

ESPACIO Y LUZ (ANALÍTICA ESTRUCTURAL A NIVEL MEDIO)

José Manuel Ciria

I

Aceptamos mediante una convención apoética que nuestro continente espacial está delimitado por nuestra capacidad y comprensión del campo visual, es decir, asimilamos, por medio de nuestra evolución y conocimiento, vivir, por ejemplo, en una enorme esfera, en términos relativos, pero nuestra mirada nos engaña con un fragmento de esa realidad, nos representa un horizonte curvo por medio de una infinita línea recta, de la que tan sólo podemos escapar alcanzando físicamente determinada altura. Por tanto, nuestra experiencia, desde siempre, nos delimita el contacto con nuestro entorno surcado por una constante línea horizontal en correspondencia con nuestra ubicación. Podemos pues asentir, que eliminando nuestro contacto con el mundo y renunciando a la esteriosis de nuestros ojos, que el plano bidimensional que se nos aparece al contemplar un paisaje, por poner por caso, está compartimentado en dos planos independientes: tierra y cielo, con una clara división trazada entre ambos denominada horizonte.

Continuando con esta deriva, convenimos que la línea vertical pertenece a un contacto mucho más próximo, espacialmente me refiero, con el sujeto; y por tanto, infinitamente más pequeño en extensión. Nuestro primer contacto, en este sentido, antes que con la torre o el edificio, se produce con el árbol. Por mantener el mismo discurso en lo referente a nuestra situación en el mundo, podemos observar que la naturaleza no produce líneas rectas y que de existir, éstas jamás son paralelas. Podemos precisar que la línea vertical es prácticamente una creación humana, y que ésta siempre establece un corte. Corte, azaroso o artificial, y por supuesto, englobado dentro de un plano o campo visual más amplio.

Siempre he entendido a la pintura por muy abstracta que ésta sea, y más desde el neoplasticismo y Mondrian, como una representación del entorno más inmediato. Lo que se produce en esta representación es la formulación de una serie de premisas u observaciones subjetivas, y de una reducción salvaje a los supuestos esquemas o armazones que sustentan esa realidad, sujetos a intereses puramente plásticos o a una experimentación, análisis e investigación de los procedimientos propiamente pictóricos.

A finales de los ochenta, había realizado en numerosas ocasiones, intentos por iniciar una serie de trabajos puramente abstractos. Surgían obras que, aunque atractivas desde el punto de vista plástico, carecían de rumbo y de unidad conceptual. Eran obras huérfanas, que tan sólo exhibían un profundo vacío y que se mantenían apegadas a una concepción de la pintura próxima a lo decorativo y ornamental. Por este motivo, mi pintura de entonces, prefería, o no podía evitar, mantenerse dentro de una línea figurativa, que para huir de la facilidad se encerraba en el expresionismo más violento y radical.

El estudio, la comprensión y asimilación de una serie de conceptos teóricos, y la observación de la pintura realizada por otros, fueron facilitándome una plataforma que me permitía describir y descubrir toda una serie de características extrapolables entre diferentes experimentaciones sobre el plano pictórico. Me hace gracia, cuando a mi obra se le atribuye un estilo o una especie de sello identificable, cuando en realidad durante todos los años noventa lo único que he realizado han sido trabajos experimentales que me servían para demostrarme a mí mismo las diferentes posibilidades que ofrece la propia investigación unida a la experiencia práctica.

Para no redundar sobre lo comentado tantas veces, quisiera centrarme, en esta ocasión, en uno de los ejes vertebrales que conforman mi ideario: las compartimentaciones o las posibilidades compartimentales del plano pictórico. Para ello, voy a recurrir, dando un pequeño rodeo, a un viejo cuaderno de notas de 1990, de donde quisiera transcribir aquí, aunque sea desordenadamente y a modo de preámbulo, una serie de comentarios y observaciones que me han ido acompañando durante los últimos años.

II

Si buscamos una serie de unidades mínimas en la pintura (unidades distintivas/significativas), y obviamos las diferencias entre abstracción y figuración, aceptamos que la significación puede modificarse atendiendo al tipo de significantes que observemos (pictóricos, objetuales o de imagen). Todo ello, al servicio de explorar la constitución de un significado (sea este subjetivo o no). De las observaciones sobre las premisas primarias y la propia obra producida (proceso de reflexión-producción-reflexión), podremos conseguir, entre otras conclusiones, articular una metalenguaje, que nos irá indicando sus propias leyes dependiendo de nuestro interés específico en un momento determinado.

Atendiendo al cambio de significación, podemos observar entre otras, tres vertientes principales que se fundamentan en: a) Desarrollo del significante pictórico, b) Desarrollo del significante objeto, y c) Desarrollo del significante imagen. La pintura se orienta así, hacia la autonomía de los elementos del lenguaje visual, donde se articulan una serie de alfabetos plásticos (identidad propia de los

elementos pictóricos), o se posibilita el empleo de distintos lenguajes conjugando dichos elementos pictóricos.

Como objetivo, intentaremos observar la utilización de los cambios de unidades distintivas/significativas dentro de la experimentación plástica. Con ello podremos catalogar los componentes plásticos, estableciendo relaciones y diferencias en cada etapa de la experimentación. Evidentemente, solamente conseguiremos resultados positivos, y entenderemos su función, mediante la repetición-variación de estructuras (tema, signo, color, técnica, palabra... y sus posibles leyes combinatorias), obteniendo con ello un aparato teórico, que tenderá hacia la formulación de una posible semiótica visual (por denominarlo de una forma reconocible), deteniéndonos en un campo amplísimo previo a la aparición del concepto reduccionista y puro de módulo (formulado hasta la saciedad a finales de los años setenta, dicho sea de paso, sin la obtención de resultados prácticos efectivos). Ofreciendo, además, la posibilidad de incluir, como si de un gran puzzle se tratara, una serie de inquietudes y premisas plenamente subjetivas pertenecientes a una estructura superior o paralela, por ejemplo: tiempo o memoria.

Todas estas observaciones ofrecen una mullida estructura conceptual a la que poder agarrarnos, y resultan de una sincera motivación por comprender la práctica de la pintura en un momento que Danto propone como post-histórico. Legitimamos la práctica pictórica, a través de una actitud experimental e investigadora, intentando establecer significados. Objetivamos los acontecimientos que se desarrollan en la práctica pictórica, por medio de una reflexión teórica (teoría unida a experimentación). Observamos los cambios de significación que se producen, atendiendo a la formulación de una serie de unidades descriptivas. Y nos interesamos en la comprensión de los mecanismos de expresión específicos de la pintura.

Quede claro, que debemos otorgar a los diferentes elementos, capacidad para modificar sus posibilidades y significados. Un método de aproximación, será la utilización de imaginarias segmentaciones, divisiones o campos, que, como es lógico, nos permitan entender las características de los elementos, en algo tan complejo como es la percepción y la significación. Todo ello en relación con la estructura formal del objeto y las posibilidades representativas del propio lenguaje visual. Apartándose diametralmente de toda interpretación fuera de su propio discurso genérico. Para simplificar todo este entramado, podemos afirmar que, la obra siempre tendrá una serie de aspectos formales que provocaran una serie de reacciones simples en el espectador (excluimos en este nivel toda lectura interpretativa), que se mantendrán ampliamente alejadas de los aspectos significativos, analíticos y experimentales planteados programáticamente, y más en el caso de enfrentarse a una sola o una pequeña selección de obras.

Cada posibilidad combinatoria, puede o debe corresponder a un significado distinto (significado en el sentido de concepto que, como tal, o asociado con determinadas connotaciones, se une al significante para constituir un signo lingüístico, o, a un complejo significativo que se asocia con las diversas combinaciones de significantes lingüísticos), convirtiéndose el artista en sujeto y objeto de la experimentación, es decir, respectivamente, como actor de la acción o actor de las asociaciones significantes subjetivas. Dada la modificación de significantes que podemos realizar con cada acción, puede parecernos imposible articular una narración (significación unívoca), sin embargo, la obra deberá incitar la búsqueda de dicha narración, existente o no.

Una posible aproximación a la lectura, se puede establecer en dos fases: a) Descripción plástica, y b) Análisis significativo. En la primera, empleamos reglas de procedimientos formales del proceso de reconocimiento visual. Observamos los rasgos externos (plásticos) que configuran la obra, color, tonos, rugosidad, contraste, texturas, materia, forma, fondo, composición, elementos representados, soporte, técnica, cualidades,... (topología). Asimismo, atendemos a la ordenación de los elementos en el plano, posición, orientación, arriba, abajo, izquierda, derecha... y en el espacio, delante, detrás... y a la distribución rítmica (los elementos que configuran la obra pueden crear una ordenación o discontinuidad rítmica que orienta y dirige, o entorpece, el recorrido de la mirada durante la lectura). En la segunda, intentamos abarcar una concepción mucho más ambiciosa, en la que no queremos quedarnos tan sólo en una interpretación iconográfica, sino que queremos aplicar un sistema propio de lectura, jugando con las posibilidades de codificación de la imagen, canalizando, lógicamente, las múltiples asociaciones significantes y facilitando una coherencia discursiva.

De esta forma, la dimensión significativa se sitúa fuera del terreno de la iconicidad, aparte evidentemente, de que al tratarse habitualmente de abstracción, dicha dimensión estará desvinculada de un referente exterior, provocando una lectura claramente arreferencial y facilitando otro tipo de asociaciones interpretativas. La representación se clausura definitivamente en un nivel simple, al alcanzar una sublimación conceptual fuera del plano visual, y al mismo tiempo se recompone como representación, en un plano imposible, al aprehender un espectro inabarcable dentro de la visión de una única obra, con la necesidad clara de ver todas las obras simultáneamente, o al menos un representante de cada posible campo formulado.

Asimismo, se supone que se habrá de constituir un sistema o tabla de lectura adecuado al análisis de la obra, aunque éste no sea revelado o los resultados plásticos deban estar perfectamente resueltos y puedan constituirse en defensores del propio objeto artístico, sin necesidad aparente del bagaje teórico. Será importante, sin duda, en un determinado momento, aborrecer de un planteamiento motherwelliano, y observar cómo esta deconstrucción, permite una perfecta

formulación, ofrece un articulado sistema de clasificación y desmonta sistemáticamente la obra mostrando los elementos, campos o unidades que la configuran.

Por ultimo, y antes de volver a ocuparme de las compartimentaciones, quisiera expresar, que en mi opinión, la creación artística debe estar siempre sujeta a las posibilidades y recursos del creador. Por ello, debería ser tan importante la intención como el resultado. La pintura no puede ya existir como la conjugación acertada, en el mejor de los casos, del lenguaje, la dicción y el verbo, y necesita del nuevo marco o encuadre que proporciona la usurpación del ideario mental de los creadores conceptuales, en donde, a su vez, sólo pueden mantenerse raras excepciones de artistas capaces de convocar nuevas experiencias o de reformularlas de forma acertada, resultando el resto títeres descerebrados que evidencian su propia impotencia ante la práctica de la pintura.

III

Por compartimentación, entendemos la acción o efecto de compartimentar, así como por compartimento, cada parte en que se divide un territorio, edificio, caja, etc., o cada una de las secciones, absolutamente independientes, en que se divide el interior de un espacio. A la hora de buscar una denominación para este cuarto eje o apartado dentro de mis investigaciones, que se ocupa de la posible división o divisiones del plano pictórico, encontré en esta palabra la perfecta definición. Las compartimentaciones o estructuras se ocupan de ofrecer una serie de grupos de posibilidades a la hora de organizar lindes geométricos o ageométricos dentro del plano. Una compartimentación puede ser una simple línea, horizontal (el paisaje, el horizonte), vertical (el hombre, lo humano, el árbol, la música), o un conjunto de líneas. Cada grupo ofrece sus propias posibilidades y recurre a una denominación determinada. Así, podemos encontrar compartimentaciones simples y compuestas, compartimentación como signo o transparencia, dibujadas o construidas, compartimentaciones superpuestas, de superficie, aisladas, complejas, coincidentes con superficie, real: regular o irregular, compartimentaciones reductoras de imagen, en plano afirmativo o contradictorio, compartimentaciones con variación de color, con modificación de tema... Una analítica profunda de las compartimentaciones, permite observar cómo éstas facilitan diferentes formas de representación significativa sin variar en nada los elementos estructurales, conformándose a un tiempo en signo, volumen u objeto, ventana o compartimentación. Observamos que una compartimentación lineal simple, aplicada directamente sobre el nivel tema, genera un cambio sustancial en cualquier composición, incluso sin necesitar ser explícita, y que esa misma compartimentación es menos significativa al instrumentalizarse como división o signo si se utiliza en un nivel primario de gestación del objeto artístico, o se convierte en protagonista al ser usada en un nivel final; por esto mismo, comprendemos que la compartimentación puede aplicarse en cualquier nivel o etapa del proceso pictórico...

Son dos, los principales motivos que me han llevado a esta somera aproximación a uno de los elementos plásticos constitutivos de la configuración de la imagen pictórica en mi obra. El primero, responde al haber realizado recientemente una exposición en Málaga, sobre esta misma serie, titulada Máscaras de la mirada, bajo la denominación «Elogio a la diferencia», en la que me ocupaba de determinados aspectos de otro de estos apartados o pilares, referido a las Técnicas de Azar controlado. El segundo, es la adecuación con respecto a estas pinturas. Para la presente publicación y muestra, he querido incluir solamente tres grupos de trabajo, que se centran en los siguientes: a) Color apoyado en estructuras o compartimentaciones geométricas dibujadas, b) Color apoyado en estructuras de configuración libre, y c) Color sobrepuesto a estructuras o compartimentaciones geométricas construidas. Entre estos bloques homogéneos de obras, creo que pueden establecerse múltiples similitudes, y también, infinidad de diferencias.

Contradicciones, contra-direcciones, mestizajes, impureza.
