

Catálogo exposición “Rare Paintings” Fundación Carlos Amberes, Madrid. Museo de Arte Moderno (MAM), Santo Domingo. National Gallery, Kingston. Museo del Canal Interoceánico, Panamá. Museo de Arte (MARTE) San Salvador. Museo Antropológico y Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil. Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile. Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), Medellín. Abril 2008.

EL MODERNISMO TRÁGICO: LAS PINTURAS LA GUARDIA PLACE DE JOSÉ CIRIA

Donald Kuspit

Me aventuraré a afirmar que José Ciria es un gran pintor, con ello me refiero a que tiene un dominio absoluto de su medio de expresión y de sus herramientas, la pintura y el vocabulario modernista de la abstracción, tanto gestual como geométrica. Resulta imposible escapar del plano —el evangelio de la pintura modernista— aún cuando la delgadez de la capa pictórica este animada con diversos “acontecimientos” que tienen lugar en la superficie: spattering, dripping, splashing, (salpicaduras, goteos, chorreados), y determinada resolución de la pincelada; el fascinante maridaje de lo refinado y lo vulgar, lo elegante y lo tosco, contribuyendo al inconfundible “signature painting” (pintura característica) de Ciria, tal como se ha denominado.

Su empleo del negro y del rojo contribuye a crear cierto sentido dramático, así como sus osadas malformaciones y sus excéntricas composiciones —por ejemplo en Narciso, donde las figuras superior e inferior ocupan espacios abruptamente separados, que sugieren flujos de conciencia diferenciados y sin embargo unidos de forma subliminal (la figura del plano inferior está reducida de forma inquietante, como una versión truncada de la figura superior de cuerpo completo)— llevando el concepto modernista del “equilibrio dinámico” hasta sus extremos. En algunas obras los diferentes tonos de gris pugnan entre sí, mientras que en muchos trabajos el blanco irradia luz desde más allá de la superficie sin importar que esté moteado de modulaciones más oscuras. Los opuestos coinciden sin llegar a reconciliarse: algunos aspectos pueden parecer mensurables, pero la diferencia entre unos y otros se mantiene a veces de forma desgarrada. Por ejemplo, las Bailarinas tienen la misma forma y cadencia diagonal, pero una es negra y la otra roja, atemperadas sin embargo por toques grisáceos. Los círculos, en tonos más suaves y blancos luminosos, las unen, y la atmósfera —coloreada de una suerte de amarillo tranquilizador, tan poéticamente liviano en su espíritu como la superficie de un mar en calma— se abraza a ellas con delicadeza, pero

mantienen obstinados su desencuentro sin que esto evite que sigan danzando juntas. Unión y cópula quedan sugeridas pero lo fundamental es la separación y el conflicto. El resultado es una suerte de tensión subjetiva cuyo correlato objetivo es la tensión física entre los elementos pictóricos que forman y conforman la superficie de Ciria. La técnica de Ciria es primordial en su complejidad, de la misma manera que las emociones que su trabajo transmite.

Observamos claramente un fuerte elemento de fantasía en las pinturas de Ciria, tal y como muestran sus figuras: llamémosle “ilusionista abstracto”, esto es, que crea figuras fantásticas partiendo de elementos abstractos, normalmente de planos gestuales que parecen estar en constante movimiento, sugiriendo así una figura en pleno proceso metamórfico. Esto me lleva al asunto que quería abordar, porque creo que es el tema que Ciria quiere abordar con las pinturas de La Guardia Place; es decir, es el asunto al que con denuedo se enfrentan y luchan por resolver. Es la ambición íntima de su arte, y opino que las resuelve perfectamente, permitiéndonos una mirada a la condición trágica del hombre moderno y del arte moderno al hacerlo. Lo que digo es que sus figuras tienen una presencia trágica —el compromiso declarado de Ciria con el suprematismo de Malevich se me antoja periférico— así como la tiene su pintura modernista. Quiero decir, que al alcanzar una “configuración de compromiso” entre la pintura modernista y la figura humana se revela su carácter trágico. Y aún la tragedia de la modernidad misma: con subestimada elocuencia abstracta, la Crucifixión de Ciria transmite su falta de fe en nada que no sea ella misma, esto es, el colapso de la capacidad de trascendencia que dimana del ser moderno —trascendencia en el sentido que le da Erich Fromm, de evolucionar desde lo creatural (1)— y con ella su confianza compensatoria en la primordialidad narcisista, como un espejismo regresivo de grandeza instintiva.

Creo que las pinturas de Ciria transmiten brillantemente el fracaso del pulso trascendental moderno, aun cuando sugieren que hay una posibilidad de trascendencia a través de lo pictórico, resultado de una inmersión total y una identificación plena con la fluida materialidad de la pintura. Esto es algo que ocurre en el Expresionismo Abstracto... y con mayor intensidad en el Expresionismo Abstracto de Ciria. Subyugado y hechizado por la pintura, el pintor puede emplear la energía pictórica para alimentar su propia creatividad, incluyendo su propia reafirmación. Lo pendular entre la euforia maniaca y la inercia melancólica —en el color estático de Ciria y su depresiva grisalla— se refleja en el cambio de ritmo de lo pictórico. Al mismo tiempo, las pinturas de Ciria muestran que los llamados sentimientos y sensaciones puros —“súper finos”, los denominó Kandinsky— expresados a través de las abstracciones puras, despiadadas y desapegadas como eran, estaban inevitablemente compuestas por sentimientos impuros y sensaciones primarias. La abstracción se protege de éstas al hacerse perfeccionista, o por expresarlo de otro modo, al convertirse en un

formalismo de fórmula: la pintura expresionista “salvaje” puede degenerar fácilmente en una fórmula mecánica, constatando así su agotamiento y vacío, tal y como muestran las pinturas de Gerard Richter —que se convierten en algo pseudo trascendente y pseudo vital. Ciria evita la trampa formalista siendo inquietantemente humano. La presencia humana huye de la presencia abstracta, manifestando su contenido trágico mientras resta importancia a dicho carácter trágico, por no decir mórbido, del hombre moderno. Creo que las pinturas visionarias de Ciria de una figura singularmente abortada, una figura abstracta y humana a la par, divide contra si misma, que sugiere su propia duda, expresando así su incapacidad para integrarse, revelan la inseparabilidad entre tragedia y trascendencia.

El problema que define al arte moderno —y su trágico significado de arte como un todo— quedó claramente definida por Kandinsky casi desde sus comienzos. En 1912 en un ensayo “Sobre la cuestión de la forma” que apareció en Der Blaue Reiter Almanac escribió: “Las formas empleadas para dar corporeidad [al espíritu] que el espíritu ha arrancado a las reservas de la materia, pueden ser fácilmente divididas en dos polos. Estos dos polos son: 1. la Gran Abstracción, 2 el Gran Realismo. Entre estos dos polos yacen muchas combinaciones posibles de las distintas yuxtaposiciones de lo abstracto y lo real. Estos dos elementos están siempre presentes en el arte y hubieron de ser caracterizados como lo “puramente artístico” y lo “objetivo”. El primer concepto se expresaba así mismo en el último, mientras que el último dependía a su vez del primero. Un acto en permanente estado de variación, que en apariencia buscaba aprehender el ideal último por medio del equilibrio absoluto. Parece que hoy ya no puede verse en este ideal una meta a ser alcanzada, como si el fiel que marca el equilibrio entre los platos de la balanza hubiera desaparecido y los dos platos tendieran a vivir una existencia separada como entidades auto-suficientes, independientes entre sí. En este divorcio del equilibrio ideal puede discernirse una vez más la “anarquía”. El arte ha acabado aparentemente con la complementariedad de lo abstracto a través de lo objetivo y viceversa (2)”.

Por “objetivo” ha de leerse “humano” (y el entorno humano incluida la naturaleza) y por “puramente artístico” ha de leerse “abstracción autónoma”. Kandinsky identificó el problema básico del arte, la fisura que lo erosionaba desde dentro: al enfatizar la presencia de lo abstracto dependiendo de la presencia de lo humano, generalmente manipulada a expensas de la imagen —gesto, color, forma— en tanto tales y no dependientes de los componentes de lo figurativo o su entorno (una sensibilidad manipuladora de la forma pura, más que la identificación proyectiva, y en un momento dado enfática, de la figura y el espacio en que se mueve) deteriorando su trazado nemotécnico, una

suerte de memoria fosilizada, y su oscurecida identidad y su cuerpo a punto de descomponerse en partes abstractas. Esta es la forma alucinada a través de la cual lo humano adquiere una turbadora presencia en las pinturas de Ciria.

Retrata al hombre moderno con una precisión existencial: la trascendencia, la esperanza de trascendencia de la condición humana que está implícita en todos los mitos religiosos —(el deseo de convertirse en un ser “más elevado”, plenamente consciente, antes de quedar ligado a las necesidades más bajas del ser e inconsciente entre la bruma)— han sido desacreditadas por la modernidad “iluminada”, aun cuando lo trascendente ha mostrado su indiferencia hacia lo humano al llegar a ser completamente abstracto en el arte. El resultado son las bizarramente abstractas “caídas” figuras que vemos en las pinturas de Ciria, divididas entre el anhelo por lo auténticamente humano y la trascendencia que la abstracción les permite. Ciria reinventa la figura humana en términos abstractos, corporeizando, de hecho, —el cuerpo, mutado en su anonimato sin color, en un motivo recurrente en las pinturas viscerales del artista—; la trascendencia en una forma trágica. Fosfeno de figura, Figura adolescente, Figura Barroca, y Monociclista desequilibrado son una muestra entre las muchas pinturas en que Ciria marca claramente este punto. Las dos ideas entre las que Ciria se debate en Entre dos ideas (Versión II) son la tragedia y la trascendencia, o... ¿podría ser que la figura implosiva que se enreda en si misma del centro, dividida entre la oscuridad y la luz, sea trágicamente trascendente? Incluso Paisaje con elementos I, —un inventivo paisaje abstracto de planos de color intermitente que chocan contenidos en una ancha banda que forma una suerte de horizonte y un uso innovador de la plantilla modernista que se suma al efecto desmembrador— tiene un centro elíptico en pugna consigo mismo, sugiriendo que incluso la naturaleza esta lastrada por una trágica escisión.

Picasso dividido entre la abstracción cubista, que destiló y elaboró la muy moderna ansiedad de Cezanne —es lo que hizo que sus pinturas hicieran saltar un resorte en Picasso— y el consuelo que le daba el clasicismo, tal como él mismo afirmó, es el sujeto de Mano Picasso, de Ciria. Se trata de una mano gigante, opresiva que epitomiza el asunto: en las manos de Ciria la mano de Picasso resulta trágica y trascendental —sin significado alguno desde el punto de vista humano y muy poderosa desde lo abstracto— simultáneamente. Podría decirse que Ciria ha extirpado la mano —y con ello también la creatividad— del pintor español más importante de la modernidad. Si por un lado la mano tiene una apariencia clásica sólida, por otro es una construcción abstracta. Con toda su apariencia amenazadora, la obra, como un todo, retrata la agitación cubista atemperada por los desarrollos venideros de la abstracción pura.

Los dedos de la mano se mueven del blanco al negro pasando por el gris (visualizando la obra de izquierda a derecha). El brazo del que la mano emerge luce el mismo rango de contrastes descoloridos. Los dedos de Picasso parecen petrificados; la superficie tiene una apariencia petrea, como de grava, que le da cierta irónica organicidad. Son tanto los dedos de la muerte como los de lo creativo. La barra plana horizontal de negro y rojo que sostienen es mucho más suave, realizada en cualquier caso con poca floritura pictórica. La barra separa un campo gris pálido situado en el plano inferior, que resulta algo más vital gracias a los signos de turbulencia gestual en gris oscuro —una tentativa erupción de impulso fundido, una suerte de lava de movimiento lento, algo amenazadora— de un campo de colores luminosos situados en el plano superior, amarillentos y verdes, desde el cual la mano cuasi-divina de Picasso desciende. La grandiosa mano tiene un aura trágica; la barra geométrica que divide en dos la obra, es abstractamente pura. La mano de Picasso ciñe la barra geométrica pero no puede doblegarla a su voluntad creativa. Pero la hendidura en la trascendental geometría —las acusadas diferencias entre rojo y negro transmiten una profunda falta de equilibrio, la mácula de desequilibrio en medio de la perfección geométrica—, codifica la trágica fisura que es la sustancia expresiva de la obra.

Las pinturas de La Guardia de Ciria transmiten una incómoda reconciliación de la abstracción y la figuración, lo puramente artístico y lo objetivamente humano. Sugieren que la abstracción ha de replantear su historia a la luz de la figuración, y que la figuración debe reconsiderar su historia a través de la abstracción. Esto permitiría a ambas alcanzar una nueva modernidad. Podría decirse que las pinturas de Ciria nos proporcionan una “experiencia cumbre” —en palabras de Abraham Maslow— de trascendencia trágica. Esto es, Ciria hace que la tragedia latente en la trascendencia se manifieste y viceversa. Logra esto al fusionar la abstracción y la alienación humana. La ambición de sus pinturas pasa por humanizar la abstracción y mostrar que los seres humanos se han convertido en sombras de sí mismos en la modernidad, y como tales en abstracciones auto-alienadas. El hecho de que el hombre moderno se considere así mismo de forma inconsciente como una máquina disfrazada de figura humana —una suerte de máquina cuasi orgánica— sombría en su anonimato, que Ciria construye, paradigmática con la indiferencia para lo humano que impregna la modernidad, confirmando así que convertirse en humano sigue siendo un proyecto evolutivo irrealizable. Las pinturas de Ciria son un triunfo de la penetración existencial aun cuando no dejan de ser abstracciones consumadas.

1. Según Fromm, la necesidad de trascendencia concierne a la situación del hombre como criatura y su necesidad de trascender este mismo estado de criatura pasiva". Citado en Rainer Funk, Erich Fromm: *The Courage to Be Human* (New York: Continuum, 1982), 62. Desde este punto de vista lo pictórico hiperactivo de Ciria es una forma de trascendencia, aunque esté llena del instinto creatural, que puede explicar en parte la incierta humanidad de sus figuras.

2. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, eds., *Kandinsky: Complete Writings on Art* (New York: Da Capo Press, 1994), 242.