

Carlos Delgado. Las Puertas de Uaset II. Tabacalera. Promoción del Arte, Madrid.

(Continuación)

Consciencia, Pintura y Voz, armadas en el montaje expositivo de Las puertas de Uaset a modo de tríptico, sirven como marco conceptual a una pieza que busca nutrirse de la imposibilidad de su aprehensión por el espectador de una forma inmediata. Me refiero a Distorsión semántica (2002), obra que integra un collage de retazos de pinturas previas, cortadas y montadas, sujetas en una barra de metal que cuelga del techo a un metro de una pared, que a su vez está pintada por Ciria con brochazos in situ y en la cual se ha impreso un texto con gran cuerpo de tipografía. De este modo, el artista rompe la secuencialidad de la lectura e introduce un elemento anómalo o imprevisto en lo literario; el sistema perceptivo entiende que el collage interrumpe la comprensión del texto, se convierte en un ruido visual, una sobra que hay que esforzarse en eliminar para poder completar la lectura. El discurso de la pintura interrumpe el de la palabra y viceversa; el espectador, dueño de esa percepción distraída que corresponde a nuestro tiempo de opulencia visual, solo puede bizquear dirigiendo un ojo a la pintura y otro a la jerga que parece explicarla. Podemos recordar los textos de Roland Barthes acerca de la muerte del autor, en los cuales se postula otra manera de entender la obra: es el lector quien construye el texto, escrito o visual.

Pero en realidad, Ciria está planteando la necesidad de articular discurso e imagen con coherencia, que ambos estratos se reconozcan y se justifiquen entre sí.

Diez años antes, en 1992, Ciria realizó Hablando de pintura, una obra en la que introducía un fotolito del texto del catálogo donde se reproducía la obra comentada: pintura y descripción de la pintura, imagen y escritura, en definitiva, un artefacto que colocaba “en un círculo infernal a la pintura, que se convierte en espejo de la «palabra sobre el arte» y, al revés, para no decir nada, nada más que su propia incomunicabilidad, pues el discurso de una anula la visualidad de la otra”. En Distorsión semántica Ciria reflexiona de la dificultad de ajustar pensamiento teórico y formulación práctica, empeño que siempre se verá atravesado por variables que no pueden encajar en ningún protocolo previo, por más que el artista se haya encargado de desglosar, clasificar y conceptualizar todos y cada uno de los recursos que integran su trabajo. Sin embargo, el artista también es consciente que solo desde el soporte que supone un pensamiento teórico es posible desarrollar una pintura que no esté abocada a caer en el vacío de lo decorativo, lo intrascendente y lo banal. El texto sobre la pared, ajustado en esta compleja paradoja, dice así:

No se trata de ejemplificar deliberadamente una postura, ciertamente extendida entre los plásticos contemporáneos, que defienden el carácter ininteligible e ininterpretable de toda obra de arte. Probablemente el fondo último que toda obra de arte expresa, se resiste a ser reducido a logos, porque ese fondo no obedece a cuestiones lógicas, ni es lingüístico. Reto de interpretación y crítica. Si las pinturas abstractas se nos aparecen en forma de signos que hablan íntimamente a nuestra emoción y nuestros sentidos, por ser enigmas que son, con más fuerza nos acucian a tratar de desvelar lo que significan. Expresar lo que no se deja decir. Filosofía y arte. Pensamiento y pintura. Profundización teórica y conocimiento preconsciente.

La modernidad comportó, el menos en su origen, que todo el arte representacional tenía una concepción tradicional del mundo. El arte abstracto fue una respuesta al sentido moderno de realidad que significó, en último lugar, la construcción de unas leyes propias para la pintura. Esta autonomía derivará en una inevitable ininteligibilidad de un arte que, a su vez, pretendía ser universal. Como ha señalado Donald Kuspit, todo esto tiene algo de irónico:

Los artistas abstractos se envuelven con la bandera de un lenguaje artístico ininteligible para afirmar el carácter misterioso del arte como tal, salvándolo así para la intemporalidad y la trascendencia, pero también sostienen que su lenguaje tiene la única clase de inteligibilidad moderna.

Ciria reclama un escenario donde plantear modos de comprensión, contextualización y análisis para la creación actual. Una filosofía del arte operativa y una práctica artística mediada por la investigación teórica. Un pensamiento para la imagen contemporánea, hipótesis sobre las que trabajar y conclusiones que debatir. Un lenguaje capaz de articular con coherencia los cambios que se producen en el desarrollo de lo que todavía llamamos artes visuales. Y todo ello, lo pide desde la etiqueta (incompleta pero inevitable a la hora de una definición rápida en tiempos de manuales torpes, listas sin rigor y perversos rankings) de pintor abstracto.

Sueños Construidos

A partir de las resoluciones dispositivas llevadas a cabo en la serie “Máscaras en la Mirada”, nace en 1999 un nuevo conjunto que, bajo el nombre “Sueños Construidos”, asumirá como poética central la construcción de la imagen a partir de la acumulación fragmentada de estratos parciales que se yuxtaponen o superponen. Cuerpos extraños o fragmentos pictóricos del propio artista

integrarán una totalidad que nunca intenta ocultar sus límites y, por tanto, el sentido constructivo de la propia obra. De hecho, en este conjunto se alcanza, como ha señalado Abel H. Pozuelo:

El máximo grado de calentamiento en el uso de la combinatoria de todo el periodo. Así, en lo iconográfico, la serie es lugar para la incorporación de objetos propiamente dichos (vulgares bolsas de plástico, juguetes, cartones o revistas...), de imágenes preexistentes (soportes emulsionados o fotografías) y de lo objetivamente pictórico, grupo éste último en el que hay que destacar el aprovechamiento de los jirones y recortes de obras propias previamente pasadas por la cuchilla.

El tema central de la serie es el de la configuración de la obras, su propia materialización. De hecho, es posible percibir con nitidez la experimentación de diferentes procedimientos y el proceso constructivo. Así ocurre con singular belleza y complejidad en Paisajes (2001), monumental pieza que, ahora, acompaña al visitante a lo largo de uno de los amplios pasillos del espacio de Tabacalera. Se trata de un paisaje cambiante elaborado a partir de tres piezas distintas de la misma serie, un laberinto móvil donde los soportes se interrelacionan con dinamismo, superponiéndose entre sí o acumulándose unos sobre otros. De nuevo, Ciria ha salido del bastidor porque lo requiere la propia construcción y polisemia de la imagen. De hecho, estos sueños contruidos parecen repetir la estructura del material onírico, fragmentado pero susceptible —a través del análisis— de una interpretación que nos revele los deseos que lo han originado. Una imagen que oculta tanto como revela, una arquitectura que, pese a su aparente inestabilidad, parece haberse armado a través de un razonamiento exhaustivo de equilibrios y desequilibrios.

No es la primera vez que Ciria combina materias elaboradas, sirviéndose de ellas en su condición de heterogeneidad y fragmento. Esta idea se incardina con el estudio de Claude Lévi-Strauss acerca de la figura del bricoleur que, en nuestros días, es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados, instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que finalmente se hace que sirvan y a la que se los intenta adaptar por medio de diversos tanteos. Pero en la serie “Sueños Contruidos”, es su propio universo plástico objeto principal de apropiación:

Si Ciria es, como se ha dicho a veces, un bricoleur de voracidad ilimitada, que se apropia de todo lo que tiene a su alcance para reutilizarlo, entre sus materiales ocupa un lugar especial su propia producción. Ciria es un autobricoleur. En este sentido pertenece a una larga tradición clásica de artistas que nutren su creación en gran medida de su propia obra: artistas como Degas y Gauguin,

De Chirico y Picasso, que retoman con frecuencia motivos y fragmentos anteriores para reelaborarlos, volviendo constantemente sobre sus propios pasos. En inglés existe una palabra, *cannibalize*, “canibalizar”, para denotar la operación de extraer de una máquina averiada piezas que se utilizan para reparar otras máquinas en uso. Un canibalismo o autocanibalismo de este género atraviesa toda la obra de Ciria e implica a veces el uso de fragmentos concretos de cuadros fallidos, destruidos por el artista, para crear nuevas obras.

Fracturado, surcado por divergencias, el mundo contemporáneo es asumido plásticamente por Ciria desde la propia heterogeneidad que lo determina: el fragmento, el recorte, el resto. Su labor de reintegración en un todo no implica la imposición de una visión cerrada sino la puesta en relieve de un encabalgamiento de planos que, en su diálogo, logran erigir una imagen. Ciria revisa aquí las formas del cubismo pero sobre todo del constructivismo ruso, de Tatlin a las “arquitecturas pictóricas” de Liubov Popova. Esta vía a favor de la línea heroica geométrica supone un enfriamiento de la expresividad gestual de la serie genérica “Máscaras de Mirada” y anticipa algunos de los ejercicios que desarrollará en el inicio de su posterior etapa neoyorquina a través del filtro de Malevich.

El collage, con su capacidad de traer a un mismo contexto elementos de ámbitos diversos para crear una unidad ya no purista sino esencialmente precaria, ha sido posiblemente el instrumento destructivo y constructivo más poderoso inventado en el arte del siglo XX. Lo plural invade el espacio hasta entonces único de la obra de arte. La introducción canónica por parte de Picasso en su célebre *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) y su ampliación, poco después, a través del ensamblaje o construcción de la escultura mediante el encuentro de materiales y objetos aprehendidos de la realidad, tendrá pronto una rápida respuesta a través de la invención por parte de Duchamp del ready-made, ahora objeto encontrado y seleccionado, pero no confeccionado, por el artista.

En la obra de Ciria está presente, ya lo hemos señalado con anterioridad, la contestación a las formas de las vanguardias históricas. Ha mirado con sensibilidad, precaución y conciencia del carácter accidentado de la modernidad, los códigos tanto del automatismo surrealista como del reduccionismo geométrico. La primera opción ha sido el puente hacia un expresionismo gestual que siempre ha intentado atemperar a través de la compartimentación pero también, o como consecuencia, reelaborando la tradición del collage. En una pieza tan temprana como *Cadencias* (1991), Ciria ya distribuía por todo el espacio del lienzo un rítmico serpenteado de monedas cuya

materialidad y valor respondía con enérgica contrariedad la sensualidad táctil y expresionista de la superficie del cuadro. Temprano experimento de carácter intuitivo que pronto se verá organizado a través de la lógica sistemática de sus campos analíticos.

Pensar desde el fragmento y transformar en resto su propia producción es la clave de Visiones Inmanentes, políptico realizado en 2001 y consistente en cinco collages monumentales, bifrontes, envueltos en una gruesa funda de plástico transparente y colgados del techo. Integrados por fragmentos de lona, de plástico, de papel y diversos objetos, los diez frentes narran una vertiginosa historia acerca del proceso creativo del artista y de su manera de entender la pintura desde una heterodoxia regulada por la descentralización: ningún fragmento puede reclamar un protagonismo exclusivo pues todos funcionan como órganos vitales derramados en el interior de un cuerpo extraño. Los fragmentos, correspondientes en su mayoría a obras mutiladas y expropiadas de su contexto original, sucumben a un organismo múltiple cuyo orden se ha extraviado bajo una misma piel:

Los collages de la serie Visiones Inmanentes, con su entramado de retículas superpuestas, representan un modo apolíneo de figurar el interior del organismo. En ellos todo tiende a volverse piel para sustituir a la piel arrancada o perdida. Todo es piel, porque la piel es el modo de hacer visible e inteligible la carne. Así es como vería Apolo el cuerpo desollado del sátiro, un modo de articular analíticamente la realidad del interior del cuerpo para conferirle una ilusión de orden y quitarle su aspecto horrendo y repugnante. Pero podemos imaginar una representación más literal del interior del cuerpo, una representación basada en la percepción de Marsias. En este caso, cuando la piel es arrancada, el cuerpo profundo emerge como pura carne sin superficie inteligible, sin hilo de Ariadna. Lo que late bajo la piel ya no es otra piel, sino algo completamente distinto, algo rigurosamente inconcebible: la carne como magma espeso, a medio camino entre líquido y sólido.

Esta piel, con su presencia táctil y su ausencia óptica, encierra una arquitectura laberíntica y enigmática. Frente al efecto pacificador y apolíneo de la pintura al que hacía referencia Lacan, Visiones Inmanentes trastoca el equilibrio del señuelo imaginario-simbólico desde el exceso. De este modo, el artista muestra los residuos de lo real para desvirtuar la petrificación contemplativa del sujeto, llevándolo de un lado a otro, en un vagar nómada desde el interior dislocado de cada collage a la totalidad de un conjunto abierto y rizomático.

Realizado un año más tarde, el políptico *El sol en el estómago* es, desnudo, sin piel y modulado interiormente por la geometría, una inmediata respuesta a *Visiones Inmanentes*. Son nueve estructuras, compuesta cada una de ellas a partir de una superficie de lona militar sobre la que se adhieren superficies de lona plástica y lienzo. Aunque no son bifrontes, cuelgan nuevamente del techo y, por tanto, generan una compartimentación espacial fuera del muro que es operativa como reflejo de la compartimentación interior de la obra. Pero esta disposición también funciona como inventario de una disección donde se han desgajado las distintas capas que integran un mismo motivo de exploración. Como ha señalado Javier Hontoria:

Podríamos decir que cada una de las lonas es la versión reducida del conjunto de la pieza. Mientras en cada lona vivimos en un estado de sospecha, con la intuición de la existencia de una realidad que subyace a nuestra visión, un lugar que no vemos pero en el que sabemos que se esconde la pintura, en la pieza global son esos mismos espacios los que nos la muestran en toda su grandeza. Una mirada frontal a la pieza no la revela en su totalidad. Desconocemos qué ocurre en ciertos ángulos imposibles para nuestra vista. Se intuye una prolongación de la pintura como se intuye detrás de cada pieza de lona superpuesta. Y caminando entre los espacios sale a nuestro encuentro.

En *El sol en el estómago*, el resto vuelve a funcionar como índice. Para su construcción, Ciria recopila distintas telas, unidades ya elaboradas, recortadas para acoplarse a su nuevo destino y cuya yuxtaposición genera una red de cuadrados y rectángulos que el artista denominará “viñetas”. Efectivamente, la estructura global tiene algo de esa inquebrantable red geométrica que ordena la narración en las páginas de un comic; sin embargo, la línea que construye dicha red ha desaparecido para dejar paso a los intersticios, esos vacíos que median entre las partes y que mantienen activa la idea de lo frágil y lo perentorio. En definitiva, un palpito humano y sensible como el que aplicó Malevich a su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915), en realidad un cuadrángulo no geométrico donde los lados o ángulos rectos no eran ni paralelos ni iguales. Geometría de apariencia infranqueable pero que, a través de una mirada atenta, vemos como también articula nociones de error, inestabilidad y herida.

La gestualidad, que había ganado la batalla durante todo el desarrollo formal abierto a partir de “*Máscaras de la Mirada*”, es ahora encapsulada. El trayecto de la mancha de color es cortado en su expansión, intenta ubicarse con lógica en un espacio no referencial pero siempre acaba condicionada por el plano construido. De hecho, cada una de las telas es una unidad

conmensurable que tiene sentido a partir de su relación con la totalidad: existe un juego de pesos y contrapesos, llenos y vacíos, que implica una toma de decisión racional por parte del artista a la hora de construir el conjunto. Es decir, hay una composición global que da sentido a cada una de las nueve lonas y un hilo conductor que ata firmemente todo el grupo en su despliegue espacial. De nuevo, un artefacto construido a través de la vinculación funcional de distintas piezas, un bricolaje íntimo elaborado a través de proximidades, ausencias y restos, conscientemente incompleto pero sorprendentemente rotundo.

The London Boxes

En 2002, dentro un conjunto de obras que evita la presencia de un soporte ceñido a un bastidor, compuestas por distintos materiales y que se disponen directamente sobre la pared, Ciria crea *Visión crucificada*. Siempre atento al funcionamiento de sus obras fuera del taller, el artista exhibe esta pieza durante su exposición en 2003 en la galería Moisés Pérez de Albéniz de Pamplona y descubre un difícil diálogo de la misma con la luz y el espacio. De vuelta al estudio, decide modificar la pieza y, para ello, la incorpora a un bastidor y la incluye dentro de la suite “Imanes iconográficos”, un interesantísimo grupo que nace de la serie “Sueños Construidos”. Así, encarcelada en el límite del soporte, esta segunda versión de *Visión crucificada* es atravesada por una barra de aluminio que cierra y estabiliza definitivamente la composición como un contundente freno a la sensualidad pictórica de los retazos que integran la imagen.

El propio artista ha señalado que este recurso compositivo, propio de toda la suite, se inspira en determinados bodegones del pintor holandés Samuel van Hoogstraten donde bandas horizontales sujetan los elementos compositivos. Una solución que ya había sido planteada por Ciria en una obra como *Alex' toys* (2000) donde a la opulencia material del bodegón se incorporaron peluches, emotivo objet trouvé que nos muestra la osadía de Ciria en el uso de recursos formales y su ejercicio de bricolaje compulsivo propio de este periodo. Pero tal vez el más contundente, desde un punto de vista tanto formal como ideológico, sea el trabajo *Vanitas* (levántate y anda), realizado en el año 2001 y cuya formulación incorpora distintos códigos histórico-artísticos, desde Duchamp a Joseph Kosuth, que en su conjunto configuran una audaz reflexión acerca de la supervivencia de la pintura dentro de los parámetros visuales contemporáneos.

Tras barajar distintas opciones, las tres piezas mencionadas se consolidaron como principales posibilidades a la hora de integrar “Imanes iconográficos” dentro del discurso de *Las puertas de Uaset*. Pese a no ser demasiado extensa, el conjunto supuso para Ciria un punto álgido como

hacedor de imágenes a través de la apropiación de elementos procedentes de una arqueología que buceaba en lo residual para crear un cuerpo nuevo. Finalmente optamos por Visión crucificada II y que además, algo deteriorada por el paso del tiempo, requirió un delicado proceso de restauración. En cualquier caso, la elección vino determinada por una lectura transversal que vehiculaba esta pieza con los hallazgos plásticos más recientes del artista: durante una jornada de trabajo junto a Ciria en su estudio madrileño, revisando catálogos anteriores y proyectos nuevos, descubrimos casi por azar la similitud entre la composición de Visión crucificada II y un dibujo actual perteneciente a los bocetos que estaban dando lugar al conjunto “The London Boxes”.

De este modo, la obra extendía su interés específico como una de las puertas más contundentes que se abrieron a partir de “Sueños Construidos” y se ampliaba a través del análisis del funcionamiento de una dispositio o composición pictórica, más allá de la inventio (iconografía) y la elocutio (la caligrafía plástica), que servía de engranaje con el proceder que estaba emprendiendo en “The London Boxes”. La similitud entre las estructuras básicas tensionales de ambas obras no era casual, sino la interiorización de un código visual aplicado a su obra en dos momentos de su trayectoria donde el artista presta una especial atención a la estabilización razonada de la composición. El siguiente paso fue llevar a cabo una obra específica para la exposición, Icono memorizado, donde asume sendas fuentes –Visión crucificada II y el dibujo– como punto de partida para repensar la composición en su conjunto como una matriz, es decir, como una unidad básica distintiva y significativa que puede operar varias veces y con distinta intención semántica.

Efectivamente, una de las claves teóricas que ha modulado la trayectoria de Ciria a lo largo de los últimos años, fundamentalmente a partir de la serie neoyorquina “La Guardia Place”, ha sido la insistencia en unos sintagmas de construcción icónica que estimulan su significado a través de su incorporación y variación en diversas obras. El punto de partida de esta poética nace, precisamente, en torno a la elaboración de esta serie: hacia 2006 Ciria comienza a intentar esclarecer cuáles son aquellos centros de interés que, al contrario de otros puntos de la imagen, alterarían por completo el significado de ésta si desapareciesen o se desplazasen de manera significativa; aquellos elementos que, independientemente de su valor iconográfico o narrativo, configuran la arquitectura de una imagen. Esta investigación, que el artista denominará DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones), implicará extraer no la similitud formal de diversas creaciones plásticas sino la recurrencia de determinadas unidades primarias que sirven de jácena en la estructuración visual a lo largo de la Historia del Arte. El propio artista nos ofrece la siguiente definición:

Utilizamos la denominación Alfa Alineaciones para referirnos a todas aquellas estructuras básicas “tensionales” dentro de una obra pictórica. En cualquier pintura, excepto en el Minimal y sus proximidades, existen una serie de elementos configuradores primarios que tensan y facilitan la composición. Esto se produce en toda la historia de la pintura clásica y llega hasta lo que entendemos por contemporáneo. La metodología consiste en observar y “desnudar” un trabajo pictórico hasta llegar a sus elementos configuradores elementales/preferentes, es decir, una observación empírica-analítica a la búsqueda de los pesos gravitacionales y líneas de tensión que se producen en una composición dada.

En la primera fase de su pensamiento acerca de esta nueva plataforma teórica, Ciria parece envuelto en una investigación que de antemano sabe utópica y que pasaría por la catalogación de patrones recurrentes dentro de una suerte de imaginario colectivo que determinarían estrategias inconscientes utilizadas a lo largo de la historia de la pintura para el ajuste de la escritura visual. La operatividad de esta reflexión se consolidó en un segundo momento donde, una vez desplazada la búsqueda de coincidencias de consignas, líneas de tensión y distribución en obras ajenas, se propuso aislar, diseccionar y estudiar el armazón compositivo que construía en sus propias imágenes, lo que finalmente dio lugar a un nuevo modo de emprender un análisis exhaustivo de los componentes de su retórica plástica.

Es en este contexto cuando Ciria tiene acceso a la tesis doctoral de José Luis Tolosa Cambio semántico del módulo para su utilización en una práctica pictórica donde el profesor plantea una formulación operativa del elemento modular a través de su propia praxis como pintor. Para Ciria, en la búsqueda de intensificar los límites de su pintura, esta lectura significará un primer estrato desde donde derivará una investigación propia. El término módulo, estricto en su definición como figura iterativa e invariante en contorno y tamaño, será sustituido por el de matriz, aludiendo así a la concepción de un molde que da forma a algo concreto y cuya reproducción en serie siempre permite determinados niveles de alteración respecto al original. A partir de la variación de aquello que se sitúa a ambos lados del límite preciso del dibujo (tanto su interior como su relación con el exterior-fondo) y la inmanencia de aquello que lo define como tal matriz, la repetición será entendida como herramienta metodológica para diseccionar con precisión todas las formas operativas de rendimiento de la imagen.

Copiarse a sí mismo o copiar obras existentes, volver a indagar sobre lo ya conocido, denota un desencanto con los mitos del vanguardismo. La fe en la evolución lineal y progresiva de la obra de

arte es sustituida por un cuestionamiento crítico que fisura la idea de una imagen irreductible e universal. En “La Guardia Place”, la investigación acerca de la matriz versará acerca de unas determinadas nociones plásticas (tamaño, subdivisión interna, inversión sobre un eje, relación con el fondo, gama cromática) que serán las que atraviesen la versatilidad semántica de la imagen original. En “The London Boxes”, la unidad distintiva gana protagonismo, se consolida en primer plano y reduce las nociones plásticas antes mencionadas: ahora, su variación semántica procede en gran parte de su disposición dentro de la imagen, ya no solo sobre un eje bidimensional, sino incorporando a través del volumen una respuesta visual tridimensional. Numerosos dibujos previos a la obra pictórica actuarán no tanto como bocetos sino como herramienta de comprobación, de análisis de las posibilidades formales y modelo conceptual de un mismo proyecto pictórico.

La iconografía de Provocadamente diacrónico acumula una superposición inestable de elementos fuertemente individualizados y otros ambiguos en su descripción formalista. Los primeros son los que establecen una cadena en primer plano que, en su conjunto, configura una matriz global. Sobre ella volverá a trabajar en la obra Circuito de códigos, ahora codificada desde una perspectiva inversa, como si dicho engranaje hubiese girado sobre sí mismo y, en el trayecto, se hubiese erguido y despojado de aquellos anexos compositivos que ahora, en una disposición nueva, ya no son necesarios. Así, la forma triangular que en la primera composición tensa y ajusta la imagen desde la esquina superior izquierda desaparece en la segunda obra que, por contra, incorpora en su parte superior una banda también roja que estabiliza el conjunto.

No insistiremos más en la descripción pormenorizada de este tipo de recursos, evidentes para una mirada atenta, pero queremos incidir finalmente en la fundamentada relación que el artista establece entre figura y fondo. Así, en Provocadamente diacrónico, la complejidad iconográfica no es atemperada sino acentuada a través de un soporte que posee su propio índice de ritmos, frecuencias, flujos, manchas y huellas. La integración de estos “incidentes casuales elocutivos” nace de la utilización de un lienzo que previamente ha servido para cubrir el suelo del taller durante la realización de otras piezas. De este modo, el artista no solamente asume la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista, quien ya entre 1995 y 1996, realizó “El Jardín Perverso I”, y posteriormente en 2003 “El Jardín Perverso II”, a partir de este mismo planteamiento y que, de manera puntual, volverá a atravesar piezas de muy distintas series. El soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar una propuesta azarosa dueña, a su vez, de una memoria extraordinariamente ligada al propio artista. Todo lo contrario que en Circuito de Códigos, donde

Ciria busca hacer operativa una monumentalidad que vendrá determinada por la depuración de la matriz y del fondo, vinculados entre sí a partir de un acento en la zona media desde donde se expande el peso de la forma hacia la izquierda y la intensidad del vacío hacia la derecha.

Ciria ha aludido al amontonamiento de enseres y cajas, consecuencia de su reciente traslado a Londres, como punto de partida de esta nueva iconografía. Desde luego, esta posible referencia va a quedar pronto solapada por un profundo análisis de los dispositivos retóricos y las locuciones semánticas del nuevo tipo de imagen que quiere construir, densa en su superficie pero sin anclarse en un paradigma meramente retiniano. Pintura, por tanto, que quiere ser contemplada y leída, desde luego no desde la transparencia (aquí lo figurativo es una superficie simulada, zona de equívocos para el orden de lo simbólico) sino desde la disrupción empática, la deconstrucción visual y la preocupación conceptual. La reiteración de determinadas matrices, así como esa gama cromática de rojos, blancos, negros y ocre que, a modo de fogonazos, intenta llenar esa extraña morfología que protagoniza la imagen, es en realidad un señuelo para un reconocimiento primario. El espectador es consciente que está ante un grupo de trabajo, una serie donde puede identificar datos visuales recurrentes. Sin embargo, cada obra plantea la necesidad de que la disección de su poética se desarrolle de manera independiente. No hay redundancias o cacofonías, sino múltiples cualidades que crean en cada una de las piezas gramáticas imprevisibles.

Así ocurre con especial nitidez en “Sentimientos tóxicos”, una obra que identificamos como parte de “The London Boxes” pero que procede de la experimentación con el collage emprendido en “Sueños Construidos” y vuelto a forzar, con un sentido más expresivo, en la última fase de “Cabezas de Rorschach III”. Además, la obra muestra en su estructuración interna dos realidades superpuestas que han fracturado su contigüidad aun perteneciendo a un mismo tipo de enunciación formal. Una y otra parte funcionan como polos de esta ambivalencia que no busca encajar sino relacionarse desde una especie de atracción-repulsión mutuas, y es desde esta radicalidad desde donde Ciria logra crear una imagen poderosa, perfectamente armada como un cuerpo roto tanto en su presencia real como en su reflejo, sea cual sea cada una de estas dos partes. Pintura, por tanto, que se desplaza hacia lo discontinuo para poder generar una identidad propia.

Y hablando de identidades, el artista nos muestra la suya —o al menos, su rostro como sede simbólica de la misma—, a través de gestos irreverentes, feos y enfáticos en las diez piezas que configuran el políptico “Sintagmas”. Comúnmente se espera de un retrato fotográfico que muestre los aspectos visibles de la persona y aluda con ellos a los aspectos invisibles. Sin embargo, Ciria

busca camuflarse a través de la mueca y, encima de ella, de la pintura. La magnificación del formato evoca el primer plano cinematográfico que, como plantea Jacques Amount, es una interpelación al psiquismo del personaje que invita al espectador a introducirse en un paisaje emocional que nace de la desmesurada ampliación del rostro. Aquí, ese paisaje ha sido brutalmente invadido por fragmentos –compuestos de dos o más unidades consecutivas, siguiendo el valor dado por Saussure a lo sintagmático– de aquellas piezas que hemos visto mientras avanzábamos por las últimas salas de Las puertas de Uaset.

El híbrido pintura-fotografía, espacio determinante para la renovación de ambos medios durante la posmodernidad, será un modo de actuación al que Ciria acudirá en momentos muy concretos. Con extrema sutileza lo hizo para su exposición Acto Postracional (1991) donde un conjunto de pinturas abstractas se reflejaban, gracias al montaje expositivo, en unas impactantes fotografías pertenecientes al archivo de la Agencia EFE. Si en estas obras la narración de la fotografía y la pintura era paralela, la primera serie que anudará ambos medios en un mismo soporte se desarrollará una década más tarde: en “Psicopompos” (2001-2002) Ciria llevaba a cabo la intervención pictórica sobre imágenes de carteles publicitarios. En una segunda fase de esta serie, desarrollada durante su etapa berlinesa, desplazará la independencia material del cartel a favor de su impresión digital sobre lienzo, decisión que implica que su textura fuera asumida por la trama del soporte y que, por tanto, se establezca una relación ambigua entre pintura y fotografía.

Este mismo recurso es el empleado en “Sintagmas”. La urdimbre con la que Ciria ha construido sus últimas obras es ahora diseccionada para averiguar qué elementos deben separarse, formando qué tipo de conjuntos estructurados y con qué lógica interna. Imaginemos que desmontamos un reloj con la intención de volver a recomponerlo. Esto puede tener dos finalidades: hacer que el mecanismo interno vuelva a funcionar como antes, sin preocuparnos de por qué; o conocer las razones que expliquen el porqué. Ciria busca este último sentido, la descripción del funcionamiento lógico de las estructuras. Pero una pintura no es, desde luego, un reloj y no da la misma hora para todos. Las leyes de funcionamiento de la obra artística no se agotan en el acto de componer y recomponer. Y es ahí, en ese límite entre la posibilidad y la imposibilidad de que la pintura genere la producción de un discurso susceptible de ser cuantificado, donde el artista activa un irónico gesto de desesperación. Theodor Adorno pensaba que una de las tareas del arte consistía en “elevar a la conciencia una experiencias confusas y olvidadas sin «racionalizarlas»”. El afán de Ciria por catalogar todos los paisajes posibles de su discurso es una manera de luchar contra una hipervisibilidad contemporánea que, sin aportar ilusión ni verdad, es una manera de “exterminar la

mirada". La disonancia entre la fotografía y la pintura, entre el rostro y el sintagma plástico, solo se atempera en un mensaje común: el de la radical ilegibilidad del signo y el de la radical infinitud de interpretaciones por venir.

Otros itinerarios

Tras lo expuesto anteriormente, estamos ahora mejor situados para abordar el problema de la puesta en escena de Las puertas de Uaset como artefacto visual y narrativo capaz de contar una historia pertinente de la trayectoria artística de José Manuel Ciria. La exposición nace de un diálogo directo con el artista a la hora de buscar aquellas obras seminales y de referencia en la construcción de su lenguaje y, para ello, apostamos por acudir a los hitos de mayor calado en la configuración de la mancha a través de las técnicas de azar controlado (serie "Máscaras de la Mirada"); del orden a través de una geometría capaz de activar grados de impureza (serie "Sueños Construidos"); del punto de tensión máxima en el diálogo entre ambos extremos (serie "Memoria Abstracta"); para culminar con su serie más reciente, "The London Boxes", en lo que consideramos la síntesis más rotunda de otra vía de actuación donde mancha y geometría se modulan entre sí con una nueva sensibilidad a través del armazón compositivo del dibujo, la lógica de la matriz y la introducción de un sustrato simbólico-referencial.

La construcción final, siempre dentro de los parámetros mencionados, podía haber derivado en otras obras, algunas de ellas mencionadas a lo largo del texto. Cada sala de Tabacalera se convertía, en este sentido, en una hipótesis, un espacio donde tomar partido y adoptar una decisión entre múltiples variables. En definitiva, podíamos haber contado muchas otras historias. Este hecho es intrínseco al desarrollo de una exposición, una parte esencial en el pensamiento del comisario, y si insistimos en ello es precisamente porque consideramos necesario revindicar lo otro, es decir, aquellos trabajos y discursos que fueron descartados para enunciar una línea narrativa definitiva. Pero esta misma línea siempre remite de manera indirecta a otro orden que, como en un juego de resonancias, activa una mirada transversal que es la que asume la nostalgia por lo no narrado, por las obras descartadas y las genealogías no establecidas. Pensar, seleccionar, buscar órdenes de reciprocidad y núcleos dialécticos, auscultar la lógica del discurso, interrogar la forma y el lugar de cada manifestación artística, son actos operativos cuando se consolidan en una articulación compleja, provisoriamente estable, pero que un nuevo bisturí podría abrir para descubrir otra realidad, otro cuerpo.

Existe una brecha abierta en la exposición, una obra que se desborda en la construcción del significante global y que está ubicada en un punto estratégico: es punto de fuga visual del gran pasillo de Tabacalera y eje a partir del cual el espectador descubre el extraño giro final que supone “The London Boxes”. Monumental y vibrante, El color en los ojos del que mira (Campo de 2.467 flores) está constituida a partir de los restos sobrantes del material con el que el artista ha estado construyendo sus últimos collages, donde mezcla la iconografía de su serie londinense y los recursos compositivos de “Sueños Construidos”. Imagen, por tanto, que es puro residuo, pura exterioridad, pura contaminación, compuesta de fragmentos que, recortados como una suerte de flores-mandalas, son organizados con una lógica de apariencia fluctuante. Una iluminación muy específica introduce un sutil movimiento al conjunto configurando un fantasmagórico ilusionismo que parece acentuar la promesa accesible de un sentido pleno: estaríamos, sin duda, ante la representación de un campo de flores mecido por el viento. Sin embargo, existe un estrato discursivo literario aplicado por el artista que hace que cada color –aliado con su disposición: arriba, abajo y centro– se convierta en “logos”. Se genera, de este modo, una codificación alfabética que puede traducirse como lenguaje escrito: “La luz es la materia prima del color y el espacio es una función de ésta”. Así empieza un texto oculto que es algo más que un juego conceptual: el trabajo artístico es evaluado en función de la lógica de las palabras, cuestionando de este modo los límites de la percepción visual y de lo conocido. Ciria logra en esta obra un aplazamiento del sentido, consciente que incluso el mensaje cifrado es un decir abierto, un fragmento de un discurso inacabado, susceptible de interminables reutilizaciones. Una obra-señuelo que, bajo su apariencia lírica moviliza el ansia de plenitud del sentido para, finalmente, revelarlo como tarea inagotable. Se trata, en definitiva, de no aceptar la servidumbre de la mera seducción visual y enunciar el arte como una máquina de creación de sentidos. Quizás es el momento de empezar una nueva época heroica para la pintura.