

CIRIA. LA PIEL DE LA PINTURA

CARLOS DELGADO

Alasdurasyalasmaduras reúne una selección de pinturas realizadas por José Manuel Ciria a lo largo de 2008 y 2009. Este periodo de excepcional creatividad coincide con la itinerancia de una gran exposición por Latinoamérica, que le ha llevado a mostrar su obra en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, la National Gallery de Jamaica, el Museo de Arte Moderno de El Salvador, y que culminará a principios de 2010 tras su presentación en las sedes del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile y el Museo de Arte Moderno de Medellín.

En sus obras últimas, el artista pone al límite la dialéctica entre la abstracción y la figuración, entre el formalismo del dibujo y la expresividad de la mancha, entre la idea de la materia y la idea del vacío (o de la desocupación). Estas son sólo algunas de las claves de sus últimas investigaciones llevadas a cabo en Nueva York, en las cuales Ciria consolida, como señalara recientemente el crítico de arte norteamericano Donald Kuspit, “un dominio absoluto de su medio de expresión y de sus herramientas, la pintura y el vocabulario modernista de la abstracción, tanto gestual como geométrica(1)”.

Si Ciria ha trabajado sistemáticamente su obra como una cartografía singular que expresa la incidencia creativa de sus distintas estancias por distintos lugares el mundo (París, Roma, Tel Aviv o Moscú), es cierto que tal vez sea en Nueva York donde esta exploración constante se ha tornado más compleja, llegando a socavar muchas de las concepciones fundamentales de su plástica de los años noventa: por un lado, es en esta ciudad donde prepara minuciosamente un progresivo enfriamiento de la expresividad gestual de su trabajo previo. Esta idea se plantea como un concepto crítico de arranque vinculado a la concepción del dibujo como estructura formal básica sobre la que gravita la imagen pictórica. A partir de esta primera solución la mancha de color, otrora libre y expansiva, se verá modulada por la arquitectura de una línea que acabará concretando significaciones específicas. Así, el dibujo mantendrá en un primer momento indeleble los estigmas de su origen: figuras, torsos y rostros concentrarán el devenir de la mancha para convertirla en la piel eruptiva de su primera serie importante en Nueva York, titulada “Post-Supremática”,

protagonizada por cuerpos hieráticos y compartimentados. Pero pronto estos mismos cuerpos alterarán la morfología descriptiva para abrirse hacia iconografías que, aún manteniendo cierto carácter biomórfico, se desentenderán de la dimensión física.

Todo ello acontece, a partir de 2006, en su amplia y compleja serie “La Guardia Place”, donde el artista planteará una nueva dinámica de la que surgirán tres familias: pinturas figurativas junto a piezas totalmente abstractas al tiempo que composiciones que no tenemos claro en que campo delimitar. De nuevo, el formalismo lineal será el único resorte que posee el motivo iconográfico frente a la amenaza de su desaparición: si el dibujo no existiera, la mácula se expandiría en un proceso azaroso que posiblemente tendría mucho que ver con la producción abstracta de Ciria de los años noventa. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación o límite para la mancha: la línea se convierte, como ya hemos advertido, en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevos temas y, además, abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular de los motivos.

Ya dentro de las exploraciones temáticas y formales que acoge “La Guardia Place”, el tema de la máscara fue directamente enunciado en obras como Máscara y tres elementos, Cabeza máscara y Máscara africana, todas de 2007. Sin embargo, dentro del conjunto de esta serie valoramos como verdadera bisagra hacia la siguiente serie dos piezas llevadas a cabo en marzo de 2008: Bloody Mary duplicado y Cabeza sobre fondo verde. En sendas obras la dimensión del disegno, tan complejo y variado en la serie “La Guardia Place”, quedaba reducido a la configuración de una simple estructura ovalada. Pero será sobre todo el color y su carácter contrastante lo que determine la originalidad de ambas piezas: así, adquirirán progresivo protagonismo los tonos verdes, naranjas y rosas, tonos nada habituales en la producción del artista; nuevas dimensiones cromáticas que marcarán la senda a transitar en sus nuevas creaciones pertenecientes a la serie “Schandenmaske (Máscaras burlescas)”.

Frente al estricto control formal que exigía la compleja modulación lineal de su serie “La Guardia Place”, el artista sitúa en esta nueva familia el eje creativo en otra dimensión: la disposición del color en una estructura sencilla y recurrente como es aquella que cierra el contorno de la máscara. Pero en “Schandenmaske” el color se desliga de la represión consciente y deambula de un lado a otro del soporte provocando que los accidentes sean los protagonistas. Al fluctuar de esta manera, el cromatismo se pliega y se tuerce, abre caminos y en ocasiones impone su propio límite expansivo.

El interés de esta acción es doble; por un lado, potenciar la ambigüedad semántica de su obra, en línea con todo el periplo neoyorquino del artista y, por otro, sobrepasar la poética expresionista gestual sin violentar uno de sus códigos elementales: la planitud (flatness). Este sentido de aparente pureza como clave moderna, defendido por el formalismo de Greenberg(2) (desmontado por las respuestas de Steinberg, Mitchell o Mary Kelly) no es recuperado por Ciria como un simple fetiche de la modernidad. Para el artista, el acto de subrayar la planitud tiene un sentido simbólico: la máscara es un telón demasiado pesado como para permitir desvelar lo que existe detrás de ella. La contemplación de estas obras implica una duda constante pues nunca permite la decodificación de aquello que guarda. Exhibe, pone en escena la máscara para ocultar el rostro, y más que un velo es un muro infranqueable.

Si para Mitchell “ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista”(3), un complejo anudamiento entre lo óptico y lo táctil, Ciria opta por neutralizar los efectos de la sensibilidad tangible. Aquella carnalidad que Berger otorgaba al medio pictórico, en la obra de Ciria es pura ilusión, espejismo que se deshace al aproximarnos a sus obras: no hay volumen, espacios transitables ni huella de su acción. Las máscaras, más que flotar sobre un determinado ámbito están aprisionadas en él, son un violento paréntesis tatuado sobre la piel del soporte. No hay espacio o fundamento sólido para su ubicación, y la máscara no remite a otra cosa que no sea su propia existencia.

De manera paralela al desarrollo de “La Guardia Place”, y precediendo por tanto al inicio de la serie de cuadros “Schandenmaske”(4), Ciria comienza a elaborar una serie de dibujos donde simplifica la complejidad del dibujo para definir su tránsito como un sencillo óvalo. Despojados de retórica ornamental, precisos, llenos de intensidad y complejidad retenida, en sus dibujos busca la afloración inmediata de la intuición y, al tiempo, persigue una única imagen, de retorno recurrente y obsesivo, la máscara, sometida a un proceso constante de desarticulación y rearticulación. Pero para su constitución como tal figura el artista abre vacíos que definen la realidad interior de la figura, como si quisiera negar su función de ocultar y sólo pudiera revelar su relación lineal con el espacio. Frente a sus pinturas de igual temática, Ciria asume la especificidad de la estructura lineal en todas sus implicaciones, incluida la más extrema, que es introducir la nada(5).

Su progresivo interés por la desestabilización de la lógica del módulo oval hará que empiece a dibujar desde otro orden, es decir, a través de un incesante encadenamiento relacional que se

alimenta del diálogo entre la forma y el vacío, donde este último adquiere ahora un componente activo. Las nuevas imágenes surgirán de tal necesidad formativa y con voluntad argumental en torno a la idea de encontrar un nuevo núcleo a partir de conexiones diversas de las partes. En esta reflexión aparece ya esbozada la idea de combatir a favor del espacio y para ello el artista va a valorar la línea, tradicional escenificación del límite de un cuerpo, en relación con aquello que sobrepasa su definición como tal. El camino formal emprendido por Ciria en sus dibujos desocupados exhibe signos que articulan ritmos plásticos pero sin referencias concretas. Lo que determina el significado de estas obras no es ya la máscara originaria, sino los despliegues espaciales compartimentados que, en su diálogo entre materia y espacio, clarifican la condición de su estructura.

Su siguiente serie pictórica “Desocupaciones”, es heredera de esta investigación, y en ella continúa dividiendo la figura en dos posibilidades, hueco y materia, que conservan siempre una íntima fricción. Ahora bien, frente a las leyes de lo mensurable –la línea– que denotaban sus dibujos “desocupados”, lo cualitativo –el color– es el elemento que dicta la expresividad y la articulación de estas obras.

La ordenación cromática de rojos, naranjas, blancos y negros que posee una obra como Máscara desocupándose en figura (2008) es deslumbrante, hasta el punto que la sensualidad del color oculta el carácter estructural de su diseño. Se trata de una iconografía que nace de la idea de la máscara, pero con la misma perentoriedad bucea en el concepto de vacío. Dado que las figuras no ilustran acción alguna, la clave para comprender la naturaleza de su presencia se halla implícita en la expresión “desocupación” que aparece constantemente en los títulos de estas piezas: dejar un lugar libre de obstáculos o sacar lo que hay dentro de algo, son las primeras acepciones de dicho término. Ciria, en estas obras, elimina el obstáculo de la referencialidad a partir de la disección del interior de la forma, donde también habita, entre otros elementos, la propia ausencia de materia tangible. Al imponer ambas acciones, logra transformar definitivamente al sujeto –osificado en la serie “Post-supremática”, desensamblado en “La Guardia Place”, oculto tras una identidad falsa en “Schandenmaske”- en puro lenguaje plástico. Ya no es el sujeto el punto de partida de la imagen, ahora el lenguaje mismo ha ocupado el lugar de ese sujeto.

Ciria es un artista que siempre ha buscado “la autonomía de lo plástico en la constitución de la obra de arte visual”(6), y que, al mismo tiempo, ha jugado con la impureza de la memoria; por eso no debe resultar extraño que los resultados de algunas de sus desocupaciones muestren coordenadas

o alineaciones básicas que el propio artista descubre próximas a las que poseen creaciones plásticas anteriores(7), *Máscara desocupada* recordando a Giotto (2009) revela que, por encima de otros elementos –de contenido o simbólicos- la razón que determina la disposición de los elementos plásticos es exclusivamente compositiva, requerida por la formación de una imagen específica. Durante un proyecto llevado a cabo durante una estancia en Roma en 1995, y que tituló “El tiempo detenido”, Ciria se propuso diseccionar la dinámica dispositiva de las obras de Giotto y Ucello. En aquel momento, nuestro artista desconectó los recursos de la contextualidad figurativa y operó a través de la mancha en una compleja búsqueda de desplazamientos nocionales. Sin carácter de supeditación a las obras de ambos maestros, Ciria resolvió su pintura desde una subjetividad orientada hacia resultados plásticos autónomos. Sin embargo, en *Máscara desocupada* recordando a Giotto la búsqueda ha sido sustituida por el encuentro: la resolución de una desocupación tiene como resultado un dispositivo visual próxima a la traducción abstracta que el propio Ciria realizara de los cuadros de Giotto.

Muy próxima a la concepción plástica que venimos describiendo se encuentra *Figura-Máscara desocupada sobre trama* (2008). Dispuesto de forma centralizada sobre una suerte de jaula transparente, el motivo iconográfico intenta aferrarse a un espacio que ya no es unitario, sino múltiple, modular y totalizador. Este mecanismo, contrapuesto al registro libre de la mancha, configuró una parte central de su poética abstracta durante los años noventa. Ya entonces, ante la certeza de que, estructuralmente, la retícula sólo puede ser repetida(8), Ciria optaba por asumir tal axioma como punto de partida para la invención: el orden y la autosemejanza regularizada eran el lugar para un escenario polimorfo. Tal paradoja era abordable desde el territorio inesperado de la desviación que otorga la interrelación de las estructuras puras de la geometría con “las nociones de «error» y, más tarde, de «herida»”(9), así como con el carácter libre, plural e inestable de la mancha. Sin embargo, el interés formalista que Ciria desarrolla en estas imágenes le lleva a establecer una retícula rigurosa, restrictiva, que no se deja alterar por la sensibilidad de la herida.

Una similar organización geométrica constituye, de hecho, la base de otras piezas próximas conceptualmente, como ocurre en la excepcional *Máscara partida-desocupada y regleta de colores sobre trama* (2008). En ella, la única variación viene determinada por el desplazamiento del ritmo reticular a una parte superior de la composición, en una disposición similar a la que ya empleara en *Habitación de juegos* (2007), una de las piezas más enigmáticas y sugerentes, pese a su aparente carácter narrativo, de la suite *Winter Paintings*. En cualquier caso, la dinamización de la investigación plástica actual de Ciria va a venir determinada por la solidificación de la estructura

geométrica (sólo flexibilizada y modulada orgánicamente en Figura desocupándose sobre madeja, 2008); por el contrario, la dinámica variable de la estructura iconográfica que sobre ella se eleva se abre a un inventario múltiple.

En Fuck Picasso (2008), Ciria asume la desviación del cuadrado paradigmático a través de la yuxtaposición de bandas paralelas de ritmo bícromo. Pero de nuevo, el icono que sobre dicha alternancia se dispone no es consciente de los límites de las bandas, es decir, no frena su disposición para adaptarse a la compartimentación del fondo. Ahora bien, las últimas experimentaciones del artista, sobre las que hablaremos más tarde, recuperan la función compartimentadora esencial de lo geométrico para actuar como cuadro dentro del cuadro, sometiendo a su condicionamiento la disposición de la mancha.

La evolución de la obra de Ciria no puede reducirse a un trayecto lineal. Una y otra vez, “las distintas series de Ciria retoman los mismos temas y preocupaciones estéticas. Temas e instrumentos que se combinan de modo diferente a lo largo de sus años de actividad”(10). El tenso diálogo entre orden y mancha que caracterizaba su obra de los años noventa vuelve a reconfigurarse bajo nuevos patrones. Pero, de forma más inquietante, algunas de las iconografías claves de series anteriores son rescatadas en este momento para demostrar su potencial virtualidad semántica cuando son integradas en un sistema visual nuevo; de este modo, las formas ondulantes que protagonizaron la pieza de “La Guardia Place” Hermanos (2008), dispuestas sobre un fondo brillante de aislante térmico, son ahora recuperadas (aunque no literalmente) para gravitar sobre un ritmo modular en la reciente Posible figura sobre trama geométrica (2008). El interés del artista por repetir un determinado motivo visual sirve para cuestionar la posibilidad de una lectura única y desvela un rasgo más de la alta complejidad de su sintaxis; la repetición funciona en la obra de Ciria, por tanto, en un sentido positivo o creativo: una primera matriz, al volver a aparecer de nuevo en otra obra, no conserva lo que niega, sino que afirma lo que cambia, su novedad, que siempre es esencialmente semántica.

Pero esta raíz experimental modular, que en definitiva era la base de su serie “Schandenmaske”, cede en su obra reciente a favor de una libertad iconográfica que no se adapta a ningún orden autoritario. De este modo, Figura casual I, Figura casual II y Posible figura sobre trama roja, todas de 2008, presentan iconografías similares pero que no delinear ningún objeto de constricción repetido. Se abre aquí, además, un nuevo tipo de figura, próxima a la idea del monigote infantil, que Ciria ya había desarrollado parcialmente en la suite Divertimentos Appeleanos, de 2006, enérgico

cruce de la temperatura Cobra y el ingenuismo mironiano. Ahora bien, mientras aquellas piezas recordaban irónicamente la pintura con los dedos del jardín de infancia, en las que ahora comentamos han desaparecido las connotaciones de ingenuidad lúdica y técnica.

En Doodle (2008), el cuerpo es un estrafalario aparato roto, personaje que sobredimensiona su cabeza ovalada y sintetiza el resto de sus miembros. Tales distorsiones, que parecen una revisión de las dislocaciones del Art Brut, contrastan sin embargo con el refinamiento de la obra. De nuevo, Ciria plantea un cruce de temperaturas que busca no enmarcarse en ninguna categoría discursiva unificadora: el aspecto banal y naíf del icono parece estar desconectado del rigor de la construcción visual, de la rigurosa organización compositiva y de la audaz distribución cromática. El resultado es una imagen fascinante, dotada de una energía hipnótica, donde la violencia ahogada de lo deforme y fragmentario se superpone a la opresión del dispositivo reticular. Ahora bien, tal superposición es tan solo un engaño. La planitud de la imagen y la confusión de los planos que constituyen el “fondo” (el rectángulo rojo, la retícula y el campo plateado, ¿qué jerarquía espacial poseen entre sí o con respecto a la figura?) plantean una confusión que, realmente, es fusión o interferencia de todos los elementos plásticos en un mismo plano. La posibilidad de la disección visual, significativa y legible con respecto a la figura y el fondo, es otra de las convenciones visuales que Ciria trata de derribar en esta gran pieza. De hecho, es perverso atrapar a este monigote vivaz en un orden regulador, como también lo es violar el ritmo geométrico con la inclusión de un cuerpo libre que se derrama.

Tal vez, el espacio donde estas figuras pueden tomar conciencia del espacio que les rodea es en la deriva abierta del jardín.

Para Ciria, la metáfora del jardín conceptualiza uno de sus temas privilegiados, al menos durante su trabajo de los años noventa y bajo su sistema conceptual de trabajo Abstracción Deconstructiva Automática; nos referimos a las técnicas de azar controlado, donde la mano del creador deja de estar reflejada por metonimia en la mancha e imponía su propio límite expansivo. Una de sus múltiples formas de aplicación vendrá determinada por el uso como soporte de aquellas lonas que habían servido para cubrir el suelo del taller durante la realización de otras piezas. El azar surge entonces como mecanismo aleatorio, como residuo que camina libre hacia una superficie dispuesta en el suelo y se convierte en el punto de partida de una elaboración posterior.

El soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar la esencia del objeto encontrado y dueño de

una memoria, en este caso, extraordinariamente ligada al propio artista. De este modo, la memoria arcaica de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es el reflejo de una pulsión que el pintor valora como merecedora de ser investigada. Lo instintivo y lo razonado han estado presentes, en un diálogo de intensidad variable, a lo largo de toda su trayectoria. La reciente integración de estos “incidentes casuales elocutivos”(11), no solamente lleva a asumir la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista, quien ya entre 1995 y 1996, realizó “El Jardín Perverso I” y en 2003 “El Jardín Perverso II”, suites pertenecientes a la serie “Máscaras de la mirada”, a partir de este mismo planteamiento.

Si en determinadas piezas, como la ya comentada Posible figura como trama roja, Ciria impone una malla reticular entre el icono y el “jardín”, lo habitual será una relación más directa entre los dos registros. En Cabeza buque boca abajo (2008), la memoria del soporte posee su propio eco geométrico, ahora menos formalista y tocado por las ideas de desvanecimiento y temblor. Por otro lado, la intensa carga de narratividad que el título implica, así como la monumentalidad centralizada de la forma icónica, nos hacen pensar en dispositivos figurativos tradicionales; ahora bien, la inversión del motivo, puesto boca abajo, pervierte los principios de la percepción. La desaparición de la normalidad, de lo físicamente natural, pone en cuestión su esencia como tema iconográfico y lo convierte en una estructura abstracta cuya única función es ser imagen. Como ocurría en las obras de Baselitz, dicho efecto conlleva desposeer a la forma de su registro semántico primitivo, la obliga a dejar de ser una figura legible inscrita dentro de una composición y, en definitiva, pasa a ser ella misma composición.

Esta reflexión sobre los problemas formales de la pintura, los límites entre la abstracción y la figuración, así como sobre la intensidad de una inversión se concreta con brillantez en Composición con crestas (2008), donde la inventio (iconografía) ya es referida en el título como pura dispositio (composición plástica); de este modo, el artista hace desaparecer el condicionante perceptivo narrativo, y sólo se refiere directamente a aquello que es inevitablemente reconocible, un perfil encrestado de connotaciones agresivas y animalescas.

Este mismo carácter totémico y primitivo, que como en sordina se ha ido introduciendo a lo largo de las distintas etapas que jalonan la trayectoria en Nueva York de Ciria, alcanza unas extrañas cotas expresivas en la que tal vez sea una de las piezas claves de su andadura última: El ojo que llora ante la pintura (2008). De nuevo, el componente narrativo, ahora además dramático, se impone en un primer momento ante nuestra lectura; la presencia imponente de la figura, entre muñeco

desarticulado y monstruo salvaje, próximo a determinadas composiciones de Karl Appel, ofrece su dolor al espectador. Ya no hay subversión invertida, sino frontalidad expresiva que aparentemente deja poco espacio a la ambigüedad. Pese a no tratarse de una figura descriptiva, la presencia lógica del óvalo negro rodeado de un trazo rojo que fluye en tres bandas sinuosas, nos aproxima irremediabilmente a la idea de llanto, de dolor sangrante generado por la mirada. ¿Pintura que llora por qué pintura? Posiblemente, por la que ella misma representa: persistente con la especificidad del medio, sólida técnica y conceptualmente, desplazada del centro del mapa que parte del bieanalismo actual y la digitalización de la mirada imponen. Tal vez su único destino sea agregarse a esa pintura que “ha abandonado casi todo: el lienzo, el marco, la pared, los géneros...”(12), y que reniega de su propia condición a favor de una hibridación constante con otras disciplinas; esa nueva pintura que se enriquece dejando de serlo, que se camufla en la contaminación y distorsiona su especificidad para acoplarse ante un nuevo espectador que parece haber superado el artificio del régimen escópico. En definitiva, aquella pintura que trata de encarnar y ejemplificar “una sensación embriagadora de ser por fin libre”(13) o bien, desde otra perspectiva menos optimista, que busca encarnar una nueva modalidad, pintura porvernir, que será aquella que sepa dar “cumplida cuenta de su propia extinción”(14). Otra pintura cuyo resultado sólo puede ser un malentendido o una paradoja irresoluble: pintura que para sobrevivir, debe alejarse de las categorías que la definen como tal. En una inverosímil fiesta de disfraces, esa pintura opta por ser exactamente lo opuesto, lo otro, o lo mismo pero disfrazado: serlo todo.

Alasdurasyalasmaduras, todo junto, como un susurro interior que anima constantemente su creatividad, ha titulado Ciria la presente exposición. La progresiva reconfiguración de su pintura señala un continuo afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio pictórico más allá de modas, descréditos o presagios funerarios. Para Ciria, los emblemas de la pintura moderna pueden ser deconstruidos sin alterar la pureza del espacio pictórico, firme operatoria que le ha llevado a posicionarse como una de las voces más complejas de la pintura española actual; de hecho, lo que el artista pone en juego en su discurso no es la reticencia obstinada a la hibridación o la expansión del medio (sobre este aspecto ha trabajado, con singular lucidez, en diversas series), sino el deseo de corroborar en la práctica la importancia de la pintura en el complejo campo del arte actual y la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios conceptuales y formales. Su actitud implica ir a contracorriente, afirmar la pintura, “desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la vanguardia”(15), frente a su ocultamiento. Pero sobre todo, busca construir una pintura que se imponga a la percepción distraída, a la trivialización de la imagen, y que logre desestabilizar la

pasividad de la mirada: el cuadro se convierte así en un foco para la inquietud, para la duda, en definitiva, para la reflexión. A las duras y a las maduras, tanto en los momentos de recuperación positiva del medio como en los que se afirma con mayor ahínco su fin como vía de expresión, Ciria logra encontrar nuevos cauces para su investigación pictórica.

“Aptitud. Intención. Búsqueda. Concepto. Aportación”. Sobre una rigurosa estructura reticular blanca, azul y roja, herida sutilmente por manchas fluyentes, José Manuel Ciria dispuso en 1992 estas cinco palabras que iban a marcar la complejidad de su proyecto artístico maduro. De hecho, el artista sólo decidirá embarcarse en un discurso abstracto una vez edificado una plataforma teórica que lo sustente y, al tiempo, lo aleje de la posibilidad de un manierismo banal. Sus inicios como artista encontraron un primer hito cuando, hacia 1984, llevó a cabo su primer grupo de pinturas con cierto grado de homogeneidad temática; reunidas bajo el título “Autómatas”, aquellas piezas presentaban estructuras antropomórficas osificadas a las cuales se había extirpado sus rasgos particulares a favor de una interioridad erosionada. El cuerpo fue, por tanto, el primer motivo experimental de Ciria, modulado en series posteriores a partir de jirones expresivos; más tarde, lo hará a través de la progresiva destrucción de la figura originaria, como ocurre en su serie, iniciada en 1989, “Hombres, manos, formas orgánicas y signos”. Desligado finalmente del lenguaje objetual, el inicio de los años noventa coincidirá con la progresiva consolidación de la imagen abstracta, donde la mancha y la geometría constituirán los estratos claves de su indagación plástica.

Mancha y geometría son el eco de una objetivación histórica, inmanente a sendos modos de entender la abstracción que cristaliza con la modernidad, pero que tienen una larga historia. La restauración que emprendió Ciria de este principio genitor de las heroico-vanguardias no podía sino manifestarse a través de la compleja problematización que suponía la praxis pictórica de los años noventa. En este sentido Ciria se convirtió en el ejemplo perfecto de esa corriente que llegará a atravesar el cambio de siglo y que se inscribe en una abstracción post-heroica y, aún, post-minimal. Pero lo que desde sus inicios delimitó definitivamente la originalidad y pertinencia de su acción fue la lucidez de un lenguaje que, apoyado en una sólida plataforma conceptual, se situó al margen tanto de la redefinición manierista como de la burla irónica, la melancolía lírica o la resolución ornamental.

La reflexión sobre esta herencia a la que aludimos buscará la inmanencia de dos conceptos visuales (la disposición cuadricular versus la irrupción accidentada de la mancha) encadenados por las conclusiones de la combinatoria dispositiva. Y si bien esta parcela de investigación no define la

totalidad de intereses de su obra, ¿cómo no darnos cuenta de que, durante su producción madura de los años noventa, las obras mayores, las más innovadoras, fueron precisamente las que pusieron al límite las posibilidades dialécticas de la mancha y la geometría? La condición inasimilable de los constituyentes de la primera –aceite, ácido y agua- y las múltiples dicciones que conseguirá imponer a la segunda, trazarán muy diversos niveles de intensidad expresiva que culminará en las series “Manifiesto” (1998) o “Carmina Burana” (1998). Y ya, jalonando los primeros años del nuevo siglo, las series “Compartimentaciones” (1999-2000), “Cabezas de Rorschach I” (2000), “Glosa Líquida”(2000-2003), “Dauphing Paintings” (2001), “Venus geométrica” (2002-2003), “Sueños contruidos” (2000-2006) u “Horda geométrica” (2005) certificarán los vértices de esta investigación en toda su amplitud.

La nueva etapa que Ciria inicia en Nueva York a finales del año 2005 supone, ya lo hemos señalado al inicio de este escrito, una poderosa inflexión en su producción determinado por dos ideas claves: un enfriamiento pictórico a partir de la recuperación de la línea como armazón compositivo y la consecuente estabilización de la iconografía, dirigida a estabilizar cuerpos hieráticos, sin rostro, próximos en un primer momento a las obras que Malevich realizara en la segunda mitad de la década de los veinte. En esta búsqueda de una suerte de grado cero sobre el que construir una nueva línea de investigación, el artista retorna, tal vez de manera inconsciente, a un tipo de imagen que recuerda a las que configuraron su primera serie “Autómatas”. Durante su siguiente capítulo en Nueva York, el formalismo estricto que imponía el dibujo se liberará de la iconografía del cuerpo para desestructurarlo y abrir nuevas dimensiones temáticas. De nuevo, la evolución sugiere un paralelismo con la que desarrollara en sus inicios: muchos de los interrogantes que planteaba la serie “Hombres, manos, formas orgánicas y signos”, nexo de transición hacia la plástica anicónica de los años noventa, volverán a ser analizados por Ciria en “La Guardia Place”.

Este sugestivo discurso circular, donde una primera huella alcanza mayor profundidad al volver el artista a trabajar sobre ella, no debe ocultar sin embargo la radical novedad de los planteamientos desarrollados en Nueva York. Desde esta perspectiva, las razones de un aparente regreso a fórmulas ya tanteadas en los inicios de su trayectoria, debe ser puesta en relación con el deseo de cerrar un importante ciclo de su producción y de tantear una nueva apertura hacia el futuro. Si sus primeras experiencias figurativas, trabadas por la línea de contorno, fueron el impulso hacia su obra abstracta expresionista de la década de los noventa, su investigación acerca del dibujo desarrollada durante los últimos años es, del mismo modo, el germen de sus últimas producciones anicónicas: al desprender el color de la estructura lineal, la mancha recupera la libertad y su volumen vuelve a

expandirse; sin embargo, el resultado que presentan sus últimas piezas es aún más expresivo, informal y dinámico que sus manchas azarosas de los años noventa, cuyo principal hito se estableció en la gran serie “Máscaras de la mirada”. Por otro lado, el dispositivo reticular adquiere también una entidad nueva, de un rigor rotundo, rígido y absolutamente decisivo en la configuración de la imagen. La contención y enfriamiento al que Ciria ha sometido toda su producción neoyorquina inicia una deriva tensa basada en la oposición radical de ambos extremos.

Flowers (For MLK) y Elementos sobre tablero de juego, ambas ya de 2009, ilustran las nuevas cotas que alcanza el artista dentro de su reflexión sobre los posibles enlaces entre el gesto y el orden. Frente a la mancha rota de “Máscaras de la mirada”, donde la repulsión entre el agua y el aceite erosionaba su morfología, Ciria ofrece ahora manchas de color plano que dialogan violentamente con el negro; la sintaxis resultante posee una furiosa energía interior que parece litigar por liberarse de la estricta compartimentación geométrica que organiza su ritmo sobre el soporte. Tal dicotomía entre la encadenada serialidad del damero y el poder sugestivo y dinámico de lo informe es, al mismo tiempo, un sabio giro de tuerca a las tensiones entre los medios compositivos y expresivos que hasta ahora había diseccionado. Lo sorprendente es, sin duda, su capacidad para partir de la dialéctica de la modernidad y construir un trabajo absolutamente desligado de los tradicionales relatos pictóricos. El acento en la intensidad, en el dramatismo, que poseen sus últimas composiciones no es un disfraz o un velo que tamice una idea ya explorada. Pese a la persistencia por parte del artista de declarar que, inevitablemente, siempre termina pintando el mismo cuadro, lo cierto es que Ciria es capaz de transformar constantemente la piel de su pintura sin, por ello, anular su inconfundible identidad.

-
1. KUSPIT, Donald. “El modernismo trágico: Las pinturas La Guardia Place de José Manuel Ciria”, en Ciria. Rare paintings. Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008, p. 161.
 2. “Mientras que los Viejos Maestros crearon una ilusión del espacio dentro del cual uno podía imaginarse caminando, la ilusión creada por el Modernista es la de un espacio al que uno puede mirara y a través del cual puede viajar únicamente con el ojo”. GREENBERG, C. “La pintura modernista”, tomado de FRIED, M. Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas. A. Machado, Madrid, 2004, p.41
 3. MITCHELL, W.J.T. “No existen medios visuales”. BREA, José Luis (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.
 4. “Desde finales del 2006, había viajado conmigo un cuaderno de dibujo y una cajita con minas de grafito 6B y 8B. En ese “cuaderno de viaje” denominado desde el principio como BOX OF MENTAL STATES (Caja de estados mentales), había ido plasmando hoja tras hoja

siluetas de máscaras como simple divertimento, mucho antes de que las Máscaras Schandenmaske vieran la luz. Es posible que dentro de nosotros anide una premonición, un barrunto, un presentimiento en forma germinal de acontecimientos que pueden ocurrir con posterioridad, independientemente de las musas, o probablemente, directamente provocado por ellas". CIRIA, José Manuel. "La mano ausente", en Ciria. Box of mental states. ARG Ediciones, Madrid, 2008.

5. "En el dibujo el trabajo consiste en introducir la nada en cada una de las certezas que el acto inocente de rasgar con un generador de oscuridad –una mancha, un crayón, un lapicero– sobre el plano base de luz pretende introducir. Una manera de tratar con la nada consistencial de los objetos, de manifestar el desconocimiento en que se mueve la visión, de destripar los hábitos". RAMOS, Miguel Ángel. "Quizá la distancia sea la duda". GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Cátedra, Madrid, 2006, p. 304.
6. CIRIA, J.M. "El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma", en El tiempo detenido. Madrid, 1996, p. 28.
7. Esta reflexión forma parte de uno de los programas teóricos en los que actualmente investiga el propio artista, denominado DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones), y que ha explicado de la siguiente manera: "Denomino Alfa Alineaciones aquellas estructuras básicas tensionales de una obra pictórica, es decir, dentro de toda pintura, exceptuando el minimalismo y anexos, existen una serie de elementos configuradores primarios que tensan la composición. Esto lo encontramos en toda la historia de la pintura desde el Renacimiento y el Barroco, hasta las abstracciones y figuraciones contemporáneas, pasando por el Romanticismo, el Cubismo, el Suprematismo, el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto americano" En José Manuel Ciria. Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre, Barcelona, noviembre-diciembre, 2005, pp. 95-96.
8. KRAUSS, R. KRAUSS, R. "La originalidad de la vanguardia", en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Op. cit., p. 174.
9. GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes, José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 99.
10. ABAD VIDAL, Julio César. "De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas", en Squares from 79 Richmond Grove, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, p. 88.
11. GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. Op. cit., p. 23.
12. BARRO, David. Imágenes [pictures] para una representación contemporánea. Mímesis-Multimedia, Oporto, 2003, p. 94.
13. Ibídem, p. 19.
14. BREA, José Luis. Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 136.
15. GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. Op. cit., p. 63.