

Texto catálogo “Conceptos Opuestos 2001 – 2011”. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, Septiembre 2011.

LAS OBRAS RECIENTES DE JOSÉ MANUEL CIRIA

David Carrier

Para ser artista se deben conocer a fondo todos los géneros artísticos, la historia, teoría y filosofía del arte, pero además hay que asumir riesgos y sobre todo pasarlo bien o sufrir.

José Manuel Ciria

El desarrollo de la abstracción modernista se dio en dos dimensiones distintas. A principios del siglo XX, artistas de la talla de Vasily Kandinsky, Piet Mondrian u Olga Rozanova inventaron la pintura abstracta, una línea de investigación que coincidió con las primeras obras maestras de Henri Matisse y las pinturas cubistas de Georges Braque y Pablo Picasso. La abstracción fue, pues, una corriente –y no la más importante– dentro del primer modernismo. La segunda vertiente de la abstracción se originó en Nueva York con el nacimiento del Expresionismo abstracto en 1945. Fue un período clave en la historia del arte, uno de esos momentos mágicos en que de repente se dan algunos cambios drásticos a gran escala que son de suma importancia. Tras profundos aprendizajes del modernismo europeo y del realismo social de la era de la Depresión, los artistas americanos empezaron a crear obras originales que cambiaron el modo de entender el arte. Para entender las pinturas de José Manuel Ciria –y esta exposición muestra solo una parte de su producción en los últimos diez años– necesitamos ubicarlas en relación con esta transatlántica historia del arte abstracto.

Sin duda algo dramático le ocurrió a Jackson Pollock entre 1943, cuando pintó *The She Wolf* (La loba), un lienzo relativamente pequeño en el que aplicó la imaginería surrealista, y 1950, cuando, pintando en el suelo, pintó la enorme *Autumn Rhythm: Number 30* (Ritmo de otoño: número 30). Algún cambio drástico le sobrevino también a Willem de Kooning entre 1945, año en que pintó *Pink angels* (Ángeles rosados), y 1948, cuando realizó *Asheville*, obra confeccionada a base de planos cubistas irregulares. Lo mismo le ocurre a Mark Rothko entre *Slow Swirl at the Edge of the Sea* (Lento remolino en el borde del mar, 1944) y *No. 3/No. 13* (Magenta, Black, Green on Orange) (Nº3/Nº13 [Magenta, negro, verde sobre naranja], 1949), en las cuales afirmó su estilo de coloridos

rectángulos suspendidos en el vacío pictórico de un lienzo orientado verticalmente. También podemos decir lo mismo de Barnett Newman entre principios de los cuarenta y 1948, cuando pintó *Onement I* (un título muy apropiado si tenemos en cuenta que el cuadro sería el punto de partida de su estilo más maduro). En la inmediata etapa de postguerra, con Europa, Japón y la URSS devastados, la escala y la osadía del Expresionismo abstracto hicieron de él el arte de los heroicos vencedores. Aunque se instituyó sobre los logros del modernismo europeo, fue un movimiento específicamente americano. La anecdótica obra de Mark Tansey *Triumph of the New York School* (El triunfo de la Escuela de Nueva York, 1984), basada en *La rendición de Breda* (1634-1645) de Diego Velázquez, retrata ingeniosamente a los expresionistas abstractos como vencedores de una contienda militar frente a sus rivales europeos. A la izquierda vemos a Picasso (con un exquisito abrigo de piel), a Braque y otros representantes de la vencida escuela francesa, vestidos con uniformes de la I Guerra Mundial. En el centro, André Breton firma la rendición, y es observado de cerca por Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Pollock y de Kooning, todos ellos vestidos con los uniformes americanos de la II Guerra Mundial⁽¹⁾. El historiador del arte Meyer Schapiro aportó un análisis político optimista del Expresionismo abstracto. Para estos artistas, escribía, “el objeto del arte es... más febrilmente que nunca, la ocasión para la espontaneidad o los sentimientos profundos. El cuadro simboliza el individuo que logra la libertad y el gran compromiso de uno mismo con su obra. De ahí la vital importancia de la marca, la pincelada, el goteo, la calidad sustancial de la propia pintura o de la superficie del lienzo como una textura o un campo de operación –todos son signos de la presencia activa del artista–”(2). Este arte, afirmaba, “invita a los artistas a aplicar un enfoque más libre de la naturaleza y el hombre... La abstracción por sus atrevimientos también confirma y nos hace más evidentes los descubrimientos más osados pero todavía no asimilados del arte antiguo”(3).

Ciria nació en 1960 en Manchester, Reino Unido, pero se formó en España donde empezó a exponer, y actualmente reside en Nueva York desde 2005. Para entender, pues, su evolución es preciso no solo recurrir a la historia del arte abstracto, sino también comprender lo que ocurre cuando un pintor se traslada de una cultura a otra; el propio idioma, la propia rutina, e incluso el propio arte cambian. Cuando, en 1620 Nicolás Poussin se trasladó del norte de Francia a Roma, empezó pintando eclécticamente hasta que encontró su estilo y acabó realizando sus obras maestras. Del mismo modo, Picasso se convirtió en Picasso cuando se fue a París. Y más recientemente, Sean Scully, dublinés de nacimiento e inglés de formación, logró su estilo más maduro al trasladarse de Londres a Nueva York. Ciria explica:

A finales de los 80 mi obra todavía era figurativa, había intentado de múltiples maneras caminar hacia la abstracción, pero los resultados fueron muy decepcionantes, y no me refiero solamente a que yo no “entendiera” lo abstracto...

El principal problema... es que yo tenía una formación clásica y autodidacta. Por eso, no sabía como introducirme en la abstracción. No llegaba a “sentir” esas composiciones, no podía entender la pintura como una mera experimentación sin sentido o propósito alguno. Quería pintar cosas abstractas pero estaba anclado en la figuración. La pesadilla duró dos años(4).

Cuando se trasladó a Nueva York, fue capaz de redefinir totalmente su relación con la pintura:

Al dejar mi estudio de Madrid e irme a Nueva York sentí mayor libertad para experimentar libremente. A menudo el gran problema de un artista es que el mercado demanda solamente un tipo de obra, el pasillo se estrecha cada vez más y acabas siendo un epígono de ti mismo.

Ciria quería hacer avanzar su obra, pero al mismo tiempo deseaba que conservara la continuidad de sus intereses. Algunas de sus descripciones sobre el proceso indican que se trataba sobre todo de un ejercicio intelectual; lo vemos cuando decía “separar/deconstruir una obra sistemáticamente, mostrando los elementos o unidades que la componen”(5). Pero en realidad lo que estaba en juego era su verdadera identidad como artista, e incluso como persona:

“Necesitaba inventar un terreno sobre el que tenerme en pie y no caer al vacío”(6). Cuando un artista figurativo emigra, halla nuevas posibilidades; la mayor preocupación de Ciria era progresar sin perder su identidad. El paso de la figuración a la abstracción era, sin lugar a dudas, un cambio absolutamente drástico, pero que en verdad tenía el origen en esa fase inicial suya: “Muchas veces he dicho, medio en broma, que no soy pintor, sino alguien que observa las partes constituyentes de la pintura y experimenta con ellas”(7). Ciria compara el cambio con el que puede experimentar alguien que cambia de sexo: “Sigo pintando lo mismo de diferente modo y comparo mi experiencia con el hombre que utiliza su lado femenino y viceversa.”

Del mismo modo que la obra de Ciria sufrió un poderoso cambio cuando él se trasladó a Nueva York, el Expresionismo abstracto también se transformó gracias a los americanos que trabajaban en otros lugares. Cy Twombly, tras un temprano éxito en los Estados Unidos, se fue a Italia, y a menudo incorporó referencias clásicas en sus pinturas. “Si hubiera tenido oportunidad, en otro

tiempo, me hubiera gustado ser Poussin”(8), decía. Como Poussin, se vio como artista en Roma. El amigo que comentaba que el hogar ideal de Twombly sería un palacio en un mal vecindario evocaba apropiadamente su peculiar síntesis italiana de arte elevado austero y cultura populista callejera(9).

La abstracción cambió más drásticamente cuando los artistas que estaban en otros países y tenían historias políticas diferentes emularon este movimiento. Cuando pasó del este al oeste de Alemania, Gerhard Richter, que se había formado en el estilo del realismo social, quedó impresionado por las exposiciones de la abstracción americana. Pero cuando él mismo se inició en la pintura abstracta, el resultado fue diferente. Sus magníficas obras abstractas, tan inseguras y ausentes de la osadía de los expresionistas abstractos, son el arte de los vencidos. En Italia, Emilio Vedova, que había formado parte de la Resistencia partisana, adoptó con arresto el estilo americano. Aunque el Expresionismo abstracto de Nueva York había desplazado al realismo social, que era apoyado por la gente de izquierdas de los años treinta, Vedova sostenía que la abstracción era una fuerza políticamente progresista; esta posición le otorgó el epíteto de “Jackson Pollock de las barricadas”(10).

En la España post-Franco, la situación de Ciria era muy diferente a la de Richter o Vedova. España había sufrido durante mucho tiempo un estancamiento del desarrollo en comparación con el resto de Europa occidental. Para él, una figura clave fue Miró.

Siempre creí que la historia del arte fue impulsada por artistas torpes como Goya o Miró, y no por los virtuosos como Velázquez o Picasso. Por aquellos que inventaron su propio modo de usar la pintura, más allá de la “tosquedad”. Todos los artistas quieren matar el arte, todos los pintores del pasado intentaron asesinar la pintura. Una tarea difícil que hoy parece de lo más ingenua.

Para ser un artista visual importante, se debe encontrar y desarrollar un estilo original. Esto se cumplía con los maestros antiguos y todavía hoy se cumple con los artistas actuales. En los años ochenta, muchos críticos americanos creían que los artistas de la apropiación y otros postmodernos demostraban que esta manera de pensar era obsoleta. Según las influyentes palabras de Rosalind Krauss, “la historia del arte se ha apartado radicalmente del estilo”(11). Pero esta afirmación de que la historia del arte puede evitar que se hable del estilo es poco convincente. Yo entiendo el estilo como un modo personal identificable de hacer arte, y en ese sentido Richard Serra y Cindy

Sherman, ambos defendidos por Krauss, tienen estilos equiparables a los de los principales artistas renacentistas. Lo mismo podemos decir de Ciria.

Los falsificadores pueden copiar, pero solo un artista de talento logra el estilo. Los polvorientos almacenes de los museos son una prueba de lo difícil que es cumplir esto. El estilo de Ciria, esa huella de continuidad que corre por sus obras, tanto abstractas como figurativas, queda definida por la ubicación de una figura o marca, a menudo en negro o rojo intenso, o manchas blancas; es lo que él llama la “mancha” contra un fondo o cuadrícula. Siempre emplea esta dualidad, como si esta figura/estructura básica derivada de sus pinturas figurativas, tuviera que estar presente incluso cuando trabaja lo abstracto. Su presencia es garantía de su continuidad estilística. De hecho, todas las pinturas de Ciria son inequívocamente suyas, ya que la continuidad en el desarrollo conserva su identidad personal. “¿Abstracta? ¿Figurativa? ¿No son lo mismo?” –pregunta el artista retóricamente–. Ciria no tiene interés en la apropiación de imágenes irónicas posmodernas, pero adopta una lectura selectiva de la historia de la abstracción. Nunca hace obras puramente monocromas como Robert Rauschenberg, o pinturas all-over como hacían Jackson Pollock o Willem de Kooning hacia 1945. En 2005 se siente atraído por la figurativa última etapa de Kazimir Malevich, y no en esta ocasión, por la obra reductiva anterior y pintura más famosa del ruso.

Dos de los artistas preferidos de Ciria, Richard Diebenkorn y Philip Guston también pasaron de la figuración a la abstracción. Tras sus primeras abstracciones, como por ejemplo Berkeley nº1 (1953), la cual está a la altura de las mejores pinturas de la escuela de Nueva York, Diebenkorn decepcionó a algunos influyentes defensores suyos al crear grandes obras figurativas al estilo de Matisse, antes de volver a trabajar en su serie abstracta Ocean Park. Empezó sus Ocean Parks cuando se instaló en Santa Mónica y dejó de hacerlos una vez se fue de allí. Estaban inspirados en aquella localización y su estructura recuerda las vistas al horizonte desde una ventana en California. El punto de referencia escondido de Diebenkorn es siempre Matisse, cuyo Studio, Quai St. Michel (1916) le aporta la armadura básica para los Ocean Parks, no obstante su obra tiene sus raíces en el paisaje de su California natal. En cuanto a Guston, dejó de ser un buen expresionista abstracto y se transformó en una gran pintor figurativo. Sean Scully describe a la perfección esta evolución: “Solo cuando Guston dejó de intentar ser grande, y plasmó toda su furia, empezó a ser importante. Entonces pudo escapar de su difícil relación con las sublimes abstracciones de De Kooning”. La historia del paso de Ciria de la figuración a la abstracción es muy diferente. Como Diebenkorn y Guston, necesitaba conservar la continuidad de su pensamiento visual, pero al contrario que ellos, que eran pensadores visuales más intuitivos, necesitaba razonar su entrada en la abstracción.

Ciria no es solo un pintor estético que hace pinturas agradables, sino un pensador visual cuya obra surge de una idea sobre lo que es la pintura.

En España muchas veces digo que realmente soy un artista conceptual, que utilizo la pintura para expresarme. Puedo decirlo así porque cuando dejé la pintura figurativa por la abstracción a principios de los noventa, necesitaba una gran base o “plataforma” teórica y conceptual sobre la que erigir mi obra. Si creemos que la “pintura” es un cuerpo muerto, necesitamos trabajar como un forense, abriendo cortes y heridas, intentando analizar lo que podemos hallar dentro: piel, músculos, tendones, venas, sangre.

De aquí su fascinación por Miró, quien quería asesinar la pintura. Pero como también dijo Ciria,

Pertenezco a ese grupo de artistas que no tienen en cuenta las sutilezas de intentar hacer algo que pueda llamarse hermoso cuando pintan y la falta de ese “encanto” en sus obras quizá sea donde radica realmente su belleza. Mis cuadros simplemente son.

El triunfo del Expresionismo abstracto desembocó, bien pronto, en algunos debates en América sobre el final del arte. Hoy sin embargo, esa etapa parece muy lejana.

Tras la segunda mitad del siglo XX, después de Nietzsche y Fluxus, y tanta sangre y Santiago Sierra, lo único que le queda a un artista hoy es hacer la última performance, la última obra posible: tomar un cuchillo bien grande de la cocina y empezar a matar a todos los vecinos y a todo aquel que te encuentres en la calle, usar sus fluidos y la sangre, cabezas, cuerpos, brazos y piernas y crear “hermosos” collages. Pero como no estamos tan locos, nos podemos relajar y empezar a pintar sin intentar transformar nada de nuestro entorno, en un regreso a las pequeñas cosas, al espíritu, al conocimiento tranquilo.

Su “salto a un modelo de pintura abstracto –escribe– no habría tenido lugar si mis experimentos formales no hubieran ido de la mano de una serie de meditaciones y observaciones”, que recogió en un cuaderno. Él mismo llama a este material escrito “una especie de estructura”, como si esta articulación verbal mantuviera unida su práctica. En 1990, observaba recientemente, su escritura era más madura que las pinturas que realizaba por aquel entonces. Hoy considera sus observaciones anteriores “extrañas y reveladoras”, como si le sorprendieran sus escritos sobre sus propias pinturas.

Muchos artistas han escrito sobre su arte. Tenemos los manifiestos de Kandinsky o Mondrian en defensa de la abstracción. Working space de Frank Stella da elaborada cuenta de la relación entre su pintura abstracta y antiguas obras maestras. Tenemos también los comentarios de Sean Scully sobre su propia obra, así como los de otros modernistas y antiguos maestros; los ensayos de Peter Halley en los que interpreta sus Cells (celdas) y, sin duda, otras muchas afirmaciones más informales. Estamos muy familiarizados, pues, con el artista-escritor, el pintor o la pintora bien preparados para articular su práctica con referencia a la literatura del arte. Ciria, aunque profusamente leído, es algo diferente. Lo que es especial, y casi único, es que para él, el arte es una forma de autobiografía cuyo desarrollo solo se puede entender con referencia a una teoría del arte. Dos documentos, uno corto “Líneas experimentales de investigación y Propuestas Analíticas” y otro más largo “Pozos de luz: Un viaje entre pinturas”, muestran lo unido que está su arte a sus reflexiones escritas. Le interesa la semiótica de la pintura, cómo se compone de un lenguaje que, según él escribe, “tiene sus propias leyes”. Con el referente de Norman Bryson, algunos historiadores del arte han mostrado interés por la semiótica del arte visual, y han utilizado el influyente modelo de Roland Barthe y su estructuralismo de estilo francés para estudiar cómo los pintores llegan a utilizar los modelos lingüísticos. Del mismo modo que la sencilla frase “The cat is on the mat” (El gato está en el felpudo) transfiere significado ubicando al animal (cat) sobre la superficie (mat) usando el verbo “is” (está), en la pintura podemos intuir que la relación de elementos tiene significado y esto se puede articular verbalmente a través de un análisis semiótico. El estilo de Ciria se presta a este modo mítico de pensar.

Llamo mito a esta reflexión semiótica sobre la pintura porque recientemente algunos eruditos se han mostrado escépticos ante la fuerza explicativa del estructuralismo. A Ciria le interesa el “soporte virgen”, el fondo sin marcas y lo que hay por encima de él, una mancha o una imagen existente, y describe las diferentes maneras en que podemos entender esta relación. Por ejemplo, se imagina el soporte de una hoja de papel –lo que él llama “plataforma”– dividido en áreas circulares, y después tres trozos de papel perforados por un eje. Este mecanismo imaginario, la “Abstracción Deconstructiva Automática” (ADA) haría posible considerar diversas combinaciones de imágenes que constituyen los códigos de la pintura. El artista en práctica necesitaría tener en cuenta, “traducir”, estas combinaciones ofrecidas por el mecanismo.

Es importante resaltar que a Ciria enseguida le preocupó su dependencia de la ADA en su obra, lo cual resumía los problemas que los intelectuales tenían con el estructuralismo. Este sistema, pese a

que era una creación propia suya, alejaba su creatividad. Llegó a darse cuenta, “toda obra debe estar en la cabeza del artista antes de ejecutar la pieza”. No nos extraña que los amigos, artistas e intelectuales a los que consultó no tuvieran ni idea de estos problemas. En este estado utópico y estresante, Ciria reemplazó la ADA con otro sistema, que bautizó como “Dinámica de alfa alineaciones” (DAA). Con esto, describe cuatro elementos que se encuentran, dice, a lo largo de toda la historia del arte, desde los griegos hasta la actualidad: los puntos de peso o gravedad, las principales líneas de tensión, los componentes de tracción y los elementos atmosféricos esenciales.

Al mismo tiempo, Ciria también observa, “Los factores que conducen a la urgencia de la pintura son, en innumerables ocasiones, el resultado de situaciones fortuitas en las que, por regla general, no hay ni intención ni control”.

Por toda esta fascinación de Ciria con el razonamiento abstracto, al final su obra trata sobre el placer de mirar, y así lo sentimos cuando describe sus impresiones en un día en que todo salía bien:

Pintar en movimiento con los botes de color, los pinceles y los óleos con vida propia bailando a mi alrededor.

Y de repente, el sosiego. Una flor gigantesca y extraña, pensé. ¡Ay, cómo me gusta este trabajo!

Dejando a un lado sus teorías semióticas, él disfruta en su actividad como artista.

Las musas pueden ser los seres más caprichosos de nuestra imaginación. Nos impulsan haciéndonos creer que en algún momento tenemos influencia sobre lo que hacemos. Un conceptualista puro no estaría de acuerdo con esta afirmación. Aunque, si me preguntas y te digo la verdad, cuando cojo los pinceles, rechazo de plano todo eso: teoría, filosofía, estética, historia, conceptos, pensamiento...

Las cinco salas de esta exposición muestran diez años de la vida de Ciria en el arte. Vamos de Fragmentación de nubes, (2002) a las imágenes figurativas de la serie Post-Supremática (2005), y hasta la serie Memoria Abstracta de los últimos tres años, realizada ya en el estudio de La Guardia Place de Manhattan. Al final de la quinta sala, en la pared más alejada, se puede ver una obra reciente enorme, un lienzo de cuarenta y cuatro paneles de la serie Memoria Abstracta. Llegados a

este punto, descansamos por un momento, sabedores de que el viaje estilístico de Ciria sin duda continua de modos impredecibles. No nos sorprende que Ciria quiera convertirse en ciudadano norteamericano, ya que el país, con todos sus problemas, ofrece un ambiente prometedor a un pintor ambicioso. Tal y como él afirma:

El arte es probablemente el territorio en que los seres humanos se expresan con mayor intensidad, y esto está relacionado con lo que nos configura, con lo que somos. Por ejemplo, cuando denunciemos situaciones sociales que son intolerables.

Aquí tenemos una actualización en el siglo XXI de la visión de Schapiro sobre el potencial político del Expresionismo abstracto. Ahora mismo, el desarrollo de Ciria se trata básicamente de una historia en proceso, lo cual es un panorama emocionante.

A menos que se indique lo contrario, las citas de Ciria proceden de la correspondencia via email con el autor.

1. Arthur C. Danto, Mark Tansey: Visions and Revisions (Nueva York: Abrams, 1992), 50–51, gráfico 136.
2. Meyer Schapiro: Modern Art, 19th & 20th Centuries (Artículos seleccionados), (Nueva York: George Braziller, 1978), p. 218.
3. Ibid., p. 232.
4. José Manuel Ciria, Limbos de Fénix/ Phoenix's Limbos (Barcelona: Bach Quatre, 2005), p. 139.
5. Ciria: Squares from 79 Richmond Grove, (Madrid: Seacex, 2004), p. 28.
6. Ibid., p. 28.
7. Ibid., p. 39.
8. Nicholas Serota: 'History behind the thought' (entrevista), en Cy Twombly: Cycles and Seasons, ed. Nicholas Serota (Londres: Tate, 2008), p. 46.
9. Kirk Varnedoe, Cy Twombly: A Retrospective (Nueva York: MoMA, 1994), p. 36
10. Christopher Masters en The Guardian, 28 noviembre 2006, www.guardian.co.uk.
11. Rosalind E. Krauss: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985), p. 25.