

ADENTRARSE EN LO DESCONOCIDO

Valerie Gladstone

Introducción

El pintor José Manuel Ciria llegó a Nueva York en el 2005, decidido a cambiar radicalmente su vida. Tras abandonar la seguridad de Madrid, ciudad en la que desde hacía mucho tiempo disfrutaba de los elogios de la crítica y del éxito comercial, lo único que quería era encontrar una manera diferente de ver las cosas y crear obras con lo que él definía como "mayor frescura y fuerza". Temiendo volverse repetitivo, vio en el abandono del hogar la única manera de romper sus moldes y entrar en una nueva fase de creatividad.

Si contemplamos las magistrales y sensuales pinturas que creó en los últimos 25 años, muchas de ellas colgadas hoy en museos y colecciones privadas, resulta difícil imaginar que alguien pudiera describirlas con otros adjetivos que no fueran frescas y poderosas. Toca la psique con erupciones volcánicas de pintura roja, negra, blanca y gris, toques y goteos al azar, yuxtaposiciones violentas de formas antropomórficas, danzante caligrafía, máscaras feroces y átomos en auge. Pero desde que empezó a pintar siendo un niño, primero en Manchester, Inglaterra, donde vivió su familia hasta que cumplió los ocho años, y después en Madrid, en la facultad y posteriormente por su cuenta y riesgo, nunca ha dejado de buscar una manera más profunda y efectiva de trasladar su pensamiento al lienzo.

En Nueva York, Ciria empezó desde cero obligándose a sí mismo a buscar otra dirección y otra forma de ser artista. Pronto se sintió más libre y menos presionado por el peso de la tradición artística europea. Hoy, una vez alcanzado un nuevo estadio, produce obras altamente emotivas que engranan espectacularmente figuración y abstracción, dos polos supuestamente opuestos del arte. Con la serie "Schandenmaske" (Máscaras burlescas), la línea iguala en importancia al gesto. Y en lugar de que el lienzo completo sea fluido, ahora el movimiento se reduce en gran parte al marco de las máscaras o las formas geométricas, contrariamente a series previas como "Glosa líquida", "Compartimentaciones", "The Dauphin Paintings", "Máscaras de la mirada"... En esta nueva y mínima estructura/dibujo muestra la complejidad y la profundidad de la forma geométrica ovalada,

que podría ser una cabeza y que a menudo adopta características humanas. Estas cabezas en ocasiones parecen dividirse en dos o aparentan estar envueltas en un trenzado. También hay elementos voladores que pudieran parecer pájaros, y otros que podrían ser interpretados como escudos o máscaras. Pero, en el caso de todas ellas, estas nuevas obras figuran entre las pinturas y dibujos más salvajes y más estimulantes que ha realizado.

Obviamente comparten cualidades con piezas del pasado, pero también irradian un espíritu diferente, más abierto, tal como él mismo esperaba. A menudo dice que un pintor pinta siempre la misma imagen, o que uno siempre regresa al mismo lugar. Pero ahora la diferencia es que él vuelve al mismo territorio siendo un artista más maduro, más agudo y más experimentado, lo que marca una inmensa diferencia.

Primera etapa

A Ciria le costó tiempo y determinación conseguir reinventarse a sí mismo en Nueva York. Pero él ya conocía el arduo proceso de ser un artista. Cuando era un niño, sus padres le fomentaban su interés por el arte y le proporcionaban los enseres y el espacio necesarios para trabajar. También recibió un apoyo similar por parte de sus maestros en Inglaterra. Un día dibujó un tigre y un elefante en una trampa. A su maestra le gustó tanto el dibujo que lo enmarcó en una cartulina. A él le gustó esta sensación. De regreso a España, en clase de religión, le encargaron la tarea de dibujar escenas de la Biblia en cuatro aulas. Primero las hizo pequeñas, pero a medida que fue adquiriendo confianza las dibujaba más y más grandes. Esto fue compensando en cierto modo su timidez. En Inglaterra le llamaban el “españolito” y, cuando la familia regresó a Madrid le apodaban el “inglesito”. De una manera u otra, tuvo que acostumbrarse a ser un desarraigado. Su padre, que dirigía un restaurante en Madrid, preguntó a sus clientes artistas si podían invitarle a sus estudios, y en plena adolescencia ya estaba familiarizado con el escenario artístico de Madrid. A pesar de la evidente profundización, sus padres veían sus pinturas únicamente como una afición y quisieron que se preparara para una profesión, como arquitectura.

Dado que los padres de Ciria no aprobaban que cursara la carrera de Bellas Artes, él tuvo que pagársela de su propio bolsillo. Empezó trabajando en oficios diversos, consiguiendo alquilar pequeños estudios en los que pintar. Recuerda a una casera que, cuando se encontraba sus lienzos húmedos secándose en el pasillo, los destruía apilándolos ignorantemente uno encima del otro dentro de la habitación alquilada. Tenía un espacio que no era mayor que uno de sus lienzos y

otro, en el que tenía que sacar las pinturas de la bañera para poder ducharse. Al final encontró un lugar adecuado y, hasta mediados de los años 80, relativamente se contentó con la creación de una obra figurativa que obtuvo, no obstante, una significativa audiencia. Pero lo que realmente quería hacer era pintura abstracta.

Hizo muchos experimentos, varios de los cuales piensa ahora que probablemente fueron interesantes, aunque en aquel momento no le llevaron a ninguna parte. Siempre fue el crítico más severo de su propia obra y los destruyó. Hoy sigue haciéndolo en cuanto una obra no cumple sus expectativas.

Punto de inflexión

Para Ciria, los últimos años de la década de los 80 fueron un período de muchas dudas. Sabía que uno puede estudiar para ser arquitecto, médico, abogado o veterinario, pero nadie puede enseñarte a ser artista. Las clases en la universidad de Historia y Teoría del Arte pueden ser interesantes pero uno se hace artista por su propia cuenta.

Un amigo le sugirió que leyera obras de distinguidos artistas y críticos de arte tales como Wassily Kandinsky, Clement Greenberg, Arthur Danto y Walter Benjamín, así como filosofía y teoría semántica desde Ludwig Wittgenstein a Noam Chomsky, y las aportaciones estéticas de Kasimir Malevich y Joseph Beuys... Inspirado por sus ideas, llegó a valorar el conocimiento histórico y la asimilación de la tradición.

Ciria abrió más ventanas y empezó a investigar la pintura desde el interior.

Compara su planteamiento con el de un estudiante de medicina que aprende su disciplina mediante la disección de un cadáver. Su inmersión en la crítica y en la historia le enseñó que para continuar tenía que decir algo en su trabajo; debería estar dotado de un significado. No obstante, se quedó estancado en una especie de limbo estético durante dos años hasta que, por fin, salió de con una serie llamada “Hombres, Manos, Formas orgánicas y Signos”.

Dos grupos de la serie mostraban una inclinación abstracta que pronto desarrollaría. También tuvo que construir un soporte, un sistema teórico para esta nueva etapa que sirviera de plataforma. En 1990 empezó a desarrollar los cimientos de su pensamiento en escritos, que reunían los diversos intereses que dirigieron su pintura durante ese período. Recogió sus pensamientos en un cuaderno que conserva desde entonces. Para que se entienda su visión y metodología éste ha sido publicado en España.

Tras diversos y exhaustivos análisis, Ciria eligió el tiempo, la memoria y la experiencia como temario, refiriéndose tanto a sus interpretaciones personales como universales. A lo largo de la década siguiente, aplicó una extensa variedad de técnicas a la vez que incorporó una amplia gama de elementos en sus pinturas, entre ellos palabras y fotografías... Inventó su propio método de trabajo, al que llamó Abstracción Deconstructiva Automática (ADA), en un intento por distanciarse de la imagen de pasividad creativa transmitida por los artistas gestuales, transformada en una mera actividad de naturaleza creativa.

Derivado de las teorías surrealistas de André Breton y de Max Ernst, especialmente el concepto de abandono, de falta de conciencia y del gesto como elementos fundamentales para la creatividad, ADA le sirvió para enfocar el trabajo. Siempre se mostró afín al surrealismo en su búsqueda de lo accidental, aunque siempre, en mayor o menor medida, resultara un acto controlado. Compensó esta espontaneidad con la confrontación de las tradiciones gestuales y geométricas.

Durante los 15 años en que basó su trabajo en ADA, Ciria explica que no tuvo necesidad de pensar en las composiciones, ya que sabía que siempre trabajaría con los mismos elementos aunque, por supuesto, utilizando diferentes combinaciones y series cada vez. Comenta que ADA era “el ingenio, la máquina” que le impulsaba a trasladar sus teorías al lienzo. Reconoce también que en ocasiones, una vez comenzada una pintura, ésta le empieza a decir cosas y que debe escuchar. Los novelistas dicen lo mismo de sus personajes.

En su opinión, las herramientas son tan fundamentales como sus teorías. En la serie “Mnemosyne”, realizada en 1994, utilizó plásticos como soporte para prolongar la actividad fortuita en el espacio pictórico. La elección del plástico como lienzo sometió a sus pinturas a las circunstancias del “terreno”, lo que impuso sus propios condicionantes. Su carácter impermeable y resbaladizo permitió que el flujo del material pictórico fluyera con total libertad y de forma continua sobre el soporte horizontal. Esto causó accidentes, salpicaduras, chorreos, manchas, borrones y una

confusión de formas. Antes de realizar estos experimentos efímeros, utilizó todo tipo de soportes y superficies perdurables.

Estas “marcas” en las pinturas de Ciria, recuerdan los accidentes que se producen y afectan a la vida. También como recurso ha llegado a incorporar en sus pinturas un osito de peluche, llaves y monedas..., o en su serie “Sueños contruidos” ha dibujado formas con alambre de acero. La utilización de combinar el orden y el caos, ambos con carácter predominante y antitético en sus obras, produce una tensión y un poder formidables.

Empezar de nuevo

Ciria ha comparado la pintura con la respiración y ha dicho «a veces tienes que aspirar y a veces tienes que exhalar, hay días salvajes y días comedidos”. En su primer año en Nueva York, tuvo muchos días habitados únicamente de dificultad. Hasta que consiguió su visado, tenía que salir de Estados Unidos cada tres meses. Trabajaba en Madrid y después tenía que empezar de nuevo cada vez que regresaba a Nueva York. Se sentía perdido y esquizofrénico, frustrado en su capacidad para empezar de nuevo.

Antes de preparar su mudanza, durante dos años, hizo todo tipo de anotaciones, bosquejos y dibujos en papeles y cuadernos y, los guardó en una caja grande metálica al igual que un niño con sus objetos valiosos. Cuando se instaló en la ciudad, tardó varias semanas en encontrar sitios donde comprar lienzos, pinturas y otros materiales. No se llevó nada de Madrid, como parte del régimen que se impuso a sí mismo de abandonarlo todo. Finalmente tenía lo que necesitaba para trabajar y se encontraba preparado para empezar. Después de almorzar un día, regresó a su primer estudio situado en la 35 cerca de la Octava Avenida, en medio del bullicioso barrio de tiendas de ropa, se preparó un whisky y abrió la caja con gran emoción. Pero, para su desgracia, el contenido no tenía ya ningún significado para él.

Ciria comprendió que los apuntes eran buenas ideas para haberlas realizado en su momento, pero que meses más tarde, eran totalmente insignificantes. Intentó pintar sin ellos, y pronto se deprimió cuando se dio cuenta que estaba trabajando de la misma forma que en Madrid, toda una desgracia ya que estaba dispuesto a todos los sufrimientos con tal de evitar repetirse a sí mismo. Con gran desesperación confiesa que empezó a dejar su ventana ligeramente abierta cada noche con la esperanza de que las musas entraran. Esperó y esperó en vano. Después aprendió de su pasado y

reanudó la lectura, esta vez decidió estudiar en profundidad a Malevich, cuyo movimiento Suprematista siempre le había atraído.

Ya no se trataba de un salto: ambos compartían una paleta formada básicamente por el color rojo, blanco y negro, y el gusto por las formas geométricas.

Admiraba al pintor ruso porque había llevado como nadie el arte abstracto a la simplicidad geométrica más radical, primero creando una pintura que se limitaba a la presencia de un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Posteriormente, en rebelión contra la supresión soviética de la individualidad, pintó figuras con rostros vacíos. Estos semblantes anónimos podían ser considerados como tabula rasa, espacios en blanco en los que podía escribirse algo nuevo. Utilizándolos como un trampolín histórico, empezó una serie de cuadros en homenaje a las últimas obras de Malevich creadas a mediados de los años 20. Aplicó imprimaciones y fondos en cerca de veinte lienzos, principalmente de formato grande, y con una renovada energía empezó a jugar con borrones y líneas y formas geométricas, de una forma totalmente original.

Quedó gratamente sorprendido por los resultados. Antes de empezar esta serie, había dicho que quería enfriar o congelar su pintura y que evitaría vertidos, salpicaduras y el uso de gestos. Entonces se dio cuenta de que lo que hacía era volver al dibujo como marco para sus composiciones. Gracias a Malevich, volvió a lo figurativo, cargado con una importante munición espiritual. Este regreso al orden figurativo suponía un paso intermedio hacia nuevos horizontes. Las abstracciones en la serie “La Guardia Place” (2006-2008), pintadas con una reducida paleta de negros, grises, blancos y rojos ocasionales, podían “interpretarse” como deformaciones figurativas, con cabezas, torsos y enigmáticos detalles anatómicos. Malevich le había alejado de su antiguo modo de trabajo. Ciria se deleitó abandonando los matices formales de la pintura europea, sintiéndose cada vez más cómodo con lo que él llama la “crudeza norteamericana”.

Libertad

Tras finalizar los primeros trabajos de la serie “La Guardia Place”, Ciria quiso crear unas obras dotadas de mayor libertad y que fueran menos complejas. Pero esta vez no tuvo que soportar un largo y doloroso proceso antes de empezar ni pensar en si los valores artísticos europeos, como el hecho de dar el máximo valor a cómo se hace una obra, seguían influyéndole. Sabía que lo que tenía que hacer para dar otro giro era coger de nuevo un lápiz y dibujar. Empezó con un sencillo y

pequeño bosquejo de una cabeza. Cuando la pintó al óleo, vio que parecía una abstracción. Al colocar algo en el interior de la forma, parecía figurativa. Le gustó esta ambigüedad, la imposibilidad de interpretar la composición de manera unívoca.

Esto le condujo al concepto intrínseco de la serie “Schandenmaske”. Ciria dice que todos llevamos máscaras y que en realidad somos tres personas, no una: somos la persona que creemos ser, la persona que realmente somos y la persona que los demás ven. Siempre entusiasta de la aplicación de sus filosofías, ha dado un paso más hacia delante en su obra. En su opinión, la pintura de la máscara, al igual que una persona, puede verse de tres maneras distintas: la intención vertida por el artista, lo que la obra expresa en realidad y la forma en la que la percibe el espectador. En otro plano, por ejemplo, desde cierta distancia, los espectadores pueden ver más una abstracción ya que sólo observan la estructura y una o dos líneas, algo parecido a un paisaje; desde una distancia media pueden ver más detalles, la composición y los colores, y finalmente de cerca, se ve como todos los colores se yuxtaponen y aparecen singularmente integrados. Estos pensamientos se convirtieron en la inspiración subyacente de estas llamativas pinturas que, en realidad, exigen una observación tanto cercana como de lejos.

En los nuevos cuadros de Ciria de la serie “La Guardia Place” (2007-2008), se vislumbra la misma teoría filosófica en obras electrizantes como “These boots are made for walkin’”, que debe su nombre a la canción, y que explota en formas geométricas enormes y salpicaduras, manchas y goteos al estilo de Pollock, que han formado parte de sus pinturas desde el principio. Estos elementos dominan también las obras «Busca las siete diferencias» y «Ratrapante (Speedy)», que parecen ser contiguas o que desarrollan mundos o configuraciones paralelas, mientras que en “Pantalones voladores (Versión II)” y en “Milagros en la ansiedad”, parecieran cuerpos sin rostro que se sostienen entre sí en una especie de interacción melódica. Hay movimiento en todas partes: en “Dark Rainbow”, las líneas arremolinadas amenazan con salir volando del lienzo, al igual que un tornado.

Desde que obtuvo su visado en el 2006, ya no ha tenido que abandonar Nueva York con carácter regular. En todo caso, ahora se siente tan cómodo aquí que no nota ninguna diferencia en el trabajo desarrollado en ambas ciudades. Antes de ir a Madrid, pide a sus ayudantes que le preparen lienzos y empieza a encargar los bastidores que serán la base de sus cuadros. Recientemente empezó a utilizar allí aislante térmico, una superficie plateada brillante que se utiliza normalmente en las instalaciones de aire acondicionado.

Para trabajar con estos soportes, utiliza pintura de clorocaucho acrílico en lugar de óleo y barniz, lo que resalta su brillo. Dice que su serie “La Guardia Place” sobre lienzo es indestructible, y que probablemente lo seguirá siendo durante 500 años.

Con el nuevo soporte pensó que ya era hora de hacer obras que se deterioraran lentamente, similar en cierto sentido, a la serie “Mnemosyne”, que creó en los años 90 y que rápidamente desapareció al pintarla sobre plástico y con elementos ácidos previamente testados. Era una serie que sólo sobrevivirá en la memoria de los espectadores y en las fotografías de los catálogos.

Durante algún tiempo, Ciria contempló la posibilidad de hacer instalaciones y videos, ya que cree que la abstracción no es el mejor vehículo para expresar lo concreto. Reconoce que podría desarrollar mejor algunas de sus ideas en una fotografía o en una instalación que en una pintura, pero la pintura es su propia casa. No ha seguido nunca dichas tendencias, sabiendo que a través de sus investigaciones y experimentos puede ser tan contemporáneo con los pinceles, los colores al óleo y los lienzos como podría serlo con unas herramientas mucho más modernas.

En busca de lo Universal

Ciria no se quedará satisfecho sin una nueva teoría que le estimule a sumergirse en mayores profundidades de comprensión. Habla de una reciente experiencia que se le ocurrió durante ese período que existe entre el sueño profundo y el despertar, cuando uno puede soñar en la dirección que realmente le apetece. En lugar de poner las letras ADA en el orden en el que siempre las había usado, el orden a DAA. Decidió que su significado sería Dinámica de Alfa Alineaciones, lo que le supuso afrontar el reto de empezar a buscar conexiones entre las obras del arte occidental de los últimos mil años. Es su manera de investigar en profundidad las estructuras de la pintura.

Él explica el DAA diciendo que sería fantástico si pudiéramos crear un programa informático que pudiera rastrear los parecidos entre pinturas de todos los siglos.

Por ejemplo, ha sido capaz de encontrar similitudes en la estructura, puntos de peso, líneas de tensión y elementos de tracción periférica entre “Los Centauros” del pintor simbolista suizo de finales del siglo XIX, Arnold Böcklin, y la serie dominante “Elegía de la República Española” de Robert Motherwell. Ha descubierto también una gran similitud entre “Paleta alada” de Anselm Kiefer

y “La Última Cena” de Leonardo Da Vinci. Le gustaría saber si esto sucede por impulsos psicológicos y artísticos recurrentes o por otros motivos. Ahora está realizando una lista de pinturas que encajen en este “patrón” en orden a determinar la existencia de estructuras universales en pintura, tal como existen en la literatura.

Pero no es la única área de investigación de Ciria. Hace años flirteó con la idea de averiguar qué condicionaba la mirada del espectador al enfrentarse a una pintura. ¿Dónde arranca la mirada? ¿Dónde se detiene? ¿Qué es lo que determina las elecciones del recorrido visual? Él bromea y dice que es tan científico como artista, pero es tremendamente serio. Su constante necesidad de cuestionarse, investigar y desarrollar hipótesis es una de las razones por las que su obra tiene tanto poder y resonancia, un desafío para la naturaleza efímera de la cultura contemporánea. Otra razón por la que nunca dejará de trabajar hasta crear lo que en ese momento considere que sea su mejor obra.
