

EXAMEN Y PROYECCIÓN DEL SER: LAS PINTURAS DE RORSCHACH DE CIRIA

Donald Kuspit

Quiero subrayar desde el principio el poder paralizante de la ansiedad. Creo que es seguro decir que todo el mundo dedica gran parte de su vida y de su energía –hablando en general–, y buena parte de sus esfuerzos, en tratar con otros, en evitar más ansiedad de la que ya se tiene y, si es posible, en deshacerse de esta ansiedad. Mucho de lo que parecen ser procesos, entidades, etcétera, independientes, desde el punto de vista de la teoría de la ansiedad aparecen como diferentes técnicas para minimizar o evitar la ansiedad al vivir.

Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry* (1)

El sistema del ser... es una organización de experiencia educativa que existe por la necesidad de evitar o minimizar incidentes de ansiedad.

Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry* (2)

Los artistas del siglo veinte sabían décadas antes que el resto de nosotros que lo que necesitaba reunificarse era el ser fragmentado, pues era un ser vacío y no vital... Y así el artista comenzó a trabajar sobre este asunto aunque, desafortunadamente, de manera tan esotérica que de algún modo no se filtró lo bastante rápido como para curar las heridas que ya existían.

Heinz Kohut, «On the Continuity of the Self and Cultural Selfobjects» (3)

Hijo mayor de un profesor de arte, [Hermann] Rorschach pensó en convertirse en artista pero en su lugar eligió la medicina. Siendo estudiante de secundaria, lo apodaban Kleck, que significa «mancha de tinta», debido a su interés por los esbozos.

[...] En 1917 Rorschach descubrió la obra de Szyman Hens, que había estudiado las fantasías de sus sujetos utilizando tarjetas con manchas de tinta. En 1918 comenzó sus propios experimentos con 15 manchas aleatorias que les mostraba a sus pacientes preguntándoles qué podían ser... El test de Rorschach está basado en la tendencia humana a proyectar interpretaciones y sentimientos en estímulos ambiguos, en este caso manchas de tinta.

Hermann Rorschach», en *The New Encyclopedia Britannica* (4)

En 2000, como para saludar al nuevo milenio, José Manuel Ciria comenzó una nueva serie de pinturas: las primeras Cabezas de Rorschach, como acabó llamándolas. Eran un pequeño grupo de obras, como mucho una docena, que aparecieron en un brote de espontaneidad, como una repentina descarga del subconsciente. Por entonces estaba en Madrid. En 2005 Ciria se mudó a Nueva York; la segunda serie de Cabezas de Rorschach apareció pronto, inspiradas por el comentario de un amigo ante la Serie Post-Supremática de Ciria, 2005/2006, basadas en las figuras de las últimas obras de Malevich; una inesperada vuelta a la figura del pionero de la abstracción geométrica. La amiga de Ciria sugirió que se concentrase en las cabezas de sus figuras post-suprematistas. La segunda serie de Cabezas de Rorschach tenía la misma energía extraña, mercuria, abrupta de la primera serie, con la diferencia de que ahora Ciria parecía estar ocupándose conscientemente del problema clave del arte avanzado del siglo XX: la oposición de abstracción y representación que hizo manifiesta la contradicción entre la primera abstracción «progresiva» de Malevich —con su lógica puramente formal, «esotérica»— y las últimas representaciones «regresivas», con su imaginería figural «exotérica».

Con su brío y audacia habituales, Ciria trató de reconciliarlas. Pero el resultado —en las figuras Post-Supremáticas— era violento e irritante pues, por muy equilibrado que estuviesen lo formal y lo figural (dando a entender que la figura era inherentemente abstracta y que el «secreto» de las formas puras es que se abstraen a partir de la figura), nunca se integraban de manera inequívoca. El resultado es peculiarmente surreal o absurdo: una suma de partes (generalmente amorfa, aunque a veces biomórfica) que componen un todo extraño e inconcluso, una agregación de fragmentos abstractos que se relacionan con ansiedad. De hecho, las obras post-suprematistas parecen ansiosas deconstrucciones de la figura antes que sublimes reconstrucciones de ella. La figura parece estar desintegrándose en fragmentos abstractos, cada uno con su propia presencia física y una fluidez forzada. La figura emerge del flujo de elementos abstractos, sosteniéndose con ansiedad por un instante mágico para luego volver a hundirse en el flujo abstracto. La figura es un fantasma, por muy memorable que sea su aparición debido a la viveza de sus componentes abstractos. Paradójicamente, por muy animado que esté el campo abstracto, la figura abstracta aparece, según la intención de Ciria, inanimada, insensible... insidiosamente muerta, un emblema petrificado de lo humano, un maniquí deprimido.

En la segunda serie de Cabezas de Rorschach la dialéctica parece más urgente, tensa, insistente, como para forzar su resolución: pero no hay resolución, tan solo una ansiedad mayor que ahora parece imbuida en la cabeza, que es, de hecho, su esencia. Si la serie post-supremática de Ciria

puede ser llamada «abstracción mágica» –una abstracción en la que la figura aparece mágicamente, como una alucinación, una representación cuasi-realista que es abortada espontáneamente en un flujo de sensaciones concedidas al azar y excéntricamente dinámicas–, entonces su serie Rorschach puede recibir el nombre de «abstracción maníaca».

Una abstracción que se desata en la cabeza, la abrume, la consume y deviene su sustancia, anunciando que ha sido consumida por la ansiedad; completamente enloquecida por la ansiedad. Cuanto más total y puramente abstracta se hace la cabeza, más absoluta e incurablemente enloquecida parece.

El teólogo existencialista Paul Tillich ha escrito: «The self-affirmation of a being is the stronger the more non-being it can take into itself» (5) [La auto afirmación de un ser es más fuerte cuanto más no-ser pueda asumir], y el psicoterapeuta existencialista Rolo May añade: «anxiety is the experience of the threat of imminent non-being» (6) [la ansiedad es la experiencia de la amenaza del no-ser inminente]. En las Cabezas de Rorschach de Ciria la amenaza es tan grande que la cabeza parece perder su anclaje en el ser, transformándose en una expresión abstracta de la ansiedad: una catástrofe de la conciencia en la que cada detalle «sensacionalmente» abstracto se transforma en emblemático de la locura por donde la ansiedad fluye definitivamente, la terrorífica sensación de no ser que la ansiedad comporta de manera abrumadora si no es controlada. A veces la geometría se hace con el control, dándole forma a los fragmentos abstractos, conteniendo la ansiedad que expresan, estabilizándolos de modo que puedan adoptar su lugar como rasgos de un rostro; un rostro que es como una máscara funeraria, el rostro del no ser. La ansiedad ha triunfado sobre lo humano y sobre la voluntad de ser, reduciendo el rostro humano a una mórbida ilusión, al igual que el cuerpo humano fue reducido en la serie post-suprematista a una muestra abstracta de sensaciones que se defienden contra la ansiedad provocada por la muerte, y contra la muerte –no ser– misma, a pesar de que su inquietante resplandor, a la vez fluorescente e incandescente, transmite los colores pútridos de la muerte, evocando perversamente la vida.

Una estetización similar de la ansiedad y la muerte –un uso similar de la defensa estética contra la amenaza del no ser y su manifestación en el ser humano– tiene lugar en Monet y Manet, aunque con métodos impresionistas antes que expresionistas, como en el caso de Ciria. Podría decirse que el supuesto triunfo de la estética –evidente en la pura abstracción– sobre la realidad de la vida y la muerte es un rasgo básico del arte de tipo modernista. Monet pintó el rostro de su mujer fallecida con tonos vivos, como si insistiera en que era una belleza durmiente antes que muerta; todo lo que

tenía que hacer era besarla con su arte para que despertara a la vida eterna. Manet hizo lo mismo con el cuerpo envejecido de su padre, negando en efecto que su padre fuese nunca a morir y que esto le causara ansiedad. Ambos pintores usan el arte para evitar la ansiedad... para negar que la vida esté contaminada por la muerte. El arte se convierte en un instrumento de momificación; el arte niega la realidad de la muerte adornándola como si fuese una forma y expresión de la vida, convirtiendo de este modo la vida y la muerte en un arte irrealista. Hay que concederle a Ciria que la operación con el principio de realidad, y con él el impulso de muerte, es evidente en su arte; no solo el principio del placer, como en el libidinoso impresionismo de Monet y Manet. Los rojos y amarillos expresionistamente vitales de Ciria (colores primarios, con su fuerte presencia) son contrarrestados por negros y grises (melancólicos no-colores, que expresan profunda ausencia) que privan de vitalidad y que son igualmente expresionistas: el color y el no color trabajan juntos para expresar la ansiedad mortal, por no decir terror y horror, tan evidente en sus rostros. Para él no hay defensa estética, por muy provocativa que sea su abstracción desde un punto de vista estético. Los rostros de Ciria tienen un parecido familiar con los famosos rostros aterrorizados de Munch –muchos también máscaras funerarias– en Angustia y El grito, ambos de 1893, y las expresiones insensibles en los rostros de Escena callejera en Christiana, de 1895, pero son más incondicionalmente mórbidos y perversamente abstractos. Al mismo tiempo, hay algo desafiante en la forma audaz y dinámica con que Ciria retrata –dramatiza sin temor– la angustia, un desafío a la muerte del todo ausente de los rostros de Munch, que parecen exentos de angustia, como si finalmente se sometieran y capitularan ante la muerte.

En la tercera serie de Cabezas de Rorschach la pregunta ya no es si son abstracciones con disfraz representacional o representaciones abstractamente camufladas –la abstracción y la representación asombrosamente mezcladas–, sino si el arte puede seguir siendo estéticamente puro al representar la ansiedad. Ya no es sólo la enloquecedora ansiedad que los seres humanos experimentan conscientemente cuando piensan en su propia muerte o no existencia: es también la ansiedad inconsciente surgida por la amenaza de la existencia del arte implícita en la traumática división de la abstracción en campos gestuales y geométricos, ejemplificada por las diferencias entre Kandinsky y Malevich. El nacimiento de la abstracción señaló una crisis de identidad en el arte: la pérdida de la «complementariedad» entre la forma abstracta y la representación realista que tradicionalmente existía en el arte, como dijo Kandinsky; la segunda crisis de identidad fue causada por la ruptura de la abstracción en campos opuestos en el momento de su nacimiento. Elevar la abstracción por encima de la representación fue subestimar las posibilidades del arte y reducir la abstracción a esencias gestuales y geométricas que se contradecían y parecían inherentemente

desproporcionadas e irreconciliables; en última instancia, la preferencia por el gesto impulsivo a costa de la estructura geométrica, o de la estructura geométrica por encima del gesto impulsivo, dejó la abstracción, y el arte en general, en un punto muerto de conflicto irresoluble.

Ciria articula brillantemente el conflicto en *Dánae I y II*, ambos de 2005, al tiempo que intenta superarlo, pero el cuadrado geométrico y el gesto explosivo siguen enfrentados, sugiriendo un callejón sin salida dialéctico en vez de una resolución de opuestos. El título intenta rescatar la obra abstracta en una representación narrativa, dando a entender que el cuadrado y el gesto tienen trascendencia imaginística, pero conectar la obra con la historia de amor entre la mortal Dánae y el inmortal Zeus lleno de sexualidad, es ir demasiado lejos. Aunque, sin duda, las pinturas de Ciria pueden leerse de manera metafórica. La lluvia gestual corresponde imaginativamente (simboliza) a la lluvia de oro que fue la forma que adoptó Zeus cuando copuló con Dánae. Es claramente un símbolo de eyaculación, y sugiere que Dánae era una prostituta que hizo el amor por dinero. El «pasivo» cuadrángulo suprematista es un símbolo del cuerpo de Dánae a la espera, y la lluvia gestual dinámica es un símbolo de la actividad sexual y de la excitación de Zeus, así como de una descarga pasional. Muchas de las obras de Ciria tienen contenido sexual; sus intensos colores son claramente eróticos. *Bodegón de Musas II y III*, y *La Danza*, de 2004. Este último, que se basa en *La Danse de Matisse*, 1907, pero con cuerpos femeninos reales –fotografías de desnudos femeninos– en lugar de féminas primitivizadas, como en Matisse, señala la importancia de lo erótico para Ciria. Está claramente obsesionado con la mujer, como sugiere la pequeña imagen –una musa pero también un recuerdo tentador– en una de las pinturas de las *Cabezas de Rorschach*. Ciria transpone lo erótico a lo abstracto, de manera más particular a sus ráfagas de rojos y amarillos, y quizá sobre todo lo impone en su textura pictórica, que es poderosamente sensual. Incluso los grises y negros tanatónicos de Ciria tienen una dimensión erótica, pues pueden ser leídos como las cenizas de la experiencia sexual.

¿Es exagerar el asunto decir que la cuadrícula de Ciria, con un gran gesto en cada uno de sus módulos cuadrados, es encubiertamente sexual en esencia, a pesar de ser una afirmación evidente de la oposición entre abstracción geométrica y gestual? Sugiero que la yuxtaposición de Ciria de cuadrícula y gesto es una representación abstracta de un suceso erótico. El módulo geométrico contiene la eyaculación gestual y adopta el papel femenino en una relación erótica. La eyaculación gestual se convierte en el centro expresivo del módulo inexpressivo al tiempo que se mantiene irreducible a su forma procustea. El resultado es dialécticamente positivo: un encuentro extrañamente exitoso. A la vez, el módulo y el gesto están formalmente enfrentados, contribuyendo

a una negativa dialéctica estética. No se funden, sino que se relacionan a través de su oposición, estableciendo una especie de equilibrio de poderes, dando a entender que se implican mutuamente a pesar de ser en esencia diferentes. Usando el mismo modo engañosamente simple, Ciria sugiere una conmensurabilidad encubierta a la vez que muestra una inconmensurabilidad abierta.

Lo que complica esta dialéctica paradójica –lo que la hace más paradójica– es el hecho visual de que el gesto impulsivo, por muy dinámico que sea –de hecho es llamativamente fluido– parece petrificado y fijo, dando a entender que es una especie de impulso paralizado: un impulso paralizado por la ansiedad, lo que implica que, por muy vivo de sensaciones que esté el gesto, el sentimiento tiene un carácter peculiarmente «estrangulado», por usar el término de Freud, esto es, muestra un sentimiento detenido en su función expresiva. Y de hecho, el gesto de Ciria puede ser visto como una especie de rastro de sentimiento truncado, ostensiblemente explosivo pero incompletamente liberado; peculiarmente fútil a pesar de su fuerza, meteórico y de vida breve a pesar de su intensidad e impulso. Tiene la potencia de un cohete, una especie de ruido y furia visual que acaba apuntando a la nada; a su propia muerte.

Recordemos que la palabra «ansiedad» proviene del latín angustus o «estrecho», que a su vez deriva de angere, que significa «causar dolor al unir», «ahogar». La sensación de ahogar sentimientos a la vez que estar impelido a expresarlos le confiere a las Cabezas de Rorschach su grotesca apariencia. Están dinámicamente construidas de formas abstractas, dolorosamente unidas en el estrecho espacio de la cabeza a fin de transmitir el opresivo sentimiento de ansiedad. Ciria usa la abstracción para expresar el sentimiento de que la destrucción procede de dentro: el ser es corroído en un no ser abstracto, desintegrado en un delirio abstracto, y finalmente derrotado por la «death inside» [muerte interna], como la llama el psicopatólogo Donald Winnicott: una abstracción obstinada que sugiere que el sujeto es tan solo abstracción. Una persona en brazos de la ansiedad se siente irreal y abstracta, una abstracción de pesadilla. La Cabeza de Rorschach de Ciria es un campo de batalla entre el sentimiento de no existir y el de existir, un espacio de examen de la realidad en el que no está claro qué es la realidad. La brillantez de las Cabezas de Rorschach de Ciria, la tercera serie después de La Guardia Place, se encuentra en que usan formas abstractas muy expresivas para retratar, por usar sus palabras, el «sufrimiento o tristeza» causados por la ansiedad, ofreciendo como resultado el mismo efecto asombrosamente inexpresivo y amortiguado que vemos en las Cabezas de la Isla de Pascua, que Ciria visitó, admiró y con las que se ha identificado, como sugiere una fotografía del artista en frente de una hilera de ellas.

El elevar la abstracción por encima de la representación hizo que el arte fuese introvertido y ensimismado, a pesar de que este conflicto indicaba que el arte había llegado a ser conflictivo en sí mismo, y el conflicto dentro de la abstracción entre lo dinámicamente gestual y lo geoméricamente estructurado muestra que había llegado a ser autodestructivo. La autonomía que la abstracción supuestamente concedió al arte enmascara la ansiedad destructiva, así como la incertidumbre sobre su existencia y su derecho a existir, despertada por estas rupturas profundas y en apariencia inherentes a su identidad. La ansiedad provocada cuando el arte se separó del mundo de la vida que tradicionalmente representaba, se vio intensificada cuando la abstracción gestual y la geométrica partieron por caminos diferentes. Fue una doble ruptura del arte: una ruptura de su integridad y, dialéctica. Escindida contra sí misma, la abstracción parecía menos absoluta y opuesta a la objetividad –la necesidad externa, como Kandinsky la llamaba–, el arte parecía humanamente menos necesario, por muy persuasivo que siguiera siendo desde un punto de vista emocional, al menos siempre que la no objetividad siguiera mostrando una necesidad interna y no se convirtiese en formalismo vacío. Las Cabezas de Rorschach de Ciria son una apoteosis de esta compleja ansiedad del arte –la expresión de su deseo de muerte–, y como tales, son en el fondo suicidas al tiempo que muestran que son inseparables de una expresión sintomática de una ansiedad más profunda: la ansiedad destructiva inherente al existir. Es incurable, pero uno puede defenderse de ella representándola, que es lo que hace Ciria en las Cabezas de Rorschach. La ansiedad destructiva del arte puede curarse si la reconectamos con el mundo vital, aunque sea de manera indirecta y metafórica, como en las pinturas Dánae de Ciria –y directamente en sus obras foto-eróticas–, e integramos la abstracción gestual y la geométrica sin que importe la tensión negativa de la lucha dialéctica necesaria para hacerlo. Ciria realiza ambas cosas de manera convincente en las Cabezas de Rorschach: son un logro modernista de primer grado y la gran cumbre de su desarrollo. Todas sus obras previas –sus figuras abstractas y abstracciones puras (su proyecto de Abstracción Deconstructiva Automática: doce años buscando «toda materia posible [que] pudiese encontrarse [en] la abstracción», como escribe en una carta que me envía el 6 de julio de 2010)– conduce a las Cabezas de Rorschach: son un proyecto en el que su destreza dialéctica, por no hablar de su facilidad para la síntesis, cristalizan en la perfección.

En las Cabezas de Rorschach de Ciria el «self-system» [auto-sistema], como lo llama Sullivan, está en proceso de convertirse en algo asistemático y deformado, a pesar de que también parece estar en proceso de formación, si bien nunca de manera rígidamente sistemática. Se mire como se mire, está en perpetuo proceso y, como tal, nunca puede completarse, por lo que siempre parecerá bizarramente fragmentado: representar lo que Kohut llama el ser fragmentado. Pero el ser de Ciria

no es «vacío» y «no-vital», como dice Kohut, ya que los fragmentos tienen su propia colorida vida, mostrando una asombrosa plenitud. No puede negarse que la cabeza se ha convertido en un «grito» expresionista, como Oskar Kokoschka llamó al ser que implosiona de ansiedad. Los autorretratos de Ciria –pues eso es lo que son las Cabezas de Rorschach de manera implícita, aunque a menudo estén basadas en «retratos» de personas anónimas realizados a partir de fotografías– son una especie de reducción radical al absurdo de los retratos más realistas de Kokoschka de personas prominentes infectadas por la ansiedad, con los rostros de algunos de ellos, incluyendo el de Kokoschka en algunos de sus autorretratos, desorganizados de manera caótica, dando a entender el colapso de su sistema de ser. El retrato modernista, que puede decirse que comenzó con los retratos de Munch y Kokoschka de personas alteradas emocionalmente –personas desestabilizadas por la angustia, que parecían perdidas a pesar de estar controladas de manera ostensible, personas cuya inestabilidad mental se muestra mediante su apariencia distorsionada y peculiarmente abstracta, confirmando así su absurdo interior– y que alcanzó una especie de crescendo en los retratos de Bacon, sobre todo en los autorretratos, es llevado a un extremo expresionista abstracto en los autorretratos de Ciria. Es su componente paradójico lo que los hace extremos: los fragmentos abstractos pueden ser re-ensamblados en infinitud de formas, dando a entender que no hay un ser concreto, y que el ser sigue siendo para sí mismo un puzzle expresivo. Puede ser reconfigurado una y otra vez, a fin de sugerir su carácter proteico. Es evidente que para Ciria no hay un modelo ideal del ser. A la vez, los fragmentos abstractos se reúnen en un todo grotesco, un todo consistentemente grotesco –monstruoso– que no sólo sugiere una sensación consistente del ser, sino también que el ser comprende su propia monstruosidad: la monstruosidad de su carácter proteico, que es una expresión de su creatividad innata.

Sugiero que los autorretratos de Ciria son un compromiso en formación (como un sueño) entre su creatividad primaria, que es invariablemente no convencional y por lo tanto socialmente escandalosa, y su uso de la abstracción para expresarla; la abstracción se ha convertido en convencional. Echo mano de la famosa distinción de Winnicott entre el verdadero ser creativo, con sus «personalized ideas and spontaneous gestures» [ideas personalizadas y gestos espontáneos], que parece socialmente rebelde, nada convencional, incluso absurdo e insensato; y el falso ser dócil, el ser que ha traicionado su creatividad por seguir de manera rutinaria las convenciones, esto es, las ideas y métodos que una vez fueron extrañamente revolucionarios pero que se han convertido en clichés historizados y asépticos. Podría decirse que Ciria está atrapado entre lo que Max Weber llamaba la «jaula de hierro» del Sistema, que es representada por la cuadrícula, y su

propia creatividad apasionada, representada por su gesto personal... su «signature painterliness» [pictoricismo personal], como Harold Rosenberg lo llama.

La cuestión para Ciria es cómo personalizar las convenciones de la abstracción, cómo re-personalizar lo que ha llegado a ser impersonal y opresivo, renovar lo que ha llegado a envejecer, agotarse y estandarizarse desde los días de Kandinsky y Malevich, cuando era joven y revolucionaria; cómo hacer que la abstracción sea espontánea, fresca y escandalosa de nuevo, de modo que no sea otra forma decadente de hacer arte banal. Como he sugerido, la convincente respuesta de Ciria es dramatizar la trágica ruptura entre lo gestual y lo geométrico en la abstracción y, de manera más amplia, la trágica ruptura del arte en representación y abstracción: una ruptura dentro de una ruptura que devasta el arte. El arte de Ciria recapitula estas rupturas, no como pasos en la propia purificación del arte, como dicen los historiadores del arte que son, sino como signos de su trágica situación en la modernidad. Su recapitulación de las rupturas es optimista hasta el extremo de que supera las rupturas, y pesimista hasta el punto de que sugiere su inevitabilidad. Es un triunfo creativo porque es a la vez optimista y pesimista.

Sin duda, la diferenciación moderna inicial del arte en abstracción y representación fue impulsada por una necesidad interna, e inauguró una nueva era creativa en su ámbito. Pero la diferenciación de la abstracción en componentes gestuales y geométricos que tuvo lugar poco después fue el irónico principio del fin del arte moderno. Por definición, la abstracción gestual y la geométrica se autolimitan, manteniendo por fuerza caminos separados para mantener su pureza y autonomía. El resultado inevitable es un arte entrópico unidimensional: el gestualismo caótico de las pinturas «all-over» de Pollock, las simples estructuras de la geometría minimalista. Se alcanzó rápidamente un límite creativo, con la implicación de que aquello que parecía una evolución a través de la diferenciación era de hecho una «devolution» [involución] a través de la ruptura. La ruptura resultó no ser una diferenciación dialéctica, sino una manifestación de la ansiedad destructiva y paranoide del arte. En la abstracción de Ciria la ruptura se hace dialéctica, esto es, conduce a una síntesis de opuestos a la vez que respeta su diferencia. La ruptura ya no es absoluta y regresiva.

Adorno ha dicho que el arte abstracto refleja el hecho de que la relación entre los seres humanos en la sociedad moderna es abstracta, lo que viene a suponer que la perturbación de los fragmentos abstractos en los trágicos autorretratos de Ciria indica la abstracción perturbada de la sociedad. ¿Podría decirse que el cuadrado suprematista de Ciria representa la tendencia inevitable a acatar y conformarse –necesarios para vivir en sociedad– y su gesto convulsivo representa la independencia

creativa y la no conformidad, aunque esté agresivamente cargado de deseo sexual y, como tal, sea poderosamente instintivo? La Cabeza de Rorschach de Ciria está perturbada porque es auto-contradictoria: está cargada de la ansiedad de la auto-contradicción. Pero también muestra que la ansiedad provoca su propia solución creativa, pues la cabeza se mantiene autónoma a pesar de sus contenidos auto-contradictorios.

Lo que sostengo es que las Cabezas de Rorschach de Ciria son proyecciones de su ser y exámenes de su creatividad: de su habilidad para resolver problemas creativos básicos del arte moderno. En la carta que me dirigió escribía: «Tomé el título de las Cabezas de Rorschach de los test psicológicos de Rorschach. La idea era que la gente que se enfrentara a mis pinturas buscara el significado que les sugerían». De hecho, ha incorporado a personas —extraños— en sus Cabezas de Rorschach, como indica el uso de imágenes anónimas, pero la pregunta es qué significan para él estas cabezas. El test de Rorschach es «un test proyectivo que consiste en diez manchas de tinta simétricas que varían en forma y color. [Cinco son solo negras y blancas, y otras cinco introducen colores.] El examinado observa cada una y la interpreta diciendo a qué se parece. El test está diseñado para dar información sobre los procesos mentales inconscientes» (7). Ciria ha creado su propio test de Rorschach —idiosincrásicamente asimétrico y lleno de color, aunque muchas de las coloridas «manchas» tienen sobrias áreas negras, blancas y grises, indicando su independencia creativa y su individualidad antes que su conformidad con las convenciones formales de las manchas de Rorschach estándares— y se ha proyectado a sí mismo en arte histórico y anónima máscara. Uno comprende muy pronto a través del disfraz, pues su Cabeza de Rorschach tiene una complejidad artística y una intensidad personal que no posee la impersonal mancha de tinta de Rorschach. Además, las Cabezas de Rorschach de Ciria son mucho más variadas y numerosas que las manchas de tinta.

Ciria señala que sus Cabezas de Rorschach tienen cierta afinidad con las grotescas cabezas de Leonardo da Vinci. Leonardo fue el «más famoso predecesor» de Rorschach, como dice Coleman, y «la vieja pared paranoica de Leonardo», como la llamaba Bretón (8), fue el primer test proyectivo: el primer arte en el que el artista ponía a prueba su imaginación y creatividad, y proyectaba de manera experimental los contenidos de su psique sobre y en una superficie gestual amorfa. Las Cabezas de Rorschach de Ciria son una ingeniosa elaboración de la pared de Leonardo, pues proyectan los contenidos mentales que regresan a la cabeza que los proyectó: el espacio físico de la cabeza se convierte en espacio psíquico. También, de manera crucial, Ciria muestra que estos contenidos son

abstractos e inconscientes, en vez de representacionales y conscientes, lo cual indica que tiene de ellos una comprensión más profunda y moderna que la que tuvo Leonardo.

1. 1. Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*, Nueva York, Norton, 1953, p. 11.
2. 2. *Ibíd.*, p. 165.
3. Heinz Kohut, «On the Continuity of the Self and Cultural Selfobjects», *Self Psychology and the Humanities*, Nueva York, Norton, 1985, p. 239.
4. *The New Encyclopedia Britannica*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, 15ª edición, vol. 10, p. 178.
5. Cit. Rollo May, «Contributions of Existential Psychotherapy», en *Existence*, eds. Rollo May, Ernest Angel y Henri F. Ellenberger, Northvale (NJ) y Londres, Jason Aronson, 1994, p. 51.
6. *Ibíd.*
7. Andrew M. Coleman, *A Dictionary of Psychology*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2001, p. 645.
8. 8. André Breton, «Artistic Genesis and Perspective of Surrealism», *Surrealism and Painting*, New York, Harper & Row, 1972, p. 74. Breton describe «la lección enseñada por... Leonardo da Vinci de que deberíamos dejar que nuestra atención quedase absorta por la contemplación de vetas de escupitajo seco o la superficie de un viejo muro hasta que el ojo sea capaz de distinguir un mundo alternativo». Para Leonardo, el mundo alternativo no era demasiado diferente al externo de todos los días; contenía figuras y paisajes familiares, aunque a veces distorsionados. Para el automatista/expresionista abstracto Ciria, es radicalmente diferente, pues es un mundo interior, y como tal está permanentemente distorsionado.