

LA VISIÓN DEVORANTE DE JOSÉ MANUEL CIRIA

Fernando Castro Flórez

Nosotros llevaremos todo el peso de estos tiempos tan tristes diremos lo que nos dicte el corazón, no lo que deberíamos decir. Los más viejos han soportado más. Nosotros que poseemos juventud, nunca veremos tanto, ni viviremos tanto tiempo¹.

José Manuel Ciria ha indicado que siempre ha trabajado sobre los mismos temas, el tiempo y la memoria², buscando lo que ha llamado la desaceleración de la lectura visual. «Pintura directa, en donde el signo sea validado como lugar de cruce de presencias, como cima de un abismo en cuyo fondo quizás esté la inmediata evidencia de las cosas; 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, por tanto, necesaria la detención azarosa, automática, de unas formas sorprendidas en pleno proceso de encubrimiento o despojamiento»³. Ciria ha caracterizado su obra como Abstracción Deconstructiva Automática⁴, asumiendo la dialéctica que mantiene como momentos determinantes de la pintura abstracta como fuera, por ejemplo, la experiencia del informalismo, que recordemos estaba sostenido en un talante existencial difuso en el que, junto a la afirmación del sujeto y la consideración de la pintura como un acto, aparecería una defensa de la verdad del gesto, como algo que tiene carácter negativo, indicando una condición humana de rebelión, de rechazo⁵, una negatividad que puede ser, también, el negativo de la imagen. Conviene tener presente que el gesto, la acción sobre el lienzo, no es lo mismo que el garabato infantil, de hecho «el artista se diferencia del niño en que puede actuar con más movilidad y «dar la vuelta al timón» (H. Hartung)»⁶. Un pintor sabe el momento en el que debe parar, establecer una estrategia de interrupción o cuando es necesario poner en escena toda la potencia del cuerpo. La proyección de las emociones en la pintura no obliga a la caótica visceralidad, al contrario, puede implicar una dinámica compositiva, una asunción de ritmos visuales que, por cierto, son característicos de la abstracción que, con frecuencia, establece analogías con la música, en la pretensión de conseguir algo absoluto⁷, como es evidente, en la referencia de Ciria a las Carmina Burana de Orff⁸.

La primera oleada de abstracción pura en el siglo XX se basaba en la pretensión de hacer una obra que tratara o estuviera marcada por la Nada: «la aspiración de conseguir por fin una pintura que no

representara nada se inspira en el sueño de ser capaz de pintar la Nada, esto es, de pintar el Ser una vez desprovisto de toda cualidad que pudiera materializarlo o limitarlo de alguna manera»⁹. En Pollock no hay una búsqueda de lo caótico o de un sinsentido, sorprendentemente «ornamental», al contrario le interesaba hacer visible la energía y el movimiento, construir un espacio sin marco, permitir que los sueños, cargados de sentimientos y desprovistos de imágenes, así como recuerdos pre-formados, pudieran, súbitamente, aparecer.

Twombly reconoce la estructura de la marca en Pollock como el residuo de un acontecimiento, que no es una manera de prescindir de la forma y convertir al cuadro en un espejo, acaso para reivindicar lo «espontáneo», sino que surge porque los signos habitan la condición de la traza y rompen el reflejo. Anticipemos la idea deleuziana de quebrar la figura desde lo figural, que propone en *Lógica de la sensación*, para matizar que Pollock no necesita figuras para golpear lo figurativo; el hecho de estar sobre el lienzo no es suficiente, porque sería la mera constatación de una superioridad velada al poner el lienzo vertical; el deseo metafísico se reduce acaso al crudo gesto de mear sobre el lienzo o, en una clave lacaniana, una rivalidad del sujeto consigo mismo que conduce al tipo de violencia primaria. Tal vez sea cierto que el expresionismo de la pintura hace que la palabra se apague¹⁰ o acaso la visión haga que el pensamiento quede en suspenso¹¹, pero también tenemos claro que al despertar el sueño tiene que ser construido. Ciria levanta, sin sublimación, el material que servía como suelo, tensa las lonas marcadas por el tiempo, acepta lo circunstancial, salva el abismo del comienzo y, sin embargo, encuentra el borde de otro vacío: hay que desafiar a la mirada sin tener casi nada a lo que agarrarse. En distintos artistas abstractos aparece la idea de que es preciso llegar a la energía primera de la que surgen las formas, a esa ausencia que es un clase de narración¹², recordando el sentimiento místico del vacío, en el que se hace positiva la experiencia de la soledad.

Con todo, Ciria no es un nihilista (en el sentido de la encrucijada como desencadenante del resentimiento), sino alguien capaz de añadir a la maltratada piel del mundo otros elementos desconcertantes; efectivamente, su imaginación tiene una cualidad nómada que le lleva al uso constante del collage¹³ sobre una superficie en la que es esencial la monocromía (mancillada), especialmente en los cuadros verdes recientes que corresponden a la experiencia vital del encinar. «El cuadrado monocromo tiene densidad de significado: su vacío es más una metáfora que una verdad formal -el vacío dejado por el diluvio, el vacío de la página en blanco»¹⁴. Consideremos que la introducción del collage en las vanguardias supuso una ruptura del ilusionismo, con la presentación de una nueva y original fuente de interacción entre las expresiones artísticas y la

experiencia del mundo cotidiano. Rosalind E. Krauss ha señalado que en Picasso el collage hace que el signo escape a su condición icónica de semblante para emprender el incesante juego de significación, abierto a lo simbólico¹⁵. Los retales de cotidianidad que emplea Ciria funcionan, actualmente, dentro de un patchwork, en el que mantiene una química de materiales, colores y gestos rotos que son el resultado de usar la pintura de forma orgánica, «visceral, incluso con una intensidad descarnada»¹⁶. Las combinaciones de materiales, en un bricolage compulsivo, han llevado a este pintor hacia un territorio de múltiples posibilidades en el que encuentra el tono para hacer un manifiesto que es una especie de línea de resistencia contra el camuflaje estético actual. «El astillado y el reciclado paradójico constituido en valor expresivo dentro del material de tantas propuestas expresionistas actuales para la imagen futura, desde el «patchwork» americano a sus intérpretes europeos, han sido sutilmente asimilados -intensionalizados- por Ciria en la compleja geología pictórica de sus obras deslumbrantes»¹⁷. Este pintor consigue una textura que es un movimiento intersticial, una deriva a través de lo real en la que un cartón, una lona o un palé pueden ser superficie y motivo plástico. Arrojando la pintura, como en una flagelación, o siguiendo la línea temblorosa, esa emoción que produce un trazo suspendido¹⁸, Ciria compone sus emociones de una forma épica.

En sus cuadros recientes Ciria ha fijado, de forma abstracta, las visiones del paisaje de Monfragüe, prestando especial atención al muro rocoso que se contempla nada más entrar al parque. En esas obras se mantiene la poética de la mancha y el salpicado, sobre las lonas de camión. Hay una apropiación del verde del encinar, pero también surge el recuerdo del negro de la pizarra, ese lugar de la disciplina junto al juego. El mismo artista habla de los paseos por los caminos del parque, bajo la bóveda de los árboles y cómo aparecía el misterio de la luz, los reflejos en el suelo, la negación del cielo. Ciria reflexiona, plásticamente, sobre aquella tradición del romanticismo del norte en la que intentó superarse el abismo que surgía con respecto a la Naturaleza, realizando incluso un cierto homenaje a la pintura del monje de Friedrich, en la que aparece encarnado el sentimiento sublime. En la *Crítica del juicio* kantiana lo sublime¹⁹ hace intervenir las diversas facultades de modo tal que se opongan en lucha entre sí, «que una arrastre a la otra a su máximo o su límite, pero que la otra reaccione impulsando hacia a una inspiración que no habría ocurrido por sí sola»²⁰. Paul de Man señala que la dinámica de lo sublime marca el momento en el que lo infinito es congelado por la materialidad de la piedra, el momento en que no es concebible ningún pathos, ansiedad o simpatía, lo que equivaldría a la pérdida de lo simbólico (el signo no se adecua al significado) como un momento negativo necesario²¹: el cielo como una bóveda vacía que lo

contiene todo, el mar como un espejo ilimitado, pero ambos dispuestos a transformarse en abismos que se lo tragan todo.

Regis Debray ha hablado de una situación estética de post-paisaje, cuando el malestar se ha desplegado en la naturaleza y en la representación. No es, ciertamente, que la voluntad de arte y de paisaje hayan capitulado, «por el contrario, es más fuerte que nunca, a la medida de nuestras nostalgias»²². Aquel lento hacerse paisaje del mundo al que se refiere Rilke supone la materialización de numerosas pérdidas (la temperatura o vulcanología tras los retratos del Renacimiento, la posibilidad de ajustar la pose en una ventana del mundo, la visión el abismo, el estado de entusiasmo), cuando el hombre comenzaba a estar entre las cosas como una más, infinitamente solo²³, se ha retirado a una hondura indescriptible, acaso donde peligro y fármaco salvador sean lo mismo. En los paisajes abstractos de Ciria se unen todos los tiempos, desde los reflejos del día hasta la oscuridad absoluta de la noche, en una experiencia introspectiva. Si, por un lado le interesa lo que se ve con los párpados entreabiertos²⁴, por otro asiste al despliegue de las visiones en la «cámara oscura», esto es, en una habitación con las ventanas cerradas, donde aparece proyectado el paisaje. En ese hermetismo surge la idea del infinito pensado infinitamente.

Lo sublime no está más allá o en otro tiempo, sino en esa aparición que es tachadura, en el esfuerzo por conseguir lo visible a pesar de todo, evocando con palabras una ausencia. Este es el placer, la delicia, de que suceda algo en lugar de nada²⁵, ese testimonio de la indeterminación que lleva al despojamiento. La materialidad de lo inefable une a la generación de los expresionistas abstractos con el vigor pictórico de Ciria, confrontado también con la planitud vertiginosa. Recordemos la idea de un vacío activado y pleno que Greenberg asociara a las obras de Newman, Reinhardt o Rothko que, por su parte, consideraba que el impulso determinante del arte moderno fue el de destruir la belleza, encaminándose hasta la vindicación del hombre exaltado²⁶. La pulsionalidad del dibujo de Ciria, ya sea en un gestualismo no referencial o en la representación de una cuna o un triciclo, dota al cuadro de una particular terminación, concentrando la mirada en esos detalles superpuestos a la expansividad cromática. «El dibujo es la vía. Por lo que el abandono de la pintura de paisaje, o del dibujo del cuerpo es catastrófico, pues es entregarse más y más a ese saber de lo parcial y de la superficie -una ceguera- que obnubila a las palabras cuando ya no saben éstas que existe un mundo²⁷. Lo que un tiempo fue suelo activado por encima del cual caminar y dejar huellas accidentales, más tarde, al ser levantado, se convierte en muro, superficie en la que el mundo de los objetos, los paisajes y los afectos pueden reflejarse. Wolfgang Iser señalaba que las estrategias son las estructuras que operan dentro del «repertorio», siendo el repertorio, de modo

general, la serie de imágenes que se utilizan en el texto. Las estrategias organizan a la vez el material del texto y las condiciones en las que este material ha de ser comunicado. En última instancia, la función real de las estrategias es desfamiliarizar lo familiar; desde esta concepción se podría hablar, a propósito de Ciria, de una estrategia de la pintura, en la que lo cotidiano queda extrañado (desde la lona utilizada como soporte a la referencia a la infancia que pasa a ser motivo imaginario). Lo inquietante y lo sublime mezclan sus intensidades en este caso, dentro de unos planteamientos creativos que asumen constantemente la complejidad.

Según Derrida, todo poema corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo. En verdad, la abstracción puede surgir del miedo, como nuestra cultura tal vez no sea otra cosa que la consumación de un camino hacia la ruina, donde puede surgir la poética del desastre²⁸ que también puede ser deleite en lo accidental: «Dentro de lo abstracto -señala Ciria- todo será abandono, residuo, ceniza»²⁹.

En la pintura antitética de Ciria hay un intento de clausurar de forma definitiva la representación, «pero la clausura de la representación no implica la negación de la composición clásica, y permite además una deconstrucción analítica en pintura de aquello que se nos antoje»³⁰. Se ha hablado de la coherencia arreferencial de la abstracción pura de Ciria como una prolongación de la idea de la pintura como acontecimiento, en el que la superficie es el territorio de las sensaciones³¹, allí donde queda sedimentada la vida en lo que esta tiene de irrepresentable: la violencia del signo que es huella o tachadura.

Ciria mantiene, desde sus comienzos pictóricos, una especial nostalgia de la infancia, ya sea realizando dibujos que remiten a la experiencia personal de la paternidad (esa mirada llena de ternura que rodea las cosas de su hijo) o, por supuesto, retomando dibujos de aquel tiempo en el que la curiosidad absoluta impedía cerrar los ojos. El mismo artista señaló que, por ejemplo, *Apropiaciones* (1996) eran pinturas sobre papel realizadas como copias de un viejo cuaderno de notas: «no sé si algunas realmente inventadas o soñadas, ni quiénes pueden ser sus posibles autores, o si son simplemente el recuerdo de la forma de un charco de agua o de un grumo en la pared. Lo que he intentado ha sido capturar dentro de mi memoria aquellas «manchas ajenas» para traducirlas en una propuesta concreta³². Sea en los cuadros monumentales o en los dibujos, en la confrontación con el paisaje o en el hermetismo total, Ciria concibe siempre la pintura como una máscara de la mirada. «Al igual que la máscara, el conjunto de producciones que recogemos con el nombre cómodo, inocente y tan impreciso de «arte»; grafitos, frescos en las paredes, efigies

levantadas en los umbrales, etc. Antes de ser amables distracciones de lo que llamamos «cultura», esas superficies pintadas, piedras alzadas, maderas labradas, pigmentos extendidos, fueron máscaras colocadas sobre aquello que el ojo humano podría mirar de frente, la nada de las cosas, la noche de la muerte, artificios aptos para conjurar el espanto o, mejor dicho, para desviar el objeto siempre oculto de ese espanto»³³. En esta conjura las marcas, huellas y gestos, hacen que el cuadro metaforice al cuerpo³⁴, incluso cuando el artista asume la intención de paisaje. Sin embargo, no es el espanto lo que transmite la superficie lujosa de la pintura de Ciria, en esos cuadros en los que ha utilizado la luz de forma clásica, indicando direcciones, estableciendo juegos de sombras. Lo que queda en estos paisajes es la sensación poderosa de serenidad, una comunión, por ejemplo, con los reflejos del agua quieta del Tajo, el silencio al caminar entre el verdor de Monfragüe. A veces se detiene y contempla un charco y, en él, la descomposición, la fascinante combinación de colores en ese microuniverso y, de pronto, el suelo le devuelve un reflejo de sus obsesiones. La pintura no es titubeante, al contrario, es una forma de lo bizarro, donde la serialidad es sólo aparente, puesto que lo que persigue es la diferencia, aquello que es digno de elogio. Ciria pugna por una visión devorante, acaso la misma que manifiesta su ludismo en la fotografías del parque sobre las que ha incrustado moldes antiguos para hacer gafas en lo que podría ser un ready-made asistido, un guiño a Duchamp al que se contempla desde la pintura³⁵. Tal vez este ábaco de la mirada nos aparte momentáneamente de un destino, tal y como lo escuchara un ciego, lleno de tristeza, muerte y oscuridad. Queda la posibilidad de aullar, algo intempestivo para hombres de piedra.

«Si tuviera vuestras lenguas y ojos los usaría de forma que haría estallar la bóveda del cielo»