

CIRIA: EL ARTISTA PROTEICO

Julia Sáez-Angulo

Un cuadro es una obra artificial, fuera de la naturaleza,
y exige tanta astucia como la perpetración de un crimen”.

Edgar Degas.

De los artistas surgidos en los 80, quizás sea José Manuel Ciria el más versátil y proteico. Basta seguir el pulso y el ritmo de sus series pictóricas para ver como va mutando en una particular metamorfosis, en la que la abstracción y la figuración se van envolviendo, dando la mano, desgajándose en una suerte de movimiento perpetuo. Formas y color se debaten en sus cuadros; figuras alusivas a la realidad o formas sin referencia alguna que combaten junto al color por ocupar el protagonismo del cuadro. Una pintura, la misma pintura de autor que se va fragmentando en sucesivos cuadros, en diferentes versiones y visiones de una creatividad continuada y casi infinita, como los pliegos del gran mapa del cuento de Borges, de aquel personaje cartógrafo que, en busca de la perfección de su mapa, necesitaba envolver con él todo el planeta.

La personalidad del pintor Ciria, travestido en el juego de su pintura, aparece y desaparece en su propia dinámica, en una energía que se traduce en un trabajo indagador y constante, casi como el de un niño juguetón e hiperactivo que temiera la huida de lo entrevisto -por su gran capacidad intuitiva, investigadora y creativa- y lo atrapa de inmediato en la superficie del soporte, lienzo o papel. Un artista, que de seguir así emulará en obras a los dos artistas más intensos, prolíficos y productivos de la Historia del Arte: Picasso y Dubuffet.

¿Que mueve a Ciria a esta elaboración gozosa de la pintura? A la vista atenta y despaciosa de sus cuadros, se intuye que es el íntimo gozo de pintar, su gusto por la elección del color, el arrebató por la aplicación del pigmento o el desahogo en la factura del gesto controlado. Los temas o trasuntos pictóricos de sus series dinamizan el punto de partida para extraer, de uno o varios aparentes iconos, una morfología de manchas singulares y frenéticas que se turnan, alternan o invaden sin caer jamás en lo modular o la fácil plantilla única.

En esta nueva exposición, Alasdurasyalasmaduras, el artista ha retomado en parte la idea de la máscara (que viene de los 90, de la serie denominada Máscaras de la mirada), origen de uno de los movimientos más decisivos de las vanguardias históricas: el cubismo. Pero Ciria no ha tomado la máscara en un sentido literal de la referencia africana u oceánica que utilizaron los cubistas y surrealistas, ni siquiera de la máscara teatral o de los carnavales, máscaras que han ayudado a los hombres a la representación fuera de sí mismos. Ciria ha tomado la máscara desde otro ángulo conceptual menos referente a las formas y más complejo y elaborado en la idea.

El diccionario de símbolos de Juan-Eduardo Cirlot dice al hablar de la máscara: “Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún sigue siendo lo que era. Por ello las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; este es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica” (1). La idea de metamorfosis viene muy bien a las visiones icónicas continuadas de los cuadros de Ciria.

Las máscaras de Ciria se acogen con frecuencia a títulos largos y literarios en los cuadros, al modo daliniano de cierta época: Máscara desocupada recordando a Giotto; Máscara partida desocupada y regleta de colores sobre trama; Desocupación de la máscara... Hay en algunos títulos cierta descripción posicional de las formas. El título dinamiza la mente del espectador hacia una concreta interpretación del cuadro. ¿Es esto realmente lo que busca el artista? Ciertos títulos resultan expeditivos o ligeramente insólitos: Coleccionista de ojos, El ojo que llora ante la pintura, Días de musas... ¿Y si fuera un recurso lúdico del autor hacia el que mira su cuadro? Ciria es capaz de esto y mucho más. Su registro de nombres a las series o a algunos de los títulos de sus cuadros dan pie para pensarlo. Veamos sino referentes como Fuck Picasso o el mismo título de la exposición Alasdurasyalasmaduras, que puede parcelarse –si seguimos un juego ramoniano (de Ramón Gómez de la Serna, el autor de los Istmos) – en “alas duras y alas maduras” o bien el mismo origen del dicho popular “A las duras y a las maduras”.

Resulta particularmente singular que el autor no acuda a la fría o cómoda referencia del Sin título o a la numeración arábiga o romana de las series, lo que indica su gusto narrativo o dramático. Pablo Picasso decía que no le gustaba la pintura sin drama, por eso apenas si cultivó la abstracción. Ciria sí trabaja con persistencia la abstracción pero no la deja enfriar en su nominación. La semántica no

es inocua y el artista tiene un amplio vocabulario terminológico para acompañar su pintura. Cada cuadro lleva en sí una afirmación que reconduce la mirada del espectador al apropiarse del título antes de contemplar la obra. Una afirmación que asienta o niega un dato, lo pone en duda, plantea una interrogación o propone una reflexión. No porque el título tire de la pintura sino porque la pintura se ha hecho acompañar de los vocablos dispuestos para ella.

Dos cuadros llevan implícita la palabra “ojo”: El ojo que llora ante la pintura y Coleccionista de ojos. Los títulos son tan poderosos que inexorablemente obligan al espectador a cuestionarse sobre su significado conceptual mirando la pintura. Tarea ardua que puede llevar a un sinfín de interpretaciones. ¿Se refiere al asunto de la cacareada y nunca arribada muerte de la pintura? ¿Al pintor que busca con ansiedad la mirada de los espectadores? ¿Qué cabe hacer? Seguramente recordar la máxima primera del crítico de arte. “Hay que respetar el misterio del cuadro”. El espectador contempla la pintura y ha de dejarse llevar por una impresión prístina antes de dejarse envolver por el discurso teórico que va desde el título del artista hasta los párrafos del crítico o del historiador de arte. La pintura, por encima de todo, es pintura que se construye con la presencia del pigmento y el color sobre una superficie plana o en relieve. Y esa mirada primera y sensual sobre el color y su aplicación ha de primar a la hora de contemplar un cuadro. La idea se vuelve forma en el arte, es el pensamiento el que se aferra a la mirada.

Ciria, a diferencia del vanguardista Max Ernst, que no quiso poner una sola palabra o frase a su novela titulada Une semaine de bonté, escrita a base de collages de dibujos en papel impreso, nos sitúa ante sus cuadros con una cascada de palabras que de seguro estima necesaria, aunque sólo sea para poner un nombre claro e identificador a sus obras, frente al frío y a veces confuso Sin título a la hora de referenciar los trabajos de un artista, tanto para el historiador de arte como para el público.

De retículas, formas y pintura

El autor de Alasdurasyalasmaduras se acoge con frecuencia al trazo de la línea, el cuadrado o la retícula porque sabe que la geometría conforma y articula, porque construye un poderoso armazón en el cuadro, fija la abstracción y la dota de un peso que evita las delicuescencias manieristas. El artista hace dialogar los elementos complementarios más que antagónicos: geometría y mancha, geometría y gesto; Apolo y Dionisos... la eterna constante en el arte. La idea del cuadrado o del cuadro dentro del cuadro –y no precisamente a la manera o intencionalidad del Barroco– es otra de

las actuaciones asumidas por el artista en su repertorio formal. En el caso del cuadro titulado Figura estereoscópica se aprecia con más rotundidad o en Días de musas.

La figura, el cuerpo humano fue punto de arranque en la obra de Ciria y, aunque en los 90 su paso a la abstracción se hizo rotunda, en algunos de sus cuadros no abandona la idea de la figura humana a base de formas que aluden a masas corporales, homínidos, personajes, muñecos u elementos formales que insinúan por fuerza al hombre, al cuerpo o al ser humano como elemento de sugerencias. Así sucede, por ejemplo en su cuadro Figura-Máscara desocupada, donde se aprecia con claridad un rostro con ojos, boca y orejas algo alarmantes, que mira entre inquieto y asustado. Quizás en este campo se haga realidad lo que algunos historiadores han calificado como la nostalgia del cuerpo humano o la ausencia del hombre en el repertorio del arte contemporáneo.

El cromatismo de Ciria sigue restallando en sus diálogos del rojo y el negro junto al blanco y a los ocre matizados. Una suerte de puntillismo, fruto de una sacudida controlada de pincel, a modo de “azar controlado”, suaviza y envuelve la composición al tiempo que evita la sensación de formas rotundas, recortadas, solas y frías sobre el soporte.

En suma, nos encontramos ante un pintor/pintor. José Manuel Ciria es un artista que apuesta por la pintura, porque cree y ha creído en ella, porque con ella ha sido capaz de atravesar con holgura los escollos duros que trataban de derrocarla. Sabe a fondo de su lenguaje, de sus posibilidades de dicción, de su capacidad de sugerencia cromática, de su eventualidad de trasvase, de su capacidad de drama, incluida en la abstracción... La pintura no morirá mientras haya artistas inteligentes que la practiquen.

Vista su fecunda trayectoria de casi tres décadas en el circuito artístico, de su afirmación gozosa y libre ante cada obra, de su seguridad conceptual, formal y alusiva, para no repetirse en cada cuadro, una se ve tentada a llamar a Ciria el sabio defensor de la pintura o, con más propiedad aún, “el señor de la pintura”, capaz de ejecutar el gran libro o el enorme mapa de la pintura a base de las páginas singulares y diferentes, con sus distintas series y cuadros. En suma, un pintor inagotable. Su versatilidad y humor lo hacen el más proteico de nuestros artistas, sin olvidar el aserto de Fran March de que el arte es la expresión de nuestras utopías.

1 Cirlot, Juan-Eduardo. "Diccionario de símbolos"; Editorial Labor. Barcelona, 1992 (Pág. 299).