

Catálogo exposición “Teatro del Minotauro” itinerante organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Lonja del Pescado, Alicante.

Casal Solleric, Palma de Mallorca.

Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza.

Museo de la Ciudad, Valencia. Febrero 2003.

PALABRAS, PALABRAS, SANGRÍAS

Julio César Abad Vidal

-¿Lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo-.

El minotauro apenas se defendió Borges: «La casa de Asterión»

O retrotraemos todas las artes a una actitud y una necesidad centrales, encontrando una analogía entre un movimiento de la pintura o el teatro y un movimiento de la lava en la explosión de un volcán, o debemos dejar de pintar, de gritar, de escribir o de hacer cualquier otra cosa

Artaud: El teatro y su doble

“Words, words, words”, respondía Hamlet a Polonio cuando éste le pregunta qué estaba leyendo. Comoquiera que quedara insatisfecho por la respuesta, Polonio inquiere aún de nuevo. Hamlet contesta entonces que, pese a la veracidad de las afirmaciones que rezan en el volumen, no le agrada el hecho de que éstas estén escritas (Hamlet, II, ii). La verdad, que es siempre una osadía, es por ello, asimismo, inconveniente. En el proceso que ha imbuido a Ciria durante sus últimos años de creación y pensamiento, caracterizado por una mayor pulsión de comunicabilidad, de establecer las posibilidades de instituir a través de la pintura un encuentro con el espectador, la presente introducción de palabras, tanto en su corporeización formal como por su contenido, en el plano pictórico se antoja una puesta en abismo. El último Ciria, desde la reflexión y puesta a prueba (abusamos del término por cuanto de él emana una categoría teatral, dramática de la que versaremos posteriormente) de algunas de las manifestaciones cenitales del arte de vanguardia y desde la penetración, para su subversión, de estrategias, códigos e instrumentos populares, de modo extremo el de la publicidad, y aun desde los escritos ya inéditos, ya publicados acompañando las presentaciones de sus sucesivas exposiciones, apela de modo creciente a una confrontación con un interlocutor que abandone su posición pasiva para establecer una relación y una elaboración conjunta, y por serlo, social.

Las palabras no han estado ausentes del plano pictórico a lo largo de la historia del arte occidental. Generalmente su presencia estaba destinada a indicar los nombres de los personajes que aparecen en escena, facilitando –o constriñendo– de este modo su interpretación. Asimismo podían constituirse en título de la composición concreta, en una leyenda más o menos extensa por la que se versaba de los acontecimientos históricos pintados (de modo obviamente propagandístico) y aun incluso en la forma de diálogo entre las personas retratadas, como los globos o bocadillos en los que se insertan los diálogos de los personajes de los modernos comics, un recurso popular de asimilable lectura que cuenta en la filacteria como su directo y remoto precursor.

Desde finales del siglo XIX la realidad cotidiana, especialmente la urbana, está dominada por las letras de los mensajes y las firmas de las corporaciones comerciales. Muchos fueron los admiradores de la comunicación inmediata y conativa, cuando no abiertamente imperativa de los carteles que comenzaban a henchir las calles de los centros urbanos en los albores del pasado siglo. Es por ello que las vistas urbanas se pueblan en las pinturas figurativas de entonces de las palabras correspondientes a los mensajes cruzados que comenzaban ya a ocupar un espacio creciente de la realidad cotidiana. Esta ceremonia callejera es singularmente significativa en la obra del poeta Guillaume Apollinaire (el Apollinaire más precipitadamente futurista; movimiento que hará de estas vindicaciones su santo y seña), profeta de la celebración tecnológica y veloz, enemigo de la memoria clasicista, para quien la poesía se ofrecía al hombre de la calle precisamente allí, en el espacio que va a darle nombre a través del cartel, mientras que la prosa hallaba su lugar en las hojas de los periódicos, como testimonia en su poema “Zone” (“Zona”; en su *Alcools*, *Alcoholes*); signo de la novedad absoluta que deviene antigua en un lapso de horas y de la que el papel corruptible en que se imprime se torna en conciencia abisal. Casi un siglo después del acontecimiento del deambular callejero erigido por Apollinaire y sus seguidores, la presencia de las palabras en los lienzos de las calles, en jardines, farolas, contenedores de basura, marquesinas, autobuses, fachadas en proceso de reforma, bolsas de plástico, y aun en la ropa misma que vestimos, es hoy insoportable. Su saturación se torna narcótica, estéril, es tan fuerte nuestro hastío ante su contaminación y su ruido visual. Parece como si la imagen de la palabra estuviera pronta a asumir su derrota y claudicar ante la sordera de los otros a su apelación. Sobre la publicidad ha abordado desde 2001 Ciria distintos trabajos en los que ha empleado carteles publicitarios como fondo, contestando al discurso alienante y virtualmente infinito, idéntico, con la pintura, manifestación única y personal. Es ésta una cuestión de interés, por cuanto el cartel, instrumento de oferta y reclamo para la adquisición de una mercancía, desde bienes alimenticios hasta la participación o el consumo de partidos políticos, es asimismo, por su discurso imperativo o conativo, propio de afirmación de valores sociales, algo esencial en el desarrollo del movimiento Dada de

Berlín o del Constructivismo Soviético, formas éstas que presentan a la palabra como un instrumento plástico y comunicativo esencial. Es posible consumir la propia identidad, o de hacer de ésta un objeto de consumo a través de los productos cosméticos, las horas computables en el gimnasio, la experimentación quirúrgica o la forma inconsciente de compulsión de la moda, una homogeneización que se disfraza aviesamente con el reclamo de la forja de una identidad, de un “sé tú mismo” aparatosamente alienante. Sus pinturas, su acción, sobre carteles publicitarios reales se antoja así el más patente precedente de la serie Palabras, serie que está alumbrada por idénticos principios de reflexión ética y social.

La representación de la palabra comenzó a ostentar una marcada característica crítica al sistema representativo tradicional occidental durante el Cubismo hasta el punto de constituirse en una de los instrumentos privilegiados de su reacción meta-artística . La introducción de palabras en la superficie pictórica constituye uno de los instrumentos mediante los cuales la revolución cubista procedió a la impugnación de la reproductibilidad verosímil de la experiencia visual de la realidad que se había mantenido incólume desde su codificación en el Quattrocento. Es, por tanto, un elemento de afirmación netamente realista, que si bien se aparta de las convenciones académicas de representación figurativa, adquiere un marcado sentido social. Pese a la dificultad de lectura que ofrecen los objetos representados en la pintura cubista, no es de extrañar que el máximo representante del realismo francés, Gustave Courbet, fuera vindicado como la figura tutelar del nuevo movimiento . Desde un punto de vista formal, la geometrización de las superficies y los gruesos trazos que marcan el contorno de los objetos representados, la revolución cubista procedió a la exaltación de la tangibilidad material de lo representado, disidencia respecto a la festividad lumínica impresionista y más emocional del postimpresionismo que alcanza en ocasiones la celebración de la amorfia: formas, cuerpos, personajes que habían perdido su estructura integral al disolverse sus contornos; las líneas, por el contrario, refuerzan el contenido informativo. Por otra parte, la introducción de la palabra en el plano pictórico deviene esencial si la voluntad del pintor es la de establecer una reflexión sobre su entorno vital, y es en esta tradición en la que se inserta la presente producción pictórico-escritural de José Manuel Ciria. En estas recientes pinturas, Ciria prosigue encarnando de un contenido, de una reflexión y de un ansia comunicativa a su producción última; desarrollo y revulsión de su personal escritura artística. Son éstas, pinturas en las que la práctica totalidad de su superficie se cubre (se descubre) de palabras que, a pesar de su corporalidad pictórica, se ofrecen al contemplador para su reconocimiento e interpretación como escritura. Esto, que resulta una obviedad, como la respuesta primera de Hamlet a Polonio, ha de ser resaltado, por cuanto Ciria se distingue de los creadores últimos que han pretendido hacer de la escritura que viola la superficie de sus telas un mero elemento plástico indecodificable,

insignificante y aun paródico como demuestra su imperante inarticulación o su proximidad formal con la inseguridad del balbuceo. Una tendencia que acaso cuente en Cy Twombly, y de modo epigonal en Julian Schnabel, con sus más célebres cultivadores. En estas prácticas, la escritura es vacilante, y por serlo (en su ostentación de ocultamiento), se torna enérgica. La pintura se puebla de signos imprecisos que se dirigen conscientemente contra el orden lógico del alfabeto, de la caligrafía, del lenguaje y de la escritura como refrendos de un discurso marcado por la utilidad. Su contenido enfático ya no es el propio del discurso *comme il faut*, como ha de ser, como así es (i. e., dominante), sino que en esta suerte de pintura es la experimentación misma su protagonista, su sentido, cuando carece de cualquier otro. La introducción de palabras en estas pinturas de Ciria constituye un nuevo paso en el abundamiento que se produce en su pintura última marcado por una creciente ansiedad de comunicación social. Y sin embargo, pese a abundar en ellas con mayor encono en sus cuadros últimos, la presencia de palabras en sus obras no es en absoluto algo reciente. Se puede en cambio considerar la actividad pictórica de Ciria como una reflexión sobre las posibilidades de articular un lenguaje a través de la pintura. “¿Existe la pintura sin palabras?”, se ha preguntado el pintor, padre de una pintura, la suya, que con pertinacia ha hecho uso de la palabra. “Que la palabra del artista tenga el mismo fundamento que la imagen”, ha proclamado recientemente. En un generoso número de los catálogos que han sido publicados con motivo de sus sucesivas exposiciones, Ciria ha contribuido con textos propios en los que ha querido servirse de la palabra para establecer una mayor relación con su lector-contemplador. El primero de todos ellos, que se remonta a 1993 y que fue publicado con motivo de la presentación de sus pinturas en la valenciana galería El Diente del Tiempo, y en la que Ciria apelaba abiertamente a su susceptible interlocutor a una reflexión directa, llevaba el significativo título de «El uso de la palabra».

La presencia tangible de palabras en la pintura de Ciria se apreciaba ya en sus primeros ejercicios de estilo, constituyéndose generalmente como un empleo exclusivo de varios conceptos, sin formar discursos, ni aun proposiciones; indicadores de la ansiedad con la que se ha venido ocupando el pensamiento crítico y estético del pintor de modo crecientemente consciente. Así ocurre, por ejemplo en su *Artista atrapado* (1989, técnica mixta sobre lienzo, 200 x 200 cm.), una pintura excelente pese su flagrante inmadurez y de la que significativamente nunca ha querido desprenderse el artista. Se trata de una escena sombría y gélida en la destaca la figura -de tratamiento figurativo de cariz expresionista- de un hombre caído, herido, tendido sobre el suelo y retorcido, cuyas articulaciones se ofrecen formalmente hasta corporeizarse en lo que podría ser interpretado como una mano agarrotada, inútil, como punzada, y familiar a las representaciones de la mano de los crucificados de la iconografía de la pintura religiosa occidental. Se diría que el pintor ha procedido a representar un fingido autorretrato, o, cuando menos, el retrato de un heterónimo.

Sobre el cuerpo-mano (es la mano aquí la sinécdoque de la integridad del pintor, oficio que se sirve en su actividad meramente física de lo manual) se aprecia un astro o foco lumínico que al tiempo puede interpretarse como la salida o boca del túnel en el que se inscribe la atmósfera íntegra de la escena. Las palabras “alfabeto”, “significado”, “azar”, “experimento”, “concreto”, “conjunto”, “abstracto”, “lenguaje” y “cultura” se leen horizontalmente en los registros laterales de la composición. Artista atrapado se constituye así en una crítica al arrobismo sensualista y yermo de una pintura marcada por la ausencia de planteamiento volutivo alguno, y puede considerarse plenamente como el manifiesto de la búsqueda de un contenido conceptual y social que de modo creciente ha ocupado al pintor. Otros conceptos como “cultura”, “lenguaje”, “espacio”, “contexto” (en XXX, óleo sobre lienzo, 1991) o “actitud”, “intención”, “búsqueda”, “concepto” y “aportación” (YYY, óleo sobre lienzo, 1991) se leen en las posteriores manifestaciones reticulares de cuadrados de diversos colores más próximos a la estructura minimalista de la que se aparta, empero, por el rechazo al empleo de colores planos y por la explotación de las posibilidades que ofrece la acumulación de procedimientos de emulsión. En la mano en que se transmuta el cuerpo del artista atrapado hallamos la figura, como decíamos, de una sinécdoque, como lo es asimismo, la firma. Hoy son muchos los artistas que han relegado la firma al reverso del cuadro, Ciria es, sin ir más lejos, uno de ellos y, sin embargo, un pequeño óleo de 1989 (de 25x 25 cm.) se limitaba a la representación sobre un fondo claro de las cinco letras en negro (rotuladas una y otra vez, con incertidumbre) y mayúsculas que componen su apellido, su firma, en un orden diferente al que rige el dictado de la inteligibilidad, celebrando así la incorrección. El de la firma es ciertamente, uno de los aspectos más desapercibidos de la práctica artística contemporánea, y sin embargo, resulta en ocasiones un privilegiado instrumento para el establecimiento de algunas de las preocupaciones esenciales de no pocos creadores. Para Michel Butor, la Action Painting constituye un desarrollo de la propia firma del artista . En realidad toda manifestación gestual, decididamente abstracta o con una realización personal figurativa consiste en una prolongación desenmascarada del pintor sobre o en su obra. En la firma, sello de una garantía, de un dar fe de algo, se reúnen dos actividades: la de dar testimonio de una presencia (fuit hic: estuvo aquí) y la de una autoría (fecit hoc: lo hizo), en la pintura más puramente gestual, aspecto que se subraya abismalmente en la práctica del graffiti, aquella doble función se integra en una única identidad. La firma es portadora del nombre, de la presencia –en la ocasión en la que se estampa- de un hombre, que al menos ha, idealmente, de acompañarse de una referencia espacio temporal al su (entonces) aquí y ahora. En estas palabras la intención de Ciria se aparta de todo lirismo. Por el contrario, algunas de ellas son imprecaciones tonitronantes, en las que se emplea un lenguaje malsonante, que podríamos definir, valiéndonos de un término de la retórica clásica, como parentirso (expresión de un pathos extremo, indecoroso,

excesivo), aun en la ausencia de unos signos de exclamación que resultarían redundantes . Tampoco la intención de Ciria es la de apelar a la consabida disrupción narrativa de la perspectiva monofocal abierta en el Cubismo y presente en algunas de las obras más alumbradas de los representantes del Pop, Robert Rauschenberg y Jasper Johns, y con impar fortuna en algunos óleos del pintor adscrito al Surrealismo, René Magritte en los que, de modo superficialmente paradójico, dirigía la atención sobre la confusión que la pintura ha llegado a hacer proverbial entre referente y representación, proceso común con aquel de la escritura, formas ambas encarnadas e incardinadas en estas obras de Ciria. Por el contrario, están estas Palabras cargadas de un contenido que supera al de la reflexión meta-artística, constituyéndose en palabras lacerantes en su mensaje que hallan en su configuración pictórica quebrada, sanguínea y violenta una traducción idónea. Y es que en estas pinturas no existe, aparentemente, otro contenido representacional que las propias palabras que abren y cierran su composición. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en las obras de On Kawara que exhiben la cifra del día que ocupó al pintor para su realización, o los lienzos en los que Simon Linke anuncia la inauguración de las exposiciones de otros artistas. Pero si en éstos, la tipografía de las letras es neutra, empleando para ello plantillas (como asimismo ocurre, por ejemplo, en las pinturas de Johns) y se disponen sobre un fondo de color plano, en estas obras de Ciria, la configuración de la escritura presenta un sentido más caligráfico, más personal, más de firma, hermanado, si la elección del término no es obsoleta, en intención y sentido doctrinal con las palabras que Joseph Beuys escribía con tiza en las pizarras que protagonizaban o centraban la atención de sus acciones (bajo la forma de conferencia) , alumbradas todas ellas por una dimensión política, mas de una política no dogmática, sino planteada como una llamada de atención, como una voluntad de establecer un pensamiento libre abierto a la intuición y posterior toma conjunta de decisiones . Notable es asimismo, que estas obras se susciten sobre un fondo pictórico adscrito a la familia de las glosas líquidas abierta por el pintor en 2000, pinturas que, caracterizadas por el empleo de óleo muy diluido, se afanan en verterse de un contenido melancólico. De este modo parece aventurarse la invitación a una remoción, si posible, por sobre la forma de la nostalgia y la inacción. Remoción que se confronta con afirmaciones infrecuentes en las salas de una galería de arte o de un museo. O remoción de la nostalgia de un lenguaje desproblematizado, orgulloso en la ignorancia de su resquebrajamiento.

Esta familia formal y temática, realizada entre verano y otoño de 2002, se compone de doce pinturas en sendas series de seis (cada una de ellas de 300 x 200 cm. y de 225 x 150 cm.), avanzadas por un estudio que por sus dimensiones (y únicamente por ellas) se distingue de sus compañeros, o por mejor decir, de sus discípulos. Y es que, pese a lo aparentemente inarticulado de su alocución, estas obras componen una prédica, una invitación que en modo alguno es

prescriptiva. Como soporte ha elegido Ciria en esta ocasión la madera, la superposición en altura de tres tablones de idéntico tamaño barnizados y enmarcados por una sólida y rígida estructura de metal, como abrigando y protegiendo la proverbial fragilidad de la materia orgánica. En ocasiones, el título de la pintura reproduce textualmente el contenido de las palabras que asolan su composición; en otras, título y palabras pintadas difieren, y aun se oponen, en un ejercicio irónico, cuando no plenamente sarcástico, del que está ausente, empero, cualquier connotación risible. Los ataques más presentes en el contenido escritural y titular de estas pinturas se dirigen contra el orden imperante y su obstinación demagógica y falsaria. Imperio de la sumisión y la promesa de una acción que, cuando no abiertamente farisea, resulta estéril. Una alienación febril y enmascarada de la que el mundo del arte resulta en ocasiones privilegiado estandarte. No extrañan así las referencias al señorío idílico poético-artístico de la belleza de Arcadia, a la serenidad y concupiscencia del Almuerzo campestre pintado por Edouard Manet, o la más que directa alusión al motto y anagrama (Avida dollars) con el que André Breton despachó la codicia de Salvador Dalí, luego de su expulsión de la comunidad surrealista. Un mundo, el del arte, que —en demasiadas ocasiones— y por mor de su exaltación retiniana y sentimentalmente blanda abriga promesas de trascendencia en las que ya nadie parece creer y en el que reside el feudo de una maquinación especulativa asombrosa.

Unas últimas palabras en torno a la serie homónima de Ciria. Para su presentación el pintor ha optado por mostrarlas en el conjunto de una serie de exposiciones a las que ha dado en llamar Teatro del Minotauro. El minotauro encerrado en el laberinto de Dédalo, imagen de fuerza y furor, lo es también de soledad y empecinamiento, una condena para doncellas (que se le tributaban) tanto como para sí mismo (excluido así todo juego de seducción, o de intercambio comunicacional), acaso por ello Picasso a lo largo de su multiforme e inasimilable producción, y especialmente luego de la desaparición de Matisse, único artista a quien consideró su rival, halló en la figura del minotauro a su alter-ego, encerrado por ejemplo en el atelier de La Californie, espacio de interdicción y aislamiento. Acaso por ello, en el infierno de la inacción y del tedio, en la glosa que del mito realizara Borges, el Minotauro apenas se defiende de Teseo, su verdugo. El conjunto de las piezas, o escenas, de este teatro de Ciria, por su arrojo, podría apelar, pese a cuanto le separa de una y otra, a las subversiones artaudianas y brechtianas: el teatro de la crueldad de aquél y el teatro épico de éste, por cuanto parecen compartir una premisa común, la de establecer una nueva relación entre actor y espectador, eliminando para ello, por ejemplo, las fronteras entre escena y auditorio. En el pensamiento de Artaud y Brecht se suscitaba una provocación y una ruptura de las convenciones que regían la dinámica dramática y su incidencia en el ánimo del espectador, apelando a una transformación vital. Así, por “crueldad” pretendía Artaud suscitar una excitación de

la conciencia, su sublevación frente a la quiebra de los valores que, denunciaba, aquejaba a la sociedad de su tiempo, una sociedad que pronto habría de asistir a los rigores de la II Guerra Mundial y contra la imperante prostitución de la cultura, una cultura que ha perdido su naturaleza transformadora, que es ajena ya a la vida y que se obstina obscenamente en perpetuarse en el ocio, su reducto; la cultura que denuncia Artaud es denunciada, esencialmente, por su ser ociosa . Esta misma ansiedad se ha dejado sentir en la producción de los últimos años de Ciria, que, aun con cierta oscuridad, ha manifestado una creciente vocación de servirse de su pintura para abordar cuestiones sociales. Aunque no deja de resultar curioso señalar que Artaud hacía su particular defensa de la eliminación del texto dramático por unívoco, cosificado y deficiente, funerario, mientras que Ciria se ha valido exactamente del mismo recurso, el de la palabra, ansioso por lograr una mayor comunicación con su posible interlocutor.

En este teatro, en el que estamos invitados a participar, queda aún espacio para la reacción, para el encuentro, para la cordura. Para la resistencia. Y para el feliz descubrimiento de que, pese a todo, como exhiben las propias Palabras de nuestro pintor, aún queda en nosotros sangre suficiente para la afrenta.

1.Madrid, ciudad donde vive y trabaja el pintor representa la exaltación y la desmesura de la ciudad-anuncio. Sus visitantes quedan a menudo desconcertados por los emplazamientos urbanos en los que se ofrecen los mensajes publicitarios, tan amenazantes.

2.Así, por ejemplo, lo señalaba Louis Aragon en 1923: “para los cubistas, el sello de correos, el periódico, la caja de cerillas que el pintor pegaba en su cuadro, tenían el valor de un test, de un instrumento de control de la realidad misma del cuadro”; y distinguía entonces Aragon los collages de Max Ernst, a los que se aproximaba como portadores de una instancia poética, del collage más estrictamente cubista, “cuya intención es puramente realista”. ARAGON, Louis: Los colages. Traducción de Pilar Andrade. Madrid, Síntesis, 2001, p. 27. Para Douglas Cooper, testigo y fiscal de la andada de la evolución del arte cubista, la primera pintura en la que se presentan palabras estarcidas es El portugués (1911, óleo sobre lienzo, 117 x 82 cm., Basilea, Kunstmuseum), obra de George Braque. Vida COOPER, Douglas: La época cubista. Traducción de Aurelio Martínez Benito. Madrid, Alianza, 1984, p. 64.

3.El primer ensayo dedicado al Cubismo, publicado en 1912 por los pintores adscritos a la nueva manera, Albert Gleizes y Jean Metzinger, Sobre el Cubismo ,se abría con la siguiente declaración: “para evaluar la importancia del Cubismo hay que remontarse a Gustave Coubert” (Sobre el Cubismo. Traducción de Isabel Ramos Serra y Francisco Torres Monreal. Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986, p. 25). Los pintores denunciaban, pese a

todo, el sometimiento acrítico de Courbet a las convenciones visuales imperantes aún en su tiempo, pero le alabaron por considerarle el pionero en la ruptura del idealismo y que introdujera en la pintura la tangibilidad de lo real, sin aditamentos. Por su parte, en su texto sobre el Cubismo escrito en el otoño de aquel mismo año, y publicado en 1913, el poeta Guillaume Apollinaire coincide con la tesis de Gleizes y Metzinger sobre la capital importancia que para esta tendencia ejerció el pintor realista: “el padre de los nuevos pintores es Courbet”; «Sobre la pintura», VII, en *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Traducción de Lydia Vázquez. Madrid, Visor, 1994, p. 32.

4. En «Ideas residuales ante el espejo», en José Maunel Ciria. *Entre orden y caos*. Tel Aviv, Museo-Teatro Givatayim, 2001, p. 10. En su texto, escrito en 2002 e inédito «Retazos. (El miedo al rojo de las bestias)». En torno a la reflexión de Ciria sobre la idoneidad o posibilidad de establecer relaciones entre lenguaje plástico y lenguaje verbal, el lector puede hallar de utilidad la entrevista realizada al pintor por Joseph Towerdawn publicada en José Manuel Ciria. *Quis custodiet ipsos custodes*. Madrid, Galería Salvador Díaz, 2000, pp. 33-50.

5. “Une bonne partie de la peinture gestuelle, de l’«action painting», peut être interprétée comme un développement de la signature”. BUTOR, Michel : *Les mots dans la peinture*. Ginebra, Albert Skira, 1969, p. 87.

6. La aplicación del término “parentirso”, original de la retórica, al análisis de obras artísticas fue realizada por dos de las personalidades conspicuas de la entonces incipiente disciplina de la Estética: Johann Joachim Winckelmann en *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura), Dresde, 1755 y Gotthold Ephraim Lessing en el capítulo vigésimo noveno de su *Laokoon (Laocconte)*, Berlín, 1766. 7. Ejemplo de ello es *Tafel (Geist-Recht-Wirtschaft)*, [Pizarra (Espíritu-Derecho Economía)], acción-conferencia que tuvo lugar el 29 de abril de 1978 en el Politiek Cultureel Centrum 042 de Nimega, Holanda.

8. Si en pizarras y pancartas la caligrafía personal de Beuys es omnipresente, la mayor similitud formal que quepa establecer entre las presentes pinturas de Ciria y las de Beuys es un cartel que exhibió en su acción, retransmitida en directo por una emisora de televisión de la Alemania Oriental el 11 de diciembre de 1964: *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado), cartel en el que, con letras rojas, o pardas –como habría preferido apuntar Beuys- se lee, precisamente, la frase que da título a la acción. En la obra de Ciria, tanto en su pintura, como en su labor escritural, no son infrecuentes las referencias a Marcel Duchamp y Joseph Beuys, ante los que manifiesta una reacción marcada por la ansiedad. En modo alguno considera Ciria que sean creadores sobrevalorados, o cuya importancia se exagera –parafraseando a Beuys-; antes al contrario, lo que lamenta Ciria es que los planteamientos de

ambos, que han contribuido a romper las antiguas taxonomías de lo artístico, y como habrían gustado de escuchar, ampliar las relaciones entre arte y vida, han sido superficialmente aprendidos por una caterva de artistas que rezuman autocomplacencia y éxito.

9.La nómina del conjunto de esta serie de Palabras reza así: Hijos de puta, estudio (XYZ); obras de 300 x 200 cm.: Avida Dollars (Miseria), Hijos de puta, Arcadia (Hambre), Almuerzo campestre (Nulas conciencias), Polvo somos (Dioses de mierda) y Safari (África Sida); y obras de 225 x 150 cm.: Mierda, Impotentes (Prepotencia), Nosotros haremos el resto (Políticos basura), ¡Que os jodan! (Pobreza), Cotización en sangre (Diseñadores de guerras) y La paz sea con vosotros (Fe). Cuando título y palabras pintadas en las obras difieren se ha establecido a indicar primero aquél, y entre paréntesis, las propias palabras pintadas sobre la superficie pictórica.

10.De la identificación de Picasso con el Minotauro, protagonista de un número ingente de sus obras, el propio artista ofreció una oración admirable: “Si on marquait sur une carte tout les itinéraires par où j’ai passé, et si on les reliait par un trait, cela figurerait peut-être un Minotaure” (“Si fueran trazados sobre un mapa todos los lugares por los que pasado, y fueran unidos, el resultado podría ser, tal vez, un Minotauro”). DOR DE LA SOUCHÈRE, Roland: Picasso à Antibes. Paris, Fernand Hazan, 1960, p. 66.

11.La primera ocasión en que Artaud emplea la expresión “teatro de la crueldad” tiene lugar en su texto «No más obras maestras». Una definición concisa de su tesis se encuentra en la carta fechada en París el 13 de septiembre de 1932: “desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta”. ARTAUD, Antonin: El teatro y su doble. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, Edhasa, 1978, p. 115.

12.Artaud había afirmado la imposibilidad de lograr una traducción o correspondencia absoluta entre teatro y pintura, y sin embargo, concluyó que era preciso establecer entre ambas prácticas una analogía.