

Texto catálogo WDW WINDOWS, Museo de Arte Contemporáneo (MNAC) Bucarest. Noviembre 2012

JOSE MANUEL CIRIA: EL SISTEMA DE LA PINTURA

Gracia Ramírez Cruz

“Mundo complejo y turbio el nuestro, en el que desconocemos la intención de una figura en un cuadro. CoBRA buscaba la esperanza. Miró la magia de la ingenuidad. Hoy día ¿sirve para algo pintar un monigote?”
(José Manuel Ciria, Pozos de Luz, XXXIII)

Desde que emergiera a finales de los ochenta la obra pictórica de José Manuel Ciria se ha alineado con las tendencias revisionistas del Modernismo que retoman la problemática de la representación y la reflexividad. En esta trayectoria, Ciria ha propuesto un riguroso análisis conceptual del arte, un examen que se explicita en los aspectos formales de la misma obra. El impulso revisionista que informa este método no se entretiene en simplemente citar los preceptos estéticos y conceptuales de las tendencias pasadas, como si la mera repetición pudiera llegar por sí misma a conclusiones diferentes. Tampoco el interés de Ciria por la especificidad del lenguaje pictórico se reduce a reiterar las ya designadas condiciones de existencia de la pintura. Al contrario, el artista somete a examen, teórico y práctico, los códigos y preocupaciones de esta, sirviéndose del lenguaje gestual de la abstracción y afianzándose como autor-agente que actúa sobre la materia. Ciria examina el signo y la abstracción como vehículos de la representación y expone las articulaciones y dependencias que constituyen de la significación. Con este método demuestra los inagotables reverses del significado, así como los múltiples y continuamente renovados caminos que recorren nuestras mentes buscándolo. De esto resulta una pintura vitalista, inagotablemente regenerada. Pintura que sirviéndose de los códigos auto-reflexivos nos invita a cuestionar las condiciones contemporáneas que enlazan vida y arte.

Estallido y Contención: Liberación de los Sistemas Binarios

En los años noventa Ciria estableció su personal estilo pictórico basado en el juego de contrarios a nivel plástico y conceptual. En estos ejercicios el artista buscó sutiles puntos de contacto, tensión y equilibrio. Frecuentemente nos presentaba masas cromáticas sólidas y fuertemente contrastadas. Sobre estas subrayaba puntos de choque así como momentos de equilibrio que consigue por modulaciones tales como arrastres, pulverizaciones y decapaciones. Como si se tratara de una demostración en un laboratorio físico-químico, este ejercicio expuso la base misma de la pintura, sus cualidades materiales. Pintura que es por un lado material y orgánica, y por otro expresiva y simbólica. Al mismo tiempo, estos ejercicios nos recordaban la propia fluidez y evanescencia de la pintura y la posibilidad de someterla a una aniquilación total. En esos momentos, el artista también establece una relación dialéctica entre los componentes reconocibles de distintos medios. Lo que en un determinado momento parece una gota de pintura, el siguiente se transforma en lo que se asemeja al grano de la película de una fotografía. En este periodo Ciria consolidó su práctica en la transformación y reconciliación de los sistemas binarios que definen la pintura como medio en sí mismo y en oposición a otros medios. De esta forma señalaba una realidad siempre relativa ya que surge de una posición contingente definida por apariencias opuestas.

Estas operaciones de definición y negación, de contención y estallido, resultan en un juego semántico que ahora permiten al pintor operar sobre la materia y el discurso histórico de la pintura, casi como si estos fueran objetos encontrados sobre los que aplica una voluntad liberadora y afianzadora. La superficie de los cuadros es enriquecida con espacios corrugados que a veces se nos presentan como si habitaran universos independientes donde tienen entidad propia. Otras veces la pintura se ve envuelta en transparencias y veladuras que difuminan líneas e inter-relacionan distintos componentes del cuadro. Este es un movimiento constante entre un mundo tangible y autónomo y un universo etéreo y difuso. No obstante, este dinamismo también tiene sus propias negaciones. Las puntuaciones de manchas y gotas, finitas y sólidas, llegan más allá de los confines del lienzo por medio de movimientos centrífugos, mientras que las veladuras translúcidas y evanescentes se encuentran con los límites de la superficie planar de la pintura seca. En estos reveses del significado no parece que haya un principio absoluto que gobierne sobre el otro de forma permanente, sino que están en continuo proceso de diálogo y reajuste que depende, en cada instancia, del recorrido de la mirada que los esté afrontando. Ciria operativiza claramente los términos y métodos empleados para que en caso de que la balanza vire hacia un lado, sepamos con qué estamos tratando.

Los Errores y las Heridas: Los Valores del Intervalo

El lenguaje plástico de Ciria también se ha afianzado en el uso de marcas que pueden ser definidas como “los errores y las heridas”, formas que el artista usa para indagar en los principios creativos y destructivos. Ciria nos hace considerar los intervalos entre las marcas, y ello nos posibilita diferenciar el paso de masas solidas a líquidas, variaciones dentro de los valores cromáticos, y reconocimiento de fondo y figura. Esta operación nos hace más conscientes de las relaciones de interdependencia entre los elementos formales y conceptuales que dan entidad a cada componente. Ciria distingue aquello que es de aquello que no es por medio de oposiciones que se implican mutuamente y así llegamos a una instancia de significado no reducible a las partes constituyentes. De este modo, las valencias negativas de cada elemento son resaltadas como principios creativos activos que concretan la experiencia sensorial de la obra y su entendimiento. Las marcas causadas por los errores y las heridas, lo fortuito y lo traumático, son incorporadas en la obra, apareciendo ante nuestros ojos, por ejemplo, en el encuentro entre las motas de pintura salpicadas sobre las lonas y los accidentes de su superficie, un ejercicio que señala la relación del autor con el objeto y su medio de expresión.

Ciria inscribe la gestualidad y el intervalo en sus cuadros, dando cuenta de la determinación de la obra en cada pincelada y reflejando la propia transitoriedad del momento en el que el artista opera sobre ellos. Esto testifica el juego de posibilidades que se abren ante la empresa creativa, posibilidades que se definen durante los intervalos en los que el pintor aborda las telas, entre las idas y venidas de las musas y los tránsitos entre residencias. Incluso si el artista empezó con una idea aproximada de la obra, los eventos exteriores -algunos voluntarios, otros incontrolables- van decidiendo el resultado final, confiriéndole un valor determinado. Así la obra adquiere el importe exacto de los “los errores y las heridas”, una carga emocional que también se reconfigura en cada visionado.

Gesto y Control: Agencialidad en el Sistema

El método sistemático que caracteriza la obra de Ciria busca fundamentar los parámetros esenciales de la práctica y apreciación de la pintura. Esto se advierte claramente en el examen de la gestualidad simplificada que el artista lleva a cabo en la serie de dibujos Box of Mental States. En esta serie, Ciria analiza el gesto pictórico, aquel que la crítica modernista inicialmente articuló como acción inmediata; signo mistificado de la liberación de la subjetividad inconsciente del artista. En los dibujos de Box of Mental States Ciria actúa con el grafito sobre el papel, marcándolo de manera que

rompe la ilusoria infinitud del blanco; haciéndonos ver la superficie del papel de nuevo como aquello que es, un soporte para el dibujo, un objeto físico aparentemente silencioso. Aquí el gesto nos recuerda cómo la materialidad muda de los medios –el grafito, el papel- y la acción del artista con ellos despiertan el universo del significado. Dicho nacimiento es regulado por la acción del artista, que es aquí tan lúdica y exploradora como rigurosa, clara y delimitadora. Las líneas, irregulares pero fuertemente marcadas, crean estructuras compositivas en las que predomina el orden y la contención, actuando como cierres envolventes que regulan el flujo y relación entre luces y sombras, líneas y planos. Estas operaciones de clausura y equilibrio reafirman el control autorial. De esta manera, Ciria subraya la intención como componente principal dentro el examen de la gestualidad expresiva; variable plástica y conceptual que no es un acto espontáneo y transparente ni tampoco expresión idealizada del inconsciente transpersonal, sino acción terciada por la especificidad del autor, el medio y sus materiales.

Series de Caretas, Monigotes y Garabatos: Signos y Significado

En las series que comenzaron con el nuevo milenio, entre ellas Doodles, Desocupaciones, Máscaras Schandenmaske, y Cabezas de Rorschach, el pintor aplica las retóricas de la transparencia y opacidad, de la precisión y la indeterminación del significado. Estas series también atestiguan una expedición profunda hacia el campo de las referencias figurativas, examinando el contenido simbólico que le proporcionan máscaras, monigotes, garabatos, rejillas y cabezas humanas. Estos motivos son formas identificables y con las que nos identificamos, ocupándonos y pre-ocupándonos. Representaciones capaces de condensar cargas expresivas que provocan fuertes respuestas emocionales. En estas series el artista realza las convenciones formales y psicosociales, y nos advierte de la vana empresa que supone buscar en ellas esencias. Las repeticiones y variaciones sobre los motivos que componen estas series enfatizan la artificialidad y mutabilidad de las máscaras y sus supuestos contenidos, negando el valor trascendental de un pretendido original pero afirmando la inmanencia del significado durante el instante único de la aprehensión.

Si bien a veces el pintor destaca la capacidad lírica y dramática de las máscaras, tal como ocurre en Máscara de los Primeros Encuentros, igualmente muestra que dichas formas pueden someterse a desarticulaciones que revelan identidades distintas y simultáneas, como en Figura-Máscara

Desocupada (2008). Esta es una lógica inquisidora sobre la continuidad y la mismidad que se suponen base constitutiva de la identidad de los objetos en cuanto percibidos, lógica que llega a sus propias conclusiones en Bloody Mary por Duplicado (2008). Este cuadro es un ejercicio de copia-seriación dentro del mismo plano pictórico. Aquí la noción de original sobre el que se presupone mayor status, pierde valor al presentar dos imágenes casi idénticas simultáneamente. La aprehensión simultánea nos lleva a pensar que las diferencias les hace iguales.

En la misma línea, el tríptico Lo que Soy, Lo que Creo Ser, Lo que los Demás Ven (Schandenmaske Masks, 2008) desafía a dilucidar la paradoja identitaria de la mismidad y la diferencia. Ante estos tres lienzos, el espectador moviliza la mirada en busca de contrastes formales que sostengan el pretexto conceptual del título que los distingue como tres objetos distintos. Pero en su lugar, el espectador encuentra similitud y armonía en el ritmo y unidad de las formas, en las texturas y colores. La asignación de significado se mueve entre la casi inmediatez de lo convencional –como en el icono de la máscara con sus referencias teatrales a la personalidad y la expresión-, y el cuestionamiento exhaustivo de aquello sobre lo que se postula una diferencia –los distintas perspectivas sobre la identidad que se suponen reflejadas en cada lienzo. El espectador persiste en examinar los acentos que componen los patrones formales, unos más sutiles y otros más marcados, pero estas diferencias son niveladas, corroborando que las tres imágenes-perspectivas representan lo mismo: máscaras. De este modo, Ciria invoca las consabidas y casi automáticas actitudes con que las que nos proyectamos en signos e imágenes en busca de significados, a la vez que nos recuerda la falta de transcendencia de los mismos.

Estas exploraciones sobre la identidad y las emociones encuentran un terreno particularmente fértil en las Cabezas de Rorschach donde Ciria establece una relación dialéctica entre lo reconocible y lo irreconocible de la cabeza humana para llamarnos la atención de nuevo sobre el inagotable movimiento que crea significados conscientes e inconscientes. En estas series Ciria delimita claramente el contorno de las cabezas, como hizo con las líneas rigurosas de los dibujos de Box of Mental States. El contorno de la línea crea la forma humana como entidad reconocible, pero el interior que contiene es grotesco: materias amorfas, gestos desproporcionados y rasgos ausentes. Cada cabeza es puntuada por un título que la califica dentro de lo que podría ser una taxonomía borgesiana –caprichosa e infinita- de tipos sociales y sentimientos. Estas imágenes retan nuestra concepción habitual de lo propiamente humano y lo socialmente aceptable. Las Cabezas de Rorschach invocan desde miedo y repulsión hasta la risa cómica propia del bufón. Las imponentes formas grotescas que pueblan cada lienzo nos permiten objetivar nuestros deseos y miedos

inconscientes. Pero esta objetivación es transitoria, ya que la mirada continua recorriendo las formas, encontrándose marcas, intervalos, disyunciones y contenciones que relanzan de nuevo el proceso de búsqueda de significado.

Instalaciones: Impermanencia y Experiencia

Recientemente Ciria ha ahondado en la dialéctica de la objetivación de emociones y la disolución de conceptos transcendentales en instalaciones e intervenciones callejeras que sirven de escenario para experiencias estéticas aun más autoconscientes. La instalación *La Chaqueta de mi Padre* (2012) es un video proyectado sobre una gran chaqueta de sastre de color negro donde imágenes de la serie *Cabezas de Rorschach III* mutan de una a otra. La técnica de animación morphing instala vida a las imágenes y permite al pintor destacar la variable temporal para abordar desde otro frente la cuestión de la representación y percepción del instante expresivo. Para aparecer de manera clara y distinta cada una las Cabezas lleva un lapso de tiempo breve pero perceptible. Cuando esto ocurre y se reconoce el gesto o expresión, los contornos y contenidos de esa imagen empiezan a disolverse, fusionándose con la siguiente cabeza. El resultado es una experiencia casi hipnótica donde se mezcla la leve expectación por reconocer la emoción de cada imagen con la saciedad producida por los momentos de transición, cuando los patrones de formas cambiantes crean sus propios valores relacionales y ritmo. A esto se suma el efecto retroactivo de las imágenes proyectadas acumulativamente sobre nuestra memoria y que evidencia cómo esta facultad tercia entre la retención y la pérdida. Cada nueva imagen altera el recuerdo de la anterior, incorporando una nueva capa de significado que conmueve la identidad previa y le hace pasar al presente siempre en flujo. Las imágenes de *Cabezas de Rorschach III*, hechas en el periodo entre el triste anuncio de la enfermedad terminal del padre del artista y el inevitable fin de su vida, encuentran sentido ahora dentro de esta instalación que señala la necesidad constante de afrontar los más profundos miedos y deseos, así como la mutabilidad de los vectores vitales de la identidad y el recuerdo.

En otras instalaciones recientes, Ciria juega con las ordenaciones e intencionalidades que determinan la experiencia estética de la obra. La torre de cubos pintados *Acumulación de Datos II* (2010) evoca una disposición azarosa que alcanza un equilibrio delicado pero imponente. Contenidas por el soporte estereoscópico de los cubos, los estallidos de pintura en cada lado llaman a la simulación de tridimensionalidad típica del medio pictórico. Aquí pintura y escultura

están en armonía, recordando que la apreciación de volúmenes y profundidad es una percepción cotidiana previa a la delimitación histórica de los distintos medios. A través de estas referencias cruzadas, actos de disolución y equilibrio, el arte cuestiona a la vida y la vida cuestiona el arte.

Un dialéctica similar se establece entre el políptico *Window Dreamer* (2012) de la serie *Memoria Abstracta* y la instalación de suelo *Retícula Construida* (2012) que contiene una matriz de composiciones con materiales de desecho tales como papel, escombros y cartón, mezclados y pintados de modo que recuerdan la ordenación de explosiones de la serie anterior. En *Window Dreamer* el espectador empequeñece frente a la apabullante presencia del políptico, aunque podemos modular esta experiencia a medida que nos acercamos y alejamos de él y recorremos sus distintas partes. En cambio, para contemplar la retícula del suelo el espectador tiene que bajar su mirada e inspeccionar el trabajo desde esa posición de dominio. Así empezamos a valorar la manera en que la mezcla y disposición de los materiales ha conseguido tales efectos. Vistas en conjunto, el políptico y instalación representan un recorrido de ida y vuelta por la misma avenida. La acción y reacción del espectador ante las obras disuelve las relaciones de poder y valor de las que ha partido. Dejando explicados los términos y procedimientos empleados, el proceso de disolución de los límites entre la vida y el arte se dispara de nuevo al preguntarnos por es el destino de cada obra.

Ciria nos invita a contemplar con lento silencio el agitado concierto de las representaciones; a sentir como el tiempo, si todavía vibrando, está arrestado en cada cuadro pero se reconfigura con cada mirada. Esta confrontación directa con la viveza de las formas inertes que habitan el universo del arte nos devuelve la mirada después de que, por unos instantes, hayan sido uno con nosotros. Ciria nos recuerda con regocijo que todo aquello con forma y nombre, aun siendo funcional, es ilusorio y mutable; un sublime engaño, tan artificioso como necesario. El sistema de indagaciones, operaciones y ejercicios que Ciria establece en su pintura no se detiene en constatar la problemática que encontramos al preguntarnos sobre la correspondencia entre imagen y concepto y la relación del espectador con estos. Más bien, el artista la acota por medio de operaciones que nos ayudan a esclarecer la lógica que articula dichas relaciones, frecuentemente paradójicas. Así destaca el valor relacional e inagotable de los signos como vínculos entre imágenes y conceptos, entre individuos y perspectivas y nos deja a los espectadores sacar las conclusiones que sean relevantes para cada momento. Este es un arte programático que desentraña esas paradojas que normalmente se nos presentan esquivas y asombrosas, proponiendo un sistema preciso y

fundamentado, presto a aceptar el reto de aquellas preguntas sobre el arte y la vida que, a fin de cuentas, son inevitables.