

# CONCEPTOS OPUESTOS

**Kara Vander Weg**

América no es ya un nuevo mundo, aunque ciertamente es y será siempre otro mundo. No se trata meramente de una cuestión de civilización, de mentalidad, de costumbres o de algún progreso social económico o mecánico más o menos adelantado a Europa. Es más bien una cuestión de moléculas, de clima, de un aire distinto o una cualidad especial de los rayos del sol. La luz y la temperatura son diferentes. Tiene algo de la calidez húmeda de un invernadero, incluso en mitad del invierno; también tiene algo de la luz de un invernadero.

En América, hombre y objeto pierden su sombra.

Giorgio de Chirico, París, 29 de enero de 1938(1).

La primera vez que vi a José Manuel Ciria fue en 2009, cuatro años después de que se mudase de España a Nueva York. Sentada por primera vez en su estudio de La Guardia Place, me quedé impresionada por lo enfocado que refleja su prolífica carrera, por su determinación y, también, por su firme confianza en Nueva York y en su potencial artístico. Verdaderamente tiene fe en la ciudad, y en el país, como catalizador del cambio. No es casualidad que su estudio esté ubicado en el Soho, lo que fue hace algunas décadas el cerebro artístico de la urbe. Se ha situado geográficamente en el epicentro histórico.

Lo irónico, que por supuesto no pasa desapercibido a Ciria, es que no se produjo un cambio dramático en su obra a raíz de su traslado a otro continente, ni lo ha habido desde entonces, pese a sus frecuentes visitas a España. No obstante, Ciria habla a menudo de la libertad, o la holgura, que se ha hecho presente en su obra desde que está en América. Estoy de acuerdo con él y opino que lo que muestra esta exposición, en orden cronológico, es la fluidez creciente de su variado estilo a lo largo de la última década. Existe ahora una oscilación casi constante entre lo abstracto y lo figurativo, o entre precisión exigente y gesto azaroso. Pintura y dibujo se combinan ahora con vídeo.

Hay tensión, además de armonía. Tal vez sea este el efecto de Nueva York. En esta ciudad tan desafiante y competitiva es importante considerar, y reconsiderar, todas las opciones. Eso es exactamente lo que Ciria parece estar haciendo, y las posibilidades son infinitas y emocionantes.

Ciria me ha recibido muy amablemente en su casa-estudio muchas veces durante estos últimos años. He tenido el placer de mantener muchas charlas con él. Lo que sigue es una de estas conversaciones.

Sala 1 (2001-2005)

Kara Vander Weg: José, has dicho que “es la obra la que se elabora por sí misma y yo soy una herramienta más, en la misma categoría que el pincel o el lienzo. Ejercicio control sobre la composición, pero no sobre el resultado final”. Sin embargo, vienes aplicando de manera constante unos parámetros concretos a tu trabajo artístico, que has definido mediante tesis como “Abstracción Deconstructiva Automática” (ADA, 1990) o la más reciente “Dinámica de Alfa Alineaciones” (DAA, 2004). En tu obra parece existir una tensión palpable —entre control riguroso y libertad total, entre duras aristas geométricas y manchas informes, así como entre los orígenes de tu obra en Madrid y en Nueva York— esta es la idea en la que se basa el título de la exposición, “Conceptos Opuestos”. ¿Podrías explicar de qué manera la oposición y la tensión rigen tus ideas y la producción de tu obra?

José Manuel Ciria: Intentemos ir por partes. Una de las cinco parcelas analíticas que conformaban ADA en su primera plataforma o estrado, era la utilización de “Técnicas de Azar Controlado”. Una formulación heredada del surrealismo, que en primera instancia servía para generar campos texturales de color, simplemente para evitar los colores planos. Siempre me interesaron aquellas técnicas que escapaban del control férreo del artista: el frottage, el grattage, la decalcomanía, el penduléo o posterior dripping... Inspirado en dichas técnicas, lo que conseguí en su momento fue inventar 21 categorías o nuevas posibilidades. Al referirme a que la obra se elaboraba por sí misma, quería decir, que al utilizar dichas técnicas yo mismo me convertía en una mera herramienta, al igual que la brocha o el pincel, el pigmento o el soporte. Lo único que tenía que propiciar era un “paisaje” en donde los acontecimientos plásticos tuvieran lugar. Evidentemente dominaba la composición, pero era imposible tener un control exhaustivo de lo que las técnicas azarosas iban a desarrollar en lo relativo a los bordes y encuentros de los colores, las texturas y la atmósfera.

En lo que se refiere a los campos de investigación ADA o DAA, no existe una oposición o enfrentamiento, simplemente son distintos ámbitos. El que las siglas coincidieran en sus elementos, que no significados, fue obtenido de forma caprichosa y elaborado en una duermienvela. ADA era una suerte de “mecanismo” para generar o dictar imágenes abstractas, DAA es más bien una máquina de Rayos-X. Los resultados de ambas investigaciones no ofrecen ningún tipo de

continuidad, pero tampoco ningún desencuentro. Son simplemente diferentes estructuras metodológicas. Donde efectivamente podemos encontrar un antagonismo es en las series sobre las que dichas estructuras se han apoyado.

Si de lo que queremos hablar es de “Estados en Oposición” o “Conceptos Opuestos”, en primer lugar tenemos que recurrir a dos de las diferentes parcelas analíticas que se convocaban en ADA. Si en un mismo plano pictórico apelamos a las dos grandes tradiciones de las vanguardias clásicas: la geométrica y la gestual, aquí sí podemos hablar de tensiones y posturas antitéticas: el gesto y el orden, la mancha y la línea, lo orgánico y lo racional, lo apolíneo y lo dionisiaco...

Una forma de dotar de energía o de fuerza a mis composiciones ha sido precisamente el utilizar y subrayar las diversas posibilidades de esos elementos de apariencia dispar, y se ha reflejado en muchas de mis series: Máscaras de la Mirada, Manifiesto, Sueños Construidos, Glosa Líquida, o la reciente reinención de Marcarás de la Mirada bajo el título Memoria Abstracta en donde lo geométrico ha ganado un mayor protagonismo. También podemos hablar de oposición u opuestos, al referirnos a la obra realizada en los últimos años en Madrid y la llevada a cabo a partir del 2005 en Nueva York. Cuando trasladé mi taller a Manhattan, mi primera intención, aparte de otras consideraciones referidas a mi éxito y posterior sensación de asfixia en el mercado español, era la de conseguir llevar mi pintura y mis investigaciones a otros lugares. Quería volver a sentirme libre para experimentar, para buscar... Necesitaba tomar conciencia sobre el trabajo llevado a cabo, e incluso de alguna forma volver hacía atrás a recuperar o reandar series abandonadas hace años. La mayor diferencia con respecto a la obra anterior que se produjo a mi llegada a Nueva York, fue el recuperar el dibujo, la línea, la estructura... Ingenuamente pensaba que al cambiar de entorno sin tener un rumbo prefijado, mi pintura automáticamente se transformaría. Creía que por arte de magia sería tocado por las musas y mi obra iba a modificarse de forma radical. Frustrantemente no fue así. Al comenzar a pintar en mi primer estudio en Nueva York, seguía haciendo lo mismo que había estado elaborando en Madrid. Decidí parar en seco y, para mantenerme ocupado mientras llegaba la inspiración, recuperar una idea que tenía desde hacía años que era hacer una especie de homenaje al Malevich de su última etapa, que simultáneamente era una especie de grito o crítica ante la vuelta a la figuración que podía observarse en el medio. Ese regreso a la línea y a las formas contenidas por el dibujo, evidentemente entra en una enorme tensión con la obra que había estado elaborando en Madrid desde el principio de los 90. Me quedo con el lenguaje, incluso con las técnicas, con algún elemento geométrico... pero abandono toda investigación relacionada con ADA. En el siguiente gran bloque de trabajo después de la serie Post-Supremática que lleva como título La Guardia Place, mi dirección en Nueva York (serie también conocida como Rare Paintings), comienza a desarrollarse plenamente la estructura analítica de DAA, redescubriendo y buscando

nuevas aplicaciones al “Concepto de Módulo” de José Luis Tolosa, y la generación de “matrices” repetitivas con variación de significados. —Entendamos “matrices” como un conjunto de líneas, campos o masas, que se repiten en diferentes composiciones. Por intentar hacerlo aún más claro, podemos incluso pensar en ellas como una especie de “plantillas” —. Y ésta metodología se ha mantenido en series posteriores como Crazy Paintings, Máscaras Schandenmaske o Doodles.

KVW: Realmente me gusta el modo en que describes tus obras, que son “como fosfenos, sombras o recuerdos, efímeros ‘pozos de luz’ impresionistas que permanecen con uno durante un tiempo y luego desaparecen”(2). En este periodo temprano de tu obra (anterior a 2005), el acto físico de manchar el lienzo, mediante el cual creas marcas indiscriminadamente, resultaba muy importante para tus composiciones. ¿Formaba parte del concepto que se escondía tras éstas esa idea de una sombra o un recuerdo sin especificar?

JMC: Desde siempre me ha interesado explicar en qué forma mi pintura estaba apoyada sobre una rígida plataforma teórica y conceptual. Creo, continuando con la pregunta anterior, que el mayor contraste o tensión en mi trabajo radica precisamente en esa oposición, entre una obra completamente articulada y mental, y una apariencia de aspecto expresionista o informalista en su factura formal. No por ello, he querido evitar en ningún momento recurrir a “figuras” retóricas de complejión lírica. Creo que resulta bello comparar el desgarró de una composición con un fosfeno, esa mancha que se queda pegada (memorizada) en nuestra retina durante unos instantes al mirar directamente a una luz fuerte o al sol. La idea que también subyace es la efemeridad de las cosas, de la vida, de nuestra manera de ver incluso de entender el mundo. Me gusta flirtear con la idea de que la “presencia” de algunas de mis pinturas queda impresa en la memoria del espectador en forma de fosfeno indeleble.

Dentro de los temas que aborda mi obra, intento que la memoria y el tiempo siempre estén presentes, sobre todo la memoria. Para ello recurro a todo tipo de expresiones o adjetivaciones de carácter poético: las sombras, los recuerdos, los pozos de luz que mencionas y que tanto gustaban a los impresionistas. Habrá mucha gente que no sepa lo que son los pozos de luz, pero estoy seguro que todo el mundo los habrá contemplado al internarse en una foresta o un bosque en un día soleado, y ver como los rayos del sol “manchan” el suelo al colarse entre las hojas de los árboles. En cierto sentido es también una forma de hablar de lo azaroso.

Tengo un texto sobre mi trabajo titulado precisamente Pozos de Luz, en donde intentaba explicar, volcar luz, en cuestiones subjetivas sobre una selección de algunas de mis pinturas: Desde el posible detonante de una composición, a la asociación de una imagen con mi propia memoria, o simplemente, qué era lo que estaba pasando por mi mente mientras elaboraba una obra concreta.

Aparte del acto físico de pintar, existe un estadio preliminar de pensamiento que lleva a la consecución de un trabajo o de una serie determinada. La obra es el residuo de dicha elaboración mental y de su ejecución material. Ahora bien, la imagen debe resolverse, y en muchas ocasiones es inevitable que ciertas obras adquieran una deriva propia, ajena a la intención primigenia, puesto que al llevar la “idea” a cabo ésta puede no funcionar. Es en ese momento cuando la obra demanda una inusitada atención, en donde las asociaciones mentales procuran dar soluciones utilizando cualquier recurso previamente imprevisto y, donde a nivel formal debemos atender a lo que la pintura está requiriendo. Es el instante donde solemos elevar una plegaria a las musas... Cualquier concepto, sombra, experimentación, hallazgo o truco son aplicados para conseguir llevar la obra a una conclusión válida.

He comentado en muchas ocasiones, que principalmente me interesan dos tipos de trabajos: aquellas obras en donde tienes un “plan” y de forma milagrosa este sale adelante resuelto sorprendentemente, y aquellas otras piezas que te mantienen en el filo de la navaja y que se niegan a darse por conclusas, que exigen sesiones y sesiones, darle vueltas y quitarte el sueño, para al final conseguir alcanzar un cenit o malograrse definitivamente. Muchas veces el problema es no saber escuchar. La pintura siempre habla. Me gustan esos dos polos, disfruto y sufro en ellos. Creo que el resto, aquello que existe en medio, es simplemente oficio. Me importa mucho que la obra mantenga un enorme grado experimental, independientemente de lo inevitable de las repeticiones que habrán de producirse dentro de la elaboración de las series.

KVW: ¿En qué medida el propio título de una determinada serie afecta a la creación de tu pintura? Hay varias series —Máscaras de la Mirada y Cabezas de Rorschach, por ejemplo— a las que has regresado repetidas veces durante la última década. Sin embargo, la estética de las obras de cada una de estas series se ha ido modificando. ¿Cómo y cuándo decides pasar de una serie a otra? ¿Se trata de una decisión consciente? ¿Ayuda la clasificación de una obra en determinada serie, mientras la estás elaborando, a definirla o a dirigirla?

JMC: La pintura es puro proceso mental. Se podría pensar que, de la misma manera que un cuadro te mueve al siguiente abriéndote puertas y nuevos interrogantes, una serie te lleva a otra, pero esto no es así. La idea para iniciar una serie no proviene de la práctica pictórica, sino del pensamiento y de la experimentación. Una vez que consigues comprender y conformar las características conceptuales y formales de una nueva serie, viene una fase de prueba experimental de su posible desarrollo. La denominación de la serie suele ser irrelevante, algunas veces puede intentar dar pistas sobre el contenido de la misma, pero en muchas ocasiones es un mero enunciado para diferenciarla de las demás.

En Máscaras de la Mirada, mi serie más extensa, me enfrentaba a un problema que me ha preocupado desde el primer momento una vez conformado todo el aparato teórico de ADA. El espectador se enfrenta a la obra, como quien asiste a un baile de disfraces y no reconoce a las personas que portan “máscaras”. Le cuesta comprender toda la investigación conceptual y teórica que existe detrás del plano pictórico; pero no solamente el espectador, también el especialista en arte y el crítico que muchas veces no tiene ni las ganas, ni los conocimientos necesarios para ahondar en la propuesta si no se le dota previamente de orientaciones en ese sentido. Hablaba en un largo texto escrito durante mi estancia becado en Roma en 1996, de que la pintura al igual que los humanos tiene diferentes asimilaciones. “Uno es quien piensa ser, pero también lo que los demás ven sobre ti, y luego está la persona que eres en realidad”. Una pintura objetivamente tiene unas características formales y brinda una lectura/s, pero a su vez es lo que el artista ha querido manifestar, para después formar parte, en mi caso, de un entramado conceptual que la convierte en otra cosa y la dota de una especial especificidad que escapa de un mero análisis visual.

Quien haya tenido acceso al libro Ciria: Beyond, publicado en Valladolid por la Junta de Castilla y León en 2010, habrá podido ver el recorrido temporal de las series, aparte de comprender en gran medida El cuaderno de notas -1990 que tempranamente y de forma germinal encierra toda la propuesta y alcance de ADA.

Por pura higiene mental, siempre he querido trabajar en diferentes series simultáneamente. A la hora de pintar me gusta sentirme libre de ir en la dirección que me apetezca y no quedarme encorsetado en una única resolución. Por dicho motivo, la obra crece de manera poliédrica, las series son abandonadas y recuperadas extrapolando resoluciones alcanzadas en otras experimentaciones, creando una suerte de enorme red que a su vez conforma y subraya un lenguaje reconocible y abierto. Por citar un momento significativo, podemos ir a la obra desarrollada entre los años 1998 y 2005, para observar que en dicho periodo estuve trabajando en seis grandes series al mismo tiempo, aparte de diecisiete Suites o grupos más pequeños de trabajos, que se diferenciaban de manera característica aun manteniendo una clara dependencia de las citadas series.

No es que se termine una serie y se de paso a la siguiente. Las series nunca se terminan, simplemente son abandonadas. Cuando una nueva configuración se categoriza con claridad, sencillamente se le hace hueco y se empieza a trabajar en esa dirección. ADA permitía además, que se observasen diferentes campos analíticos al mismo tiempo, el que dichas investigaciones se alimentasen de uno o varios temas y, que todo ello se depositara sobre una serie concreta o sobre un cruce o hibridación de series diversas. Demostrable todo lo que estoy comentando de forma

empírica y consciente. Las musas (inspiración o intuición) solamente son convocadas a la hora de resolver el cuadro.

KVW: Y, en relación con lo anterior, ¿podrías hablarnos sobre de qué manera la repetición —de formas, de colores, de formatos— te resulta útil en la práctica?

JMC: La pintura no es solamente teoría y experimentación plástica, inspiración y “desparpajo”, también debe, a mi modo de entender, estar sujeta a contención y profundización. Es inevitable al trabajar en bloques de trabajo o series, que se insista en la repetición de determinados elementos o configuraciones características de la serie que se trate; puesto que de lo contrario serían meros ejercicios experimentales sin ningún nexo de unión y sin obedecer a una trama de pensamiento. No obstante, un mismo ejercicio al repetirse, debe sorprenderte y obligatoriamente tienes que llegar a una mayor profundidad. Intento que dentro de una misma serie convivan resoluciones formales de diferente calado, y que existan trabajos contradictorios, unos quizá sujetos a un mayor desgarramiento mientras que otros insisten en mostrar aspectos más amables. Busco cambiar de lugar los pesos gravitacionales, que las líneas que tensionan las composiciones sean divergentes, que los elementos de tracción periférica tengan diferentes disposiciones y que las atmósferas que habitan en los cuadros resulten dispares. Utilizando como símil la Concatenación evolutiva de Wittgenstein, podemos establecer tres posibilidades a la hora de desarrollar un lapso o una trayectoria artística: la lineal, en donde una obra tiene relación con la siguiente y así sucesivamente; la de conjuntos cerrados, que utiliza bloques de trabajo relacionados entre sí, pero que no tienen relación con el conjunto posterior; y la espiral, en donde podremos encontrar trabajos relacionados con obras previas de otro conjunto, o conjuntos plenamente relacionados que no tienen nada en común con otros bloques o “familias” de obras. Por tanto, hablamos de la línea recta, los saltos o la danza y sus giros. Particularmente pienso que mi obra se desarrolla en una extraña mezcla entre estas dos últimas formulaciones. “Los que trepan las fachadas —como decía Benjamin—, deben aprovechar del mejor modo posible cada ornamento”.

La repetición de los colores obedece llanamente a mi escaso interés por el color. Frase lapidaria y ciertamente extraña viniendo de un pintor. Mi paleta es restringida y el único color que verdaderamente me atrae es el rojo. Entiendo los colores como simples vehículos y busco en ellos únicamente la disparidad y el contraste. Puede sobrecogerme una composición de Matisse, pero particularmente no me interesa nada utilizar sus gamas cromáticas, aun sintiendo una enorme admiración. Puedo quedar fascinado con lo acompasado de los colores utilizados por Albers, Morandi o Scully..., pero en mi forma de ver la pintura no presto atención a esos detalles. Me interesan más los tonos y las texturas que las armonías.

En cuanto a los formatos de las obras, trabajo con todo tipo de tamaños, pero intento no salirme de cuatro o cinco formatos que son los que me gustan y resultan cómodos; otra cosa es enfrentarse a los formatos gigantes, son mi debilidad, aunque hago muchos menos de lo que quisiera.

KVW: La obra Vanitas (Levántate y anda), de 2001, puede considerarse una oda al arte contemporáneo, donde se reproducen importantes piezas de Marcel Duchamp y Joseph Kosuth. En ese collage, te insertas en esa tradición, representas tu obra al lado de esos maestros, sugieres tu continuación de esta historia y llevas el debate más allá. ¿Puedes hablarnos de las circunstancias que te llevaron a crear Vanitas? ¿Por qué específicamente escogiste a Duchamp y Kosuth como tus predecesores?

JMC: Vanitas (Levántate y anda), es una obra de extrema singularidad perteneciente a una Suite denominada Imanes Iconográficos dentro de la serie Sueños Construidos. En 2001 tuve la idea de revisar de forma subjetiva el género del bodegón. Dado que la serie completa versa sobre el collage y sus diversas posibilidades, es decir, la disposición de una serie de planos heterodoxos sobre el paralelogramo pictórico; en cierto sentido, un bodegón no es otra cosa que la disposición de una serie de “objetos” en un espacio determinado. La intención era recrear la “mesa” que siempre aparece en el bodegón, por medio de una barra de aluminio que atravesaba la composición de manera horizontal y que servía para “atrapar” los diferentes planos y elementos depositados sobre el fondo.

Comprobé al poco tiempo y con regocijo que aquella idea tenía un enorme parecido con un par de composiciones antiguas de Samuel Van Hoogstraten.

Harto de oír hablar de la muerte de la pintura y la hipertextualización, en Vanitas quise levantar la voz para decir que no existe la crisis de la pintura, y que si hubiéramos de hablar de una crisis debiera de ser del arte en general. ¿Es qué las obras de sesgo conceptual, la fotografía, la instalación, el cachivache, lo documental, el archivo... no han sido ya hipertextualizados? Invertir el emblemático urinario ready-made de Duchamp me resultaba perfecto para dar forma al cráneo. Calavera necesaria en toda vanitas. La descripción de la silla de Kosuth, servía para incluir lo que yo denomino como “conceptual narrativo” (sin explicación, no se entiende). El paisaje comprado en el rastro madrileño obedecía a mi interés en incorporar aquello que peyorativamente llamamos “vulgar”. Por supuesto, mi propia pintura. Y un espejo ahumado y roto, el del arte, que es incapaz ya de ofrecer un reflejo del mundo y de las sensibilidades. Una noche oscura sin esperanza de amanecer como fondo.

KVW: ¿Puedes contarnos alguna cosa acerca de tu uso de la ventana (en obras como Tres ventanas, de 2003, o Nueve ventanas, de 2004) como dispositivo conceptual? Yo la interpreto como

un portal, como la presentación de una idea que el espectador deberá completar. ¿Qué papel consideras que tiene el observador en tu obra?

JMC: El uso de todo tipo de elementos geométricos ha sido una constante en mi trabajo desde que salte a la abstracción. Volviendo a ADA, otra de las parcelas analíticas era precisamente el análisis y experimentación de este asunto bajo la denominación de “Compartimentaciones”. Al igual que con las “Técnicas de azar controlado”, en el apartado de “Compartimentaciones” conseguí desarrollar 21 posibilidades diferentes de incorporar dispositivos geométricos. La utilización de la retícula ha estimulado muchas composiciones, y esta tipología de obras que mencionas en donde lo geométrico se impone a lo gestual, realizadas entre 2002 y 2004, son sin duda el germen de la muy posterior serie Memoria Abstracta iniciada ya en Nueva York en 2009.

La utilización de la “ventana” geométrica en si misma no es un recurso conceptual. Pero el cruce de las ventanas, junto a las “Técnicas de azar controlado”, los “Niveles pictóricos” (soportes), los “Registros iconográficos” y la observancia de las posibilidades “Combinatorias”, sin duda se convierte en una plataforma conceptual de investigación. Si además disponemos de otra capa en donde estamos dotados de diferentes “temas” a abordar, y de un tercer espacio que es el que conforma las características fenomenológicas y formales de cada una de las “series”; obtenemos un entramado conceptual y teórico total. Un “mecanismo” o “método” de dictar pinturas. Lamentablemente el observador de las obras, si posa su visión sobre los trabajos sin tener conocimiento de todo este dispositivo, le será imposible alcanzar a entender la propuesta conceptual que late bajo la superficie del plano pictórico. Me gusta pensar, no obstante, que el espectador de mi obra es capaz de llegar un poco más allá e intuir que detrás de las manchas, la técnica y las geometrías hay algo más.

Sala 2 (2005-2006)

KWV: La segunda sala de la exposición marca el principio de tu traslado a Nueva York en 2005. Has comentado que esperabas que este salto geográfico daría pie a una importante transición estética en tu obra y que, sorprendentemente, regresaste a un estilo figurativo que habías explorado más de una década antes. También citas que tu inspiración durante este periodo no fue la pintura americana, sino la obra tardía de Kazimir Malevich, un artista ruso cuyos constantes movimientos podrían compararse con los tuyos. ¿En qué medida influye tu ubicación geográfica en lo que plasmas en el lienzo? ¿Existe para ti un vínculo concreto entre la ubicación y el estilo o la actitud?

JMC: Ya he explicado como fue el inicio de la serie Post-Supremática, que claramente tenía relación con una serie llevada a cabo a mediados de los 80 titulada Autómatas. Al comienzo de la serie Post-Supremática, no planteaba las obras más que como meros ejercicios íntimos que no tendrían ninguna trascendencia y, en los que pensaba iba a estar “entretenido” un par de meses como

mucho. Lo curioso es que dentro de la serie dedicada a las figuras hieráticas de campesinos que Malevich llevara a cabo entre 1927 y 1932, empecé a descubrir muchas cosas que me interesaron. Si la intención era reinventarme en Nueva York y no tenía ni idea de cómo iba a ocurrir dicha reinvención, simplemente me abandoné a realizar obras completamente experimentales, que después, en la mayoría de los casos, repintaba encima una y otra vez. Mientras tanto, la serie Post-Supremática iba creciendo y empezaba a brindarme una herramienta que tenía olvidada desde hacia años: el dibujo entendido como conformador de la composición.

“La pintura —nos dice Malevich— es sobre todo espacio donde construir el hombre contemporáneo”. Esa idea de “construcción”, de utilización de planos ya había estado presente en muchas series previas, principalmente en los collages. Pero la idea subyacente era la construcción con “campos” de color, con aristas y cortes pictóricos que no fueran materiales o realizados con cintas de enmascarar. Obtener sencillamente las unidades constituyentes erradicando el halo místico y épico de las composiciones malevichianas.

Inmediatamente después, era casi inevitable acercarme más a la figura y extraer dos “conclusiones” formales: Centrarme en las cabezas, que daría lugar a la serie Cabezas de Rorschach II; y el interesarme por las posibilidades iconográficas y líneas compositivas que los torsos desprovistos de cabeza iban a ofrecer y que terminarían dando cuerpo a la serie posterior denominada La Guardia Place. Indiscretamente La Guardia Place está claramente emparentada con una serie de finales de los 80 titulada Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos. En cierto sentido, es como si estuviera haciendo una revisión cíclica de todo mi trabajo previo.

Dicho desarrollo me hubiese sido imposible realizarlo en Madrid, no disponía del tiempo ni de la “libertad” necesaria. Lo curioso de aquel momento, es que al no disponer aún de un visado, tenía que salir del país cada tres meses y, cuando regresaba a mi taller de Madrid en lugar de continuar con las investigaciones que estaba llevando a cabo en Nueva York, volvía a pintar cuadros de la serie Máscaras de la mirada. Evidentemente, estos se veían influidos por lo que estaba ocurriendo allí —por ejemplo, el abandono del rojo y la consagración del color negro—, pero la situación me producía un enorme desasosiego. Era como ser dos pintores diferentes al mismo tiempo. Aquello afortunadamente no duro demasiado, y ambos talleres terminaron por fundirse. Una vieja amiga me había comentado años atrás, que empezar a “madurar” es comenzar a aceptarte. En Nueva York, al principio aislado y en soledad, empecé a meditar y tomar conciencia de mi forma de ser y de mi postura y actitud como artista. También, volver a pensar la pintura.

KVW: No me parece que tu obra esté influida por tendencias concretas, sino más bien ahistóricas. Carlos Delgado señaló recientemente que “Ciria insiste en la idea de pintar ‘pinturas’, que son objetos que parecen contemporáneos sólo tangencialmente y que han sido excluidos de las

tendencias que han marcado las bienales y las Documentas de los últimos años”(3). ¿Te sorprendió cuando llegaste a Nueva York y viste las obras expuestas aquí en las galerías, muchas de las cuales están sujetas a la influencia de una retórica del mundo del arte bastante estrecha de miras? ¿Cómo ha variado esa impresión durante estos años? ¿Te parece que los artistas que trabajan en Nueva York son tus contemporáneos? ¿Y, si no los de Nueva York, quiénes lo son?

JMC: Quizá los preliminares de cualquier manifestación se produzcan de manera inconsciente, pero cuando uno llega a entender que el camino elegido es el de la investigación, los componentes formales pasan a un segundo lugar y lo que se antepone sobre otro tipo de consideraciones son las derivas conceptuales que pueden plantearse. Derivas estas, que evidentemente, a su vez modifican los aspectos y componentes formales ofreciendo obras de muy diversa resolución, puesto que dichos planteamientos provienen de diferentes cuestionamientos e intereses relacionados con el momento específico en que son llevados a cabo, no del lugar. En el plano formal, el artista solamente habrá de estar dotado de tres componentes: lenguaje, dicción y verbo. Es decir, que para que la obra escape a la mera repetición de un mismo ejercicio, una vez alcanzado un “singular” lenguaje (estilo o forma de hacer, una caligrafía personal), en sucesivos momentos habrá de ser capaz de desarrollar su trabajo recurriendo a diferentes y diversas posibilidades formales y, estas deberán estar dotadas de una resolución “atinada” y progresiva.

A nivel personal me interesa, una vez planteada y supuestamente “dominada” la formalidad, independientemente del llamado “virtuosismo” o la calidad, el que la pintura comience a ahondar sobre sus posibilidades conceptuales y se indaguen diferentes recursos teóricos. Me aburren muchísimo los pintores de un único registro, aun cuando este éste resuelto con magnificencia. Me disgustan aquellas obras en las que solamente puedo alcanzar un supuesto placer estético y retiniano. Decía Wittgenstein que “trabajar en filosofía —como trabajar en arquitectura, en muchos sentidos— es en realidad un trabajo sobre uno mismo. Sobre la propia interpretación. Sobre el propio modo de ver las cosas —y lo que uno espera de ellas—”. Encuentro a muy pocos artistas dentro de la pintura o en cualquier otro tipo de manifestación artística, que aparte de intentar ser “ocurrentes” lleguen a plantearse bucear por debajo de la superficie para encontrar preguntas y respuestas, que nos den pistas sobre su propia interpretación y su manera de ver, y que nos brinden un discurso articulado de si mismos. Por otro lado no debe extrañarnos esta situación, cuando en estos tiempos oscuros, el arte es suplantado por el dinero, y se premia, por encima de la ciencia y el pensamiento, la mera ocurrencia “circense” y supuestamente “provocadora” con tal de que sea de tamaño suficiente y dé juego en el “gran espectáculo”. Y todo ello se lleva a cabo con el beneplácito palmario de los “grandes” pensadores y críticos de arte, convertidos en meros mercenarios y pequeños peones predecibles y prescindibles dentro de la gran partida/negocio del

arte actual. El artista se concentra y esfuerza en alcanzar el mainstream como si se tratase de una panacea, en lugar de depositar sus fuerzas e inteligencia en el desarrollo de su propio trabajo. Todo ello parece que se pone más de manifiesto en los grandes centros de poder como lo es Nueva York, pero la realidad es que hoy vivimos en una aldea global...

Creo contestarte a lo que me preguntabas.

KVW: En la obra creada tras tu llegada a Nueva York, volviste al dibujo como marco de la composición(4). No obstante, ya dibujabas inmediatamente antes de esto; algunas de estas obras se pueden ver en la primera sala de la exposición. ¿De qué manera cambió Nueva York tu manera de abordar el dibujo?

JMC: Desde 1990 hasta mi llegada a Nueva York, los dibujos que hacía eran una especie de bosquejos abstractos que posteriormente podían dar pistas sobre la disposición de las manchas a la hora de ejecutar una pintura, pero no se trasladaban al lienzo. El soporte no se dibujaba y no existía un boceto preparatorio. Incluso muchos de los dibujos eran inspirados por las pinturas o eran variaciones de éstas. Con la aparición de la serie Post-Supremática, como ya he comentado, el dibujo se convierte en armazón compositivo. Todas las series posteriores Cabezas de Rorschach II, La Guardia Place, Crazy Paintings, Máscaras Schandenmaske y Doodles, con la excepción de las series Estructuras y Memoria Abstracta, participan de esa misma característica. Dicha situación, no por coincidencia, propicia el desarrollo de la estructura analítica de DAA, en su vertiente de formación de “matrices” repetitivas.

Lo que empieza a emerger en los dibujos preparatorios de las pinturas “crudas” de La Guardia Place, no es solamente la tensión expresiva entre figuración y abstracción. Sino que la “escritura visual” sustenta las bases de un proceso, el de DAA, de reflexión latente que había ido madurando hasta encontrar este marco de acción concreto, ajeno a su inicial y menos extensa definición.

En un principio, la aproximación al “Concepto de Módulo” de Tolosa, parece encajar con facilidad, pero el problema es que dichas unidades básicas distintivas/significativas, son inmutables y deben repetirse de forma idéntica. Por ello, surge de manera natural la sustitución de los módulos por “matrices”, que aunque igualmente adquieren su función por medio de su reutilización, y la búsqueda de sentido/identidad desde las nociones de repetición/variación; permite una mayor libertad en el ensamblaje compositivo al poder modificarse su conformación y tamaño dentro de plano pictórico. Todo ello quedaba perfectamente explicado verbal y gráficamente, en el libro “Rare Paintings” escrito por Carlos Delgado y que sirvió como catálogo de la exposición que realicé en Madrid en la Fundación Carlos de Amberes en 2008 y de la posterior exposición itinerante por museos de América Latina.

DAA es un proceso de análisis del ajuste dispositivo de la escritura plástica dentro del cuadro. Me repito para que se entienda, —una máquina de Rayos-X—, que busca “alineaciones básicas o primarias —Alfa— y que se constituyen como tal por medio de la repetición dinámica. Al tener la pintura contenida dentro de la estructura de la línea, del dibujo, DAA encontraba un campo perfectamente abonado para su desarrollo, permitiendo sino una manera nueva de comprender la pintura, al menos una forma nueva de percibirla. Una preocupación teórica cuya misión es solidificar la base de la elaboración pictórica, que hubiese sido imposible sin el cambio metodológico del dibujo.

KVW: Sé que los dibujos no son realmente estudios para las pinturas; de hecho, me parecen más un foro para la experimentación, tienen una libertad que está en la línea de la serie Post-Supremática, e incluso los títulos son más fluidos, más divertidos, o un poco más subidos de tono. ¿Supone el dibujo un respiro, un descanso del control de la pintura? ¿Lo ves como una esfera alternativa en la que trabajar, además de la pintura? ¿O los dos medios simplemente te brindan distintas maneras de elaborar las mismas ideas?

JMC: A veces es justo al revés, las pinturas pueden resultar estudios para el desarrollo de dibujos, aunque ciertamente se producen todo tipo de contextos. En muchas ocasiones, cuando una composición dada no termina de resolverse, recorro al dibujo para intentar buscar soluciones o alternativas. Digamos que lo que pudieran parecer bocetos, muchas veces surgen en una fase intermedia de la culminación de una pintura. Es cierto, que en algunas series el dibujo y la pintura están más relacionados, pero siempre he entendido el dibujo como obra en si misma. El propio medio te permite una libertad de movimientos que habitualmente la pintura condena. Cuando trazas unas líneas a lapicero o con un rotulador sobre un papel, no estás sujeto a ningún condicionante externo, si aquello te sorprende y se mantiene de pie, pues fantástico; pero si la cosa se tuerce o no consigues resolverla, no tienes más que arrancar otra hoja del cuaderno y empezar de nuevo. La pintura es diferente. En primer lugar es mucho más mental y menos rápida, necesitas dotarte de un bastidor, tensar una tela, preparar unas imprimaciones adecuadas, pintar un fondo... Aunque a la hora de abordar el trabajo estés absolutamente desprejuiciado y aquello no te importe si se malogra, siempre existe un freno que es el tiempo y la energía invertida. Otro problema añadido, en mi caso, es que los experimentos me gusta hacerlos en tamaño de 2 x 2 metros, que es mi formato favorito. Cuando tienes una tela perfectamente tensada y bien enfondada de ese tamaño, prefieres no equivocarte. También es cierto que intento siempre pensar que el medio es exactamente igual que una hoja de papel, y que si la composición no quiere salir, solamente tengo que repintar encima o cambiar el lienzo y punto. En esto me siento mucho más libre en mi taller de Madrid que en el de

Nueva York. En Madrid dispongo de operarios que si algo no me interesa, al día siguiente tengo una tela nueva preparada y esperándome. Aún no dispongo de esas facilidades en Nueva York.

Pero volviendo a tu pregunta. No existe un método único, hay obras que simplemente son dibujos, sin ninguna relación con las pinturas, y existen también momentos de confluencia en las que ambas parcelas trabajan sobre las mismas ideas. Cuando dibujas, pintas, haces obra gráfica, o disparas una fotografía, lo importante, aparte del dominio del medio, es dotarte del máximo grado de libertad posible y el intentar soltar todo el lastre que se pueda de inseguridades y prejuicios.

KVW: Malevich dijo que “El artista sólo puede ser creador cuando las formas de su pintura no tienen nada en común con la naturaleza”, y me parece que pese a que las pinturas Post-Supremáticas recrean la figura, tienen muy poco que ver con el mundo natural. No solamente las figuras carecen de rasgos y son casi como autómatas, sino que los entornos en los que se representan parecen de otro mundo. ¿Tratas conscientemente de mantenerte apartado de la naturaleza?

JMC: No me interesa incluir ningún aspecto de la naturaleza en mi pintura. Me interesa el hombre y la sociedad, por ello creo que la misión de todo arte además de las conquistas estéticas y la ampliación de los límites de lo que entendemos como tal, debe intentar ser al mismo tiempo un espejo que muestre la cara de la sociedad contemporánea y un receptáculo que atrape este tiempo. Comentábamos sobre mi tendencia a utilizar la memoria y el tiempo como temas de mis pinturas. Estos temas han sido decenas de veces abordados de maneras diferentes. En una obra de la Suite Imanes Iconográficos dentro de la serie Sueños Construidos, hay incorporada una bolsa de plástico. El contenido de dicha bolsa son unos simples periódicos del año 2000. La bolsa en el futuro se deteriorará y deberá ser cambiada por otra de similares características, la persona que habrá la bolsa encontrará dentro concentrado en un solo gesto, tiempo y memoria. En otra obra de la misma Suite, detrás de la barra de aluminio que atraviesa la composición, hay un punto en donde va colocado un clavel blanco con su tallo. La flor debe ser cambiada cada semana. La pieza habla sobre lo efímero de nuestra existencia y el paso del tiempo. En una tercera obra de la misma Suite, hay atrapados muñecos, uno de mi infancia y un par de peluches de mis hijos; este trabajo mezcla mi memoria personal con la de ellos.

Mi obra de manchas expresionistas con sus tensiones y rojos bermellones, intenta mostrar el desgarramiento de nuestra vida, aunque siempre hemos comentado que la abstracción no es el vehículo adecuado para expresar ideas concretas. Las características texturales de las obras, también remiten en cierto sentido a lo orgánico, a lo vivo, pero congelado o petrificado, a la imposibilidad de tener control de nuestras vidas... A la hora de abordar el tramo final de la obra de Malevich, había una clara intención de enfriamiento y de mantener una distancia de lo que él pudiese querer

expresar de forma crítica en dichas figuras. La utilización de unos dispositivos iconográficos utilizados de manera intempestiva, en donde se ha borrado todo halo de misticismo o de combate. Ya no hay grandes revoluciones, o quizá nos estamos preparando para la revolución definitiva.

Sala 3 (2006-2009)

KVW: La forma de máscara ovalada que empleaste en los dibujos Box of Mental States y las pinturas Schandenmaske es bastante diferente de las cabezas que habías realizado anteriormente (en las Cabezas de Rorschach, por ejemplo). ¿Te parecen relacionadas las formas de cabezas? ¿Cómo se te ocurrió este nuevo formato?

JMC: Después de la serie La Guardia Place, y habiendo comenzado la serie Doodles, necesitaba relajarme y hablar de otras cosas. Las matrices desarrolladas en las series previas, eran enormemente complejas y terminaban, lógicamente, por quitarme libertad de acción. Reducir la matriz a una simple forma oval, fue una vía para entrar en el campo de las “máscaras”, al tiempo que volver a una pintura más azarosa. Los dibujos Box of Mental States salen de un cuaderno de viaje realizado entre 2006 y 2008, en donde hay apuntes creados en Miami, Madrid, Washington, Nueva York y Santo Domingo. Los dibujos Box of Mental States, se anticipan casi en dos años a la serie Máscaras Schandenmaske, y no existe ninguna relación entre ambos bloques de trabajo, exceptuando como es evidente la “plantilla” oval. El título Schandenmaske está extraído del alemán, que es en el único idioma en el que encontré en un solo vocablo lo que quería expresar en la serie. Las schandenmaske son máscaras de castigo, burla o grotescas.

No existe correspondencia alguna entre las series Cabezas de Rorschach anteriores y posterior, con la serie Máscaras Schandenmaske. Las máscaras hablan de la ocultación, de lo que no podemos ver, de lo que no comprendemos, de lo que escondemos...

KVW: Las tres obras de La Guardia Place las creaste en tu estudio estadounidense, mientras que el Tríptico de la Tradición Española lo pintaste en Madrid. ¿Puedes contarnos cómo afectaron ambas ubicaciones a tu manera de abordar este tríptico en concreto?

JMC: El constante viaje entre mis talleres de Nueva York y Madrid, en el 2006, y mi forma de trabajar en varias series simultáneamente, me producía una inevitable esquizofrenia. No habían llegado a conectarse y la obra que producía en Madrid no continuaba mis “búsquedas” neoyorquinas. No obstante, en la serie Máscaras de la mirada, hubo un cambio profundo y percibido como gozoso. El color rojo quedó apartado de las composiciones, y su lugar fue ocupado por el negro y una gama de grises. Además, dado que sobre el negro no podía texturizar con el mismo color, tuve que emplear el blanco utilizado como un negativo fotográfico invirtiendo el sentido habitual de la luz, para que su recorrido dentro de la composición fuera plausible. Probablemente las mejores obras de toda la serie pertenezcan a este breve periodo, y sin duda, la pieza más

ambiciosa es el motherwelliano Tríptico de la Tradición Española. Una manera también de afirmar que en España, se pinta así. Creo que es una pena que cada vez exista una mayor convergencia, pero a pesar de la aldea global, aún hoy la forma de mirar, de ver, de percibir la pintura en América es diferente a la forma en que ésta es sentida en Europa, especialmente en España. Mi país, es tierra de pintores.

Sala 4 (2009-2011)

KVW: ¿La forma de cabeza funciona siempre para ti como significante del cuerpo humano? Lo pregunto porque algunas de las formas son tan abstractas o están tan entrelazadas con la abstracción que me cuestiono si, además, llegan a significar alguna otra cosa.

JMC: No me he detenido a pensar si las cabezas implican la existencia de un cuerpo, pero evidentemente remiten a sentimientos humanos: Miedo, ira, dolor, agresividad, extrañeza, rabia, soledad, locura, disconformidad... Dentro de la serie Cabezas de Rorschach III existen diferentes familias o bloques de trabajo. Un primer grupo sería el que se mantiene más próximo a una configuración realista de los rostros. Un segundo apartado sería las cabezas de aspecto grotesco y lejano de cualquier vestigio realista. Y un tercer bloque de invención libre que se mueve entre los dos grupos anteriores. Para la creación del primer bloque me apoyé directamente en fotografías sacadas de Internet, que recorto y pego para crear unas caras inexistentes, exagerando en ocasiones algún elemento de las fisonomías. La reacción que percibe el espectador ante algunas de las obras de esta serie, es miedo; cuando precisamente es justo al contrario, es el rostro representado el que tiene miedo ante lo que ve. Hay una clara intención política dentro de la serie. Demasiadas veces los humanos nos dejamos llevar por las apariencias y desconfiamos de aquel que no es igual que nosotros, o no disfruta de nuestro nivel social, o simplemente nos resulta feo... Sin embargo, son rostros que podemos ver todos los días a nuestro alrededor. Me gusta pensar que el miedo que generan las Cabezas de Rorschach, es en realidad el miedo a nosotros mismos, a nuestra crueldad, a nuestra falta de reflexión.

Son pinturas dirigidas a la conciencia, y que en muchos casos demandan ternura o comprensión. Intento que cada una de las cabezas esté dotada de su propia configuración y de un alma, aunque reconozco la incomodidad que pueden llegar a producir en el espectador. Sobre la construcción de los elementos compositivos, queda claro, que toda mi pintura abstracta está encerrada en estas cabezas de compleción figurativa. Si observamos las piezas desde una corta distancia, asistimos a composiciones de referencia absolutamente abstracta.

KVW: Algunas de los dibujos de Cabezas de Rorschach de esta sala presentan una calidad divertida, juguetona. ¿Crees que la parodia desempeña un papel en tu obra?

JMC: No me interesa la ironía ni utilizo ninguna estrategia paródica. No me gustan —como dice Fernando Castro Flórez— las excusas ni los camuflajes. Los dibujos pertenecientes a la serie Cabezas de Rorschach III, muestran el sedimento de mi propia inquietud y mi determinación pictórica, eso sí, no exento en ocasiones de cierto grado de humor. Es verdad que en algunos de estos dibujos, sobre todo los realizados con rotuladores, me divierto mucho.

Sala 5 (2008-2011)

KVW: La repetición de manchas gestuales es algo que resulta claramente central en tu obra. ¿Cómo te parece que esa repetición modifica el significado?

JMC: No hay un significado preciso en cada de las obras de la serie Memoria Abstracta, si bien hay diferentes posibilidades significantes. La serie habla sobre los encorsetamientos sociales en los que vivimos, del poco margen de maniobra que tenemos de cambiar nada de lo ocurre a nuestro alrededor, de las barreras y diferencias que imponen y subrayan entre nosotros los políticos o nuestros guías religiosos, de la soledad y la incomunicación. Es una visión fragmentaria del mundo en donde hemos cerrado el plano, observando a través del obturador de nuestra cámara, a un grupo de personas que aunque salen juntas en el instante de disparar la foto, no existe ninguna relación entre ellas y posiblemente nunca volverán a cruzarse. La plasmación de una unidad falsa y heterodoxa, regulada y dirigida. Las celdas de una cárcel podrían servirnos de símil. Efectivamente hay una repetición de elementos compositivos que se suceden en una suerte de bucle sin fin a lo largo de toda la serie, con una separación en diversos grupos de trabajos diferenciados que mantienen sus propias constantes formales. En cuanto a los dispositivos periféricos, existen las composiciones abiertas en donde las ventanas geométricas alcanzan los bordes de las composiciones, o bien aquellas encerradas dentro de uno o varios marcos pintados incrustados internamente en la imagen. Luego tenemos tres opciones para el discurrir de las manchas sobre los fondos geométricos: Aquellas composiciones en las que las manchas “viajan” libremente, sin ninguna conexión con las bases compartimentadas. Las pinturas en las que la disposición de las manchas coincide con la rigidez de las ventanas que las atrapan, y una tercera, relacionada con la anterior, en donde se exagera la dureza geométrica llegando ésta a interrumpir o cortar en algunos puntos los bordes externos de las manchas.

Mencionar también que muchas de las composiciones dentro de la serie, se apoyan en la conformación de nueve ventanas. Siempre me interesaron más los números impares que los pares, y por encima de cualquier otro, el número 9, que siempre ha tenido unas connotaciones míticas y mitológicas a lo largo de diferentes culturas y civilizaciones.

KVW: ¿Funciona la cabeza para ti a modo de signo del cuerpo humano? O bien, ¿en qué punto crees que surge de nuevo la forma de cabeza?

JMC: La primera cabeza que pinté en este tercer ciclo de las Cabezas de Rorschach, titulada Oh! (Días salvajes), 2009, fue un trabajo puramente experimental e íntimo, realizado para representar la muerte. Habían detectado un tumor cerebral a mi padre y le quedaban pocos meses de vida. Al mismo tiempo de aquella situación dolorosa, tuve una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. Era la segunda vez que visitaba la ciudad, y después de la inauguración, decidí agarrar un vuelo e irme a Isla de Pascua —aún hoy, el lugar más remoto del planeta—, que me atraía desde mi infancia. Fue un viaje iniciático. En la pequeña isla, aislado del mundo, no paraba de pensar en mi padre y su enfermedad; a la vez que me encontraba con los Moai que eran representaciones de los muertos. La serie tuvo esos dos detonantes: tumor-cabeza, Moai-cabeza, representación de la muerte.

Una vez terminada Oh! (Días salvajes), la pintura estuvo deambulando por mi taller durante semanas. Llegó un momento que no soportaba su presencia y tuve que ponerla de cara a la pared, tapada por varias pinturas del mismo formato. Inexplicablemente empecé a hacer dibujos de cabezas, en donde ya no representaba la muerte, sino que eran simples divertimentos formales, algunos eran más realistas, otros eran claramente grotescos.

A nivel particular lo más sorprendente de la serie, es que la procedencia de ésta no obedecía a ninguna de mis investigaciones previas, no estaba apoyada en ADA ni en DAA. Los desencadenantes fueron vivencias personales. Una forma de entrar en la pintura a la que no había vuelto a regresar desde los años 80. Después la serie se ha ido desarrollando y creciendo, quitando espacio e incluso clausurando algunas de las series que se mantenían simultáneas.

KVW: Parece que la cabeza, aunque siempre ha estado presente en tu obra, se ha convertido en un motivo central en los últimos tres años. ¿A qué crees que se debe?

JMC: Creo que el año 2010 marca el final de un periodo. Se abandonan algunas series y me concentro en Memoria Abstracta y Cabezas de Rorschach III. Hay un momento de reflexión en el que decido incluso dar por concluida la serie Memoria Abstracta, aunque se mantienen compromisos para realizar exposiciones con dicho tipo de trabajos en Oporto (Galería Cordeiros, Noviembre 2011), Toronto (Galería Christopher Cutts, Mayo 2012) y una muestra itinerante por diversos museos de Europa del Este y Alemania durante los dos o tres próximos años. El motivo es que la serie da señales de agotarse y, una nueva serie abstracta empieza a tomar forma en mi pensamiento. A nivel conceptual lo que pretendo es hibridar de alguna manera las dos plataformas ADA y DAA en un solo cuerpo teórico. En lo formal, lo que quiero alcanzar es que la nueva pintura abstracta mantenga el nivel de contundencia, desgarró y tensión que se ha conseguido con las cabezas. Para ello, ya he empezado a tomar nota de ideas y a realizar pequeños bosquejos.

Hay, por tanto, un “vaciado” del taller que motiva concentrarme en Cabezas de Rorschach III. También influye, lógicamente, la selección de obras que realiza Stefan Stux para la exposición en su galería de Chelsea, y la exposición itinerante organizada por Carole Newhouse por diferentes museos americanos y que en este momento ya está rodando.

En cualquier caso, no quiero anticiparme. Seguramente para después del verano de por concluida la primera fase de las Cabezas de Rorschach III, y empiece con una segunda etapa, en la que pretendo eliminar cierta rigidez y modificar unidades y componentes. Calculo que este segundo periodo puede tenerme ocupado durante un año, tiempo que simultáneamente quiero aprovechar para el desarrollo mental y sentar las bases de la abstracción que surgirá después.

KVW: Has hablado del proceso de la pintura como aquel en el que el pintor siempre regresa al mismo lugar, un “viaje a ninguna parte”(5). Pero al repasar tu obra de los últimos diez años, yo diría que se ha producido definitivamente un movimiento y un progreso. ¿Podrías comentarnos de qué manera te parece que ha cambiado la obra —o tu manera de enfocarla— durante este tiempo?

JMC: No creo que exista ningún progreso en el arte. Cuando digo que el pintor siempre pinta el mismo cuadro o vuelve al mismo lugar, lo digo en dos sentidos: Por un lado, la “caligrafía” personal tiene unos recursos finitos y por tanto limitados. Además, los artistas, quizá por imposición del mercado, queremos que nuestras obras sean reconocibles, independientemente de todo esfuerzo anti-estilístico. Por otro lado, “me parece probado —dice Walter Benjamin—, que no existe la historia del arte. Mientras que para la vida humana, por ejemplo, la concatenación de acontecimientos temporales no sólo implica que ésta tiene una esencia causal, sino que, sin esa concatenación en el desarrollo, la madurez, la muerte y otras categorías de la vida humana no existirían en absoluto, el caso de la obra de arte es totalmente distinto. Según su esencia, la obra de arte es ahistórica”.

A nivel personal, me siento un investigador del arte. No me interesan nada las modas o lo que se esta haciendo ahora mismo. No pretendo ser moderno ni contemporáneo. Solamente intento que mi obra pertenezca a este momento concreto de la Historia. No percibo que trabajar en diferentes series a lo largo de los años, deba ser entendido como una evolución, como un progreso. No creo que los artistas multi-mediáticos y los cachivachistas productores de “cachivaches” supongan un movimiento hacia adelante, simplemente son diferentes manifestaciones del “ahora”. Desde toda lectura posible, la mayoría de ese tipo de obras, carecen de rumbo, ideología, pensamiento, y resultan bastante huecas. Aunque evidentemente, se puede disfrutar mucho en el circo.

KVW: La Chaqueta de mi Padre es una pieza muy hermosa y conmovedora. Es también, creo, la primera vez que has utilizado vídeo en tu obra. ¿Puedes contarnos cómo y por qué decidiste probar este nuevo medio para esta pieza en concreto?

JMC: Es una pena que esta pieza al final no vaya a tener cabida en el montaje de la exposición. Me hubiese encantado que la gente la viera. No es la primera vez que trabajo con vídeo, lo que ocurre es que todas las tentativas anteriores en este sentido no me han gustado. Soy muy exigente con mi obra y además no quiero que el espectador pueda pensar que me he apuntado a la moda. No soy un vídeo-artista, soy un artista pintor, o como me gusta decir de forma irónica (completamente en serio) —un artista conceptual que se expresa con pintura—. Tampoco entiendo la obra La chaqueta de mi padre como un vídeo, sino más bien como una simple proyección sobre un soporte. El subtítulo de la pieza es (Todas las pinturas que no has visto), se refiere a la muerte de mi padre. Durante años, Santiago, fue mi más fiel colaborador, mi mayor crítico, mi mejor compañero. Siento profundamente que se perdiera todo este último tramo de mi trabajo, que sinceramente pienso le habría encantado. Por ello, la utilización de la proyección de las cabezas sobre su chaqueta haciendo un morphing entre unas y otras. El tamaño agigantado, representa la importancia que él tenía para mí.

Mark En Katharina Fritsch (Nueva York: Dia Center for the Arts, 1993), p. 27.

Mark Ciria, "Pozos de luz". Catálogo Ciria. Alasdurasyalasmaduras. Annta Gallery, Madrid 2009.

Mark Delgado, "Ciria. Five Squares: The American Series", Palacio Simeón, Diputación de Orense. 2010. p. 271.

Mark Ciria, "Volver" Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer. Madrid 2007.p. 187.

Mark Ciria, "Volver" Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer. Madrid 2007. p. 186.