BAERTGALLERY

AAL
ARTE AL LIMITE

Andrés Isaac Santana, "Whispers That Impress," Arte Al Limite, January 2017 (print)

116. 117

José Manuel Ciria

REINO UNIDO | UNITED KINGDOM

SUSRROS QUE LLEGAN

WHISPERS THAT IMPRESS

Por Andrés Isaac Santana. Crítico de arte (España).
Imágenes cortesía del artista.

Nuestra agudeza depende de la eficacia con la que escogemos esos trazados verbales, esos inasibles horizontes de palabras con las que articular un texto que dé cuenta de que la pintura ocupa un lugar, se hace como hecho, se revela como un signo, como desvío del instinto, como pretexto hormonal. Pero la línea que separa la muerte de la pintura de la ineficacia del verbo es tan delgada que la idea del texto perfecto, acabado, arrogante en su decir y en sus modos, proclama –de facto– la bancarrota de la ilusión. Para no haber texto sobre la pintura tendría que extraviarse la fijeza que esta deja tras su paso, el silencio tendría que devorar la materialización del signo, la pintura tendría que dejarse vencer por el agua. Y solo así, en ese desgaste, se pavonearía con otros rostros multiplicados y travestidos en el espejo de su existir.

Cuanto intento advertir no es la posible torpeza o la limitación de estás mismas palabras, sino la caducidad de modelos de decir, la quiebra de ciertos enunciados que de expansivos y universales terminan por ser reduccionistas a rabiar, de interpelantes devienen en caricatura de su propia insubordinación. De lo que se trata no es de aportillar el cuerpo de la pintura con la palabra altisonante que se acomode a lo que –de antemano– había pensado sobre ella. En su lugar se antoja la gramática aviesa y no otra, ese decir que juega con la maniobra barroca que tiene constancia de la huella pero que no habita en su centro: la vuela, la mira desde lejos, intenta olvidar su silueta. El decir sobre la pintura ha de abandonar el fetichismo gustoso del hallazgo de lo dado, de lo acabado, de lo preciso y concreto, para burlar toda noción de gravedad y de espesura. Es en esa disidencia donde habita el don de la palabra y donde los signos pictóricos se reconcilian con sus desvíos retóricos.

José Manuel Ciria ha sido un pintor "leído" con fruición y con soberbia. Leído una y otra vez hasta el cansancio de los que le veneran o hasta el delito de los que disienten de él. A veces de un modo abrupto, otras veces complaciente, pero la mayor parte del tiempo desde la impertinencia de una contención y mesura que dista mucho del arrebato hormonal que su pintura dispensa. Es amplísimo el ramillete de textos que se despliega sobre su obra. Y esa expansión de "la mirada escrita" ha resultado siempre fragmentaria por lo que de conservador (o transgresor) tiene el pensamiento. La idea de abastecer de metáforas el corpus frenético de una obra como esta, está aún por llegar. Falta ese texto (o los textos) que contravengan la ansiedad del relato inacabado, si fuera de verdad necesario. Esa misma ilusión es obra de fabuladores diestros y consagrados al don del engaño; es, tal vez, la más cara de las utopías, el hallazgo infructuoso y frustrante de una piedra filosofal ¿Es, de verdad, pertinente? ¿Acaso aporta algo esa resurrección del juicio acabado y perfecto?

Seguramente pueda pensar que los textos aquí reunidos no dicen nada o que honran la angularidad en beneficio de esos extraños paradigmas de corrección; pero no, no resultaría cierta esta afirmación. Al menos no resultaría cierto del todo. Los textos que se organizan aquí sí que alcanzan a decir, a describir, a puntar, a husmear, a reconsiderar las múltiples dimensiones estéticas del cosmos-Ciria. Es menester entonces detenernos en el hecho y en el sentido de esa escritura y de sus perfiles. Cabría interrogarse sobre la manera en la que la pintura de Cira se escribe, se piensa o se dispone como objeto y como pretexto del ensayo. Cuando la pintura se apresta a ser escrita es escorada por múltiples recelos. El relato

Our sharpness depends on the efficacy regarding those verbal drawings we choose, those horizons of words you cannot grasp. Words used to articulate a text explaining that painting occupies a place, is made as fact, and is revealed as a sign, as a deviation from instinct, as a hormonal pretext. However, the line that separates the death of the painting from the inefficacy of the verb is so thin that the idea of the perfect, finished, arrogant text in its saying and its modes proclaims –de facto– the bankruptcy of illusion. Not having a text on painting means to lose the fixity that painting leaves behind; silence would have to devour the materialization of the sign; and painting would have to be overcome by water. And only then, in that wear and tear, the artist would swagger together with another multiplied and transvestite faces in the mirror of his existence.

The idea is not about warning the possible clumsiness or limitation of these words, but the expiration of models of saying, the failure of certain statements that start as expansive and universal and end up being reductionist, and questioners turn into caricatures of their own insubordination. It's not about the interrogation of the painting's body with the high-sounding word, which is accommodated –beforehand– to one's thought about it. Instead, it's preferred a bad grammar and not another, that saying that plays with the baroque maneuver that has a record of the vestige. Nonetheless, it doesn't live in its center: it flies above it, it is seen from afar, and there's an attempt to forget its silhouette. The saying about painting has to abandon the pleasant fetishism of the discovery of the given, the finished, the precise, and the concrete in order to avoid any notion of seriousness and untidiness. It's in that dissidence where the gift of the word dwells and where the pictorial signs are reconciled with their rhetorical deviations.

José Manuel Ciria has been a "read" painter with fruition and pride. Read over and over regarding the weariness of those who revere him or even the crime of those who dissent from him. Sometimes it occurs in an abrupt way, sometimes indulgent, but most of the time from the impertinence of a contention and moderation that is far from the hormonal outburst that his painting presents. The collection of texts that can be seen throughout his work is vast. And this expansion of "the written expression" has always been fragmented by the conservative (or transgressive) of the thought. The idea of supplying the frantic corpus of a work like this one with metaphors is still on its way. It's required that text (or texts) that contravenes the anxiety of the unfinished story, if it were really necessary. That illusion is the work of skillful story-tellers and devoted to the gift of deceit; at the same time, it's perhaps the most expensive of utopias, the inutile and frustrating discovery of a philosopher's stone. Is it really pertinent? Does that resurrection of the finished and perfect judgment contribute anything?

It's certain that these texts here say nothing or honor the angularity for the benefit of those strange paradigms of correction. However, this statement wouldn't be true. At least it wouldn't be true at all. The texts that are organized here are enough to say, describe, determine, sniff out, and reconsider the multiple aesthetic dimensions of the cosmos-Ciria. So, it's necessary to analyze the fact and the meaning of that writing and its profiles. One could question the way in which Ciria's painting is written, thought or disposed as an object and as a pretext for an essay. When painting is primed to be written, it's supported by multiple misgivings. The narrative in relation to it is a space stalked by the phantoms of the working models. It's –also –subject to the intimacy profaned by those

De la serie Doodles / Jardin Perverso IV, «El ojo que llora ante la pintura», 2008, oleo sobre lona plastica, 200 x 200 cm.

De la serie Memoria Abstracta, «Flowers (For MLK) », 2008, oleo y aluminio sobre lienzo, 200 x 200 cm.

De la serie La Guardia Place, « these boots are made for walkin (Version II) », 2006, oleo sobre lienzo, 150 x 150cm.

en torno suyo es un espacio acechado por los fantasmas de los modelos operantes, sujeto –también– a la intimidad profanada por esos que miran desde fuera y que anteponen la lógica a la emoción, el principio reactivo al esfuerzo dialogante, la postura vertical frente a la seducción de los paisajes horizontales. Nuestra(s) escritura(s) debería(n) abandonar esa imagen de la soberbia universal aunque contengan –sin complejos– cierto pronunciamiento o contestación más o menos bravucona. Esa misma escritura, que ahora se condensa en estas páginas enfáticas y perversas, ha de renunciar al complejo de la totalidad sin causa porque ello condiciona y desfigura un contexto de aproximación, a todas luces conflictivo, donde el otro (yo mismo) puede intervenir pero no tendría por qué marcar las pautas de esa danza de palabras que siempre, y por encima de toda circunstancia, resultará insuficiente, palmaria, ridícula incluso.

Si la pintura de Cira se definiera a sí misma por lo que se escribe de ella, si esa pintura hablase solo, y únicamente, desde la voz que le responde, sería entonces el ensayista el mayor "manipulador" de las proyecciones e invocaciones de esta. Las influencias y la amplitud del vocabulario pictórico quedarían reducidas, por tanto, a la acumulación ociosa de frases y enunciados deseosos de satisfacer –por medio de la usurpación pueril– la vanidad del que escribe más allá (o más acá) respecto de esa superficie. Si por el contrario, la fuerza irrefrenable de su pintura, que es casi testimonial, se emancipase de la tiranía de ese decir que le circunda, todas esas otras zonas de su voz quedarían refrendadas en el tejido espeso de la historia y no preterida por la autoridad de un único juicio crítico. Más que defender una pintura, más que re-escribirla una y otra vez por cinismo o por exceso de diplomacia, habría que sostenerla, tendríamos que soportar el peso de su propia ontología sin el recurso de la convalecencia, dado que su riqueza y vastedad le sirven para escribirse ella sola.

Sus mejores relatores serán entonces los que desautoricen esa misma dimensión áulica de la palabra para acrecentar el valor del signo por sí mismo. Ese decir debe obedecer, por fuerza, a un alfabeto morfológico y estilístico. Sin que por ello, la palabra (esas y aquellas palabras), tiendan a malversar la materia pictórica con arreglo a una re-organización de su misma estructura y densidad cultural. Con esto no digo que los modelos pretextados sean indignos, sino que es momento de forzar la mayor abstracción del pensamiento para fundar otra escritura. La sintaxis tiene que ser otra y cuando me refiero a ella no hablo sólo de la estructura del período gramatical que dicta la academia, sino de esos posibles modos, disidentes o concertados, desde los que la lógica y la generación continua de sentidos, discurren en los dominios de la organización o del desorden. El texto sobre Ciria o sobre su pintura (acaso lo mismo) debe subvertir la restricción estética de la escritura historiográfica y crítica, entendiéndola ahora como un gesto autónomo de creación en el que, pese a la trabazón categorial de otros ensayos, experimente una beligerante emancipación del drama de la escritura. Su pintura es pura expansión rabiosa y desbordante, por lo que su texto ha de traducir esa naturaleza, ha de emular la polifonía contenida en esa superficie. De no ser así, la idea, esa materia deliciosa para la disidencia y el pensamiento tránsfuga, abdicaría ante su carcelero.

El trazado dramatúrgico de la pintura de Ciria sustantiva una preocupación analítica, sin duda. Pero su hacer es más visceral que intelectual. Releva un impulso –asistido por un principio de realidad bastante ambiguo– que delata un absoluto manejo de las herramientas críticas, avocadas a un ejercicio casi existencialista de control y de verificación que pasa siempre, y antes que nada, por la más dolorosa y rabiosa introspección. La urgencia de la lógica cede con fuerzas sus dominios hegemónicos a la especulación subjetiva. De ahí que su pintura no ofrezca respuestas ni soluciones, sino que, a diferencia de ello, interroga, interpela, demanda la construcción infinita del texto desde otro lugar, desde esa otra subjetividad que se convierte en interlocutora de su letra. La pose y la afectación, figuras tan típicas dentro de esa perspectiva fraudulenta que la cultura contemporánea delata, se revelan inoperantes a la hora de entender esta pintura y su universo escritural. AAL

who look from the outside and prefer logic instead of emotion: the reactive principle to the dialogical effort, the vertical posture in front of the seduction of the horizontal landscapes. Our scriptures should abandon this image of universal pride even if they contain –without complex –some pronouncement or response that is aggressive, more or less. That same writing, which is now condensed in these emphatic and perverse pages, must renounce the complex of totality without cause because it determines and deforms a context of approximation, that is clearly difficult, where the other (myself) can intervene. However, it cannot make a difference in that dance of words that will always be –above all– insufficient, clear, and even ridiculous.

If Ciria's painting defines itself by what is written of it, if that painting speaks only, and only, from the voice that replies, the essayist would be the greatest "manipulator" of the projections and invocations of this. Therefore, the influences and the amplitude of the pictorial vocabulary would be reduced to the useless accumulation of phrases and statements that are eager to satisfy –by means of puerile usurpation– the vanity of the one who writes beyond (or closer to) this surface. On the other hand, if the unstoppable force of his painting, which is almost testimonial, is emancipated from the tyranny of that surrounding speech, all the other areas of the voice would be restrained in the thick fabric of history and not by the authority of a single critical judgment. Rather than defending a painting, rather than rewriting it over and over again by cynicism or excessive diplomacy, it would have to be sustained: we would have to bear the weight of its own ontology without using the resource of convalescence because its richness and vastness are used to write itself.

The best narrators will then be those who discredit that court dimension of the word in order to increase the value of the sign by itself. That saying must –of course– obey a morphological and stylistic alphabet. Nevertheless, the word (these and those words) could misappropriate the pictorial matter in relation to a reorganization of its own structure and cultural density. By mentioning this, it doesn't mean that the models used as an excuse are unworthy, but it's time to force the greatest abstraction of thinking in order to found a different writing. The syntax has to be different and in relation to it I speak not only about the structure of the grammatical period dictated by the academy, but of those possible dissenting or concerted modes, from which logic and the continuous generation of meanings are invented in the domains of organization or disorder. The text about Ciria or his painting (perhaps it's the same thing) must subvert the aesthetic restriction of the historiographical writing and criticism, understanding it now as an autonomous gesture of creation in which, despite the categorial linkage of other essays, it experiences a belligerent emancipation of the drama of writing. His painting is simply overflowing, so his text has to translate that nature, and emulate the polyphony contained in that surface. Otherwise, the idea, that delicious matter for dissidence, and the thinking would dessert, abdicate before its jailer.

The dramatic drawing of Ciria's painting creates an analytical concern without doubt. However, his doing is more visceral than intellectual. He exaggerates an impulse –supported by a principle of a very ambiguous reality– that betrays an absolute management of the tools for criticism, which have a resolution in an almost existentialist exercise of control and verification that always experiences, in the first place, the most painful and furious introspection. The urgency of logic yields with force its hegemonic dominions to the subjective speculation. His painting does not offer answers or solutions, but, unlike that, it questions, inquires, demands the infinite construction of the text from another place, from that other subjectivity that becomes the interlocutor of its letter. The posture and the affectation, the typical figures within that fraudulent perspective that the contemporary culture betrays, prove to be ineffective when it comes to understanding this painting and its scriptural universe. AAL

De la serie Mascaras de ka mirada / Suite Gilgamesh, « Una planta que hace rejuvenecer », 2005, oleo sobre lienzo, 250 x 250 cm.