

# BAERTGALLERY



J. Óscar Carrascosa "Ciria: luces sincronizadas," *Chromart Magazine*, 28 June 2017 (online).



José Manuel Ciria. *Spoons and Forks*, 2016/17; oil on tarpaulin; 79 x 79 in.

**El nuevo trabajo de José Manuel Ciria se expone en la Baert Gallery de Los Ángeles, del 27 de mayo al 8 de julio.**

Era inevitable que ocurriese. Cuando la creación artística se sustenta sobre los grandes temas del tiempo y la memoria, el yo surgirá tarde o temprano de manera ineludible, pues al fin y al cabo son las claves definitorias de la identidad. San Agustín defendió que no hay nada más que presente, o como expresó Paul Ricoeur a partir de las *Confesiones*, "el pasado es anterior y el futuro es posterior solo respecto a un presente dotado de la relación de autorreferencia, atestiguada por el propio acto de enunciación". Por lo tanto, "vivimos hacia delante y comprendemos hacia atrás", según escribió Wilhem Dilthey, de manera que la construcción del yo solo sólo puede ejecutarse atendiendo a la memoria y al pasado.

En esa comprensión hacia atrás -en el *presente de las cosas pasadas*, diría San Agustín-, descubrimos a José Manuel Ciria como el referente del nuevo expresionismo abstracto español más internacional -quien a la vez construye con las mismas pautas su propia identidad-, como artista aclamado los por centros de arte de nuestra cartografía del *artshow* – normalmente más delirante que lúcida o coherente- y consagrado por la crítica más rigurosa.

La trayectoria estética de Ciria parte y se mantiene, a mi juicio, desde la honestidad de la propia pintura, con escasas concesiones a la geminación de modelos de éxito, por más que haya podido resultarle tentadora, y sin caer en la simulación efectista o el artificio vacuo. En un intento de atrapar el tiempo en el presente, a comienzos de los años 90 centró su trabajo en la revisión de la abstracción pictórica, expresándola en los equilibrios entre la geometría y la mancha, a veces azarosa, a veces incontinente pero vigilada; una línea que ha continuado al investigar sus posibles combinaciones, dando cabida ocasionalmente a cierta figuración y presentando en cada obra una multiplicidad que en todo momento es homogénea, a veces incluso cartesiana con su tan citado cuaderno de notas como modelo inicial. La multiplicidad, precisamente, era una de

las propuestas de Italo Calvino para el nuevo milenio, como también lo era la velocidad -hecha perfección en el *festina lente* -apresúrate despacio- que me sirve para entender las pulsiones plásticas, pero también biográficas, de Ciria. Así, por ejemplo, puedo acercarme a la imagen del pintor subido a un avión haciendo escalas ininterrumpidas, al cambio del silencio del estudio por el no lugar de los aeropuertos que lo ha llevado a exponer en lugares como el Centro de Arte Mark Rothko letón, en el brasileño Museo Fundación Memorial de América Latina, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Bucarest, el tapatío MURA de Jalisco, el IVAM de Valencia, el Museo de Arte Moderno de Medellín, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, el Museo Centro de Arte PasquArt de Berna o incluso la National Gallery de Kingston (Jamaica), una brevísima selección del listado de más de 100 muestras internacionales: un currículo expositivo propio de una gran *superstar* o de un difunto consagrado.

De la misma manera, Ciria ha trasladado su estudio en diversas ocasiones, persiguiendo en ese nomadismo nuevas fuentes pictóricas sobre el camino ya esbozado desde el comienzo, habitando en realidad heterotopías en las que aumentar el conocimiento a la vez que el reconocimiento de sí mismo. Sin duda la que ha sido más importante es la de Nueva York, atrasada por lo azaroso que le libró de la catástrofe de las Torres Gemelas, en esa fabulación épica de lo no sucedido que también ha colaborado a la construcción de su biografía, y donde nacieron las series "Post-Supremática" (2005), "La Guardia Place" (2006-2008), "Schandenmaske" (2008), "Doodles" (2008), "Cabezas de Rorschach III" (2009) y "Memoria Abstracta" (2009). Tras la experiencia americana Ciria adoptó Berlín como lugar para la creación, un Berlín que ya no es el que era para el arte cuando él lo encontró, y donde trabajó en "Psicopompos" y "Puzzles". Berlín fue sustituido por Londres ("The London Boxes") en su búsqueda continua de que la ciudad transforme al sujeto y su creación, y Londres, de nuevo, por el punto de partida: Madrid.

En una entrevista incluida en el documental de Arthur Balder *Ciria, pronounced Thiria* (estrenado en el MoMA en 2013), el artista manifestaba abiertamente su amor por España; pero para venir de vacaciones, no para convertirlo en su espacio de creación. Se trata de un hecho importante para entender su actual pintura. Volver al punto de partida siempre tiene un aire de fracaso, de enfrentarse a la propia conciencia -circular es una forma espectacular de amnesia, nos recuerda Baudrillard-; pero a la vez de éxito personal, de aprendizaje que nos distancia del yo que fuimos y con el que ahora nos enfrentamos de nuevo, de autoafianzamiento en lo vivido -ya expresó Walter Benjamin la falta de experiencia humana como nueva barbarie-. Pero sobre todo supone una transformación, un repensamiento del sujeto, que, frenando, se siente amenazado por la deceleración de la velocidad frenética. Por mucho que Schopenhauer defendiese al arte como libertador del *odioso yo* y sus miserias, nada tiene que ver este escape contemplativo con la situación del creador y su angustia. Y he aquí la vuelta al yo, que como decía al comienzo de estas líneas, era previsible y era inevitable que ocurriese. Por eso, antes de la vuelta a la pintura del artista que nunca ha abandonado la pintura, hemos asistido a un retorno al yo, y pintura y ego han ido de la mano hasta Los Ángeles en la exposición *Ciria, the pendulum movement*, una muestra en la que la recuperación de la velocidad sobre un camino trazado previamente, igual que del *dripping* sobre la geometría artificiosa, ha dado un resultado brillante que nos muestra al más puro Ciria en su continua indagación plástica.

El catálogo de la exposición, con varios textos de Carlos Delgado compendiando la evolución completa del artista, viene acompañado de un cómic dibujado por el pintor a modo de autobiografía de los últimos tiempos. Me ha parecido divertido este ejercicio de exhibicionismo tan de siglo XXI -en nuestro particular *zeitgeist*, si se me permite manosear la terminología hegeliana-, esta postura de integración frente a la pose apocalíptica a la que invita la situación actual y, especialmente, el empleo del lenguaje de *massmedia* para la autoreferencialidad como estrategia de salvación en las errabundas dinámicas del arte contemporáneo ("el medio es el mensaje", sentenció Marshall McLuhan). En estas páginas, se nos presenta la narración de quien tras una última coda cosmopolita se queda al margen de la velocidad, de quien contempla cómo inconscientemente se ha visto detenido en la estación mientras el tren sigue en marcha, tan rápido que no atisba a verlo, sino sólo a recordarlo con las trampas de la memoria, por supuesto con él mismo dentro. Paul Virilio describe en su *Estética de la desaparición* la picnolesia, una enfermedad que produce en el sujeto un estado de abstracción patológica por el que se ausenta temporalmente del espacio que habita. Para Virilio, es precisamente la aceleración la que produce las circunstancias desincronizantes de las crisis picnolépticas. La dromología viriliana, al estudiar las relaciones entre la velocidad de la contemporaneidad tecnológica, sus efectos en el ser humano y la percepción de la realidad, nos explica que "la hipervelocidad de la información en las comunicaciones genera efectos de desaparición del cuerpo, del espacio y del tiempo histórico". En ese estado de desincronización, Ciria se muestra a sí mismo en el cómic-confesión entregado a la evasión a través de la actualización de recursos tradicionales del malditismo: el prozac y el whiskey. El retorno del éxito disfrazado de aclamación pública, la recuperación de la velocidad en viajes transoceánicos, fotos y notas de prensa que cruzan el planeta al instante a través de las redes, la restitución de la situación perdida desencadenante de la narración, en definitiva, la resincronización, se ofrecen como final feliz en las últimas viñetas. Todo es fiesta y lejos queda para el arte actual aquella sentencia de Adorno de que "el arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad (...). Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa". Nos movemos ahora en la pirotecnia del espectáculo, que no necesariamente está condenada a la simulación, como demuestran las pinturas de Los Ángeles.

En esta nueva serie de José Manuel Ciria comprobamos una dimensión de lo plástico que emana de la fe en la pintura, la fidelidad a sus postulados iniciales y sus ulteriores desarrollos, al armazón teórico que delimitó las reglas de su gramática

pictórica, ese instrumento preconcebido de búsqueda que le ha guiado a lo largo de estos años. El ritmo es el adecuado, el *festina lente* que proponía Italo Calvino para nuestro nuevo milenio, y se consigue a través de la quietud de las matrices soportando la rapidez de la pintura, si bien hay piezas, como *Trembling*, en la que la velocidad adquiere protagonismo absoluto. En algunas de ellas, como *Head on a Tray*, el artista ha conseguido sintetizar todos los aciertos de su trayectoria, permitiéndose el guiño de evidenciar parte de lo procesual. La celebración de la pintura puede observarse en *Spoons and Forks*, que evidencia un reencuentro de ese yo al que me he referido anteriormente con la creación en general y la pintura en particular, sin interferencias ni hibridaciones. Y todo está sucediendo en Los Ángeles, la primera ciudad del mundo que aumentó su velocidad sincronizando los semáforos.