

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.

CUERPOS DE PINTURA O LA MORFOLOGÍA EN ESTADO PURO

José María de Francisco Guinea

Síntesis táctil del sonido, la pintura es también silencio:

aquel de la naturaleza

que palpita en el arte auténtico

Gabino-Alejandro Carriedo. Los lados del cubo, 1973.

La sistematización de una acción pictórica en las coordenadas de una abstracción entre automática y analítica en continuada evolución, marcan la pauta de la práctica artística de José Manuel Ciria, en el escenario de una pintura actual que sigue desbrozando el camino abierto en nuestro país por Joan Miró y Antoni Tàpies, despejado más tarde por Sicilia o José Manuel Broto, y que en la actualidad tiene en Ciria a uno de sus más firmes exploradores: “A pesar de ser muchos los que consideran (a la pintura) una práctica trasnochada y aunque a estas alturas sea difícilísimo aportar algo “novedoso”, sin embargo, en el ámbito personal creo firmemente que se pueden seguir diciendo cosas y plantear muy diversos interrogantes”, declara nuestro artista.

Entre pintura y fotografía Cuerpos de Pintura, serie de siete fotografías realizadas por Ciria en 2002 y que ahora presenta, suponen un paso adelante, una nueva manera de pensar y realizar su pintura, desde la consecución de un principio expandido, no reductivo, tal y como ha señalado Guillermo Solana al glosar la serie de grandes fotografías tituladas Odaliscas, inmediato precedente de las obras que aquí nos ocupan. Junto con aquellas, la serie Cuerpos de Pintura, significan una contribución a la compleja problemática que se establece en la hibridación entre pintura y fotografía en nuestros días.

El carácter desafiante y claramente experimental de estos trabajos pone en relación conceptos como abstracción a través de la referencia figurativa, representación y pura plasticidad, o proceso y visualidad, activados a través de la dialéctica que Ciria establece mediante la idea de lograr su pintura con recursos fotográficos y digitales. Así, en estos Cuerpos de Pintura, el artista despliega un intrincado juego retórico según el cual nos presenta desnudos humanos que son pensados como informales manchas abstractas, nos indican una determinada representación del cuerpo humano en disposiciones e interrelaciones pero que aspiran a la pura plasticidad arreferencial, y por último, implican un ejercicio procesual o performativo inducido por la fotografía y sus dispositivos escénicos pero cuyo objetivo es la planitud bidimensional propia de la misma pintura. Si las Odaliscas, resultaban de una práctica relacionada con la acción y el body art, aquel más próximo a lo pictórico y cuyo referente podría establecerse en las antropometrías de Yves Klein o de forma más estrictamente pictórica a través de las Pinturas Corporales que Arnulf Rainer realizase entre 1973 y 1975 –“esencialmente podríamos decir que mi arte se encuentra en un punto intermedio entre la representación y la plástica pura. Lo único que realmente me interesa es la expresión física del cuerpo”, dice Rainer en 1973– en esta serie de fotografías, Cuerpos de Pintura, José Manuel Ciria logra una extraordinaria síntesis y adecuación entre conceptualización y procedimiento, pintura y fotografía en intercambio de códigos y lenguajes, al encuentro con la pintura desenmascarada.

Entre la “distancia interna” y el “segundo obturador” Quizá nunca como hasta en esta serie Ciria había actuado tan fría y calculadoramente. Dispuesto un gran plató de televisión con grandes superficies de colores planos en el suelo y en plataformas a distintas alturas, el artista coloca sus seres desnudos en posiciones milimétricamente calculadas. La cámara, situada cenitalmente sobre la escena dispara cuando la composición debe quedar fijada por Ciria a su criterio. La referencia inmediata a éste debemos buscarla en sus pinturas compartimentadas, realizadas entre 1999 y 2000 con el título general de Compartimentaciones, y en las cuales las manchas de potente volumen, enorme energía y escasa variación cromática discurren en sus relaciones con la geometría que las sostiene. Aquí, los Cuerpos de Pintura son dispuestos en distintas direcciones y relaciones con los fondos: los forzadísimos escorzos con las figuras de pie o de rodillas desmembran la realidad a la que se refieren, deshaciendo su misma corporeidad en informal masa, mientras los encuentros horizontales, verticales o en diagonal de los cuerpos anulan cualquier convención espacial preestablecida e introducen una anamorfosis que nos remiten a la estrategia de Georg Baselitz al convertir la inversión del motivo figurativo en pintura pura: “Cuando uno deja de estrujarse los sesos y de inventar motivos, pero aun así quiere pintar cuadros la posibilidad más inmediata es la inversión del motivo. La jerarquía según la cual el cielo está arriba y la tierra abajo

no deja de ser una convención, un acuerdo al que todos nos hemos habituado, pero en el que no hay que creer necesariamente. El cuadro, para mi, es un elemento autónomo, autárquico, igual da que uno lo vea en la pared o que lo lleve dentro de la cabeza”, dice Baselitz. A partir de aquí Ciria va más lejos, convirtiendo el motivo figurativo en pura abstracción autorreferencial, trasladando su idea del cuadro a través de la fotografía, sin tocar una gota de pigmento, trabajando objetiva, analíticamente e introduciendo en la misma imagen una distancia interna que la desvincula de sí misma para solucionarse en un novísimo caso de fotografía abstracta, aprovechando el mismo carácter y esencia de la fotografía que, como ha señalado José Jiménez , “no supone, sin más, la mera utilización de una máquina, analógica o ahora también digital. La fotografía conlleva una síntesis, una hibridación de la máquina con el espíritu humano, con el individuo que actúa a través de ella. De ahí su fuerte carácter performativo, pragmático... Por eso es la fotografía una abstracción. Corta el flujo vital, existencial, y convierte el acontecimiento en abstracción... La fotografía necesita una “distancia interna”, introducir una separación, un corte, respecto al acontecimiento o al objeto, tanto en el tiempo como en el espacio”.

Pero hay algo más. La extrañeza que nos produce esos cuerpos desnudos aplanados en un fogonazo, atrapados en un instante no real procedente de la misma realidad, sumidos, sin posibilidad de movimiento ni gravedad, en hieráticas posiciones, flotando en un plano pictórico, esquemático, fríamente diseccionado, esa inevitable y extraña distancia es consecuencia de la manipulación digital con la que el artista termina las obras, en lo que José Luis Brea ha llamado “segundo obturador”: “La potencialidad específica del medio técnico utilizado –el ordenador como segundo obturador, como dispositivo de postproducción de la imagen capturada– y su capacidad de desenvolver la técnica alegórica de recomposición y collage disimulando las “costuras”, los intersticios de la disonancia vanguardista, da como resultado la reconstrucción efectiva de un espacio de pictorialidad, impensable incluso en el propio campo pictórico”. En efecto, si por un lado pudiese Ciria haber suturado digitalmente los intervalos pictóricos producidos por las compartimentaciones del discurso de estos Cuerpos de Pintura, posibilidad abierta para quien, como en Ciria, el principio del collage domina la articulación general de su práctica artística, sin embargo ha preferido la consecución de la obra obteniéndose de la escenificación o simulación de forma no virtual. En este sentido, Ciria utiliza el ordenador en sentido negativo. Estas obras parecen fotomontajes y sin embargo son pura realidad, la realidad del plano pictórico no virtual, de una gran tela-escenario que se aplanan y convierte en cuadro, espacio convencional de la pintura, de una pintura expandida. Y en sentido negativo porque la utilización del recurso digital, del “segundo obturador”, se produce en la eliminación, mediante el ordenador, de las sombras que estos cuerpos

proyectaban sobre los fondos. De aquí la sensación de virtualidad, de irrealidad, ésta si que simulada, de los cuerpos convertidos en pintura por defunción, pues la ausencia de sombra en estos cuerpos elimina toda posibilidad de vida propia, quedando aquellos desalmados, sin ánima, inanimados, sin flujo capaz de transmitir fuera de sí vida alguna.

Entre la melodía del agua y la morfología pura El borrado al que somete Ciria a sus figuras, a sus cuerpos una vez humanos y ahora redivivos en pintura, deja a estas máculas secas, sin fluidos ni chorreados, sin salpicaduras ni goteos, sin la melodía del agua que decía el gran etnomusicólogo alemán Marius Schneider al referir las creencias de la tribu Agni en el África Central: “El espíritu de un hombre vivo es una sombra que cambia de lugar y de tamaño según la posición del cuerpo en relación con la luz del sol. Este espíritu también puede ser una imagen que sale del agua cantando tristemente, cuando uno se sienta muy cerca del río. En cuanto que es visible en este mundo, el alma humana se presenta a la luz del sol como una sombra y se percibe en el agua como la imagen sonora del cuerpo. Por eso la imagen sonora del agua, que es una autovisión difusa del alma, canta siempre una melodía del otro mundo. La melodía del agua es el análogo acústico de la forma visual (sombra) del alma proyectada sobre la tierra”. Así estas pinturas son tan secamente silenciosas, porque no cantan ninguna melodía procedente de ningún otro mundo, porque están sumidas en su propio abismo, en su propia materia, carne hecha pintura. Y sin embargo el silencio es imposible. Quizá la acción de borrado más radical llevada a cabo por ningún artista hasta la fecha haya sido la realizada por John Cage en la pieza 4’3’’. Durante el tiempo que indica su título y bajo la constitución instrumental a decidir por sus intérpretes, éstos no tocan ni una sola nota, dejando al azar los sonidos que fortuitamente se desprenden de sus acciones al presentarse en el escenario, preparar sus instrumentos y, pasados cuatro minutos y treinta y tres segundos, al marcharse. Teniendo en cuenta todos los sonidos producidos por el entorno de los espectadores y el contexto en que dicha pieza musical se interpreta, concluye Cage : “La mayoría de la gente cree que cuando oye una pieza de música, no hacen nada sino que algo se les está haciendo. Desde ahora esto ya no es verdad, y debemos disponerlo todo de tal manera que la gente se dé cuenta de que son ellos los que están haciendo, y no que algo se les está haciendo. Lo único que se les está haciendo es ponerles en situación de oyentes en diálogo con la naturaleza”. Preocupado por la constitución del silencio, en su obra Silence Cage cuenta como en 1951 entró en una cámara anecoica y en vez de oír el silencio escuchó dos sonidos, uno agudo y otro grave. Al preguntar al ingeniero de sonido por la procedencia de tales sonidos, éste le contestó que el primero provenía de su propio sistema nervioso en acción y el segundo de la sangre del sistema circulatorio. De esta manera, para Cage el silencio era simple morfología en estado puro y de igual forma estos cuerpos aislados, desposeídos

de toda posibilidad humana, de toda melodía del agua, de toda animación que no sea en la revitalización de la pintura de su autor, estos Cuerpos de Pintura dejan en su misma clausura el leve rumor de su secado, lento y crepitante, en su silencio, en su pura morfología, en aquel de la naturaleza, que decía Carriedo, que palpita en el arte auténtico.