

DONDE SE INTENTA ESCRIBIR DE UNA PINTURA QUE, SEGÚN MI HIJA, ES MUY RARA

Fernando Castro Flórez

I

Obviamente me cuesta tensar mi escritura hacia lo poético y tampoco tengo energías para encontrar lo que, heideggerianamente, llamaríamos “originario”. La escritura impone su cualidad fragmentaria más que aforística: traspies, lapsus, trazas de lo que no conduce a ninguna conclusión.

II

Zabala de la Serna, en una de sus crónicas taurinas de San Isidro 2003, cuenta al desmayarse una señora, que un vecino amante del arte de cúchares, dijo, rápidamente, “a esta señora le ha dado una liposucción”. Singular forma de nombrar una terrible lipotimia. El caso es que por la puerta de chiqueros salían, uno tras otro, toros narcolépticos, animales prestos a derrumbarse, carne de parrillada. “Le pregunté –escribe el crítico experto en tauromaquia– a Juan Ávila, qué sabe de ganado, creyendo que me iba a instruir sobre si aquel toro primero se había enverdinado, autoliposucionado o lipotomizado: “Eso es un novillo”. También así se podría hablar de la pintura, sin mayores florituras ni enredos: eso es un cuadro.

III

Nada más descolgar el teléfono reconocí la voz animadísima: Ciria quería que fuera al estudio a ver su obra última y que me pusiera manos a la obra para escribir un texto. De sobra sabe que ya he echado el resto en otras ocasiones. La visión de chatarra automovilística a mansalva en la puerta del edificio en el que pinta me hizo pensar en que aquello tal vez era una alegoría de mi mente catatonizada. El calor colaboraba a imprimir o, mejor, aplastar una imagen de sumo desgaste. Sin embargo, nada más traspasar el umbral del estudio la cosa cambió. Hay una intensidad tremenda en el proceso pictórico de Ciria, aunque, como sucedía en esta ocasión, el espacio esté prácticamente vacío. Según nuestra antigua costumbre nos sentamos a hablar de lo que llamaré, para no empantanarme, “las cosas del arte”. Compartimos, según creo, una visión pesimista del contexto y, por otro lado, una voluntad de continuar, a pesar de todo. La mediocridad, el clientelismo (también podría hablarse de las mutaciones de las mafias del arte) y el carácter obtuso de muchas mentes fueron motivos recurrentes en una temporalidad densa y, al mismo tiempo, serena. De

buenas a primeras, cuando parecía que, finalmente, no vería, en esa visita, ningún cuadro, me dijo que lo que había pensado es que escribiera mi texto exclusivamente sobre un cuadro. En la sala contigua a aquella en la que diseccionábamos el cadáver putrefacto del arte de nuestro tiempo, había, aunque no reparé en ello al entrar, colgado ese cuadro. En un primer vistazo comprendí que la tarea a la que me convocaba era, más que difícil, imposible. Ciria quería frenar mi (innata) dispersión y verborrea, poner coto a la interpretosis y a la fuga (pseudo)teórica para focalizar la mirada-escritura en una obra. Estaba también claro que tenía que mirar ese cuadro de otra manera. Y, sin embargo, no era, en ese momento, capaz de encontrar en el sumidero de mi mente otra cosa que la ansiedad.

IV

Pensé, torpemente, que este lúcido artista me había impuesto una tarea, por una parte, hegeliana (la verdad es concreta y lo abstracto surge desde la certeza sensible) y, en otro sentido, mística (el buen dios anida en los detalles).

V

Si, por un lado, la pintura abstracta es expresión del subjetivismo, en otro sentido es un intento de decir el espacio, un hacerse neutro, por emplear una noción querida por Blanchot.

VI

¿Cómo contemplar un cuadro que requiere una escritura específica? Tenía la sensación, ambivalente, de que la tarea era titánica y, al mismo tiempo, de que era poca cosa. Lo cierto es que encontré un primer momento de “resistencia” en el periodo de contemplación. ¿Debería entrar en trance? ¿Cuánto tiempo se supone que uno debe estar mirando un cuadro para poder escribir solamente sobre eso y sobre ninguna otra cosa? ¿Serviría de algo todo lo ya pensado? Además acababa de recibir dos o tres catálogos de manos de Ciria, uno de ellos de un porte impresionante. Había ojeado esa publicación que tenía el aspecto de definitiva. Aunque en otras oportunidades me he lanzado, vorazmente, sobre los textos críticos en torno a este artista, realizando una especie de proceso incesante de ampliación y corrección (anotación y homenaje) de lo pensado, decidí, por las bravas, dejar en esta ocasión de lado lo que, acaso perversamente, se me ofrecía como materia de lectura. Lo importante, me decía a mí mismo en silencio, era entregarme a la contemplación intensa del cuadro. Tengo que confesarlo: no podía concentrarme de ninguna manera. Por otro lado empecé a sentir vértigo ante una previsible falta de memoria de lo visto. Me dejé de florituras y de posturitas de crítico hermetizante y le dije a Ciria que me diera una fotografía de la pieza para poder “estudiarla” (sic) en casa. De sobra sabía que el impulso crucial era el de la presencia real, pero, aún así, me urgía tener en las manos una huella, un cimiento mnémico. Como resulta que no tenía

el artista ninguna placa ya realizada del soberbio cuadro decidió hacer, con soltura, una polaroid. Para ser más preciso, efectuó dos disparos.

VII

Todo sucede ampliando el instante ese acontecimiento que marca la especificidad de la polaroid; la inflexibilidad del revelado ante los ojos de los que acaban de realizar la fotografía acaba con la demora temporal propia de ese dispositivo técnico que intenta atrapar, precariamente, la tridimensionalidad, la sombra, el gesto. Las dos fotografías rápidamente realizadas por Ciria subrayan que las polaroids tienen algo de inminencia de «lenguaje». El carácter incontrolado de la polaroid está asociado también a la dificultad de volver a repetir imágenes: es en la aleatoriedad donde se incrementa la pasión. Cuando se intenta conseguir lo mismo surge lo diferente, la repetición, si tal cosa fuera posible, lo es de desfondamiento. Ciria es un pintor que confía en el kairós, toma la oportunidad al vuelo, consigue exteriorizar lo inhóspito y, sin embargo, junto a mí contempla desilusionado los resultados de la química (fotográfica) del instante.

VIII

De verdad, las fotografías eran decepcionantes. Habían pasado en nuestras manos, delante del cuadro, de la oscuridad total a un color mortecino. La fuerza o, mejor, la sangre de la pintura había quedado muy lejos. En cualquier caso, las fotografías pálidas me hicieron pensar en unas declaraciones de Marlene Dumas: “Uno tiene que hacer un cuadro. El cuadro es lo que es gracias al proceso a través de cual ha sido hecho. El pensamiento artístico se psicopatizó cuando llegó a estar dominado por la obsesión de lo “nuevo”. En un mundo donde la velocidad es poder, el mundo del arte ha llegado a avergonzarse de la pintura. Los cuadros pueden parecer un lugar apropiado para que los niños más débiles jueguen al escondite; pero a medida que la fotografía va perdiendo su brillo y convirtiéndose en imágenes del periódico de ayer, la pinturas de ayer todavía nos sonríen” .

IX

Estamos saturados de lo que Clark llamó práctica de la negación, entendida tanto como una defensa tanto de la torpeza (consciente) cuanto como una celebración de la insignificancia . Los pretextos, las excusas y las más tibias legitimaciones han terminado por erosionarse y tan solo permanece la sensación que Virilio caracterizó como picnolepsia (esto ya lo he visto antes). En relación con esta cuestión se encuentra sin duda la manifiesta ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su estructura paródica, la

abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula.

“Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones. Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica” . Junto a la fetichización, compulsiva, del documento (simultánea a la mixtificación de la procesualidad) va cobrando una importancia inusual la parodia. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, “sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el posicionamiento, la performatividad del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente donde está una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación” . Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo, una ironía, en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada .

X

Algunos piensan que el es momento oportuno para iniciar una remitificación en el mundo del arte, cuando lo que está imponiéndose, descaradamente, es una inmensa pasión del código, algo obvio en muchos artistas de la reapropiación, “bricoleurs de la subcultura: virtuosos del código, estos connoisseurs son sus mejores productores/consumidores, seducidos por sus manipulaciones abstractas, “atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto” (Baudrillard)” .

Cuando toda creación cultural parece pensada para generar el máximo impacto y conducir a la inmediata obsolescencia, podría incluso hablarse de una degeneración implícita en la democratización del arte y, en última instancia, a una falta de reconocimiento de la excelencia . Sin duda, Ciria, con su pintura épica, va a contracorriente, su actitud es, literalmente, intempestiva: no comulga, en ningún sentido, con la hiper-banalidad o con lo que anteriormente he denominado práctica de la negación. Hay en su obra una honestidad, una entereza y un vigor que se oponen,

radicalmente, a la “epidemia de la tontería”, en medio del naufragio, el borde, la borda, el suelo de la pintura ofrecen un emplazamiento digno.

XI

Vuelvo a mirar las polaroids: entre una y otra hay una sutil diferencia. Mientras una muestra un trozo del suelo, la otra ha sido realizada más cerca y eso hace que la marca horizontal desaparezca, al mismo tiempo que el cuadro crece. Curioso accidente: la pintura se expande. Es como si un latido la animara y su proporción fuera variable.

XII

El error está en creer que el sistema excluye lo aleatorio; al contrario, lo aleatorio es un factor esencial de cualquier sistema de signos. No hace falta transcribir la perorata metafísica del Arquitecto de Matrix reloaded en torno a las decisiones y el error sistémico.

XIII

En la superficie majestuosa del cuadro no hay sólo azar, las manchas, los colores o, mejor, las carnaciones hacen que la imaginación reconozca algo. Mi mirada obsesiva introduce, desde el primer momento, el extraño encuentro de dos ángeles. Recuerdo el filo angélico en Rilke (la cercanía de la belleza y lo terrible), el anuncio que cae de lo alto dejando preñada, inexplicablemente (podría decirse, en pasmo) a la virgen, la amnesia abismal de esos seres simétricos a los que habitan (filosóficamente) el infierno, etc. Los ángeles temblorosos de Ciria (emblemas del inconsciente y sobre todo, encarnaciones, accidentales, producidas, ahora, por mi escritura) están inclinados, tumbándose de una forma extraña el uno sobre el otro. Podrían denominarse sangre y vacío o, pasión voraz y sombra resplandeciente. Hay algo de reflejo, penetración y eco en esta imagen que une clinamen con geometrización horizontal. Seres aéreos que se ponen en contacto, hermenéuticamente, con la tierra, mensajeros de todo lo que, de suyo, no se puede comprender.

XIV

Pienso, ahora, en el espacio casi vacío del estudio. El suelo cubierto por una lona, llena de manchas o, mejor, en el proceso de pintarse. En otras ocasiones he puesto en relación el espacio plástico de Ciria con la acción expresionista de Pollock, sus famosos drippings. Sin embargo, tengo que localizar, con más precisión, los planteamientos de mi amigo en relación con la horizontalidad que generó, principalmente, Rauschenberg. Fue Leo Steinberg el que advirtió que las marañas de Pollock remitían, todavía, a la naturaleza, mientras la superficie pop es, en todos los sentidos, cultura. Este crítico señala que en torno a 1950 aparece un plano pictórico horizontal, duro como un tablero, sobre el que se imprime cualquier cosa. Aparece un orden distinto de la experiencia, en el

que el espacio pictórico, como la mente, es un recipiente de lo residual. “Y a veces parecía que la superficie de trabajo de Rauschenberg simbolizaba la propia mente –vertedero, depósito, centro de control, lleno de referencias concretas libremente asociadas como en un monólogo interior–, el símbolo exterior de la mente como transformadora continua del mundo externo, que devora constantemente nuevos datos en bruto para distribuirlos en un terreno con sobrecarga” . Sin duda, Ciria conoce los placeres (ópticos) de la mesa sin barrer y la sensualidad (material) del suelo sin barrer. Desde el urinario de Marcel Duchamp a peluches, carteles de publicidad inmensos, cuerpos desnudos a la crudeza del color, todo parece que puede formar parte de la pintura y, sin embargo, su imaginario es tremendamente selectivo.

XV

La parte de arriba del cuadro que me compromete es como un collage: dos tiras de pintura (amarilla y negra) introducen lo geométrico en el espacio de lo fantasmático-angélico. Louis Aragon habló del collage como algo cercano a lo milagroso, a la potencia de lo otro, al mismo tiempo que remitía a la magia . Tenemos que estar prevenidos contra una interpretación ortodoxa de la estrategia del collage como si las intenciones fueran, exclusivamente, las de introducir lo real en el campo de la representación. “Los autores que han intentado explicar sus intenciones (las de Braque y Picasso en sus primeros collages) hablan, con unanimidad sospechosa, de la necesidad de un contacto nuevo con la “realidad” frente a la creciente abstracción del cubismo analítico. Pero el término “realidad”, siempre ambiguo cuando se utiliza en relación con el arte, nunca ha tenido más ambigüedad que en este caso. Un trozo de papel de pared que imita la textura de la madera no es más “real” bajo ningún concepto, ni está más cerca de la naturaleza, que una simulación pintada de esa misma madera; y tampoco el papel de pared, el hule, el papel de periódico o la madera son más “reales” o están más cerca de la naturaleza que la pintura sobre lienzo” . Ciria pega o superpone (en una estilística de pausas y discontinuidades) la pintura sobre la pintura, subrayando que en el mismo proceso late el abismo de las diferencias. Como señala Derrida cada elemento heterogéneo o detalle de un collage –debido a su posición de fragmento que puede estar conectado a su contexto original como parte de un nuevo todo– va y viene entre “presencia y ausencia” y así impide una lectura lineal o unívoca del conjunto.

XVI

La pintura accidental (en términos de Ciria: una abstracción deconstruccionista) es contemporánea de un mundo de catástrofes, cuando la estética de la perversidad es hegemónica. En la actualidad proliferan las figuras de la obscenidad y las habitaciones, los procesos sexuales, la revelación de lo traumático o la ambivalencia (gozo-padecimiento) del narcisismo, generando un cierto manierismo.

En la novela *The Atrocity Exhibition*, James G. Ballard, en esa ciudad inundada por imágenes de accidentes automovilísticos, asesinatos, astronautas y crímenes de guerra, el personaje del doctor Nathan sostiene que el sexo es ahora un acto conceptual, “las perversiones son completamente neutras –de hecho, la mayoría de las que yo he probado están ya caducas. Necesitamos inventar una serie de perversiones imaginarias sólo para mantenernos en activo–”. Con todo, en los escenarios plásticos lo que predomina es una cotidianeidad alterada, en la que parece como si la banalidad estuviera sacralizada y la intimidad transformada en escenario expositivo.

XVII

La pintura es el arte de los cuerpos, porque ella sólo conoce la piel, es piel de una parte a otra. “Y otro nombre para el color local es la carnación. La carnación es el gran desafío arrojado por esos millones de cuerpos de la pintura: no la encarnación, donde el cuerpo está henchido de Espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matiz, de un lugar, de un acontecimiento de existencia” . Acaso el sentido es un toque, algo que reconoce el porte de la figura, que muestra que goce tiene que ver, sobre todo, con el tacto, algo que se puede hacer, por supuesto, con la mirada y con el pensamiento. “Tocar la interrupción del sentido –dice Jean-Luc Nancy–, he ahí lo que, por mi parte, me interesa en el asunto del cuerpo” . Gracias, entre otras cosas a la pintura, vemos los cuerpos como un consentimiento de lo visible mismo : el cuadro es, como demuestra la pintura de Ciria (enredada, en la última época de forma fotográfico-literal, con los cuerpos desnudos), afuera, piel, apariencia.

XVIII

Quiero retomar la idea de lo sublime, expresada en la pintura moderna por Barnett Newman como un sentimiento de deleite al ocurrir algo o no, más bien la nada, un acontecimiento, en el límite de lo expresable, del que se rinde testimonio: un despojamiento en el que se escapa de la angustia, la forma en la que lo trascendente se materializa . Incluso lo sublime o lo colosal remiten, como advierte Derrida, a la corporalidad , a esa cercanía tremenda de las figuras-abstractas declinantes, acaso trenzadas en el momento erótico más intenso.

XIX

Pintura que nos emplaza (imposiblemente) en la chora, esa matriz absoluta . Entre los fluidos se impone el rojo que no es carne del dolor o la muerte, también puede remitir al beso (a los labios maquillados) o a la sangre menstrual, eso que surge de una herida (allí donde aporía, nudo o cordón umbilical y nostalgia del seno materno riman) que es, en todos los sentidos, fuente de vida.

XX

Necesitaba volver, desde la escritura (no cumplida) del cuadro único a lo que fue mi primera aproximación a la pintura de Ciria. En el año 1994, a instancias de este artista al que acababa de conocer, intenté elaborar un texto y me di cuenta de que no se me ocurría nada; puse entonces las imágenes preparadas para el catálogo delante de mi hijo Ernesto, que entonces tenía tres años, y copié, a la carrera, lo que dijo. Ahora pedí la ayuda de mi hermosa hija Elena, que merodeaba por mi despacho, acaso pensando en llamar por teléfono a una amiga. ¿Puedes ayudarme?, le dije intentando con cariño ganarme su interés. ¿En qué? me contestó abriendo sus hermosos ojos. Quiero, afirmé rápidamente, que me ayudes a interpretar unas pinturas, ¿me ayudas? Sí, dijo ella y agregó, con resolución: “A ver”. En realidad sólo tenía que hacer una pregunta y dejar que su imaginación estableciera un territorio: ¿Qué es lo que ves? Lentamente, casi con la voluntad de dictarme lo que pensaba, comenzó a desvelar sus fantasías: “Veo dos rostros de pintura como deprimidos, uno está deprimido y el otro está como riendo”. Tras un largo silencio añadió: “detrás veo diferentes colores de pintura como si fuera la sangre que se les está cayendo”. Me di cuenta de que estaba, más que nada, atenta a lo que yo estaba escribiendo en el ordenador y eso producía una suerte de toma de conciencia, pero también un retardo, un sistema de pausas que evitaban el flujo incontrolado del discurso. Mira lo que escribo y como si cobrara conciencia. Terminó diciendo que esos rostros tenían un decorado detrás, como si su mundo fuera, en realidad, otra dimensión. “Ya está. Ya está del todo –apuntó con satisfacción–. ¿Digo algo más?” “Sí –repliqué yo–, di algo más”. Se enredó, considerablemente, con unas afirmaciones sobre las imágenes que están unas dentro de otras, literalmente dijo que “la tarjeta es el mundo real”. Me dejó enormemente intrigado eso de la tarjeta, hasta que me aclaró que se refería a la fotografía, esto es, a las polaroids que, como yo anteriormente, estaba contemplando. ¿Qué es lo de la tarjeta? Para ella había una certeza por encima de todo lo demás: “El cuadro está metido dentro de la dimensión en la que está la tarjeta que es la vida en la que nosotros estamos”. Aunque veía que estaba cansada, me permití pedir que aclarara un poco la cosa y, ante su silencio estupefacto, añadí: “¿No te dice nada más el cuadro? ¿Cómo calificarías a esta pintura?”. La respuesta no se hizo esperar: “Es muy rara”. Sostenía en su preciosa mano un tamagochi y seguramente tenía ya ganas de continuar jugando. Con una ternura indescriptible me pregunto si lo había hecho bien. De maravilla.

XXI

Acaso mi hija tenga toda la razón y en ese cuadro sobre el que tenía que escribir hay rostros o, en otras palabras, es un retrato. En muchos momentos (auráticamente, por emplear una noción benjaminiana) lo pintado nos devuelve la mirada: lo agrupado en el cuadro nos ve. “Por eso toda pintura, aun la paisajística y abstracta (abusiva denominación esta última: todo arte es abstracto),

es arte del retrato. “Retrato”, de trahere (“arrastrar”), era antiguamente “contar, referir” (volver a traer), y también “echarle a alguien algo en cara”, “sacarle los colores” .

XXII

De verdad, cuando ya había acabado de escribir estos fragmentos caóticos, rebuscando entre los papeles de la mesa, encontré uno en el que había escrito el título del cuadro: Jano . Resulta que mi hija había dado con la clave: un retrato doble, un rostro raro, algo que mi confusa mente había prolongado hasta los ángeles.

XXIII

“Yo creo que uno mira las pinturas con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto” . Tenemos que aprender, de nuevo, a acercarnos al filo de lo inexplicable, allí donde madura la pasión y, por supuesto, donde encuentra su esencia, esto es, su energía el arte.