Matisse, por ejemplo, se vio integrada, asimilada por los principales pintores americanos abstractos de la posguerra, tanto por Mark Rothko como por Ellsworth Kelly. A ellos les interesaba el Matisse abstracto o al borde de la abstracción.

¿Qué podemos decir entonces, en profundidad, de una forma? Una forma no puede ser neutra. El juicio crítico y el juicio estético se invocan mutuamente. Nunca he creído en la pretendida neutralidad de las formas, en el formalismo. Una forma no puede existir sin otra forma. Un color no puede existir sin otro color. Esto carece de sentido.

En los retratos ecuestres de Velázquez del Prado, me vienen a la cabeza esos empastes rosas, colocados sobre las rodillas del caballero, que semejan tartaletas o merengues. Fragmentos de pintura. El cuero ligeramente tiznado de las botas... Detalles de este tipo interesaban al pintor de las Meninas, pero lo que le interesaba sobre todo era su confluencia en un todo.

Nuestros críticos han dejado de mirar a la luna para mirar al dedo. Por eso, escriben de forma bastante estúpida que la pintura ha muerto... Su muerte ha sido anunciada miles de veces. Y sin embargo, el cadáver está tan vivo que vuelve a dar patadas. Sentimos que su pulso palpita; sus ojos no están vidriosos... Acerquemos un espejo a sus labios y con su aliento dibujará el vaho, al igual que en las Vírgenes de Memling... Todo esto es indicativo de este «defecto francés» que se manifiesta en el odio y el rechazo a la pintura, como lo revela de forma sintomática la falta de lugares de exposición en París. En contra de la convulsión espectacular de la producción artística; de la alteración de los filtros mediáticos, de la confusión entre el panorama institucional y el panorama privado, de la devaluación de los discursos argumentativos y críticos, ¿no sería apropiado aumentar la visibilidad de la pintura de forma exponencial en París, en Francia?

Afirmarlo así es el privilegio, la ventaja del que mira desde fuera como a través de una lente, y que se aleja para afirmar su libertad. Ciria no se siente atado a su pintura, porque está visceralmente implicado en ella, a través de todos los lóbulos del cerebro y del más mínimo poro de su cuerpo... A través de sus actos. Y de sus pensamientos.

Sí, se trata del acto, los actos, el «hacer». Un «hacer», un «crear», lisa y llanamente. Sería para mí un placer haber podido expresar correctamente todo lo que sugiere la pintura de José Manuel Ciria, si no fuera porque su pintura habla por si sola.

Las citas del artista sin referencia proceden de una conversación que mantuve con él en el domicilio de Dominique Bény, con motivo de una de sus últimas visitas a París (9 de mayo de 2009).

1. José Manuel Ciria, La mirada subjetiva. Una posible defensa de la pintura. En Ciria – Intersticios, Madrid, Ediciones Roberto Ferrer, 1999.

2. La mirada subjetiva, etc.

3. A partir de la duplicidad de la palabra «quérir», asociada, tanto en francés como en español («querido»), a «amar», sin duda a través de la palabra «quête».
4. José Manuel Ciria, Propósito analítico y líneas de investigación experimental. Texto inédito, redactado en 2006 en Nueva York.
5. Propósito analítico, etc.
6. La mirada subjetiva, etc.
7. Rose is a rose is a rose is a rose, escribe Gertrude Stein en un poema en 1913. Esta frase será recogida por Marcel Duchamp.
8. Antonio Saura (1930-1998); Jean Fautrier (1898-1964); Paul Rebeyrolle (1926-2005).
9. José Manuel Ciria, Pozos de luz: un viaje entre pinturas, publicada parcialmente en el catálogo Ciria, Alas duras y alas maduras, Madrid, Annta Gallery, 2009.
10. Nacido en Richmond (Virginia), en 1948.
11. Julien Offray de La Mettrie (1709-1751), médico y filósofo de la Ilustración.
12. Alberto Giacometti, Entretien avec André Parinaud (1962) (Conversación con André Parinaud), en Écrits (Escritos), Paris, ediciones Hermann, 1990, p. 275.
13. Máscaras de Rorschach.
14. Pozos de luz, etc.
15. Pozos de luz, etc.
16. Nacido en 1956.
17. Nacido en 1974.
18. Ver Alain (Georges) Leduc, Kjell Pahr-Iversen, Paris, Fragments ediciones, 2004.
19. Hans Hartung (1904-1989); Eduardo Chillida (1924-2002); Jackson Pollock (1912-1956).