

LA FORJA DE LO INFORME.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO POR LA PINTURA DE JOSÉ MANUEL CIRIA

Julio César Abad Vidal

Todo comenzó como la febril y trágica caída de Fernando Vidal tras su obsesión por los ciegos. Como él, azarosa o cifradamente, el súbito encuentro de algo que se abría paso, aturdiéndonos, nos condujo a una afanosa tarea de búsqueda. Y de pérdida. La causa, la culpa, fue de La parábola de los ciegos, óleo y grafito sobre lona plástica, 150 por 130 centímetros, 1997. A menudo nos escandaliza que estos datos policiales sirvan para documentar, i.e. definir, obras como a la que ahora nos referimos.

Abrimos estas páginas dedicadas a la pintura de José Manuel Ciria aludiendo a la tercera parte, el “Informe sobre ciegos”, redactado en la ficción por el fáustico Fernando Vidal, de la segunda de las novelas –y en nuestra opinión, una de las más desoladoras, insignes y reveladoras manifestaciones del siglo XX- publicadas por Ernesto Sábato (Rojas, Buenos Aires, 1911), Sobre héroes y tumbas, cuya primera edición data de 1961, y por tanto gestada al tiempo que quien aquí nos ocupa.

El topos del poeta y del pintor es el vértigo, el abismo, el eclipse, la desmedida y el exceso. Sábato, escritor preclaro y demoledor, en su ensayo El escritor y sus fantasmas (1967), define al creador como un hombre que en algo “perfectamente” conocido encuentra aspectos desconocidos. Pero, sobre todo, es un exagerado¹. Del mismo modo y, aun escribiendo sobre la figura del escritor –mas otro tanto podría predicarse de los pintores verdaderos- dice: Los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios no escribe novelas². Otro poeta endemoniadamente humano, otro poeta del ansia y del exceso, William Blake, nos dejó en uno de sus más celebres libros, The Marriage of Heaven and Hell, a modo de manifiesto, las siguientes declaraciones: The cistern contains: the fountain overflows³ o, The road of excess leads to the palace of wisdom.⁴ Asimismo, se pronunció en torno al deseo: He who desires but acts not, breeds pestilence⁵ o, Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires.⁶

José Manuel Ciria, nacido en la ciudad inglesa de Manchester en 1960 es, en nuestra humilde y sincera opinión, uno de los más poderosos pintores en activo. Osado y magnífico, Ciria se aferra a la pintura para expresar su peculiar e inspiradísima cosmología personal. Pintor, ahora, en

momentos como estos, en los que apocalípticos, agoreros, o sencillamente superficiales árbitros del gusto proclaman sin miramientos la muerte de la pintura.

A través de estas páginas pretendemos ofrecer una introducción a la fabulosa y audaz obra de quien creemos nos proporciona aún un hálito de esperanza para con la práctica pictórica y artística en la más encarnada de sus acepciones.

Podríamos comenzar por acotar las líneas maestras del lenguaje estético de Ciria. Sirvan para ello estas someras y apresuradas categorías: pintura, abstracta, líricamente automática, arreferencial y, de reducido espectro cromático. A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática, en palabras acuñadas por el propio creador.) García-Berrio y Replinger han definido así, por su parte, la pintura de Ciria: modalidad de automatismo radical con base psicológica surrealista y modelo deconstructivo de la imagen⁷. Sin embargo, es el mismo pintor quien, con sus escritos, nos permite profundizar más certeramente en su pensamiento estético.

José Manuel Ciria ha contribuido con diversos textos a los catálogos publicados con motivo de sus sucesivas exposiciones. En estos escritos, al tiempo de introducir al lector / espectador en las obras recogidas en la publicación concreta, el autor intercala con sutil ironía su particular defensa de la pintura. Asimismo, ha ido ofreciendo un lúcido sistema ordenador de su pensamiento estético. No nos detendremos aquí, por innecesario, en estudiar lo que Ciria ha denominado los Cinco Puntos del doctrinario artístico⁸: conocimiento histórico, asimilación de la tradición, intento constante de renovación, experiencia personal y, finalmente, la propia práctica artística personal.

En cambio, más críptica en apariencia resulta su identificación de las Cinco Áreas Vertebrales de su pintura. Éstas son: los niveles históricos, los registros iconográficos, la organización de los iconos en el plano pictórico, el azar controlado y, por último, la combinatoria. En primer lugar, el área de los niveles históricos constituye el proceso de selección del soporte sobre el que se realizará la obra, así como el análisis de las posibilidades de éste. Esta primera área vertebral se subdivide, a su vez, y de acuerdo a su naturaleza, en tres campos: el soporte puro, el provocado y finalmente, el encontrado. Ciria establece a continuación el área de los registros iconográficos, es decir, el modo en que se incorpora la imagen o iconicidad sobre el soporte físico previamente elegido, ya sea mediante pintura, collage, etc. De nuevo hallamos en esta área tres distintas posibilidades: que la iconicidad pictórica que se incorpore sobre el soporte sea directa, que se empleen imágenes preexistentes o que, incluso, se incorporen objetos encontrados a la obra. La tercera de las áreas consiste en la disposición de esa misma iconicidad en el plano pictórico u organización de los iconos en el plano pictórico, lo que Ciria asimismo ha denominado compartimentaciones⁹, clave de la bóveda del pensamiento estético del pintor, siendo ésta sensiblemente más compleja. A su vez, Ciria ha establecido seis posibilidades para la disposición organizativa de la iconicidad; en primer

lugar, la composición no compartimentada del fondo, (3.a: composición acompañada¹⁰); es decir, la obra realizada sobre un soporte o plano pictórico que no se halla adulterado (cortado) en modo alguno. La segunda categoría corresponde a un plano pictórico no uniforme, (3.b: color apoyado sobre estructuras o compartimentaciones geométricas dibujadas, variación color y tema¹¹), que se halla interrumpido por la disposición de líneas dibujadas que irrumpen sobre el que se antojaba libre desarrollo de la iconicidad. En la tercera de estas compartimentaciones, (3.c: color apoyado sobre estructuras o compartimentaciones geométricas construidas, variación color y tema¹²), el soporte muestra, del mismo modo, una trama geométrica, pero en esta ocasión no se halla dibujada, sino que se encuentra construida, constituida por planos pictóricos distintos que evidencian al exterior su heterogeneidad por la diversidad de sus colores y texturas. En lo referente a la disposición de la iconicidad cabe decir lo mismo que en el apartado 3.b; es decir, que su desarrollo se ve coartado por la irrupción de la geometría. La cuarta posibilidad de sus compartimentaciones (3.d: color superpuesto a estructuras o compartimentaciones geométricas construidas, apoyado sobre compartimentaciones dibujadas, variación color y tema¹³) muestra la no correspondencia de los límites de los diversos planos del soporte con las líneas geométricas trazadas por el pintor. El quinto grupo (3.e: composición acompañada manipulada con color apoyado sobre estructuras o compartimentaciones geométricas construidas, variación color y tema¹⁴) se caracteriza por tratarse de composiciones por entero construidas, siguiendo la organización de los múltiples planos pictóricos un dispositivo modular. Y, finalmente, en la última de las compartimentaciones, (3.f: color superpuesto a compartimentaciones geométricas construidas¹⁵), hallamos de nuevo el desarrollo libre de la iconicidad, mas sobre la subdivisión geométrica del soporte, de acuerdo a las posibilidades anteriormente estudiadas.

Asimismo, podríamos señalar una nueva categoría o compartimentación que irrumpe en los últimos trabajos del pintor¹⁶, por la que estructuras regulares de aluminio, dispuestas longitudinalmente atraviesan el soporte, ya sea compartimentado o no, para encerrar o encadenar objetos encontrados y seleccionados, como una zapatilla, la bolsa de plástico identificativa de un centro comercial, o muñecos de peluche.

La cuarta de las áreas vertebrales del pensamiento estético de Ciria corresponde a las técnicas de azar controlado que vinculan al pintor con las investigaciones emprendidas por Hugo, Domínguez, Ernst, et al. en torno al automatismo físico y psíquico, que en su obra se manifiesta en la imposibilidad de controlar el resultado definitivo de su pintura por su exploración de mezclas imposibles: soporte plástico, pigmentos oleaginosos, agua y componentes ácidos. Pese a ser una constante en la producción del pintor, el análisis de uno de sus trabajos nos permite representar de modo ejemplar el compromiso de Ciria con su investigación en torno al azar; nos referimos

concretamente a su serie –Ciria siempre ha gustado del término familia- Elogio a la diferencia. Toma el pintor, en este caso, como punto de partida para su experimentación de una pintura realizada a mediados de 1997 y presentada en su exposición New Works 1997 en la galería Hugo de Pagano en Nueva York, Brother of the red stool (Hermano de la banqueta roja), óleo, sintético y grafito sobre lona plástica, 200 por 200 centímetros. Sobre ésta escribió el pintor: Aquella composición me resultaba atractiva y perfecta, pero no podía evitar sentir una extraña insatisfacción, no conseguía resolverla¹⁷. Ciria, movido por la necesidad de reprimir su frustración, decide entonces adoptar un soporte similar al de la obra original sobre el que dispondrá la repetición de sus gestos y sus trazos. Y lo hará no en una ocasión, sino en dos, siendo sus resultados: Hermano de la banqueta roja. (Elogio a la diferencia) segunda y tercera versión; tomando, como es obvio, por primera versión el original expuesto en Nueva York. El soporte y el gesto se repiten, como hemos señalado y, sin embargo, la apariencia de las obras es desigual, es diferente. La variación, o diferencia que se presenta al espectador atento ha sido obrada por el azar. Soy capaz de dominar la composición, pero el resultado es siempre una sorpresa y las texturas y detalles surgen aleatoriamente sin que consiga ni pretenda dominar el caos¹⁸, ha dicho Ciria, quien se muestra al tiempo anfitrión e inesperado huésped del azar y del caos, suspendiéndose o integrándose voluntariamente (cualquier intento de oponerse a él es yermo y estéril, por otra parte) en el críptico e imposible mecanismo que dirige o desgobierna el universo.

Finalmente, la quinta área, la combinatoria, no constituye sino el estudio de los cuatro elementos anteriores para establecer, identificar y producir todas las combinaciones posibles.

Sin embargo, que José Manuel Ciria dirija con empeño sus esfuerzos a una revitalización del lenguaje pictórico, no debe hacernos obviar su cuestionamiento de las posibilidades que ofrecen otras formas de comunicación, tanto literarias como artísticas; y decimos posibilidades ya que Ciria plantea sus investigaciones en torno a la práctica escultórica y de instalaciones como una suerte de proyectos nacidos para no ser desarrollados hasta su realización objetual definitiva, siendo su destino las cuartillas de un cuaderno o la eventual publicación facsimilar como documentación auxiliar en sus catálogos. Precisamente dos, hasta la fecha, han sido los volúmenes, que con ocasión de sendas exposiciones, ambas en el año 2000, han reproducido este tipo de dibujos, esquemas y apuntes: Espace et Lumière, presentada en la galería Artim de Estrasburgo, así como Quis custodiet ipsos custodet, para su última muestra en la madrileña sala Salvador Díaz, sin lugar a dudas, su más cómplice sala de operaciones en el país.

Para ofrecer una idea de sus proyectos de instalaciones, abordemos su Conservación sobre pintura y su Conversación en pintura. En el primero de los casos, Ciria propone disponer una gran pintura cuadrada de cinco metros de lado sobre el suelo y, sobre ésta, colocar un cristal

transparente y grueso. A su vez, sobre la pintura, habría de colocar dos sillas, que irían siendo ocupadas por sucesivas personas que se pronunciarían sobre diversos temas, rodeados por cuatro o cinco monitores y cámaras de vídeo. Paralelamente, Conversación en pintura, requeriría de dos invitados que dialogaran sentados sobre sendas sillas. Al tiempo, unas mangueras dispuestas sobre las cabezas de los interlocutores, manarían pintura durante su encuentro, todo bajo la atenta mirada de diversos actores que habrían de acercarse a la pareja sentada, desde un sacerdote hasta una mujer mostrando sus pechos, todos ellos con actitudes obscenas. Este singular díptico, que jamás será materializado voluntariamente por Ciria, nace con la irónica premisa de pronunciar su convicción en torno a que no hace falta defender la pintura, como el propio autor escribe y rotula en una de las cuartillas.

En otros proyectos, Ciria juega con las posibilidades matéricas y de presentación al espectador de la pintura, al tiempo que reflexiona acerca del sentido de la vista y de la construcción mental de la visión. Ejemplos de esta reflexión emprendida por el autor son sus proyectos de colgar sobre la pared del espacio expositivo un lienzo de una de sus esquinas, sin bastidor alguno que lo soporte; o presentar en una pared la reconstrucción minuciosa de una habitación con la peculiaridad de tomar el muro como suelo de la sala reproducida para adoptar la visión del espacio desde arriba y, por ende, alcanzar así, el punto de vista de Dios.

Finalizando nuestros ejemplos, Remirando Mnemosyne contesta o complementa su proyecto pictórico Mnemosyne, ciclo de pinturas que estudiaremos en páginas sucesivas. En Remirando Mnemosyne, posterior en más de un lustro a la serie que rememora, un bastidor que encierra un plástico fotosensible se interpone entre el espectador y una pintura dispuesta sobre la pared. Haciendo de otro modo imposible la percepción del lienzo o lona plástica, el sujeto interesado por conocer la pintura, se vería obligado a mirar a través de la pantalla que, siendo sensible a la luz, se irá oscureciendo hasta el extremo de, por su ulterior opacidad, impedir la contemplación del cuadro. Si en Mnemosyne la luz y el paso del tiempo deterioraban y detenían finalmente la existencia misma de la pintura, aquí es el mecanismo de la percepción el que se desvanece hasta extinguirse. La obra pues, sigue existiendo, mas nos condena a no poder tomar ante ella posición alguna de existencia a voluntad. Extraordinaria respuesta, nos parece, la que ofrece Ciria a la apocalíptica tesis de Benjamin en torno a la tristeza por pérdida del aura de la obra de arte, que Ciria devuelve especularmente con la tristeza de perder la capacidad de percepción de la obra de arte. Y motivo de regocijo para los que aún mantenemos la esperanza en las posibilidades emotivas e intelectuales de la pintura.

Dos serán los epígrafes bajo los que, en lo sucesivo, abordaremos la obra de nuestro pintor; en el primero de ellos, al que hemos denominado, castración y violación, trataremos la pugna que se

establece en la pintura de José Manuel Ciria entre orden y caos, geometría y mancha; y, en segundo lugar, el apartado que hemos llamado de memoria y paradoja, versará en torno a la omnipresente y lúcida reflexión del autor por la memoria y el transcurso del tiempo. Y aun a pesar de haber presentado ambas ideas como compartimentos estancos, a lo largo de estas páginas, una y otra se mostrarán inexorablemente, naturalmente (de acuerdo a su naturaleza) relacionadas, como vasos comunicantes, siéndonos imposible limitar el espacio quee ambas células vertebradoras ocupan en el penasamiento y la creación artística de Ciria.

CASTRACIÓN Y VIOLACIÓN.

Acaso el personal lenguaje de Ciria se muestre con mayor evidencia en la relación que se establece en sus obras entre geometría y mancha –nos gusta, particularmente, por su carácter ancestral, así como por sus connotaciones teológicas, el término mácula-. Este combate, que ya irrumpió en los comienzos mismos de su actividad artística, se impone con virulencia y paroxismo en su obra de madurez. Mas, si en sus primeras obras, la geometría se imponía entre la superficie pictórica y su entorno, en los últimos años se instaura en fondo, fondo que será violado por la ulterior disposición sobre el plano de trazos libérrimos, automáticos y profundamente expresivos. Entendemos por geometría: orden, sistema, rigor y artificioso auxilio de la pintura desde la implantación de la perspectiva monofocal que tuvo lugar en el Quattrocento. Las manchas de Ciria, en cambio, nos parecen manifestaciones de pulsión, de ansia, del caos, en suma. Éstas, jamás regulares, de colores nunca puros, franquean los trazos geométricos como si fueran conscientes de que la naturaleza misma de toda regla es la de ser susceptible de ser violada.

Las manchas, en palabras del propio Ciria: improntas y maculaturas intencionadas o azarosas de los niveles pictóricos¹⁹; informes y, que sugieren desgaste, descomposición, violencia, erigiéndose en protagonista sígnico de su peculiar léxico, no sirven al pintor como punto de partida para desarrollar su inventio, sino que, por el contrario, significan el triunfo de su realización definitiva; gesto premeditado y deliberadamente explotado por el autor que, empero, se nos muestra orgánico, potentísimo, excesivo, embriagador y paradójico, pues su misma técnica le imposibilita controlar sus extensiones, texturas y tonos. Esta pintura gestual y fuertemente expresiva se enzarza en lucha irreconciliable con el férreo trazado ortogonal primigenio²⁰. Estas manchas, polícromas y que dominan las dimensiones de sus obras, ora de formato medio, ora monumental, se hinchen de una autorreferencialidad, que no arreferencialidad, como habíamos señalado anteriormente. Autorreferencialidad, decíamos. Cuando y donde referente y referencia son uno y lo mismo. Cuando y donde la misma materia, el mismo gesto erigido ya en el singular lenguaje personal de Ciria, a pesar de lo lírico y aun onírico de los más de sus títulos, doblegándonos, sí, mas para elevarnos a continuación. Cada vez que un pintor produce la evidencia de una mancha en una tela, le es

imposible contar y predecir las asociaciones mentales, sentimentales y estéticas que ese gesto es capaz de suscitar en un espectador determinado²¹, ha dicho Ciria.

Orden y ruptura, castración y violación no son sino mecanismos que, en la prodigiosa mano de Ciria, exploran la tormentosa condena a convivir lo interno y lo externo, la búsqueda y la frustración, la gravedad y la levedad, la vida y la muerte, el anhelo y el error, la ley y el crimen, lo objetivo y lo subjetivo, el mandamiento y el pecado, el deseo y la culpa. Presentamos aquí un encabalgamiento de pares opuestos que parecen enfrentarse; no de otro modo, Nietzsche considera que la dualidad antitética contribuye al progreso activo de las artes; el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco²², artes que, en virtud de su capacidad vaticinadora, hacen posible y digna de vivirse la vida²³. Blake ya había establecido un discurso similar en el prólogo de su *The Marriage of Heaven and Hell: Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence*²⁴. Del mismo modo, Blake, en su particular cosmología, identifica a Urizen, uno de los Cuatro Zoas, como el introductor del orden, de la geometría, de la razón en el mundo; siendo para el poeta y su concepción mítica una divinidad maléfica y destructora, ya que implanta el principio del mal. Asimismo, en uno de sus más célebres poemas, "The Tyger", hallamos eco de la misma idea. La estrofa que abre y cierra los versos reza:

Tyger Tyger, burning bright,

In the forests of the night:

What immortal hand or eye,

Could frame thy fearful symmetry?²⁵

Prestamos aquí atención a la caracterización blakeana de la simetría que, obviamente, precisa de eje de abscisas y ordenadas para su presencia y, asimismo puede establecer una cierta jerarquía, ya compositiva, ya simbólica²⁶ como algo aterrador, (*fearful symmetry*). Así, Blake y Nietzsche acuerdan en considerar positivo el enfrentamiento entre contrarios y, ambos, en sendas propuestas vitalistas, se sitúan en primera línea del mismo bando combatiente, el de la pulsión, del ansia, del exceso. Obvia, en este sentido, nos parece la postura que con ellos comparte José Manuel Ciria.

Dos obras de 1991, Sin título I y Sin título II, ambas de formato cuadrado y pequeñas dimensiones (24×24 y 20×20 cm. respectivamente) muestran ya en estado embrionario esta paradoja crucial. Como en su incontestable referente artístico, la suprematista Cruz Negra de Kasimir Malevich, la geometría domina y, sin embargo, el diálogo que Ciria establece con su modelo ofrece ya las claves de su ulterior desarrollo como artista.

El perímetro de la cruz en Sin título I está trazado de modo irregular, ostensiblemente torpe, pueril, sobre un fondo desigualmente grisáceo en el que se dispone una retícula de treinta y seis puntos

blancos no enteramente circulares. La cruz sólo se apunta, limita sus vívidos trazos, pero no acoge ningún color, sino que se limita a dejar entrever el fondo.

En Sin título II, por el contrario, el contorno de la cruz es más nítido, artificialmente ortogonal. La cruz se dispone aquí sobre un fondo sensiblemente más claro; los cuadrados de los cuatro ángulos que se forman al introducir una cruz griega en otro cuadrado mayor, son más oscuros, mas su color está lejos de ser puro. Lo mismo ocurre con el fondo, la cruz, una nebulosa de unos claros grises que se nos antojan ensuciados.

Dos de sus más interesantes obras de 1992, los óleos de formato medio: Iriada y Sin título, consisten en disposiciones libres de pigmentos, en eje vertical y horizontal, respectivamente, de una reducida gama cromática, sobre las que se superponen sendos trazados ortogonales que aprisionan, acotan, encarcelan al conjunto. Y mientras en Iriada la retícula está pintada al óleo, en Sin título, Ciria emplea una red fabricada de alambre. En el desarrollo ulterior de su pintura, el rigor geométrico va siendo progresivamente acorralado y vencido por la poderosa urgencia de sus signos informes.

La elección del soporte empleado mayoritariamente en la pintura de José Manuel Ciria nos parece, a este respecto, especialmente relevante. Ciria actúa con sus pigmentos sobre materiales plásticos, en concreto, lonas de camión, ya de mercancías, ya militares. Éstas no son nuevas, vírgenes, sino que por el contrario, son materiales de deshecho, lonas que ya han cumplido su cometido de encerrar y proteger lo transportado en los vehículos. Sin embargo, la erosión producida sobre el plástico manifiesta los efectos del tiempo, en su doble acepción de cronológico y meteorológico, obra en Ciria un proceso de seducción que le conduce a una dialéctica pictórica gestual. Las lonas, pues, muestran vestigios de su naturaleza y el empleo que de ellas se ha hecho, notable es la presencia de retículas geométricas que indican la original situación de los cinchos, presencia que se nos revela ya que Ciria nunca llega a cubrir por completo de pintura estos soportes plásticos, permitiéndonos vislumbrar su vida anterior.

Asimismo, la propia naturaleza del soporte obliga al pintor a emplear soluciones ácidas que le permitan fijar el óleo con el que crea sus peculiares superficies y texturas expresivas. Así, la misma técnica pictórica empleada se constituye en uno de los agentes del personal lenguaje de Ciria, imposibilitándole, en primer lugar, el control absoluto de las tonalidades que requieren, para su plasmación, de una suerte de emulsión que se escapa a la voluntad del pintor y, que al tiempo le impide realizar corrección alguna. Es decir, el trabajo que Ciria desempeña sobre las lonas plásticas se nos antoja, por consiguiente, como la más radical y comprometida de sus facetas creativas con su personal ideario estético; el diálogo o el combate entre geometría y mancha, la práctica azarosa

en la fijación de los pigmentos oleaginosos y, finalmente, su constante reflexión en torno a la memoria, cifrada en el soporte por obra del tiempo, del uso.

Ciria parece otorgar una segunda oportunidad –una suerte de transfiguración tras su muerte por desahucio- a materiales de deshecho. Se aferra a ellos como instrumento para comunicar su peculiar universo plástico y estético. Y no queremos dejar de constatar que las lonas plásticas empleadas, al provenir tanto camiones como furgones militares sugieren, asimismo, la idea de transporte y, por ende, de tránsito, de transformación, de cambio, ya definitivamente detenido, en el momento de recibir la lírica violencia de sus gestos y de sus trazos pictóricos.

DE MEMORIA Y PARADOJA.

Late en el corpus de Ciria una obsesión pertinaz, la memoria. Arte y memoria se vinculan míticamente desde los albores de la civilización occidental. No por repetido nos parece gratuito volver a citar, siquiera de modo somero, a Hesíodo y su Teogonía, obra en la que se refiere la genealogía de las musas. Fruto de los amores de Zeus, jerarca de los dioses, con Mnemosyne, diosa de la memoria, durante nueve noches, nacieron sendas hijas: las Musas. Éstas, siempre como espíritus acuáticos (i.e. fluidos²⁷), poseían virtudes proféticas así como la capacidad de inspirar toda suerte de creación artística o de manifestación intelectual. El mismo Hesíodo solicita su auxilio para conocer la historia sagrada, pues, constituidas en memoria viva (Inspiradme esto, Musas que desde un principio habitáis las mansiones olímpicas, y decidme lo que de ello fue primero²⁸), sin su autoridad no existe conocimiento alguno; sin su beneplácito, toda creación es yerma e inútil, ¡Dichoso aquel de quien se prenden las Musas! Dulce le brota la luz de la boca²⁹. A pesar de no existir atribución unánime, consuetudinariamente, sin embargo, se identifican como sigue: Calíope, (La de bella voz), directora de sus hermanas y musa de la poesía épica; Clío, (La que da fama), de la historia; Erato, (La deliciosa), de la lírica coral; Euterpe, (La muy encantadora), del arte de tocar la flauta; Melpómene, (La que canta), de la tragedia; Polimnia, (La de variados himnos), de la pantomima; Talía, (La festiva), de la comedia; Terpsícore, (La que ama el baile), de la danza y, finalmente, Urania, (La celestial), de la astronomía.

Dos, cuasi antitéticos en nuestra opinión, son los atributos que se predicán de la memoria. Permítasenos citar a dos poetas separados por el tiempo y la geografía, mas hermanados por su grandeza e idioma, para ilustrar esta dualidad: Jorge Manrique y Jorge Luis Borges.

Recuerde el alma dormida,

avive el seso y despierte

contemplando

cómo se pasa la vida, (...)30

Estos versos abren la elegía que Manrique dedicó a su padre. En ellos se apela a la memoria para constatar la futilidad y la fugacidad de la vida, temas estos que habrían de ser tan caros a nuestros barrocos. Cualquiera tiempo pasado / fue mejor³¹ rezan los versos undécimo y duodécimo del mismo poema. La memoria registra lo definitivamente desaparecido, añoranza y melancolía, sentimiento profundo de pérdida, de dolor.

Sólo una cosa no hay, es el olvido,
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido³².

La memoria en estos versos celebra el encuentro, casi con desdén se trata aquí de la pérdida. La memoria se aprecia por su capacidad de servirnos como asidero, topoi contra el inexorable paso del tiempo. Sin memoria no existe identidad, como no sería posible el conocimiento.

La memoria, entendida como remembranza, sitúa al hombre en un plano distinto a la unilateral –por muchos intentos relativizadores que se deseen argüir– progresión espaciotemporal. Recordar es celebrar. Es detener un tiempo por otro más hermoso u horrendo. Y, sin embargo, la memoria nos asalta, pertinaz, cuando no lo pretendemos y, en cambio, se obstina en no acudir cuando se la invoca. La memoria, sin la que sería imposible vivir, y aun sobrevivir, es caótica y resbaladiza, en palabras del propio Ciria: siempre subjetiva, poliédrica y vidiosa³³. Caprichosa y rebelde, cuasi autónoma, dotada de vida propia y, que tras afectarnos profundamente se desvanece dejándonos turbados. Como las manchas de José Manuel Ciria, poderosamente desasosegantes y evanescentes al tiempo. En las manchas de Ciria no existe diseño o dibujo previo alguno que las circunscriba, limite, acote. Su esencia es su textura y la infinitud de sus tonos movedizos.

Obra de singular lirismo nos parece su Cuaderno de memoria (Serie Manifiesto, técnica mixta y collage sobre lona plástica, 130 x 100 cm, 1998), obra en la que cuaderno rescatado de su infancia se erige en foco centralizador de la composición y titular de ésta. El pintor declara, desde el mismo instante en que recuperé el pequeño cuaderno rojo, necesitaba convertir aquel objeto en algo de ahora mismo y, a la vez, conseguir que quedase convertido en memoria³⁴. Como dijo Goethe de la libreta que le acompañó tantos años en sus estudios botánicos, todavía aquel cuaderno me recuerda los días frescos y dichoso en los que aquellas densas páginas me abrieron, por primera vez, a un mundo nuevo³⁵. El cuaderno infantil, decíamos, ha sido rescatado y esto sugiere a Ciria la posibilidad de introducirlo en el espacio pictórico. Es como aquel relato borgiano en el que un Borges anciano se reencuentra con el Borges de la juventud. Ciria parece apoderarse de dos identidades, el Borges de la senectud no es el Borges de antaño unos años más tarde, es, sencillamente, otra persona; mas en Ciria el milagro se establece por medio de una misma

categoría, la pintura. Encuentro y pérdida. El diálogo que podría establecerse entre uno y otro, se frustra definitivamente. El cuaderno está cerrado, y ya para siempre. El diálogo es para el resto, secreto. El cuaderno, en su fetichización, deviene inexpugnable.

La reflexión de Ciria en torno a la memoria se halla inexorablemente vinculada a su recuerdo, ya vago, ya desbordante, de su propia infancia. Infancia, la hacedora de la identidad del individuo. No nos parece casual que la cada vez más explícita y numerosa producción del pintor sumida en tan apasionante, lírico y doloroso topos, el de la infancia, coincida con el nacimiento del primero de sus hijos, Álex. Cuatro obras de igual formato cuadrado de dos metros y medio de lado, sus Triciclo de Álex I, II, III y IV (1998), podrían sorprender al espectador por su aparente referencialidad, así como por el eco inusitado en su obra de madurez de los colores primarios y, sin embargo, la monumentalidad que ofrece el objeto, su composición descontextualizadora, la ausencia del niño, y su peculiar tratamiento plástico, no dejan de estar imbuidos del personalísimo léxico del pintor.

Anteriormente, estudiando sus compartimentaciones veíamos cómo en algunas de sus últimas obras, Ciria se sirve de barras de aluminio para ceñir objetos. Significativas, en torno a su cada vez más explícita reflexión sobre la infancia, Ciria ha realizado dos obras, Álex' toys y Naturaleza muerta con flor, ambas del mismo formato, 150 por 138 centímetros, en las que recoge animales de peluche, tres en el primer caso, uno en el segundo. Y aún más, en Naturaleza muerta con bolsa, de dimensiones idénticas, presenta, entablando un diálogo de hondo lirismo, un dibujo, apenas visible por lo abigarrado del collage, en el que introduce asimismo textos sobre su propia obra, realizado por su hijo Álex; como si la pureza e ingenuidad de la hoja infantil, contrastara con la interpretación intelectualizada de la obra de madurez del padre. En otra obra, inconclusa por el momento, que tuvimos el privilegio de admirar en su estudio, otro dibujo del mismo Álex, se muestra ya plenamente, sin intromisión ajena alguna.

Ciria, hijo de emigrantes españoles, vivió sus ocho primeros años en la próspera e industrial ciudad de Manchester, al cabo de los cuales llegó a Madrid, ciudad donde desde entonces, aun a pesar de sus estancias en París y Roma, así como por su naturaleza infatigable y peregrina que le ha llevado a viajar sin descanso, mora y trabaja. Ciria, cuyos primeros ocho años de existencia, decíamos, transcurrieron en la ciudad de Manchester, a pesar de su infatigable y peregrina naturaleza, que le ha llevado a viajar sin descanso, tal y como hemos dicho, no ha regresado allí más que en una ocasión; ocasión que le llevó a fotografiar los espacios que habitó en su infancia. Los positivos fueron presentados en una serie que bautizó como Journey to the Past. (Experience and Memory), -Viaje al pasado. (Experiencia y memoria)- que fue presentada en 1998 en las galerías Athena Art Gallery de Kortrijk, Bélgica y Galerie Wind de Soest, Holanda.

No conocemos disertación más precisa y lírica –aun a pesar de un cierto solipsismo- en torno a la práctica fotográfica y su relación con la muerte que la contenida en el último de los libros de Roland Barthes, *La chambre claire*, (*La cámara lúcida*)³⁶. Define el autor a la fotografía como el Particular absoluto, o en otras palabras, la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente³⁷. Pues, si como el propio Barthes piensa, la fotografía es literalmente una emanación del referente³⁸, no es menos cierto que, asimismo, la fotografía se constituye en aniquilador, destructor, usurpador del referente. El retrato fotográfico convierte al sujeto de la representación –ya definitivamente objeto- en espectro, en palabras de Barthes. No de otro modo, la fotografía es la imagen viviente de una cosa muerta³⁹.

Cuando Ciria regresa a Manchester dirige su objetivo a los espacios que habitó, fotografiando niños, colegios... Esos niños, obviamente, no son sus antiguos compañeros de clase, son otros y, sin embargo, los fotografía como si lo fueran. Acepta Ciria un simulacro ante el vacío. Lo esgrime en su defensa para combatir su desarraigo. Viaja al pasado, empero, perpetúa un presente que le sorprende, por desconocido, tanto como a nosotros. Notable es que las imágenes conserven ese algo de intemporal: su casa detenida en el momento de su construcción, un árbol exento⁴⁰... no osando, en cambio a acercarse a los cambios obrados en el paisaje después de veintiséis años de ausencia.

Manchester-Madrid-Manchester-Madrid. Viaje de ida y vuelta. Definitivamente. Anhelos frustrados y melancolía por la lejanía de un paraíso que nunca ha perdido, pues nunca fue suyo. Así se refiere el propio Ciria a sus primeros años de vida: De pequeño, yo he tenido una infancia con poca relación con niños, una infancia ensimismada y solitaria. (...) En Inglaterra, donde nací, era el españolito, y aquí, cuando vive, era el inglesito...⁴¹ Ciria tiene ahora dos nuevos compañeros de juego. Viven en su casa. Y son hijos suyos.

Y finalmente, Barthes cita a ese poeta de la pérdida y la incomunicación que es Kafka, Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu⁴². Dolorosa paradoja, José Manuel Ciria ha regresado únicamente una vez al escenario de su infancia. Y una vez allí, decide tomar fotografías.

Reflexión notabilísima sobre pintura y memoria, José Manuel Ciria no domina la totalidad ni la forma definitiva de la obra, incapaz de predecir el comportamiento de sus pigmentos (sustancias oleaginosas, ácidos y agua) sobre los soportes plásticos que emplea. Schopenhauer constató cómo En inglés, el verbo *will* (querer) ha llegado a ser auxiliar de futuro de todos los demás verbos, con lo que se expresa que toda acción tiene por base la voluntad⁴³. De singular importancia en torno al ideario plástico de Ciria nos parece su trabajo realizado entre los meses de abril y julio de 1994 mientras se hallaba becado en el Colegio de España de París. El proyecto, al que el autor, con

asombrosa coherencia, otorgó el nombre de Mnemosyne, representa la puesta en escena más radical de la obsesión de Ciria por el arte, el azar y la memoria.

En el catálogo publicado en 1995 que recoge este trabajo, el propio Ciria incluye un texto, del que rescatamos este pasaje: Después de diversos trabajos y experimentaciones, se fundieron de forma natural, y en un momento concreto dos acontecimientos: mi intención de realizar un proyecto dedicado a la memoria, y una serie de observaciones sobre los procesos químicos evolutivos de la materia⁴⁴.

La presentación de la serie no tuvo lugar en una sala de exposiciones o en galería alguna, sino que ocupó diversos soportes publicitarios de las parisienses Rue des Halles y Rue Ponthieu. Asimismo nos parece esencial anunciar que el fin de esta investigación no fue comercial, las obras no han sido nunca puestas a la venta, permaneciendo atesoradas por el autor.

Todas las obras fueron realizadas sobre plástico de gramaje medio Panglass, un soporte especialmente fotosensible. Así, la incidencia de la luz, sumada al paso del tiempo, pulverizará los pigmentos en breve. Las obras, siempre cambiantes, en un vertiginoso proceso de autodestrucción, están abocadas a la desaparición. Lo fundamental de ellas, pues, será el recuerdo que de ellas guarde quien las contempló. Y si el espacio de estas obras no es material, sino que, por el contrario, lo que de ellas interioricemos, la conclusión es evidente: lo que quedará de ellas está ya en su inicio mismo, una cierta forma primordial o Ur-Gestalt. Esta sílaba germánica (Ur) tan cara a filósofos, teólogos y poetas. Como constatando la imposibilidad de fijar materialmente lo que esencial, indefectiblemente se nos escapa. Como la luz. Como el amor. Como la vida. Y, sin embargo, creemos en el verso de Hölderlin, Was bleibet aber, stiften die Dichter⁴⁵. (Pero lo que permanece, lo fundan los poetas.)

A pesar de parecer ajeno a esta reflexión en torno a la memoria, se nos antoja adecuado tratar aquí otro de sus proyectos, uno de los más elocuentes y embriagadores de su producción; su aproximación al paisaje que, como no podía ser de otro modo, resulta en los ojos y las manos de Ciria un acierto singular y consecuente con su pensamiento estético. José Manuel Ciria se había sentido tentado a llevar sus reflexiones a una serie que resolviera las dudas que se le planteaban en torno a trasladar su imaginario y su particular proceso creativo a las posibilidades que ofrece para un pintor el paisaje. No sin acierto, las producciones de la montaña de Sainte-Victorie (vista desde las colinas de Bellevue) o la serie centrada en Horta del Ebro han sido señaladas como cruciales para el desarrollo de la pintura de Cézanne y de Picasso, respectivamente. Sin embargo, si en estos la preocupación fundamental nos parece la búsqueda del tratamiento lumínico y de planos constructivos de color, el interés de Ciria hacia el paisaje de Monfragüe es muy otro.

La serie no fue pintada in-situ, como es fácil de intuir por el formato de las más de las obras, pero aún más, el hecho de que Ciria visitara los bosques, los picos, las rocas, los ríos de Monfragüe y no sintiera la necesidad de tomar notas del natural nos parece particularmente relevante. En realidad la serie completa fue pintada de noche, en silencio, en soledad, en una pequeña habitación, sin vista alguna al exterior, de la casa de quien le acogió durante su estancia en Monfragüe. Es decir, alejado de la luz, de compañía, de la contemplación directa del modelo, Ciria se transporta a otro espacio que, sin embargo, se vincula poderosamente a lo apreciado en horas precedentes. Si Ciria se desliga del paisaje en el momento de pintar es porque su impacto sobre él es tan pertinaz e inflexible que podría llegar a destruir su convicción en poder traducir su belleza natural en pintura. Casi podríamos imaginar al pintor protegiendo sus ojos, incapaz de soportar su luz en la retina⁴⁶.

Ciria se aleja consciente y, tal vez necesariamente, de la voluntad de producir una mimesis empírica naturalista de lo observado al natural. Su lugar es muy otro, el de la intimidad frente a lo épico. En realidad, la serie Monfragüe constituye su aportación a la tradición romántica del paisaje interior, aquella tradición que Robert Rosenblum establece en la pintura romántica septentrional y que identifica como la búsqueda de un cierto misterio o energía transcendente; tradición, finalmente que alcanza algunas de las propuestas surrealistas.

Ciria se niega a pintar lo visto, sino que se empeña, y no podemos dejar de sentir su arrobamiento unido a una cierta sensación de impotencia o temor, en sentir y meditar lo percibido; y, es que, nos parece que al tiempo que impresiones visuales, Ciria es sensible al olfato, la temperatura y la magia de la música de la naturaleza cuando se la sabe escuchar. Ciria elige dejar de ver (liberado de las imágenes, recupera la imaginación⁴⁷) y se protege de cualquier incidencia externa (soledad, silencio, imposibilidad de atisbar, siquiera por un instante el modelo) para recordar. Acaso entre los románticos pintor alguno llegó más lejos su propuesta de comprender la naturaleza como algo no objetivo, sino vinculado al subconsciente, a cierta experiencia mística o panteísta, como Caspar David Friedrich; y, pocos lo comprendieron tan bien en las filas surrealistas como Max Ernst. Sobre la fascinación que aquél obró en éste, escribe Rosenblum: ... whose famous statement that the artist should close his outer eye in order to see his painting first with his inner, spiritual eye...⁴⁸ La relación de Ciria con este aserto nos parece indiscutible. Ciria, más interesado por las consecuencias espirituales que lumínicas, por mucha importancia que éstas tengan, que él obra el paisaje se halla vinculado a la búsqueda del elemento disociativo entre percepción natural y lenguaje subyacente, a la tarea de aventurarse en una de las movedizas sendas que anuncian el absoluto. Elemento disociativo o confrontación que destaca en la misma presencia de las lonas, pintadas con un fondo nocturno y elucubración matérica diurna. Acaso erremos, mas nos parece que los paisajes interiores que Ciria nos ofrece jamás han sido hollados por la pisada del hombre.

¿Ha abandonado ya su búsqueda de absoluto, o dejó de emprenderla por miedo a toparse con él? Nunca hemos olvidado estas palabras de Paul Auster: *Painting: or the desire to vanish in the act of seeing*,⁴⁹ y en pocas ocasiones habremos de recordarlas más adecuadamente. Ciria logra con *Monfragüe* vencer el que consideramos representa el mayor peligro de la pintura paisajística, el riesgo prácticamente insalvable de arrojarse a la esterilidad.

ULTIMAS (CONTINGENTES) PALABRAS.

Esgrime Ciria en su defensa de la pintura: ... a pesar de ser muchos los que la consideran una práctica trasnochada y aunque a estas alturas sea difícilísimo aportar algo “novedoso”; en el que sin embargo, a nivel personal creo firmemente se pueden seguir diciendo cosas y plantear muy diversos interrogantes...⁵⁰

Asimismo, en el catálogo para su exposición *Intersticios*, José Manuel Ciria contribuye con dos textos, el primero de ellos es un relato titulado “Pesadilla antes de Halloween”, de estructura tan experimental como paradójica y embriagadora belleza, que no deja de constituir en sí mismo una suerte de manifiesto, el segundo, que se anuncia formará parte de su libro en preparación *La mirada subjetiva*, es un texto de explícito título, “Una posible defensa de la pintura.” Siempre se pinta el mismo cuadro, nos decía en nuestro último encuentro. Ciria, en sus múltiples investigaciones plásticas, todas ellas nacidas de un férreo y prodigioso pensamiento estético, se nos muestra siempre inconfundible, aun multimorfe. Y es que Ciria es uno y son muchos. El peculiar lenguaje sígnico y las texturas de Ciria nos recuerdan el aforismo de Canetti, *La auténtica vida del espíritu* consiste en re-leer⁵¹. La pintura de José Manuel Ciria nos exige una relación empática, nos hace, en tanto espectadores, destinatarios de su ideario y práctica artística, agentes finales y no menos protagonistas de un proceso que Ciria se limita a abrir. En definitiva, nuestro pintor, a quien consideramos más acertadamente un poeta que trabaja con pintura, nos humaniza, siendo sus obras las que nos analizan, las que nos leen y nos aprecian. Cada imagen es de suyo un sueño⁵², escribe Benjamin en su vértigo alucinógeno y, con Borges, podríamos precisar, el sueño de uno es parte de la memoria de todos⁵³.

Siempre se pinta el mismo cuadro. Tal vez. Acaso sea estúpido hablar de la muerte de la pintura, idea al que aún sentimos la necesidad de aferrarnos algunos, ya que, acaso, sea imposible crear cuadro alguno.