

Texto catálogo “El movimiento del péndulo. Las pinturas de Los Angeles”. Galería Baert, Los Angeles.

Ciria, el movimiento del péndulo

Carlos Delgado

Creador de imágenes fascinantes y de plataformas teóricas que funcionan con la precisión de un artefacto mecanizado, José Manuel Ciria ha proyectado su trayectoria a través de una constante indagación del hecho pictórico; este recorrido no ha sido lineal, sino que ha venido jalonado por múltiples quiebros elaborados desde la coherencia que aportan ideas, conceptos y formulaciones recurrentes que, como el andamiaje de un edificio, han sustentado toda la estructura de su evolución. De hecho, si bien son muchos los temas a los que atiende el artista y muy variados los materiales que emplea, Ciria ha generado un modo de enunciación visual absolutamente personal e intransferible. Su sistema para la conceptualización y elaboración de la imagen pictórica configura, en suma, una de las voces más personales de la plástica española de las últimas décadas y que no ha rehuido del valor de cierta exclusión dentro de las narrativas hegemónicas que han trazado las panorámicas de este periodo. En este sentido, apunta como necesaria una revisión concienzuda de los procedimientos interpretativos asumidos hasta la fecha a la hora de analizar la aportación —pensamos que esencial— de Ciria a la pintura española contemporánea.

Estas páginas proponen un acercamiento, panorámico y estructurado, a su lenguaje plástico y su entendimiento de la pintura como un territorio cuya cartografía aun es posible reescribir. Nuestro artista siempre ha tomado como punto de partida los logros y fracasos de los movimientos de vanguardia que estructuraron la evolución del arte moderno y ha destilado esta herencia (ahora envenenada, ahora reveladora) como estructura sobre la que sustentar sus propios fundamentos estéticos y conceptuales. Dichos fundamentos se han desarrollado por experimentación, por lo que el espacio de su taller puede entenderse como un laboratorio donde lleva a cabo artefactos plásticos que se integran con extrañeza en los cauces del panorama artístico de su tiempo. En cualquier caso, su actitud ha implicado, en numerosas ocasiones, ir a contracorriente y afirmar la dimensión actual de la pintura, desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la posmodernidad, así como subrayar la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios teóricos y formales. Pero sobre todo, Ciria ha buscado construir una obra que se imponga a la trivialización de la imagen en esta era de la digitalización de la mirada y que, por tanto, logre desestabilizar la cada vez más recurrente pasividad del espectador ante el

hecho plástico.

Pero para hablar de manera pertinente de Ciria y entender los distintos capítulos de su evolución es necesario articular un íntima conexión entre creación, lugar, desplazamiento, tiempo, espacio y memoria; es decir, abordar la construcción cognitiva y simbólica del trabajo del artista dentro de un espacio personal en movimiento, generando estrategias alternativas fuera del cliché preestablecido del viajero global y afianzando un discurso que integra de manera sinérgica los distintos contextos geográficos y culturales que habita: París, Roma, Tel-Aviv, Nueva York, Berlín y Londres han sido algunos de los principales ámbitos de trabajo antes de que, a principios del año 2015, Ciria decida regresar a Madrid por motivos familiares.

Actualmente, el artista transita en esta ciudad, donde desarrolló las principales claves de su trabajo durante los años ochenta y noventa, como un ámbito que ya no reconoce como suyo y con un cierto sentimiento de angustia. Su vida cotidiana ha llegado a poseer un fuerte componente de tránsito, de estancia provisional y España no es, ni de lejos, el mejor emplazamiento posible. Se trata de un país mediado aun por la crisis económica, por la inestabilidad política y por un continuo desprecio del entendimiento de la cultura como vía de desarrollo: un marco fiscal adverso, un mercado pequeño y opaco, y la ausencia de convencimiento político para mejorar la situación artística nacional son líneas de horizonte imposibles de diluir. Y Ciria se enfrenta a este panorama con un abatimiento tranquilo, dejándose incluso invadir por la narcotizante atmósfera de lo banal que rodea el circuito artístico español. De hecho, a partir de su reciente regreso a la capital española, pasa cerca de veinte meses acudiendo a su estudio de la calle Valentín Beato sin llegar a materializar una sola obra, si bien su pensamiento no deja de trazar cadenas de sentido que darán lugar a la estructura interna de su siguiente conjunto: "Procedimientos". En realidad, durante sus últimos meses en Londres el artista había planteado los primeros tanteos de esta nueva serie, si bien será en Madrid, bajo la presión que supone su inminente muestra en Los Ángeles, donde generará un conjunto sólido de imágenes que relatan un nuevo avance en su discurso plástico.

Basta un vistazo rápido a la pintura que actualmente se está realizando a nivel global para advertir cómo coinciden todo tipo de prácticas: figuración, abstracción, apropiación, acciones colectivas, hibridación, mestizaje, expansión, smpleo, pixel. Se trata de una pintura que actúa por experimentación y que convierte a la disciplina, en esencia, en un espacio donde tensionar la propia especificidad del medio. En la complejidad del mundo globalizado, la relaboración crítica de las viejas narrativas y la revalorización conceptual atraviesan las orientaciones discursivas con las que

afrontar nuevos horizontes para lo que ha sido considerado como un “idioma sobreutilizado” .

Porque la pintura, como cualquier otro medio, sin investigación, cuestionamiento y riesgo puede llegar a mutar en un museo de naturalezas muertas. Y no podremos culpar a nadie: se habrá matado sola. Ciria, quien siempre ha sospechado de los discursos funerarios en torno a la pintura, lleva décadas nadando a contracorriente y afirmando la pintura frente a las estrategias de ocultación y subrayando la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios teóricos y formales.

Su nueva serie “Procedimientos” parece diluirse, en un primer momento, en lo que podríamos denominar un tipo de pintura ambiente habitual en las últimas ferias y bienales: gestual, intuitiva, irónica, fresca y de alta densidad cromática. Entonces, ¿se ha acomodado el artista a una determinada moda? Rotundamente, no. Su inventiva se alimenta de un pensamiento sólido, estructurado a través de las numerosas series, las plataformas teóricas, los experimentos, las dudas y los aciertos que han jalonado su amplia trayectoria. Se trata, por tanto, de una intuición modulada por años de trabajo que le llevan a resolver con extrema facilidad la imagen plástica aun eliminando de su vocabulario una herramienta tan esencial en su discurso como es la geometría. Con su desaparición, la composición se desintegra para dejar paso a sutiles señuelos que consiguen mantener la imagen en pie sin necesidad de un andamiaje que ordene la escena con una estrategia visible.

A lo largo de su investigación en torno a la imagen abstracta, Ciria ha trabajado habitualmente a través de series sobre las que ha consolidado diferentes vías de reflexión a partir de la combinatoria de sus intereses conceptuales. Lo que diferencia “Procedimientos” de otros momentos anteriores es que estamos ante un conjunto no estructurado a partir de la selección de una determinada metodología, sino activado a través de la mezcla de múltiples posibilidades, tanto al nivel técnico como iconográfico. De alguna manera, el artista se plantea una suerte de inventario capaz de recapitular todas las posibles formas de aplicar pintura sobre el soporte. Las manchas que caracterizaban su serie “Memoria Abstracta” se desplazan y reubican modulando un ritmo más musical, fiero, expresivo: el soporte es, ahora, más que nunca, un territorio conquistado por el gesto. Este hecho se potencia en aquellas piezas de “Procedimientos” que se cruzan con la serie “Jardín Perverso”, donde el soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar una propuesta azarosa dueña, a su vez, de una memoria extraordinariamente ligada al propio artista.

Si la geometría ha simbolizado en la obra de Ciria el ámbito de las hipótesis, la mancha ha asumido el ámbito de la duda. En este sentido, “Procedimientos” responde al espíritu de una época

caracterizada por la fragmentación de la experiencia humana, por la incapacidad de comprender de manera lógica el conjunto social y, sobre todo, por la imperfección del conocimiento. En definitiva, una aproximación a nuestro presente que ya no responde a una entidad absoluta sino a un sistema abierto a la combinación interactiva de experiencias simultáneas. A través de sus obras más recientes, Ciria nos aproxima a una de las claves de la cultura contemporánea: el tránsito de una noción monolítica de las categorías hacia un tipo de conocimiento difuso, impuro y descentralizado. Merece la pena establecer un salto temporal, mirar al origen de la trayectoria del artista y establecer los núcleos esenciales de su evolución para comprender el complejo proceso que ha articulado su actual posición ante el hecho pictórico.

Madrid: entre la euforia y la crisis

Ubiquémonos en el principio: nacido en Manchester en 1960, Ciria inicia en el Madrid de los años setenta un proceso de formación donde combina el aprendizaje académico con la exploración personal de los criterios del vanguardismo histórico. Será a comienzos de la década de los ochenta cuando establezca una condición más severa para su pintura, estructurada ahora en series y, desde un punto de vista formal, en conexión directa con el neoexpresionismo figurativo que se impuso entonces como tendencia internacional privilegiada. Sin embargo, pronto se alejará de un vocabulario formal dirigido por las modas y, ya en los primeros años de la década de los noventa, buscará distintas opciones para empezar a elaborar un discurso propio. La diversidad en la expresión plástica de Ciria en este momento de su producción ha sido analizada como una profunda crisis de sus imágenes en los momentos previos a la definición de una primera resolución orientada hacia lo abstracto.

Algunos de los cuadros que conformaban la serie “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” (1989-90) pueden ser considerados como el inicio de un trayecto que pronto se verá complementado por una plataforma teórica que comenzará a desarrollar a modo de cuaderno de notas. A través de la plasmación escrita de su pensamiento tratará de dilucidar los mecanismos de la pintura analizándola como lenguaje, experimento con unos objetivos muy concretos que serán señalados por el artista a lo largo de sus páginas:

Legitimar la práctica pictórica, a través de una actitud experimental investigadora, e intentando establecer significados / Objetivar los acontecimientos que se desarrollen en la práctica pictórica, por medio de una reflexión teórica (teoría unida a experimentación) / Observar los cambios de significación que se produzcan atendiendo a la formulación de una serie de unidades descriptivas / Interesarnos en la comprensión de los mecanismos de expresión específicos de la pintura.

Que Ciria iniciara entonces su enumeración con la intención de legitimar la práctica pictórica no es casual. De hecho, este interés fue el primer motor que animó al artista a desarrollar una profunda investigación teórica, construcción que ratificó pronto la coherencia y la seriedad de su futura producción plástica. El cuaderno se convirtió en aquello que él necesitaba, un basamento que le sostuviera ante la posibilidad de caer en el vacío y, con su elaboración, puso a punto un análisis acertado de los componentes y posibilidades que su nuevo discurso pictórico estaba empezando a estabilizar.

A través de este cuaderno de notas, Ciria reflexionó extensamente sobre las principales cuestiones teórico-experimentales de su investigación, esto es: la compartimentación, las técnicas de azar controlado, los niveles pictóricos y los registros iconográficos. Estos cuatro conceptos, unidos a las múltiples posibilidades de interrelación que entre sí ofrecen (y que el artista denominará “combinatoria”) constituirán la base conceptual que conformará la producción posterior del artista. Ahora bien, recorrer la trayectoria que siguió tras el descubrimiento de un modo propio de entender la imagen abstracta es adentrarnos en un espacio con senderos que se bifurcan y se vuelven a encontrar. Tras la liberación del significante que supuso su llegada a la abstracción, Ciria estructuró en grupos y subgrupos las áreas analíticas de su proceso plástico anticipando de este modo un número elevado de puertas de entrada. También desarrolló exploraciones transversales como la idea de lo efímero (serie “Mnemosyne”, de 1994) y sus consecuencias en la memoria; dialogó de manera directa con la tradición clásica (serie “El tiempo detenido”, de 1996); replanteó códigos visuales del género del paisaje (serie “Monfragüe”, 2000); pero, sobre todo, operó a través de un pulso constante entre la disposición geométrica versus la irrupción accidentada de la mancha.

Hasta la exposición Gesto y Orden (1994) en el Palacio de Velázquez de Madrid, la geometría se superponía a las manchas gestuales. En aquellas nuevas piezas culminaba el artista una primera investigación donde el vaciado simbólico de la imagen fue abriendo el camino hacia una progresiva liberalización del gesto. De este modo, con la serie “Máscaras de la Mirada”, iniciada ese mismo año y sobre la que volveremos de manera recurrente a lo largo del texto, las manchas pasarán a ocupar el primer plano y la retícula lineal se convertirá en fondo, siempre a través de resoluciones planteadas por la lógica de la combinatoria dispositiva.

Si bien esta importante línea de actuación no define la totalidad de intereses de su obra, en esta época las obras mayores, las más innovadoras, son precisamente las que ponen al límite las posibilidades dialécticas de la mancha y la geometría. En este sentido, su serie “Máscaras de la Mirada” se puede definir como una calzada central que aún hoy sigue avanzando con el impulso de

la experimentación constante. Es, además, el arranque de una producción que responde a la emergencia de una imaginación desbordante, al flujo constante de ideas seleccionadas y organizadas en torno a los parámetros de A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), denominación que, en palabras del propio José Manuel Ciria:

Recurre de forma absolutamente subjetiva y caprichosa a la búsqueda y reformulación de una serie de antecedentes heredados desde el surrealismo bretoniano. ¿Existe la posibilidad de unir en una técnica y con un solo gesto, el método en tres tiempos de Ernst: abandono, toma de conciencia y realización?

El artista asocia el proceso de deconstrucción de la imagen con las posibilidades de automatismo y plantea su base teórica como un interrogante que él mismo va a diseccionar afirmativamente en su producción visual. Esta tensión, regulada a través de la condición inasimilable de los constituyentes de la mancha –aceite, ácido y agua– y las múltiples dicciones que conseguirá imponer a la geometría, trazarán muy diversos niveles de intensidad expresiva en las series “Manifiesto” (1998) o “Carmina Burana” (1998). Y ya, en los primeros años del nuevo siglo, las series “Compartimentaciones” (1999-2000), “Cabezas de Rorschach I” (2000), “Glosa Líquida”(2000-2003), “Dauphing Paintings” (2001), “Venus Geométrica” (2002-2003), “Sueños Construidos” (2000-2006) u “Horda Geométrica” (2005) culminarán esta investigación en toda su amplitud hasta que, de nuevo, vuelva a ser retomada al final de su etapa neoyorquina.

Nueva York y la necesidad de repensar la pintura

Frente a los gestos de la neovanguardia que se convirtieron en una repetición institucionalizada bajo el pretexto de sus innumerables reediciones, Ciria siempre ha buscado instrumentalizar una propuesta capaz de esquivar lo decorativo y lo banal con la intención de ofrecer muy diversos interrogantes sobre las posibilidades actuales de lo pictórico. Esta búsqueda de una madurez no ahogada en una domesticación de su propio estilo es lo que le llevará, a finales del año 2005, a instalarse en Nueva York para repensar las claves de su discurso, estrategia coherente con un artista que siempre ha trabajado dentro de un espacio personal en movimiento y afianzando un discurso que integra de manera sinérgica los distintos contextos que habita.

Más allá de la idea del artista migrante, constituido como una otredad que trabaja en un territorio ajeno, o el cliché del viajero global, desligado de la especificidad de territorio, Ciria pertenece a ese grupo de creadores que ha sabido convertirse en un sujeto de acción en el nuevo espacio al que accede. Antes de su traslado a Nueva York, a Ciria le había interesado aquella vanguardia americana que entendió la pintura como lugar para un acontecimiento, tal y como señalara Harold

Rosenberg al respecto de los pintores de acción neoyorquinos. Pero ahora, su presencia física en esta ciudad significa desligarse del peso de esta herencia y apostar por el enfriamiento de su pintura, lo que se traducirá en un atemperar los códigos expresionistas de su producción de los años noventa. Pero sobre todo, Nueva York sirve como espacio de reflexión para repensar su pintura y alterar aquellos valores que, con indiscutible éxito, había desarrollado en la década anterior. Este arriesgado gesto fue realizado a través de una conciencia plena: “no quería volver a pintar más obra en la línea de la abstracción gestual previa a Nueva York” .

Los primeros tanteos de Ciria hacia un nuevo lenguaje apuntarán hacia una exploración figurativa traducida en la condensación de la mancha gestual, libre y expansiva, dentro de una estructura visual delimitada por la línea de contorno. Sus primeras experiencias a este respecto conformarán la serie denominada “Post-Supremática” (2005), en la que el artista empezará a elaborar rostros sin identidad, cuerpos sin carne, figuras de gestos congelados y aspecto hierático. La evolución lógica a partir de este punto va a ser tanto de continuidad como de ruptura. Continuidad porque en estas primeras obras encontrará una herramienta excepcional para sus trabajos posteriores: el dibujo como estructura compositiva. Ruptura porque aquellas primeras figuras se irán modulando hasta posibilitar un territorio de libertad iconográfica, con formas que pronto dejarán de estar reguladas por la lógica del cuerpo.

Este tránsito es el origen de la que sin duda es una de las etapas más prolíficas dentro de la trayectoria de Ciria, jalonada por el amplio conjunto de “La Guardia Place” (2006-2008). A partir de la reflexión del artista sobre el dibujo nacerán, dentro de esta misma serie, familias de diversa intensidad referencial; en todos los casos, es posible intuir la presencia de una morfología fragmentada donde se restituyen realidades que siempre se encuentran alejadas de una interpretación descriptiva. El dibujo que estructura las obras de esta nueva serie recoge en su interior una materia palpitante y a la vez petrificada; acaba por concebirse como germen de un signo icónico que, en sus múltiples matices, es devorado como registro legible. Al mismo tiempo, es el único resorte que posee el motivo frente a la amenaza de su desaparición: si el dibujo no existiera, la mancha se expandiría en un proceso azaroso que posiblemente tendría mucho que ver con la producción abstracta anterior de Ciria. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación para la mancha: la línea se convierte en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevas iconografías y abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular.

Ya dentro de las exploraciones temáticas y formales que acoge “La Guardia Place”, la máscara había sido directamente enunciada en diversas obras donde la dimensión del disegno se concretaba en una simple estructura ovalada frente a la iconografía proteica, libre y expansiva que predominaba en el conjunto de la serie. Este elemento iconográfico será, junto a un nuevo sentido del color –fluido, plano, accidentado–, lo que determinará la senda a transitar en sus nuevas creaciones pertenecientes a la serie “Schandenmaske” (2008). La raíz experimental modular sufrirá posteriormente diversas alteraciones, desde la descomposición a través de la función activa del vacío en su serie “Desocupaciones” (2008) hasta la expresividad engañosamente naïf de la serie “Doodles” (2008).

Pero tal vez, el giro más imprevisto de todos los llevados a cabo durante su periodo neoyorquino llegará con “Cabezas de Rorschach III”, conjunto iniciado en 2009, donde Ciria apuesta por rostros sobredimensionados en su escala, caras convertidas en campos de combate donde se establecen contrapuntos lumínicos y distorsiones cromáticas, poderosos primeros planos que apelan a un crudo diálogo con el espectador. Pero, en cualquier caso, retratos, sin más derivas conceptuales ni exploraciones formales que las que se generan desde el deseo de convertir a la pintura en un fascinante ejercicio plástico. La ambigüedad que plantea Ciria entre el retorno de la figura y su persistente transformación antinaturalista, elaborada en el marco de problemas formales de la representación, señala un afán de transgredir o incluso negar constantemente la afirmación física y psicológica del género del retrato. Como un maquillaje dramático, estructurado a fogonazos, los colores usurpan la verosimilitud a la piel de los personajes que integran “Cabezas de Rorschach III”. Por eso tal vez parece lógico que esta serie, en su fase final, rechazara incluso la carnalidad de lo pictórico para integrar directamente la construcción a través del collage. Tal vez fuera esta estrategia la única posible para hablar de un ser humano, el actual, que actúa con nuevos apellidos: escindido, vacío, imprevisto, trascendido, donde el concepto de unicidad parece haber desaparecido definitivamente. Nuevas identidades, intersubjetividades, individuos no delimitados que se inscriben en una nueva era ajena al carácter engañosamente esclarecedor de las denominaciones tradicionales.

El itinerario encadenado a través de distintas series que he propuesto a lo largo del texto no presenta exactamente una evolución lineal, sin cesuras ni hiatos; al contrario, las consecuencias creativas de la producción de Ciria durante su estancia en Nueva York responden a un discurso dinámico que en ocasiones se solapa y que resitúa constantemente las claves genéricas de su producción. De este modo, si sus primeras experiencias figurativas durante los años ochenta fueron el impulso hacia su obra abstracta expresionista de la década de los noventa, su investigación

acerca del dibujo desarrollada durante su etapa neoyorquina es el germen de un último grupo de trabajo vehiculado nuevamente desde un contundente diálogo entre el gesto y el orden. Me refiero a la serie “Memoria Abstracta” –iniciada en 2009 y, por tanto, realizada de manera paralela a “Cabezas de Roscharch III”– donde el artista acentúa los dos extremos de su poética de los años noventa: la mancha, ahora de una expresividad condensada, como un estallido controlado en su expansión; y la retícula, de un rigor infranqueable, serial como un damero y férrea como una máquina que cataloga y distribuye ordenadamente las formas.

Releyendo mis primeros textos acerca de esta serie, escritos al calor del inmediato proceso de producción de la misma, descubro mi insistencia por separar diametralmente los resultados formales de “Cabezas de Rorschach III” y “Memoria Abstracta”, señalando el carácter extraño de la una respecto a la otra. En mi actual revisión de este momento de la producción de Ciria encuentro, sin embargo, una vinculación simbólica que supera la lectura meramente formalista que en un primer momento realicé de ambas series. De hecho, más allá de su plasticidad, las manchas que operan dentro de la retícula en “Memoria Abstracta” pueden ser entendidas como individualidades anónimas, encarceladas en un doloroso orden que castra la diferencia, sometidas a un poder que no es otra cosa que la inmovilidad y la parálisis a través de un mecanismo artificial. Son, por tanto, aquellas cabezas de Rorschach pero ahora desviadas hacia la negación del rostro y la pérdida del reconocimiento. De este modo, el artista convierte cada mancha en una materia entre la vida y la muerte, un estallido sin aliento, solo un símbolo que en el ámbito de la representación se percibe disyunto.

Berlín: un espacio para abrir interrogantes

Ubicado dentro de una cartografía global por la idiosincrasia de su trayectoria, el artista ha asumido un fértil posicionamiento diaspórico donde cada espacio vivido funciona como cerradura –de estrategias ya elaboradas en su plenitud– y aldaba –hacia nuevas concepciones plásticas–.

Podríamos decir entonces que es en los momentos de tránsito físico, emocional y profesional, cuando el artista establece sus principales laboratorios de ideas y donde predomina un proceso intelectual dialógico que mantiene antiguos imaginarios y nuevas estrategias de posicionamiento. Ciria ha logrado forjar una trayectoria sólida pero alerta, un discurso en continua tensión y desacomodado que, durante su breve etapa en Berlín, gira en torno a múltiples interrogantes sobre las derivas de su discurso. Como el propio artista me señalaba en conversación:

Habían surgido muchas preguntas a las que necesitaba de una manera u otra dar contestación: ¿Hasta qué punto mi pintura es abstracta? ¿Debo cambiar de códigos y generar nuevas técnicas y lenguajes? ¿Volver a la pureza de la serie “Máscaras de la Mirada”? ¿Qué resultados ofrecería la

organización dispositiva de la serie “Memoria Abstracta” liberada del férreo fondo compartimentado y geométrico? ¿Cómo juntar la abstracción gestual con el retorno a la línea y la estructura de series como “La Guardia Place” o “Doodles”?

Las respuestas a estas preguntas las tenía, por supuesto, el propio artista. Y empezaron a aparecer lentamente desde una opción en apariencia sencilla: Utilizar “Máscaras de la Mirada” y “Memoria Abstracta” como puntos de partida y extraer la dinámica de la mancha como lo crudo, es decir, como base sobre la cual empezar a edificar una nueva imagen. De la primera serie, realizada en los años noventa, extrae la mancha como registro icónico protagonista; de la serie neoyorquina recoge la contundencia plástica hacia la que evolucionó esta misma mancha (su planitud, densidad y contraste) así como el orden compositivo, si bien desaparece el contundente peso de la estructura geométrica que enmarcaba e individualizaba cada una de las manchas. En resumen, Ciria desmonta el andamiaje y descubre que el edificio se sustenta por sí solo; la mancha ha aprendido la lección, ha interiorizado la lógica de su ubicación, ha dominado el deseo expansivo del gesto y no necesita de otros recursos para configurar una composición que es rigurosa sin ser estricta, ordenada sin ser reiterativa, controlada sin anular la intensidad expresiva.

El resultado será el punto de partida para dos grupos que nacen de la consideración de la mancha –lo crudo– como frontera, sobre o bajo la cual actuar: el primero, “Psicopompos”, establece la pintura como arma de desestabilización de la verosimilitud fotográfica a través de una hibridación donde ambos medios diluyen sus grados de intensidad que poseían en su definición fuerte; el segundo, “Puzzles”, invierte el proceso a través de la disección y disposición sobre la mancha de fragmentos pegados que han sido extraídos de su propia iconografía. En ambos casos, el artista transforma el soporte en un espacio extraño, refractario a cualquier consideración de la obra como un mero mapa de la libre expresividad del artista. Así, calentar una imagen ajena o enfriar la imagen propia son dos estrategias para separarse de la inmediatez de la pintura, un distanciamiento que parece responder al requisito que José Luis Brea planteaba para el ejercicio artístico en el actual momento de banalización de la industria cultural, esto es inscrito en las auras frías, como “halos que rechazan toda relación de culto” y desplazan el concepto de obra de arte al mismo nivel que cualquier artefacto.

The London Boxes

Consciente que el arte actual ha abandonado las direcciones únicas y fuertes de la modernidad para ganar en complejidad y movilidad, Ciria busca en sus trabajos declinar una narración única a favor de un encadenamiento de posibilidades. Una idea verdaderamente fecunda tiene con

frecuencia una estructura incompleta, rehúsa la inmediata satisfacción estética y apunta hacia su ulterior desarrollo. Si trazáramos un mapa esquemático de su producción descubriríamos como, de cada punto de partida, surgen rutas alternativas, puntos nodales y finales abiertos a la posibilidad de ser recuperados.

“The London Boxes”, serie iniciada en 2013, es actualmente el último estrato de una línea de investigación concreta, aquella que se inicia en 2005, donde el artista plantea una inflexión en su producción fuertemente escorada hacia la recuperación de la línea y que encontró, tras diversas experimentaciones, un primer hito en la serie “La Guardia Place”. Fue en este grupo donde la composición global empezó a ser entendida por el artista como un conjunto de decisiones conscientes y donde la forma concreta, modulada por el dibujo, era aislada como tema clave. Nacían así piezas figurativas (dentro de los amplios márgenes de iconocidad que permite la figuración contemporánea) junto a piezas totalmente arreferenciales al tiempo que otras composiciones difíciles de delimitar en uno u otro extremo.

En “The London Boxes” el límite entre abstracción y figuración vuelve a posicionarse en un territorio tenso. Desde la consciencia de que ni en las formas más extremas del plasticismo abstracto dejan de cumplirse en algún grado el fundamento simbólico de las artes visuales, Ciria busca en esta serie elaborar formas concretas a través de unos volúmenes improbables que se disponen en diferentes planos, amontonados o en equilibrio inestable, como testimonio de la destrucción y de la metamorfosis de las cosas; si existe lo figurativo, éste nunca promete una identificación fácil y la contextualización del motivo queda en suspenso. No podemos definir esa estructura múltiple que armada a través del dibujo centra la composición si no es con un lenguaje estrictamente plástico, aludiendo a su color y forma, a sus volúmenes, o a puntuales motivos como esa suerte de ojo-canica recurrente que parece un irónico apunte acerca de la preeminencia de lo retiniano. Éste parece ser el único camino que nos queda, la única posibilidad de activar la palabra, conscientes de que la experiencia humana está estructurada lingüísticamente.

En este proceso semántico, abstracción y representación se reactivan dialécticamente, mientras una mirada atenta nos lleva a descubrir elementos estructurales iterativos, es decir, matrices que aisladas pueden configurarse como núcleos lingüísticos operativos en distintas obras de la serie. No es la primera vez que Ciria recurre a esta formulación basada en unidades básicas distintivas que adquieren su función por medio de la repetición ; su serie “La Guardia Place” contaba con numerosos ejemplos donde el artista recurría una y otra vez a una imagen propia a la que sometía a variaciones (gráficas, de dirección, de color o de estructura interna) que parecían buscar un

rendimiento suplementario para una misma imagen.

Como en aquellas piezas, en “The London Boxes” la sintaxis de la matriz responde al ajuste lógico en el ensamblaje compositivo de cada obra. Al artista le interesa, en primer lugar, conseguir la solidez del texto visual para, posteriormente, someterlo a un nuevo estadio. La pertinencia de la matriz radica en que posibilita una reflexión siempre en curso, una sistematización de su investigación sobre una iconografía concreta. Replantear su trabajo denota un cuestionamiento crítico de sus propias estructuras formales de enorme valor. Por otro lado, este cuestionamiento a través de la repetición funciona en un sentido positivo o creativo, noción que deriva de la reflexión que llevará a cabo Deleuze al distinguir entre repetición de la identidad y repetición de la diferencia, repetición de lo mismo y repetición de lo nuevo, repetición activa o repetición pasiva o reactiva. Una nueva matriz, al volver a aparecer de nuevo en otra obra, no conserva lo que niega, sino que afirma lo que cambia, su novedad, que siempre es esencialmente semántica. Y para que esta repetición no se agote, “debe ir acompañada del juego de la creatividad que agregará algo diferente a la repetición”.

Híbrida, fría y extremadamente compleja pese a su aparente sencillez, “The London Boxes” engrana dispositivos retóricos que parecen responder a la propia opacidad de un mundo, el contemporáneo, donde ha desaparecido cualquier posicionamiento fijo, ya sea territorial, ideológico o espiritual. Una inestabilidad analizada desde el irónico hedonismo del placer de pintar, un acto tan estéril como provocador, pero capaz de dislocar la mirada acomodada a través de un pensamiento sólido para tiempos líquidos. Lo sorprendente es que solo es, al fin y al cabo, pintura.

Última salida: S-Pain o el atractor dinámico

Y de nuevo, Madrid. Como comentábamos al principio de este texto, el artista se ha visto obligado, por motivos familiares, a transitar actualmente por una ciudad que no reconoce como suya. Ante este hecho se corre el riesgo —es fácil caer en ello— de convertirse en un psicoanalista aficionado, uno que va en busca del trauma, ese oscuro acontecimiento del pasado que se cree el origen, el detonante, la causa de esa pulsión negativa. Pero recordemos que hablamos de una España alejada de la atención artística internacional, enfrascada en múltiples deficiencias (educativas, sociales, económicas) y mediada por una importante sangría de recortes económicos. No es fácil transitar por este horizonte. Y pese a todo, Ciria ha desarrollado en este contexto tal vez uno de los conjuntos pictóricos más lúcidos de su madurez artística. Así, su recurrente afirmación “yo no hago pintura”, sin perder cierto tono sarcástico, sigue revelando hoy, y pese a las adversidades, un deseo de convertir su obra en un programa para un objetivo: llevar a cabo una imagen compuesta y

compleja, plenamente contemporánea, capaz de atravesar sin pudor y con lucidez un contexto cultural de inusitada densidad visual y de escuálido pensamiento crítico.

“Procedimientos” tiene la virtud de asumir muy diversas estrategias de representación visual para construir una nueva narrativa, más gozosa, exultante y definitivamente desviada del canon regulador que implica la geometría. Aquí interesa más la emoción que el pensamiento, la intuición que la intromisión teórica, la explosión de la imagen que el sustento compositivo. Cualquier mirada conocedora del trabajo de Ciria encontrará la imposibilidad de hacer coincidir los enunciados de la Abstracción Deconstructiva Automática con unas obras cuya morfología no está planteada a partir de unidades conceptuales sino más bien a partir de dimensiones cambiantes. Como el rizoma, Ciria procede ahora por variación, expansión, captura, conquista e inyección. El resultado es un mapa con múltiples entradas y salidas, con líneas de fuga que se oponen a cualquier sistema centrado, sin comuniones jerárquicas ni uniones preestablecidas. Desaparece, en definitiva, la lógica binaria entre gesto y orden para interpelar a la mancha como única protagonista.

El péndulo siempre se desplaza hasta que, como consecuencia del rozamiento y las fricciones, acaba por detenerse en un punto de reposo vertical; este punto de reposo es su atractor estable, o dicho de otro modo, el equilibrio final. Pero como ha señalado Fernández Mallo “no todos los atractores terminan en el reposo del sistema, hay atractores dinámicos: por ejemplo, un planeta que se saliera levemente de su órbita, volvería a su trayectoria elipsoidal, que es su atractor, en este caso una curva” . Traemos esta imagen para subrayar, una vez más, que la poética de Ciria no se asienta en un sistema cerrado y estable, sino que su formación absorbe múltiples influencias, externas e internas al corpus estético y conceptual; por tanto, lejos de encontrarse atrapado en un atractor convencional, su obra rebota y fluye describiendo trayectorias imprevisibles hasta que logra salir de la órbita de los modos aprendidos para comenzar, de nuevo, el proceso de formación de otra manera de encarar el hecho pictórico. Después de más de tres décadas de trayectoria, el péndulo sigue en constante movimiento.