

Texto catálogo exposición «Quis custodiet ipsos custodes». Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 2000

PLÁSTICA Y SEMÁNTICA. CONVERSACIÓN CON JOSÉ MANUEL CIRIA

Joseph Towerdawn

José Manuel Ciria: [...] La intención de los textos que he ido escribiendo durante estos años no tienen solamente una intención crítica, no busco deliberadamente la descalificación, de forma genérica, de una serie de propuestas que, en algunos casos concretos me interesan profundamente; sino que intento organizar una serie de ideas defendiendo mis presupuestos, sin renunciar por ello a la ironía, a la visión lúdica, o como simple laboratorio ideológico. En los textos juego con diversos conceptos realizando una especie de collage en el que se incluyen constantes contradicciones, mezclas, apropiaciones, etc. Reconozco que, en un plano menos superficial, mantengo una postura bastante clara en lo que se refiere al campo teórico y a la conceptualización del trabajo, y en como esa teoría afecta a mi pintura, cómo compatibilizarla o fundirla, y a partir de ahí profundizar.

Joseph Towerdawn: Es difícil obtener conclusiones claras, sin embargo, sí puedo interpretar que tu pintura y tu pensamiento mantienen una postura, habitualmente, más inquisidora que aseverativa, llena de sugerencias y contrastes. Quizá sea en estos últimos tiempos cuando el discurso se vuelve más rico, pero también más farragoso, menos claro si cabe, en donde comienzas a incorporar una serie de conceptos, en algunos casos ya vistos, sobre la configuración del lenguaje y la teoría interpretativa.

JMC.: No es esa mi intención. En cualquier caso, me cuesta bastante trasladar lo que pienso a un texto escrito. Mi cabeza va en varias direcciones simultáneamente, y creo que esta situación se ve muy bien en mi pintura, al menos bastante gente lo ha observado. Cuando escribo no puedo escapar de mi propia forma de pensar, por tanto, intento plasmar diferentes ideas y conceptos dentro de un sólo párrafo o de una única frase. El resultado de estas exploraciones me resulta interesante. En cuanto a la aproximación de lo que denominas teoría interpretativa, a nivel personal mantengo un ideario bastante preciso. Los temas que se debaten hoy en la teoría interpretativa son los de siempre, por supuesto van evolucionando, pero básicamente pueden reducirse a una serie

de cuestiones concretas, sobre lo que entendemos como comportamiento del lenguaje. Sabemos que no es de hoy la ambición o el interés por conjuntar un formulario que aglutine plástica y semántica, es decir, intentar otorgar a los objetos artísticos un significado al igual que si se trataran de palabras dentro de un discurso. Sin embargo, las presuposiciones que se barajan siempre se definen bajo dos epígrafes o apartados: como una relación entre las diferentes obras, lo que correspondería a la implicación, la sinonimia, etc.; o como una propiedad en la creencia del artista cuando introduce una intención conceptual dentro de su obra. El conflicto surge cuando abordamos un concepto, llamémosle formal, de presuposición, que considera el fundamento de las obras en abstracto, con independencia de sus características, y la presuposición como un hecho relacionado con lo que está en la mente del artista, su intención, su comprensión del mundo y de la situación en que se encuentra en el momento de realizar la obra.

JT.: Claro, pero en dos campos tan dispares el problema siempre ha resultado de la dificultad de generar un equilibrio o traducción real de los conceptos, siendo un propósito normalmente inalcanzable y donde solamente podemos acercarnos a una aproximación o una comparación forzada de sus similitudes. ¿Crees que existe la posibilidad de un autentico significado derivado de las propiedades formales de los objetos artísticos?

JMC.: Por supuesto que no, pero podemos obtener un flirteo interdisciplinar que otorgue visos de autenticidad y permita una muy interesante reflexión. La pintura es un tipo de lenguaje inasimilable desde la semántica, y menos si las comparaciones se hacen con un mínimo de rigor. No puede sostenerse la posibilidad de un significado como el que tu reclamas, si éste se adhiere a una teoría de la presuposición basada, por ejemplo, en un artista sin una clarísima intención conceptual, es casi como comparar a la persona que utiliza la lengua para expresarse con el lingüista, porque si las presunciones relativas a lo que cree el artista han de considerarse parte de la posible interpretación semántica de las obras, entonces parece que el significado de las mismas debe establecerse en términos de artista-espectador, y no en términos de la relación entre la intención o el mensaje y los medios utilizados con respecto al propio objeto. Y si eso fuera así, habría que renunciar a la clásica afirmación en la que el significado de una obra está en función del significado que otorgamos a las diferentes partes que la constituyen, o a la obtención de dicho significado por medio de la relación de dicha obra con sus compañeras.

JT.: Es posible llegar a esa conclusión suponiendo, como es lógico, que las presuposiciones aglutinadas en una obra determinada varían de acuerdo con las lecturas de los diferentes

espectadores y la «verdadera» intención del artista; o lo que es lo mismo, si ninguna obra tiene un único conjunto de presuposiciones que desembocan en que cualquier obra puede analizarse con tantos conjuntos de presuposiciones como contextos posibles, no existiendo ninguna manera regular y predecible de asignar un significado, ni siquiera un abanico de posibles significados.

JMC.: No obstante, el significado no unido a significación se puede instrumentalizar individualmente por otras vías, que es lo que yo persigo, no una traducción literal de intención-lectura. El significado se convierte en un magma incierto fuera del plano visual, en el que la obra pictórica propone una pauta de comportamiento y análisis, pero no ofrece un mensaje concreto, provocando un plano endogámico no dimensional en el que podemos navegar hacia intereses o espacios concretos, o simplemente dejarnos llevar a la deriva como mera experimentación. Puro concepto sacado de la pintura, que es incapaz de regresar a ella. El significado tradicionalmente deviene completamente contextual y no puede determinarse con independencia de quien crea un objeto artístico en una situación concreta. Alcanzada esta conclusión, otras se agolpan de inmediato.

JT.: Veo una clara relación entre lo que me estas comentando y el texto que incluiste en el catálogo de la exposición de Estrasburgo, aunque aquel ensayo tenía una evidente vocación de palimpsesto donde mezclabas diferentes cosas con una base fija centrada, creo recordar, sobre las compartimentaciones. Principalmente, seguías una serie de aproximaciones semánticas organizadas de forma subjetiva, en donde quizá destacaba aquello que mencionabas de la dimensión significativa situada fuera del terreno de la iconicidad y el plano visual, otorgando una sublimación conceptual y una clausura de la representación que se recomponía únicamente al escuchar entera la frase, es decir, al tener la posibilidad hipotética de observar simultáneamente todas las obras que conforman el supuesto discurso, o una obra representativa de cada posible serie.

JMC.: Básicamente estoy diciendo lo mismo, o ampliando lo que allí dije, aunque ese texto contiene muchas observaciones concretas, incluso conclusiones empíricas absolutamente demostrables. No evita, a propósito, la propuesta de juego por medio de contradicciones y un deseado planteamiento irónico. No, a lo que me refiero es a que un análisis del significado, llega al planteamiento que toda obra tiene un número indeterminado de representaciones significativas, a su vez, indeterminables. El significado tampoco podrá determinarse con independencia de la intención del artista y de la situación en la que se expresa. Por tanto, la consecuencia inmediata de esto es que la propia pugna interpretativa de las obras nunca será predictiva, careciendo de fundamento muchas conclusiones a

las que estamos habituados por parte del adulteramiento interpretativo propuesto desde los ensayos de presentación, revistas especializadas y páginas culturales, sino simplemente como una especie de laboratorio de hipótesis e ideas, situadas en un territorio que llevo tiempo intentando definir y que denomino espacio preconceptual. En muchísimas propuestas conceptuales, instalaciones, multimedia, etc., llegamos a confrontar que, una vez alcanzado el entendimiento de estas premisas, se empieza a bajar por el camino antiformalista, donde ya no hay forma de frenarse. Si se eliminan las conexiones entre las características observables y la especificación del significado, me refiero a nivel teórico, se elimina también cualquier cosa que se tenga por independiente del contexto; la implicación, la contradicción, la carga ideológica e intencional, la misma gramaticalidad, devienen tan variables y contingentes como la presuposición, lejos, por tanto, de toda posibilidad de configurarse como fundamentada teoría semántica. Lejos, por negación, de una autentica conceptualización de la obra y muy próxima, habitualmente, a la mera ocurrencia o esperpento sin sentido estricto ni base de sustentación, servible únicamente como experimento o propuesta puramente plástica sin mayor trascendencia. Escapar del plano bidimensional es tarea difícil, que muy pocos acometen con ingenio, con un mínimo de cabeza.

JT.: Bueno, esto empieza a resultar complejo. Creo que comienzas a barajar indiscriminadamente ideas que no tienen mucha relación entre sí, abogando por una defensa de la pintura. ¿No has escrito en alguna parte, que a la pintura no hace falta defenderla?

JMC.: Si. A la pintura no hace falta defenderla..., simplemente trato de evidenciar la multiplicidad de estratos que se dan cita en mi trabajo. Desde una conceptualización básica, por medio del diseño de la composición pictórica, que renuncia en un determinado sentido a aquella pintura puramente gestual o accidental, transmisora de estados anímicos, hasta... Mi pintura, no tiene nada que ver con lo que tradicionalmente entendemos por abstracción, aunque formalmente no se diferencie de ella. Intento provocar una mirada más profunda.

JT.: Hazme un favor, podemos intentar aglutinar o resumir nuestra conversación brevemente de una forma más accesible para el posible lector. Ha quedado claro que un concepto de presuposición, y consecuentemente de significado relativo al artista impide el cumplimiento de una serie de condiciones, por cuanto la variabilidad de artistas y la dificultad de determinar lo que hay en sus mentes, aún en la hipótesis imposible de realizar obras idénticas, impidiendo, a su vez, la generalización y haciendo que cada situación y obra sean únicas.

JMC.: No llegamos a esa conclusión porque se pruebe que la presuposición relativa al artista tenga debilidades, o su relación con el significado unido o no a significación no esté clara, sino porque seguir esa línea de pensamiento daría al traste con todo el esquema teórico. Pero entiéndeme bien, no estoy criticando unos argumentos que parecen estar estigmatizados dentro de los diferentes discursos referidos a la plástica. Es que no tenemos elección, si por elección se entiende juicio alcanzado con independencia de predisposiciones o prejuicios. Sin embargo, son justamente esas predisposiciones y prejuicios, esas presunciones relacionadas con lo que debe ser la teoría del arte adherida a la significación, las que impregnan nuestro juicio. Lo que intento afirmar se apoya en la tesis de que el significado de un objeto artístico cualquiera, no está en función del significado de sus partes constituyentes, ni de su relación con otros trabajos del mismo artista, ni, por supuesto, en aquellas obras que carecen de un planteamiento cristalino de lo que quieren expresar, sino con el total de una producción o, al menos, de un lapso lo suficientemente abultado, donde la intención sea rigurosa y donde, por supuesto, convoquemos una plataforma o estructura en ese sentido. Dicho de otra manera: el significado no puede calcularse formalmente. No hay nada semejante a un significado literal, si por significado uno entiende una concepción clara, transparente, sin que importe el contexto ni lo que hay en la mente del artista o del espectador, un significado que puede servir de límite a la interpretación por ser anterior a esta, un significado fuera de significación. La interpretación no existe sin la obra y jamás produce frutos, exceptuando los puramente analíticos. ¿No te parece que, el significado profundo y la carga conceptual que pueda encerrar un trabajo es propiedad exclusiva del artista, y que toda interpretación deberá estar compaginada e inmersa dentro de esta premisa; y el resto, por muy interesante y agudo que resulte será pura superficialidad?

JT.: En una ocasión afirmabas que en la pintura, abstracta supongo, todo sería abandono, residuo y ceniza. ¿Qué idea encierra esta afirmación?

JMC.: Bueno, esa cuestión estaba relacionada directamente con resultados plásticos y tiene escasa relación con lo que venimos comentando. En aquel texto, redactado en Roma, jugaba a vaciar de contenido a las palabras a la hora de aproximarse a la interpretación de la pintura. Se parece a lo que venimos diciendo pero no es exactamente lo mismo. Si quieres, hablamos de ello.

JT.: No, quizá prefiero ahondar en el planteamiento que venimos hilvanando. Has comentado en el texto Espacio y luz, que te interesa o buscas una serie de unidades que muestren la significación de

un trabajo o una serie, o lo que mencionas de la visión de toda la obra simultáneamente. ¿A qué te refieres?

JMC.: Primero quisiera, por si no he sido capaz de explicarme, que por significado, atiendo a dos acepciones o modelos yuxtapuestos pero independientes en cuanto al sentido o comprensión de la palabra. Por un lado, tenemos el uso clásico del término, es decir, lo que se significa de alguna manera, o el complejo significativo que se asocia con las diversas combinaciones de significantes lingüísticos, o bien, la significación en tanto que sentido. Lo que propongo son otros parámetros para vincular la relación entre significado, significante y significación. En esta orientación, no hablo en ningún momento bajo la interpretación que podemos encontrar en el diccionario, sino en la idea de significado independiente de toda significación, al utilizar como significantes conceptos que se generan únicamente en el pensamiento, y que carecen de una posible representación, si esta no se da, como características, en el plano analítico y experimental del ideario mental que sujeta a la obra plástica, acompañando las variaciones o modificaciones que deseemos observar dentro del propio plano pictórico, con respecto a obras concretas o determinadas series. En aquel texto lo que hacía era combinar ambas acepciones, produciendo una clara ruptura y contradicción. Por un lado, abogaba por la búsqueda clásica de una serie de unidades distintivas/significativas atendiendo al tipo de significantes externos que pueden convocarse o formularse en una representación: pictóricos, objetuales o de imagen, con sus respectivos desarrollos, configurando algo parecido a un alfabeto plástico mediante su repetición, variación y combinatoria, y atendiendo, como es lógico, a la capacidad de modificar sus posibilidades y significados, y llegar a lo que denominaba descripción plástica. Pero, por otro lado, defendía la postura de intentar abarcar una concepción fuera de la interpretación iconográfica, que aplicase su propio sistema de lectura, jugando con una perspectiva superior en cuanto a la codificación de la imagen, inventando, si fuera posible, un análisis significativo fuera del terreno de la iconicidad, que permitiera canalizar una serie de estructuras y asociaciones significantes endógenas y deconstructivas.

JT.: Con lo que comentas, me viene a la cabeza la contraposición de un modelo formalista y uno antiformalista...

JMC.: ¿Quién decía que la destrucción del formalismo acarrea la ruina de todas las demás doctrinas liberales del juicio? Para mi, ambas posturas son absolutamente formalistas. Hablan de cosas próximas aunque estas sean divergentes, o al menos vistas desde una perspectiva distinta. También está claro que existe una intención por llegar un poco más allá de la norma, norma que

habitualmente todos los artistas intentamos esquivar en nuestra obra y pensamiento. Creo que esa es la lección de la historia, por lo menos en lo que se refiere al arte del siglo XX, aunque la verdad es siempre contingente y nos dejamos cercar por el relativismo dictado desde las estructuras culturales y una visión historicista unidimensional, estando ahora de moda, por ejemplo, el concepto de globalización. No es una cuestión de contraposición, ni que postule que la identificación de la intención con el significado excluya la posibilidad de objetivar la interpretación. Se supone, que cuando el significado está integrado en los objetos artísticos -y es un modelo o situación formal- se puede establecer un método para desentrañarlo; pero cuando el significado es algo que se relaciona con lo que tiene en mente un artista en una situación particular, sólo se puede determinar si se trascienden las obras hasta las circunstancias intencionales de su producción, que es donde adquieren relevancia. Solamente cuando se llega a una dicotomía o a un territorio conceptual inexplorado, se hace necesaria la discusión sobre el propósito o la intención para determinar lo que la obra expresa o significa, y es aquí donde se abandona el formalismo. Normalmente pensamos en una teoría en la cual el significado es el efecto de haber reconocido la intención del otro (el artista), pero volvemos al mismo punto, se llega al significado por medio de unas circunstancias que hagan patentes las intenciones apropiadas, es decir, que todas las obras tienen un número indeterminado de representaciones significativas. Para mí, esta es la gran frustración del arte conceptual en general, en el que independientemente de la necesaria explicación y antífrasis, pocas veces encontramos la evidencia, resulta el producto de un momento del trabajo interpretativo en una situación dada, y dicho trabajo no estará determinado por el significado que tienen las propias obras. En el texto para el catálogo de la exposición Espacio y luz, abordaba superficialmente estos conflictos, y aunque mi discurso mezclaba muchos conceptos, mi verdadera intención era versar sobre las series de trabajos geométricos presentados en Estrasburgo, referidos a las compartimentaciones.

JT.: Lo que me llamaba la atención de aquel texto, y de otros que he leído posteriormente es la apariencia de múltiples caminos divergentes encerrados en sus páginas. Son textos salpicados de cierta acidez crítica, que necesitan de diversas lecturas, en los que sorprendentemente cada día encuentras algo nuevo [...]. Provocación: Una obra significa lo que su autor pretende, o el arte es arte y no significa nada. (Con mi profundo agradecimiento a Jesús Remón y a Estanislao Pez).