

DE LO QUE ACONTECE ANTE UNAS FAMOSAS OBRAS DE PINTURA Y DE OTROS EXTRAÑOS E INAUDITOS ARTIFICIOS DIGNOS DEL INGENIO DE SU CREADOR

[Breve escrutinio y razonamiento sobre la obra última de José Manuel Ciria]

Iván de la Torre Amerighi

Labor compleja, a menudo ingrata, la que abordamos historiadores, teóricos y críticos del arte cada día. Ya lo decía, en una célebre frase traducida con ritmo y consonancia de pareado machadiano, Theodor W. Adorno: “Al crítico cultural no le sienta la cultura, pues lo único que debe a ésta es la desazón que le procura”(1). Cuánta razón. En esta misma línea de encuentros, nos venimos a topar –en uno de sus últimos catálogos- con que un atrevido artista consagrado se lamenta de nuestro inveterado castigo laboral por tener que “encajar lo ocurrido organizándolo todo por ismos, movimientos, grupos, archivos, carpetas..., y en demasiadas ocasiones taparse los ojos ante lo que no se deja encajar(2). ¡Qué descaro! Pero qué verdad y qué desgracia también. En cuántas ocasiones hemos visto a la teoría crítica apoyarse en supuestos criterios de autoridad para respaldar cada afirmación, o enrocarse en un vocabulario críptico para demostrar, a cada paso, una erudición de la que no se duda. Ese artista insolente y proteico es José Manuel Ciria, un autor cuya obra, curiosamente, se ha resistido a cualquier intento clasificatorio. Quien estas líneas suscribe no va a tratar de buscar una sistematización imposible e inabarcable de todos los procesos y mecanismos, de todos los rasgos y particularidades, que se dan cita en su actitud creativa y su lenguaje artístico. Este, quizá, no sea el marco adecuado. Debemos reducir expectativas; nos limitaremos a saltar sobre algunas cuestiones y a posarnos levemente sobre otras, observando y elucubrando, tratando de estructurar un discurso nada retórico, poco ordenado, algo intuitivo y muy íntimo y apasionado que, de un modo u otro, pueda servir para desentrañar los acontecimientos y artificios que el título anticipa. Tratando, eso también, de evitar (aunque dudamos que pueda ser posible) fabricar más ruido informativo(3), horrisono peaje demasiado elocuente en el arte de nuestros días. ¿Qué papel adoptaremos entonces, el del intermediario que traduce el universo del artista a conceptos intelectuales o a metáforas poéticas (Read), el del probador que acepta o invalida teorías artísticas, dejando así paso a nuevos problemas y soluciones (Gombrich) o el del vigía y vigilante de lo verdadero, aquel que distingue elementos idiosincrásicos de pautas impuestas

por la moda o la manipulación mercantil (Dorfles)? Está por ver; resulta difícil precisarlo con antelación.

Superposición y desvelamiento. El collage. Se acercó hasta una obra –tal vez “La mirada roja” o “El sueño de Antelo”– y levantó un trozo de lona, con la mirada pícaro del niño que alza las faldas a la compañera impúber, ofuscado y atraído por la recién descubierta noción de la desigualdad en el género. “¿Ves?”, dijo el artista. Comprendí entonces que el poder reside no en poseer la facultad de enseñar o de ocultar sino en administrar lo ocultado y lo visto, lo entregado y lo recibido. Quienes, alguna vez, hemos amado por encima de previsiones y respuestas recíprocas lo sabemos bien.

Remontándonos a las obras de los noventa, donde los mecanismos creativos se resumían –no se agotaban– en la eliminación, azarosa unas veces, controladas otras, de lo preexistente, aquellas fueron bien etiquetadas por Fernando Huici como derivadas de procesos de “rectificación” y de gestos en negativo(4). La superposición actual también es campo abonado para la negación y cercenamiento de lo preexistente como unidad en si misma pero no de su eliminación como entidad. Este punto, sin embargo, no es final de trayecto; nos encontraríamos únicamente ante una excusa para invertir el procedimiento. La ocultación lleva al desvelamiento, verdadera y positiva finalidad. Ahora la responsabilidad recae en el observador. Camino que emprende quien escruta la obra y la sopesa sin quedar varado en la fuerza del conjunto por la compensación de las partes; sendero agreste que prosigue quien trata de recomponer lo que una vez fue unidad plena y hoy es componente de una totalidad distinta.

Atracción no es seducción. Aquella, en primer término, adquiere una dimensión azarosa, impredecible; nos sentimos atraídos inesperadamente por objetos, personas o situaciones desconocidas sin saber porqué. Si nos parásemos a pensar, no encontraríamos ni explicación ni sentido a los motivos que nos llevan a ser arrastrados por la pasión hacia algo o alguien que, las más de las veces, nos es esquivo. ¿Cuáles son los extraños mecanismos que entran en juego en este proceso? Algo hay seguro: si nos decantásemos por analizar racionalmente nuestras respuestas y reacciones, gran parte de esa fascinación atractiva perdería vigor. La seducción, sin embargo, emerge siempre desde el otro, es ajena a nuestra conciencia de actuación –aquí adoptamos, evidentemente, el papel del cautivado, aunque todos hayamos alguna vez ocupado un espacio a ambos lados de la frontera, y en la creencia firme de no haber seducido nunca a nadie que no lo quisiera realmente–, nos llega articulada como una trampa artificiosa y premeditada dispuesta a saciar los anhelos de las propias egomanías. Es por todo ello por lo que la pintura de

José Manuel Ciria atrae, no seduce. No existe una anticipada predisposición para encandilar y adular al espectador. Los mecanismos, por lo tanto, de esta relación amorosa trascienden procesos intelectuales y se sitúan en los parámetros de lo emotivo. Pero, ¿por qué?

Quizá digamos algo que no debiéramos, algo que reprocharán algunos de nuestros compañeros teóricos del arte –psicoanalistas y documentalistas de trayectorias y detonantes, todos ellos-. Apetece habitar en la creencia que la obra última del artista –ya que hacer una revisión histórica requeriría unos marcos temporales y espaciales de mayor amplitud-, no conlleva obligatoriamente la necesidad de interpretación ninguna. Alguna que otra vez debiéramos olvidar aposturas, hablar claro y abandonarnos, dejarnos arrastrar por la obra sin apriorismos ni referencias. Nos encontramos ante muchas de sus obras desarmados y contrariados –otra forma de manifestación pasional violenta- y nos descubrimos temblando como la Novia ante Leonardo, amante antiguo y perenne, exclamando hacia el interior: “No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás” (5).

Poder de arrastre. Gravedad. Uno no llega ni se enfrenta a uno de los cuadros de Ciria. Simplemente se asoma. Seguro que ahora parece obvio pero ha llevado algún tiempo pensar en ello. Un efecto frecuente ante cualquiera de estas obras es el de claudicación bajo una rara sensación de vértigo mientras, de modo sincrónico, nos vemos arrastrados y obligados a acercarnos, a recibir respuestas, a introducirnos en ellas. (Muchos de estos síntomas entroncan con las fases del enamoramiento, pero dejemos eso ahora). La causa debemos buscarla en el propio artificio pictórico, en una sucesión de planos espaciales que no se proyectan “en horizonte”, sino “en profundidad”. Con seguridad, todo este proceso se inicia en la misma génesis de las obras, cuando las lonas –con o sin bastidor- se ordenan en el suelo del taller, dispuestas a acoger y secar sucesivas capas pictóricas y de barniz, mientras el artista-pájaro observa esta lenta evolución encaramado en las alturas de una escalera-árbol. Crea el artista en perpendicular con respecto al plano ejecutivo, se asoma a la obra y escruta sus profundidades. Quisiera lanzarse en plancha, romper la superficial lámina cristalina, hollar sus frías aguas. Y esta característica -esa virtud- trasciende a la obra aunque esta se cuelgue en la pared vertical de una sala. Así, enfrentados en paralelo a la misma –pensemos en “Solidificador de miradas” o “Manchas y escalera”-, los espectadores nos encontramos incómodos, etéreos y livianos, embriagados. Si el vértigo lo provoca este nuevo estado de flotabilidad al que nos hemos visto abocados, la irresistible atracción es simplemente el efecto de la gravedad. De la fuerza de la gravedad.

Tópicos y Regateos. Se ratifica la impresión que algunos autores (6), tienen sobre la voluntad de desorientar a quienes buscan soportes cómplices en su obra para una comprensión lógica. Todo artista inteligente trata continuamente de huir de marcos y tópicos comunes y genéricos. Ciria aún más. Existe la posibilidad cierta de que no le gusten al demiurgo madrileño nuestras propuestas anti-interpretativas en favor de una recepción puramente intuitiva, pues la finalidad de todo escapista encuentra su sentido en el afán y el jadeo de quien lo quiere apresar y aprehender. De otro modo, la burla no tendría ni sentido ni morbo. Regatear pamplinas hermenéuticas, desembarazarse de cadenas exegéticas que siempre han tratado de desvelar la relación del artista con su obra y las consiguientes vías de comunicación con el espectador, ha sido una de las ocupaciones más placenteras de este Houdini del arte.

Identificación. Esto es “un Ciria”, decimos. Nos parece inconfundible. Ahora y antes. Etiquetas identificativas que en cada obra emanan de la comentada voluntad por no imponerse ni imponer a priori un camino artificial de guiños y requiebros estilísticos pautados. No. Incluso en los últimos tiempos, detenido como ha estado por consolidar y cohesionar un espacio propio y definido en el mercado, aún a costa de aplazar encuentros y experimentaciones. No. En un momento en el que detectamos la necesidad presente en las nuevas generaciones creadoras por separarse, individualizar un vocabulario y crear una imagen de marca distinguible, resulta sorprendente y gratificante comprobar como un lenguaje se particulariza y se construye casi confundido con el fluyente avance de la vida y del arte. Pasos lentos, evoluciones continuas, casi imperceptibles. La búsqueda de la progresión es un horizonte que abarca todo gesto y, como tal, inunda cualquier faceta vital. Vida y trabajo se funden en una misma cuestión por resolver.

En breve saltará hasta Nueva York y, esta vez, por una larga temporada. Implicará cambios, seguro, pero no serán premeditados. Premeditada –y repensada- sólo ha sido la convicción de sentirse obligado a cambiar de rutina y escenarios para librarse así de los invisibles corsés y compromisos adquiridos que a diario lo atenazan. Lo entendemos bien. Allí irán emergiendo, regurgitando desde el interior de las entrañas y los últimos resquicios de la memoria, esos proyectos e ideas que siempre surgen en paralelo, como ventanas abiertas hacia el universo, y que terminamos aparcando para un incierto mañana, detonadas quizás por algún suceso inesperado.

Decididamente, las concomitancias sugestivas, los ademanes creativos, el vocabulario pictórico no dimana ni se proyecta desde un laboratorio. Los rasgos, para ser definitorios, nunca deben ser

definitivos. No. Ciria es así. Ciria es su pintura. O viceversa. Las tensiones, superposiciones, ocultamientos y efusiones presentes en cada pieza, cada desgarró y cada hendidura, cada golpe de pincel y cada secreción derivan directamente de sus inseguridades y apasionamientos, de la ingenuidad casi infantil ante los avatares de la vida y unas fuertes convicciones en la bondad de las personas y el arte, de su alma de mirón coleccionista de miradas. Cada adjetivo que pudiéramos dedicar a sus cuadros podrían aplicarse también a su perfil. Pueden parecer incoherentes estas afirmaciones pero la coherencia –demasiado a menudo- deriva de la incoherencia y al contrario.

Abstracción. Figuración. Ante la mayor parte de la producción actual y de la histórica de nuestro artista, y a la hora de adjudicarle una filiación estilística e idiomática, pocos podrían distraerse de la marca abstracción. Cuestión distinta es la adjetivación que, unida al sustantivo, lo calificara. Abstracción gestual o lírica, abstracción postminimalista, abstracción impura o contaminada(7). No se trataría de ninguna contaminación. Otros expertos, con mayor tino, han consensuado que el enmarcado lógico y ajustado para la pintura de Ciria, se correspondería “con la modalidad de automatismo radical con base psicológica surrealista y modelo deconstructivo”(8). Bien. No es menos cierto, sin embargo, que la apariencia abstracta esconde en su seno modos de actuación representativas que evolucionan desde la figuración. (Y que, tal vez, algún día, desemboquen en la singularidad figurativa.) La estructuración previa, la entidad simbólica y la corporeidad de las manchas, así como la compensación de unas con otras, nos hablan de un posible parangón entre estas verdaderas “unidades de protagonismo expresivo” con la figura en el juego de la ficción representativa. También la superposición de planos y la tensión fondo/figura denotan toda una infraestructura figurativa que bulle bajo la apariencia –y la voluntad- abstracta. A intuir todo ello nos ayuda también la emulsión referencial y lírica que emana de los títulos de las obras, de alusiones tan claras y meridianas, que nos hacen dudar sobre la verdadera vocación de las mismas. Ahí están “Centauros”, “La isla” y “El viaje de vuelta”, compartiendo resonancias mitológicas todas, particularmente odiseicas las últimas. Sin ser pasajes ni paisajes derivados de realidad ni literatura, muchos de ellos aspiran a ser un lugar, un ámbito o, mejor, un hecho propicio y derivado de una inspiración entroncada con lo surreal, amante del gesto y la expresión y de un tránsito automático que impronte con presteza la lona desde la interioridad sentimental más inconsciente. Ello no es nada extraño si vemos algunas de las vastas referencias histórico-artísticas que maneja este caníbal al que nada escapa –que intuye, reconoce, valora, muerde, deglute, y vomita-, elenco donde encontraríamos a Motherwell y a Franz Kline, superando el estatismo lineal mediante unas fluencias y ritmos orgánicos –aunque sin renunciar al espacio pictórico- más propios de los modos de Willem De Kooning o Joan Mitchell. Al fin y al cabo, el expresionismo abstracto norteamericano

le debe casi todo tanto al malogrado Gorky cuanto al omnipresente genio malagueño que nunca pisó los Estados Unidos. Y ambos jamás renunciaron a unas sólidas bases figurativas. Esto no deja de ser otro tópico más. Para comprender el sentido profundo de estas obras es necesario convencerse de que la expresión abstracta sólo es uno más de los múltiples referentes. Sólo uno más inter pares.

Por otro lado, y sin que sirva de precedente, la pasión por un cromatismo sólido, rotundo, epatante y, sobre todo, la irrupción escenográfica de estas “unidades de protagonismo expresivo”, en las que recae el peso de la acción, cruzando el campo de desarrollo pictórico a menudo de manera angular o sesgada, me recuerdan muchos de los mecanismos compositivos de Guerrero. Pero mientras en el caso del gran pintor granadino estas formas simplemente se imponen por empuje a otros campos de color, de ahí el efecto de brecha, en el caso del artista madrileño estas etéreas máculas se imponen “por superposición” dotando de un mayor dinamismo y profundidad espacial a las composiciones. Incluso podríamos llegar a examinar la importancia de la revalorización y pulsión matérica presente en Tàpies y aprehendida por nuestro artista, pero sería tanto...

De A.D.A. a D.A.A. La labor de un artista podría parangonarse al movimiento del corazón. Y no es un tropo poético. Tanto el ciclo cardíaco como el artístico alcanzan, en lo formal y en lo simbólico, una dinámica rítmica y binaria que, a veces, alcanza la ciclotimia. Un movimiento de sístole y diástole, de inspiración –entendida como contención y contracción- y de expiración –en un acto de liberación energética o de insuflación creadora divina.

Remata Ciria en estas fechas el periodo teórico con el que se ha manejado en los últimos años, denominado A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), y que quedó bien y extensamente definido por Replinger y García-Berrio. Abstracción programada que deconstruye todo tipo de referencias apriorísticas –lo cual no indica que el espectador no las busque e, incluso, las encuentre-, en consonancia con un proceso generatriz que apela a la azarosa vida de los materiales y a la agilidad de la intervención pictórica.

Ahora el salto a una nueva búsqueda pictórica, a una nueva teoría, implica una exhaustiva revisión de gran parte de la Historia del Arte. Es la D.A.A. o Dinámica de Alfa Alineaciones. Para Ciria –retomando ideas de concepción filosófica clásica- existirían en toda pintura una serie de elementos fundamentales no sólo dentro del esquema compositivo, sino en el interior de la génesis configurativa. Una serie de líneas primordiales, de puntos de peso, de estructuras complejas que

podrían ser analizadas y evidenciadas para llegar a un “Mínimo Común Básico” de esquemas arquetípicos abstractos. Analizada toda la historia de la pintura universal podríamos llegar, incluso, a elaborar una base de datos muy reducida de esquemas compartidos –consciente o inconscientemente- por pintores renacentistas, románticos, surrealistas, expresionistas abstractos, neoclásicos, constructivistas o barrocos. ¿Qué sentido tiene todo este interés por diseccionar el armazón que cohesiona internamente la lógica estructural pictórica? Si pudiésemos descubrir las idénticas estructuras que comparten una obra de Böcklin con una de Guston o una de Leonardo con otra de Kiefer –como el mismo Ciria se encarga de ejemplificar a quien le quiere oír-, podríamos hallar un nuevo modo de leer y, por qué no, de estructurar secuencialmente la Historia del Arte lejos de marcos socio-temporales. ¿Podrían quedar unidas, de tal modo, obras de Rothko con otras de Caspar Friedrich? ¿Y de Caravaggio con Mondrian? Si toda esta teoría llegase a buen puerto metodológico, puedo intuir los peligros que la acecharían, los sabotajes a que estaría sometida desde los ámbitos más reaccionarios y estáticos del mundo de la docencia artística.

Compensación. Confluencias. Aunque no lo parezca a simple vista, el creador también hace de su dubitativa posición en el mundo un programa discursivo. Todos tratamos –por el interés a aparecer ante los demás como entidades hegemónicas y, por lo tanto, rotundas- de anular nuestros perfiles antagónicos. Queremos ser venales o incorruptibles, imprudentes o prudentes, malvados o cándidos, firmes o inseguros. Tratamos con ello de vencer el rechazo y la desconfianza del otro. De presentarnos planos y transparentes hacia los demás. La gran aventura y el gran acierto de nuestro artista ha sido el de trasvasar los rasgos arbitrarios y encontrados que conforman la personalidad humana hasta dejarlos convertidos en referencias para articular el modo de operar creativo.

La ambigüedad se transforma en pares de categorías enfrentadas y enlazadas que se dan cita sobre las telas plásticas y se corresponden a la perfección con su ideario. De otros artistas sorprende que una forma de ser pusilánime o apocada produzca creaciones violentas o desagradables mientras, en otros casos, sucede todo lo contrario, personalidades crecidas o engreídas dan vida a piezas de hondo lirismo y profunda quietud. Eso no sucederá con la producción de Ciria. La emoción acredita una línea de alta tensión continua que se genera en el ámbito pre-consciente del pintor, permanece vibrante durante el proceso ejecutivo y halla su sentido empírico en la recepción del espectador conmovido. Como decía Rothko, “...la gente que llora ante mis cuadros está experimentando la misma experiencia mística que yo tuve cuando los pinté”(9). Todas y cada una de sus obras, las de ahora y las de antes, son y serán el reflejo de un momento

determinado de su trayectoria vital, de cada intersticio o doblez con los que responde o se pliega a las vicisitudes de la existencia.

- 1.ADORNO, Th. W.: Crítica cultural y sociedad. Madrid, 1984. (p. 223)
- 2.CIRIA, J. M.: Ciria. Salto germinal. Madrid, 2005. (s/p.)
- 3.RAMÍREZ, J. A.: Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos). Lanzarote, 1998. “Nos falta debate crítico. Rara vez nos planteamos el sentido de lo que hacemos, en función de las exigencias y verdaderas necesidades de la sociedad actual. El ruido (en el sentido que tiene esta palabra en la teoría de la información) es excesivo: aportaciones irrelevantes o confusas reciben una atención desmedida mientras se dedica un silencio desdeñoso a trabajos sólidos y esclarecedores de otros estudiosos.” (p. 27)
- 4.HUICI, F.: Bajo la piel. En Ciria. Las formas del silencio. Antología crítica (Los años noventa). Madrid, 2004. (pp. 15-16).
- 5.GARCÍA LORCA, F.: Bodas de sangre. Barcelona, 1970. (p. 59)
- 6.MADERUELO, J.: Afirmación de otra coherencia en la pintura. En Op. Cit. 2004 (p. 18)
- 7.CASTRO FLOREZ, F.: Estuans interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria. En Op. Cit. 2004 (p. 138)
- 8.GARCÍA-BERRIO, A. y REPLINGER, M.: José Manuel Ciria. A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea. Madrid, 1998. (p. 41)
- 9.RODMAN, S.: Conversations with artists. Nueva York, 1961 [1957]. (p. 93)