

Catálogo exposición “Juego de Espejos” Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Málaga, Marzo 2012.

---

# José Manuel Ciria: la pintura como estrategia

**Óscar Carrascosa.**

La creación de una obra de arte recorre varios estadios hasta que se perfecciona con la mirada del espectador. De todos ellos, los primeros pasos del proceso artístico son, tal vez, los que más interesan a José Manuel Ciria. Por eso su poética se desarrolla con mayor extensión en la génesis del signo, aunando en esta reflexión significados, significantes y los matices conceptuales tanto de unos como de otros. Al hallazgo del significado, o del concepto, le ha de corresponder el hallazgo del significante, construyendo así el adecuado camino por el que transitará la idea, aunando de esta manera indagación y comunicación, pensamiento y diégesis, logrando así nuevos signos. A esta creación sígnica pertenecen procedimientos tales como el automatismo controlado, y en ella se justifica la abstracción.

El origen de esta poética está en un cuaderno de notas que comenzó a escribir a finales de los 80 y en el que consignó y estructuró más de quince años de ulterior creación. El carácter instrumental del corpus teórico le permitió una profunda depuración que le condujo a despojarse de la mimesis y situarse en la abstracción, que aunque reconoce que no es el vehículo idóneo para expresar ideas concretas, sí lo es para transmitir el desgarró que revela su pintura.

Sus textos fundamentales son *Abstracción Deconstructiva Automática* (ADA, 1990) y *Dinámica de Alfa Alienaciones* (DAA, 2004), desarrollos teóricos que dividen su trayectoria en dos etapas, si bien tiene claro que el camino del arte es necesariamente tautológico. En esta reflexión sobre el proceso creativo José Manuel Ciria nos ofrece una meditada poética en la que sistematiza la composición desde las relaciones del sujeto con un universo proteico hasta el último trazo de la obra.

Y es que pintar, para José Manuel Ciria, es un método de indagación estética. Por eso no es extraño descubrir hallazgos como los pozos de luz en el bosque, fosfenos hermanados con los encontrados en aquella senda conformada por los crepúsculos que, entre espinas, pisaba el peregrino en la primera Soledad gongorina. Esta luz dudosa supone el trazo de un camino, la

definición de un método, y a la vez imprime de manera indeleble una huella en la mirada del espectador. Puesto que además de un método de indagación, la pintura para Ciria es la superación de un lenguaje: es el proceso mismo de comunicación, alejándose así del ludismo intelectual tan característico del posmodernismo. En sus propias palabras, “no se trata de conseguir resolver con ingenio algunas piezas, sino de estar en la pintura, de permanecer diciendo cosas que tengan cierto interés y mantenerlo durante años, sujetos como es lógico, a los diferentes vaivenes y a las etapas de mayor inspiración”.

Su obra supone un oxímoro cuyas inexactas contraposiciones se asientan en la génesis, por un lado, y en la ejecución, por otro. La obra de Ciria parte de la reflexión sobre la pintura misma, de una meticulosa concepción teórica, manifestándose en un dictum informalista, en su característico aspecto expresionista. Pero en esa evolución de la idea hacia la obra, de lo conceptual a lo matérico, el resultado puede desviarse tanto en las intenciones como en el procedimiento calculado, ofrece necesidades imprevistas que el artista sí habrá de resolver.

Todo ello puede comprobarse en sus últimas series, y en ese gusto, confesado por el mismo artista, por transitar entre en los límites de lo geométrico y lo gestual, que él fija en un mismo plano.

Observamos que en un soporte común conviven las contraposiciones plásticas con la armonía, pues no se trata de la resolución de una tensión preestablecida, sino de un planteamiento de opuestos en los que la razón procura el equilibrio (actitud ya presente la Técnica de Azar Controlado, una de las parcelas analíticas que constituyen el primer estadio de ADA). Los puntos de gravedad se alteran, se establecen las oposiciones, se crea la disparidad haciendo convivir los elementos y pasando ese equilibrio a un segundo plano, sobre el que prevalece el interés por los tonos y las texturas.

Memoria abstracta supone una síntesis de las series anteriores. Unos procedimientos aparecen depurados, otros simplemente eliminados, y se alude a algunas reflexiones de series más tempranas, puesto que al fin y al cabo son pasos del mismo camino. Empleando sus formatos predilectos (200 cm x 200 cm, o incluso superiores), la calculada geometría que podría constituir la obra misma sirve de contrapunto para la inclusión de nuevas formas y de un puntillismo procedente del azar. El azar y la pintura se desarrollan a expensas de la disposición compositiva, convertida en el escenario idóneo para el fenómeno de la creación. El equilibrio entre el rojo y el negro, característico del dialogismo cromático de Ciria, se mantiene en la serie. Estas constantes plásticas

cohesionan el discurso del conjunto, que, no olvidemos, se erige sobre la memoria. Tal vez por ello Belle Vue Amusement Park sea una obra clave de esta serie: su título alude al parque de atracciones de Manchester, ciudad natal del pintor, y sobre la estructura sólida del recuerdo aparecen los recuerdos mismos, definidos posteriormente en el cronotopo del parque de atracciones de la infancia y expresados ya de manera informe, ya mezclados con impresiones azarosas.

Sobre la matriz común geométrica emerge la pintura, su desarrollo, la parte de la creación que no pertenece del todo al artista. En algunos casos prevalece la base, como en Violento barroco, donde la fuerza del rojo, el negro y el naranja se contiene para permitir la contemplación del fondo. Otras obras permiten entrever la composición inicial, pero la presencia plástica fundamental es la consecuencia de esa geometría originaria. Es el caso de Encuentro de olas, donde una composición que parte de milimetradas geometrías, como aquellas de Sol Lewitt, da pie a las consecuencias de las tensiones sobre el plano, otra vez expresadas en encuentros de negro y rojo.

El nuevo acercamiento de José Manuel Ciria a la figuración emplea nombre del celeberrimo test creado por el psiquiatra suizo Hermann Rorschach. Ciria nos presenta una serie de bustos que miran directamente al espectador, quien se siente obligado a reaccionar. La serie Cabezas de Rorschach oscila entre figuras cercanas a la mimesis y aquellos otros rostros alejados de cualquier intento de emular la realidad. De hecho, el proceso compositivo de la serie incluye en algunos casos fotografías sacadas de internet de las que el artista parte para la creación de sus fisonomías. Como escribió Carlos Delgado en aquél volumen que tuve la suerte de editar hace ya algunos años (Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote, de Antonio García Berrio), “en el contexto de su reciente vuelta a la iconografía referencial, la figura se ha planteado (...) como un estímulo para la libre interpretación que, aun en su vertiente más figurativa, se orientará hacia la definición de los rasgos esenciales del contorno de un icono sometido a diversos niveles de metamorfosis”. Cuando el espectador contempla alguna de las cabezas se contempla a sí mismo en su dimensión antropológica, pues multiplica su miedo y su crueldad. De alguna manera, las cabezas actúan como desdoblamientos del yo para punzar la sensibilidad de quien las observa, compartiendo cierta analogía con el punctum sobre el que escribió Barthes a propósito de la fotografía en su ensayo La Cámara Lúcida. Aunque toda la obra de José Manuel Ciria incita al espectador a la reflexión, estas piezas, con su sensación de desdoblamiento, logran de manera más eficiente que el resto de su producción que se cumpla aquélla máxima de Serge Daney de que toda forma es un rostro que nos

mira. Porque nos miramos a nosotros mismos, reconociéndonos también en el otro (en el fondo una amenaza a nuestra mismidad, si recordamos a Sartre).

Con las series Memoria abstracta y Cabezas de Rorschach III, José Manuel Ciria sintetiza figuración y abstracción, la calculada geometría y el controlado azar del dripping. En cualquiera de sus obras pertenecientes a estas series se advierte el deseo de aprehender y plasmar simultáneamente el itinerario que recorren los diversos movimientos artísticos, que a lo largo de toda la Historia del Arte se ha manifestado siempre en una oscilación pendular entre contrarios. En este sentido considero acertada la afirmación de Patrick B. Goldstein de que en la pintura de Ciria está toda la Historia de la pintura. Y lo es refiriéndose tanto a la obra como al rol que desempeña el artista, puesto que en ambas series se pretende que éste sea a la vez demiurgo y médium. La matemática y reiterada cuadrícula de los dameros de Memoria abstracta es el subterfugio para la aparición de la imagen que rasga la mirada, pero ambas conviven en la planitud; las cabezas aluden con distintos niveles de referencialidad a la figuración, pero continúan siendo una matriz sobre la que se plantea el proceso creativo. Una calculada estrategia asegura que el artista, en cada momento del proceso, tome la decisión adecuada.