

Catálogo exposición “Teatro del Minotauro” itinerante organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Lonja del Pescado, Alicante.

Casal Solleric, Palma de Mallorca.

Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza.

Museo de la Ciudad, Valencia. Febrero 2003.

INTERSTICIOS: REALIDADES SUBYACENTES

Javier Hontoria

Ciria te ofrece una cerveza, corre a ver el secado de una de sus últimas piezas, le llaman al móvil, camina nerviosamente de lado a lado de su estudio. Comprueba una mezcla, ¿cerveza querías? Corre a abrir la puerta y llegan unas lonas nuevas. Las manosea, estira, raja, palpa y pisa hasta que parece que le gustan. Te da la cerveza. Se va a sentar, se sienta y cuando se enciende un rubio y le pega un sorbo a su cerveza, le vuelven a llamar. Pasa un tiempo hasta que por fin consigue sentarse y comienza a hablar de pintura. Lo hace con pasión. Te cuenta que habitualmente su pintura se configura sobre un campo analítico que puede dividirse en cinco subgrupos. Que si la investigación de las particularidades del soporte, la asimilación de los registros iconográficos... que si este segundo apartado ha de dividirse en otros tres subgrupos pero que no deben confundirse con los subgrupos del cuarto grupo, que a su vez enlazan directamente con el quinto pues éste aúna todos...

Ciria va a toda prisa a todas partes. Es un torrente de energía. Por eso resulta curioso oírle hablar con ese ímpetu pero a la vez con ese fuerte acento metódico. Tiene verdadera obsesión por la sistematización y la racionalidad. Desde hace años ha venido desarrollando un intenso ejercicio de teorización de la pintura abstracta, y de su propia pintura. Puede hablar de ella. Todo está perfectamente planificado. Cada superficie, cada textura, todo ha pasado por ese filtro que es la contemplación y reflexión crítica del pintor. Nunca se verá por galerías o ferias una obra de la que Ciria no esté totalmente satisfecho, no en vano, tira de cutter con insospechada frecuencia. Por eso tiene gracia comparar su comportamiento habitual con sus obras diseminadas por su estudio madrileño. Como casi siempre, artista y obra se funden en un ente único. La pintura de Ciria tiene el ímpetu, el gesto flemático y el dinamismo. Pero tiene también el rigor, el orden y el contorno preciso de la geometría fría y mesurada.

Al mirar los Intersticios pienso a menudo en las Visiones Inmanentes y en el camino recorrido hasta ellas. En un principio habría pensado que estas “bolsas” serían el sorprendente final de un trayecto. El último estadio de una pintura a cuyo soporte tradicional y primero lo fulminaron los voraces deseos de un pintor cansado de palpar los límites físicos del plano pictórico pero que vuelve ahora, en esta serie, a una suerte de rigidez, de férrea contención. Con el tiempo parece que este trayecto de ida y vuelta se entiende como un momento crucial en la carrera de José Manuel Ciria, y que, lejos de un final, no es sino una puerta hacia infinitos campos.

Creo que este proceso lo ha llevado a cabo de una manera radical, decididamente rotunda pero tremendamente lógica. Desde hace mucho tiempo Ciria emplea la estrategia de la acumulación, de la superposición de planos y realidades. De esta forma, la pintura invade territorios diversos y corren el gesto y la mancha a sus anchas configurando perspectivas escalonadas, referencias que se solapan.

Desde esas investigaciones primeras, en la pintura de Ciria ha pasado de todo. El gesto y la contención han librado, y siguen haciéndolo, batallas cruentas. El plano geométrico y el desgarró llevan ya muchos años de convivencia pero el ambiente es realmente tenso (Ciria siempre habla de la “brusca interrupción que la trama o líneas geométricas dibujadas (presentes) –luego llegarán los planos contruidos– imprimen sobre el libre desarrollo de las composiciones”). Parecería en un principio que el gesto se alzaría vencedor de la contienda pero lo de la bolsa de PVC ha resultado definitivo. La pintura, enclaustrada, regresa al estatismo pero, ¿y el espacio? Ciria ha decidido recientemente intervenir el espacio. El gesto y la geometría, encerradas en rígidas estructuras traslúcidas, flotan ahora por el espacio de la galería. Surgen así las preguntas, el enfrentamiento perpetuo entre códigos opuestos y, en definitiva, la reflexión. De esta apuesta Ciria ha salido airoso y fortalecido al invitarnos a territorios imprevisibles con, seguro, multitud de posibilidades. Y si antes presentía que Visiones Inmanentes podía ser el final de un ciclo, ahora entendemos por qué no es más que el comienzo, intuyo, de un próspero ejercicio pictórico.

Esta voluntad espacial es la que ha generado la realización de Intersticios. Del techo cuelgan, asidas de soportes metálicos, nueve estructuras. Nueve estructuras de las que, creo, Visiones Inmanentes son precedente directo. Ciria quiere destruir convencionalismos. Si primero dio al traste con el plano pictórico tradicional en busca de un mayor abanico de opciones, ahora se encarga de cuestionar las propiedades del espacio expositivo. Como sostiene Liam Gillick, el espacio expositivo ha dejado de ser contenedor de obras de arte para convertirse en contexto de las propias obras.

Así, Ciria toma noción del espacio físico de la sala transgrediendo la rigidez vertical del muro tradicional.

Sin embargo, y pese a los parecidos formales que se les puedan encontrar, no en vano son dos series de una misma familia, Intersticios y Visiones Inmanentes mantienen ciertas diferencias conceptuales que las hacen chocar. En anteriores ocasiones se han referido a Visiones Inmanentes como superficies detrás (o dentro) de superficies. Con motivo de la exposición de Rekalde, en 2001, Guillermo Solana escribía: “La transparencia del envoltorio de Visiones Inmanentes es al mismo tiempo una imagen de la presencia y la ausencia de la piel... Hacer la piel transparente implica desollar el cuerpo que ella envuelve” Esta piel que, como continúa Solana, “con su presencia táctil y su ausencia óptica”, encierra la pintura, tiene, sin embargo, pese a su invisibilidad, un poder conceptual enorme. Si a Visiones Inmanentes le atrapa el férreo lastre del PVC, a Intersticios le atenaza un rigor geométrico implacable.

Los Intersticios están desnudos, sin protección alguna, sin piel ni envoltorio. Su única piel válida son los límites físicos de la galería y su trama conceptual ha de entenderse en el territorio único de la pintura en el espacio. Las nueve estructuras que cuelgan del techo crean un conjunto de planos compuesto por otro conjunto de planos. Cada una de las estructuras está compuesta de una superficie de lona militar sobre la que se adhieren otras superficies: lona plástica y lienzo. Estos tres materiales conforman una realidad heterogénea. En este punto podríamos echar una mirada atrás hacia las Compartimentaciones. En esta serie se observa una evolución en cuanto a una cuestión de prioridades en la pintura de Ciria. Surgen, al principio, las pinturas gestuales, automáticas, de dinamismo desenfrenado. A partir de ahí se introducen pequeñas alusiones a cierta voluntad reductora, pequeños matices dibujados, leves, con grafito, como si de una declaración de intenciones se tratara. Más adelante surge el espacio geométrico construido, que constituye, entonces, parte activa en su pintura. En este sentido, creo que Intersticios es un paso adelante considerable en lo que a la evolución del plano construido se refiere. Ciria se ha desplazado desde la mera sugerencia hasta la evidencia más rotunda.

Podríamos decir que los Intersticios están vinculados a una corriente racionalizadora. Es una serie de rigidez obvia, formas cuadradas y rectangulares sin ningún tipo de concesión al azar. Esto, como es lógico, en cuanto al soporte. Es en este punto cuando conviene comentar algunas actitudes ante la pintura que tuvieron lugar en Francia hace ya treinta años bajo el abrigo del grupo Supports/Surfaces. En su reciente libro “El arte último del siglo XX”, Ana María Guasch argumenta que, siguiendo algunas premisas del grupo BMPT como la reducción de la pintura al esqueleto de

su soporte ignorando el concepto tradicional de pintura, el pincel y el gesto de pintar, y afirmando el papel fundamental de la tela como elemento único y vital, los pintores franceses tanto del grupo de París como del de Niza y alrededores redujeron la práctica de la pintura a una investigación que giraba en torno a su propia especificidad.

Desde siempre ha tenido Ciria una clara obsesión por los soportes. Quizá por un afán incontrolado de dominarlos todos, de estar al tanto de sus comportamientos y sus posibles reacciones con otros materiales, quizá por una voluntad de ampliar un abanico de posibilidades ya de por sí vasto, lo cierto es que por su estudio han pasado todo tipo de materiales deleznable, de lonas, telas, cartones, palés... Es una cuestión de estar encima, de ver como respiran pigmentos y secativos, barnices y retardantes. De palpar el material hasta comprenderlo y tener noción absoluta de su naturaleza. Todo vale para Ciria. Pero, a diferencia de los franceses, siempre en pos del triunfo de la pintura.

Guasch continúa su tesis aludiendo a la influencia del crítico y teórico Marcelin Pleynet quién, desde la revista *Les lettres françaises*, se erigió en el principal interlocutor del grupo. Pleynet afirmó, en entrevista con Eric de Chasse, que lo que más le llamaba la atención de la práctica pictórica del naciente grupo era la supresión sistemática de la imagen y el estilo en sus pinturas. No podemos obviar que *Supports/Surfaces* es una corriente de claras resonancias minimalistas desarrollada de una manera radical. Significa partir de cero en el más estricto sentido de la expresión. De los nueve planos que conforman los *Intersticios* de Ciria, dos son totalmente negros, la negación absoluta de todo atisbo de representación. En este sentido, Ciria recurre a planteamientos similares a los franceses en cuanto a la supresión de la imagen pero no en la supresión de subjetividad. *Supports/Surfaces* niega la subjetividad aludiendo estrictamente a las propiedades esenciales del soporte y la materialidad de la pintura. Para Ciria, estos planos tienen una razón de ser, una función dentro de la pieza. Son elementos neutros que se suceden en el espacio, sin otro sentido aparente pero con una función integradora del resto de planos, como un ente unificador que otorga un mayor grado de corporeidad a la estructura. Pero esta es otra historia de la que hablaremos más adelante.

Una de las primera comparecencias del grupo *Supports/Surfaces* tuvo lugar cerca de Niza. El lugar era Coaraze y durante seis días, los artistas expusieron sus obras al aire libre. Como cuenta Guasch, las telas caían de lo alto de precipicios, se colgaban de las ramas de los árboles o se esparcían por la hierba. ¿Por qué cuelgan del techo los *Intersticios*? ¿Por qué se erigen exentos? ¿Qué ha sido del muro? Creo que aquí es donde deben establecerse parte de los vínculos entre

Ciria y los franceses. Claude Viallat, a mi juicio el gran impulsor del grupo y animador de los discursos que lo sustentaron, realizó en 1970 una obra llamada Filet. Red realizada con cuerdas unidas por multitud de nudos. La estructura cuelga del techo, exenta del muro y dice traducir la visión de una tela a través de un microscopio para incidir en la especificidad del soporte. Quiere Viallat romper con los presupuestos convencionales de la pintura ya sea en la cuestión formal o en la meramente institucional pues, como es sabido, Supports/Surfaces se apoya en la negación de toda infraestructura museística por cuanto alude a una política cultural caduca a los ojos de sus integrantes. Ciria, por su parte, rompe con la afirmación de la pintura como ente estático. Si las Visiones Inmanentes se separan del muro acercándose a una estética de raigambre objetual, los Intersticios saltan al encuentro del espectador en su caminar por el espacio expositivo, quebrándolo tangencialmente.

Todo lo dicho hasta ahora trata de resaltar ciertas analogías entre el grupo francés y la pintura de Ciria pero creo que son las palabras de Daniel Abadie, conservador del Centre Pompidou parisino, las que más pueden acercar los dos polos. Abadie fue el comisario, en 1998, de la exposición Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou que tuvo lugar en la Galerie Nationale du Jeu de Paume. En el catálogo de la exposición, que posteriormente viajaría al Conde Duque de Madrid, en lo que constituyó una primera y muy lograda ocasión de conocer al grupo, Daniel Abadie se separa de la corriente nihilista y deconstructora de los integrantes del grupo, del “análisis de corte marxista de los medios de pintar” para congratularse por la vuelta del color a la pintura francesa. “Es precisamente (el color) lo que los artistas Supports/Surfaces han reintroducido en el campo del arte cuando este último se parapetaba tras el análisis de la imagen, con el hiperrealismo, o del artefacto, en el arte conceptual. Esta libertad recuperada, esta inmersión en el color, en la pintura desde su aparición a raíz de la colocación del pigmento sobre el lienzo es naturalmente extraña al lenguaje de las palabras que solo pueden traducir las formas adoptadas”.

Aquí es realmente donde debemos insertar las verdaderas analogías. En la secuencia repetitiva de formas bajo el influjo del color. Entre líneas se debe advertir que Abadie está pensando en la creación de Viallat, en su gesto mecánico, en sus huellas, en sus obras del cambio de década, en Repetition, obra perteneciente a una serie que incide claramente en una poética de lo racional, y en esa corriente de su obra que pudo verse, sobre papel, el año pasado en la madrileña galería Estiarte en una pequeña pero interesante mirada a su producción gráfica, que, conviene decir, fue muy prolífica. Aquí es donde deben cruzarse ambos caminos. Gusta Ciria de llamar a estos espacios de color (utiliza rojo, amarillo, negro y blanco) por el nombre de “viñetas”. Los espacios

creados a partir de la superposición de materiales en diferentes alturas y posiciones son cuadrados o rectangulares, similares a las compartimentaciones de los comics. Son espacios divididos en extensiones rígidas que se suceden formando una superficie que adquiere el aspecto de un damero.

Podríamos pensar que el gesto ha sido claramente derrotado en su lucha contra el rigor geométrico. Nunca antes tuvo lo geométrico el poder que tiene en los Intersticios. Toda su pintura ha girado en torno al enfrentamiento entre los dos polos y siempre se advertía la fuerza del gesto. De un modo mayor o menor, el Ciria impetuoso e incontrolado dejaba siempre su marca sobre sus obras mientras el Ciria comedido, sereno y racional quedaba en un segundo plano. Intersticios ofrece una versión opuesta. El trazo se dispone sobre pequeñas superficies geométricas simples y son éstas las que conforman la obra. El correr de la pintura ha desaparecido y el gesto se percibe como una insinuación sutil, como entes aislados, casi icónicos, encasillados en la férrea cuadrícula. Es este el espacio pictórico más riguroso que recuerdo de Ciria, una compartimentación rotunda sobre la que, sin embargo, no observamos el correr de la pintura por lo que no sólo es el Ciria más racional sino también el menos gestual. Aparentemente desaparece el impulso y el automatismo, eterna fascinación del pintor, se materializa ahora en manchas mucho más concretas, tendentes a lo orgánico, a lo biomorfo. En muchas de las innumerables series que mantiene abiertas, Ciria parece querer concentrar la mancha. Muchos de los cuadros que realiza en estos momentos tienen una mancha que flota sobre zonas geométricas pero es una mancha que quiere aglutinar todos los fragmentos diseminados por la superficie y conformarse como un núcleo más aprensible, más concreto, como gotas de mercurio que indefectiblemente acaban uniéndose.

Los Intersticios muestran aún las explosiones cromáticas características de épocas anteriores aunque también se revelan con cierta discreción. Da la impresión que la mancha que recorre cada lona se desplaza con un ritmo de levedad extraña. Ciria aplica aquí la pintura de una manera enormemente sutil, casi intuitiva, como borrada por el tiempo. Queda ésta materializada en finísimas partículas impregnándose las superficies de un marcado acento poético. Nace así una serie de insinuaciones que son las que dan forma y sentido al conjunto total de la pieza.

Como en las Compartimentaciones, la mancha queda condicionada por el plano construido. Tras una segunda mirada, sin embargo, nos precipitamos hacia un imprevisto sorprendente. La mancha nunca muere, no frena su ímpetu al encuentro de la línea que divide los planos sino que se esconde detrás de ellos. Los diferentes materiales se solapan creando diferentes capas. Al superponer las

lonas la pintura queda oculta. La oímos insinuarse, pero está oculta. Ciria admite que cada una de las piezas no tiene interés por sí mismas. Son como piezas de un puzzle que sólo al ser ensambladas cobran sentido. Tenemos, por lo tanto, dos realidades bien diferenciadas. La primera es una pintura aprensible de la que tenemos una noción certera. Planos superpuestos en geometrías regulares que muestran la huella del pintor, una huella etérea, suave, de apariencia perecedera. La segunda, una pintura subterránea que nos resulta invisible, que se esconde detrás de los diferentes materiales. Hay una pintura que vibra en la oscuridad, oculta tras los planos. Tienen las lonas diferentes colores y texturas y, a su vez, diversos tratamientos. Nunca el trazo invade otro territorio que no sea el suyo. La mancha es consciente así de unas fronteras bien marcadas, de unos límites prefijados que suponen un condicionamiento decisivo para su expansión.

De esta ocultación se desprende, como señalé arriba, una poética de insinuaciones. El montaje de las piezas supone la traducción conceptual de la pieza en el espacio expositivo. Si en las propias lonas la pintura se nos niega parcialmente, el conjunto de nueve nos ofrece una visión global de esta poética de sugerencias. Las nueve lonas están formadas de tal manera que cubren la totalidad del espacio. Como si de caminar entre bastidores se tratara, no se disponen en una alineación sino que se solapan creando espacios intermedios por los que se puede transitar. Me parece clave la idea de estos espacios intermedios por cuanto se convierten en el territorio donde se revela la pintura. Exactamente aquí, en los intersticios. 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 que 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.

La rigidez geométrica que llevo enfatizando desde el principio se ve asimismo multiplicada en el montaje en el espacio. Ahora se aprecia un gran cuerpo de geometrías rotundas que se suceden de manera tangencial. Las lonas libres de pintura, superficies negras a las que antes hice referencia, sirven de vínculo entre las lonas tratadas. Se suceden así la pintura y la no-pintura, el soporte desnudo frente a la pintura triunfante. En definitiva, otra propiedad siempre inherente a la obra de Ciria: Una suma de multitud de realidades en cada superficie, en cada conjunto, cuadros dentro de cuadros que se insertan en cuadros.

En Ciria la superposición de imágenes y referencias pictóricas se entiende como una voluntad de ensanchar el ya de por sí ingente abanico de posibilidades que determinan la relación entre pintura y soporte. Su pintura se expande en todas las direcciones imaginables. Es curioso, sin embargo, ver como al tiempo que cubre el campo pictórico con todo tipo de planos, materiales, peluches o mujeres desnudas, realiza otro tipo de piezas, más silenciosas, decididamente menos grandilocuentes, que se insertan en una pintura de superficies pulcras, prácticamente planas, donde una pequeña geometría verde es acariciada por una mancha que flota lentamente sobre ella. Ciria se encuentra cómodo en cualquier lugar. No tiene problemas. Ciria es el exceso y el defecto, el estruendo y el silencio.

Pero, ¿hasta donde quiere llegar? Tengo la impresión que acabará pintándolo absolutamente todo, desde las ventanas de su estudio hasta su coche. Recuerdo ahora esa pieza mítica de Jessica Stockholder en la que pinta parcialmente el jardín de su casa. La artista norteamericana afincada en Vancouver utiliza materiales encontrados, deleznable las más de las veces, y los integra por medio de una enfática utilización de la pintura para crear composiciones de carácter monumental. ¿Es esa la dirección a seguir? Sería sin duda una decisión radical pero creo que nada sorprendente. ¿O es quizá hacia una profunda vertiente analítica enfocada aún a las particularidades del soporte y su articulación con presupuestos espaciales al estilo de un Fabian Marcaccio, con su abstracción grandilocuente y su obsesión expansiva? ¿Acabará realizando Ciria murales de diecisiete metros, que se extiendan a lo largo y ancho de los espacios? Marcaccio, como Viallat, se acerca tanto al soporte que se puede mirar a través de él. Todo es posible. No descartemos nada.