

## TERPSÍCORE EN LA PINTURA: IMÁGENES DE DANZA DE JOSÉ MANUEL CIRIA

Robert R. Shane

José Manuel Ciria ha pintado diversas imágenes de danza, como Bailarinas y Tres bailarinas (1). Algunas de sus obras, que no contienen necesariamente la palabra «danza» en el título, parecen referirse en cualquier caso a la danza. Vuelta a la locura parece ser un dueto danzado en pointe entre las dos partes de una psique; y pinturas como Ritmo de transición, Rattrapante y Como llamas que se elevan evocan movimientos de danza a través de su imaginería figurativa y sus sugerentes títulos. Todas estas obras forman parte de la serie de Ciria La Guardia Place (2007). Sin embargo, creo que un análisis de la función de la danza en las pinturas de Ciria podrá iluminar temas que aparecen en toda su obra: la figura, su abstracción y su movimiento.

### «Abstracción humanizada»

El movimiento del cuerpo humano es el medio de la danza, y por lo tanto la danza siempre posee un elemento intrínsecamente humano. Como ha observado la crítica e historiadora de la danza Selma Jeanne Cohen, incluso las danzas abstractas sin argumento o narrativa tienen movimientos que sugieren cualidades del comportamiento humano(2). Sin embargo, también los movimientos especializados del bailarín a menudo convierten el cuerpo en una abstracción con la que no es fácil establecer una empatía. De hecho, Cohen afirmaba que como espectadores, lo más interesante para nosotros son las habilidades artificiales del bailarín(3). Por un lado, un elemento corporal y humano, y por el otro, una abstracción o estilización artificial, son los dos polos entre los que el bailarín realiza un abanico infinito de movimientos. Esta oposición entrelazada tiene su análogo en el arte(4), y creo que está en el corazón de gran parte de la obra de Ciria. El espíritu de esta dialéctica opera en la caracterización que realiza Donald Kuspit de la figura en la obra de Ciria como una «figura simultáneamente abstracta y humana»(5). Esta tensión entre lo humano y lo abstracto en la pintura de Ciria resulta absorbente por muchas de las mismas razones por las que encontramos absorbente al bailarín sobre el escenario: somos simultáneamente atraídos hacia el cuerpo naturalista con el que nos identificamos, y aún así nos paraliza una admiración espiritual hacia las formas con las que esta identificación es imposible.

En contraste con la mayor parte de la abstracción moderna a partir del cubismo, la serie *La Guardia Place* de Ciria no trata de destruir la distinción entre figura y fondo para que el espacio pictórico imite la superficie plana del lienzo. Al contrario, la abstracción de Ciria está preocupada con la figura en el espacio. En *Dominio del espacio* (2007) (4), tres círculos que se superponen, dos largos triángulos, y unos trazos blancos verticales sugieren la cabeza de una figura y sus apéndices viajando por un espacio descrito por una única barra horizontal (¿quizá un barrote?) en el fondo. El espacio en la serie *La Guardia Place* a menudo se parece al de un escenario, como en *Tres bailarinas*. Los bordes del lienzo son como el marco creado por la pared del proscenio. Mirando a través del escenario, los espectadores observamos una única interfaz horizontal entre el telón en la parte superior y el suelo más abajo. De manera similar a los espacios mínimos de los cuadros de Francis Bacon (que actúan como escenarios de su dramaturgia pictórica), el espacio de Ciria oscila entre lo plano y lo profundo(6).

La misma interfaz entre el telón y el suelo del escenario aparece en *Bailarinas*, estableciendo un punto fijo de referencia desde el que surgen las figuras. A partir de estas pistas visuales, el espectador puede orientarse y sentir empatía hacia el elemento humano en la pintura. Como en los lienzos de gran tamaño de Matisse *Danza I* (1909; Museum of Modern Art, Nueva York) y *Danza II* (1910; The Hermitage, San Petersburgo) vemos a las figuras de Ciria liberarse de la gravedad y transgredir la línea del horizonte. Por supuesto, están condenadas a caer de nuevo; pero durante ese instante aparentemente infinito –descrito por la coreógrafa moderna, Doris Humphrey, como «el arco entre dos muertes»(7)– se encuentran en libertad. Los espectadores sentimos los saltos vitales de estas figuras en nuestro propio cuerpo. Como señaló el crítico de danza John Martin, debido a nuestra propia conciencia de la gravedad aplaudimos al que la desafía(8). (El interés de Ciria por la relación de la gravedad con el cuerpo humano se presenta de manera explícita en *Monociclista desequilibrado* [2007].)

Como se ha afirmado, el humanismo de Ciria se halla enlazado con la abstracción. Sentimos el movimiento de las bailarinas de Ciria no solo a través del retrato literal del cuerpo, sino también a través de las formas plásticas puras que crea. De hecho, algunas de las composiciones más dinámicas de Ciria son aquellas en las que el cuerpo no se reconoce fácilmente. Como en la obra de Malevich, tan importante en el desarrollo de Ciria(9), «la dinámica del movimiento ha hecho que el pensamiento produzca la dinámica de la plástica»(10). El cuadrado de Malevich en *White Square on White* [Cuadrado blanco sobre blanco, 1918] (Museum of Modern Art, Nueva York) flota sobre el lienzo debido a una manipulación puramente plástica. La vasta extensión de espacio negativo en la

parte baja de la composición suscita una sensación de ingravidez al tiempo que el cuadrado se encamina a la parte superior. Descentrada, la forma colocada en diagonal transmite a sus espectadores la sensación de estar ascendiendo. Del mismo modo, en *Bailarinas* sentimos que las figuras de Ciria se mueven debido a que el espacio abierto en la parte inferior derecha, en contraste con la densidad visual de las formas que rompen la línea del horizonte, trabaja para producir la sensación de que las formas están saltando. El estallido de rojo de una de las bailarinas contra un escenario desaturado y bastante monocromático intensifica el dinamismo de su forma, al igual que el poderoso color en la obra de Malevich *Suprematist Painting: Eight Red Rectangles* [Pintura suprematista: Ocho rectángulos rojos, 1915] (Stedelijk Museum, Ámsterdam). De este modo interpretamos la «abstracción humanizada» de Ciria a través de una identificación empática con los cuerpos de las figuras representadas y «en función del peso, la velocidad y la dirección del movimiento»(11), como escribió Malevich con respecto a la construcción puramente plástica de la pintura.

### **Danzas dionisiacas**

Los temas dionisiacos dominan un buen número de obras de Ciria. Ha pintado obras sobre la locura, como *Vuelta a la locura* (2007); sobre la música; y sobre la sexualidad, como *Pareja copulando* (2007). De modo que no sorprende que la danza tenga una función tan importante, tanto literal como metafóricamente, en su pintura. Después de todo, en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, Nietzsche introdujo su concepto de lo dionisiaco describiendo las canciones y la danza. El bailarín, escribió Nietzsche:

... se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez(12).

Las danzas pintadas de Ciria lo unifican del mismo modo con su medio. Como él mismo ha escrito: «Las musas me mueven a su antojo y yo dejé hace años de ser persona, para convertirme en pintura y pensamiento pictórico»(13).

Las figuras abstractas de Ciria danzan en un jolgorio dionisiaco. La danza en su obra es a veces un componente de un ritual pagano, quizá un ritual en busca de lo Uno primordial de Nietzsche. En

Aparición de la diosa Ishtar (2007), la diosa sumeria del amor, la fertilidad y la guerra, gira en remolino y desorienta al espectador con su mítica huida de la atracción de la gravedad. En Ritmo de transición (2007), se sugiere una figura con los brazos abiertos y girando. En contraste con el aura verde que rodea a la figura, emerge una forma rojo brillante –quizá un corazón palpitante– que avanza. La transformación a través del movimiento rítmico es como la de la danza de un chamán.

### **La pintura como representación del ser**

En su libro *Towards Art and Dance: A Study of Relationships between Two Art Forms* [Hacia el arte y la danza: Un estudio de las relaciones entre dos formas artísticas], Elizabeth Watts señalaba que los primeros garabatos de un niño son motivados de forma cinética: es el placer de las sensaciones de movimiento lo que inspira a un niño a coger por primera vez un lápiz y garabatear las paredes(14). Es a través del garabateo de continuos caminos en movimiento como el niño comienza a definir su relación con el espacio (de ahí que esté justificada la afirmación de Watt de que la danza y el arte se originan a partir del mismo origen cinético)(15). Este tipo de movimiento primario entre danza y pintura ya aparecía en las obras de Ciria durante la década de 1990, mucho antes de la serie *La Guardia Place*.

Las series de los noventa, tales como *Cry Nude Europe*, *El uso de la palabra*, *Dibujos de París o Máscaras de la Mirada*, a menudo son oscuras y amorfas. Por ejemplo, *La chambre d'ecoute* (1992) (7), perteneciente a *Cry Nude Europe*, está dominada por una sensación de memoria, pérdida y ausencia. Como describía con precisión Montolío, el territorio de las pinturas de esta época parece desplazado y el espectador se queda sin seguridad mientras trata de navegar por él(16). Sin embargo, dentro de esas series había momentos que llegarían a caracterizar la obra de Ciria en la década siguiente. En claro contraste con las imágenes atmosféricas de principios de los noventa, *Red Field I* (8) y *Red Field II* (1997), pertenecientes a *Máscaras de la Mirada*, son expansiones rojas marcadas por la audaz fisicalidad de los gestos del artista. Las marcas blancas y negras de pintura establecen su presencia. La sorprendente espiral blanca de *Noche en Torrejón el Rubio I* (1999) es la emergencia desde el interior de un abismo de un cuerpo que rastrea su camino. En ese gesto, Ciria señala su localización dentro de un espacio sobrecogedor y en expansión; fuerza a la pintura a reconocer su ser.

La motivación cinética del niño hacia el dibujo, señalaba Watts, es finalmente subordinada, gracias a la intervención de los adultos, a la creación de formas y hacia la representación; el movimiento

primario es canalizado hacia formas sociales como la caligrafía(17). Las marcas de Ciria retornan con desafío al movimiento original. Aquí la unidad primordial alcanzada por el bailarín de Nietzsche se entiende mejor como reunificación con el ser original. Podemos ver lo que Ciria quería decir cuando afirmaba que había dejado de ser una persona para transformarse en pintura: su subjetividad está presente en el movimiento viviente de su gesto, que eternamente se pinta y repinta en la superficie del lienzo(18).

## **La máscara**

Tras la serie *La Guardia Place*, Ciria se cansó de las exigencias y de la estructura rígida que la imaginería figurativa imponía y necesitaba liberarse de ello(19). Sin embargo, aunque la figura es más residual en algunos trabajos de Ciria posteriores a *La Guardia Place*, el impulso dancístico aún es dominante, y de hecho se alcanza de forma más plena en sus pinturas de máscaras, como las pertenecientes a la serie *Desocupaciones*. *Máscara cometa* (2008) y *Desocupación con hachas* (2008) retienen la estructura pictórica de sus *Bailarinas* y *Tres Bailarinas*. Ahora, unas formas abstractas en lugar de figuras abstractas saltan sobre la línea del horizonte de un entorno parecido a un escenario familiar para el público de los anteriores trabajos.

Además, en esta época Ciria se alejó de sus anteriores procesos de trabajo cargados de teoría, tales como *Automatic Deconstructive Abstraction*. En un ensayo, el artista concede a las musas el haberle ayudado a escapar hacia un nuevo modo instintivo(20). Las musas de las que escribe son totalmente dionisiacas en espíritu (incluso las llama «glotonas y borrachas» debido al licor que falta del mueble tras sus visitas nocturnas)(21). Me gustaría sugerir que la musa inspiradora que tuvo más incidencia en la revelación artística de Ciria debió de ser Terpsícore, la musa de la danza. La nueva experiencia al pintar que Ciria describe es una en la que se ve impelido a moverse. Las nuevas ideas no son generadas por el ojo o la mente, sino por el cuerpo en movimiento. Ciria cuenta en su ensayo:

De repente aparece un dibujo, una línea, una pintura, un pequeño milagro en el que las «musas» toman mis manos y las guían para conseguir algo relevante, algo que me sugiere cosas, algo que me interesa explorar...(22).

En otros pasajes Ciria describe la motivación y fisicalidad cinéticas de la nueva obra en curso: «Un sucederse extenuante de cambio de brochas y gamas, sudor y velocidad...(23); era «como si algo

atenazase mi mano y la guiase...»(24). En un estilo que parece el de un bailarín tras una rigurosa actuación, nos dice: «Al terminar cada sesión me siento sin fuerzas, con las piernas y los brazos temblando... A duras penas, consigo cerrar los botes de pintura y limpiar las brochas»(25). Por este relato, está claro que este nuevo proceso inspirado por las musas –que según definiendo fue inspirado específicamente por Terpsícore– es un ritual extático en el que es re-poseído por el modo dibujo-danza que Watts observaba en la primera infancia.

A menudo pensamos que las máscaras ocultan la identidad, pero esto no es verdad en el caso de las máscaras de la serie Desocupaciones que Ciria pinta en su frenesí dionisiaco. Al contrario, son máscaras que ocultan el falso ser y así permiten una revelación del instinto y la conciencia del ser verdadero. Tales máscaras –que pueden ser literales o metafóricas– son ya familiares para bailarines y actores, como es el caso de la bailarina moderna Mary Wigman. Mientras llevaba una máscara para su expresivo Hexentanz (1914, Dresde), llegó a asustarse pues de repente surgieron emociones latentes que no sabía que existieran(26).

La «abstracción humanizada» de Ciria es absorbente porque los espectadores la sentimos danzando en nosotros mientras contemplamos su trabajo. Terpsícore se mostraba de manera explícita en obras tales como Bailarinas y Tres Bailarinas, pero ya se había estado revelando de manera callada en obras anteriores de Ciria y ha continuado su actividad en sus pinturas desde entonces. Las figuras de Ciria se mueven a través del espacio y luchan contra la gravedad. Sus formas y gestos abstractos se unen a esta danza dionisiaca. Para el artista y su audiencia su danza pintada desenmascara y despierta el ser, que se siente simultáneamente primario y nuevo.

---

1.La segunda está basada en el dibujo de Ernst Ludwig Kirchner, Tänzerinnen, 1906. Véase la comparación en Rare Paintings: Ciria [catalogo de exposición], Madrid, Fundación Carlos Ambers / Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, 2008, pp. 120-121.

2.Selma Jeanne Cohen, «A Prolegomena to an Aesthetics of Dance», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 21, 1 (Otoño 1962), p. 23.

3.Cohen, p. 25.

4. Por ejemplo, compárese esta oposición con *Abstraktion und Einfühlung* (Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1908) de Wilhelm Worringer, en el que contrastaba las formas cristalinas del arte abstracto con las formas naturales con las que normalmente sentimos empatía.

5. Donald Kuspit, «Tragic Modernism: José Manuel Ciria's La Guardia Place Paintings», en *Rare Paintings: Ciria*, p. 170.

6. *Crucifixión* (2007) y *Creo que me duele* (2007) de Ciria evocan en particular aquellas figuras de Bacon que sufren en soledad.

7. Véase Doris Humphrey, «What a Dancer Thinks About» (1937), reimp. *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*, 2ª edición, ed. Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin, y Charles H. Woodford, Hightstown (Nueva Jersey), Princeton Book Company, 1998, p. 60.

8. John Martin, *The Modern Dance* (1933), reimp. *What Is Dance?*, ed. Roger Copeland y Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 24.

9. Véase Valerie Gladstone, «Diving into the Unknown», José Manuel Ciria: *Box of Mental States* [catálogo de exposición], Miami, Florida, ArtRouge Gallery, 2008, p. 13.

10. Kasimir Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting* (1916), reimp. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison y Paul Wood, Oxford, Blackwell, 2003, p. 177.

11. Malevich, p. 175. Cursiva en el original.

12. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2000, p. 46.

13. José Manuel Ciria, «The absent Hand», José Manuel Ciria: *Box of Mental States*, p. 87.

14. Elizabeth Watts, *Towards Dance and Art: A Study of Relationships Between Two Art Forms*, Londres, Lepus Books, 1977, p. 10. 15. Watts, pp. 10-11. 16. Celia Montolío, «To the Limit, and Beyond», Ciria: *Las Formas del Silencio – Antología crítica* (Los años noventa), Madrid, Sotohenar, S.L., 2004, p. 31.

17.Watts, pp. 16-17.

18.Aquí recuerdo los pensamientos de Merleau-Ponty sobre una escena de La náusea de Sartre en la que «the smile of a long dead monarch ... keeps producing and reproducing itself on the surface of the canvas». [la sonrisa de un monarca largo tiempo muerto... sigue produciéndose y reproduciéndose en la superficie de un lienzo] (Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind» (1961), en The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting, ed. y trad. Galen A. Johnson y Michael B. Smith, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1993, p. 130.

19.Ciria, p. 81.

20.Ciria, pp. 83-84, 86.

21.Ciria, p. 82

22.Ciria, p. 81.

23.Ciria, p. 83.

24.Ciria, p. 85.

25.Ciria, p. 83.

26.Cit. Susan Au, Ballet and Modern Dance, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 98.