

PENSAMIENTO Y MEMORIA, HIPOPÓTAMOS Y ELEFANTES. Una conversación con José Manuel Ciria

Ruth Osaye Silberman

Ruth Osaye Silberman: Hemos tenido varias conversaciones, algunas de ellas francamente divertidas y enriquecedoras. Sin embargo, cuando abordamos el formato de una entrevista con preguntas y respuestas, desaparecen muchos de los matices, lo relacional, la vehemencia, los comentarios paralelos, las contradicciones, incluso la frescura. Por dicho motivo te sugiero comenzar de nuevo intentando no perder la magia de la simple charla, voy a utilizar una grabadora y quiero que contestes a las diferentes cuestiones con lo primero que te venga a la mente, no quiero perder esos aforismos y ese tono entre irónico y surrealista que suele caracterizar muchos de tus comentarios, o entrar en razonamientos más profundos en el momento que te parezca.

José Manuel Ciria: Lo que tú mandes.

ROS: Comencemos por algún sitio, ¿qué os hace diferentes a los artistas? ¿Qué se siente?

JMC: Supongo que lo mismo que siente un fontanero. Simplemente intentamos solventar o enfrentarnos a cosas que pertenecen a ámbitos diferentes. Sobre ser artista, y dada tu inclinación por los aforismos, me gusta utilizar uno que Nietzsche dedica a los escritores y que yo utilizo para los artistas -un artista debería ser considerado como un malhechor que no merece, salvo en contadas ocasiones, la gracia o el perdón. Esto sería un remedio contra la masiva proliferación de objetos artísticos-. Hay muchos artistas interesantes y capaces de articular un discurso plástico que nos maravilla o hace reflexionar, otros pueden ser unos auténticos necios y, sin embargo, desarrollar una obra aceptable. También es inevitable que encontremos a muchísimos que tienen la cabeza hueca y su obra es una verdadera mierda. En la cárcel habría que encerrar además de a los facinerosos, a muchos políticos, constructores, arquitectos, médicos..., y por supuesto, artistas. Y si resulta inviable mantener tantas cárceles, pues al paredón. ¡A hacer puñetas! ¿Es éste el tono que quieres para la entrevista?

ROS: ¿Por qué no? Tu obra es abrupta y dura, con mucha fuerza y presencia. Siempre he pensado, incluso antes de conocerte, que tu trabajo debía estar completamente relacionado con tu propia personalidad. Sigamos, ¿qué estás pintando ahora mismo?

JMC: ¡Eso quisiera saber yo! (Risas de Ruth) Pero no te rías mujer, supuestamente la entrevista se va a incluir en un catálogo, y ya sabes que el mundo del arte suele ser muy serio y poco dado a las

bromas, con gente muy estirada e intelectual, todos enormemente trascendentes intentando demostrar en todo momento lo mucho que saben.

A ver. No me gusta encorsetarme. La obra debe fluir, independientemente de si se trabaja como es mi caso en bloques o series. Debe existir experimentación y libertad, una búsqueda de nuevos planteamientos conceptuales y diferentes soluciones formales. En lo específico, estoy trabajando en unos collages de cabezas, y también pintando Cabezas de Rorschach sobre algunos fondos preparados que me han sobrado de la serie Memoria Abstracta. He dado dicha serie por concluida y he descubierto que esos fondos funcionan muy bien con las cabezas. También en una pieza pequeña de un metro por un metro, que me falta para completar un mural, y que me está volviendo loco, no consigo que funcione y llevo ya varias tentativas. Debe ser cierta aquella frase de Wilde -el trabajo es el refugio de los que no tienen nada que hacer-.

ROS: ¿Nuevos planteamientos conceptuales? ¿Por dónde van tus pensamientos?

JMC: A mi modo de ver, estoy en un momento muy interesante. Por un lado estoy terminando la primera fase de la serie Cabezas de Rorschach III. Inmediatamente quiero empezar con una segunda etapa bastante más abstractizante aún sin perder el icono de la cabeza, con trabajos que incluso se van a abrir a inexploradas experimentaciones con el color. Este proyecto me va a mantener ocupado durante el próximo año o año y medio. Pero simultáneamente estoy empezando a recopilar notas y bosquejos, ideas y garabatos de lo que será la serie abstracta que nacerá después. Ya sabes, -la recompensa del trabajo, es la oportunidad de hacer mucho más trabajo-. El problema al que me enfrento, es que la presencia de las Cabezas de Rorschach es tan poderosa, que a su lado muchas obras abstractas intencionadamente «acidadas», se convierten en puramente decorativas. Quiero que la nueva obra abstracta que aparezca en el futuro mantenga dicha presencia abrumadora. El planteamiento es muy sencillo, pero muy difícil la elaboración. Lo he dicho en más de una ocasión -esto de la pintura es una cosa jodida-.

Por otro lado, en lo estrictamente conceptual, sigo con el desarrollo de la D.A.A. (Dinámica de Alfa Alineaciones) que está alcanzando unas cotas de investigación absolutamente fascinantes. Y también, me estoy enfrentando a una nueva encrucijada ideológica. El arte es constante mutación (no evolución), donde las «creencias» nunca vuelven a posicionarse en un pensamiento estético asimilado previamente. Nuestras ideas y apreciación van modificándose sin cesar, sin que ello suponga, a mi modo de ver, ningún tipo de avance ni marcha atrás. Se modifica nuestro pensamiento y se ensanchan los límites de aquello que entendemos por arte.

Pero quiero centrarme. Dentro de la mutación irresoluble que sufre mi pintura, he llegado a plantearme un problema de desincronización que se establece en la mirada del espectador. Dejame utilizar un ejemplo muy sencillo: Vamos en un coche inmersos en nuestras diatribas y paramos en

un semáforo en rojo. De repente miramos a nuestra derecha y observamos un enorme hipopótamo «aparcado» a nuestro lado. La mente inevitablemente se desincroniza de nuestra mirada, puesto que necesita cerciorarse de que aquello efectivamente es un hipopótamo. Viene a ser lo mismo que aquella leyenda/anécdota de Kandinsky ante los «Mueles» (Pajares de heno) con luz de atardecer pintados por Monet. La mirada de Kandinsky se desincroniza en un limbo abstracto antes de ser capaz de leer la obra como una representación. Estoy buscando fórmulas que aplicadas a mi pintura produzcan esa desincronización o desaceleración de la lectura visual.

ROS: El otro día también me hablabas de la mirada y de los graffitis que estás haciendo en Nueva York. Los graffitis que te miran al pasar a su lado. Aquello de invadir la calle, ¿no te parece que queda poco por hacer en la calle después de los graffitis de Keith Haring o de Basquiat? ¿Qué únicamente contemplamos una mera repetición de una fórmula?

JMC: Muy al contrario, no me refería solamente a los graffitis, pienso que hay infinidad de «acciones» que su medio natural es la calle. Siempre he dicho que independientemente del interés que puedas tener por la pintura, los cuadros siempre te miran a los ojos. Y eso ya lo decía cuando mi pintura era completamente abstracta. No importa que no les prestes atención, ellos te miran a ti. Lo de la mirada me hace mucha gracia, cuando realizas el graffiti de una cabeza con unos grandes ojos que te están mirando en una pared en el Meatpacking District, y te apartas a observar la reacción de la gente, te sorprende la cantidad de actitudes que se suscitan. Evidentemente hay muchas personas narcolépticas que no les interesa y no se molestan ni en levantar una ceja; no obstante son observados inquisitivamente por la pintura incrustada en la pared.

En graffiti creo que estamos empezando una nueva era, sinceramente pienso que cada vez suscita mayor interés, mira el caso de Banksy y el de tanta gente, o la cantidad de pintores que directamente pintan en las paredes de la galería, del museo o dentro de un edificio abandonado. Una especie de retorno a valorar la pintura en un «site-specific», el antiguo fresco que después de siglos se ha transformado y renacido siendo adaptable incluso a la pared del salón de la casa del coleccionista.

Acaba de terminar una gran exposición de la obra de Nick Cave en el museo de Seattle, la obra de Cave son trajes y ropajes extraños. Simultáneamente a la exposición, en diferentes plazas de la ciudad se congregaban bailarines ataviados con las vestimentas de dicho artista. Era sacar la obra del museo, descontextualizarla y ponerla en movimiento haciendo performances fuera del espacio expositivo.

Lo de invadir la calle, desde mi punto de vista, es una evolución natural de aquellas obras que pintaba ya en 1994 sobre las vallas publicitarias de París. Después realicé durante años el movimiento contrario, llevándome aquellas vallas desde la calle al interior de la galería y el museo.

Movimientos intempestivos. ¿Conoces la frase de Hitler? -cualquiera que pinte un cielo verde y campos azules debe ser esterilizado-. Se supone que después que dicho personaje pronunciase dicha sentencia, lo obligado es pintar los cielos de cualquier color exceptuando el azul, y que el verde jamás deberá volver a representar las tierras cubiertas de hierba o pasto, por simple posicionamiento y defensa de la libertad, la rebeldía y los valores. Ha estado de moda durante años el video y la fotografía, la instalación y el «cachivache», por tanto, lo suyo era quedarse uno en casa pintando unos cuadros tranquilamente. Ahora parece que hay una vuelta generalizada hacia la pintura, pues resulta lógico volver a salir a la calle a dar una vuelta y respirar un poco de aire.

Mi amigo Javier Remedios, en una de sus visitas a Nueva York, había realizado una serie de fotografías absolutamente geniales. En una de ellas podía observarse una pared que cubría un edificio en obras invadida de toda clase de anuncios publicitarios, pero también de diferentes tipos de fotocopias y fotografías. Un inmenso palimpsesto. De repente tuve la necesidad de llevar un original a aquella pared y colgarlo inmerso dentro de aquel fantástico caos. Una vez das el primer paso, parece que el otro pie demandase también movimiento. Lo siguiente fue realizar ocho dibujos de cabezas y recortarlos como si fueran caretas o máscaras. Había un muro con ocho anuncios iguales bastante deteriorados que representaban una figura femenina, la foto que había de realizarse, era cubriendo las ocho caras del repetido anuncio con las caretas. Volviendo a casa, el escaparate del Kmart de la calle Lafayette, se prestó para sacar un par de fotografías pegando los dibujos a la cristaleras. Una es absolutamente genial y enloquecida. Una señora estaba sentada sobre un pequeño rellano, fumando un cigarrillo y supongo que esperando un autobús, no pude evitar la tentación de pedirle que sujetase una de mis máscaras cubriendo su rostro. Posteriormente dos hombres cuidadores de un parking, y ya en Washington Square un grupo entero de ocho personas. A los dos días bajé de casa una escalera de mano, y le coloqué una careta a la estatua de Fiorello La Guardia que tengo justo enfrente de mi taller. La foto es delirante. Ahora estoy diseñando montones de nuevas acciones. Si le hablas a Dios estás rezando; si Dios te habla estás esquizofrénico. La locura siempre debe formar parte del artista, aunque desconozco la dosis.

ROS: Has hablado en numerosas ocasiones con admiración de la duermevela, ese espacio intermedio entre el sueño y la vigilia. ¿Llegas a pintar dentro de tu mente en dicho espacio? ¿Utilizas en tu pintura algún material obtenido de tus sueños?

JMC: Recuerdo un cuento que leí hace muchos años “Los soñadores expertos”, creo que de Lovecraft o de alguno de sus seguidores. En dicho relato, unos seres conseguían crear un mundo alternativo al que solamente ellos tenían acceso, una especie de dimensión oculta a la que se llegaba por medio del sueño. He manifestado desde hace mucho tiempo mi interés por las posibilidades de la duermevela, o dicho de otra manera, la utilización de una serie de recursos

inconscientes que son abordables en ese espacio y al que supongo también se puede tener entrada a través de la hipnosis. Nuestra mente viene a ser una especie de gran iceberg, siendo el lado consciente la pequeña parte visible que asoma sobre el agua. Todos nosotros somos “traicionados” por nuestra propia mente, que nos brinda unas sensaciones y sentimientos que en muchos casos son engañosos, cuando no directamente erróneos.

En la duermevela he tenido muchas “revelaciones”, algunas que he conseguido retener y apuntar, y otras que se escapan como arena entre los dedos. Muchas formulaciones conceptuales para mi trabajo han surgido en la duermevela, e incluso muchas soluciones formales a determinados problemas plásticos a los que me enfrentaba en momentos determinados. No se trata tanto de buscar “inspiración” en el campo de los sueños, sino de utilizar de forma constructiva y dirigida ese espacio entre el consciente y el inconsciente.

En muchas ocasiones no consigo retener el nombre de una persona, pero tengo una enorme memoria visual, ocasionalmente tan agudizada que es como si pudiera sacar fotos con mis ojos y retenerlas en la mente por un tiempo indefinido. Ello también me ha ocasionado algún disgusto, puesto que a veces no soy capaz de diferenciar lo inventado por mi, con lo que tengo almacenado en imágenes.

En ocasiones he comentado que soy un “caníbal”, que todo lo que veo me sirve de inspiración. También, por supuesto, lo que veo dentro de mi mente.

ROS: He leído algunos textos de tus numerosos catálogos. Tu temario se centra principalmente, según tus palabras, en la memoria y el tiempo. Además entiendo que en tu obra siempre estableces diferentes disyuntivas entre lo gestual y lo geométrico, entre lo azaroso y lo ordenado, entre lo abstracto y lo figurativo... ¿Podemos también entender esa “bipolaridad” entre lo conceptual y lo intuitivo, o directamente entre lo racional y los sentimientos? ¿Cómo relacionas todo ello?

JMC: Interesante... Ambas cosas se convocan constantemente, me gusta dotarme de un entramado teórico y conceptual que guíe mis propuestas, pero a la hora de resolver una pintura es inevitable recurrir a lo intuitivo para solventar la problemática formal. Podemos entender con facilidad que lo racional es mucho más plástico, cambiante, móvil y abierto que lo meramente intuitivo o “sentimental”. Y que lo intuitivo suele estar mucho más sujeto a la inercia de nuestra propia “memoria”, lenguaje, dicción o estilo como prefieras llamarlo. Pero hagamos nuestro pensamiento un poco más complejo, utilicemos la palabra “memoria” para describir lo que entendemos como lenguaje plástico, intuición o sentimiento. Me gusta pensar que una cuestión sigue y depende de la otra. Podemos decir que razón y memoria son términos en apariencia dialécticamente antitéticos en un principio, pues la memoria es el residuo físico de lo que algún día fue razón y la razón no es sino el mayor logro en su rendimiento de una estructura espacial mental

que, en definitiva, sólo es memoria puesto que se convierte en tal. En la memoria (configuración de un lenguaje) han quedado fijados esquemas, pautas y soluciones que en su momento fueron racionales (conceptuales), y posteriormente intuitivas, emocionales, incluso de comportamiento que, por haber demostrado su utilidad para el desarrollo del trabajo, se han automatizado, abandonando, pues, el terreno de la razón. Y por eso, cuando la razón descubre nuevos horizontes e intenta aniquilar viejas “fórmulas”, los sentimientos ligados a éstas -más aún, determinantes de éstas- perviven. Ni aún negadas por la razón se resignan a morir. Todo sentimiento se expresa siempre de una u otra forma en un plano estético donde reconoce de antemano su falta de objetividad, abandonando cualquier pretensión de “verdad” y quedándose en lo que le es propio, es decir, una expresión. Así, el sentimiento, negado como seguridad o meta por la razón, niega a su vez a la razón. Pero al negarla no se produce un paso atrás hacia la posible duda o vértigo, sino que, muy al contrario, se consolida el paso adelante recién dado por la razón. Lo interesante es que, expresadas en forma de arte, las formulaciones previas pierden su fuerza sugestiva y su ímpetu rompedor o sorprendente, puesto que la razón quiere generar nuevas vías. Ya como arte -es decir, como eco emocional de una afirmación que ya no lo es- se van agotando, se van apagando hasta desaparecer o sufrir una necesaria nueva mutación. Por dicho motivo, el arte que es verdadero está sujeto a un tiempo y entorno imposible de volver a convocar. La misma obra, el mismo cuadro repetido hasta la saciedad, en el que incorporamos variaciones y giros dictados por la razón, está a su vez sujeto por los intereses concretos de un momento (tiempo) dado. (...)

ROS: Según tus ideas, ¿debe el arte obligatoriamente modificarse constantemente?

JMC: De este tema he estado hablando recientemente. No creo que evolucionemos en el sentido ampuloso de la palabra, simplemente vamos mutando motivados por el entorno que nosotros mismos modificamos. Podemos tener la sensación que el arte se transforma a fondo con el paso del tiempo, pero esa es una sensación errónea y subjetiva dictada por nuestra mente. Los que cambian con lentitud son los sentimientos y la percepción de la sociedad, además de lo que ya hemos comentado de la ampliación de los límites de lo que queremos entender como arte. Pero claro podemos preguntarnos ¿por qué se modificó entonces (ese momento)? ¿Por qué se modificó así? Para comprenderlo es necesario situarse en ese contexto socio-histórico-cultural determinado. Por el lado histórico, tenemos siempre inquietudes revolucionarias, ansias de cambios, miedos a lo que habrá de acontecer que por otro lado abrigamos. Por el lado cultural, vivimos en la sensación de una constante crisis que somos incapaces de superar, por ejemplo, la crisis del racionalismo, expresión del fracaso de las ideas filosóficas y sociales del siglo XVIII. Sin darnos cuenta, que ese es nuestro estado natural de estar en el mundo, un mundo que por otro lado es constante cambio, modificación, inestabilidad. La paradoja es que según “avanzamos” en lugar de comprender y

relajarnos, nuestro stress crece de forma desproporcionada. Ambos lados son caras de una misma moneda. El hombre se da cuenta entonces de que vive sobre un volcán apenas dormido. Marx enseña que las capas sociales burguesas flotan precariamente sobre un mar social embravecido que las ha de destruir. Freud hace ver que la razón no es más que la última capa evolutiva de la conciencia y que, bajo ella, palpitan terrores sin nombre.

El arte que es expresión de sensibilidad, refleja estas crisis, estas luchas, estos partos dolorosos y esta gran ansiedad. En su día, pintores, músicos, poetas y novelistas, se apartaron de los cánones académicos porque los sentían ya muertos, y se volvieron hacia un subconsciente reprimido -social o psicológico- en el que dieron a luz nuevos lenguajes, utópicos o escapistas, imaginarios y abstractos o sólidamente verosímiles. Los nuevos contenidos parecieron romper las viejas formas y el arte exploró nuevos caminos de expresión. El artista rompió las tradiciones de su arte, las desintegró en infinidad de ismos y cada uno de éstos se convirtió en protesta y huida. En esta revolución cultural, el nuevo arte representa el momento de protesta y evasión, el dolor por la pérdida de una paz idealizada, el horror contradictorio desde un pasado bárbaro y terrible que aún acecha en las profundidades y también la transposición del objeto de la angustia. Pero cuando miramos hacia atrás, vemos que los logros fueron idealizados, puesto que en realidad nunca hubo un momento de interrupción de una línea continua, y lo que podemos observar con nitidez es la sucesión de diferentes momentos socio-histórico-culturales.

ROS: Me gustan tus ideas y la sana vehemencia con que las expresas, aunque algunas no las comparto del todo. ¿No tienes fe en la propia evolución y capacidad de superación del hombre?

JMC: El hombre es siempre una estructura dialéctica de elementos contradictorios y, según unos ambientes u otros, según la gente que le rodea o su situación social, son unos u otros elementos los que predominan o son percibidos. Se cuenta que, en cierta ocasión, tres ciegos palparon un elefante. Uno palpó su trompa y dijo: «El elefante es como una gran serpiente». Otro palpó su flanco y dijo: «El elefante es como una roca». Un tercero palpó una pata y dijo: «El elefante es como un árbol». Cada cual intenta reducirlo a la faceta que en él descubrió, que está determinada sobre todo por el ángulo desde el que lo estudia. Evidentemente la sociedad y el arte, poseen una riqueza que no puede reducirse a un esquema simplista, pero el individuo es capaz de llegar a un grado superlativo de ignorancia. No obstante, me gusta pensar, que aunque la propia estructura artística, los políticos y muchos directores de museos y galerías, no saben nada de arte, la sociedad de la que ellos mismos forman parte, si es capaz de llegar a comprender, aunque quizá sea por debajo de la línea de flotación.