

Texto catálogo “Conceptos Opuestos 2001 – 2011”. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, Septiembre 2011.

JOSÉ MANUEL CIRIA. LA UNIÓN DE CIELO E INFIERNO.

David Anfam

“No menospreciéis mi opinión cuando os digo que no os resultaría difícil deteneros y mirar las manchas de las paredes, o las cenizas de un fuego, o nubes...”

Leonardo da Vinci

“Debo crear un Sistema o ser esclavizado por el de otro Hombre”

William Blake

“No dejar ninguna pincelada”

José Manuel Ciria

¿Cuál es la primera impresión que causa la obra de Ciria? Cuando, en octubre de 2009, entré en el estudio de Nueva York del artista, en La Guardia Place, y después visité a principios de 2010 su otro lugar de trabajo en un barrio de Madrid –la primera vez a plena luz del día, y la segunda al atardecer– pude ver diversas pinturas, algunas acabadas y otras todavía en proceso, de la serie Memoria Abstracta junto a otras, como Flowers (For MLK) o La Incertidumbre. En ambos encuentros sentí la misma fuerza interior que bailaba a la vez en direcciones diferentes. Por una parte, se percibía un aura inmediata de pasión romántica y bravura, o incluso violencia, en las artísticas y aparentes estridencias o en las exageradas yuxtaposiciones de carmesí, dorado-naranja y negro. Por otra parte, ese tablero de ajedrez o las similares divisiones geométricas de las composiciones, la intermitente grisalla y sobre todo los motivos abundantemente repetidos daban un aire cerebral, como si todo se hubiera organizado cuidadosamente siguiendo una espontaneidad premeditada. El propio Ciria tiende a proyectar simultáneamente mensajes diversos. Ciria, que sin duda es un hombre apasionado, también resulta ser un ávido lector (prueba de ello son sus títulos tan variados), profundamente meditativo y un poco melancólico. Fuego y hielo. ¿Acaso es una coincidencia que sus dos territorios, Nueva York y Madrid, compartan las mismas latitudes? En diferentes modos, Ciria parece una combinación de lo antiguo y lo nuevo, de empirismo e idealismo.

Su trabajo confunde y demanda un escrutinio del intelecto, incluso después del impacto visceral. Es como si las dos direcciones se superpusieran: lo visualmente espectacular y lo intelectualmente circunspecto.

Sería fácil trazar la evolución de la obra de Ciria desde principios de los 90 hasta la actualidad teniendo en cuenta tales oposiciones. Esta lectura no sería técnicamente incorrecta, de hecho informa sobre su trayectoria. Sin embargo, un acercamiento dialéctico es en sí mismo el epítome del pensamiento modernista –ya sea (por dar algunos ejemplos casi al azar) el análisis del filósofo G.W.F. Hegel sobre las sucesivas partes de la historia y la realidad; la formulación de Piet Mondrian sobre un arte basado en la antítesis de lo vertical / horizontal, la línea y el plano y los colores primarios frente al blanco y negro; o las críticas teorías de Clement Greenberg sobre convertir el realismo pictórico en abstracción forzando tanto una tendencia que precipite lo contrario–(1). En resumen, estas estrategias reflejan lo que Theodor W. Adorno y Max Horkheimer criticaron públicamente como la dialéctica de la Iluminación, un proyecto que originó el modernismo y en última instancia su némesis(2).

No obstante, Ciria –familiarizado con los textos de Greenberg, Walter Benjamín, algunos semióticos y otros pensadores canónicos del último siglo– se ha posicionado conscientemente tras el modernismo, como corresponde a alguien que hábilmente titula una obra *La última pintura del siglo XX*, (1999)(3). Por consiguiente, su mirada inicial es retroactiva. Mira el pasado como si fuera una excavación arqueológica, minada por sus propias huellas y su trazado –que es en lo que el gesto, la acción y el significado se convierten cuando se juzgan desde la perspectiva del presente más que desde su origen: en fósiles culturales fijados en el ambar del tiempo–. Asimismo, dado que a Ciria le preocupan el tiempo y la memoria, será sensato observar su obra desde un punto de vista histórico-artístico de larga duración. De modo muy interesante, algunos historiadores del arte más radicales ven la pintura occidental cada vez menos como una evolución estilística y más como un mapa semiótico en el que, entre varios factores constituyentes, el orden interactúa sistemáticamente con, o dicho con mayor precisión, apela a la existencia de lo incipiente, que funciona como un significante cambiante entre extremos.

Seamos más claros, tomemos un elemento recurrente de Ciria: la retícula. La retícula apareció en su vocabulario tan pronto como *La espera* (1988) y *Lenguaje* (1990). A veces se presenta como un constructo lineal; otras, se amplía formando franjas o campos de colores e incluso presenta la figura automática como una cruz, como en *Sigue a tu alma* (2005). Pero siempre sus principios

organizativos son los mismos, como un halo espacial omnipresente. Sin duda, por un lado las retículas de Ciria hacen referencia a la importancia de ese mecanismo en la imaginería modernista, un leitmotiv que va desde Mondrian y Paul Klee en la primera mitad del siglo XX hasta Carl Andre y Chuck Close en la segunda(4). Por otro lado, estas estructuras y compartimentaciones rectangulares tienen un alcance más amplio. Básicamente, resumen las premisas iniciales que nutrían el espacio ilusionista de la pintura occidental. Como por ejemplo, el cubo perspectivo de Leon Battista Alberti. En Della pittura, Alberti propone un suelo ajedrezado como plantilla teórica para establecer ese ilusionismo perspectivo:

Lo primero hago un cuadro ó rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar, y allí determino el tamaño de las figuras que he de poner, cuya altura la divido en tres partes. Estas para mí son proporcionales a aquella medida que comúnmente llaman braza... Con esta medida divido la línea que sirve de base al rectángulo, y anoto las veces que entra en ella esta línea, que es para mí proporcional a la más próxima medida equidistante que se ve en aquel espacio transversal. Divido esta línea base de la retícula que es proporcional en sus intersecciones a todas las líneas que podemos ver sobre el pavimento. De esta forma encuentro a su vez todas las líneas paralelas que aparecerán en el suelo de la pintura(5).

Los tableros de Ciria son como un meta-comentario del escenario de Alberti, tanto más cuanto que expresamente ha aludido composicionalmente a la ventana; prueba de ello es la gran Ventana habitada, que forma parte de un grupo realizado entre 2003 y 2005, o el hecho de que los fantasmas que los moran son protagonistas que representan una storia –aunque totalmente opaca e ilegible– como lo hacían los teóricos del Renacimiento con sus brazas modulares (las cuales ya anticipaban las sistemáticas variaciones de los artistas). Hoy, las palabras centenarias de Alberti repiten las anatomías que pueblan la serie de La Guardia Place: “Yo creo que la composición es esa norma de la pintura por la cual todas las partes encajan en un cuadro. La mayor obra de un pintor es la historia. Los cuerpos son parte de la historia, los miembros son parte de los cuerpos, los planos son parte de los miembros”(6). Poco sorprende, pues, que más de un escritor describiera las obras de La Guardia Place como “desmembraciones” en que “las características destruidas y reconstituidas del cuerpo son fragmentos vivos y vacíos que intentan reorganizarse en un dramático diálogo”(7). Estos corps morcélés (cuerpos fragmentados) son como restos óseos, las cáscaras retiradas de algunas historias reconocibles en otro tiempo –observemos los títulos narrativos, como Perro colgado, El vuelo de Saturno, La visita de Carlos y Luis, etc– que se han convertido en

misteriosas alegorías semi-abstractas. Incluso cuando el entorno es dinámico, como en *Tres bailarinas*, la acción se congela y se repite, como si los actores pictóricos hubieran perdido el sentido. *Bloody Mary Duplicado* es una mezcla fluida previa que nunca más volverá a licuarse.

Ciria se convierte así en el maestro de marionetas de un drama visual lejanamente procedente de la historia de Alberti, salvo que lo que una vez estuvo vivo ahora es rigurosamente emblemático. En este sentido las series *Post-Supremática* y *La Guardia Place* poseen el aire triste de las ruinas; Benjamin las describió de manera memorable: “En las ruinas, la historia ha irrumpido físicamente en el escenario. De este modo, la historia no asume tanto la forma de desarrollo de la vida eterna como la de irresistible decadencia. La alegoría, pues, se declara estar más allá de la belleza. Las alegorías están en el plano de las ideas, mientras que las ruinas están en el plano de los objetos”(8). ¿Por qué otra razón estas figuras tienen las superficies marcadas con texturas como si imitaran la piedra erosionada o el hueso? ¿Cuál es la razón de las disjecta membra que recuerdan exteriores sin ningún significado interior (o, tal vez interiores vueltos del revés)? ¿Cuál es la razón del énfasis que Ciria pone en el tiempo y la memoria? La ruina forma un triángulo con el pasado y el presente.

A principios del siglo XXI, *Vanitas* (Levántate y anda) advertía, por su título e iconografía, la importancia de los recuerdos. Como un collage a capas, *Vanitas* contiene un cristal roto que recuerda *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (La novia desnudada por sus pretendientes, incluso, 1915-23) de Marcel Duchamp; una foto de un urinario invertido (de nuevo una alusión a la versión de Duchamp de 1917); la reproducción de un paisaje kitsch y un texto relacionado con *One and three chairs* (Una y tres sillas, 1965) de Joseph Kosuth.

Estos cuatro elementos evocan respectivamente la ventana (mediante el *Large glass* de Duchamp); la muerte (puesto que el urinario invertido se aproxima a una calavera, con lo que también podría estar haciendo un guiño a las imágenes alegóricas de la muerte de Jasper Johns de principios de los ochenta); la pérdida del aura de obra de arte en la época de la reproducción mecánica (como el ensayo epónimo de Benjamin de 1936); y la deconstrucción conceptualista de los objetos que se hacía en los años sesenta. Pero más que nada, *Vanitas* es como un jeroglífico que hace referencia a las sucesivas etapas entre la vida y la muerte, la realidad y la representación, cada una tomada en un continuum temporal. También sin tan siquiera saber que Ciria conocía las naturalezas muertas del siglo XIX de los pintores norteamericanos William Harnett y John F. Peto, (9) *Vanitas* imita su construcción plana sobre la que la historiadora del arte Barbara Novak decía: “(Harnett)

superpone de manera tan precisa la realidad y la abstracción que la una eclipsa a la otra”(10). Esta observación se puede aplicar también a cómo dispone Ciria los objetos.

Si nos inclinamos por interpretar Vanitas tal y como la vemos es porque el texto y las capas recuerdan las páginas libremente reunidas de un álbum o un libro a través de las cuales la mente va escudriñando y reflexionando(11). De modo más general, el *dramatis personae* (elenco de personajes) de Ciria –ya sea figurativo, como en las cabezas y presencias derivadas de la última obra de Kazimir Malevich, o más claramente abstracto, como en los golpes gestuales de Horda geométrica o la serie de El grito– asumen una forma jeroglífica, runas que perfilan la sintaxis de la propia pintura abstracta. Este aspecto es una invitación insistente a analizar las imágenes como textos. De aquí también el parecido sin duda casual de, por ejemplo, las filas compartimentadas de *Flowers (for MLK)* [Flores (para MLK)] con, digamos, la disposición en cuadrícula y los glifos de la escultura de David Smith, *The letter* (La carta, 1950). Ambas son una forma de discurso o guión(12). La escritura de *Mutatis mutandis* (la cual incorpora jeroglíficos, runas etc.) está indisolublemente ligada a la memoria, dado que graba los movimientos de la mente(13). Es más, la importancia que Ciria da a sus métodos conceptuales/teóricos –explicados sobre todo en sus cuadernos y en otras declaraciones, así como en el título auto-aclaratorio del grupo de dibujos *Box of mental states*(14)– se pone del lado de la manipulación que hace de la superficie de algunos extraños soportes, como el plástico o los paneles térmicos. La fragilidad, reflectividad y maleabilidad de estas hojas sobre las que se graban las huellas siguen un conocido ejemplo: “la pizarra mágica” de Sigmund Freud.

El aparato de Freud comprendía una fina tablilla de cera cubierta de varias hojas transparentes que se pueden marcar con un bolígrafo y levantarse para “borrar” lo que se ha escrito.

No me parece osado poner en correspondencia la hoja de cubierta, compuesta de celuloide y papel encerado, con el sistema P-Cc y su escudo protector, la tablilla de cera, con el inconsciente tras aquel y el devenir visible de lo escrito y su desaparición, con la iluminación y extinción de la conciencia a raíz de la percepción”(15). El modelo de Freud y sus capas superpuestas sirven para transcribir el tiempo, la conciencia y reverbera similitudes con los sistemas de Ciria, en especial su persistencia en la memoria y la transitoriedad. Como ya especulaba en el ensayo de revelador título, “*Mnemosyne and Ephemerality*”: “Henri Bergson sostenía que los recuerdos se convierten en imágenes. Esta idea me hace revivir el proceso entero de *Mnemosyne* a través de una serie de imágenes que retroceden en el tiempo... El soporte final, seleccionado por sus cualidades

especiales, era el plástico de gramaje medio Pangloss, que, para mí, representaba de modo metafórico la transparencia de Ephemerality (fugacidad), como las de nuestros primeros recuerdos que gradualmente se hacen más opacos”(16). Esta es la pizarra mágica revivida y, que en las manos de Ciria aumenta de escala. Pero ¿qué es lo que seduce?

Podemos encontrar respuesta a la anterior pregunta en la interpretación del filósofo Jacques Derrida del ensayo de Freud. Según Derrida, Freud identificó la psique con la escritura como un signo de lo desconocido, lo enigmático, utilizando metáforas prestadas de un guión que nunca está sujeto, ni es exterior ni posterior a la palabra hablada”(17). Penetrar lo irrepresentable. Lo irrepresentable es el anti-tipo de la preocupación de Ciria por la norma —quede claro en la geometría, las cuadrículas, la repetición, la lisura, la formalidad, los efectos distanciantes inherentes al tiempo y los propios sistemas—. Juntos constituyen los estados de oposición que su obra reúne. La pista del lugar de lo desconocido / enigmático en esta continua aporía radica en la serie que Ciria realizó hace casi una década. Se llamaba Fragmentación de nubes. Según Hubert Damisch, en su provocador tratado sobre el tema, la nube es un significante absolutamente cambiante que media entre las partes de la semiótica, la cual cree que está arraigada en la pintura desde el Renacimiento italiano. De hecho, según Damisch, el modelo perspectivo de Alberti generó casi de inmediato un factor oposicional que aquel no incluía y con el que interactuaba dialectalmente: la nube. Más que una entidad literal, la nube de Damisch es un significante que media entre diferentes estados. En consecuencia, para hacer visible este estado cambiante, se coloca la palabra entre barras diagonales: “/nube/”(18).

Bastante antes de que Ciria se centrara en las nubes en la serie de 2002, los fenómenos asociados con /nube/ habían surgido bajo diferentes guisas. Su único común denominador era, lógicamente, una oposición hacia todo lo que se ajustara a un esquema lineal estable, una representación definible. Desde 1992, en las pinturas del tipo de Encuentros Naturales aparece por primera vez la mancha, y se la relaciona vagamente con los graffiti ilegibles y los raspados que vemos en la obra de artistas como Jean Dubuffet o sobre todo Antoni Tàpies. En cosa de un año, la mancha se había materializado como una entidad ovoide que adquiriría “la apariencia de una nube sulfurosa de conmovedora belleza”(19). Muy acertadamente, Damisch relaciona la mancha con la nube, y a ambas con el azar. Aquí las palabras de Leonardo da Vinci, tan profusamente citadas, resultan decisivas: “No menospreciéis mi opinión cuando os digo que no os resultaría difícil deteneros y mirar las manchas de las paredes, o las cenizas de un fuego, o nubes, o barro, o sitios análogos en los que, si los tenéis bien en cuenta, podéis encontrar auténticas ideas maravillosas(20). Esto

claramente anticipaba la fascinación de Ciria por la casualidad, y lo vemos en el estudio que hizo de Max Ernst y sus técnicas de frottage, la decalcomanía o el dripping. Asimismo, los materiales incompatibles que utiliza –óleo, agua, ácidos y otros productos químicos(21)– crean esquemas y texturas accidentales. Las figuras, los torsos y las cabezas –formas informes– surgen de las manchas, como fantasmas salidos de las fantásticas imaginaciones de Leonardo reveladas entre nubes y paredes manchadas.

Por último, la liquidez completa este flujo metamórfico. Como ya anunciaba el grupo Piel de agua(22), los líquidos son recurrentes en toda la obra de Ciria, desde las pinturas de Pozos de luz –que el artista explica en relación al hecho de que la luz solar deja “manchas” (que son, por definición, líquidas y duraderas en cuanto a que implican transferencia) en el suelo del bosque a medida que atraviesan las hojas de los árboles(23)– hasta Reflejos de Monet (1996), el grupo Glosa Líquida y desde aquí todo el sinfín de manchas y salpicaduras estampadas en sus últimos cuadros como si fueran residuos(24). Pero en otros sitios emergen incluso fluidos más siniestros; así lo confirma el artista: “Mis manchas también hablan de violencia, de los tiempos en que vivimos; hablan de cuerpos destrozados y sangre, de fluidos corporales sobre la mesa de operación, de la vida y la muerte, de lo paradójico y lo efímero”(25). En definitiva, el agua y demás fluidos pertenecen a la misma mutabilidad que las nubes: son indicativas de una crisis de representación en la cual las cosas alternadamente se revelan y se esconden. De nuevo, Ciria encarna una determinada historia del arte moderno, que va desde las ondas extrañamente materiales (preludio de lo abstracto) de Gustave Courbet y los reflejos en el agua de Monet, pasando por las profundidades submarinas de Jackson Pollock en Full fathom five (1947) y Ocean Greyness (1953), hasta las insondables fotos de paisajes marinos de Hiroshi Sugimoto(26). En juego está lo que existe más allá de los límites de la visión y el conocimiento. Damisch resume este umbral: “Pero sobre todo, él (el Apeles moderno) pinta lo “inpintable”: fuego, rayos de luz, tormentas, relámpagos, incluso, algunos dicen, nubes en una pared... se trata la problemática de la nube y se dice más exactamente que surge en el punto en que lo visible se une a lo invisible, o lo representable alcanza lo irrepresentable”(27). La condición primordial de este paradigma es que Ciria re-presenta sutilmente la representación de estos imponderables, y controla (como haría cualquier buen teórico conceptualista) lo que parece meramente aleatorio, una acechante singularidad malerisch (pintoresca). Imaginemos aquí, por ejemplo, la abismal The Deep (Lo profundo, 1953) de Pollock pintada con números.

Es en este carácter deconstructivo cuando Ciria puede afirmar: “Si lo que hago es separar los elementos de la pintura y jugar con ellos, uno a uno, y volverlos del revés, al final resulta que mientras estoy pintando estoy llevando a cabo una investigación. Por eso, como muchas veces he dicho medio en broma, no soy pintor sino alguien que observa y analiza las partes constituyentes de la pintura y experimenta con ellas”(28). En este punto conviene recordar la mala interpretación de Greenberg de la pintura moderna. En la interpretación tan polémica de Greenberg, desde Courbet y Paul Cézanne en adelante, los pintores modernistas se fueron rindiendo progresivamente ante las ineludibles propiedades de su medio –principalmente el pigmento y la uniformidad–.

Mientras tanto, el Cubismo exponía una estructura all-over (integral) y los vertidos de Pollock epitomizaban la reducción a la materialidad, hasta que en los años sesenta la Abstracción pospictórica alcanzaba un punto de no retorno(29). A partir de entonces, los pintores podían estudiar el desarrollo y crecimiento de su disciplina, auto-reflexiva y propensa a convertir el gesto del expresionismo abstracto, supuestamente no mediado, en un escurridizo significativo. Robert Rauschenberg encabezó esta revisión con sus *Factum I* y *II* (1957), que copiaban la pincelada “única” del expresionismo abstracto como si fuera reproducible sin límites y en consecuencia, agotada. Partiendo de una base similar, Ciria ha desarrollado sus diversos análisis, como ADA (Abstracción Deconstructiva Automática, 1990) y DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones, 2004). Así pues, son como un software informático con bits binarios para configurar la abstracción, la representación y sus permutaciones. Ciria explica sus investigaciones de este modo: “Muchos artistas, de diferentes épocas y períodos de toda la historia, comparten una serie de herramientas compositivas, líneas de tensión y distribución de peso que se repiten constantemente, aunque sus obras sean totalmente opuestas... La búsqueda de estas alineaciones básicas o primarias, que yo llamo Alpha, y su dinámica es en lo que yo estoy inmerso”(30). Sin duda, Ciria apenas es el primer artista en dar importancia a los sistemas. Por el contrario, la modernidad resonaba con la llamada de William Blake: “Debo crear un sistema o ser esclavizado por el de otro hombre”(31). Asimismo, la respuesta a Blake se la daba Friedrich Nietzsche: “el poder de un sistema es signo de falta de integridad”(32).

La pintura del siglo XX discurrió entre estas dos máximas: desde Mondrian (cuya obra aspiraba a la objetividad científica) en oposición a Wassily Kandinsky (para quien el arte aspiraba al carácter subjetivo de la música), hasta el panteísmo anti-teórico de Pollock frente a la reducción sistemática de la pintura a la simetría, la oscuridad y el vacío que propugnaba Ad Reinhardt, Ciria es el

heredero del siglo XXI de estas oposiciones. De especial interés resultan sin embargo las coyunturas de su obra, en la cual se mezclan las dos polaridades.

Esta fusión se origina con la absorción de Ciria del suprematismo de Malevich y su postludio cuasi-figurativo desde aproximadamente 1927 hasta la muerte del ruso en 1935. El camino utópico de Malevich hacia lo absoluto, que culminó con su *Quadrangle* (Cuadrángulo), popularmente conocido como *Black square* (Cuadrado negro, 1915), implicaba borrar las apariencias naturales hasta el punto que afirmaba que “el color azul del cielo ha sido conquistado por el sistema suprematista... Un sistema frío y duro sombríamente puesto en marcha por las ideas filosóficas. De hecho, su fuerza real puede que se halle en el movimiento dentro de dicho sistema”(33). La ironía final fue que la campaña de Malevich fracasó a consecuencia de otro “frío y duro sistema”, el estalinismo. Así pues, resulta fácil comprender la admiración de Ciria hacia su precursor ruso: su arte personificaba la conjunción ambigua de lo visible y lo invisible, la expresión y el borrado. Los últimos cuadros de campesinos de Malevich, a partir de los cuales Ciria desarrolló su serie *Post-Supremática*, convierten el rostro y la figura humanos en un esquema inhumano, que se debate entre la geometría y los gestos. Ciria reinterpretó los autómatas de Malevich, con obras como por ejemplo *Campesina*, llevando la ambigüedad a un nivel icónico. Es más, las incipientes *Máscaras de la Mirada*, abordadas en 1994, también tienen su piedra de toque en otra de las posiciones paradójicas de Malevich. Tras alcanzar la forma cero con su iconoclasta *Cuadrado negro*, Malevich, sin embargo, decía de su fisonomía: “Es la cara del nuevo arte. El Cuadrado es un infante real, vivo”(34). El hecho de dar voz o rostro a lo que está ausente o carente es una figura retórica concreta llamada *protopopeya*(35). Las máscaras borradas, a las que Ciria presta atención desde el año 2008 en adelante, codifican este tropo en un manual visual básico que gira en torno a la repetición y la diferencia. Con *Desocupación de la Máscara*, el “rostro” se deshace, el agente humano, ya secundario, vuela en pedazos como consecuencia de un obús deconstructivo. Este es el destino último de un deseo de antropomorfizar la abstracción, y que Mark Rothko ya pregonaba cuando, en 1943, decía que “todo en el arte es el retrato de una idea”(36). Citando a Rothko, ¿cuál es la finalidad del arte si no comunica el mismo drama humano que Rembrandt expresaba en un rostro? A esto, las máscaras de Ciria parece que respondan que incluso sus disfraces deshumanizados son tan vulnerables como lo fue la carne. Aquí es donde radica la angustia desconcertante de su antigua mirada, fría y calculadora. Es el patetismo hallado en alguien tocado por la fuerza de lo que diseña(37).

Una segunda fusión es la apoteosis de la mancha-cum-nube, el destello oval naranja-rojo-negro que se repite en todos los lienzos de Memoria Abstracta. Así, la marca gestual, mensajera pictórica del expresionismo abstracto de las auténticas e inefables emociones –en su ensayo “American Action Painters” (1952) Harold Rosenberg ya lo describió ampulosamente como el “evento” que debía aparecer en el lienzo– transmuta en lo que yo propondría como una representación autoreflexiva, un símbolo duplicado en una geometría conceptual restringente. Al replicarse, esta descendiente de la /nube/ se muestra como un mero espectáculo, una obra dentro de la obra(38). Las fulminantes pinceladas de Willem de Kooning y Pollock se han cristalizado en un residuo que Ciria compara con el fosfeno, “las sensaciones lumínicas que permanecen en la retina tras mirar directamente a la luz(39). Al ser un simulacro, este fosfeno es una huella, no la marca referente de la mano. Así pues también es inmaculado: “No dejes ninguna pincelada”(40). Esta cualidad de existir sin haber sido creado puede explicar la similitud, tan sorprendente porque sin duda es casual, entre las composiciones de varias obras de Memoria Abstracta y, por ejemplo, la reliquia del siglo XIV de Otto “el hijo”, duque de Brünswick. En una estructura rectilínea dorada, que comunica tanto la disciplina de la artesanía medieval como la rigidez jerárquica de la época, existen unos compartimentos con escenas y símbolos bíblicos que se combinan con unos paneles de piedra con extravagantes dibujos. Estas superficies geológicas, que más tarde desempeñarán sus roles imaginativos en la estricta construcción perspectiva de las tablas de Fra Angelico (41), poseen una conexión antigua (común también en la venerable tradición china de las rocas de Lingbi o rocas de los eruditos) con las meditaciones hacia lo invisible, lo oculto y lo trascendente(42). Aquellos que han sabido ver rasgos cristalinos e ígneos en los motivos de Ciria han respondido correctamente a su cualidad pétrea(43): la piedra materializa el paso del tiempo sin el toque de la mano humana y, además de ser creada por el fuego cuando sus orígenes son ígneos, puede implicar bruscas erupciones. Al principio, más de un autor consideró el fuego como la explicación de la alternación cíclica que hace Ciria entre luz y cenizas, pero algunos títulos como Burning scuff (Marcas de fuego, 1994) hablan por sí mismos, como también lo hacen las sistemáticas llamaradas incandescentes de Memoria Abstracta(44). Esto me lleva a acabar con una parábola que confío sea adecuada al pensamiento de Ciria.

Sea completamente en serio o quizás con un hábil ingenio, Ciria intuye cierto esquema arquitectónico, una familia esencial de signos, que aúna obras totalmente remotas las unas de las otras en el tiempo y el espacio. Por ejemplo, ha sabido discernir el enfoque gestaltista de Elegies to the Spanish Republic de Robert Motherwell que existe en The Centaurs de Arnold Böcklin y los ecos de La última cena de Leonardo en una obra de Anselm Kiefer(45). Tras estas

correspondencias podríamos añadir otra. Lejos de la elevada opinión que le merece a Ciria la pintura española –muestra de ello es su gran tríptico de 2006– pocas obras de ninguna escuela nacional se acercan tanto a sus sentimientos como *La fragua de Vulcano* de Diego Velázquez. No es porque Velázquez haya empleado, como muchos maestros españoles, como El Greco, Juan Sánchez Cotán o Francisco Zurbarán, un repertorio de imágenes limitado que constantemente varían. Tampoco se debe a la fenomenal habilidad de Velázquez para clamar verosimilitud con las pinceladas, las cuales, al observarlas de cerca, a menudo se disuelven en vectores abstractos –tan importante como pueden llegar a serlo estos ejemplos en el *modus operandi* de Ciria–. Más bien se trata de que *La fragua de Vulcano* conjugue conceptos que son totalmente acordes con los de Ciria.

Primero, la escena teatral de Velázquez gira en torno a la metamorfosis: el fuego transforma el metal en una armadura brillante y deja ceniza en el ambiente. En segundo lugar, Vulcano personifica el *homo faber*, que racionaliza su creación (que es lo que hacen los planes conceptuales de Ciria)(46). En tercer lugar, Apolo –ante quien los trabajadores de la plebe reaccionan con sorpresa– irradia un haz constante de luz en medio del rutinario gris. Su piel ostensiblemente mortal se transforma en la orden sobrenatural que habita la divinidad. Es decir que Velázquez plasma lo irrepresentable (el rostro de Apolo casi se está evaporando en un perfil perdu). En cuarto lugar, la escena completa tiene que ver con la energía, bruta como el metal candente o la fuerza humana, pero que también se transforma en la perfección de la radiante armadura y la serenidad de la deidad. Por último, *La fragua de Vulcano* aúna las diversas miradas puestas en Apolo –el arquetípico artista que da forma– y en las que laten los indicios más siniestros de deseo, puesto que el dios trae noticias a Vulcano sobre el encuentro amoroso de su esposa Venus con Marte, el guerrero(47). Velázquez mantiene estas contrariedades en suspenso, como también hace Ciria, para quien el significado siempre está pospuesto(48). Este equilibrio, en el que conviven el deseo invisible y la materialidad, lo imperfecto y lo acabado, la belleza y la alienación, es la clave de la visión de Ciria. Late con fuerza, a veces desbocada o contenidamente. El pintor, con unas espeluznantes máscaras (*Schandenmaske*), con la desfigurada serie *Cabezas de Rorschach* y algunas fotografías retocadas como *Mr War* (2003), por no mencionar los martirios viscerales de San Sebastián y San Andrés, junto con los rostros ensangrentados de *Víctimas* y *Campo de concentración* (2005) en la que el envoltorio fosforescente de fuego/nube/pintura levita contra un suelo cuadriculado ahora concebido como un embrollo de alambres (de todo lo que nos escondemos o intentamos huir llevándolo más allá de la identificación), es también el post-modernista cool para quien el medio se puede deconstruir, “desvestir” hasta el esquema original, como con un ordenador(49). A pesar del abismo que separa a Blake, el poeta inglés de la

época georgiana, del artista contemporáneo español, el primero sin duda reconocería el gran sistema de Ciria: es equivalente a la unión metafórica de cielo e infierno, las mitades mercúricas de un orden en conflicto aunque siempre simbiótico(50).

-
1. Véase "Dialectical Conversion," en Donald B. Kuspit: Clement Greenberg: Art Critic. Madison: University of Wisconsin Press, 1979. pp.20-29.
 2. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, trad. E. Jephcott: Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments. Stanford: Stanford University Press (1947), 2002.
 3. El post-modernismo de Ciria rápidamente se hizo eco en la literatura. Véase, por ejemplo, Javier Maderuelo: "An Affirmation of a Different Coherence in Painting" [1993], en Ciria: Las Formas del Silencio, Antología Crítica. Madrid: Sotohenar, S. L., 2004. p.19.
 4. El principal estudio es Rosalind E. Krauss: "Grids," en The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA: The MIT Press, 1985. pp.7-21.
 5. Leon Battista Alberti, trad. John R. Spencer: On Painting. New Haven y Londres: Yale University Press (1435-36), 1966. pp.56-57.
 6. Ibid., p.70.
 7. Carlos Delgado: "Ciria, Rare Paintings, Post-Géneros y Dr Zaius," en Ciria: Rare Paintings. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2008. p.146.
 8. Walter Benjamin, trad. John Osborne: The Origin of German Tragic Drama. Londres y Nueva York: Verso (1928), 1998. pp.177-8.
 9. Ciria dice que tuvo en mente al artista del siglo Samuel van Hoogstraten; Mercedes Replinger: "Glosa Liquida," en De Profundis clamo ad te aqua. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003. p.16. Aun así, la banda de aluminio que une los objetos de Vanitas a la superficie recuerda sobre todo las barreras que Peto utilizaba para apoyar sus objetos de naturaleza muerta en un tablero imaginario o similar.
 10. Barbara Novak: American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism and the American Experience. Nueva York: Harper & Row, 1979. p.234.
 11. Sobre la textualidad de las imágenes, véase Garrett Stewart: The Look of Reading: Book, Painting, Text. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2006.
 12. Véase David Anfam: "Vision and Reach: The World Is Not Enough", en David Smith: A Centennial. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006. pp.28-30.
 13. Eric Jager: The Book of the Heart. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2000. p.2: "Los poetas griegos a menudo representaban el recuerdo, la experiencia y otros aspectos del interior de la persona en tablillas o manuscritos,' dando así a la metáfora un lugar preeminente en el pensamiento ético y religioso."
 14. "Véase José Manuel Ciria: Box of Mental States. Miami: ArtRouge Gallery, 2008. pp.91-201.
 15. Jager, op. cit., p.160. Sigmund Freud: "A Note Upon the 'Mystic Writing-Pad'" [1925], en Angela Richards, ed., On Metempsychology: The Theory of Psychoanalysis. Londres y Nueva York: Penguin Books, 1991. p.433.
 16. Ciria: Las Formas del Silencio, p.52.
 17. "Freud and the Scene of Writing," en Jacques Derrida, trad. Alan Bass: Writing and Difference. Chicago: University of Chicago Press, 1978. p.199
 18. Hubert Damisch, trad. Janet Lloyd: Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting. Stanford: Stanford University Press, 2002. p.14.

19. Delgado, op. cit., p.302.
20. Leonardo da Vinci, trad. A. Philip MacMahon: Leonardo da Vinci: Treatise on Painting. Princeton: Princeton University Press, 1956. vol.1, p.50.
21. Box of Mental States, p.41.
22. El concepto de Agua de Piel supone tensión en la superficie y por ello existe un precario equilibrio entre exterior e interioridad; otra variante de los estados de oposición de Ciria; véase Steven Connor: The Book of Skin. Londres: Reaktion Books, 2004. pp.260-62.
23. Véase la entrevista de Ciria en esta publicación, p.13.
24. Títulos como Narciso o Bañista son solo dos de las muchas referencias al agua. C.f. un precursor de esta calidad en Damisch, op.cit., pp.33-34: "Protogenus encarna un buen ejemplo; intentaba desesperado reproducir el aspecto de la espuma en la boca de un perro y se dice que lanzó una esponja al cuadro y que, sin quererlo, consiguió lo que deseaba: un representación cuya verdad no le debía nada al arte."
25. Guillermo Solana: "Salpicando la Tela de Agua," en Ciria: Squares from 79 Richmond Grove. Varsovia: Museo Nacional de Polonia, 2004. p.34.
26. Véase David Clarke: Water and Art. London: Reaktion Books, 2010. pp.78-111.
27. Damisch, op. cit., p.129
28. Ciria, en Squares from 79 Richmond Grove, p.39.
29. "Modernist Painting", "After Abstraction Expressionism" y 'Post-Painterly Abstraction," en John O'Brian, ed.: Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, vol. 4. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1993. pp.85-93, 121-133 y 192-197.
30. "Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria," en José Manuel Ciria: Limbos de Fénix. Barcelona: Bach Quatre Art Contemporani, 2005. p.98.
31. William Blake: "Jerusalem," en Geoffrey Keynes, ed.: Blake Complete Writings. Oxford and New York: Oxford University Press, 1966. p.629.
32. Friedrich Nietzsche, trad. R. J. Hollingdale: Twilight of the Idols. Harmondsworth: Penguin Books, (1888), 1968. p.25.
33. Kasimir Malevich: "Non-Objective Art and Suprematism," en Charles Harrison y Paul Wood, eds.: Art in Theory: 1900-1990. Oxford: Blackwell Ltd, 1992. p.291.
34. John Golding: Paths to the Absolute. London y Nueva York: Thames & Hudson, 2000. p.62.
35. Véase Bernard Dupriez: A Dictionary of Literary Devices. Gradus, A-Z. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991. pp.358-59.
36. "The Portrait and the Modern Artist" [1943], en Miguel López-Remiro, ed.: Mark Rothko: Writings on Art. New Haven y Londres: Yale University Press, 2006. p.38.
37. En esta nota existencial, véase Donald Kuspit: "Tragic Modernism: José Manuel Ciria's La Guardia Place Paintings," en Rare Paintings, pp.167-174. Algunos precursores notables de las máscaras borradas de la mirada/vergüenza son The rape (1934) de René Magritte y la mujer mayor que se pela la cara en Persona (1968) de Ingmar Bergman; todas combinan deseo y dolor. Philip Guston también incorporó el rostro como parte de sus deseo de construir un nuevo "alfabeto" pictórico desde cero.
38. Cf. Damisch, op. cit., p.63: "Pero tal es la paradójica naturaleza de la representación que nunca es más segura que cuando se presenta abiertamente como una representación de una [énfasis original]."
39. Marcos Ricardo-Barnatán: "Alphabet: Ciria/Gilgamesh," en Ciria: La Epopeya de Gilgamesh (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p.102.
40. Ciria: "The Absent Hand," en Box of Mental States, p.83.

41. Véase Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, el cual afirma que las piedras de Fra Angelico y sus manchas evocan a Pollock y representan lo oculto y divino en materia amorfa.
42. Véase Andrew Moore y Nigel Larkin, eds.: *Art at the Rockface: The Fascination of Stone*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2006. pp.68-81; también, Damisch, op. cit., p.33 cita el concepto de “piedras imagísticas”.
43. Angel Antonio Herrera: “El Dueño del Volcan, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva”, en *Rare Paintings*, p.10; Delgado, op. cit., p.112.
44. Miguel Logroño: “Where Signs Are Born”, en *Las Formas del Silencio*, p.74.
45. “Experimental Lines of Investigation and Analytic Proposal” [2010], texto mecanografiado amablemente proporcionado por el artista.
46. Como postulaba Henri Bergson en *L’évolution créatrice* [1907] — a cuyo contrario Ciria hace referencia implícitamente en sus alusiones al *homo ludens* y su carácter juguetón, como *Habitación de Juegos y Máscara para los Juegos*.
47. Del mismo modo, Ciria ha hecho referencia a *Venus* en sus títulos.
48. Ciria, en Delgado, op. cit., p.102: “No hay nada como un significado literal, si por significado entendemos un concepto claro y transparente.
49. *Limbo de Fénix*, pp.37-38.
50. “The Marriage of Heaven and Hell” [c.1790-93] de Blake preveía una relación dinámica entre un mundo celestial estable y un terreno inferior enérgico. Ciria tipificó esta bifurcación en un conjunto pictórico como *Gabriel y Mefistófeles* (1999).