

BODEGONES: Imanes iconográficos

Cristina García-Lasuén

Ciria presenta en el Museo Pablo Serrano de Zaragoza una exposición titulada “Después de la lluvia”. Junto a las obras caracterizadas por una imagen de apariencia acuosa, denominadas “Glosa líquida”, se puede observar una pieza realizada en un estilo pictórico que es tributo y, al mismo tiempo, reelaboración de los antiguos bodegones y naturalezas muertas, con mensaje de trascendencia. La denominación de “imanes iconográficos” para este tipo de trabajos me la ha sugerido la capacidad que tienen estos lienzos de atrapar la esencia de los conceptos esbozados por el autor, sirviéndose para ello de una barra plana de aluminio -el imán-, que captura tras de sí los objetos y piezas que componen la obra.

Teóricamente, los bodegones y las naturalezas muertas facilitan un encuentro con el mundo doméstico. Remiten a lo cercano y pequeño. Se expresan en el lenguaje de la letra minúscula, con la que nos tuteamos y escribimos en confianza. Y poco o nada tendrían que ver con la pintura en mayúsculas, la de los grandes temas, enormes formatos y gélida distancia. Pero como casi siempre sucede en el mundo al que el autor nos invita a viajar, nada es lo que parece. El enigma se esconde tras una terca satisfacción por el equívoco, donde el espectador puede escoger el idioma aparentemente llano, plano, de las imágenes y sentirse satisfecho de dominar con la mirada el lienzo o arriesgarse al abismo de una segunda lectura.

En su larga singladura, el bodegón ha cubierto varios cometidos y necesidades. Es, quizás, su enorme versatilidad de expresión lo que le ha permitido sobrevivir en el tiempo, a diferencia de otros géneros igualmente populares que se han disipado. Lo más trascendente -y posiblemente el motivo principal por el que Ciria escoge este medio expresivo- tal vez haya sido que, desde el momento mismo en que se convierte en género pictórico independiente, va a erigirse en signo y manifestación de la libertad creadora del artista. El conquistar un terreno inexplorado, como fue el de poder pintar libremente, vino a compensar, con creces, el desinterés y la baja consideración que se tenía a estas obras y a sus realizadores, a los que se llegó a llamar, ya en el mundo clásico, *rhyparógraphos* -el que dibujaba las cosas bajas o sencillas-.

Qué duda cabe que el hecho de haberse considerado históricamente como género menor, pintura degradada respecto a la gran obra de tradición pictórica, le otorga a los ojos de un artista como Ciria un atractivo especial, añadido. Recupera para este momento un género pictórico del que se ha anunciado que ya todo se ha hecho y dicho y que, por tanto, el campo del diálogo había quedado yermo. Es evidente que para quien, como él, elige siempre ir un paso más allá, resulta una invitación idónea. El motivo del menosprecio ha sido siempre en el mundo del arte tan arbitrario como puedan serlo las preferencias, sin más. Cuestión de gusto personal o de coincidencia en el gusto colectivo -moda-; también de consideraciones de dificultad técnica -es decir, de paciente ejecución artesanal-; de la valoración que se otorgue al dibujo; del impacto o indiferencia que pueda provocar lo novedoso u original. En definitiva, de apreciaciones tan variadas y cuestionables como son las opiniones: “Quis custodiet ipsos custodes” 1.

Rescatar en el recién estrenado siglo XXI un género pictórico que los avatares de lo inconsistente o banal -la moda o la conveniencia- han hecho bandear desde el desprecio histórico al estandarte de comienzos del pasado siglo XX resulta, cuanto menos, singular. Algo nos dice que, probablemente, se trate de algo más que de mostrarnos cacharros o verduras colocados encima de una mesa. Tal vez percibamos que Ciria desea referirse a un mundo en que el hombre se reencuentra con aquello que desea resaltar y libremente ha elegido rodearse. En los bodegones, en general, y en estas obras, en particular, se habla en esencia del signo de lo humano. “Porque algún día seré todas las cosas que amo”2. Puede ser que esa presencia de los objetos, de lo cercano, no la recibamos siempre con nitidez por carecer de la distancia necesaria. El artista se goza en desvelar la realidad. Pero en vez de mirar el mundo con la vista opaca y rayada -codificada- por lo usual y cotidiano, cada día estrena mirada.

¿EN QUÉ LUGAR DE LA MEMORIA SE GUARDAN LOS RECUERDOS?

La invitación que, en esta ocasión, nos propone Ciria -por el género que ha elegido como medio de expresión- se presta a presumir que las piezas pueden centrarse en alguno de los tres tipos básicos de discursos que han caracterizado a este estilo pictórico desde tiempos inmemoriales: el de supuesta banalidad doméstica o manifestación de opulencia -dando lugar a los bodegones-; el de la cuidada elección de objetos inanimados, inertes o inmóviles -naturalezas muertas-; o bien en reflexiones sobre lo efímero de nuestra existencia y su escala de importancia -vanitas-3.

BODEGÓN – El aparente candor de la opulencia

En principio, el tópico de la superficialidad formal propia del bodegón augura, en estas piezas, una contemplación tranquila, fresca en su elementalidad, con una probable ausencia de compromisos estructurales. Con calculada contradicción, los “imanes” de Ciria, al modo de los antiguos bodegones, aparentan remitir a imágenes de residencia, al contacto con los objetos cotidianos y manejables. Simulan hablar de lo cercano, del microcosmos, en un estilo de representación caracterizado por el universo de lo que reconocemos como familiar. Sin embargo, ya en una primera y fugaz visión, se desprenden indicios de que tal vez lo familiar se ha transformado, en esta ocasión, en insólito.

El primer elemento de sospecha surge con los imanes-bodegones. Si históricamente las obras realizadas en este estilo pictórico han gozado de alguna merecida fama, fue por representar los signos externos de la abundancia y el exceso, manifestado con la intrascendencia de lo ornamental. Ya en la primera referencia histórica que se conoce, perteneciente al mundo clásico antiguo, se hace alusión a obsequios de obras pictóricas que se daban al extranjero o invitado como muestra de hospitalidad, con una temática indefectiblemente gastronómica. Eran los llamados xénia -xénoion, en singular-, por cuya remembranza tienen todavía hoy determinados hogares, la costumbre de situar estas pinturas en la entrada de la casa, en el recibidor. Fueron indicativos de un cierto nivel económico, prosa del lujo y la abundancia. También eran apetencia y sueño de lo tangible, pero de una categoría de satisfacción que, por superflua, se convertía en muestra de exquisitez y no de elemental instinto, como sucede con lo necesario.

Estas ventanas a la imaginación o a la fantasía, ejecutadas con minuciosidad, proponían una apariencia. Primaba una composición atractiva para producir deseo. Nada más similar al lenguaje publicitario de hoy día. Los lienzos se llenaban de mesas rebosantes de frutas inalcanzables -por su precio y escasez-, a menudo de imposible coincidencia estacional; de flores coloreadas que nunca desprenderían fragancia -ni se marchitarían-; y de fauna comestible de gran belleza, reposando su muerte con la dignidad del imaginario lance. Los nombres propios más sobresalientes de entonces, como los de Juan van Der Hamen, Jan da Vidsz De Heem o Frans Snyders, adornaron retinas de lujo barroco.

Sin embargo, Ciria no ha posado su mirada en ninguno de estos grandes bodegonistas, sino en un “humilde tramposo” barroco, llamado Samuel van Hoogstraten, que hizo del engaño -trompe l’oeil, la trampa- categoría de calidad y ciencia de ilusión óptica. Dibujó con paciencia amanuense los objetos cotidianos y de ostentación del momento -sujetados con bandas horizontales de cuero-

simulando una realidad tridimensional en su pintura. A pesar de la técnica de recreación del detalle, la imagen resultaba bastante novedosa. No era habitual dar protagonismo a los accesorios banales y, además, recrear un bodegón diferente. Sin dejar de aludir al universo de los objetos y de lo cotidiano, se alejaba del campo de influencia del hogar alimenticio, de las “verduras”, como también se llamó a los bodegones, no sin cierto desprecio.

Ciria pone de manifiesto el mundo del ocio y la riqueza, en tiempo presente. El cuero barroco es sustituido por el moderno aluminio, que además actúa a modo de imán. Incorpora a los lienzos los objetos e imágenes que permiten desvelar tanto lo cotidiano, como el lujo y exceso recientes. En lugar de la anacrónica disputa de la caza, el tiempo libre se ocupa ahora de forma mayoritaria, según las frías estadísticas, en la contemplación de programas, series y realidad “grunge” revestida de drama -“reality show”- televisivo. La manifestación de la opulencia o del lujo no es actualmente el frugal reino vegetal, sino el más prosaico mundo comercial. No debe extrañar, por tanto, que en la representación de un bodegón contemporáneo aparezcan estas referencias. Encima de cualquier mesa de hogar de hoy día, podríamos ver precisamente la bolsa de plástico con dibujo triangular, logotipo del exceso⁴. No asombra el objeto -lo que se ve representado, apresado en el lienzo, es algo perfectamente reconocible en la rutina-, sino su descubrimiento. Al sentirlo desubicado del anonimato, trastocado de su lugar originario y hallarlo aislado, independiente, con recién adquirido protagonismo, cobra de pronto un sentido diferente, como si lo observásemos por primera vez.

La independencia de los objetos, emigrados del entorno que los mimetiza y oculta, permite desvelar su existencia. Éste encuentro provoca la misma sorpresa, incluso con cierta dosis de desagrado con la que, de pronto, descubrimos un aspecto que nos había pasado desapercibido de alguien muy cercano. El hallazgo de un matiz, gesto, o característica nueva -que hasta el momento había pasado inadvertido- en algo o incluso alguien próximo a lo nuestro cotidiano, que creíamos bajo total conocimiento y a buen recaudo de la sorpresa, no produce una sensación apacible. Más bien al contrario, el descubrimiento de lo habitual, se instala inmediatamente en la desconfianza. Como si ignorado y al abrigo de la cotidianeidad, no nos hubiese permitido sonsacar matices y saber de lo nuestro. Ése asombro de lo “descubierto pero conocido” fue, en realidad, el generador del fundamento del “ready made” u “objet trouvé” de Marcel Duchamp.

No parece sencillo conocer en qué lugar de la memoria se guardan los recuerdos. Ni saber responder el por qué nos parecen más próximos y creíbles los objetos que conformaban la realidad de hace cuatro siglos que la que vivimos a diario. ¿Es más real y cierta ese ave que nunca vemos

en despensa o alacena alguna -y menos aún con el esplendoroso plumaje intacto- que la bolsa del almacén comercial que se visita con frecuencia? Se suele rechazar la realidad porque posiblemente el mundo del que nos hemos rodeado, dominado por el indiscutible poder de la imagen, nos ha habituado a vivir en clave de apariencia. Como manifiesta Calvo Serraller, es probable que ahora sea todo un bodegón global, incluidos nosotros, en la era de la imagen de la pura visualidad.

NATURALEZA MUERTA – Silencio

En las naturalezas muertas, “nature morte” de Ciria -como en las denominaciones “Still-life” o “Stilleben”, de Inglaterra y Alemania respectivamente, que significan naturaleza silenciosa, o la “Vie Coite” de Francia que se traduce por vida en suspenso- y a diferencia del exuberante Bodegón, hay una calculada elección de los escasos objetos que se muestran. Las imágenes representadas están tratadas con respeto casi místico, que permite advertir al observador de lo esencial del mensaje. La deliberada sobriedad es también uno de los signos de diferenciación con respecto a la pintura representativa en general, que sonsaca y copia fragmentos de una realidad plural para traspasarla a otros soportes. En la naturaleza silenciosa se observa una síntesis de imágenes que hacen pensar que son la clave de algún mensaje embozado.

Para una feliz resolución del acertijo, se suele determinar que los objetos poseen una gran carga simbólica. Los ejemplos han sido numerosos a lo largo del tiempo: libros ajados por el uso, en clara alusión a la sabiduría y el conocimiento, como el Maestro de Leiden; recreación de las tertulias parisinas de comienzos del siglo pasado con collages de periódicos y siluetas de guitarra o violín, copa y botella de “Vieux Marc” o “Bass”, paquete de tabaco y as de trébol -Picasso y Braque-; la realidad plana de Giorgio Morandi; cuatro vasijas de barro invitando a la recuperación de un añorado ascetismo -Zurbarán-; las sentimentales escenas de Jeán Baptiste Símeon Chardin; o el magnífico y sobrecogedor esquema vegetal de Juan Sánchez Cotán, que eleva el apio o la col a categoría de poema de la naturaleza. Ciria, cuando realiza una naturaleza muerta contemporánea, amaga al estilo áspero de Sánchez Cotán, para concluir felizmente, resolviendo en sí mismo.

El destino y la función de la obra han determinado, desde siempre, la elección de lo representado. Ha sido precisamente la selección de los escasos motivos que adornan el espacio la que ha distinguido los temas y trayectos dentro del género. El recorrido de la naturaleza muerta es el de la indicación y el misterio, que confrontan la ilusión de realidad con la experiencia de lo sugerido e inmóvil. Cuando Ciria, en la pieza denominada “Naturaleza muerta con pintura”, coloca dos collages de obra abstracta -en realidad obra suya, suponiendo que quiere evitar alusiones personales

ajenas-, parece que destila crítica a la “cosificación” que se padece, de casi todo, incluido el arte. Y de cómo éste se queda inmovilizado y sin salida, salvo la de la mera apariencia estética. Arte para un mercado⁵.

Frente al ruido que abarcan las imágenes estridentes del pasado siglo, Ciria propone en ocasiones, lo radical contrario; el murmullo corto y seco de la sugerencia. La expresividad del mensaje escueto, absolutamente eficaz, en forma casi de signo lingüístico, es lo que determina que en su pintura aparezca, también, un cierto aire oriental, de cultura zen. Son sus lienzos, en ocasiones, coincidentes con el misticismo, la sabiduría y síntesis nipona. Como un aventajado “haijin”⁶ en cada pieza de su numerosa obra podemos descubrir un “haiku”⁷ magníficamente expresado. Y al igual que en este estilo poético, la obra de Ciria no parece desear manifestar la belleza de las cosas, sino acudir a la esencia de las mismas, desentrañar el significado profundo y trazar el símbolo. Resulta satisfactorio encontrar actualmente obras que carecen de cosmética y artistas que se aventuran -con capacidad y resolviendo con exquisitez- a descubrir nuevas posibilidades, en vez de insistir en las sencillas o rentables resoluciones. “Este camino / ya nadie lo recorre / salvo el crepúsculo” ⁸.

VANITAS – El epílogo

El origen más remoto de las naturalezas muertas aparece vinculado, precisamente, a la muerte, como parte del ajuar funerario en las representaciones de las tumbas del antiguo Egipto. Sin duda, sería un magnífico recibimiento de vuelta a la realidad, tras el largo camino desde el más allá. Algo así como mantener con vida a la muerte, para poder volver a revivir. Y, ciertamente, parece ser éste el sentido de la obra de Ciria “Vanitas. (Levántate y anda)”. Es decir; constata un hecho -el fallecimiento acaecido de lo que representa- y reflexiona sobre ello. Posteriormente, le da un hálito de esperanza reflejada en la evangélica frase. Se diría que retoma el carácter denso que han tenido históricamente, en nuestro Continente, las representaciones de este género pictórico. En Europa, por razones religiosas, la muerte no evocará las mismas manifestaciones que en el Egipto antiguo, donde fue asumido como un hecho natural, cíclico y casi festivo. En concreto, en occidente, a partir de la guerra de los treinta años, se refuerza el pesimismo vital generalizado, sin vuelta atrás. Los temas de la futilidad de la vida y la vanidad que implica la posesión y disfrute de los bienes terrenales, van a ser tratados, desde ese momento, con enorme persistencia, tanto pictórica como literariamente.

Precisamente en las sentencias de Cohelet, recogidas en el libro del Eclesiastés, figura la frase que dará título a éste género pictórico: “Vanitas vanitatum, et omnia vanitas”⁹. A partir de esta idea, se

denominarán “vanitas” a las representaciones caracterizadas por abordar imágenes o temas relacionados con el fin de la existencia, la brevedad de la vida, el sufrimiento, la fugacidad de lo material y la caducidad de las pasiones del ser humano. Se convierten en naturalezas muertas con mensaje moral. Resultan ser un medio de expresión idóneo para manifestar profundas reflexiones, imbuidas de un temperamento trágico, no exento de matices siniestros, que dan prioridad a sobrecogedores mensajes de trascendencia. La imagen recurrente y más inmediata de la muerte será, evidentemente, la calavera. El origen de su representación estaría en la aparición del símbolo del cráneo -como el “mors absconditus”¹⁰-, por detrás del retrato del solicitante. Un antídoto contra la vanidad del retratado, acompasado de un inquietante sentido del humor negro.

Tras los titubeos iniciales en los que la imagen de la calavera, se mantiene resistente, pero sin abandonar este género pictórico, la evidencia de los primeros tiempos da paso a la sugerencia. Aprovechando el mensaje que, a través de la representación de la figura humana, se transmite de la muerte, del final y del ocaso, con el tiempo, se irán modificando las imágenes, modernizando tanto la iconografía como el contenido. A lo largo del tiempo, las vanitas van a ir manifestando, con mayor o menor énfasis y acierto, la situación vital y emocional –individual, pero fundamentalmente colectiva-, del concreto momento histórico. Prácticamente todos los artistas e, incluso, los movimientos pictóricos -desde el austero Pieter Claesz, o Pereda, hasta los “fauves”, Picasso, los expresionistas, o los neoexpresionistas, por citar tan sólo algunos ejemplos-, han realizado en algún momento de su trayectoria artística pinturas de este género.

Ciria presenta en esta exposición la obra “Vanitas. (Levántate y anda)” que, con toda intención, sitúa al final del gran pasillo, en un espacio con apariencia de capilla y bajo una gran cruz de hormigón, colocada en posición horizontal, del propio Museo Pablo Serrano. Se trata, efectivamente, de una “naturaleza muerta con mensaje trascendente”, de considerable tamaño. El fondo es una lona de camión militar salpicada de los reconocibles “drippings biológicos” del autor. Sobre la pintura al óleo, aparecen colocados, dispuestos, cinco objetos. Los sujeta una barra plana de aluminio -el imán- que, en esta ocasión, se comporta como un eficaz “psicopompo” ¹¹. Toma contacto y rescata, del pasado inmediato, fundamentalmente en tres de ellos, algunos de los materiales iconográficos de culto, del recién concluido S. XX.

En primer lugar, destaca entre los objetos incorporados, por su trascendencia en el mundo del arte, la imagen inquietante, del urinario de Marcel Duchamp, punto de partida del arte conceptual y,

según algunos autores, de la crisis de lo pictórico, reconvertido en la calavera distintiva de la muerte y punto central de toda vanitas.

El “finado Duchamp” comparte espacio con el segundo objeto, una imagen que hoy se entiende “kitsch”, pero que hasta no muy lejanas fechas, respondía al aprecio estético mayoritario. Esta imagen vulgar me sugiere -y podría ser éste el sentido buscado- el intrusismo de la pintura banal, intrascendente y efectista, de mera estética, para destacarla y separarla de la gran pintura conformadora del arte con trascendencia. Ciria arriesga en el mensaje, colocando, al lado, el tercer elemento. Se trata de un fragmento de obra suya que pertenece a la serie que presenta en esta exposición.

Cerca, un cuarto objeto, un espejo sin apenas brillos, picado por la mala conservación, nos devuelve una visión desgastada y turbia, generando una atmósfera por la que circulan ideas, que aparecen y desaparecen, como la búsqueda de los conceptos en el mundo del arte. Simula hablar de las imágenes perdidas, de la falta de claridad e interés con la que habitualmente se percibe una obra, que no se limita a devolvernos “narcísamente” nuestro reflejo estético, sino que provoca a que se inquiere, a que se dude, a tratar de responder. Aplicando en “sentido informal”, una frase de José Pérez, se puede decir que, básicamente, se trata de una poética de la desaparición de los conceptos, a los que pretendemos dotar de estabilidad y permanencia, y son desde el principio, inestables y fugaces.

Por último y desde una considerable distancia, capta nuestra atención una llamativa palabra escrita en minúsculas: “silla”. Parece indudable la referencia a Kosuth. Parte este autor de una forma extrema de entender el arte conceptual. Por medio de las frases o palabras -y en ocasiones utilizando tan sólo una breve sentencia, para la realización de la obra de arte-, insinúa guiños filosóficos escuetos y complejos, hermenéutica, que quiere hacer corresponder con ideas artísticas. El medio de expresión será la palabra, pues la importancia -para Kosuth- radica en el concepto, la idea y su descripción teórica -que sería lo que distingue al artista- y no en la realización material de la obra de arte, que tendría una importancia secundaria y menor, de simple ejecución.

Juan Manuel Bonet opina que, aunque buena parte de la atención crítica ha estado focalizada, en los últimos años ochenta y primeros de los noventa, en el fenómeno neo-conceptual, y haya quienes consideren que la pintura es un arte fenecido o en vías de extinción, surgen todavía, por

fortuna, en el panorama actual español, pintores que creen en las posibilidades de su medio de expresión, y cuyo trabajo merece la pena, sin duda.

Con esta obra, Ciria sorprendentemente parece presentar un certificado de defunción del arte pictórico. Denuncia su muerte y hasta señala a los presuntos homicidas y coautores, que quedan apresados en el lienzo. No obstante, como el “tramposo” Hoogstraten, simula algo que no es cierto. Sugiere el fallecimiento de la pintura, cuando en realidad lo que acaba representado es justo lo contrario. En primer lugar, porque los únicos cadáveres que muestra son los de aquellos que hirieron de muerte a este medio de expresión. Y, en segundo lugar, porque otorga a la pintura tal capacidad, fuerza y vitalidad que, con los despojos de sus atacantes, consigue, por su mandato e imperio, reconvertir lo fenecido, en vida y arte. Como una altiva y vengadora ave Fénix, la Pintura resurge de sus cenizas, para mostrarnos con soberbia todo su magnífico poder.

En numerosas ocasiones, Ciria ha propuesto el doble juego de la primacía de la idea o de su ejecución material. Se complace tanto en esquivar el dogma, en la búsqueda de lo contradictorio, que en el momento en que finalizo este texto la obra que acabo de analizar con todo detalle, “Vanitas. (Levántate y anda)”, no existe. Es mero engaño, trampantojo sutil y venenoso. Todavía no se ha comenzado. En éste momento, es sólo una idea. Es más, no tengo ninguna seguridad de que vaya a realizarse. ¿Es necesario?

“¡Ay!, ¡despertad mortales! / Mirad con atención en vuestro daño. / ¿Las almas inmortales, / hechas a bien tamaño, / podrán vivir de sombra y solo engaño?”¹² Tendremos que esperar a la exposición: “Después de la lluvia”, en el Museo Pablo Serrano, para que Ciria nos ofrezca su respuesta.