

Sobre / Bajo lo Crudo

Carlos Delgado Mayordomo

Estas páginas proponen un acercamiento al lenguaje plástico de José Manuel Ciria, artista cuya amplia y reconocida trayectoria se ha desarrollado en torno a una indagación de la imagen pictórica como un territorio cuya cartografía aún es posible rescribir. Para ello, toma como punto de partida los logros y fracasos de los movimientos de vanguardia que estructuraron la evolución del arte moderno y destila esta herencia (ahora envenenada, ahora reveladora) como estructura sobre la que sustentar sus propios fundamentos estéticos.

La progresiva reconfiguración de la obra de Ciria señala un continuo afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio pictórico más allá de modas, descréditos o presagios funerarios. Su actitud implica ir a contracorriente, afirmar la pintura -desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la posmodernidad- frente a las estrategias de ocultación y subrayar la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios teóricos y formales. Pero sobre todo, Ciria busca construir una pintura que se imponga a la percepción distraída, a la trivialización de la imagen, y que logre desestabilizar la pasividad de la mirada.

Como punto de partida, es interesante reflexionar en torno a los conceptos de figuración y abstracción que han jalonado las diversas etapas de la trayectoria del artista; ambos códigos no se han planteado como hitos irreconciliables en su trabajo, sino como conceptos moldeables cuya intersección genera un sugerente lugar desde donde trabajar la imagen contemporánea. Así, tras sus primeras series, elaboradas en la segunda mitad de los años ochenta dentro de una figuración expresionista, el artista abre la siguiente década con el deseo de consolidar una imagen abstracta impulsada por una cada vez más compleja reflexión teórica.

Como punto de partida, el artista comenzará a deshacerse de la representación global de la figura para aproximarse a su fragmentación y posterior compartimentación. En este momento de su trayectoria, primeros años de la década de los noventa, Ciria es consciente de que su trabajo evoluciona de manera intuitiva bajo los parámetros del ensayo-error y que su progreso sólo puede

plantearse desde un estudio exhaustivo de aquello que quiere contar: «A finales de los años ochenta –ha señalado el artista- mi pintura era aún figurativa, había realizado numerosos experimentos intentando saltar a la abstracción, pero los resultados eran francamente decepcionantes [...] El salto, al fin se produjo con bastante naturalidad por medio de una doble vía. Por un lado, estaba trabajando en una serie denominada “Hombres, manos, formas orgánicas y signos”, y dicha serie como su nombre indica estaba formada por cuatro familias o grupos de obra, los dos últimos tenían una vocación claramente abstracta que únicamente había de desarrollarse. Y por otro lado, la sincera necesidad de generar una plataforma teórica imbricada de toda una serie de preocupaciones conceptuales. Es decir, mi deseado salto a la abstracción, vino propiciado, aparte de por las experimentaciones plásticas en este sentido, por la dotación de una especie de “percha” teórica o sistema, que me permitía desarrollar todo un genuino campo de experimentación. Muchas de aquellas preocupaciones teóricas se recopilaron en un pequeño cuaderno, que siempre me ha acompañado (...)» (1).

El cuaderno al que Ciria se refiere significa la elaboración sobre el papel de una base conceptual que anude los distintos intereses que impulsan su pintura y que legitime los nuevos derroteros de su discurso. Es así como nace A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), sistema plástico organizado en torno a cuatro campos conceptuales, desglosados a su vez en diversas posibilidades de acción y reintegrados a través de la combinatoria.

La Compartimentación geométrica es el primero de estos campos conceptuales, que será diseccionado por Ciria y resuelto con múltiples variaciones y niveles de presencia pictórica: nítida o velada, dibujada o construida. Este orden se verá atravesado (o la inversa, según composiciones) por el uso de las Técnicas de azar controlado, segundo campo conceptual heredero de la tradición surrealista y que se concretará en áreas texturales rotas y expansivas. Racionalidad y libertad serán dos parámetros que, ejemplificados en ambos procedimientos pictóricos, encontrarán su espacio de actuación sobre el soporte. Este último elemento va a constituir la tercera parada de su programa teórico bajo el epígrafe Niveles pictóricos, y que el pintor subdivide en tres grupos: el lienzo clásico, virgen; el soporte encontrado; y, a medio camino entre ambas posibilidades, el soporte encontrado que ya recoge una memoria temporal propia a través de restos de un proceso natural de manchado/envejecimiento. Finalmente, la investigación iconográfica (Registros iconográficos) desarrollada por Ciria se interesará, dentro de su salto a la abstracción, por la valoración de tres posibles ejes: la forma clásica de la iconografía (ahora, pintura-mancha); la incorporación de una imagen preexistente mediante diversos procedimientos; y la anexión de un objeto encontrado. En

resumen, pintura, imagen y objeto como variables que articulan las posibilidades de representación de la imagen abstracta de Ciria. Todos estos elementos integrarán un sistema visual destinado no a ser visto y entendido por el espectador como tal sistema, sino a ser una tabla de trabajo basada en unidades conceptuales, divisibles a su vez en otras unidades, y susceptibles de ser combinadas como método de construcción visual.

La profunda curiosidad intelectual de Ciria, su exigente método de trabajo y su amplitud de miras con respecto a la disciplina pictórica le acompañarán durante toda su producción posterior. Ahora bien, recorrer la trayectoria que siguió tras el descubrimiento de la imagen abstracta es entrar 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 buceó en las posibilidades expresivas de los distintos soportes (lienzo y lona plástica, como recursos fundamentales); exploró 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); reconfiguró el género paisajístico (serie “Monfragüe”, 2000); pero, sobre todo, operó a través de un pulso constante entre el gesto y el orden (la disposición cuadricular versus la irrupción accidentada de la mancha). Ambos elementos aparecen trabados a lo largo de toda su etapa abstracta. Hasta la exposición Gesto y Orden (1994), en el Palacio de Velázquez de Madrid, la geometría se superponía a las manchas gestuales. Con la serie “Máscaras de la mirada”, 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.

Una cierta figuración

Comentábamos al principio de este escrito que Ciria toma como punto de partida para su evolución los logros y fracasos de los movimientos de vanguardia que estructuraron la evolución del arte moderno. Ahora bien, frente a los gestos de la neovanguardia que, entre los años 50 y 70, se convirtieron en una repetición institucionalizada bajo el pretexto de sus innumerables reediciones, Ciria ha sabido instrumentar desde finales de los años ochenta una propuesta que ha sido capaz de esquivar lo decorativo y lo banal para ofrecer muy diversos interrogantes sobre sus posibilidades actuales de la pintura como medio artístico.

Esta búsqueda de una madurez no ahogada en una progresiva domesticación de su propio estilo es lo que 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 geográficos y culturales que habita.

Una vez en Nueva York, los primeros tanteos de Ciria hacia un nuevo lenguaje, distinto de su abstracción gestual anterior, 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 contundentes de Ciria, jalonada por el amplio conjunto de la serie “La Guardia Place” (2006-2008). A partir de la reflexión del artista sobre el dibujo nacerán familias de diversa intensidad referencial; en todos los casos, es posible intuir la presencia de una morfología fragmentada donde restituye realidades que siempre se encuentran alejadas de una interpretación descriptiva.

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, que en definitiva era la base de esta última serie, sufrirá diversas alteraciones, desde la descomposición a través de la función activa del vacío en su serie “Desocupaciones” (2007) hasta la expresividad engañosamente naíf 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 Roscharch 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 un crudo

diálogo con el espectador. Pero, en cualquier caso, retratos, sin más derivas conceptuales ni exploraciones formales que las que se generan del deseo de convertir a la pintura en un fascinante acontecimiento plástico. Audaz estrategia estética que le permite a través de una base sensible —alejada la fría temperatura de algunas de sus propuestas conceptuales más arriesgadas— conectarse de manera directa con el que mira.

En los primeros trabajos de “Cabezas de Roscharch III” la dificultad no estriba en ver el retrato. Los amplios márgenes de icononicidad que acoge lo figurativo en la pintura contemporánea permiten seguir hablando de este género aun cuando se desvirtúa el concepto del parecido. El uso de la línea, el volumen, los recursos lumínicos, el manejo del color en sus escalas tonales y de saturación, no se afinan para imitar un sujeto concreto sino para decir nuevas cosas sobre la identidad plástica del propio artista. 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. Como un maquillaje dramático, estructurado a fogonazos, los colores usurpan la verosimilitud a la piel de los personajes que integran “Cabezas de Roscharch III”. Por eso tal vez parece lógico que esta serie, en su fase final, haya rechazado incluso la carnalidad de lo pictórico para integrar directamente la construcción a través del collage. Tal vez sea 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. Nuevas identidades, intersubjetividades, individuos no delimitados que se inscriben en una nueva era ajena al carácter engañosamente esclarecedor de las denominaciones tradicionales.

Máscaras de la mirada

Si las primeras experiencias figurativas de Ciria a finales de 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 periodo neoyorquino es, del mismo modo, el germen de sus últimas producciones abstractas. En este volver a trazar un camino ya transitado para profundizar con mayor solidez en una huella previa, Ciria recupera hitos formales conseguidos en su serie clásica de los noventa “Máscaras de la Mirada”, punto álgido de su diálogo entre mancha y geometría, para transformarla ahora en una concepción más rotunda que, finalmente, consolidará un nuevo grupo de trabajo.

Iniciada en 2009 —es decir, de manera paralela a “Cabezas de Roscharch III”— y nombrada con el sugerente título “Memoria Abstracta”, en esta serie el dispositivo reticular adquiere una entidad nueva, de un rigor rotundo, rígido y absolutamente decisivo en la configuración de la imagen. Por otro lado, frente a la mancha rota de “Máscaras de la mirada”, donde la repulsión entre el agua y el aceite erosionaba su morfología, Ciria ofrece ahora manchas de color plano que dialogan violentamente con el negro; la sintaxis resultante posee una furiosa energía interior que parece litigar por liberarse de la estricta compartimentación geométrica que organiza su ritmo sobre el soporte. Tal dicotomía entre la encadenada serialidad del damero y el poder sugestivo y dinámico de lo informe es, al mismo tiempo, un sabio giro de tuerca a las tensiones entre los medios compositivos y expresivos que hasta ahora había diseccionado. El acento en la intensidad y en el dramatismo que poseen estas composiciones no es un disfraz o un velo que tamice una idea ya explorada. Pese a la persistencia por parte del artista de declarar que, inevitablemente, siempre termina pintando el mismo cuadro, lo cierto es que Ciria es capaz de transformar constantemente la piel de su pintura sin, por ello, anular su inconfundible identidad.

Esta última idea vuelve a corroborarse en sus trabajos más recientes, representados a través de tres series realizadas inmediatamente después de que el artista cerrara su estudio de Nueva York y, con ello, un periodo de siete años destinado a recomponer las claves fundamentales de su pintura. Si ya su traslado de Madrid a Nueva York a finales de 2005 supuso, como hemos visto, un profundo giro estilístico concretado en la certeza de superar la abstracción gestual a través de la recuperación de la línea, su actual regreso a Madrid y su inminente traslado a Londres parecen actuar de nuevo como motor del cambio. 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 sus presupuestos anteriores— 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, actualmente, gravita en torno a una vuelta decidida a la abstracción. Como el propio artista me señalaba en conversación: “en ese repensar la vuelta a lo abstracto, 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 estrategia 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 abstracta; esto tendrá una primera traducción en un grupo de trabajo donde interactúan dos concepciones visuales: de la serie de 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, que el artista definirá como un nuevo periodo de su conjunto clásico “Máscaras de la mirada”, será también el punto de partida para dos nuevos 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; el segundo, “Puzzles”, invierte el proceso a través de la disección y disposición sobre la mancha de fragmentos de su propia iconografía. En ambos casos, el artista consigue frenar la pasividad de la mirada por medio de una tensión “conceptual” que 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, “halos que rechazan toda relación de culto” (2) y dejando la obra de arte al mismo nivel que cualquier artefacto.

Psicopompos o el modo híbrido

1. F. Lyotard señalaba en 1982, en un artículo publicado en la revista Artforum, que “la imposibilidad de la pintura surge de la mayor necesidad que el mundo industrial y posindustrial —el tecnológico— ha tenido de la fotografía, al igual que este mundo necesita más al periodismo que a la literatura” (3). Se sumaba así el filósofo a todas aquellas tesis que, a partir de los años setenta del pasado siglo, anunciaban la muerte de la pintura y que terminaron por activar una constante crisis del medio pictórico, aún en los momentos de aparente recuperación positiva. De hecho, la reflexión de Lyotard coincide con un momento de especial vigor para la pintura internacional, ya que este arranque de los años ochenta es el momento álgido del neoexpresionismo alemán, de la transvanguardia italiana, de la figuración expresionista francesa, de las nuevas abstracciones y figuraciones españolas o del revival expresionista en Estados Unidos. Así, detrás del gusto de los críticos de arte por las metáforas de la muerte para hablar de la (dis)continuidad de procesos siempre es necesario leer entre líneas, pues, como ha señalado Hal Foster, “de lo que se hablaba era de la innovación formal y de la significación histórica de estos medios” (4). Estas críticas de tintes funerarios no negaban la posibilidad de la existencia de la pintura sino que, más bien, eran reacciones virulentas contra los límites tradicionales de lo pictórico.

Dicha disciplina se había convertido en un idioma sobreutilizado cuyas áreas de competencia habían sido más que investigadas durante el transcurso de las vanguardias históricas. ¿Qué más se podía hacer? ¿Era pertinente seguir investigando acerca de la pintura? Al calor de esta última reflexión nacerá una paradójica anexión entre parcelas creativas anteriormente distantes. De hecho, tan sólo un año antes de la reflexión de Lyotard, en el ARC/Musée d'Art Moderne de la Villa de París se había realizado una exposición bajo el título *Il se disent peintres, ils se disent photographes* [Se denominan pintores, se denominan fotógrafos], que puede ser definida como uno de los intentos más tempranos en replantear la flexibilidad de la posición del artista entre ambos medios, esto es, que un pintor utilizase otros soportes distintos del lienzo, en este caso la fotografía; que otros practicasen a la vez pintura y fotografía; y finalmente, aquellos que practicando fotografía se denominaban a sí mismos como pintores, pese a no participar de ninguna técnica próxima al medio. A partir de este diálogo entre diversos códigos se estaba abriendo paso una de las opciones más determinantes de la postmodernidad, la hibridación de medios, idea que viene a codificar aquellos fenómenos artísticos que huyen de la especificidad de una disciplina concreta.

En este sentido, el propio Ciria planteó con extrema sutileza en su exposición *Acto Postracional* (1991) un conjunto de pinturas abstractas que se reflejaban, gracias al montaje expositivo, en unas impactantes fotografías pertenecientes al archivo de la Agencia EFE. Si en estas obras la narración de la fotografía y la pintura es paralela, la primera serie que anudará ambos medios en un mismo

soporte se desarrollará un década más tarde: en “Psicopompos” (2001-2002) Ciria llevaba a cabo la intervención pictórica sobre imágenes de carteles publicitarios, una elección que no estaba exenta de intenciones: “La fotografía publicitaria es el paraíso de un deseo higiénico, donde jamás nos sobresalta la náusea. El equivalente visual de esa pureza son unos cuerpos de piel completamente lisa. Cuerpos sin arrugas, sin grumos de grasa, cuerpos sin vísceras. La fotografía publicitaria parece empeñada en estirar la piel de sus modelos hasta hacerla perfectamente tersa. La fotografía publicitaria es un super-lifting visual” (5). Aquellos arquetipos inverosímiles ejercían sobre el espectador estrategias de seducción que eran interceptadas por el gesto pictórico de Ciria, acto vandálico que, por otro lado, encontraba su equivalente en las pintadas callejeras sobre carteles publicitarios.

Sus actuales “Psicopompos” parten de aquellos mismos postulados, pero con variantes significativas. En primer lugar, la independencia material del cartel ha sido sustituida por su impresión digital sobre lienzo, decisión que implica que su textura sea asumida por la trama del soporte y que, por tanto, se establezca una relación ambigua entre pintura y fotografía. De este modo, el artista genera una hibridación donde ambos medios diluyen sus grados de intensidad que poseían en su “definición fuerte”.

Los carteles publicitarios de los que Ciria se apropiaba en sus piezas de principios de la década del 2000 mostraban dos propuestas: un único cartel enmarcado con un pass-partout o un fondo construido mediante la fragmentación y superposición de diversas impresiones publicitarias. Ahora, aquel elemento ajeno y realizado en serie queda absorbido en su integridad por una piel que no le corresponde y su mensaje es atacado por el gesto pictórico del artista. Un gesto que ya no es una tachadura violenta que se expande libremente a través de la imagen, sino una mancha que condensa su energía en lugares estratégicos para reactivar semánticamente la representación.

Por otro lado, Ciria ha buscado y ha tomado como punto de partida una iconografía distinta: frente al producto de consumo y el mensaje comercial predominan ahora imágenes de hombres y mujeres cuyo rostro se convierte en el principal objetivo de su acción. Segunda piel sobre la superficie de lo contingente, limen que usurpa al rostro la condición de verosimilitud (6) la máscara se configura de nuevo como un motivo central en la poética de Ciria. Ahora bien, su funcionalidad al establecerse sobre una imagen fotográfica es la de perturbar la satisfacción escópica del espectador y al mismo tiempo cuestionar la aceptación generalizada de la imagen como promesa de contacto con lo real.

Ciria exige así otra interpretación para lo humano distinta al discurso que los medios han pretendido establecer para un consumo ciego.

Puzzles o pensar desde el fragmento

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 lo específico 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 en el futuro. 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.

La serie “Puzzles” es, como ya hemos señalado, la consecuencia inmediata de su actual puesta a punto de la serie “Máscaras de la mirada”. Y al mismo tiempo, enlaza el retorno a la línea como armazón compositivo de series como “La Guardia Place” o “Desocupaciones”. Esta última serie planteaba un proceso de distorsión de la representación de la máscara rigurosamente articulado gracias a la integración activa del vacío. Una de las piezas más significativas de este grupo de trabajo, Máscara desocupada recordando a Giotto, mostraba ya un férreo entrecruzamiento de dos temperaturas: por un lado, una inestable geometría cuadrangular, de contornos imprecisos, que actúa como fondo-espacio contextual; por otro lado, en primer plano parece elevarse una estructura abstracta, compuesta de distintas áreas de color y determinada en su conjunto por una neta línea de contorno. En cierto sentido, “Puzzles” es el resultado de atender a la tensión perimetral de esta forma abstracta, de extraerla del lienzo, diseccionarla y reintegrarla sobre una nueva puesta en escena: la mancha tensa, expresiva y rigurosa de sus últimos cuadros de “Máscaras de la mirada”.

La práctica de colocar materiales en la superficie del lienzo remite a la tradición de los collages vanguardistas tradicionales de principios de siglo; sin embargo, si los cubistas buscaron introducir la ilusión de espacio tridimensional en una obra de planos-facetas totalmente bidimensional, la intención de Ciria se adentra en otros derroteros. El principal es el ocultamiento de la mano del pintor, neutralizada ahora por la superposición plana de su propia iconografía, estrategia que sirve no solo para atemperar la carnalidad de la pintura, sino también para revelar su naturaleza artificial. Efectivamente, la acción de Ciria en estas obras no pretende unificar la superficie pictórica sino dejar constancia de su construcción, de su carácter de artefacto. En este sentido, se muestra a sí

mismo como hacedor y a su trabajo como un proceso de investigación permanente generador de procesos estéticos y conceptuales. Así, su recurrente afirmación “yo no hago pintura”, sin perder cierto tono sarcástico, revela también este 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.

-
- 1.CIRIA, J.M. “Cuaderno de Notas – 1990”, en José Manuel Ciria. Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre. Barcelona, 2005, p. 139.
 - 2.BREA, J. Luis. Las auras frías. Barcelona, Anagrama, 1991, pp.11-12.
 - 3.LYOTARD, J. F. “Presenting the unrepresentable”, Artforum, abril, 1982, p. 67. Nota tomada de BREA, J.L. (Ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid, Akal, 2005, p. 92.
 - 4.FOSTER, Hal. “Este funeral es por el cadáver equivocado”, en Diseño y delito y otras diatribas. Madrid, Akal, 2002. Texto sin paginar.
 - 5.SOLANA, Guillermo. “Marsias o el cuerpo desollado de la pintura”, en Ciria/Visiones inmanentes. Sala Rekalde, Bilbao, diciembre 2001, p. 23.
 - 6.PÉREZ VILLÉN, Ángel. “Tutelar la mirada, velar la visión”, en Máscaras. Camuflaje y exhibición. Córdoba, Palacio de la Merced, noviembre 2003.