

LA LÓGICA CIRIANA Y LA PINTURA DE LA PRECONSTRUCCIÓN

Mark Van Proyen

Lo contemporáneo es una presencia fugaz y moribunda. Sus manifestaciones ocurren ante nuestros ojos, y aún así somos incapaces de controlarlas o definirlas, al igual que las palabras son incapaces de describirlas a tiempo, al mismo tiempo. Su fluir ha de ser descubierto, permanece indefinido y no formulado, existe y se impone, pero no puede ser canalizado. Es difícil canalizar un solo paisaje, encerrarlo en un perímetro en el que podamos señalar todo lo que ocurre.

Germano Celant, Unexpressionism, 1988 (1)

Descansamos; el sueño tiene poder para emponzoñar nuestro descanso. Nos levantamos; un pensamiento vagabundo contamina el día. Sentimos, concebimos, o razonamos; reímos o lloramos, abrazamos con cariño a nuestro enemigo o nos desprendemos de nuestras preocupaciones. Es lo mismo. Pues sea con alegría o dolor, el camino de su partida sigue despejado. El ayer del hombre nunca será como su mañana. ¡Nada permanece sino lo cambiante!

Mary Shelley, Frankenstein, 1818(2)

Las pinturas de José Manuel Ciria se presentan ante el ojo del espectador con audaces y decididos gestos de colores elegidos de una paleta limitada, formando formas gráficamente nítidas que resultan frescas, precisas y confiadas. A menudo, parecen específicas, como si fueran residuos de caracteres figurativos (o fragmentos de caracteres, o familias de caracteres) que parecen comportarse en el espacio pictórico como actores no humanos colocados en un escenario sobriamente decorado. Incluso cuando del veloz pincel de Ciria emanan gotas visibles, es aparente que también funcionan como actores precisos y deliberados en relación con la arquitectura gráfica y pictórica del cuadro en cuestión, estructurando los elementos de equilibrio y dinamismo con un aplomo confiado que no es dubitativo ni hiperbólico.

Puede incluso afirmarse que el controlado gestualismo de los cuadros de Ciria refleja los propósitos de la caligrafía asiática, no solo por la manera en que subsume o anula las categorías binarias de deliberación y espontaneidad, sino también por cómo apoya configuraciones gráficas aparentemente simples que hacen algo similar con la presunta dicotomía entre la belleza y lo sublime. En cualquier cuadro hay momentos en los que podemos observar una transformación de los elementos gráficos en algo que parece un espacio pictórico (por ejemplo, en el uso de nubes de sombras que sugieren que las formas abstractas son entidades dimensionales), pero siempre están equilibrados por otros momentos en los que puede observarse cómo este mismo espacio conduce la atención del observador hacia la superficie de la obra, alcanzando momentos estéticos donde lo microcósmico y lo macrocósmico se modelan con perfección despreocupada. Los cuadros de Ciria siempre revelan un sorprendente, aunque discreto, juego de manos, donde la cualidad del «aquí» del hecho gráfico encuentra una coexistencia perfecta con la cualidad del «allí» de la alusión poética.

Aunque algunas de las obras de Ciria son de gran tamaño, en raras ocasiones lo son de manera exagerada, y cuando su escala es relativamente modesta, nunca incita al espectador a descubrir fetichismo o preciosismo en lo que hace. Al contrario, cuando trabaja a pequeña escala, los resultados tienden a parecer mayores de lo que cabría esperar de los elementos materiales de la obra. Por otra parte, sus obras de mayor tamaño pueden parecer más contenidas e internas, de tal modo que frustran las alusiones a cualquier idea de vastedad metafísica como corresponde a esa clase de «sublime» que anima la obra de artistas como Barnett Newman o Mark Rothko.

El color en Ciria puede ser a la vez explosivo y reservado. A menudo usa expansiones de gris y piel para establecer un tono de discreto estasis y al mismo tiempo aludir a la austeridad de un paisaje árido. Esta austeridad se ve estratégicamente alterada por aplicaciones gestuales de rojos que resuenan a fuego y a sangre, y de negros que invocan el escalofrío de la muerte, siendo estos dos los «personajes» metafísicos que impregnan las obras de Ciria con una animación de formas de Rorschach que han cobrado una especie de vida a la vez absurda y fundamental. Esto representa una concepción única del color que parece hallarse en consonancia con recientes desarrollos en la práctica de la pintura. Donald Kuspit ha escrito sobre las diferentes concepciones del color visibles en el arte estadounidense del siglo XX, identificando tres tendencias generales⁽³⁾ que clasifica como: color psico-simbólico, color puro trascendental y color empíricamente neutral (esto es, color realista), y asocia el primero con el deseo de conferir una forma para-simbólica al carácter eminentemente turbio del impulso subconsciente; el segundo escapa de este simbolismo

adentrándose en un reino sensato de pureza trascendental donde la tonalidad es abolida en beneficio de la intensidad cromática; y el tercero surge con los intentos del arte pop y del minimalismo de derrocar a los dos anteriores a fin de desplazar los sentimientos con la mecánica de los hechos. El uso decididamente no-estadounidense que Ciria hace del color añade otra categoría a esta trinidad que llamaré color frankenstiniano en honor, no del epónimo doctor, sino del monstruo que aparece en la famosa novela de Mary Shelley. El tipo de color al que aludo se parece al monstruo, cosido a partir de los fragmentos muertos de los otros tres enfoques, nuevamente reanimado con un propósito hueco. Está simultáneamente más y menos vivo que sus partes constituyentes, y no tiene otra elección que buscar un nuevo propósito en un paisaje extraño. Al igual que el rechazo asesino que el monstruo ejerce contra el amoral doctor que lo creó, el color frankenstiniano rechaza el positivismo anti-humano del pop y del minimalismo, reconoce a su vez que nunca podrá retornar al feliz paraíso de la tierra psico-simbólica representada por el color turbio, y también que ha de renunciar al trascendentalismo celestial del cromatismo puro. Todo cuanto le queda es el infeliz drama de intentar vivir de su ingenio en un mundo estructurado por mentiras y muerte. Esta es la clase de ingenio que ha de tenerse en mente cuando se adscribe tal término a la obra de Ciria. Una obra que es ingeniosa, en efecto, pero que evita ser meramente aguda. No hay aquí insensatez, pues no hay tiempo para ello.

Las dimensiones frankenstinianas de los cuadros de Ciria también se extienden al tipo de pinceladas que vemos en ellas. Su «deliberada espontaneidad» nos obliga a recordar que la historia reciente de la pintura nos ofrece dos teorías enfrentadas de la pincelada. La primera emana del expresionismo alemán y del subsiguiente expresionismo abstracto estadounidense, que defendía la pincelada como protagonista existencial de la pintura y garante de la subjetividad profunda. Este modelo celebra el impulso primitivo de tocar que se encuentra en el corazón de la vida emocional, y nos invita a realizar asociaciones entre lo explícitamente visible y lo implícitamente táctil. La segunda teoría de la pincelada deriva del arte pop y está ejemplificada por las obras de Roy Lichtenstein a partir de principios de los setenta, que emplean una versión cómic, cuidadosamente pintada, de la pincelada del expresionismo abstracto como emblema gráfico independiente. Al subordinar de este modo lo tangible de la pincelada, se subraya la eficiente consecución de estrategias preconcebidas de significación social, degradando de manera tácita la consolidación de cualquier estado del ser subjetivo preexistente en beneficio de una fantasía de auto-invenición «radical» que puede apropiarse de las partes necesarias de la identidad artística a partir de cualquier fuente aleatoria. Desde los años sesenta, la posición derivada del pop ha ocupado el primer plano de la pintura contemporánea, en parte como parodia cínica del cuestionable idealismo

que se le confirió al primer modelo, y en gran medida como capitulación ante un omnipresente «diseñismo» que busca convencionalizar y regular el abanico de experiencias estéticas potenciales. Pero mientras que el pop y sus vástagos postmodernos han comenzado a desaparecer en el horizonte histórico del arte, el papel de lo táctil en la pintura reciente ha madurado hasta sufrir una reconsideración radical.

De hecho, puede que ahora sea justo preguntarse si la actitud anti-táctil del pop puede representar algún tipo de fobia ante elementos como el afecto y la subjetividad. Parece que la obra de Ciria encara estas preguntas de muchas y complejas maneras. De hecho, una vez que su obra confirma las asunciones que pueden realizarse a primera vista sobre su relación, aparentemente cómoda, con las convenciones de la pintura abstracta lírica según la practicaban artistas como Robert Motherwell y Antoni Tàpies en los años sesenta, una segunda mirada nos dice que algo se está tramando en estos cuadros, algo que maliciosamente se remueve y se desvía de esa comodidad antes mencionada. A pesar de que estas pinturas logran ser a la vez lacónicas y generosas, hay en ellas cierta mala conducta al acecho, aunque parezca estar envuelta en una disposición de formas que simultáneamente denota improvisación y la noble simplicidad y tranquila magnificencia de una sensibilidad clásica.

La mala conducta de la que hablo es propia del evasor astuto. Mientras que la mayoría de las pinturas abstractas quieren llevar su «heroica» destilación de la experiencia en el lapso visible de sus planos pictóricos, la obra de Ciria se burla de nuestro interés ante tal posibilidad y retrocede en favor de un acto de malabarismo introvertido que vuelve a poner en escena una sorprendente variedad de maniobras pictóricas dentro de un sistema de contenedores compositivos y subcontenedores que se reflejan unos a otros a la manera de un tema y sus variaciones. De alguna forma, su obra puede relacionarse con el tipo de «Pinturas provisionales»⁽⁴⁾ que mencionó Raphael Rubinstein en 2009. En aquella época, Rubinstein tomó nota de una corriente que subrayaba obras que tenían la intención de parecer improvisadas e inacabadas, y que en algunos casos eran abiertamente provocativas en su énfasis de la gestualidad teatral por encima de la forma. «Casual, apresurada, tentativa y auto supresora» eran los términos que se usaban para describir la obra de pintores provisionales como Raoul De Keyser, Albert Oehlen y Michael Krebber, y se dijo que todos los pintores provisionales infundían motivos dadaístas a la práctica de una abstracción improvisada. Y sí, todos ellos usan el color y el pincel de manera decididamente frankenstiniana.

En otros sentidos, sin embargo, la obra de Ciria se aparta de la pintura provisional. El punto de distinción más evidente está en su renuencia a caer en el tipo de teatralismo hiperbólico que marca las obras de estos pintores, mostrando en su lugar una clara preferencia por un medido equilibrio entre lo directo y lo medido. En la obra de Ciria hay que mirar antes de ver, y a veces hay que mirar intensamente. En algunas ocasiones concede al espectador mucho que mirar, mientras que otras veces retiene estratégicamente elementos de interés evidentes. Su obra ha de mirarse siempre con ojos modelados por una conciencia de la evolución histórica de la abstracción modernista, y que a la vez hayan pasado también por una conciencia de la cantidad de distancia histórica que existe ahora entre nuestro atribulado presente y el mundo totalmente distinto en el que evolucionó la abstracción modernista. Estos dos tipos de conciencia son necesarios para poder identificar los momentos en los que Ciria entra y sale de esa evolución; de hecho, son precondiciones importantes para apreciar el carácter realmente innovador de su obra.

Durante su apogeo a mitad del siglo XX, la abstracción modernista siempre se entendió como un arte de esencias que reconfiguró las ideas tradicionales de maestría artística (de la articulación y organización de la experiencia) en otra noción de maestría: la maestría de la pureza. Tal fue el Doppelgänger óptico de una ontología muy apreciada que consistió en un supuesto desinterés que, al parecer, elevaría la autonomía estética a cotas siempre nuevas por encima de la experiencia mundana. Los devotos artísticos de la práctica de la abstracción modernista vieron que su tarea era nada menos que la cristalización de la experiencia en una forma que revelase su propia perfección y, en general, estas cristalizaciones participaron en alguno de los dos linajes paralelos a las nociones de Kuspit del color psico-simbólico y el trascendental. Llamemos al primero de ellos “subjetividad radical”, y nótese que hunde sus raíces en el simbolismo del siglo XIX, con revivals importantes en el expresionismo y el surrealismo. El segundo está en el extremo opuesto del primero en que no busca más que una huida total de la condición de interioridad cultivada por el simbolismo, buscando «trascendencia» en la presentación directa de los fenómenos sensoriales. El impresionismo, el fauvismo y el cubismo son ejemplos de este linaje, significativamente prolongado gracias a la celebración de Clement Greenberg de la abstracción post-pictórica así como del posterior minimalismo.

Aquí radica la importancia del estilo del expresionismo abstracto americano: fue el único movimiento del siglo XX que consiguió sintetizar los dos linajes antes mencionados, y no sorprende encontrar que su síntesis fue de vida breve, pues casi todo lo que vino después retrocedió a uno u otro de los campos mencionados. La única otra síntesis comparable al expresionismo abstracto es de una

perversión extrema. Me refiero al arte pop y a sus diversos vástagos postmodernos, que aunaron un fenomenalismo sorprendentemente romo y una especie de iconografía que se burlaba de forma agresiva y negaba el residuo del sujeto simbolista en beneficio de un sujeto enmarcado por la demografía social y la tecnología. Tras el arte pop, un nuevo culto favorecedor de un álgebra para-estética de enteros pictóricos reemplazó el antiguo culto del gesto espontáneo, dando la espalda a las connotaciones de este último de libertad interior y gracia existencial. Este nuevo culto, que creció junto a un interés generalizado por la poética intrínseca de la fotografía, se consolidó en una posición centrada en cierto cuestionamiento de la política de la representación, que pasó a convertirse en un hombre de paja destinado a recibir importantes ataques filosóficos de aquellos que usaban la deconstrucción como un término descriptivo de sus propósitos.

Durante el último cuarto del siglo XX, el modelo más prominente y controvertido de investigación filosófica fue el llamado deconstrucción. Un modelo surgido de los escritos famosamente crípticos de Jacques Derrida. Aunque la deconstrucción no tiene otro fin que el deseo de desmitologizar lo que se denominó «la metafísica de la presencia», de modo que la así llamada normalidad quedara expuesta como un juego amañado, fue especialmente importante en un aspecto: reformuló los hechos del mundo separándolos de los modelos de significado que les asignaban importancia, permitiendo que se hallaran disponibles a diversas estrategias de reanimación ética. Una de las razones de que los textos de Derrida se recibieran con un sentimiento tal de consternación es que a menudo se revelaban como irónicas actuaciones literarias que demostraban con agudeza la imposibilidad de escapar de predicados preexistentes, incluso si también vilipendiaban sutilmente lo dado del mundo sobre la base de que desplazaba posibilidades latentes que aún conseguían depredar la empresa filosófica, añadiendo una infeliz y elegíaca vuelta de tuerca al famoso adagio de Wittgenstein: «De lo que no se puede hablar hay que callar»(5)

Ahora que han pasado dos décadas desde que la furia de la deconstrucción alcanzó la cima de su victoria sobre un ejército de paja que había figurado como sustituto de la civilización occidental, podemos ver más claramente que marcó un punto necesario, aunque perverso, que reflejaba la ansiedad de un momento en el que los filósofos comprendieron que todo lo que habían hecho durante dos siglos era una especie de prolongación del juego con unas ideas que habían estado circulando mucho tiempo atrás, sin añadir demasiado al conjunto. En respuesta a este reconocimiento, muchos han seguido a Michel Foucault y vaciado sus armarios filosóficos para, con toda libertad, volver a dar propósito a sus esfuerzos por describir los oscuros linajes de varias

«historias de ideas», mientras que otros han aplicado las ideas deconstructivas a diversos sectores de las humanidades y las ciencias sociales a fin de revelar y desafiar sus limitaciones disciplinarias.

Mi cita en el epígrafe sobre la noción de «inexpresionismo» que tiene Germano Celant refleja un ejemplo de este último enfoque. Circuló originalmente en un artículo de revista en 1981 y fue reformulada en forma de libro en 1988. Presentaba una dura crítica a varias formas de pintura neoexpresionista que estaban de moda entonces; se decía que representaban «una orgía de emoción por los materiales pictóricos, un trabajoso fervor por los medios y las técnicas tradicionales, y un mórbido historicismo iconográfico...» donde «el artista hace la función del Artista»(6). En contraste con el neoexpresionismo, Celant propuso otra forma de entender el arte contemporáneo; «ha de aceptar ser 'instrumentos' y 'artefactos' de un sistema general para revelar su función: trabajar en lo ilusorio para evitar engañarse a sí mismo»(7) Celant engordó su delgado libro con ejemplos fotográficos del trabajo de 32 artistas que incluían a Jeff Koons, Barbara Kruger y Cindy Sherman, que formaban un grupo poco definido y que, con algunas adiciones y sustracciones, pronto serían habituales en las muchas bienales internacionales que marcarían las siguientes dos décadas de actividad en un mundo artístico que se expandía globalmente.

Para alguien ducho en la historia del arte, las afirmaciones de Celant parecen apuntar en la dirección de dos grandes exposiciones organizadas antes de esa década por Norman Rosenthal y Christos Jacomedies, tituladas respectivamente A New Spirit in Painting, celebrada en 1981 en la Royal Academy de Londres, y Zeitgeist, localizada en el Martin Gropius Bau de Berlín en 1984. Es interesante resaltar que hacia 1991 esos mismos marchantes estaban de acuerdo con las tesis del inexpresionismo de Celant, presentando su versión del arte contemporáneo en otra exposición titulada Metropolis, también en Berlín, que mostraba el trabajo de muchos de los artistas «inexpresionistas» de Celant. De nuevo, ha de subrayarse de qué manera estos artistas han dominado el escenario del arte contemporáneo durante los últimos veinte años, como lo hace la ahora cuestionable asunción de que su trabajo podría tener algo que ver con una posición filosófica deconstructiva, que es tanto como decir que un vistazo retrospectivo más mesurado redibujaría correctamente sus esfuerzos como una creación de productos de valor que cínicamente pretenden criticar el consumo como forma de elevar su estatus en tanto que... productos de valor.

Haríamos bien en preguntarnos qué aspecto tendría el mundo de la forma artística contemporánea si se hubiese sometido a una «deconstrucción» más sincera y exhaustiva. A la luz de esta pregunta diría que la obra de Ciria es depositaria de una respuesta importante aunque provisional. Los

cuadros de Ciria parecen hacer pantomima de una condición específica de coalescencia subjetiva que es, de hecho, «pre-constructiva», mostrando condiciones del ser que, a la manera de un coche que atropella y se da a la fuga, pasan alrededor y a través de regímenes conceptualmente precarios de representación. En lugar de finalizar cualquier cristalización quinta esencial de la experiencia, su obra lleva a cabo una guerrilla elegantemente construida contra las falsas certidumbres, reconociendo el valor limitado, de hecho iluso, de hacer cualquier clase de arte dedicado a «trabajar en lo ilusorio para evitar engañarse a sí mismo». Como oposición a tal postura, Ciria trabaja con la alusión y la evasión para conseguir preludiarse, un preludio que se centra en el renovado compromiso con la posibilidad animada como alternativa preferible a la [pseudo]certidumbre muerta. De este modo, su obra crea astutamente un evento a partir de ese estado de potencialidad en el que algo está a punto de ocurrir, a pesar de que su resultado no sea nada seguro. Su valiosa lección nos recuerda, en fin, que el azogue se mantiene mejor que la paja.

- 1.Germano Celant, *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1988, p. 5.
- 2.Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818. Texto en línea en <http://www.literature.org/authors/shelley-mary/frankenstein/chapter-10.html> (7 de julio de 2010).
- 3.Véase Donald Kuspit, «Unconscious and Self-Conscious Color in 'American-Type' Painting», en *The Rebirth of Painting in the Late 20th Century*, Cambridge University Press, 2000, pp. 91-100.
- 4.Raphael Rubinstein, «Provisional Painting», *Art in America* (mayo 2009), p. 123.
- 5.Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, 1922; Londres y Nueva York, Routledge, 1974, p. 89; Madrid, Alianza, 1999, p. 183.
- 6.Germano Celant, op. cit., p. 10.
- 7.Ibid. p. 12.