

CIRIA: PINTURA PARA REMOVER CONCIENCIAS

Esther Esteban

A José Manuel Ciria se le ha englobado tradicionalmente en el contexto del expresionismo de carácter abstracto que tan importante ha sido para la evolución de la pintura española contemporánea. Su personal lenguaje, lleno de grandes manchas de aspecto azaroso y colores disonantes en donde ha dominado con rotundidad el rojo, fueron las características claves que determinaron esta asociación de su trabajo con dicha tendencia. Pero más allá de esta primera definición, el trabajo de Ciria se ha posicionado como un discurso que ha contribuido a la reactualización de la pintura dentro de la práctica contemporánea del arte. Como los grandes nombres, la obra de este artista, independientemente de su estilo o iconografía, debe entenderse como una manifestación cultural que sobresale dentro de los múltiples vértices de esta saturada sociedad post-moderna.

Sin la más mínima intención de negar su vinculación con la tradición plástica española, el afán arraigado en Ciria en su deliberado desplazamiento a Estados Unidos (concretamente a Nueva York, donde reside desde finales de 2005) debe entenderse en el ánimo de reinención y búsqueda, de fortaleza espiritual y valentía. Son demasiados los artistas que se quedan dormidos en sus primeros logros, sin conseguir escapar al laberinto que ellos mismos trazan en la demanda del mercado. Escapar de uno mismo como quien huye de la jauría, enfrentarse al lienzo en blanco revestido únicamente de aislamiento y soledad, es una de esas situaciones que algunos artistas buscan para incomodarse, para llegar más allá, para experimentar nuevas soluciones, para lograr otros resultados formales.

Es innegable que el período iniciado con la exposición en el Palacio de Velázquez de Madrid y su primera beca en el Colegio de España de París concedida por el Ministerio de Cultura español (todo ello en 1994) y el recorrido desde aquel momento hasta la exposición itinerante organizada por Seacex en el Museo Nacional, Palacio Krolikärnia de Varsovia, el Centro Pasquart de Arte Contemporáneo de Biel (Berna) y los tres museos de Méjico en 2005, son hitos de un recorrido que dota a este artista de una especial importancia internacional. Junto al trabajo de algunos escasos

compañeros, su obra viene a ser una representación visual de todo este período de nuestra sensibilidad contemporánea, consiguiendo una conexión entre opuestos: una pintura netamente del “ahora” unida de forma inseparable de nuestra tradición. El recorrido de la luz sobre las lonas plásticas o los lienzos, la generación de volúmenes otorgados a las manchas, la facilidad para texturizar que brinda un aspecto matérico donde tan solo existen una superficie completa y absolutamente plana..., muestran la rotundidad de su propuesta.

Pero por mucho que se haya mencionado, lo que convierte a la pintura de Ciria en rara avis, por no decir única, es sin duda el entramado teórico y conceptual que su obra desarrolla. Muchos de los críticos insisten en la importancia del “Cuaderno de Notas – 1990” como momento fundacional de la pintura de este artista. La peculiaridad radica en que cuando alcanzamos a entender aquello que él denomina como Abstracción Deconstructiva Automática (A.D.A) y su formulación en cuanto a campos analíticos, temario y series, convertido todo ello en una suerte de “mecanismo”, según indica el propio Ciria, para dictar las diferentes soluciones formales e investigaciones a llevar a cabo, no nos queda más remedio que quedarnos perplejos ante la virtud e invención conceptual que dicho entramado desarrolla. Porque independientemente de que cifremos como el punto de inflexión el año 1994 para el desarrollo de la pintura “madura” de Ciria, —para ser precisos, en la preparación de la obra que habría de mostrarse en la desaparecida Galería El Diente del Tiempo de Valencia, que formaría el grueso de los trabajos de la exposición antes mencionada en el Palacio de Velázquez—, no cabe duda que la obra ya de 1991 y 1992 estaba inmersa claramente dentro de su singular ideario plástico.

Podemos afirmar que todo este bagaje caracteriza a un Ciria ascético y espiritual que busca en la pintura un campo donde desarrollar todo tipo de investigaciones sobre el propio medio. Una especie de herencia excéntrica sobre la pintura que ha conformado la personalidad y mitología de este creador.

Es posible que podamos rastrear muchas filiaciones y similitudes con otras propuestas, pero es innegable que el acercamiento resulta épico en cuanto a intención metodológica y analítica. En Ciria no se trata solamente de tener calidad y resolver atinadamente, sino que contemplamos un “desmenuzamiento” de todo aquello que entendemos como medio pictórico, y encima desarrollado con una facilidad que resulta pasmosa, y supongo que para alguno de sus compañeros, insultante.

Dejemos en este punto lo que ha supuesto José Manuel Ciria dentro de la plástica en España, e intentemos centrarnos ahora en su periplo americano. Si atendemos al número de series abiertas y desarrolladas por el artista en los últimos seis años, comprobaremos que su afán investigador y de búsqueda no ha cesado ni un instante: Serie Post-Supremática, serie Cabezas de Rorschach II, serie Crazy Paintings, serie Estructuras, serie La Guardia Place, serie Máscaras Schandenmaske, serie Desocupaciones, serie Doodles, serie Memoria Abstracta y serie Cabezas de Rorschach III, con continuaciones intermitentes de series previas, como puedan ser la serie El Jardín Perverso o la serie Sueños Construidos. Todos estos grupos de trabajo o familias quedan perfectamente categorizados y claramente divididos en su formalidad iconográfica. Sinceramente no conozco a ningún otro artista así, cuando además consigue, que cualquiera que haya entrado en contacto con su obra en un momento determinado, a partir de dicho encuentro, reconozca con facilidad sin ningún género de dudas la obra de este singular artista.

Me gustaría ceñirme ahora únicamente a las dos últimas series realizadas en Nueva York: Memoria Abstracta y Cabezas de Rorschach III. He tenido el raro privilegio de ver a Ciria pintando. Normalmente los artistas huyen de tener espectadores, Ciria no es excepción, y argumenta que cuando alguien te observa intentas que el acto íntimo se convierta en espectáculo y que el gesto sea más grandilocuente, cosa que va en claro detrimento de la concentración necesaria para conectar con el trabajo. Aún así, sentada en una silla en un rincón sin articular palabra ni esgrimir ningún movimiento, y prácticamente sin respirar, conseguí permanecer durante largo rato durante una sesión de pintura que Ciria llevaba a cabo. Evidentemente, no había musas que volasen en derredor, ni aquello escapaba al mero ejercicio de ir echando color sobre el lienzo tumbado en el suelo; pero lo mágico y memorable de aquella experiencia fue comprobar, además de la aparente facilidad y los movimientos del artista, la mirada de Ciria, la manera en que Ciria mira; una mirada inquisitiva que no se realiza solamente con los ojos sino con todo el cuerpo, y diría sin querer parecer exagerada, con cada célula de su ser. Una mirada que sin duda el lienzo siente en su tersa piel. La obra que se estaba consumando en aquel momento, era una pieza de la serie Memoria Abstracta. Otra cuestión sorprendente fue comprobar que el “azar controlado” del que Ciria tanto ha comentado, no resulta tan azaroso, y que más bien quisiera comparar con una orquestada coreografía de ballet; y que el resultado textural se incrementa por sesiones que se solapan controlando con exactitud los secados del óleo.

A nivel de lectura, debemos diferenciar claramente las obras de esta serie en dos acciones completamente separadas. Por un lado, la organización y creación de los fondos geométricos, y por

otro, las sesiones que articulan las conocidas manchas gestuales de Ciria. Desconozco si el espectador avezado es capaz de descubrir el desencuentro temporal de estas dos llamémosles “capas”. Resulta increíble como ambos “lapsos” se intercalan e integran con total naturalidad. Memoria Abstracta viene a ser un prodigio de pequeñas soluciones formales, que me gustaría denominar como de alto nivel de experiencia. Según Ciria, Memoria Abstracta es un ejercicio de revisión, de repensar la serie inmediatamente anterior a su desplazamiento a Nueva York, Máscaras de la Mirada. La separación temporal entre ambas series es de cinco años, aunque Ciria mantiene que una es continuación de la otra, con dos sencillas diferencias, el campo compartimental o geométrico ha crecido en relevancia de forma muy notoria, mientras antes en Máscaras de la Mirada, existían habitualmente elementos geométricos sean cuadrados, rectángulos o barras de diversas dimensiones y con mayor o menor protagonismo, o simples cortes lineales bien en los fondos o en los “motivos” de las composiciones, y siempre en colores neutros, negro, gris y muy ocasionalmente algún rojo o una gota de amarillo; en Memoria Abstracta los elementos geométricos han crecido exponencialmente cubriendo totalmente los fondos, asimismo se ha multiplicado la paleta de colores con arenas, amarillos pálidos, naranjas y rojos terrosos, azules, verdes, rosas y la irrupción aplastante del aluminio. También en la “capa” gestual asistimos a la llegada de un color nada habitual en el Ciria último, el naranja.

La otra gran diferencia entre Memoria Abstracta y Máscaras de la Mirada consiste en que en la mayoría de las composiciones, la mancha se ve encerrada dentro de una de las “ventanas” que se generan desde los fondos siendo por consiguiente mucho menor de tamaño, y esta característica se generaliza prácticamente a toda la serie exceptuando escasas composiciones en donde las manchas viajan libremente sobre los fondos compartimentados. Resumiendo, la evolución de esta serie con respecto a la anterior, se circunscribe a una mayor radicalidad geométrica, a una expansión colorista y la supeditación de la mancha al fondo, independientemente de la insistencia en el número nueve y todas sus conjunciones espirituales y mágicas. Podemos también observar como en infinidad de composiciones han aparecido una suerte de marcos concéntricos dentro del plano pictórico. A pesar de las profundas diferencias, ambas series congenian de forma evidente y se apoyan para conseguir un nudo característico.

Dentro de todo el “protocolo” que ofrecía A.D.A. podemos sin excesiva dificultad encajar prácticamente la totalidad de las series americanas. Muchas de ellas, según a indicado Carlos Delgado, han resultado ser una especie de revisión de series antiguas de este artista, así podemos generar un enorme paralelismo entre la serie Post-Supremática (2005-2006) y la serie Autómatas

(1984-1985), como entre La Guardia Place (2006-2007) y la serie Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos (1989). La profundización de un mismo surco ya transitado que se actualiza. Sin embargo, nos cuesta tener la misma apreciación sobre la serie última de José Manuel Ciria, Cabezas de Rorschach III. El mismo artista nos indica que el detonante no proviene de una investigación formal o conceptual, sino de motivos estrictamente personales. La muerte del padre del artista por un tumor cerebral, el sufrimiento de su pérdida y un viaje iniciático a ver los Moai de Isla de Pascua, llevan a Ciria a pintar un cuadro que escapa a toda comprensión dentro de su producción, Oh! Días salvajes (2010). Si bien el acercamiento a lo figurativo se había realizado ocasionalmente en diferentes series, véase el homenaje al Malevich último, las figuras y desnudos de la serie La Guardia Place, el icono de la máscara (Máscaras Schandenmaske) o los monigotes (Doodles), debemos ver que Cabezas de Rorschach III, es una serie que sin abandonar lo abstracto podemos leer con enorme facilidad como figurativa. Un engendro alquímico que contiene todo el Ciria que conocemos: la fuerza y el desgarró de las composiciones, el “cosido” de las manchas abstractas, la presencia poderosa, las texturas, goteos, “nubes” y atmósfera característica... Pero Cabezas de Rorschach III es posiblemente más que otras series del artista un grupo de trabajos con una clara intención política. La distorsión, la elipse, lo grotesco, se da la mano a amplios campos de vocación emocional. Caras que dan miedo, o quizá, lo reflejan, gestos agresivos que observamos diariamente en la sociedad contemporánea, la ternura desolada, la mirada perdida, la rabia ante las propias limitaciones, el descontento de la soledad. Aislamiento, figuras sin bonanza y aisladas, gestos chirriantes, deformidad. Son tantas cosas las que suscitan y proyectan estas Cabezas de Rorschach en el espectador, que sí, claramente dan miedo, pero este miedo es ante la reflexión que provocan. Es mejor, esconder la cabeza como el avestruz y no mirar estas pinturas, nos es más fácil quedarnos en otras de sus series puesto que como el propio Ciria indicaba “la abstracción no es el vehículo adecuado para expresar ideas concretas”, aunque la intención subyacente fuese la misma e idéntica.

Mencionaba antes que quien entra en contacto con la pintura de Ciria queda atrapado para siempre en el reconocimiento de su lenguaje. Vemos decenas de exposiciones cada año en galerías de arte y museos que desaparecen para siempre de nuestra memoria. Contrariamente, quien haya seguido a Ciria, estará de acuerdo conmigo en que somos capaces de recordar con bastante claridad muchas de sus exposiciones. Creo no equivocarme al afirmar, que al preguntarme a mi misma sobre mi reacción ante las pinturas que forman la serie Cabezas de Rorschach III, este grupo de trabajo se queda instalado indeleblemente en la memoria creando poderosas raíces. Muchos de los

gestos, las expresiones, el color, los ojos, se nos quedan pegados a nuestras retinas y cerebro sin que consigamos deshacernos de ellos. Pintura sin frenos dirigida a nuestras conciencias.

Para terminar quisiera comentar otros dos puntos. El primero, la invención y proeza iconográfica que cada una de las obras de esta serie nos ofrece, y que quizá alcancemos a categorizar en tres grandes grupos: Aquellas composiciones más próximas al realismo, las pinturas que mantienen un carácter de invención libre, principalmente en los pequeños formatos; y un tercer grupo de trabajos de vocación claramente grotesca, que de alguna forma vuelve a engarzar con claridad con la tradición española y europea. Las pinturas con intención de caricaturas grotescas fue inaugurada por Leonardo da Vinci en 1490, a partir de ahí podemos rastrear muchos artistas cuya predilección ha sido este tipo de pinturas; desde nuestro extraordinario Goya en sus pinturas negras, a ejemplos que van desde Odilon Redon a Edvard Munch, o desde el escultor Messerschmidt a James Ensor, sin olvidar el neoexpresionismo alemán o a nuestro Saura.

Es decir que dentro de una misma serie asistimos sorprendidos a giros inesperados y a una especie de cajón de sastre, en donde todo cabe para alcanzar la iconografía estigmatizada de la cabeza-signo. Esto enlaza con el segundo punto que quería desarrollar. Tengo en mis manos el magnífico catálogo que editó el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1996, sobre Picasso y el Retrato. Hojeando dicha publicación alcanzamos a comprender que para Picasso cada pequeña pintura, cada boceto, cada dibujo, es un campo de investigación formal e invención inagotable. Pequeños bosquejos junto a obras completamente terminadas, cabezas cubistas al lado de caricaturas, composiciones bellísimas realistas o deformes de retratos de mujer, etapas azules o rosas, analíticas o sintéticas, neoclásicas o de producción tardía, caras llenas de luz y retratos en sombra, autorretratos diversos y juegos espaciales utilizando la simple matriz de una cabeza-retrato. Ciria, hace exactamente lo mismo en Cabezas de Rorschach III, inventar en cada pintura un nuevo universo, pero con una importante diferencia, no se busca en estas pinturas un canon de belleza, de conquistas plásticas o atinados juegos compositivos, muy al contrario, aquí asistimos a un lenguaje netamente contemporáneo y problemático, puesto que aquellos valores se han modificado con la intención de alcanzar unas obras llenas de desgarró e incomodidad, desparpajo violento o incluso horror. Un universo reflexivo habitado por personajes solitarios, caricaturescos o terribles, que nos miran a los ojos en demanda de una sociedad más justa.