

JOSÉ MANUEL CIRIA AÑO CERO: Los aleteos de una pintura efable

Anna Maria Guasch

No puedo evitar mi inclinación por la pintura. Ves un bodegón de Zurbarán o de Morandi, y sí, siempre es el mismo, pero siempre es diferente; existe una especie de traslación temporal, el cuadro proyecta diferentes lecturas, dependiendo de la mirada que proyectas sobre él. Por supuesto que la pintura sirve como testimonio de una época, pero una buena pintura está dotada de alma, y esa alma cambia y se transforma contigo, tiene vida.”

José Manuel Ciria, junio de 2005

Las obras de los seres humanos se explican por el carácter del “yo” y el de su campo de circunstancias en una relación que parece obedecer al “efecto mariposa”, que a pesar de lo poético de su nombre supone una precisa noción de dependencia sensible en la teoría del caos: pequeñas perturbaciones o errores en las condiciones iniciales de un sistema dinámico pueden producir grandes variaciones en el comportamiento del sistema a largo plazo. Según el meteorólogo Edward Lorenz, que presentó la teoría del “efecto” en la Academia de Ciencias de Nueva York en 1963, por muy precisos que se hagan los cálculos para predecir el tiempo, el simple aleteo de una mariposa en el otro lado del planeta puede provocar drásticos cambios a largo plazo e invalidar los cálculos.

La consecuencia práctica del efecto mariposa es que en sistemas caóticos en los que las variables cambian de forma compleja y errática es imposible hacer predicciones fiables ya que las pequeñas variaciones del sistema pueden modificarlo de manera significativa a lo largo del tiempo y del espacio. Y si esto ocurre con el estado del tiempo o con la bolsa qué no ocurrirá en el complejo y caótico sistema que es la creación artística.

Nosotros vamos a invertir el “efecto mariposa” e intentaremos constatar –lo de demostrar es algo, evidentemente, inalcanzable– que los notables cambios que se produjeron en la práctica artística norteamericana de los años 60 –los años de la infancia de Ciria y de la definición del propio “efecto”– y la reflexión semiótica europea y, en menor grado, norteamericana que se dio en los mismos años son los grandes “aleteos” del arte y del pensamiento que provocaron las variaciones que conformaron, al cabo de los años, el pequeño –por individual– sistema creativo de José Manuel Ciria.

Imagine

José Manuel Ciria se asomó al mundo en el año 0 –para algunos el año primero– de una década, la de los sesenta, en la que, como indica Lucy R. Lippard en sus *Six Years...*, el arte entregado hasta entonces al “negocio de la estética” quiso disolver todos los límites. Los límites del objeto artístico, de los medios y de los materiales de producción, pero también, lo cual sin duda es mucho más importante, los del propio pensamiento artístico. A los artistas –a todos, a artistas y a no artistas si es que aún se podía hablar de tal distinción– se les llamó a imaginar un mundo nuevo, el mundo cantado por John Lennon:

Imagine there's no heaven,
It's easy if you try,
No hell below us,
Above us only sky,
Imagine all the people
living for today...
Imagine there's no countries,
It isn't hard to do,
Nothing to kill or die for,
No religion too,
Imagine all the people
living life in peace...
Imagine no possessions,
I wonder if you can,
No need for greed or hunger,
A brotherhood of man,
Imagine all the people
Sharing all the world...
You may say I'm a dreamer,
but I'm not the only one,
I hope some day you'll join us,
And the world will live as one.

La gente –¿soñadores? ¿soñadores solitarios?– debía imaginar un mundo en el que existiese el Cielo sin el Infierno debajo; un mundo en el que se viviese el hoy; un mundo sin países, ni religión, sin necesidad de gula y sin hambre; un mundo en el que nadie matase o muriese, un mundo compartido de gente viviendo la vida en paz. Y los artistas –¿existían entonces los pintores?– no

solamente imaginaban el mundo sino el arte que lo debía reflejar, dar testimonio de él como diría Ciria.

El aleteo pictórico

En esta época dorada y feliz, a la vez que caótica, de los sesenta (los estragos de la Segunda Mundial quedaban lejanos y tan sólo las guerras locales “exóticas” —la de Vietnam la que más— ensombrecían relativamente las conciencias), la época de la contracultura, de la contestación, de la liberación de la mujer y de los movimientos democráticos. El arte conceptual menospreció la materia pobre, efímera y barata —tuvo a menos, en definitiva, la realidad de la que años después Hal Foster pregonó su retorno— en beneficio de la idea, una idea que volvía a soñar en los objetos que eran arte porque el autor los declaraba, sin más, estéticos (Aesthetically Claimed Things), objetos espejados en los ready made de Duchamp, un Duchamp cuyas huellas paradójicamente a primera vista, y a parte de sus presencias explícitas, fondean en la bahía creativa de Ciria.

Aparentemente por primera vez, la idea superaba a la consideración del arte como obra bien hecha, como problema artístico/estético, con el trasfondo temático y de significaciones que se le quiera —y se necesite dar—. Bien resuelto. Pero no sólo se primaba la idea sobre la materia rica y duradera, y sobre el objeto obediente a un formato vendible mansión/museo, sino que era considerada por sí misma como obra de arte, tal como sentenció Sol Le Witt al finalizar la década en su reconocido artículo publicado en Artforum “Paragraphs on Conceptual Art” (1969). Con ello en la década de los 60 el arte se encerraba en un peligroso tiovivo tautológico que no sólo pretendía arrinconar la historia y su tradición en la cima de la nada, sino la relación arte/realidad material en el fondo de la memoria creativa.

El arte —prácticamente era impensable entonces hablar de pintura o escultura— se estaba conformando como un metalenguaje en el que lo válido no dependía de ninguna verificación empírica, de algo ajeno o exterior al propio proceso creativo o, en todo caso, al creador. Es lo que en buena medida le preocupa a Ciria años después tal como puso de manifiesto en su Cuaderno de notas (1990): “La creación artística siempre está sujeta a las posibilidades y recursos del creador —dice el pintor—. Por ello debería ser tan importante la intención como el resultado”. Ese “todo” volitivo o de intención empezó a “ser válido” en el momento en el que se derrumbó como un castillo de naipes sacudido por el leve soplo de la filosofía del formalismo defendido y difundido hasta aquel entonces por los críticos oficiales del sistema que gobernaban la nueva metrópolis de lo artístico que era Nueva York: C. Greenberg y R. Rosenberg.

Esto era así: lo certificamos. Pero también era distinto. La década de los 60, aquella en la que Ciria advierte la realidad pero aún no la piensa artísticamente, asiste a un enfrentamiento de modos y concepciones artísticas que sin ser ajenas al debate idea/materialización de la idea genera una

tensión creativa que detona en aquellos años pero que no se agotó en ellos. Su intensa y variante onda expansiva se prolonga a lo largo del último tercio del siglo XX y aún socava, sin enmudecerse, los intersticios del arte y de la pintura –aquí ya se puede hablar sin componendas de pintura– actuales.

Pero no solamente esto. Esta onda expansiva es la que según nuestra opinión genera, en su desarrollo, el orden visual de las obras de Ciria, unas obras en las que la cognición se expresa en continuo diálogo, lo cual no quiere decir acuerdo, con el “yo profundo”, es decir, con el ser en su más pura definición, con el plano del ser y no con el plano del tener, con lo que lo que verdaderamente distingue a uno y le afirma ante si mismo con independencia de lo que uno cree ser y valer. No son solamente el gesto o la expresión que se oponen a la “intención reguladora de la razón” (Ciria) y al orden lo que define las obras de Ciria. Lo que las precisa es la vasculación del horizonte axiológico en busca de los profundos valores de la plástica y del ser.

El enfrentamiento generador de esta onda fue el que mantuvieron la abstracción postpictórica (post-painterly) y las maneras pictóricas (painterly) de la action painting o expresionismo abstracto. Norteamericanas las dos tendencias sin duda, pero fruto de momentos muy diversos de la situación norteamericana e incluso de la internacional. Como señala Irving Sandler en *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism* (1970), el segundo volumen de su trilogía dedicada al arte norteamericano de la larga postguerra, los artistas, mayoritariamente pintores, que forjaron el cuerpo principal del expresionismo abstracto iniciaron su carrera artística en la década de los 30. Un momento caótico conformado por calamidades económicas, políticas y sociales no sólo norteamericanas (la Gran Depresión), sino europeas (ascensión de Hitler al poder, Guerra Civil española, etc.).

El arte, testimonio y ejecutor de la época, en un primer momento se adentró en la práctica de un realismo social que resultó poco convincente ya que en el siglo XX la imagen artística ha desempeñado, como a lo largo de los siglos anteriores por otra parte, un importante papel propagandístico e incluso, si se quiere, publicitario de regimenes, políticas e ideologías, pero como imagen –otra cosa sería si hablásemos de acción, y bastaría analizar al respecto el Mayo del 68 o las prácticas micropolíticas actuales– no ha sido instrumento eficaz de denuncia política o social. Todo ello unido a la llegada a Estados Unidos de significativos partícipes de las primeras vanguardias europeas (abstractos, constructivistas y surrealistas) que convirtieron Nueva York en un hervidero de artistas ávidos de modernidad, y el desenlace de la Segunda Guerra Mundial, condicionó la gestación de una pintura de “tipo americano”, una pintura identitaria y de ghetto como afirmó R. Motherwell, pero que paradójicamente –con paradoja sólo en primer grado puesto que los servicios de inteligencia norteamericanos resultaron definitivos para conseguirlo– se propagó como

pedigrí o calidad de cambio, renovación e incluso progresismo en la órbita de los países occidentales, incluida la aislada España. El resultado de todo ello, según el propio Motherwell (catálogo de The School of New York, 1951), fue una pintura sin prejuicios, una pintura/aventura “para seres inteligentes, sensibles, apasionados”, una pintura fortuita fruto del encuentro entre el pintor y la tela, en la que el artista debía abandonarse al “medio pintura” para encontrarse a sí mismo. Una pintura en la que la dimensión significativa –y ahora citamos un pensamiento del Cuaderno de Notas de Ciria en relación a su propia pintura abstracto-realista– “puede situarse fuera del terreno de la iconicidad, dado que normalmente estará desvinculada de un referente exterior (objeto existente)”, lo cual exige “una lectura no referencial facilitando otro tipo de asociaciones interpretativas”.

Las burts o explosiones del expresionismo abstracto hicieron saltar por los aires los principios de la “buena pintura”, tanto de la “buena pintura” de la tradición decimonónica, como la de la vanguardia: la cubista la que más y surrealista o metasurrealista como la de Dalí –el Dalí que fascinaba al joven Ciria pero de quien en la actualidad sólo respeta su obra literaria–, y rompieron y asentaron, como manifestó Adolph Gottlieb en una declaración en The New Decade (1955), los cimientos de la pintura libre de expresar lo visualmente válido y la calidad de los sentimientos, una pintura cuyas imágenes subjetivas no tenían porque poseer una asociación racional, aunque el acto de pintar fuese un acto “racional, objetivo y conscientemente disciplinado”.

Esta posición, como la primera –en oposición a la profunda– realidad pictórica de la obra de Ciria, supone un resultado del hacer, un hacer que se puede considerar “caliente”. Y en contra de la posición caliente del expresionismo abstracto norteamericano, hacia 1960 se alzaron las voces de aquellos que a la fase identitaria de carácter político que supuso el expresionismo apostaron por trabajar en el campo de la “identidad del arte” –este objetivo sería también compartido por los minimalistas y los conceptualistas– y, sobretodo, en el de la “identidad del artista”. El resultado fue la propuesta de una pintura de sensibilidad fría y racional (post-painterly), una pintura, en definitiva, antirrelacional, antiilusionista y antigestual. Una pintura explicitada también en las obras de Ciria si se leen desde lo material o visualmente superficial hacia lo profundo hasta hallar el límite físico del soporte. La espontaneidad, la ambigüedad y la complejidad expresionista, subjetivista y existencialista, dejaron paso, pues, al orden de lo geométrico, a la sistematización y a la claridad o, dicho de otra manera, a un arte purista y formalista exclusivamente visual basado en la simetría y en la repetición modular que obvia cualquier sistema ilusionista. El resultado de esta manera post-painterly fueron obras en las que la estructura repetitiva parecía derivar de la propia existencia del bastidor, obras que, por su forma y su estructura modular, sólo se referían a si mismas.

El aleteo semiótico

En 1990, Ciria reflexionaba sobre estas y parecidas cuestiones anotando en su Cuaderno: “La repetición de elementos constitutivos dispuestos con formulaciones diversas y cambios jerárquicos ofrecerán múltiples lecturas y, por tanto, modificaciones de los significados”. Y tras citar conceptos como “tema”, “signo”, “palabra”, “color”, “técnica” y “objeto” se pregunta: “¿tenderemos con ello hacia la formulación de una semiótica visual”. Su reflexión expresada entonces, suponía “observar la utilización de los cambios de unidades distintivas/significativas dentro de la experimentación plástica, de manera que podamos catalogar los componentes plásticos estableciendo relaciones y diferencias en cada etapa de la experimentación”. Un objetivo relacionado claramente con el campo del análisis semiótico, concepto de definición compleja, el del análisis semiótico y el de la semiótica, que se pueden considerar de carácter no-definidos con precisión en el campo científico y, por ello, sujetos a extensos e intensos debates.

A pesar de que las fuentes de la semiótica se remontan a la Antigüedad, en concreto a los intentos de Hipócrates y Galeno de comprender la relación entre el cuerpo y la mente y, muy especialmente, de relacionar los síntomas con las enfermedades, es decir del signo con la cosa significada, y de que el término “semiótica” en su sentido actual fue introducido por el filósofo británico John Locke en plena época barroca, lo cierto es que el estudio sistemático y programático de los signos no se estableció hasta finales del siglo XIX y principios del XX con las aportaciones del americano Charles S. Peirce y del suizo Ferdinand de Saussure. Y no se institucionalizó hasta la década de los 60, la década del año 0 de Ciria, cabe recordarlo, en paralelo a los procesos artísticos analizados más arriba, gracias a pensadores como Roland Barthes y Umberto Eco y a sus textos fundamentales, aunque de orden muy diverso, como *Éléments de sémiologie* (1964) y *Opera aperta* (1962) respectivamente.

En una primera instancia y con afán de síntesis, se puede aceptar que la semiótica se ocupa de signos, sistemas sígnicos, acontecimientos sígnicos, procesos comunicativos y funcionamientos lingüísticos. O sea, del lenguaje entendido tanto como facultad de comunicar como ejercicio de esa facultad. Lo cual hace que sea válido hablar no sólo de la semiótica del lenguaje sino de una semiótica que se interese, entre otros sistemas de signos (Umberto Eco en su *Trattato di semiotica generale*, 1975, señala hasta veintiún áreas de investigación semiótica), por los de los fenómenos sociales como el derecho y las relaciones de poder, por los de los artefactos utilizados para comunicar situaciones, sensaciones o sentimientos (señalizaciones de vías urbanas y carreteras, heráldica, gestualidad del cuerpo y de las manos, lenguaje de los sordos, etc.), por los signos de alteración del espacio (paisaje, jardines, arquitectura, escultura, etc.), por los códigos del gusto, por los códigos médicos, por los sistemas de objetos y, no podía ser de otra manera, por los de los

fenómenos visuales que se pueden calificar de artísticos: fotografía, cine, televisión, vídeo y... pintura.

Se habla, pues, de una semiótica visual e incluso de una semiótica de los objetos llamados artísticos, pero aceptando que el objeto primario y central de la teoría de la significación y de la teoría de la comunicación es la lengua verbal. Y ello, tal como plantea Roland Barthes en sus *Éléments de sémiologie* (1964), hace que mientras que el hablar y pensar son zonas preferentes de la investigación semiótica, con lo cual la semiótica resulta ser una derivación, una adaptación y una prolongación de la lingüística, los restantes lenguajes que hemos mencionado en el párrafo anterior –y los que no hemos mencionado– se han de entender como artificios semióticos periféricos e impuros, mezclados con fenómenos perceptivos y procesos de estímulo-respuesta. Estos procesos de estímulo-respuesta son los procesos que trata Ciria en su Cuaderno de notas al plantearse que la obra de arte presenta aspectos formales que provocan en el espectador una serie de reacciones simples relacionadas directamente con los estímulos plásticos, reacciones como las de “agrado, interés, placer, atención, rechazo, y desconcierto”. Reacciones que, por otra parte según Ciria, implican una cierta dificultad en cuanto se intenta llegar al nivel de la significación, ya que para el artista la significación supone “la apreciación de los estímulos por medio de la intencionalidad y la experimentación”.

Si se acepta que el lenguaje verbal es el único que puede cumplir los fines de una ‘efabilidad’ total, es decir, de manifestar debidamente lo que se quiere manifestar, toda experiencia humana y todo contenido expresable a través de artificios semióticos, deberían poderse traducir en términos verbales. Afirmación esta que descubre de inmediato una inquietante y relevante pregunta: ¿el arte, la pintura, pueden traducirse en términos verbales? Evidentemente, el concepto de “traducción” no debe asociarse con el de “descripción” uno de los instrumentos más específicos de la historia del arte que, como plantea Roland Recht en la introducción de *Le texte de l’œuvre d’art: la description* (1998), legitima a la propia disciplina a pesar de que ni la filosofía del arte ni la estética otorgan a la descripción una función de visualización –no traducción– de la obra de arte.

Para, en cualquier caso, responder a la pregunta planteada supone proponer otra cuestión: ¿a qué se debe la efabilidad reconocida del lenguaje verbal? La respuesta no es fácil ni universalmente aceptada, pero sin riesgo de proponer divagaciones erróneas se podría hipotetizar que la efabilidad del lenguaje verbal se debe a su absoluta capacidad de articular y combinar, capacidad que deriva del uso de unidades discretas muy homogeneizadas, fáciles de aprender y susceptibles de una reducida cantidad de variaciones libres. Es por ello que los sistemas sígnicos, como el arte, que no utilizan –o aparentemente no utilizan– esas unidades discretas homogeneizadas no pueden ser traducidos por una o más unidades verbales, a no ser mediante aproximaciones imprecisas. Ahí

radica la gran cuestión del arte: el ser humano es capaz de sentir, de aprehender el arte pero no es capaz de transmitir mediante el lenguaje verbal esta aprehensión y menos, consecuentemente, traducir el arte.

Incluso se podría afirmar que la traducción del arte a través de un sistema verbal –o su intento– alcanzaría o podría alcanzar la categoría de “mentira”, cuestión ésta planteada por Eco de manera genérica y un tanto irónica en su Trattato, pero no en el sentido que la traducción obra de arte/lenguaje verbal sea una mentira sino que lo que es una mentira no es otra cosa que el propio sistema de la semiótica: “Un signo es todo aquello que puede sustituir significativamente a otra cosa –dice Eco–. Esa otra cosa no necesariamente tiene que existir o estar en algún lugar en el momento en que un signo la reemplaza. Así, la semiótica es en principio la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. Si algo puede usarse para decir una mentira, inversamente no puede usarse para decir la verdad: de hecho no puede usarse para decir nada. Pienso que habría que tomar la definición de una teoría de la mentira como problema global de la semiótica general”.

Si en este momento no podemos abordar la cuestión de la “semiótica” como mentira, si que, en relación a Ciria, es preciso volver a las razones de la no traducción verbal del arte y más concretamente a la falta –supuesta– de “unidades discretas homogeneizadas u homogeneizables” en el arte, ya que ésta era y es una de sus principales preocupaciones teóricas y prácticas de Ciria. En 1990, en su Cuaderno, el pintor se plantea la necesidad de constituir “una tabla o sistema de lectura” no necesariamente perceptible por el espectador como tal sistema, pero si en el artista en el proceso de creación plástica. Este “sistema de unidades” sería el que posibilitaría la de-construcción (la deconstrucción definida evidentemente por el francés Jacques Derrida y el estadounidense Paul de Man añadimos nosotros) de la obra y su construcción –traducción diríamos ateniéndonos a lo anteriormente mencionado– por parte del espectador.

Al respecto, hay que tener en cuenta, sin embargo, que la de-construcción derridiana y también la de Paul de Man no pretende ser un “sistema de creación”, ni tan siquiera en el sentido de crear una nueva teoría de la lectura (en su caso de la filosofía occidental), sino un sistema crítico cuya función sería socavar la lógica de la teoría de la lectura dominante, lógica que a través de sus hipótesis, preferencias y represiones ha privilegiado de manera equívoca determinados valores, argumentos e ideas sobre otros. Aunque no sea un “sistema creativo”, la de-construcción derridiana si puede introducirse como instrumento de una práctica creativa de carácter crítico que tome como referencia a la propia práctica creativa o, en su caso, a la realidad y, como ocurre en diversas disciplinas de carácter humanístico plantee el cuestionamiento de argumentos y oposiciones clásicas como las de las relaciones entre las fuentes primarias y secundarias, entre la causa y el efecto o entre el texto y el contexto. O como dice llanamente Derrida en su ensayo “Mythologie blanche” (en Poétique, 5,

1971) lo que prioritaria y fundamentalmente ha de permitir la de-construcción que cuestiona permanentemente las ideologías, los dogmatismos y las jerarquías, es “volver a pensar” las posibilidades y articulaciones de la filosofía y de la literatura (del arte sería en nuestro caso).

En el proceso de “volver a pensar” el arte, la pintura, es en el que se halla inmerso Ciria en la actualidad y muy especialmente en la definición de las “unidades discretas homogeneizadas u homogeneizables”, estructuras básicas que él denomina “Alfa Alineaciones”. Tal como desarrolla en el diálogo que mantuvo con Juan Estefa Freire en el mes de junio de este año, para Ciria estas estructuras alfa se pueden percibir “en toda la historia de la pintura desde el Renacimiento y el Barroco, hasta las abstracciones y figuraciones contemporáneas, pasando por el Romanticismo, el Cubismo, el Suprematismo, el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto americano”. A Ciria incluso le gustaría que “pudiese hacerse un programa informático capaz de “leer” la pintura y que llegase a desnudar el cuadro en aquellas líneas y puntos gravitacionales que configuran el entramado de la composición [...] Podríamos observar como muchas composiciones de apariencia dispares contienen una estructura y un alma común, puesto que esas líneas y puntos de peso coinciden con total exactitud o de forma muy similar”.

En este aspecto Ciria es la figura contraria al Narciso que definió McLuhan en *The Gutenberg Galaxy* (1962). No hace falta decir que no es el jovenzuelo anorético y posmoderno enamorado de sí mismo, pero tampoco el artista que, fascinado por el orden de la imagen, anula la acción de todos los sentidos menos la vista y cae, entumecido, en el agua en la que se refleja. Sin embargo, la obra de Ciria si que tiene algo que ver con la reflexión que McLuhan hace del cine y, especialmente, con la consideración de este como producto de lo que se denomina fordismo, es decir de la forma industrial del capitalismo sustentada en la segmentación y en el montaje de partes tendentes a la constitución de un todo orgánico. La obra de arte se convierte entonces en el producto final de un conjunto de trabajo acumulado, una formidable máquina de producir esquizofrenia o escisión entre idea y materialización, entre pensamiento y acción, entre mundo subjetivo y racionalidad.