

LA PINTURA DESBORDADA DE JOSÉ MANUEL CIRIA

Julio César Abad Vidal

En un conocido ensayo de Rosalind Krauss publicado en el octavo número de la revista *October* (primavera de 1979), la autora versaba sobre la escultura contemporánea empleando un concepto que ha gozado desde entonces de renombrada fortuna crítica, el de “campo expandido” (*expanded field*). En efecto, Krauss advertía que desde finales de los años sesenta, los artistas y los críticos se han servido del término “escultura” para designar creaciones que poco o nada tenían en común con los objetos tridimensionales exentos que tradicionalmente se han designado bajo esta denominación. En este sentido, las intervenciones en espacios públicos, como las ciudades, o semipúblicos, como el interior de las galerías de arte, así como las construcciones arquitectónicas o bien la elaboración de propuestas artísticas en el paisaje abierto, prácticas todas ellas que estaban desarrollando los artistas del *land-art*, nada tenían en común con el tradicional género escultórico, centrado en la cultura occidental, fundamentalmente, en la reproducción naturalista, más o menos expresiva, de un asunto privilegiado: el cuerpo humano. Desde finales de los sesenta, los artistas excavan la tierra (como Michael Heizer en *Double Negative*, 1969), erigen muros (como Richard Serra en *Shift*, 1972), o crean estructuras de formas geométricas como las intervenciones de Robert Smithson *Amarillo Ramp*, 1973, o su célebre espiral *Long Spiral Jetty*, 1970). Los críticos de arte interesados en estas actuaciones las relacionaron con un conjunto de obras procedentes de culturas prehistóricas y precolombinas, fundamentalmente con los geoglifos, es decir, los surcos de gran extensión y apariencia figurativa o geométrica que se extienden sobre la Pampa de Nazca (cultura Moche, Costa Sur de Perú, c. 550 d. C.). Una identificación explícita, por ejemplo, en el influyente ensayo *El impulso alegórico* (1980), de Craig Owens, para quien, “la «obra de arte para un lugar específico» aspira a menudo a un tipo de monumentalidad prehistórica; Stonehenge y las líneas de la cultura Nazca aparecen como sus prototipos”. Dos obras podrían ilustrar nítidamente la extensión de esta influencia: el observatorio (*Observatory*, de 1970) de Robert Morris (Kansas City, 1931) y el laberinto (*Maze*, de 1972) de Alice Aycock (Nato, Harrisbury, Pennsylvania, 1946), cuyas disposiciones evocan respectivamente las configuraciones geométricas precolombinas y la estructura laberíntica de planta circular con presencia de anillos concéntricos del Cromlech de Stonehenge (c. 2000 a. C., llanura de Salisbury, Inglaterra). Krauss denunciaba el historicismo de estas interpretaciones que restaban originalidad a los nuevos comportamientos artísticos del *land-art*, interpretaciones que, asimismo, considera incorrectas por el hecho de que los referentes

identificados por la crítica para estas nuevas prácticas tampoco podían ser denominados esculturas. Si, en efecto, aún desconocemos la función específica de las arquitecturas o líneas prehistóricas o precolombinas, lo cierto es que han sido a menudo interpretadas como estructuras sacras o de observación astrológica (el caso de Morris es relevante por cuanto, desde su título, vindica para su obra esta misma función), lo que resulta aún más significativo, y en ello acierta Owens, es que las earthworks, como las intervenciones en la naturaleza prehistóricas y precolombinas, presentan un aspecto monumental. Si nos detenemos en estas disquisiciones es para demostrar los problemas que la crítica y la práctica artísticas han tenido y aún tienen para designar los nuevos procedimientos creativos en un marco en el que parecen definitivamente rotas antiguas o tradicionales clasificaciones. El carácter monumental de las obras del land-art, destacado por Owens, resulta ilustrativo de este tipo de problemas porque compromete una de las dos características que Krauss señalaba como definitorias de la nueva escultura: la pérdida de su tradicional carácter conmemorativo. El segundo de los aspectos señalados por Krauss como esenciales de las nuevas formas de expresión en el espacio es el de la pérdida del pedestal; es decir, el elemento que separa la escultura de la realidad sobre la que se erige, modo explícito de señalar su dignidad, su jerarquía respecto a la existencia en la vida cotidiana. En el pensamiento de Krauss, pérdida de monumentalidad y pérdida del pedestal están netamente relacionadas, pero acaso equivocadamente. Para versar sobre la novedosa naturaleza del pedestal en la cultura moderna, se remonta Krauss al conjunto de Auguste Rodin, Monumento a los Burgueses de Calais (finalizado en 1889), en este caso, para advertir que el pedestal se halla ausente de la representación. Otro modo de afirmar la novedad del tratamiento del soporte lo constituye el hecho de que en ocasiones éste se erige, en sí mismo, en el objeto protagonista de la obra, como ocurre en La columna sin fin de Constantin Brancusi (una columna de hierro de 29,35 m de altura, ubicada en 1937 en el parque público de Tîrgu Jiu, Rumanía). Una escultura que puede considerarse, en su conjunto, como un pedestal elaborado geométrica, ordenada, modularmente, que si algo conmemora es su propio orden matemático. El recurso a la eliminación del pedestal fue, ciertamente, explotado por Auguste Rodin en su Monumento a los burgueses de Calais, en el que pretendía conmemorar la resistencia de la ciudad portuaria de Calais que los ingleses sitiaron en 1347, durante el desarrollo de la Guerra de los Cien Años. Rodin afirmó de su escultura que, “el grupo, para que resulte impresionante, ha de instalarse al nivel del suelo, de manera que se pueda penetrar mejor en el aspecto de la miseria y del sacrificio del drama” . Sin embargo, la obra pública de Rodin seguía presentando, y de modo muy explícito, el elemento conmemorativo que Krauss considera obsoleto. Por lo que, aunque interesante, el criterio de Krauss no resulta definitivo para acercarse a la escultura moderna. Es posible, en cambio, destacar un nuevo elemento que pueda

explicar la evolución de la escultura moderna: el de la apropiación material de elementos de la vida cotidiana, un fenómeno que puede explicar el desarrollo de las prácticas de ensamblaje (tanto las desarrollados por los cubistas, los dadaístas, los artistas pop, et. al.), del ready-made u objet trouvé, y de las instalaciones. Esta apropiación material, presenta en la Península Ibérica una tradición muy asentada, la de las tallas religiosas barrocas, espectacularizadas hoy por el bombardeo publicitario y turístico de la Semana Santa. En la elaboración de estas tallas de madera policromada, con una pretensión de verosimilitud a menudo dramática, se emplean ropas, joyas, clavos, cabellos y otros objetos reales para dotar a las figuras religiosas de una mayor proximidad con la realidad. Esta tradición de apropiación de materiales reales fue rehabilitada a finales del siglo XIX por Edgar Degas con su escultura fundida en bronce, *Pequeña bailarina* (1876), que figuró en la Exposición Impresionista de 1881. La escultura consiste en la representación de una muchacha del ballet, pero su cuerpo ha sido vestido con un tutú real. Asimismo, y con la pretensión de disminuir la frontera que separa la representación de la realidad, Degas ha dispuesto su figura sobre un entarimado real, como el empleado por las bailarinas para sus evoluciones, constituido por un entramado de tablas. De este modo, Degas eliminaba la distancia jerárquica que el pedestal presenta en la tradición académica. La denominación de “escultura” para los fenómenos a los que nos referíamos, fundamentalmente los earthworks, corresponde, como veíamos, a una dilatación extraordinaria de los límites de representación, objetivos y técnicas de los artistas que desarrollaban su actividad en entornos públicos. Los espacios en los que anteriormente se había desarrollado la tradición de la escultura conmemorativa o la decoración en relieve de edificios simbólicos: el ágora, o lugar de encuentro público, el palacio y el templo, se antojan entonces entornos restrictivos que podían ser desafiados. Estas nuevas prácticas multiplican el número y naturaleza de los entornos espacialmente ocupados.

Algo similar ha sucedido con otra disciplina tradicional: la pintura, forma de expresión a la que dedicaremos estas palabras. En 1890, el pintor fauvista Maurice Denis, afirmó que, “un cuadro -antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota- es esencialmente una superficie plana recubierta de colores asociados según un orden determinado” . Un siglo y tres lustros después de estas declaraciones, la práctica ha demostrado que los límites tradicionales impuestos a esta disciplina han sido demolidos. Y no únicamente por el primado cromático que debía presentar la pintura, tal y como Denis afirmaba, es decir, esa asociación de colores ordenada de la que habla. La pintura ha llegado, en este sentido, a ser reducida al monocromatismo (desde Kasimir Malevich en adelante) o se ha desarrollado, no como un entramado armónico ordenado, sino una convulsión anárquica, a veces azarosa, y particularmente expresiva, como ocurre en el

Expresionismo Abstracto o las prácticas de pintura automática. Pero es que, además, la propia naturaleza del soporte (la bidimensionalidad y el carácter plano de los que versaba Denis) ha sido cuestionada, pervertida, forzada, rasgada, violada, lacerada, preñada.

Podemos afirmar que la primera ofensiva contra su naturaleza tradicional de la pintura fue acometida durante los años de investigación cubista emprendida por Picasso y Georges Braque, concretamente con la introducción en la pintura de un recurso decorativo muy popular ya en el siglo XIX: el del collage . De nuevo, como ocurre en la escultura, nos hallamos ante la introducción de elementos de la vida cotidiana no creados por el artista, sino seleccionados por éste. En el establecido canónicamente como primer collage artístico, es decir, el primero en penetrar en el circuito comercial del arte, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (*Nature morte à la chaise cannée*, 1912, óleo sobre lienzo, formato oval: 29 x 37 cm, París, Musée Picasso), Picasso sustituye, en el término inferior, la representación de una silla mediante el encolado de un hule de fabricación industrial que simula un tramado de rejilla con el que se recubrían sillas y otros muebles para otorgarle un cariz artesanal del que carecían. Notablemente, el ataque no pudo ser más violento. El motivo de Picasso era vulgar y mentiroso, casi como una afirmación de la naturaleza engañosa y trivial de una parte no desdeñable de la pintura que se hacía en sus días. Incluso, si se nos permite un poco de literatura, podríamos interpretar el gesto acometido por Picasso y que consiste en enmarcar el soporte de esta pintura con una soga de esparto, o bien como una condena a la servidumbre de lo que el soporte contiene, o bien como un intento de atrapar o de ordenar el desbordado espectro de posibilidades que el gesto agresor de la apropiación material efectiva abría al arte pictórico. Esta primera actitud anticonservadora de Picasso, la introducción del collage, consistía en ultrajar la nobleza del arte pictórico, considerado por Leonardo como el más excelso para el desarrollo de la idea, y por serlo, superior a cualquier otra forma de expresión. Sin embargo, Picasso aún conservaba el respeto por la asentada naturaleza bidimensional de la pintura, una característica que sucesivos artistas habrían de quebrar. El poeta Guillaume Apollinaire, muy próximo a los cubistas, intuyó en 1912 el dilatado campo que se le abría a pintura con la introducción del recurso del collage, y así afirmó que, “se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos, con papel pintado, con periódicos” . Si ya se podía “pintar” con un fragmento de hule, por ejemplo, en lugar de con los pigmentos tradicionales, ¿qué impediría ir, entonces, contra la premisa bidimensionalidad de la pintura? La pintura se hará corpórea, volumétrica, pero en un sentido más profundo que el presente en las revueltas anticlásicas que la pintura conoció hasta el siglo XX, aquellos procesos por los que la superficie pictórica pierde su proverbial lasitud, pulidez,

para demostrarse, como la piel de los hombres, imperfecta, curtida por el sol, acariciada por las cicatrices, sembrada de protuberancias, de granos, de verrugas. La pintura se hace matéria cuando pretende la evocación más natural o efusiva de realidad en lugar del artificio de la idea, del canon, del simulacro como aquello que, sin ser real, pretende hacerse valer más que lo real. En la tradición pictórica académica se predicaba como preciso que los colores se amalgamasen de tal modo que no pudieran sorprenderse los límites de sus campos en una superficie tersa y sin irregularidades. Rugosidades que, proclamadas como antecesoras de la modernidad, puede advertir el ojo con la experiencia directa de la pintura barroca, de la pintura romántica, de la pintura, en definitiva, acaso más excesiva, desarrollada históricamente en periodos críticos, desestabilizados. Y, si la pintura ha perdido su carácter plano, ha roto, asimismo, la limitación regular, circular (en el actualmente poco frecuentado formato conocido como “tondo”) cuadrangular o rectangular de su marco, presentando ahora una geometría irregular, o la ausencia misma de rigidez. La irregularidad del formato constituye una característica esencial de un grupo heterogéneo e internacional de artistas, pero fundamentalmente desarrollado en Iberoamérica, el más longevo de los grupos en activo: Arte MADI, cuya génesis se encuentra en la fundación en Buenos Aires, en 1944, de una comunidad de artistas, entre los que se hallaban Carmelo Arden Quin y Rodd Rothfuss, investigadores de soluciones plásticas tendentes a la ruptura de la regularidad geométrica del soporte. Irregularidad del soporte que será una de las características más reconocibles de Frank Stella desde su serie *Aluminium Paintings* de (1960) en la que por vez primera acomete formatos irregulares, pero simétricos y fríos en pinturas al óleo y aluminio sobre lienzo. Otras pinturas, mucho más cálidas y barrocas, como las pertenecientes a su serie *Irregular Polygons* (1965), parecen deudoras directas de las experiencias MADI. Un barroquismo que ha conducido a Stella a frecuentes amaneramientos, entre los que destacan por su exceso, sus series *Indian Bird* (1978-79) y las muy escultóricas *Circuit* (1981-82), *Moby Dick* (1990-91) o *Imaginary Places* (1994) para las que emplea como núcleo estructuras de aluminio. Como en algunas obras de Stella, un nutrido número de las obras pinturas de Ciria (Manchester, 1960) se constituyen en un ensamblaje de elementos que desafía cualquier orden geométrico, una expansión que, como en los ejemplos más barrocos de Stella supone una afirmación desbordante frente a la limpidez geométrica de las primeras obras de carácter minimalista de éste. El Stella de juventud obraba con una actitud neutra y ausente, de todo punto discrepante de la actitud de Ciria. “Lo que ves, es lo que ves” (“What you see is what you see”), con esta tautología definía Stella su producción más canónicamente minimalista en una entrevista realizada por Bruce Glaser a Stella y Donald Judd para una emisora neoyorquina (la WBAI-FM) en febrero de 1964. Stella expresaba así, de modo meridiano, su voluntad de no otorgar de contenido alguno a sus obras más que el de su mera presencia, su mera

materialidad, aspecto que le distingue neta, aunque desigualmente, de la ambición de Ciria, por no estar ésta integrada de un modo homogéneo y constante en el conjunto de su amplia investigación plástica.

Es frecuente caracterizar el soporte de la pintura como una piel. Fundamentalmente desde la introducción de la pintura al óleo, cuya condición grasa recubría enteramente la tela y en el ideal clásico que, como veíamos, borraría las huellas de su realización, haciendo imperceptible la pincelada. Algo que, por el contrario es desafiado por Tiziano, por Rembrandt, por Goya, y obviamente por la pastosidad matérica de la pincelada desde el impresionismo hasta nuestros días. Lucio Fontana logró llamar la atención sobre la propia materialidad del soporte ejecutando rajas sobre la tela tensada por los bastidores. Constataba así, entre otras cosas, que el cuadro es un bien material, un producto, destacando acaso el falaz carácter fetichista y cuasi-religioso con que el espectador medio se enfrenta al arte. Es posible interpretar las estrías y agujeros de Fontana, que él mismo definía como la incorporación a la superficie de valores espaciales (Fontana titulaba cada una de estas obras como *concetto spaziale*) como laceraciones infringidas a la piel. En este sentido, es interesante comprobar que así ha sido efectivamente entendido por la artista brasileña Adriana Varejão (Río de Janeiro, 1964) en una serie de obras realizadas en 2002 tituladas, precisamente, *Parede com incisões a la Fontana*. Son obras que parecen pintura (la capa superficial es óleo sobre lienzo) y sin embargo, se construyen volumétricamente como una escultura en aluminio y madera, por lo que tienen profundidad. Lo que vemos es una pintura que finge ser una pared con azulejos. Unos azulejos que se rompen para dejar ver su composición: están hechos de carne, de vísceras. Que son asimismo fingidas, aunque con sorprendente verosimilitud, pues están realizadas en poliuretano pintado y barnizado, lo que les otorga un brillo similar al de la carne cuando es expuesta a la vista .

Una serie desarrollada por José Manuel Ciria en verano de 2002 podrá servirnos para aproximarnos a una obra aparentemente disímil como la que aquí se presenta. En aquella serie, titulada *Palabras*, puede apreciarse una consecuencia, próxima a la Varejão, de la obra rupturista de Fontana. En el caso particular de Ciria, la pintura ha sido conducida a un peculiar tratamiento sanguíneo y corporal, una laceración, una herida de la que mana la sangre pero con una característica especial: su configuración como palabras. En aquella serie, la práctica totalidad de la superficie de las pinturas se cubre (se descubre) de palabras que, a pesar de su corporalidad pictórica, se ofrecen al contemplador para su reconocimiento e interpretación como escritura. Este conjunto de obras constituye uno de los casos extremos del carácter que, marcado por la persecución de un

contenido, de una reflexión y de una ansia comunicativa, lleva manifestando con potencia intermitente Ciria durante los últimos años.

La introducción de palabras en aquellas pinturas de Ciria constituye un nuevo paso en el abundamiento, que se produce en su pintura última, en una creciente ansiedad de investigación formal y de comunicación social. Y sin embargo, pese a abundar en ellas con mayor encono en sus cuadros últimos, la presencia de palabras en sus obras no es en absoluto algo reciente, sino que se halla en sus pinturas iniciales. Lo que hace singular a estas obras de Ciria, es que su configuración de la escritura presenta un sentido más caligráfico, más personal, más de firma, hermanado, en intención y sentido doctrinal, por ejemplo, con las palabras que Joseph Beuys escribía con tiza en las pizarras que protagonizaban o centraban la atención de sus acciones (bajo la forma de conferencias), conferencias alumbradas todas ellas por una dimensión política, más de una política no dogmática, sino planteada como una llamada de atención, como una voluntad de establecer un pensamiento libre abierto a la intuición y posterior toma conjunta de decisiones. Si en pizarras y pancartas la caligrafía personal de Beuys es omnipresente, la mayor similitud formal que quepa establecer entre aquellas pinturas de Ciria y las de Beuys es un cartel que exhibió éste en su acción, retransmitida en directo por una emisora de televisión de la Alemania Oriental el 11 de diciembre de 1964, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado), cartel en el que, con letras pardas, se lee, precisamente, la frase que da título a la acción.

Las palabras de Ciria parecen constituirse como heridas infringidas a la piel de la pintura. Como en el caso de Varejão, la piel del cuadro oculta un lodazal en que se confunden vida y muerte. El privilegio de la posesión o la estructura misma del arte puede ocultar o pervertir la realidad de la que forma parte, que de modo violento irrumpe desde lo reprimido. Es la conciencia del arte como instrumento privilegiado de conocimiento lo que parece hermanar a todos aquellos que de un modo u otro manifiestan ahora una, en ocasiones creciente o desbordada, ansiedad comunicativa. Estas pinturas al óleo sobre madera, cuya superficie orgánica recuerda por su cromatismo, y en abismo, a la piel humana, introducen en el museo el insulto directo, como ocurre en *Hijos de puta* (300 x 200 cm), o bien en *Mierda* (225 x 150 cm), *Nosotros haremos el resto* (en el que se lee “Políticos basura”, 225 x 150 cm), o referencias nada sutiles a las condiciones de desamparo que sufren quienes están fuera del museo o del orden del capitalismo excesivo y en las que las referencias al arte como espacio desproblematizado y ambicioso son obscenamente evidentes. “Miseria” se lee en la titulada *Arcadia* (300 x 200 cm), “hambre” en *Avida Dollars* (300 x 200 cm), anagrama, como es

sabido, con el que bautizó André Breton a Dalí para denunciar la codicia de éste, causa de su expulsión del grupo surrealista.

Un tema de investigación frecuente en la investigación plástica desarrollada por Ciria durante los últimos años es el de la configuración de sus obras, su propia materialización. Así, es posible percibir la experimentación de diferentes procedimientos técnicos de realización y exposición que parece alcanzar en la presente exposición un hito en su más que dilatada, desbordada carrera. Una de estas exploraciones condujo a Ciria a la realización de cinco obras bifrontes (es decir, concebidas para ser apreciadas por sus dos caras) en las que se ensamblaban pinturas del propio artista sobre diversos soportes y otros materiales apropiados de la realidad que se disponían, cobijados en unas grandes bolsas de PVC suspendidas del techo del espacio expositivo. Aquel conjunto de obras se tituló *Visiones inmanentes* y fue presentado en la exposición homónima inaugurada en Bilbao a finales de 2001 . El elemento plástico transparente chocaba con el contenido de las obras. Si de aquél podemos afirmar que enfría lo que alberga, la obra que contenía era encendida, ácida. Esta confrontación evocaba una obra emblemática del desarrollo del arte en España después del triunfo hegemónico del que disfrutó el informalismo durante los años cincuenta y sesenta, la serie conocida como la de los “encapsulados” que presentó en la XXXV Bienal de Venecia (1970), Darío Villalba (San Sebastián, 1939), y que desarrollaría durante algunos años más, en las que, asimismo, se ofrecían imágenes, en esta ocasión fotográficas, de personajes alienados o desvalidos, encerrados en plástico, lo que contribuía a una monumentalización perturbadora de la miseria o podía ser, asimismo entendido como un instrumento para su dominación o domesticación, como si se tratara de un objeto de estudio distanciado, como ocurre con las placas vítreas con que se analiza una sustancia o elemento al microscopio . Las cinco obras bifrontes de Ciria fueron realizadas en el verano de 2001 y se constituían en una yuxtaposición de varias pinturas sobre soportes diversos (desde lonas plásticas a telas estampadas), algunas recortadas de pinturas anteriores en varios años, mutiladas, expropiadas de su territorio original. Ciria, que ha destruido muchas de sus obras, rescata en ocasiones los fragmentos del desastre, para servirse de ellos en obras posteriores marcadas por la pérdida de la centralidad, de una integridad compositiva en la que las partes se relacionen de modo armonioso. Son estas pinturas, yuxtaposiciones violentas de ruinas heterogéneas, sin orden, sin centro, explosivas, como el reflejo de un espejo hecho añicos, y entre las que sorprende en una de ellas la presencia manipulada de un retrato fotográfico del filósofo Ludwig Wittgenstein, preocupado esencialmente por la investigación del lenguaje, a quien se ha convertido, por obra de unas ropas de niño apropiadas de la realidad, en un muñeco, en un pelele, como ocurre en las caricaturas en las que la cabeza

muestra una gran desproporción con el resto de la anatomía. Un gesto más que anecdótico para un artista como Ciria, obsesionado por la investigación semántica o lingüística de la pintura.

Asimismo, dentro de las recientes investigaciones materiales del artista, un grupo de obras evita la presencia tradicional de un soporte ceñido a un bastidor, sino que, por el contrario, se disponen directamente sobre la pared, tachonadas y comprimidas por listones metálicos que abrazan la yuxtaposición de superficies sobre la pared, como ocurre en *Visión crucificada* (2002, óleo sobre soportes diversos, listones de hierro y plancha de PVC, 200 x 200 cm) y en *Distorsión semántica* (2002, óleo sobre soportes diversos, aluminio, vinilo y planchas de PVC, 300 x 300 cm), en la que un ensamblaje de lonas pintadas oculta una parte significativa de un texto del propio artista que se extiende a lo ancho y largo del conjunto de los nueve metros cuadrados de pared que ocupa la obra.

Cada vez con mayor asiduidad, los trabajos de Ciria presentan una categoría próxima a la instalación, es decir, que se disponen, como ocurría en *Visiones inmanentes*, espacialmente de modo complejo y reglado. Hasta la presente exposición, la ocasión en la que el desarrollo de estas premisas de modo más complejo, se trataba de un conjunto de collages reticulares, todos ellos de formato cuadrado, aunque de medidas variables (de 200, 230 y 250 cm de lado) que, como sucedía en *Visiones inmanentes*, abrazaban listones metálicos en su parte superior y se colgaban del techo mediante unos cables; un conjunto que tituló el artista, *El sol en el estómago*. Otra de las obras representativas de estas características es *Eyes & Tears*, realizada durante su segunda estancia en Israel. Una obra compleja que se dispone sobre un gran soporte fotográfico que reproduce un collage de primeros planos de ojos muy ampliados en blanco y negro hasta abarcar en una pared catorce metros de longitud y dos y medio de altura. Sobre la fotografía de trece metros de largo por dos y medio de ancho, se superponen tres pinturas de dos por dos metros, una de las cuales sobresale por la izquierda un metro de la fotografía. Las pinturas, reconocibles como integrantes de la serie *Glosa líquida*, aquella comenzada en 2000 y caracterizada por el empleo de óleo muy diluido y su reducido cromatismo, se convierten en virtud del título (*tears*), en lágrimas. Variando de acuerdo a los distintos espacios expositivos, se dispone colgada del techo una plancha de metacrilato (de 320 x 400 cm), en la que destacan tres ojos muy sintéticos y superpuestos en altura que llenan completamente su superficie.

Algunas de estas obras de Ciria que, como vemos, alcanzan en ocasiones tamaños monumentales, por su ubicación temporal en lugares específicos para los que han sido creadas, están marcadas

por un carácter efímero. Sol LeWitt (Hartford, Connecticut, 1928) constituye una referencia capital de la práctica efímera de la pintura mural en el interior de museos y galerías de arte. Su primera intervención en este sentido tuvo lugar en noviembre de 1968 en la galería Paula Cooper de Nueva York, siendo la única que realizó personalmente, sirviéndose para el resto de un número de operarios contratados o asistentes personales que ejecutan la pintura de acuerdo a unas instrucciones precisas, constituyéndose en obras efímeras, de las que permanecen, para su comercialización las instrucciones de realización y la documentación fotográfica de la obra. Sin embargo, la obra de LeWitt, marcada fundamentalmente por el uso de colores planos en amplios campos de extensión geométrica, no guarda ninguna relación estrecha con la de Ciria. Un comportamiento más próximo al de Ciria es, en cambio, el de Liam Gillick (Aylesbury, Inglaterra, 1964), quien se enfrenta al espacio expositivo con intervenciones complejas cuyos materiales privilegiados incluyen estructuras ligeras en las que se modulan pantallas cromáticas puras de plexiglás, nítidamente geométricas y desornamentadas, meridianamente racionalistas en el contexto de una decoración mural de colores puros y formas geométricas y en las que irrumpe, en ocasiones de modo amorfo, como una configuración plástica, suspendida del techo, la palabra escrita, constituyendo el conjunto una investigación críptica sobre el espacio social.

La contaminación de pigmentos que se produce en las investigaciones plásticas de Ciria pertenece a una práctica muy extendida en la actualidad. Notables por su densidad son las corporeidades viciosas de Fabian Marcaccio (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1963), cuyas pinturas parecen expandirse amenazadoramente de la pared hasta el extremo de proyectarse fuera de la galería . Desbordamiento pictórico que cobró en la intervención de 1983 realizada por Jessica Stockholder (Seattle, Washington, 1959) un desarrollo que Ciria siente como una vocación. La obra de Stockholder, en la que el elemento biográfico y familiar es una constante (como ocurre en la obra de Ciria) y para la que se sirve de todo tipo de materiales, en aquella ocasión concreta parecía emanar de una arquitectura reducida, el garaje de la residencia de su padre en Vancouver, ciudad en la que se formó la artista, para desbordarse a través de su techado, que revienta, y expandirse sobre el jardín colindante.

Sin duda, uno de los elementos que más puede llamar la atención de esta intervención de Ciria en Lisboa, lo constituya el eco manifiesto, y más explícito que en anteriores ocasiones, que se encuentra en ellas de obras clásicas de la vanguardia dadaísta y del pop, la corriente artística que en los sesenta trató de resucitar las manipulaciones objetuales del dada, si bien sin los planteamientos revolucionarios de aquellos, como pronto los aún supervivientes del dadaísmo, y

otros creadores, diagnosticaron críticamente. Son seis obras en las que el particular empleo gestual del óleo, en explosiones cromáticas semiazarosas características de Ciria, se produce sobre sendos soportes en los que se han citado y manipulado con grafito otras tantas referencias clásicas de artistas de las primeras y las segundas vanguardias del siglo XX.

Una vez más, Ciria se ocupa de Marcel Duchamp, un autor del que ha versado en numerosas ocasiones, tanto en pinturas, como en su producción escrita, y que constituye una referencia esencial para el discernimiento de las posibilidades que Ciria aún postula del arte de la pintura frente a los juicios de quienes se han servido del aparato duchampiano para enterrar esta forma artística de expresión. La presencia de Duchamp en esta ocasión es doble, por cuanto constituye el referente, el fondo de dos composiciones. En un caso se trata de una obra pictórica de Duchamp, *Nu descendant un escalier, nº 2* (1912, óleo sobre lienzo, 146 x 89 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art), en el otro, un ready-made expuesto por el artista en la primera exposición de la neoyorquina Society of Independent Artists de 1917, un urinario de porcelana aprehendido de la realidad y que, por la voluntad del artista, ingresa en un marco expositivo de obras de arte; gesto definitivo que se interroga sobre la naturaleza de la categoría artística, denunciando su convencionalidad, arbitrariedad y artificiosidad. En este último caso, Ciria ha procedido a un nuevo juego visual, de los que tanto gusta, que únicamente será advertido por quienes conozcan la broma oculta que guarda el urinario de Duchamp. La única manipulación que realiza Duchamp del urinario, además, obviamente, del esencial desplazamiento de su ubicación habitual (los aseos masculinos), y el giro de noventa grados al que le somete, con el objeto de que presentara una base estable, consiste en la escritura con tinta negra de unas letras: “R. Mutt”.

El urinario que Duchamp titula *Fontain* no presenta ninguna diferencia respecto de los urinarios de su mismo modelo, diseño que se ha reproducido hasta la actualidad. El urinario así, es un producto industrial, hecho en serie, frente al carácter manual e individual (único) que tradicionalmente se predicaba de la obra de arte, algo así como una traducción en tres dimensiones del ultraje que había cometido Picasso cinco años antes al emplear un hule industrial para simular una silla. Y sin embargo, el artista ha considerado al sanitario susceptible de ser expuesto en una galería, en un salón de arte. Supersticiosamente, Duchamp no ha podido evitar la firma, el aval de la autoría de una obra artística, y por ende, signo de la especificidad creadora. Su exposición y la firma (una signatura tan apócrifa como irónica) hacen de la Fuente un objeto cultural. Y es que “R. Mutt” hace una burlona referencia a la persona de Richard Mutt, un acaudalado y entonces célebre fabricante de sanitarios. Ciria, en su cita de la obra de Duchamp, ha cambiado la firma “R. Mutt” por la de “A. Pratt”, un jeroglífico que consiste en sustituir el nombre del hacedor de urinarios con el del galerista,

y el de la galería (António Prates) en que presenta la obra. El apellido, como el de Mutt, acaba en una doble “t”, es decir, le ha hecho desaparecer sus últimas letras y duplica la “t”, deviniendo en “tes”, lo que completa el enigma en el que la sílaba escrita “tes” se sustituye por el sonido de la forma con que nos referimos a la presencia de una doble “t”, de nuevo, “tes”.

Otras referencias realizadas con grafito apreciables en estas lonas incluyen a Giorgio Morandi, el autor de unos personales bodegones tan concretados que en su intimidad y cromatismo resultan ascéticos, y a la obra de dos artistas muy significativos del pop norteamericano, por cuanto ejercieron una problematización significativa de la imagen, bien porque se pregunte por la naturaleza visible de la obra de arte, bien porque manifieste la transformación visual que las técnicas de reproducción mecánica han introducido en nuestro pensamiento y nuestra comprensión de la realidad. Estos autores son Jasper Johns y Andy Warhol, a quienes respectivamente cita con una de las pinturas de su serie dedicada a las dianas (concretamente de su Target with Four Faces, 1955, ensamblaje, encáustica, papel de periódico y tela sobre lienzo, madera y yeso, 85 x 66 x 7,5 cm, Nueva York, MoMA), y a través un Double Elvis, una de las obras en las que Warhol repetía un motivo, en este caso una sola vez, un retrato de cuerpo entero de Elvis Presley caracterizado de cowboy; motivo al que somete a leves modificaciones, tales como una mayor o menor nitidez, o variaciones cromáticas, y que remite al pensamiento de la naturaleza de repetición, de copia, así como a la noción de diferencia, cuestión crucial en un estadio sociocultural crecientemente estereotipado y tecnificado.

Pero la memoria visual del artista y la reutilización de motivos pretéritos no se limitan a la cita y manipulación de obras reconocibles. Se halla, asimismo, presente, en el conjunto de la nueva serie de fotografías de mujeres, su asunto predilecto en este terreno –pero no el único como demuestra la serie aquí expuesta en torno a la violencia, para que la toma como sujeto de investigación a la adolescencia-, hasta el momento, desde la exposición de su primera serie fotográfica, Odaliscas (seis fotografías realizadas en 2001 de 180 x 180 cm). En este caso, los cuerpos femeninos, recortados sobre fondos preparados por Ciria, se amalgaman, como en las composiciones de Fernand Léger de los años veinte e inmediatamente posteriores al momento en que reducía las formas a conos y tubos bícromos, en un personal desarrollo del cubismo; obras en las que los miembros anatómicos de las mujeres representadas se confundían los unos con los otros en obras de lectura farragosa y manierista. Acaso, no en vano, esta presentación proliferada constituye un recurso muy caro al manierismo de un Archimboldo, por ejemplo. Proliferación o abandono de identidad, y de límite, característico del sentir de Ciria en la condición deshumanizada de una

sociedad que se arroja con embeleso a su propia multiplicación depredadora. Una expresión manierista, actualizada en la modernidad que, como diagnosticó Arnold Hauser en su ensayo *Der Manierismus* manifiesta un sentir calamitoso, crítico, descentrado.

En la pintura desbordada de Ciria se expande, como en una suerte de exorcismo, una personalidad siempre insatisfecha por su inquietud, un -como le hemos bautizado en alguna ocasión- “desarraigado” . Un prisionero que desea, con la emanación cada vez más expansiva de sus obras, lo que acaso podría denominarse reconciliación, o por mejor decir, liberación o, cuanto menos, es un comienzo, el conocimiento de los hechos que le han sido imputados. Y es que, finalmente, nada se consigue si no se sale de la galería.