

POLLOCK Y LAS MOSCAS

Mariano Navarro

“Dentro de lo abstracto, todo será abandono, residuo, ceniza”.

“Incisión en el instante”, estas palabras de Guillermo Solana a propósito de dos de las pinturas de José Manuel Ciria, Anábasis (Ascensión) y Ruptura del silencio (Anunciación), ambas de 1997, bien podrían servir –aunque alejadas de la voluntad descriptiva del crítico–, para resumir la actitud del pintor con su pintura: un corte que es tanto físico como temporal y, que también y a la vez, asume y declara su carácter incidental, reincidente –se coincide o no con la pintura, pero se reincide en ella– y, ¿por qué no?, incisivo.

¿Reincidente Ciria? Imposible despojar a la palabra de sus cadenas con el error, la falta y el delito, pero cabe aplicarle, sin embargo, el enlace con aquellos sinónimos más próximos a la insubordinación y la insolencia. Así contumaz, relapso, indisciplinado e impenitente. Y, por el contrario, sus antónimos subyugado, metódico, recto y minucioso. Frente a la pintura, Ciria mantiene esa doble actitud. Una de las caras se muestra cautivada y persuadida, en el límite mismo de la seducción cumplida. La otra se sirve de ella como de un instrumento resistente e impulsivo diseñado para desentrañar complejas cuestiones que la superan. De esa doble faz procede, a mi modo de ver, la reiteración, confiada y escéptica a la vez, en un modelo de hacer.

Sin olvidar que, como pintor, Ciria mantiene un longíneo y perspicaz cordón umbilical con la historia del arte y concretamente con la de la pintura; sujeción que no impide ni veta la ironía –presente en sus títulos y expresiones, incluida la denominación de su misma actividad, A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática)–. Atestigua el modo de apropiación y cita de Ciria la anécdota que refiere, y las razones que explica, respecto a su fascinación por Giotto. Una noche, siendo todavía niño, sacaba la basura en su casa de Manchester cuando oyó unos cantos maravillosos provenientes del cielo, alzó los ojos y vio un carro dorado que ascendía –seguramente era la música de un tocadiscos y un avión despegando, aclara–. Pues bien, dice, “mi fascinación por Giotto viene de dos caminos: primero, por su obra y lo que supuso como revolución, y luego por La visión del carro de fuego. Esa misma visión la he tenido yo”. Historia, pues, del Arte –atrapada y leída en el presente más rabioso– e historia personal, memoria propia, en condiciones de igualdad y de muy parecido peso específico. Sobre la visión pintó un cuadro, de los mayores de los suyos,

siempre de generosas dimensiones, titulado precisamente *La visione del carro di fuoco*, de la serie *El tiempo detenido*.

También es reveladora la anécdota que da título a éste ensayo breve: “A mí Pollock no me emocionaba nada hasta que tuve una experiencia alucinante en el Metropolitan de Nueva York. Había un cuadro enorme frente a un banco de diseño, colocado de manera que la obra ocupa todo tu horizonte visual. Ves la pintura y de momento no te dice mucho, y te paras a mirar; de repente, aparece una mosca que no sabes de donde viene; al cabo de unos segundos, aparece otra cruzando el cuadro; y está todo lleno de moscas que vuelan muy deprisa, y dices, dios, si aquí no hay moscas, si es el cuadro mismo que se está moviendo...”.

Hay algo perverso en la pintura de Ciria, cuya suntuosidad tiene algo de atuendo, bajo el que borbotea un magma acre. Ciertamente también hay en ella una intensificación del acto de verter, así como una alteración y trastorno del estado de las cosas. Cual si la materia que la constituye se corrompiera, contaminase o desgastara. Ciria mismo ha denominado alguna de sus series *Veneno*. Ponzofia y tósigo que baña la intencionada inmersión en los géneros tradicionales abordados por Ciria, el bodegón, el paisaje, incluso un amago de retrato y, también, en la instrumentalización de las técnicas, desde el collage, al event y la fotografía.

Cierto pervertimiento asimismo en la repetición no de una fórmula hecha, sino de un reglamento, que se subordina ejemplarmente a los preceptos plásticos que sobre la pintura ha promulgado la modernidad, al tiempo que por esa misma obediencia viene si no a dinamitarlos, sí a ponerlos en cuestión, tanto interrogándolos como desplegando avasalladoramente su elocuente argumentación.

Los diferentes y numerosos especialistas que se han ocupado de su obra coinciden en señalar lo paradójico de un sistema que asocia automatismo y análisis. Respecto al primero –un método procedente del surrealismo y que alcanza hasta el expresionismo abstracto– debe apuntarse que su presencia en Ciria es a contrapelo tanto de sus orígenes como de su versión norteamericana: si en aquellos era motor o desencadenante de imágenes o palabras reveladoras de fenómenos psíquicos inconscientes, para él es, justamente al contrario, interrupción, freno o suspensión de un experimento; dicho con sus palabras: “Pintura directa, en donde el signo sea validado como lugar de cruce de presencias, como cima de un abismo en cuyo fondo quizás está 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. Quizás el orden y el azar, al fin y al cabo, no sean sino puntos de vista de una misma realidad cuyo libre juego borra sus diferencias. Dentro de lo abstracto, todo será abandono, residuo, ceniza”. (Las cursivas son mías).

Respecto a los expresionistas abstractos, ha expresado, igualmente, sus distancias, especialmente respecto a Motherwell, o mejor a los motherwellianos, a cierta vía mediterránea de lo informal: “Yo siempre he sido muy antimotherwelliano (...) en cuanto a la postura ideológica sobre la generación de la obra”. Páginas más adelante, en la misma entrevista aclara que le desagrada esa “estúpida fórmula de la esponja motherwelliana, que absorbe el entorno y lo traduce según su estado anímico”. Señala, así, su voluntad analítica: “Un caminar hacia el interior de la pintura, a sus espacios más íntimos, para revelarla despojada de añadidos, de artificio, en la que sin abandonar lo propiamente pictórico intentemos una formulación próxima al concepto, un inalcanzable espacio entre dos aguas que delimita un campo, que me gusta denominar preconceptual”.

En uno de los más recientes entre los libros publicados sobre su trabajo ha incluido un esquema que enumera y ubica sus “Series” en lugares determinados de sus creaciones, al tiempo que sitúa los “Campos analíticos” dominantes y sus posibilidades combinatorias y el sistema de estratos o niveles en que éstos se desarrollan: Temas, Campos y Series.

Los distintos tipos de soporte provocan diferentes niveles pictóricos. N1, tela o papel virgen, pintado de forma clásica. N2, provocado involuntariamente y sin intención, pero que azarosamente ha recogido huellas, manchas, etc., durante su abandono en el suelo del taller, (contaminación propia). N3, lona o tela o papel ya utilizado, que posee su propia impronta o contaminación ajena. Igual pueden subdividirse los registros iconográficos: R1, uso de la mancha; R2, integración del objeto en el campo pictórico; R3, emplazamiento de imágenes preexistentes.

Por su parte, según la superficie de la tela sea o no dividida reticularmente, se siguen “Compartimentaciones” –a las que Ciria ha dedicado extensos argumentos teóricos, coincidentes y antagonistas de disertaciones contemporáneas, así las de Rosalind Krauss– o Técnicas automáticas, que incluyen decalcomanías, frottage, grattage, dripping y también, degradaciones, uso de ácidos, mezclas de materiales incompatibles, etc.

De este modo, según un desarrollo en espiral, posibilitado de ir y volver infinitamente sobre sus propios pasos se suceden, si la herramienta es exclusivamente pintura: Palabras, Compartimentaciones, Máscaras de la mirada, El uso de la palabra, Encuentros naturales, Intersticios, Imanes iconográficos, Sueños contruidos y un espacio innominado en el que habrán

de inscribirse obras futuras. Cuando en el soporte interviene la fotografía: The Dauphin Paintings y Psicopompos, Odaliscas y Cuerpos de pintura.

Las obras ahora expuestas se inscriben, parte de ellas, en una serie intermitente e inacabada, El jardín perverso, cuyas primeras piezas, de 1995-96, incluyen títulos como Reflejos de Monet, Gracias por nada John –“donde ironiza sobre la originalidad de Jonathan Lasker en el empleo de las marañas de signos que, como guedejas, se introducen en los espacios reticulados de la pintura”– Narciso e Instante del sueño. Ciria dice de esta serie, y a propósito del título de la muestra –Memento somniare (Recuerda que vas a soñar, en traducción libre)– que son como esos sueños que se repiten o que cuando menos tienen algún acontecimiento inaprensible en la vigilia, pero que sabemos periódico y uniforme.

La apelación al sueño o a los sueños no es inédita en el artista. En 1996, dentro de la serie Máscaras de la mirada, iniciada a finales de 1994, incluyó, por ejemplo, Coincidencia de sueños y Sueño de un poema rojo. Ese mismo año, y en dos series diferentes El sueño de la mirada y El tiempo detenido –versión romana o prolongación de las Máscaras–, aparecen Segunda imagen del sueño y El cuadro del sueño, respectivamente.

En 1999, otra serie específica y todavía inacabada, Sueños contruidos, que se ha prolongado hasta el presente, incluye piezas como Paisaje de la Coexistencia, Paisaje del Respeto y Paisaje de la Paz, específicamente realizados en 2001 para una exposición en Tel-Aviv, obras que fagocitan a otras precedentes del pintor y que en la voluntariedad de sus títulos abren otra perspectiva, no formal, sobre sus intenciones y compromisos.

A ésta pertenecen, también, las piezas que componen la serie, Anamorfosis sintética (ventana), 1999, de las que dice el artista: “La posibilidad de que la simple superposición de diferentes soportes conformase una solución iconográfica reconocible resultaba excitante y del todo sorprendente. De esta forma nacieron las obras Anamorfosis sintética (I al V), bodegones cubistas con título ambiguo en donde la anamorfosis se realiza supuestamente en un plano mental, dado que necesitamos enfocar o fijarnos para leer dichos trabajos como composiciones cubistas; sintética, simplemente por el periodo del cubismo abordado en las mencionadas piezas. Las botellas que aparecían en los cuadros de principios de siglo, aquí se convertían en el collage de las cajas y envases de dichas botellas”.

Jardín perverso incluye ahora obras como Colección de insectos, Fiebre de 45° o Ideas de Alex –el nombre de su hijo mayor–, en las que las manchas se distribuyen sobre lonas de camión contaminadas involuntariamente, diríase que los colores flotan en una atmósfera leve. También Ventanas, cuyo fondo es, más o menos pleno, una retícula por la que desborda la pintura. Contemplándolos, no podía eludir la sensación de que son ventanas que no dan a exterior alguno, sino desde las que arrojan –¡Pintura va!– pintura a la cara y los ojos del espectador.

El segundo grupo, Venus geométrica, son obras pertenecientes también a una serie en proceso, sobre la que el artista declara su carácter sexual, su imaginería de cópulas ásperas. Los títulos resultan explícitos, Rozarte, Penetrarte, Tocarte, Lamerte, Salpicarte... Aquí los agónicos antagonistas son las formas geométricas y su cohabitación se produce por intermedio de rescoldos y sobras, escombros de figuras en coyunda.

De entre los muchos textos redactados por Ciria e incluidos en distintos catálogos, uno de los más sorprendentes es, a mi juicio, Ideas residuales ante el espejo, cuya proximidad en el tiempo –fue publicado en 2001– me permite aventurar que coincide todavía con el pensamiento actual del artista. Dice en él, brutalmente: “La vida sería mejor sin pintura”. Y, contradiciéndose, como sólo los hombres inteligentes pueden afrontarlo, estipula una sucesión de paradojas que, al hilo de su propio aserto –“el fragmento es la única forma que resiste en medio del naufragio”–, me atrevo a citar en parte y en el orden que mejor me conviene para concluir mi disquisición: “Levantarse todos los días y lanzar pintura por la ventana. (...) Hay que llegar cada día al taller y pintar el primer cuadro. (...) La pintura no está hecha de ideas. (...) Hoy la pintura no existe sin concepto, sin contenido, sin dirección o carga ideológica. (...) Es imposible inventar un cuadro. (...) Sabemos las pinturas que hay que pintar, pero es difícil pintarlas. (...) ¿Por qué desaparecieron los dragones de las pinturas? (...) La pintura es el dragón rojo”.