CONSORCIO DEL **CÍRCULO DE BELLAS ARTES**

CIRIA HEADS GRIDS

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente
Juan Miguel Hernández León

Director
Juan Barja

Subdirector
Javier López-Roberts

Coordinadora general
Lidija Šircelj

Adjunto a dirección
César Rendueles

EXPOSICIÓN

Comisario
Donald Kuspit

Área de Artes Plásticas del CBA
Laura Manzano
Silvia Martínez

Organiza
Círculo de Bellas Artes

Colabora
Telefónica

Montaje
Departamento Técnico del CBA

Seguro
Stai

CATÁLOGO

Área de Edición del CBA
Jordi Doce
Elena Iglesias Serna
Elisabeth Sánchez
Javier Abellán

Con la colaboración de
Esther Esteban Repiso

Diseño
Estudio Joaquín Gallego

Fotomecánica e impresión
Brizzolis, arte en gráficas

Traducción
David Cruz Acevedo

© Círculo de Bellas Artes, 2010
Alcalá, 42. 28014 Madrid
www.circulobellasartes.com

© de los textos: sus autores

ISBN: 978-84-87619-79-3
Depósito Legal:

Con la colaboración de Stefan Stux Gallery, New York

CIRIA
HEADS
GRIDS

José Manuel Ciria (Manchester, Inglaterra, 1960) es uno de los artistas españoles contemporáneos que con más intensidad ha reivindicado la práctica pictórica. Su personal acercamiento a la imagen plástica parte originalmente del intento de reconciliar abstracción y figuración o, más en concreto, abstracción geométrica y gestual. Muchos artistas han tratado de efectuar esta reconciliación, entre ellos De Kooning, Franz Kline o Gottlieb; todos ellos gravitan de un modo u otro sobre el trabajo más reciente de Ciria, empeñado en encontrar una salida productiva a la parálisis finisecular (o fin de época) que se desprende del exceso de información, del peso angustioso de un pasado que es imposible agotar.

La obra de Ciria se halla hondamente enraizada en el expresionismo abstracto, aunque ha evolucionado hacia lo que Donald Kuspit, comisario de esta muestra, denomina «figuración geométrica» o, más justamente, «abstracción problemática». El designio central de *Ciria / Heads / Grids* es plantear cómo el afán de abstracción de José Manuel Ciria, al tomar conciencia de su naturaleza histórica y asumir su carácter postmoderno, se sobrepone a sus limitaciones y engendra vías no convencionales de trabajo. La fusión de retículas geométricas y estallidos gestuales desprende una tensión irresoluble que garantiza su integridad artística, comprometiendo fatalmente al espectador. Como explica Kuspit, «la obsesiva abstracción de Ciria tiene implicaciones simbolistas que afloran en la figura delirante: personifica el tiempo y la memoria y, en particular, la tensión entre *duración* y *sucesión*: la primera personificada por el trazo amorfo e inestable y la segunda por la retícula estable y estructurada».

Ciria / Heads / Grids nos permite conocer de primera mano las últimas obras del artista, algunas de ellas expresamente realizadas para esta muestra, y revisar con pasión crítica el itinerario de uno de nuestros pintores más internacionales, en línea con el deseo del CBA de apoyar las expresiones más novedosas y exigentes del arte contemporáneo.

Juan Miguel Hernández León
Presidente del Círculo de Bellas Artes

EXAMEN Y PROYECCIÓN DEL SER: LAS PINTURAS RORSCHACH DE CIRIA

DONALD KUSPIT

Quiero subrayar desde el principio el poder paralizante de la ansiedad. Creo que es seguro decir que todo el mundo dedica gran parte de su vida y de su energía –hablando en general–, y buena parte de sus esfuerzos, en tratar con otros, en evitar más ansiedad de la que ya se tiene y, si es posible, en deshacerse de esta ansiedad. Mucho de lo que parecen ser procesos, entidades, etcétera, independientes, desde el punto de vista de la teoría de la ansiedad aparecen como diferentes técnicas para minimizar o evitar la ansiedad al vivir.

Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*[1]

El sistema del ser… es una organización de experiencia educativa que existe por la necesidad de evitar o minimizar incidentes de ansiedad.

Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*[2]

Los artistas del siglo veinte sabían décadas antes que el resto de nosotros que lo que necesitaba reunificarse era el ser fragmentado, pues era un ser vacío y no vital… Y así

1 Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*, Nueva York, Norton, 1953, p. 11.
2 Ibíd., p. 165.

> el artista comenzó a trabajar sobre este asunto aunque, desafortunadamente, de manera tan esotérica que de algún modo no se filtró lo bastante rápido como para curar las heridas que ya existían.
>
> Heinz Kohut, «On the Continuity of the Self and Cultural Selfobjects»[3]

> Hijo mayor de un profesor de arte, [Hermann] Rorschach pensó en convertirse en artista pero en su lugar eligió la medicina. Siendo estudiante de secundaria, lo apodaban Kleck, que significa «mancha de tinta», debido a su interés por los esbozos.
>
> [...] En 1917 Rorschach descubrió la obra de Szyman Hens, que había estudiado las fantasías de sus sujetos utilizando tarjetas con manchas de tinta. En 1918 comenzó sus propios experimentos con 15 manchas aleatorias que les mostraba a sus pacientes preguntándoles qué podían ser... El test de Rorschach está basado en la tendencia humana a proyectar interpretaciones y sentimientos en estímulos ambiguos, en este caso manchas de tinta.
>
> «Hermann Rorschach», en *The New Encyclopedia Britannica*[4]

En 2000, como para saludar al nuevo milenio, José Manuel Ciria comenzó una nueva serie de pinturas: las primeras Cabezas de Rorschach, como acabó llamándolas. Eran un pequeño grupo de obras, como mucho una docena, que aparecieron en un brote de espontaneidad, como una repentina descarga del subconsciente. Por entonces estaba en Madrid. En 2005 Ciria se mudó a Nueva York; la segunda serie de Cabezas de Rorschach apareció pronto, inspiradas por el comentario de una amiga ante la Serie Post-Supremática de Ciria, 2005/2006, basadas en las figuras de las últimas obras de Malevich; una inesperada vuelta a la figura del pionero de la abstracción geométrica. La amiga de Ciria sugirió que se concentrase en las cabezas de sus figuras post-suprematistas. La segunda serie de Cabezas de Rorschach tenía la misma energía extraña, mercúrica, abrupta de la primera serie, con la diferencia de que ahora Ciria parecía estar ocupándose conscientemente del problema clave del arte avanzado del siglo xx: la oposición de abstracción y representación que hizo manifiesta la contradicción entre la primera abstracción «progresiva» de Malevich —con su lógica puramente formal, «esotérica»— y las últimas representaciones «regresivas», con su imaginería figural «exotérica».

Con su brío y audacia habituales, Ciria trató de reconciliarlas. Pero el resultado —en las figuras post-supremáticas— era violento e irritante pues, por muy equilibrado que estuviesen lo formal y lo figural (dando a entender que la figura era inherente-

3 Heinz Kohut, «On the Continuity of the Self and Cultural Selfobjects», *Self Psychology and the Humanities*, Nueva York, Norton, 1985, p. 239.

4 *The New Encyclopedia Britannica*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, 15ª edición, vol. 10, p. 178.

mente abstracta y que el «secreto» de las formas puras es que se abstraen a partir de la figura), nunca se integraban de manera inequívoca. El resultado es peculiarmente surreal o absurdo: una suma de partes (generalmente amorfa, aunque a veces biomórfica) que componen un todo extraño e inconcluso, una agregación de fragmentos abstractos que se relacionan con ansiedad. De hecho, las obras post-suprematistas parecen ansiosas deconstrucciones de la figura antes que sublimes reconstrucciones de ella. La figura parece estar desintegrándose en fragmentos abstractos, cada uno con su propia presencia física y una fluidez forzada. La figura emerge del flujo de elementos abstractos, sosteniéndose con ansiedad por un instante mágico para luego volver a hundirse en el flujo abstracto. La figura es un fantasma, por muy memorable que sea su aparición debido a la viveza de sus componentes abstractos. Paradójicamente, por muy animado que esté el campo abstracto, la figura abstracta aparece, según la intención de Ciria, inanimada, insensible… insidiosamente muerta, un emblema petrificado de lo humano, un maniquí deprimido.

En la segunda serie de Cabezas de Rorschach la dialéctica parece más urgente, tensa, insistente, como para forzar su resolución: pero no hay resolución, tan solo una ansiedad mayor que ahora parece imbuida en la cabeza, que es, de hecho, su esencia. Si la serie post-supremática de Ciria puede ser llamada «abstracción mágica» —una abstracción en la que la figura aparece mágicamente, como una alucinación, una representación cuasi-realista que es abortada espontáneamente en un flujo de sensaciones concedidas al azar y excéntricamente dinámicas—, entonces su serie Rorschach puede recibir el nombre de «abstracción maníaca». Una abstracción que se desata en la cabeza, la abruma, la consume y deviene su sustancia, anunciando que ha sido consumida por la ansiedad; completamente enloquecida por la ansiedad. Cuanto más total y puramente abstracta se hace la cabeza, más absoluta e incurablemente enloquecida parece.

El teólogo existencialista Paul Tillich ha escrito: «*The self-affirmation of a being is the stronger the more non-being it can take into itself*»[5] [La auto afirmación de un ser es más fuerte cuanto más no-ser pueda asumir], y el psicoterapeuta existencialista Rolo May añade: «*anxiety is the experience of the threat of imminent non-being*»[6] [la ansiedad es la experiencia de la amenaza del no-ser inminente]. En las Cabezas de Rorschach de Ciria la amenaza es tan grande que la cabeza parece perder su anclaje en el ser, transformándose en una expresión abstracta de la ansiedad: una catástrofe de la conciencia en la que cada detalle «sensacionalmente» abstracto se transforma en emblemático de la locura por donde la ansiedad fluye definitivamente, la terrorífica sensación de no ser que la ansiedad comporta de manera abrumadora si no es controlada. A veces la geometría se hace con el control, dándole forma a los fragmentos abstractos, conteniendo la ansiedad que expresan, estabilizándolos de modo que puedan adoptar su lugar como rasgos de un rostro; un rostro que es como una máscara funeraria, el rostro del no ser.

5 Cit. Rollo May, «Contributions of Existential Psychotherapy», en *Existence*, eds. Rollo May, Ernest Angel y Henri F. Ellenberger, Northvale (NJ) y Londres, Jason Aronson, 1994, p. 51.

6 Ibíd.

La ansiedad ha triunfado sobre lo humano y sobre la voluntad de ser, reduciendo el rostro humano a una mórbida ilusión, al igual que el cuerpo humano fue reducido en la serie post-suprematista a una muestra abstracta de sensaciones que se defienden contra la ansiedad provocada por la muerte, y contra la muerte –no ser– misma, a pesar de que su inquietante resplandor, a la vez fluorescente e incandescente, transmite los colores pútridos de la muerte, evocando perversamente la vida.

Una estetización similar de la ansiedad y la muerte –un uso similar de la defensa estética contra la amenaza del no ser y su manifestación en el ser humano– tiene lugar en Monet y Manet, aunque con métodos impresionistas antes que expresionistas, como en el caso de Ciria. Podría decirse que el supuesto triunfo de la estética –evidente en la pura abstracción– sobre la realidad de la vida y la muerte es un rasgo básico del arte de tipo modernista. Monet pintó el rostro de su mujer fallecida con tonos vivos, como si insistiera en que era una belleza durmiente antes que muerta; todo lo que tenía que hacer era besarla con su arte para que despertara a la vida eterna. Manet hizo lo mismo con el cuerpo envejecido de su padre, negando en efecto que su padre fuese nunca a morir y que esto le causara ansiedad. Ambos pintores usan el arte para evitar la ansiedad… para negar que la vida esté contaminada por la muerte. El arte se convierte en un instrumento de momificación; el arte niega la realidad de la muerte adornándola como si fuese una forma y expresión de la vida, convirtiendo de este modo la vida y la muerte en un arte irrealista. Hay que concederle a Ciria que la operación con el principio de realidad, y con él el impulso de muerte, es evidente en su arte; no solo el principio del placer, como en el libidinoso impresionismo de Monet y Manet. Los rojos y amarillos expresionistamente vitales de Ciria (colores primarios, con su fuerte presencia) son contrarrestados por negros y grises (melancólicos no-colores, que expresan profunda ausencia) que privan de vitalidad y que son igualmente expresionistas: el color y el no color trabajan juntos para expresar la ansiedad mortal, por no decir terror y horror, tan evidente en sus rostros. Para él no hay defensa estética, por muy provocativa que sea su abstracción desde un punto de vista estético. Los rostros de Ciria tienen un parecido familiar con los famosos rostros aterrorizados de Munch –muchos también máscaras funerarias– en *Angustia* y *El grito*, ambos de 1893, y las expresiones insensibles en los rostros de *Escena callejera en Christiana*, de 1895, pero son más incondicionalmente mórbidos y perversamente abstractos. Al mismo tiempo, hay algo desafiante en la forma audaz y dinámica con que Ciria retrata –dramatiza sin temor– la angustia, un desafío a la muerte del todo ausente de los rostros de Munch, que parecen exentos de angustia, como si finalmente se sometieran y capitularan ante la muerte.

En la tercera serie de Cabezas de Rorschach la pregunta ya no es si son abstracciones con disfraz representacional o representaciones abstractamente camufladas –la abstracción y la representación asombrosamente mezcladas–, sino si el arte puede seguir siendo estéticamente puro al representar la ansiedad. Ya no es sólo la enloquecedora ansiedad que los seres humanos experimentan conscientemente cuando piensan en su propia muerte o no existencia: es también la ansiedad inconsciente surgida por la amenaza de la existencia del arte implícita en la traumática división

de la abstracción en campos gestuales y geométricos, ejemplificada por las diferencias entre Kandinsky y Malevich. El nacimiento de la abstracción señaló una crisis de identidad en el arte: la pérdida de la «complementariedad» entre la forma abstracta y la representación realista que tradicionalmente existía en el arte, como dijo Kandinsky; la segunda crisis de identidad fue causada por la ruptura de la abstracción en campos opuestos en el momento de su nacimiento. Elevar la abstracción por encima de la representación fue subestimar las posibilidades del arte y reducir la abstracción a esencias gestuales y geométricas que se contradecían y parecían inherentemente desproporcionadas e irreconciliables; en última instancia, la preferencia por el gesto impulsivo a costa de la estructura geométrica, o de la estructura geométrica por encima del gesto impulsivo, dejó la abstracción, y el arte en general, en un punto muerto de conflicto irresoluble.

Ciria articula brillantemente el conflicto en *Dánae I* y *II*, ambos de 2005, al tiempo que intenta superarlo, pero el cuadrado geométrico y el gesto explosivo siguen enfrentados, sugiriendo un callejón sin salida dialéctico en vez de una resolución de opuestos. El título intenta rescatar la obra abstracta en una representación narrativa, dando a entender que el cuadrado y el gesto tienen trascendencia imaginística, pero conectar la obra con la historia de amor entre la mortal Dánae y el inmortal Zeus lleno de sexualidad, es ir demasiado lejos. Aunque, sin duda, las pinturas de Ciria pueden leerse de manera metafórica. La lluvia gestual corresponde imaginativamente (simboliza) a la lluvia de oro que fue la forma que adoptó Zeus cuando copuló con Dánae. Es claramente un símbolo de eyaculación, y sugiere que Dánae era una prostituta que hizo el amor por dinero. El «pasivo» cuadrángulo suprematista es un símbolo del cuerpo de Dánae a la espera, y la lluvia gestual dinámica es un símbolo de la actividad sexual y de la excitación de Zeus, así como de una descarga pasional. Muchas de las obras de Ciria tienen contenido sexual; sus intensos colores son claramente eróticos. *Bodegón de Musas II* y *III*, y *La Danza*, de 2004. Este último, que se basa en *La Danse* de Matisse, 1907, pero con cuerpos femeninos reales –fotografías de desnudos femeninos– en lugar de féminas primitivizadas, como en Matisse, señala la importancia de lo erótico para Ciria. Está claramente obsesionado con la mujer, como sugiere la pequeña imagen –una musa pero también un recuerdo tentador– en una de las pinturas de las Cabezas de Rorschach. Ciria transpone lo erótico a lo abstracto, de manera más particular a sus ráfagas de rojos y amarillos, y quizá sobre todo lo impone en su textura pictórica, que es poderosamente sensual. Incluso los grises y negros tanatópicos de Ciria tienen una dimensión erótica, pues pueden ser leídos como las cenizas de la experiencia sexual.

¿Es exagerar el asunto decir que la cuadrícula de Ciria, con un gran gesto en cada uno de sus módulos cuadrados, es encubiertamente sexual en esencia, a pesar de ser una afirmación evidente de la oposición entre abstracción geométrica y gestual? Sugiero que la yuxtaposición de Ciria de cuadrícula y gesto es una representación abstracta de un suceso erótico. El módulo geométrico contiene la eyaculación gestual y adopta el papel femenino en una relación erótica. La eyaculación gestual se convierte en el centro expresivo del módulo inexpresivo al tiempo que se mantiene irreduci-

ble a su forma procusteana. El resultado es dialécticamente positivo: un encuentro extrañamente exitoso. A la vez, el módulo y el gesto están formalmente enfrentados, contribuyendo a una negativa dialéctica estética. No se funden, sino que se relacionan a través de su oposición, estableciendo una especie de equilibrio de poderes, dando a entender que se implican mutuamente a pesar de ser en esencia diferentes. Usando el mismo modo engañosamente simple, Ciria sugiere una conmensurabilidad encubierta a la vez que muestra una inconmensurabilidad abierta.

Lo que complica esta dialéctica paradójica –lo que la hace más paradójica– es el hecho visual de que el gesto impulsivo, por muy dinámico que sea –de hecho es llamativamente fluido– parece petrificado y fijo, dando a entender que es una especie de impulso paralizado: un impulso paralizado por la ansiedad, lo que implica que, por muy vivo de sensaciones que esté el gesto, el sentimiento tiene un carácter peculiarmente «estrangulado», por usar el término de Freud, esto es, muestra un sentimiento detenido en su función expresiva. Y de hecho, el gesto de Ciria puede ser visto como una especie de rastro de sentimiento truncado, ostensiblemente explosivo pero incompletamente liberado; peculiarmente fútil a pesar de su fuerza, meteórico y de vida breve a pesar de su intensidad e impulso. Tiene la potencia de un cohete, una especie de ruido y furia visual que acaba apuntando a la nada; a su propia muerte.

Recordemos que la palabra «ansiedad» proviene del latín *angustus*, o «estrecho», que a su vez deriva de *angere*, que significa «causar dolor al unir», «ahogar». La sensación de ahogar sentimientos a la vez que estar impelido a expresarlos le confiere a las Cabezas de Rorschach su grotesca apariencia. Están dinámicamente construidas de formas abstractas, dolorosamente unidas en el estrecho espacio de la cabeza a fin de transmitir el opresivo sentimiento de ansiedad. Ciria usa la abstracción para expresar el sentimiento de que la destrucción procede de dentro: el ser es corroído en un no ser abstracto, desintegrado en un delirio abstracto, y finalmente derrotado por la «*death inside*» [muerte interna], como la llama el psicopatólogo Donald Winnicott: una abstracción obstinada que sugiere que el sujeto es tan solo abstracción. Una persona en brazos de la ansiedad se siente irreal y abstracta, una abstracción de pesadilla. La Cabeza de Rorschach de Ciria es un campo de batalla entre el sentimiento de no existir y el de existir, un espacio de examen de la realidad en el que no está claro qué es la realidad. La brillantez de las Cabezas de Rorschach de Ciria, la tercera serie después de La Guardia Place, se encuentra en que usa formas abstractas muy expresivas para retratar, por usar sus palabras, el «sufrimiento o tristeza» causados por la ansiedad, ofreciendo como resultado el mismo efecto asombrosamente inexpresivo y amortiguado que vemos en las Cabezas de la Isla de Pascua, que Ciria visitó, admiró y con las que se ha identificado, como sugiere una fotografía del artista en frente de una hilera de ellas.

El elevar la abstracción por encima de la representación hizo que el arte fuese introvertido y ensimismado, a pesar de que este conflicto indicaba que el arte había llegado a ser conflictivo en sí mismo, y el conflicto dentro de la abstracción entre lo dinámicamente gestual y lo geométricamente estructurado muestra que había llegado a ser autodestructivo. La autonomía que la abstracción supuestamente concedió al arte

enmascara la ansiedad destructiva, así como la incertidumbre sobre su existencia y su derecho a existir, despertada por estas rupturas profundas y en apariencia inherentes a su identidad. La ansiedad provocada cuando el arte se separó del mundo de la vida, que tradicionalmente representaba, se vio intensificada cuando la abstracción gestual y la geométrica partieron por caminos diferentes. Fue una doble ruptura del arte: una ruptura de su integridad y, dialéctica. Escindida contra sí misma, la abstracción parecía menos absoluta y opuesta a la objetividad –la necesidad externa, como Kandinsky la llamaba–, el arte parecía humanamente menos necesario, por muy persuasivo que siguiera siendo desde un punto de vista emocional, al menos siempre que la no objetividad siguiera mostrando una necesidad interna y no se convirtiese en formalismo vacío. Las Cabezas de Rorschach de Ciria son una apoteosis de esta compleja ansiedad del arte –la expresión de su deseo de muerte–, y como tales, son en el fondo suicidas al tiempo que muestran que son inseparables de una expresión sintomática de una ansiedad más profunda: la ansiedad destructiva inherente al existir. Es incurable, pero uno puede defenderse de ella representándola, que es lo que hace Ciria en las Cabezas de Rorschach. La ansiedad destructiva del arte puede curarse si la reconectamos con el mundo vital, aunque sea de manera indirecta y metafórica, como en las pinturas *Dánae* de Ciria –y directamente en sus obras foto-eróticas–, e integramos la abstracción gestual y la geométrica sin que importe la tensión negativa de la lucha dialéctica necesaria para hacerlo. Ciria realiza ambas cosas de manera convincente en las Cabezas de Rorschach: son un logro modernista de primer grado y la gran cumbre de su desarrollo. Todas sus obras previas –sus figuras abstractas y abstracciones puras (su proyecto de Abstracción Deconstructiva Automática: doce años buscando «toda materia posible [que] pudiese encontrarse [en] la abstracción», como escribe en una carta que me envía el 6 de julio de 2010)– conduce a las Cabezas de Rorschach: son un proyecto en el que su destreza dialéctica, por no hablar de su facilidad para la síntesis, cristalizan en la perfección.

En las Cabezas de Rorschach de Ciria el «*self-system*» [auto-sistema], como lo llama Sullivan, está en proceso de convertirse en algo asistemático y deformado, a pesar de que también parece estar en proceso de formación, si bien nunca de manera rígidamente sistemática. Se mire como se mire, está en perpetuo proceso y, como tal, nunca puede completarse, por lo que siempre parecerá bizarramente fragmentado: representar lo que Kohut llama el ser fragmentado. Pero el ser de Ciria no es «vacío» y «no-vital», como dice Kohut, ya que los fragmentos tienen su propia colorida vida, mostrando una asombrosa plenitud. No puede negarse que la cabeza se ha convertido en un «grito» expresionista, como Oskar Kokoschka llamó al ser que implosiona de ansiedad. Los autorretratos de Ciria –pues eso es lo que son las Cabezas de Rorschach de manera implícita, aunque a menudo estén basadas en «retratos» de personas anónimas realizados a partir de fotografías– son una especie de reducción radical al absurdo de los retratos más realistas de Kokoschka de personas prominentes infectadas por la ansiedad, con los rostros de algunos de ellos, incluyendo el de Kokoschka en algunos de sus autorretratos, desorganizados de manera caótica, dando a entender el colapso de su sistema de ser. El retrato modernista, que puede

decirse que comenzó con los retratos de Munch y Kokoschka de personas alteradas emocionalmente –personas desestabilizadas por la angustia, que parecían perdidas a pesar de estar controladas de manera ostensible, personas cuya inestabilidad mental se muestra mediante su apariencia distorsionada y peculiarmente abstracta, confirmando así su absurdo interior– y que alcanzó una especie de *crescendo* en los retratos de Bacon, sobre todo en los autorretratos, es llevado a un extremo expresionista abstracto en los autorretratos de Ciria. Es su componente paradójico lo que los hace extremos: los fragmentos abstractos pueden ser re-ensamblados en infinidad de formas, dando a entender que no hay un ser concreto, y que el ser sigue siendo para sí mismo un puzzle expresivo. Puede ser reconfigurado una y otra vez, a fin de sugerir su carácter proteico. Es evidente que para Ciria no hay un modelo ideal del ser. A la vez, los fragmentos abstractos se reúnen en un todo grotesco, un todo consistentemente grotesco –monstruoso– que no sólo sugiere una sensación consistente del ser, sino también que el ser comprende su propia monstruosidad: la monstruosidad de su carácter proteico, que es una expresión de su creatividad innata.

Sugiero que los autorretratos de Ciria son un compromiso en formación (como un sueño) entre su creatividad primaria, que es invariablemente no convencional y por lo tanto socialmente escandalosa, y su uso de la abstracción para expresarla; la abstracción se ha convertido en convencional. Echo mano de la famosa distinción de Winnicott entre el verdadero ser creativo, con sus «*personalized ideas and spontaneous gestures*» [ideas personalizadas y gestos espontáneos], que parece socialmente rebelde, nada convencional, incluso absurdo e insensato; y el falso ser dócil, el ser que ha traicionado su creatividad por seguir de manera rutinaria las convenciones, esto es, las ideas y métodos que una vez fueron extrañamente revolucionarios pero que se han convertido en clichés historizados y asépticos. Podría decirse que Ciria está atrapado entre lo que Max Weber llamaba la «jaula de hierro» del Sistema, que es representada por la cuadrícula, y su propia creatividad apasionada, representada por su gesto personal… su «*signature painterliness*» [pictoricismo personal], como Harold Rosenberg lo llama.

La cuestión para Ciria es cómo personalizar las convenciones de la abstracción, cómo re-personalizar lo que ha llegado a ser impersonal y opresivo, renovar lo que ha llegado a envejecer, agotarse y estandarizarse desde los días de Kandinsky y Malevich, cuando era joven y revolucionaria; cómo hacer que la abstracción sea espontánea, fresca y escandalosa de nuevo, de modo que no sea otra forma decadente de hacer arte banal. Como he sugerido, la convincente respuesta de Ciria es dramatizar la trágica ruptura entre lo gestual y lo geométrico en la abstracción y, de manera más amplia, la trágica ruptura del arte en representación y abstracción: una ruptura dentro de una ruptura que devasta el arte. El arte de Ciria recapitula estas rupturas, no como pasos en la propia purificación del arte, como dicen los historiadores del arte que son, sino como signos de su trágica situación en la modernidad. Su recapitulación de las rupturas es optimista hasta el extremo de que supera las rupturas, y pesimista hasta el punto de que sugiere su inevitabilidad. Es un triunfo creativo porque es a la vez optimista y pesimista.

Sin duda, la diferenciación moderna inicial del arte en abstracción y representación fue impulsada por una necesidad interna, e inauguró una nueva era creativa en su ámbito. Pero la diferenciación de la abstracción en componentes gestuales y geométricos que tuvo lugar poco después fue el irónico principio del fin del arte moderno. Por definición, la abstracción gestual y la geométrica se autolimitan, manteniendo por fuerza caminos separados para mantener su pureza y autonomía. El resultado inevitable es un arte entrópico unidimensional: el gestualismo caótico de las pinturas «*all-over*» de Pollock, las simples estructuras de la geometría minimalista. Se alcanzó rápidamente un límite creativo, con la implicación de que aquello que parecía una evolución a través de la diferenciación era de hecho una «*devolution*» [involución] a través de la ruptura. La ruptura resultó no ser una diferenciación dialéctica, sino una manifestación de la ansiedad destructiva y paranoide del arte. En la abstracción de Ciria la ruptura se hace dialéctica, esto es, conduce a una síntesis de opuestos a la vez que respeta su diferencia. La ruptura ya no es absoluta y regresiva.

Adorno ha dicho que el arte abstracto refleja el hecho de que la relación entre los seres humanos en la sociedad moderna es abstracta, lo que viene a suponer que la perturbación de los fragmentos abstractos en los trágicos autorretratos de Ciria indica la abstracción perturbada de la sociedad. ¿Podría decirse que el cuadrado suprematista de Ciria representa la tendencia inevitable a acatar y conformarse –necesarios para vivir en sociedad– y su gesto convulsivo representa la independencia creativa y la no conformidad, aunque esté agresivamente cargado de deseo sexual y, como tal, sea poderosamente instintivo? La Cabeza de Rorschach de Ciria está perturbada porque es auto-contradictoria: está cargada de la ansiedad de la auto-contradicción. Pero también muestra que la ansiedad provoca su propia solución creativa, pues la cabeza se mantiene autónoma a pesar de sus contenidos auto-contradictorios.

Lo que sostengo es que las Cabezas de Rorschach de Ciria son proyecciones de su ser y exámenes de su creatividad: de su habilidad para resolver problemas creativos básicos del arte moderno. En la carta que me dirigió escribía: «Tomé el título de las Cabezas de Rorschach de los test psicológicos de Rorschach. La idea era que la gente que se enfrentara a mis pinturas buscara el significado que les sugerían». De hecho, ha incorporado a personas –extraños– en sus Cabezas de Rorschach, como indica el uso de imágenes anónimas, pero la pregunta es qué significan para él estas cabezas. El test de Rorschach es «un test proyectivo que consiste en diez manchas de tinta simétricas que varían en forma y color. [Cinco son solo negras y blancas, y otras cinco introducen colores.] El examinado observa cada una y la interpreta diciendo a qué se parece. El test está diseñado para dar información sobre los procesos mentales inconscientes»[7]. Ciria ha creado su propio test de Rorschach –idiosincrásicamente asimétrico y lleno de color, aunque muchas de las coloridas «manchas» tienen sobrias áreas negras, blancas y grises, indicando su independencia creativa y su individualidad antes que su conformidad con las convenciones formales de las manchas de Rorschach estándares– y se ha proyectado a sí mismo en arte histórico y anónima

7 Andrew M. Coleman, *A Dictionary of Psychology*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2001, p. 645.

máscara. Uno comprende muy pronto a través del disfraz, pues su Cabeza de Rorschach tiene una complejidad artística y una intensidad personal que no posee la impersonal mancha de tinta de Rorschach. Además, las Cabezas de Rorschach de Ciria son mucho más variadas y numerosas que las manchas de tinta.

Ciria señala que sus Cabezas de Rorschach tienen cierta afinidad con las grotescas cabezas de Leonardo da Vinci. Leonardo fue el «más famoso predecesor» de Rorschach, como dice Coleman, y «la vieja pared paranoica de Leonardo», como la llamaba Bretón[8], fue el primer test proyectivo: el primer arte en el que el artista ponía a prueba su imaginación y creatividad, y proyectaba de manera experimental los contenidos de su psique sobre y en una superficie gestual amorfa. Las Cabezas de Rorschach de Ciria son una ingeniosa elaboración de la pared de Leonardo, pues proyectan los contenidos mentales que regresan a la cabeza que los proyectó: el espacio físico de la cabeza se convierte en espacio psíquico. También, de manera crucial, Ciria muestra que estos contenidos son abstractos e inconscientes, en vez de representacionales y conscientes, lo cual indica que tiene de ellos una comprensión más profunda y moderna que la que tuvo Leonardo.

8 André Breton, «Artistic Genesis and Perspective of Surrealism», *Surrealism and Painting*, Nueva York, Harper & Row, 1972, p. 74. Breton describe «la lección enseñada por... Leonardo da Vinci de que deberíamos dejar que nuestra atención quedase absorta por la contemplación de vetas de escupitajo seco o la superficie de un viejo muro hasta que el ojo sea capaz de distinguir un mundo alternativo». Para Leonardo, el mundo alternativo no era demasiado diferente al externo de todos los días; contenía figuras y paisajes familiares, aunque a veces distorsionados. Para el automatista/expresionista abstracto Ciria, es radicalmente diferente, pues es un mundo interior, y como tal está permanentemente distorsionado.

TERPSÍCORE EN LA PINTURA: IMÁGENES DE DANZA DE JOSÉ MANUEL CIRIA

ROBERT R. SHANE

José Manuel Ciria ha pintado diversas imágenes de danza, como *Bailarinas* (1) y *Tres bailarinas* (2)[1]. Algunas de sus obras, que no contienen necesariamente la palabra «danza» en el título, parecen referirse en cualquier caso a la danza. *Vuelta a la locura* (3) parece ser un dueto danzado *en pointe* entre las dos partes de una psique; y pinturas como *Ritmo de transición*, *Rattrapante* y *Como llamas que se elevan* evocan movimientos de danza a través de su imaginería figurativa y sus sugerentes títulos. Todas estas obras forman parte de la serie de Ciria *La Guardia Place* (2007). Sin embargo, creo que un análisis de la función de la danza en las pinturas de Ciria podrá iluminar temas que aparecen en toda su obra: la figura, su abstracción y su movimiento.

«ABSTRACCIÓN HUMANIZADA»

El movimiento del cuerpo humano es el medio de la danza, y por lo tanto la danza siempre posee un elemento intrínsecamente humano. Como ha observado la crítica e historiadora de la danza Selma Jeanne Cohen, incluso las danzas abstractas sin argumento o narrativa tienen movimientos que sugieren cualidades del comportamiento humano[2]. Sin embargo, también los movimientos especializados del

1 La segunda está basada en el dibujo de Ernst Ludwig Kirchner, *Tänzerinnen*, 1906. Véase la comparación en *Rare Paintings: Ciria* [catalogo de exposición], Madrid, Fundación Carlos Amberes / Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, 2008, pp. 120-121.

2 Selma Jeanne Cohen, «A Prolegomena to an Aesthetics of Dance», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 21, 1 (Otoño 1962), p. 23.

(1)

(2)

bailarín a menudo convierten el cuerpo en una abstracción con la que no es fácil establecer una empatía. De hecho, Cohen afirmaba que como espectadores, lo más interesante para nosotros son las habilidades artificiales del bailarín[3]. Por un lado, un elemento corporal y humano, y por el otro, una abstracción o estilización artificial, son los dos polos entre los que el bailarín realiza un abanico infinito de movimientos. Esta oposición entrelazada tiene su análogo en el arte[4], y creo que está en el corazón de gran parte de la obra de Ciria. El espíritu de esta dialéctica opera en la caracterización que realiza Donald Kuspit de la figura en la obra de Ciria como una «figura simultáneamente abstracta y humana»[5]. Esta tensión entre lo humano y lo abstracto en la pintura de Ciria resulta absorbente por muchas de las mismas razones por las que encontramos absorbente al bailarín sobre el escenario: somos simultáneamente atraídos hacia el cuerpo naturalista con el que nos identificamos, y aún así nos paraliza una admiración espiritual hacia las formas con las que esta identificación es imposible.

En contraste con la mayor parte de la abstracción moderna a partir del cubismo, la serie *La Guardia Place* de Ciria no trata de destruir la distinción entre figura y fondo para que el espacio pictórico imite la superficie plana del lienzo. Al contrario, la abstracción de Ciria está preocupada con la figura en el espacio. En *Dominio del espacio* (2007) (4), tres círculos que se superponen, dos largos triángulos, y unos trazos blancos verticales sugieren la cabeza de una figura y sus apéndices viajando por un espacio descrito por una única barra horizontal (¿quizá un barrote?) en el fondo. El espacio

3 Cohen, p. 25.

4 Por ejemplo, compárese esta oposición con *Abstraktion und Einfühlung* (Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1908) de Wilhelm Worringer, en el que contrastaba las formas cristalinas del arte abstracto con las formas naturales con las que normalmente sentimos empatía.

5 Donald Kuspit, «Tragic Modernism: José Manuel Ciria's *La Guardia Place* Paintings», en *Rare Paintings: Ciria*, p. 170.

(3)

(4)

en la serie *La Guardia Place* a menudo se parece al de un escenario, como en *Tres bailarinas* (2). Los bordes del lienzo son como el marco creado por la pared del proscenio. Mirando a través del escenario, los espectadores observamos una única interfaz horizontal entre el telón en la parte superior y el suelo más abajo. De manera similar a los espacios mínimos de los cuadros de Francis Bacon (que actúan como escenarios de su dramaturgia pictórica), el espacio de Ciria oscila entre lo plano y lo profundo[6].

La misma interfaz entre el telón y el suelo del escenario aparece en *Bailarinas* (1), estableciendo un punto fijo de referencia desde el que surgen las figuras. A partir de estas pistas visuales, el espectador puede orientarse y sentir empatía hacia el elemento humano en la pintura. Como en los lienzos de gran tamaño de Matisse *Danza I* (1909; Museum of Modern Art, Nueva York) y *Danza II* (1910; The Hermitage, San Petersburgo) vemos a las figuras de Ciria liberarse de la gravedad y transgredir la línea del horizonte. Por supuesto, están condenadas a caer de nuevo; pero durante ese instante aparentemente infinito –descrito por la coreógrafa moderna, Doris Humphrey, como «el arco entre dos muertes»[7]– se encuentran en libertad. Los espectadores sentimos los saltos vitales de estas figuras en nuestro propio cuerpo. Como señaló el crítico de danza John Martin, debido a nuestra propia conciencia de la gravedad aplaudimos al que la desafía[8]. (El interés de Ciria por la relación de la gravedad con el cuerpo humano se presenta de manera explícita en *Monociclista desequilibrado* [2007].)

6 *Crucifixión* (2007) y *Creo que me duele* (2007) de Ciria evocan en particular aquellas figuras de Bacon que sufren en soledad.

7 Véase Doris Humphrey, «What a Dancer Thinks About» (1937), reimp. *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*, 2ª edición, ed. Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin, y Charles H. Woodford, Hightstown (Nueva Jersey), Princeton Book Company, 1998, p. 60.

8 John Martin, *The Modern Dance* (1933), reimp. *What Is Dance?*, ed. Roger Copeland y Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 24.

Como se ha afirmado, el humanismo de Ciria se halla enlazado con la abstracción. Sentimos el movimiento de las bailarinas de Ciria no solo a través del retrato literal del cuerpo, sino también a través de las formas plásticas puras que crea. De hecho, algunas de las composiciones más dinámicas de Ciria son aquellas en las que el cuerpo no se reconoce fácilmente. Como en la obra de Malevich, tan importante en el desarrollo de Ciria[9], «la dinámica del movimiento ha hecho que el pensamiento produzca la dinámica de la plástica»[10]. El cuadrado de Malevich en *White Square on White* [*Cuadrado blanco sobre blanco*, 1918] (Museum of Modern Art, Nueva York) flota sobre el lienzo debido a una manipulación puramente plástica. La vasta extensión de espacio negativo en la parte baja de la composición suscita una sensación de ingravidez al tiempo que el cuadrado se encamina a la parte superior. Descentrada, la forma colocada en diagonal transmite a sus espectadores la sensación de estar ascendiendo. Del mismo modo, en *Bailarinas* sentimos que las figuras de Ciria se mueven debido a que el espacio abierto en la parte inferior derecha, en contraste con la densidad visual de las formas que rompen la línea del horizonte, trabaja para producir la sensación de que las formas están saltando. El estallido de rojo de una de las bailarinas contra un escenario desaturado y bastante monocromático intensifica el dinamismo de su forma, al igual que el poderoso color en la obra de Malevich *Suprematist Painting: Eight Red Rectangles* [*Pintura suprematista: Ocho rectángulos rojos*, 1915] (Stedelijk Museum, Ámsterdam). De este modo interpretamos la «abstracción humanizada» de Ciria a través de una identificación empática con los cuerpos de las figuras representadas y «en función del peso, la velocidad y la dirección del movimiento»[11], como escribió Malevich con respecto a la construcción puramente plástica de la pintura.

DANZAS DIONISÍACAS

Los temas dionisíacos dominan un buen número de obras de Ciria. Ha pintado obras sobre la locura, como *Vuelta a la locura* (2007) (3); sobre la música; y sobre la sexualidad, como *Pareja copulando* (2007). De modo que no sorprende que la danza tenga una función tan importante, tanto literal como metafóricamente, en su pintura. Después de todo, en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, Nietzsche introdujo su concepto de lo dionisíaco describiendo las canciones y la danza. El bailarín, escribió Nietzsche:

> … se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra

9 Véase Valerie Gladstone, «Diving into the Unknown», *José Manuel Ciria: Box of Mental States* [catálogo de exposición], Miami, Florida, ArtRouge Gallery, 2008, p. 13.

10 Kasimir Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting* (1916), reimp. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison y Paul Wood, Oxford, Blackwell, 2003, p. 177.

11 Malevich, p. 175. Cursiva en el original.

(5)

(6)

> de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez[12].

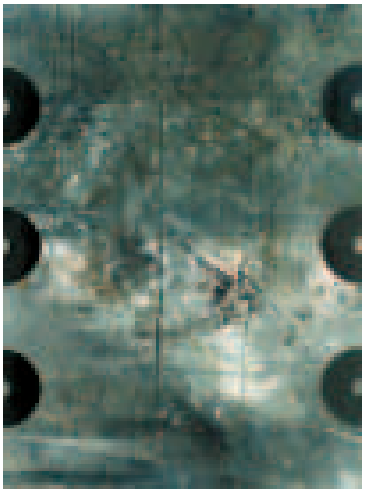
Las danzas pintadas de Ciria lo unifican del mismo modo con su medio. Como él mismo ha escrito: «Las musas me mueven a su antojo y yo dejé hace años de ser persona, para convertirme en pintura y pensamiento pictórico»[13].

Las figuras abstractas de Ciria danzan en un jolgorio dionisíaco. La danza en su obra es a veces un componente de un ritual pagano, quizá un ritual en busca de lo Uno primordial de Nietzsche. En *Aparición de la diosa Ishtar* (2007) (5), la diosa sumeria del amor, la fertilidad y la guerra, gira en remolino y desorienta al espectador con su mítica huida de la atracción de la gravedad. En *Ritmo de transición* (2007) (6), se sugiere una figura con los brazos abiertos y girando. En contraste con el aura verde que rodea a la figura, emerge una forma rojo brillante –quizá un corazón palpitante– que avanza. La transformación a través del movimiento rítmico es como la de la danza de un chamán.

LA PINTURA COMO REPRESENTACIÓN DEL SER

En su libro *Towards Art and Dance: A Study of Relationships between Two Art Forms* [*Hacia el arte y la danza: Un estudio de las relaciones entre dos formas artísticas*], Elizabeth Watts señalaba que los primeros garabatos de un niño son motivados de forma cinética: es el placer de las sensaciones de movimiento lo que inspira a un niño a

12 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2000, p. 46.
13 José Manuel Ciria, «The absent Hand», *José Manuel Ciria: Box of Mental States*, p. 87.



(7)

(8)

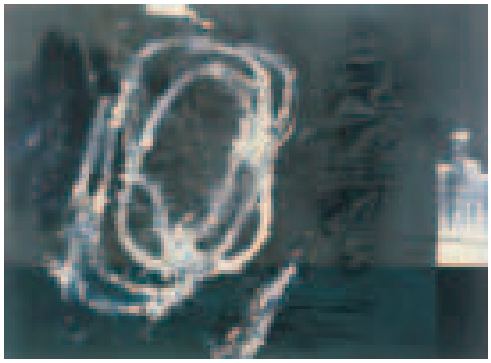
coger por primera vez un lápiz y garabatear las paredes[14]. Es a través del garabateo de continuos caminos en movimiento como el niño comienza a definir su relación con el espacio (de ahí que esté justificada la afirmación de Watt de que la danza y el arte se originan a partir del mismo origen cinético)[15]. Este tipo de movimiento primario entre danza y pintura ya aparecía en las obras de Ciria durante la década de 1990, mucho antes de la serie *La Guardia Place*.

Las series de los noventa, tales como *Cry Nude Europe*, *El uso de la palabra*, *Dibujos de París* o *Máscaras de la Mirada*, a menudo son oscuras y amorfas. Por ejemplo, *La chambre d'ecoute* (1992) (7), perteneciente a *Cry Nude Europe*, está dominada por una sensación de memoria, pérdida y ausencia. Como describía con precisión Montolío, el territorio de las pinturas de esta época parece desplazado y el espectador se queda sin seguridad mientras trata de navegar por él[16]. Sin embargo, dentro de esas series había momentos que llegarían a caracterizar la obra de Ciria en la década siguiente. En claro contraste con las imágenes atmosféricas de principios de los noventa, *Red Field I* (8) y *Red Field II* (1997), pertenecientes a *Máscaras de la mirada*, son expansiones rojas marcadas por la audaz fisicalidad de los gestos del artista. Las marcas blancas y negras de pintura establecen su presencia. La sorprendente espiral blanca de *Noche en Torrejón el Rubio I* (1999) (9) es la emergencia desde el interior de un abismo de un cuerpo que rastrea su camino. En ese gesto, Ciria señala su localización dentro de un espacio sobrecogedor y en expansión; fuerza a la pintura a reconocer su ser.

14 Elizabeth Watts, *Towards Dance and Art: A Study of Relationships Between Two Art Forms*, Londres, Lepus Books, 1977, p. 10.

15 Watts, pp. 10-11.

16 Celia Montolío, «To the Limit, and Beyond», *Ciria: Las Formas del Silencio - Antología crítica (Los años noventa)*, Madrid, Sotohenar, S.L., 2004, p. 31.



(9)

(10)

La motivación cinética del niño hacia el dibujo, señalaba Watts, es finalmente subordinada, gracias a la intervención de los adultos, a la creación de formas y hacia la representación; el movimiento primario es canalizado hacia formas sociales como la caligrafía[17]. Las marcas de Ciria retornan con desafío al movimiento original. Aquí la unidad primordial alcanzada por el bailarín de Nietzsche se entiende mejor como reunificación con el ser original. Podemos ver lo que Ciria quería decir cuando afirmaba que había dejado de ser una persona para transformarse en pintura: su subjetividad está presente en el movimiento viviente de su gesto, que eternamente se pinta y repinta en la superficie del lienzo[18].

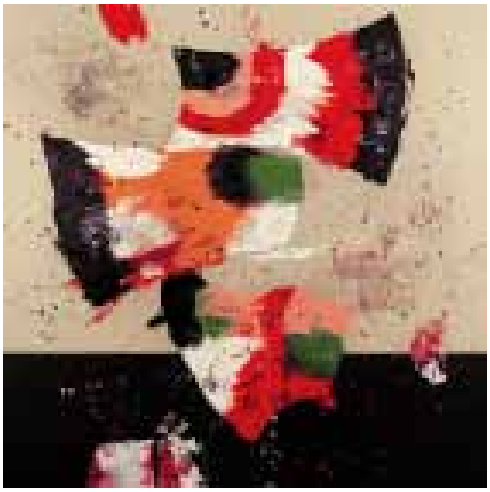
LA MÁSCARA

Tras la serie *La Guardia Place*, Ciria se cansó de las exigencias y de la estructura rígida que la imaginería figurativa imponía y necesitaba liberarse de ello[19]. Sin embargo, aunque la figura es más residual en algunos trabajos de Ciria posteriores a *La Guardia Place*, el impulso dancístico aún es dominante, y de hecho se alcanza de forma más plena en sus pinturas de máscaras, como las pertenecientes a la serie *Desocupaciones. Máscara cometa* (2008) (10) y *Desocupación con hachas* (2008) (11) retienen la estruc-

17 Watts, pp. 16-17.

18 Aquí recuerdo los pensamientos de Merleau-Ponty sobre una escena de *La náusea* de Sartre en la que «*the smile of a long dead monarch … keeps producing and reproducing itself on the surface of the canvas*» [la sonrisa de un monarca largo tiempo muerto… sigue produciéndose y reproduciéndose en la superficie de un lienzo]. Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind» (1961), en *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, ed. y trad. Galen A. Johnson y Michael B. Smith, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1993, p. 130.

19 Ciria, p. 81.



(11)

tura pictórica de sus *Bailarinas* y *Tres Bailarinas*. Ahora, unas formas abstractas en lugar de figuras abstractas saltan sobre la línea del horizonte de un entorno parecido a un escenario familiar para el público de los anteriores trabajos.

Además, en esta época Ciria se alejó de sus anteriores procesos de trabajo cargados de teoría, tales como *Automatic Deconstructive Abstraction*. En un ensayo, el artista concede a las musas el haberle ayudado a escapar hacia un nuevo modo instintivo[20]. Las musas de las que escribe son totalmente dionisíacas en espíritu (incluso las llama «glotonas y borrachas» debido al licor que falta del mueble tras sus visitas nocturnas)[21]. Me gustaría sugerir que la musa inspiradora que tuvo más incidencia en la revelación artística de Ciria debió de ser Terpsícore, la musa de la danza. La nueva experiencia al pintar que Ciria describe es una en la que se ve impelido a moverse. Las nuevas ideas no son generadas por el ojo o la mente, sino por el cuerpo en movimiento. Ciria cuenta en su ensayo:

> De repente aparece un dibujo, una línea, una pintura, un pequeño milagro en el que las «musas» toman mis manos y las guían para conseguir algo relevante, algo que me sugiere cosas, algo que me interesa explorar…[22]

En otros pasajes Ciria describe la motivación y fisicalidad cinéticas de la nueva obra en curso: «Un sucederse extenuante de cambio de brochas y gamas, sudor y velocidad…»[23]; era «como si algo atenazase mi mano y la guiase…»[24]. En un estilo que

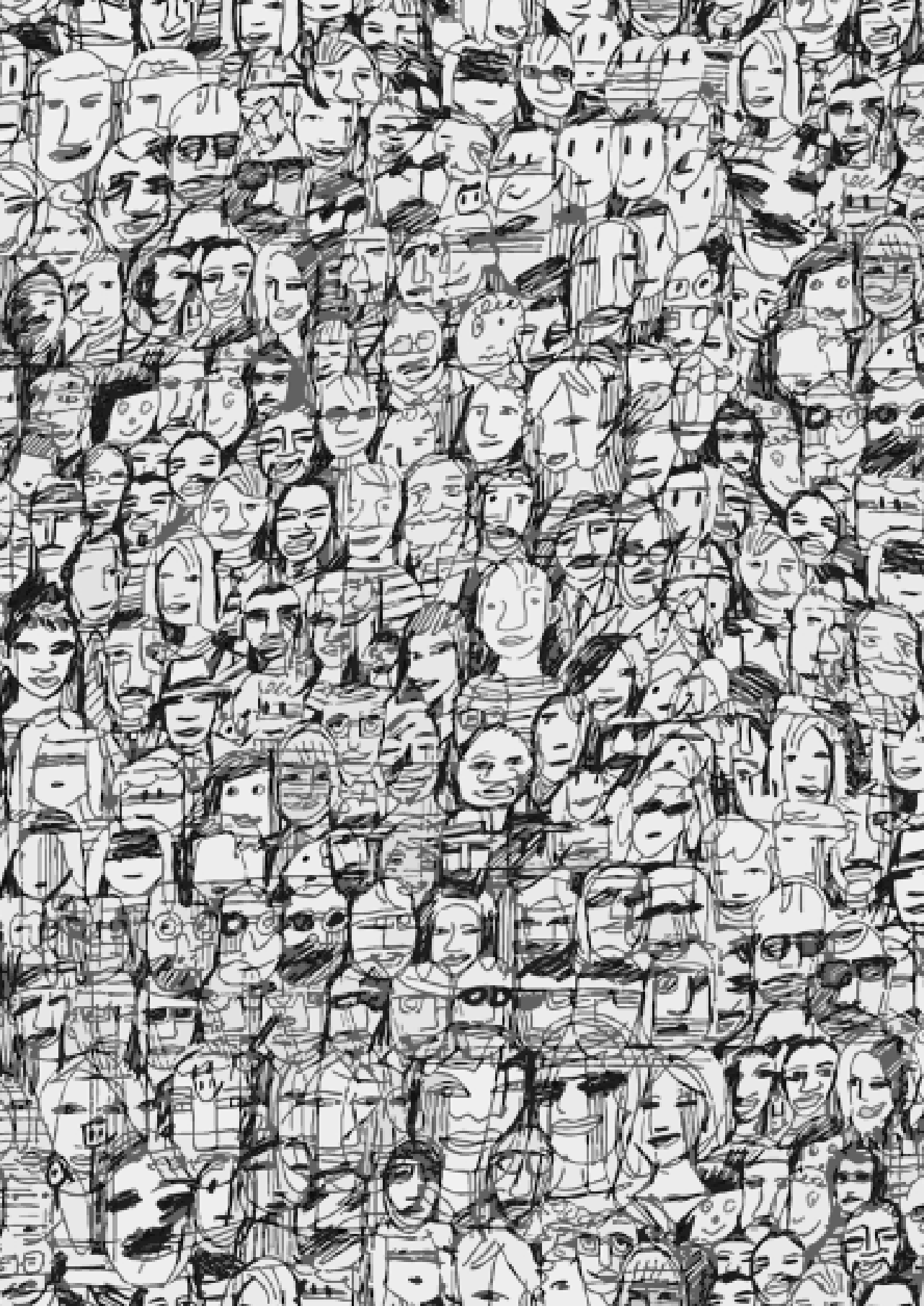
20 Ciria, pp. 83-84, 86.
21 Ciria, p. 82
22 Ciria, p. 81.
23 Ciria, p. 83.
24 Ciria, p. 85.

parece el de un bailarín tras una rigurosa actuación, nos dice: «Al terminar cada sesión me siento sin fuerzas, con las piernas y los brazos temblando… A duras penas, consigo cerrar los botes de pintura y limpiar las brochas»[25]. Por este relato, está claro que este nuevo proceso inspirado por las musas –que según defiendo fue inspirado específicamente por Terpsícore– es un ritual extático en el que es re-poseído por el modo dibujo-danza que Watts observaba en la primera infancia.

A menudo pensamos que las máscaras ocultan la identidad, pero esto no es verdad en el caso de las máscaras de la serie *Desocupaciones* que Ciria pinta en su frenesí dionisíaco. Al contrario, son máscaras que ocultan el falso ser y así permiten una revelación del instinto y la conciencia del ser verdadero. Tales máscaras –que pueden ser literales o metafóricas– son ya familiares para bailarines y actores, como es el caso de la bailarina moderna Mary Wigman. Mientras llevaba una máscara para su expresivo *Hexentanz* (1914, Dresde), llegó a asustarse pues de repente surgieron emociones latentes que no sabía que existieran[26].

La «abstracción humanizada» de Ciria es absorbente porque los espectadores la sentimos danzando en nosotros mientras contemplamos su trabajo. Terpsícore se mostraba de manera explícita en obras tales como *Bailarinas* y *Tres Bailarinas*, pero ya se había estado revelando de manera callada en obras anteriores de Ciria y ha continuado su actividad en sus pinturas desde entonces. Las figuras de Ciria se mueven a través del espacio y luchan contra la gravedad. Sus formas y gestos abstractos se unen a esta danza dionisíaca. Para el artista y su audiencia su danza pintada desenmascara y despierta el ser, que se siente simultáneamente primario y nuevo.

25 Ciria, p. 83.
26 Cit. Susan Au, *Ballet and Modern Dance*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 98.



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]

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).

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 ejercita 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-invención «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

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.

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 renuncia 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 mesurado. En la obra de Ciria hay que mirar antes de ver, y a veces hay que mirar intensamente. En algunas

4 Raphael Rubinstein, «Provisional Painting», *Art in America* (mayo 2009), p. 123.

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

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.

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 quintaesencial 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.

CIRIA HEADS GRIDS

Flowers (For MLK)
Serie Memoria Abstracta, 2008

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Belle Vue Amusement Park
Serie Memoria Abstracta, 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Penetración visual
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

¡Oh! (Savage days)
Serie Cabezas de Rorschach III, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Oh shit! (Title inspired by Rocco Barbetto)
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Dear James
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

I'm busy
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm

Peeling onions
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Moonface
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Violento Barroco
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Punteo de guitarra
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Focos de luz contradictorios (versión Nueva York)
Serie Memoria Abstracta, 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Focos de luz contradictorios (versión Madrid)
Serie Memoria Abstracta, 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Formas flotando sobre trama geométrica
Serie Memoria Abstracta, 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Flowers II
Serie Memoria Abstracta, 2008
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Colorful whim I
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Colorful whim II
Serie Memoria Abstracta, 2009

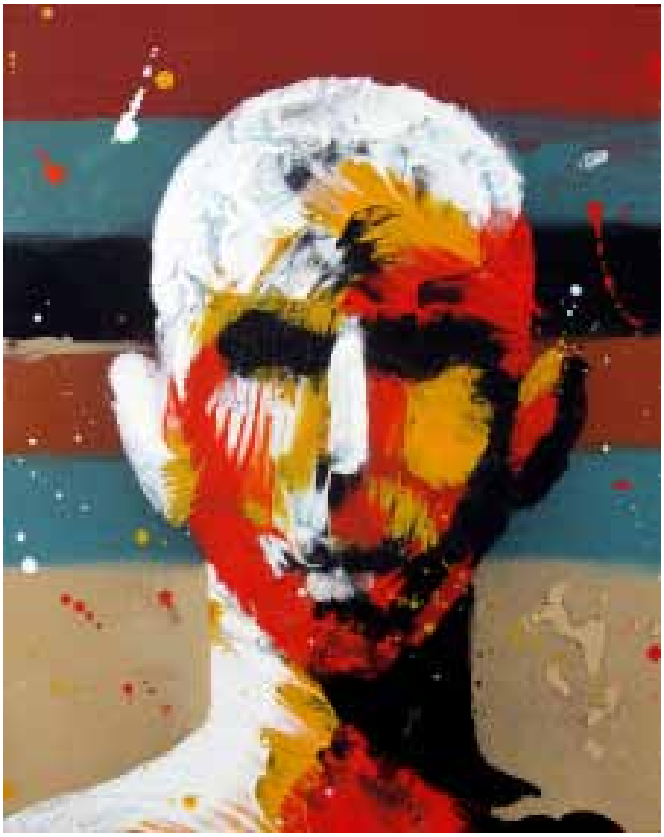
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Harmful pain
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
250 x 250 cm

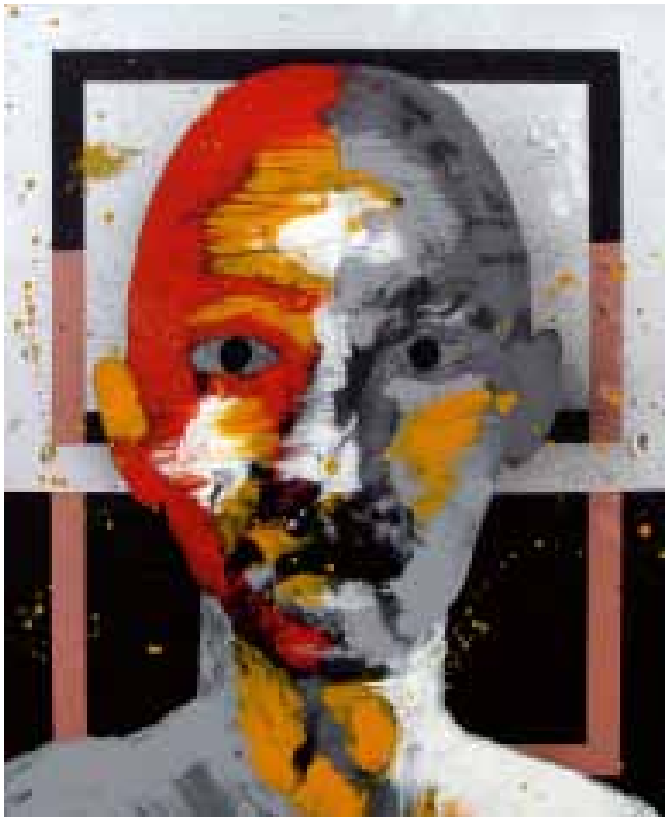
Grunda
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm

Looking forward to see you
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm



First man on Earth
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
51 x 40,5 cm



Acid
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
51 x 40,5 cm

Sin título, 2010

Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.
35,6 x 27,9 cm

Sin título, 2010

Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.
35,6 x 27,9 cm

Sin título, 2010

Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.

35,6 x 27,9 cm

Between Clock and Bed
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Dusk at Tel Aviv
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

La precisión del texto
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
152,5 x 122 cm

Dime algo
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
152,5 x 122 cm

Argumento básico
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
152,5 x 122 cm

Abrupto
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Confetti
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Ventanas experimentales
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

La vida de las formas
Serie Memoria Abstracta, 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Self-portrait
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo, grafito y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Angry days
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm

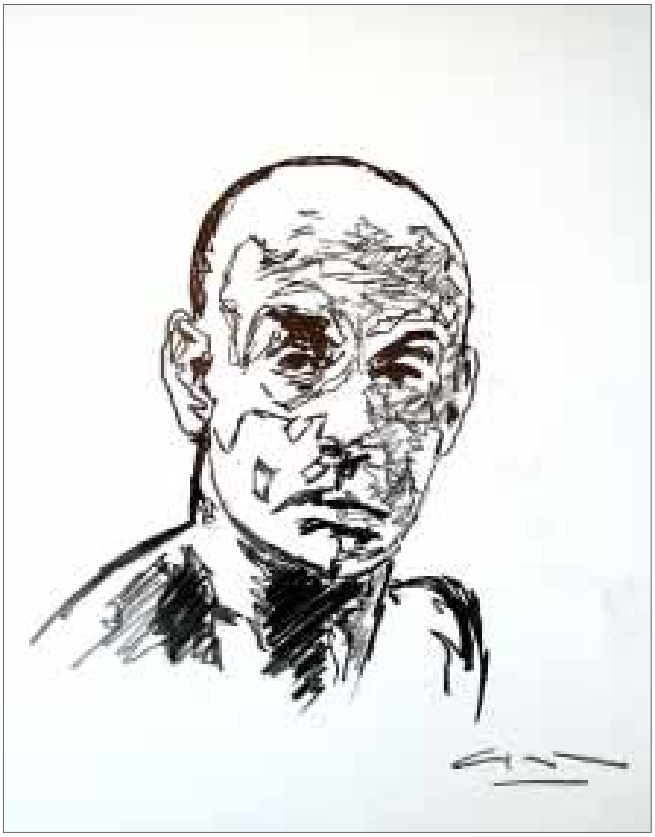
Hypnotic glance
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
250 x 250 cm

Sin título, 2010

Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.

35,6 x 27,9 cm

Drunkard
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm



Sin título, 2010

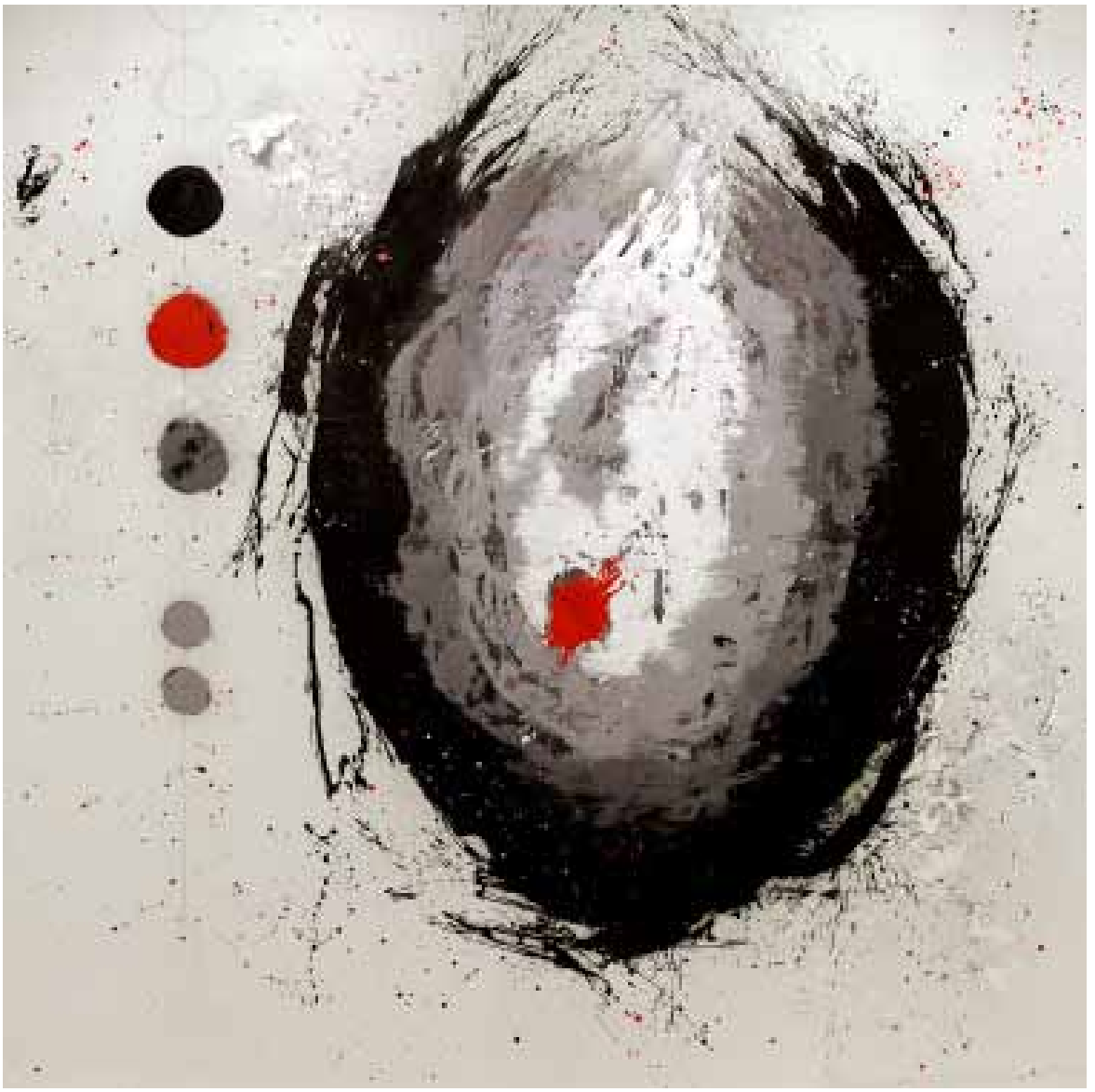
Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.

35,6 x 27,9 cm

Crossed out liar
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
250 x 250 cm

El castillo de los Pirineos duplicado
Serie Máscaras Schandenmaske, 2009

Óleo sobre lona plástica
300 x 300 cm



Glioma de alto grado ínsula izquierda
Serie Máscaras Schandenmaske, 2009

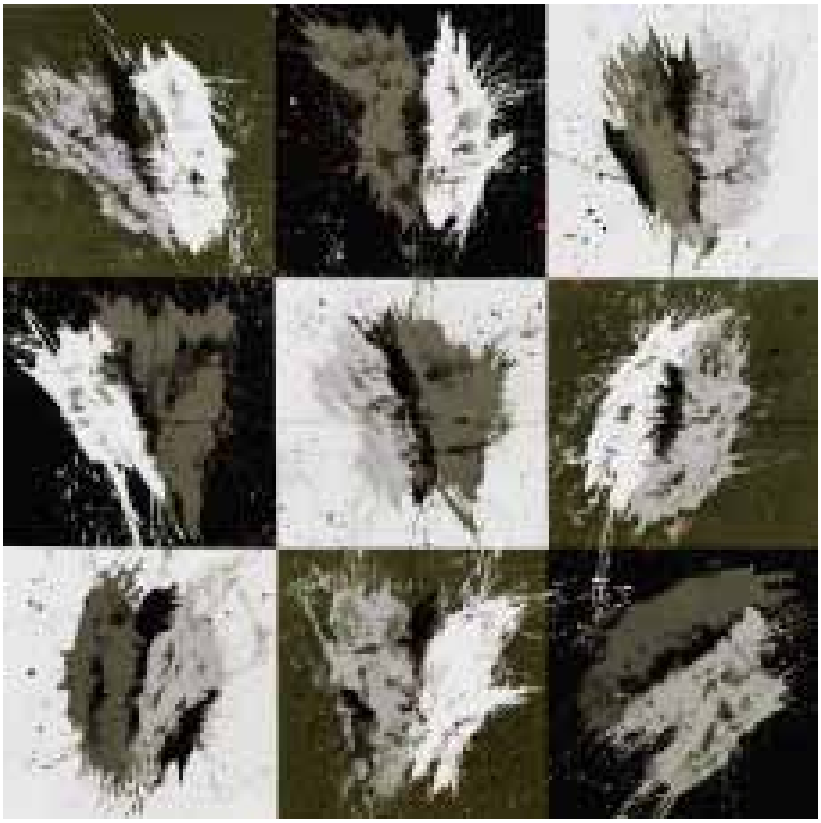
Óleo y grafito sobre lona plástica
300 x 300 cm

Descendencia
Serie Máscaras Schandenmaske, 2009
Óleo sobre lona plástica
300 x 300 cm

Nueve cabezas
Serie Máscaras Schandenmaske, 2009
Óleo sobre lona plástica
300 x 300 cm

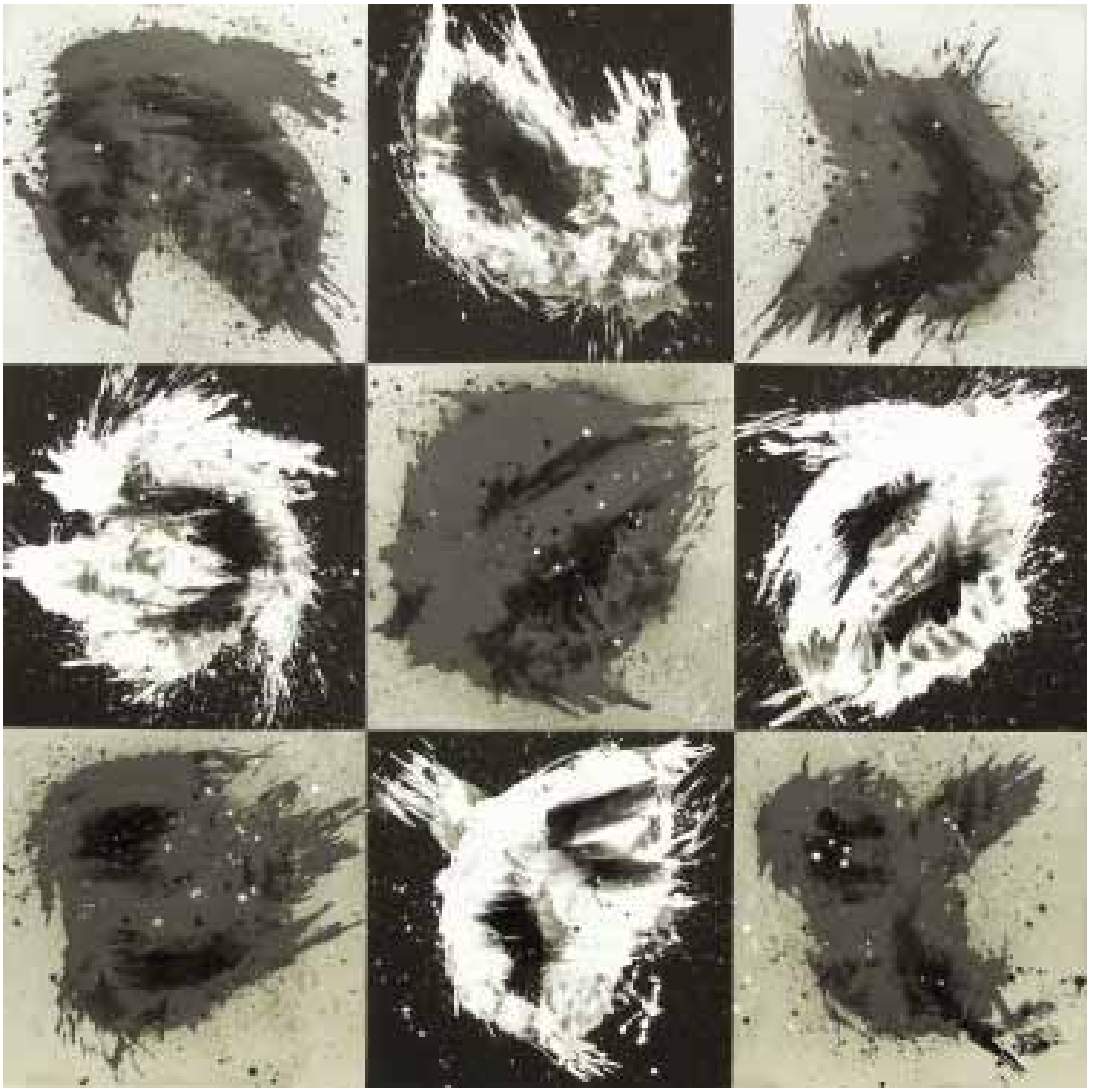
Mitemas de Ariadna
Serie Máscaras Schandenmaske, 2009

Óleo sobre lona plástica
300 x 300 cm



La búsqueda de sentido (tríptico)
Serie Memoria Abstracta, 2009

Óleo sobre lona
200 x 200 cm, c.u.



Reflejos en blanco y gris
Serie Memoria Abstracta, 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Algunos colores
Serie Memoria Abstracta, 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Gran damero
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
250 x 250 cm

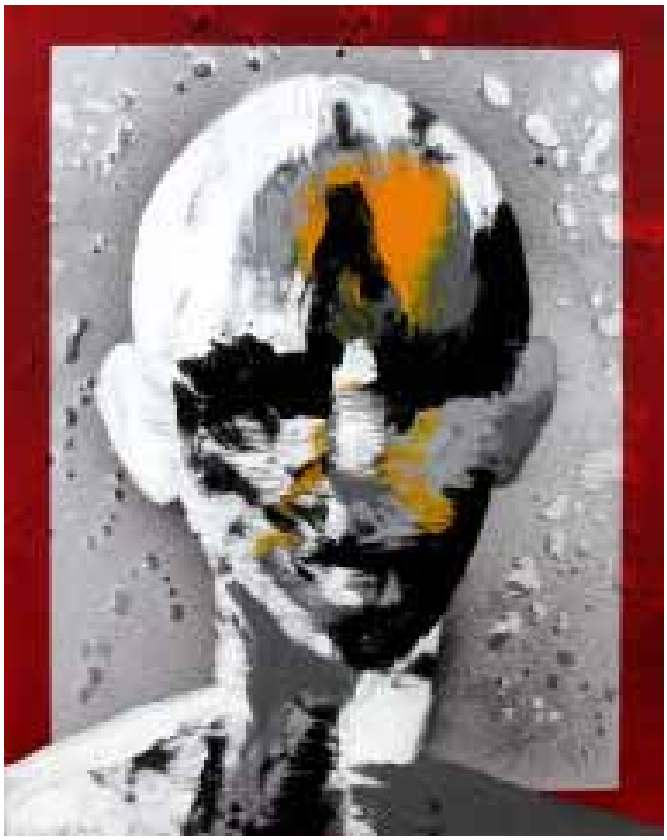
Encuentros de ira
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
250 x 250 cm

Dom Ruinart Rose 1990
Serie Memoria Abstracta, 2009

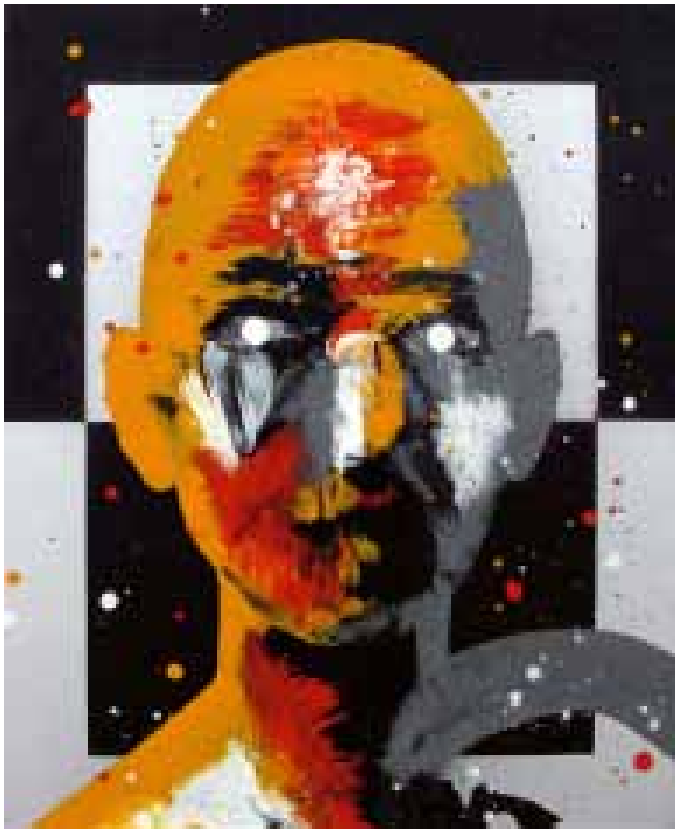
Óleo y plata sobre lienzo
200 x 300 cm

Hard talk
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
51 x 40,5 cm

I'm sorry
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
51 x 40,5 cm



Genius
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
51 x 40,5 cm

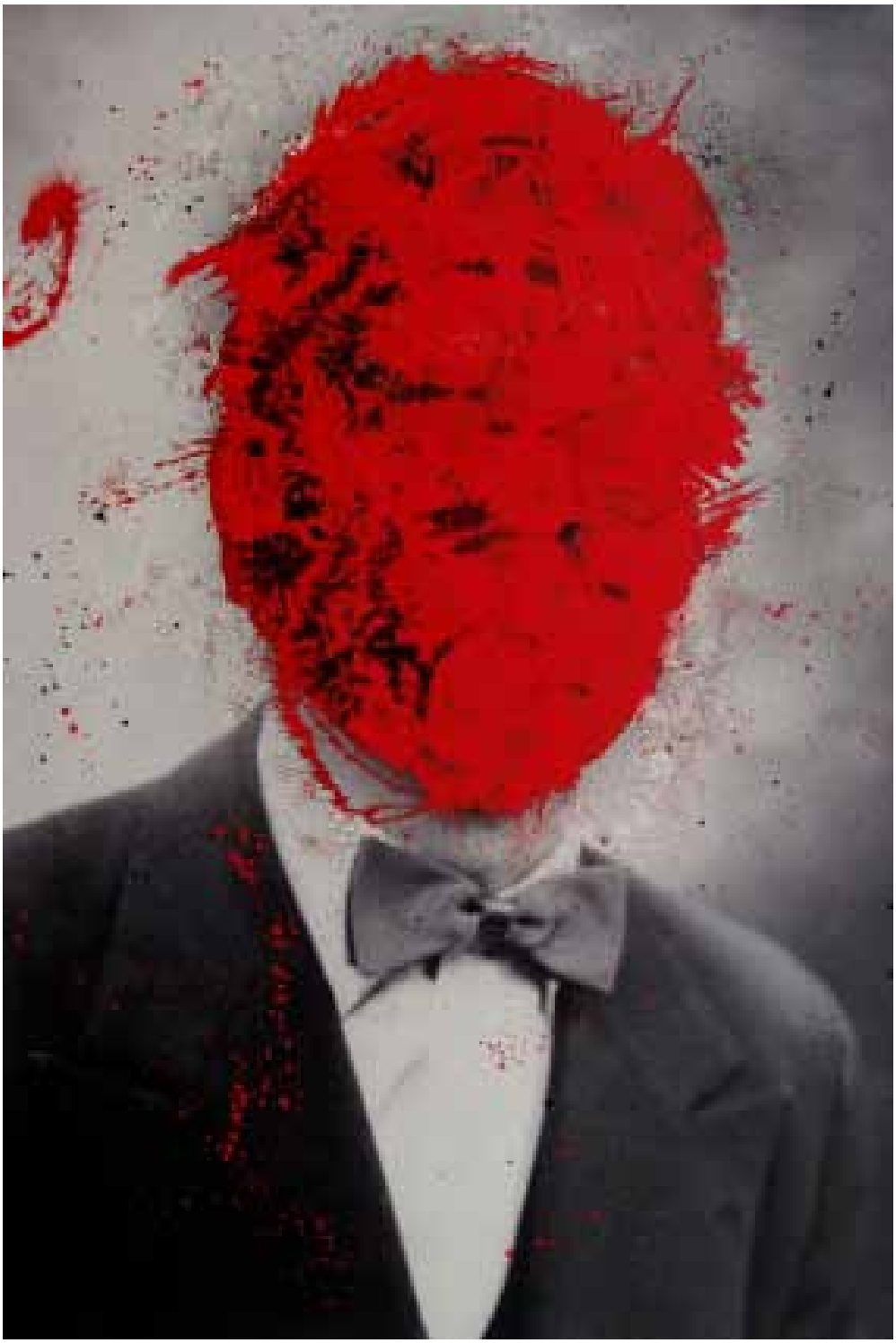


Poison
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
51 x 40,5 cm

Absentminded
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
51 x 40,5 cm

Picasso's Mosquetero
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010

Óleo sobre lienzo
51 x 40,5 cm



Dear daddy I (Can't remember your face)
Suite Dear Daddy, 2010

Óleo e impresión digital sobre lienzo
300 x 200 cm

Dear daddy II (All the tears)
Suite Dear Daddy, 2010

Óleo e impresión digital sobre lienzo
300 x 200 cm

Dear daddy III (Your laughs)
Suite Dear Daddy, 2010

Óleo e impresión digital sobre lienzo
300 x 200 cm

Dear daddy IV (Head full of eyes)
Suite Dear Daddy, 2010
Óleo e impresión digital sobre lienzo
300 x 200 cm

Dear daddy V (Your loving eyes)
Suite Dear Daddy, 2010

Óleo e impresión digital sobre lienzo
300 x 200 cm

La incertidumbre
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Penetración visual en grises
Serie Memoria Abstracta, 2010

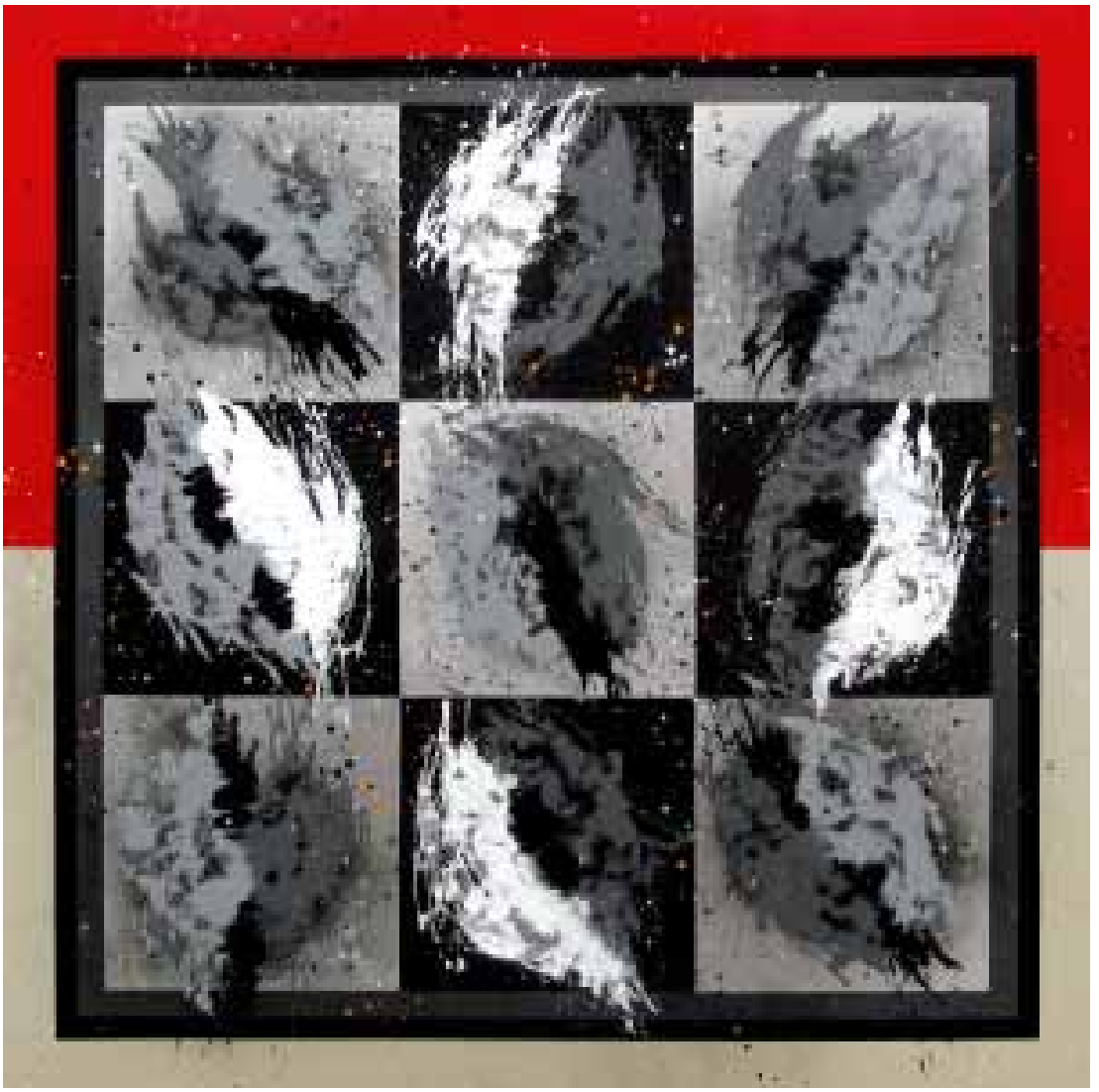
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Escape
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
152,5 x 122 cm

Lazos familiares
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre lienzo
152,5 x 122 cm

La puerta del color
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

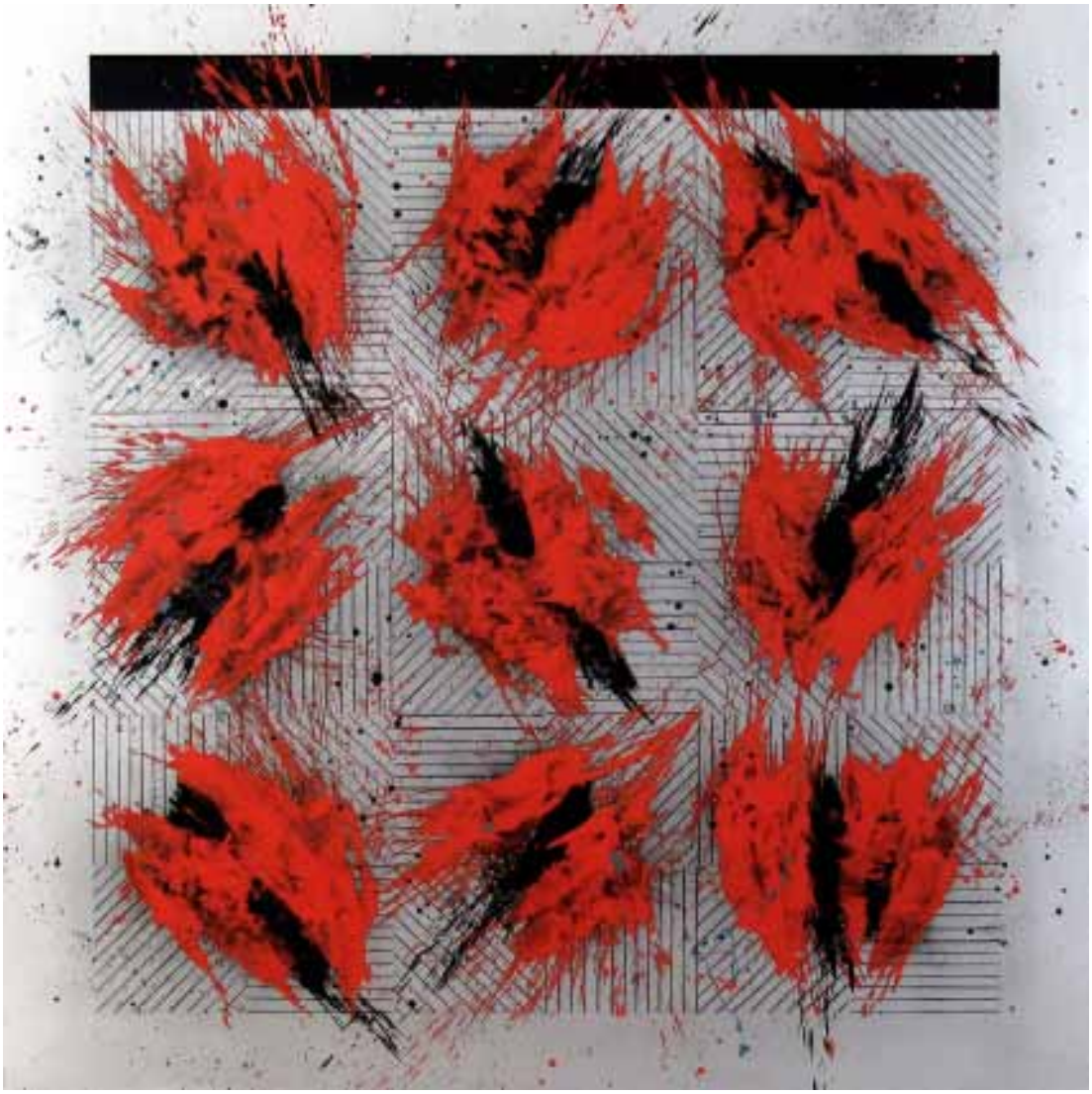
Luces
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm



Siluetas de noche
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Primera meditación
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Muro rojo
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm



Encuentro de olas
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo, grafito y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Posible racionalidad
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
250 x 500 cm

Talkative
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
51 x 40,5 cm

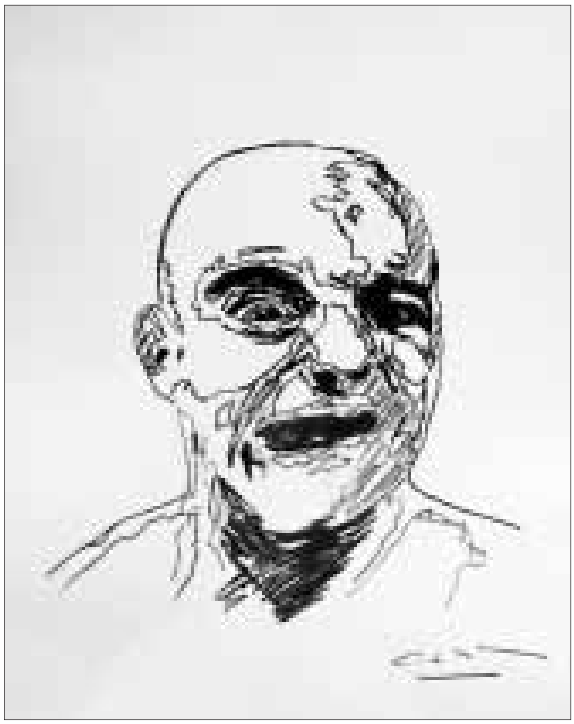
Screwdriver
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
51 x 40,5 cm

Unfriendly
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
51 x 40,5 cm

Annoyed
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
51 x 40,5 cm

Interesting
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
51 x 40,5 cm

Dogmatic
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
51 x 40,5 cm



Sin título, 2010

Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.

35,6 x 27,9 cm

Funny face
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm

Pensando en la villa romana
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Las ausencias
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Nueve y rosa
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Pequeños descubrimientos
Serie Memoria Abstracta, 2010

Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Las zonas alegres
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

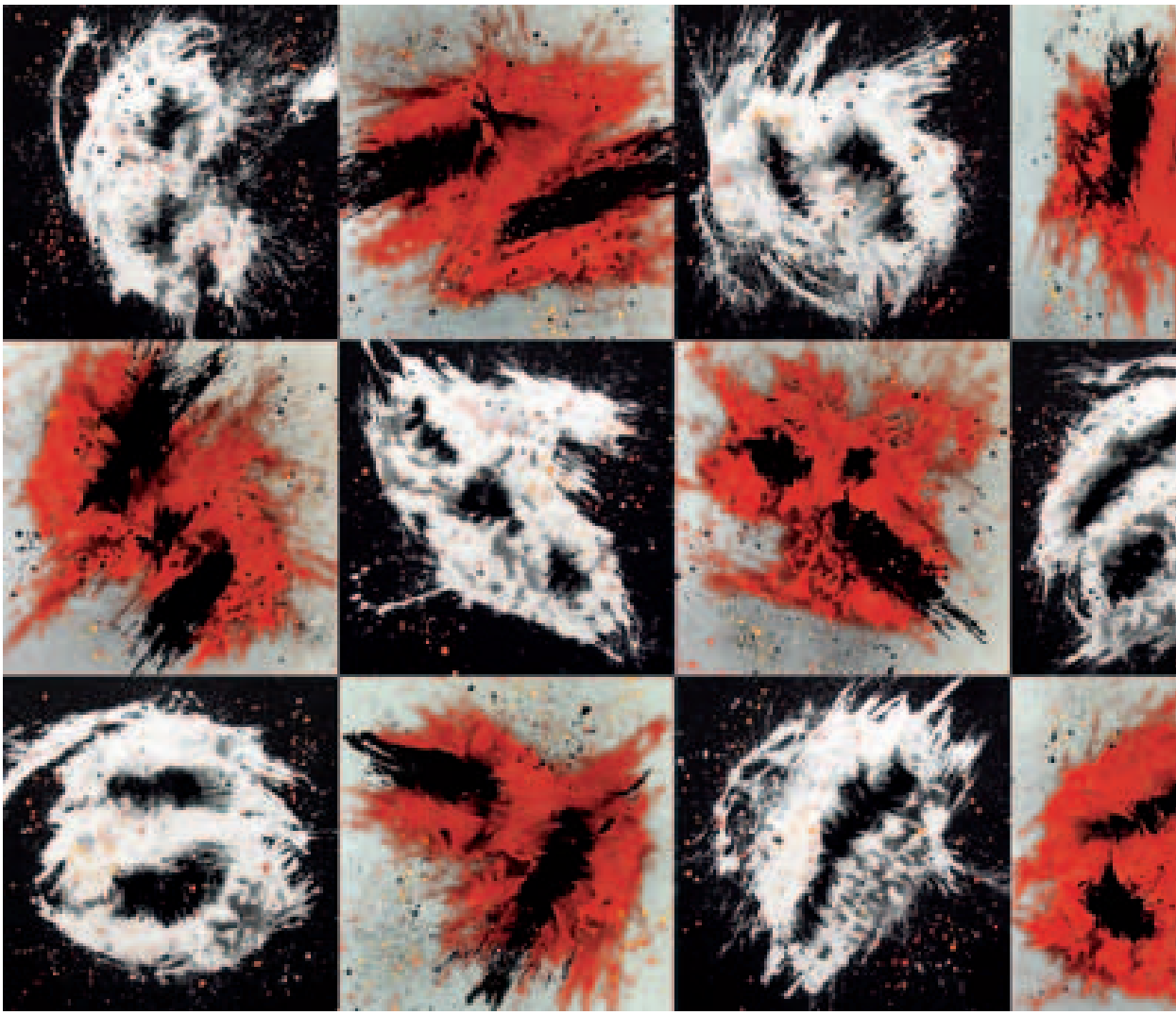
La pintura de Carole
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

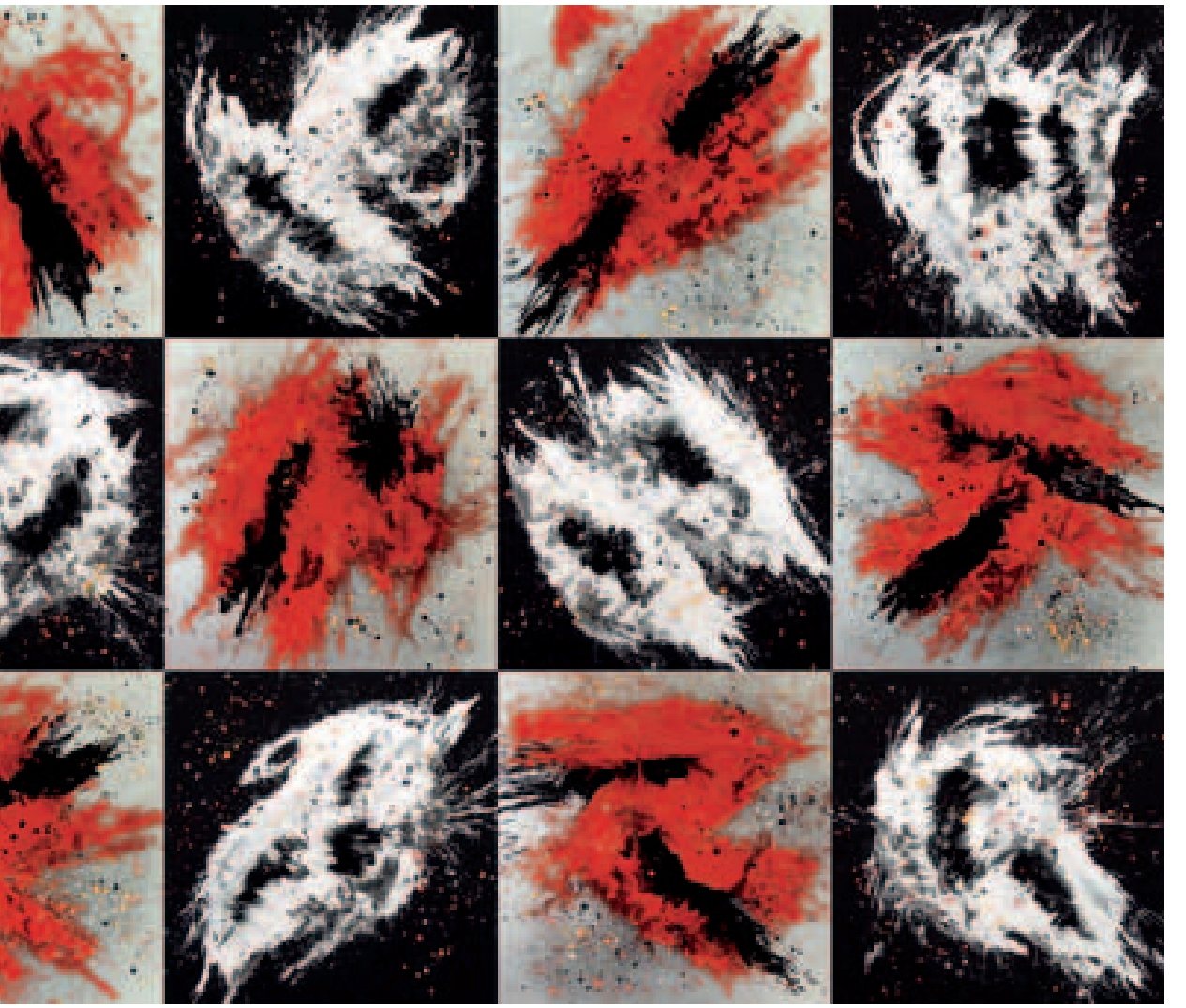
Puerta
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

Laberinto
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

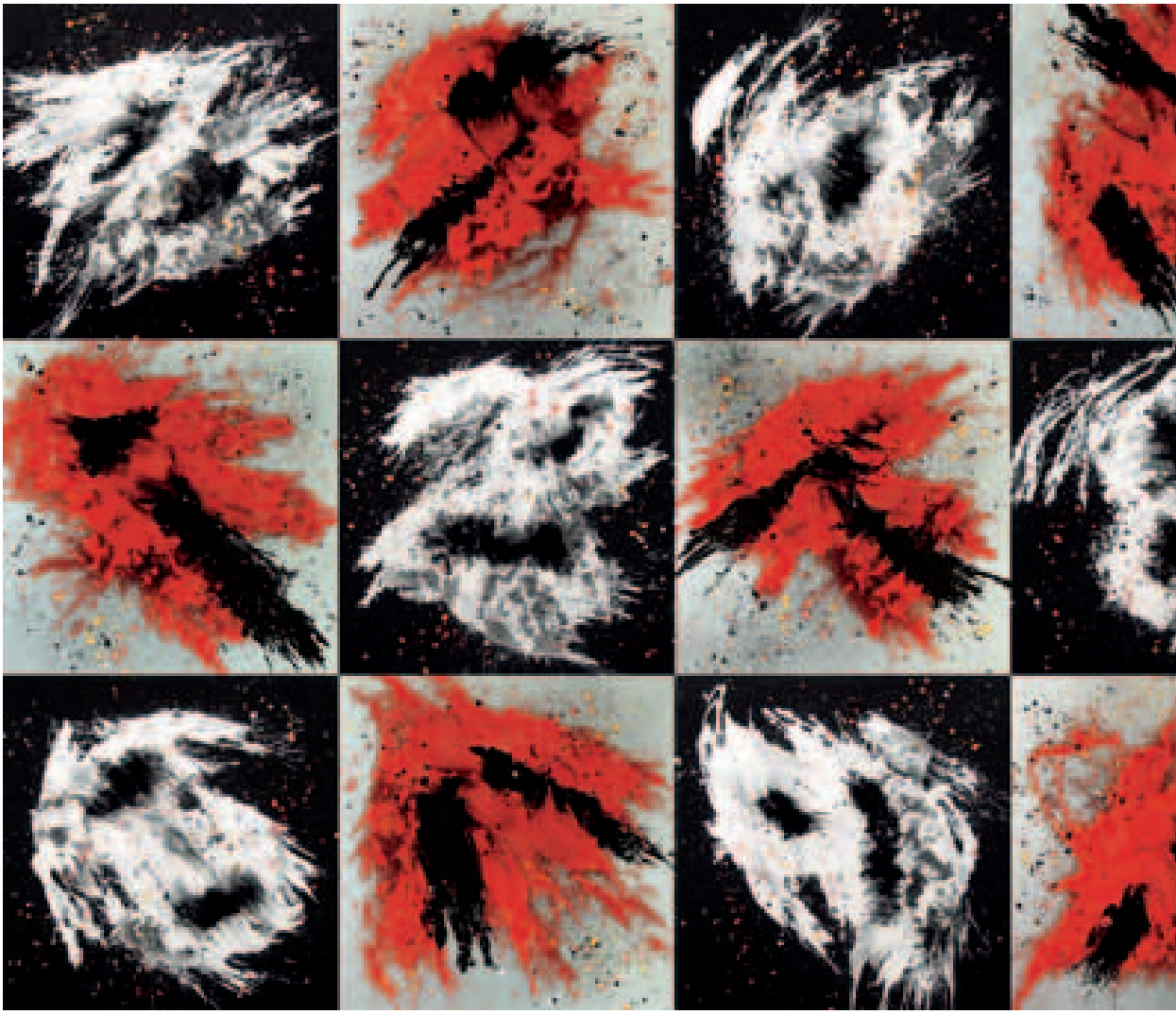
Ventana habitada
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm

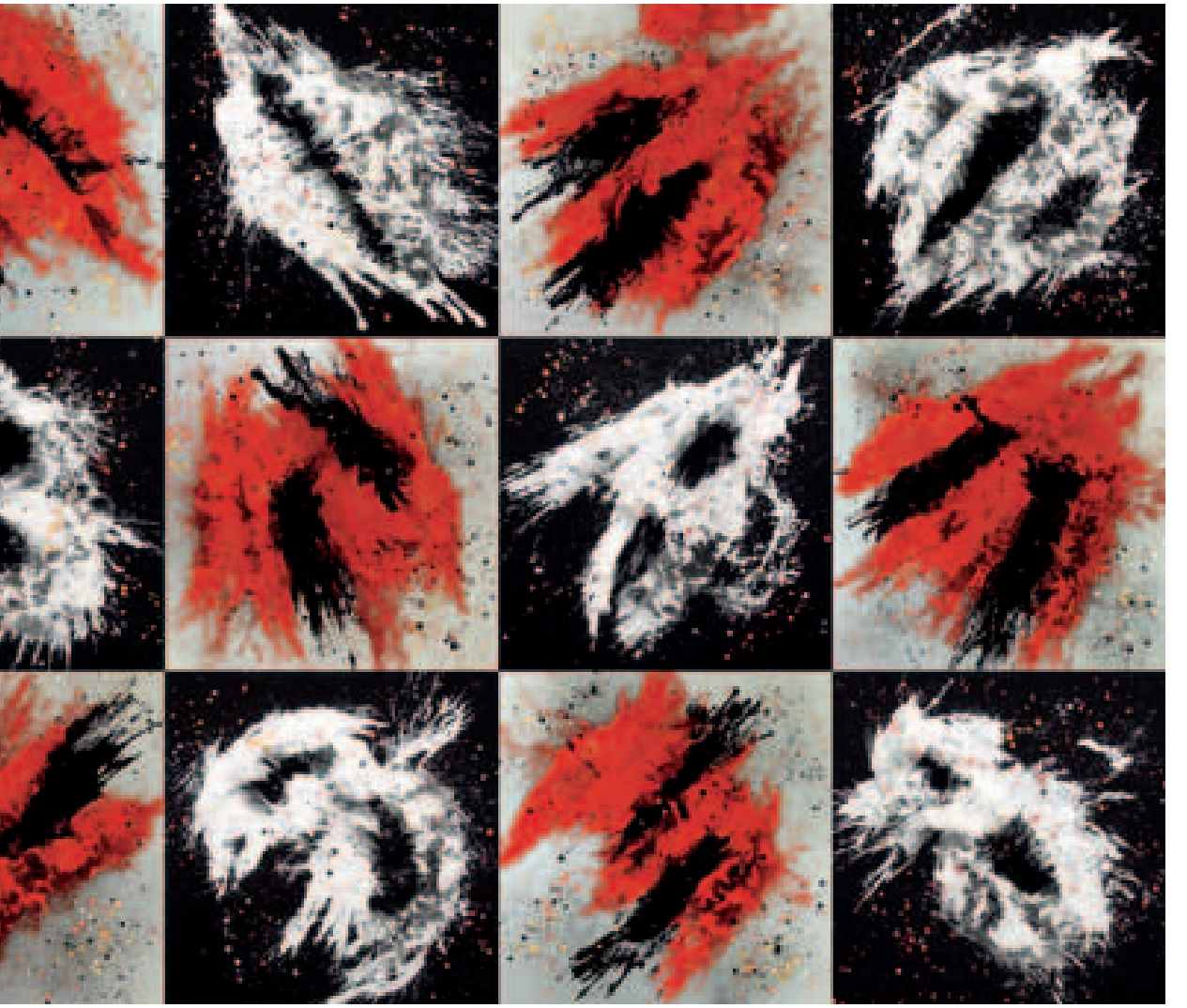
Cuadrado amarillo
Serie Memoria Abstracta, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
200 x 200 cm





Desde el odio I
Serie Memoria Abstracta,, 2009
Óleo y aluminio sobre madera
300 x 700 cm



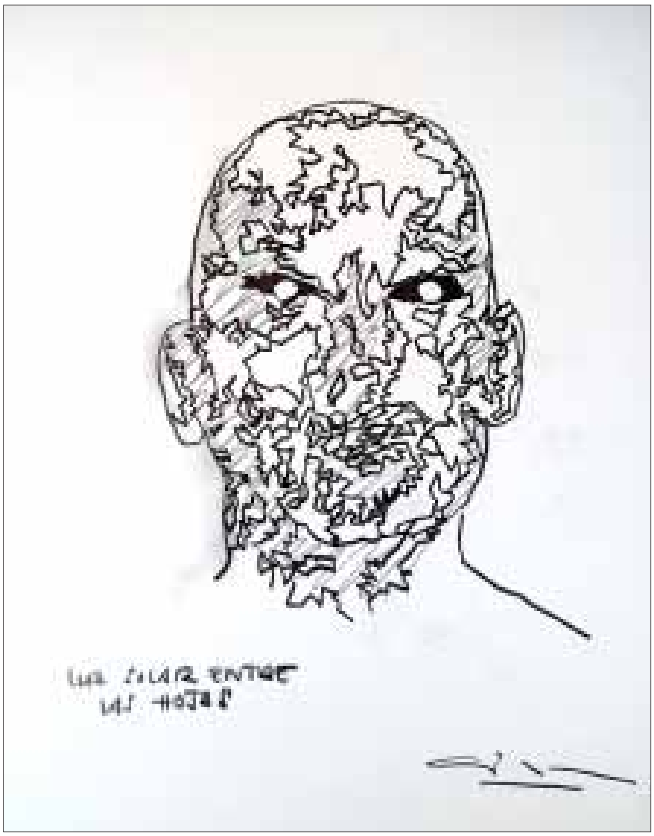


Desde el odio II
Serie Memoria Abstracta, 2009
Óleo y aluminio sobre madera
300 x 700 cm

Sometimes
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Collage y esmalte sobre madera
51 x 40,5 cm

I can't answer
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
250 x 250 cm

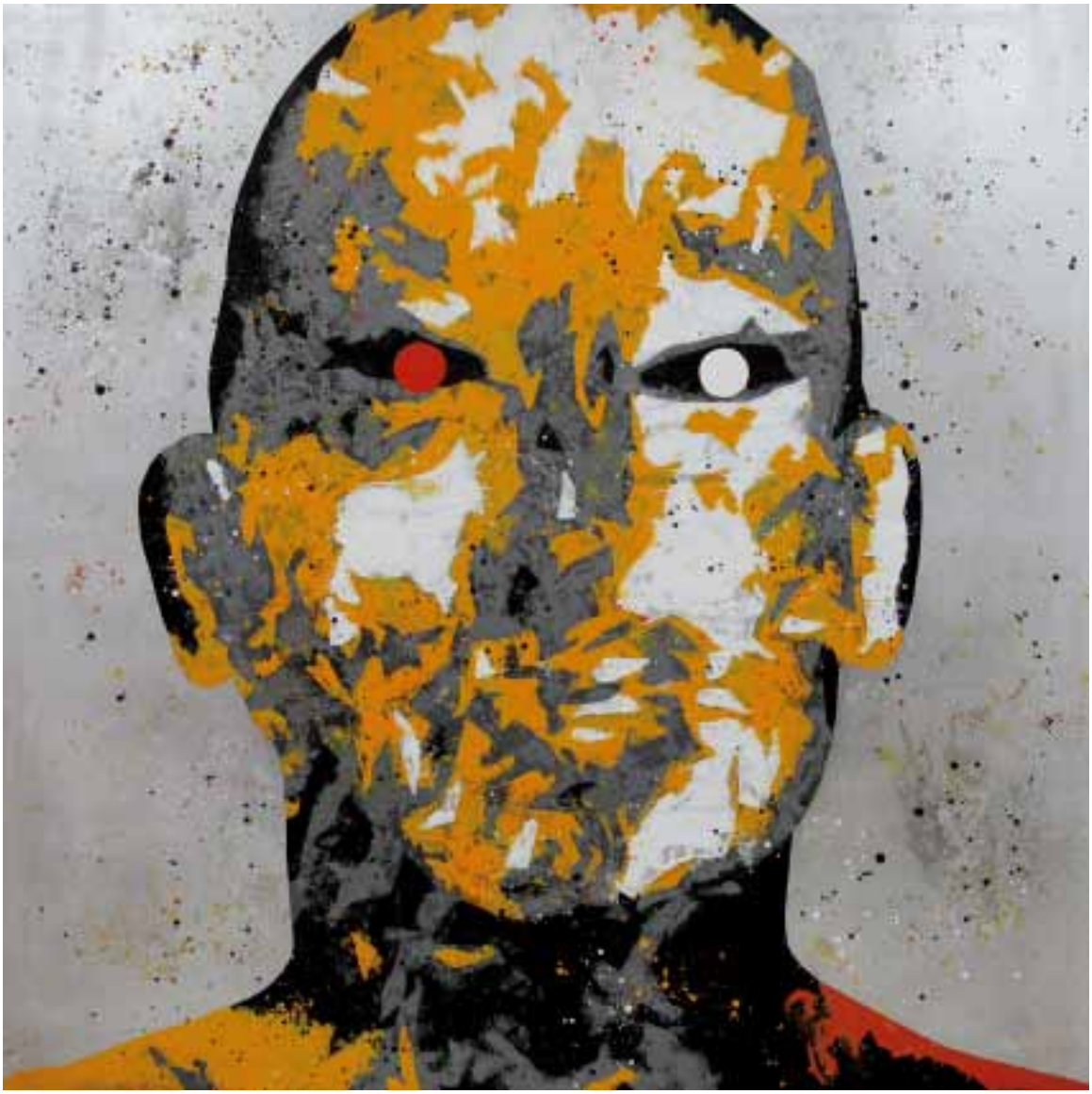
Stupid voter
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
250 x 250 cm



Sin título, 2010

Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.

35,6 x 27,9 cm



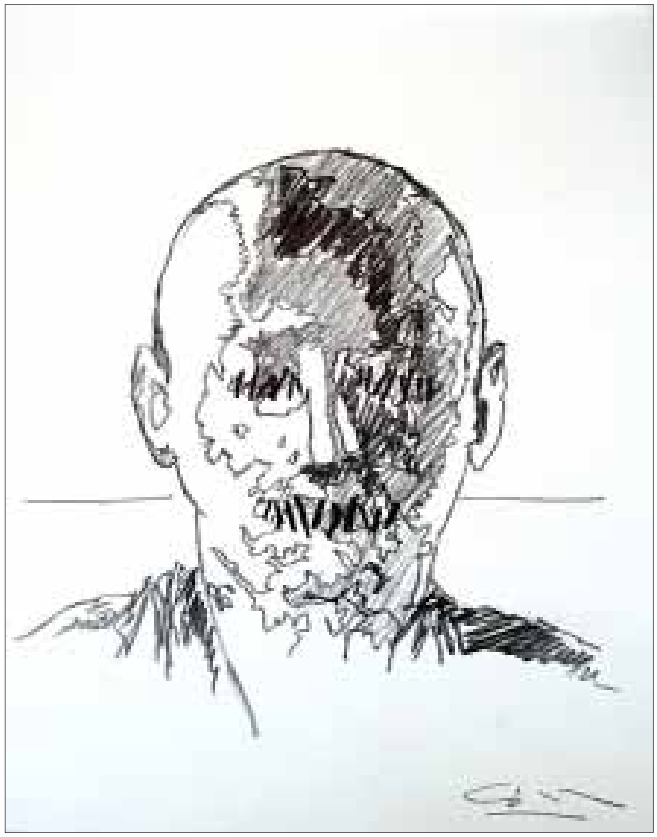
Sunlight through the leaves
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
250 x 250 cm

Sin título, 2010

Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.

35,6 x 27,9 cm

Two-face
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo
250 x 250 cm



Sin título, 2010

Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr.

35,6 x 27,9 cm

Disturbing noises
Serie Cabezas de Rorschach III, 2010
Óleo sobre lienzo
250 x 250 cm

JOSÉ MANUEL CIRIA
MANCHESTER, 1960

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS

2010 Círculo de Bellas Artes, Madrid.
C. C. Diputación de Orense, Orense.
Monasterio de Prado, Consejería de Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid.
Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).

2009 Zoellner Arts Center, LUAG Lehigh University, Bethelhem (Estados Unidos).
Museo de Arte de El Salvador (MARTE), San Salvador (El Salvador).
Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil (Ecuador).
Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (Chile).
Instituto Cervantes, Chicago (Estados Unidos).
Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio (junto a José Zugasti), San Sebastián.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
Annta Gallery, Madrid.
«Beyond the border». Galería Christopher Cutts, San Diego (Estados Unidos).
Galería Couteron, París (Francia).

2008 Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Ayuntamiento de París, Salle des Fétes, París (Francia).
Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
Museo de Arte Moderno (MAM), Santo Domingo (República Dominicana).
National Gallery, Kingston (Jamaica).

Galería Gema Llamazares, Gijón.
Galería Art Rouge, Miami (Estados Unidos).

2007 Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires (Argentina).
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Neuquén (Argentina).
Iglesia de San Esteban, Murcia.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
C. C. Caixanova, Pontevedra.
C. C. Caixanova, Vigo.
Galería Gema Llamazares, Gijón.

2006 Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), Mérida (México).
Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.

2005 Kunsthalle Museo Centro de Arte PasquArt, Berna (Suiza).
Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella.
Castillo de Santa Catalina, Cádiz.
Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas (México).
Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo, Chihuahua (México).
Galería Vértice, Oviedo.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
Galería Italia, Alicante.

2004 Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Museo Nacional de Polonia, Palacio Królikarnia, Varsovia (Polonia).
Galería Estiarte, Madrid.
Museo de la Ciudad, Valencia.
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

2003 Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Galería MPA, Pamplona.
Sala de Exposiciones La Lonja, Alicante.
Casal Solleric, Palma de Mallorca.
Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza.
Galería Pedro Peña, Marbella.
Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.

2002 Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv (Israel).
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
Galería Italia, Alicante.

2001 Sala Rekalde, Bilbao.
Galería Estiarte, Madrid.
Dasto Centro de Arte, Oviedo.
Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza.
C.C. Recoleta, Buenos Aires (Argentina).
Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).

2000 Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Colegio de Arquitectos, Málaga.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
Galería Salvador Díaz, Madrid.
Galería Bores & Mallo, Cáceres.

1998 Galería Guy Crété, París (Francia).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
Galería Wind, Soest (Holanda).
Galería Salvador Díaz, Madrid.

1997 Galería Hvgo de Pagano, Nueva York (Estados Unidos).

1996 Galería 57, Madrid.
Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza.
Galería Orange Art, Milán (Italia).

1995 Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
ARCO'95. Galería Adriana Schmidt, Madrid.
NICAF'95. Galería Adriana Schmidt, Yokohama (Japón).
Galería Toshi, Tokio (Japón).
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

1994 Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
FIAC'94. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
Capilla del Oidor. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.

1993 Galería Almirante, Madrid.
Galería Delpasaje, Valladolid.

Galería Ad Hoc, Vigo.
Galería Altxerri, San Sebastián.
Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

1992 I.C.E. Munich (Alemania).
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

1991 Galería Al.Hanax, Valencia.
Galería Uno, Madrid.
C.C. Nicolás Salmerón, Madrid.

1987 Galería Imagén-Doce, Sevilla.

1984 Galería La Ferrière, París (Francia).

EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS

2010 THE ARMORY SHOW'10. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
ARCO'10. Espacio Ruinart, Madrid.
ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.
«Pintura Contemporânea». Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
«I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.». Matt Lamb Studios NBC Tower, Chicago (Estados Unidos).
«Cien años de la Asociación de Pintores y Escultores». Casa de la Moneda, Madrid.
«I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.». Edificio Miramar, Sitges. Museo Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid. Cortijo Miraflores, Marbella. Galería Cordeiros, Oporto.
«Homenaje a Vicente Aleixandre». Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, Málaga. Fundación Casa Pintada, Mula, Murcia.
«Colección AENA de Arte Contemporáneo». Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.
«Fashion Art». Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia.
TIAF'10. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

2009 ART CHICAGO'09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
«X-Initiative». DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).
«I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.». Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks

Museum, Montogomery. National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos).
«Puro Arte». Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.
ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.
«Calle Mayor». Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.
«Homenaje a Vicente Aleixandre». Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.
Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
TIAF'09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
«Una cierta figuración». Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
ESTAMPA'09. Espacio ArteInversión, Madrid.
«Colección AENA de Arte Contemporáneo». Palacio Los Serrano, Espacio Caja de Ávila, Ávila.

2008 ARCO'08. Fundación Ars Fundum, Madrid.
ART MADRID. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
SCOPE New York'08. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
ART CHICAGO'08. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
«Horizontes». III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.
«Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea». Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
«Lenguajes de papel. Colección CIRCA XX Pilar Citoler». Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Italia, Alicante.
ESTAMPA'08. Espacio ArteInversión, Madrid.
«Pintura contemporânea». Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal).
«Maestros del Siglo xx. Obra Gráfica». Galería Proyecto Arte, Madrid.
«Moderno y contemporáneo». Galería Benlliure, Valencia.

2007 SCOPE New York'07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
«Aspace». Galería Fernando Silió, Santander.
«Pintura española y portuguesa». Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).

ART CHICAGO'07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
ART DC'07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos).
«Entre Arte II». Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón.
Galería Pedro Peña, Marbella.
«Arte y salud». Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).
TIAF'07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

2006 ARCO'06. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.
ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.
«Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS». Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
«Aena Arte – Obra sobre papel». Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.
PAVILLION'06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).
SCOPE Hamptons'06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
«Arte para espacios sagrados». Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
«33 Artists. Spanish Prints». Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).
ART.FAIR COLOGNE'06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania).
TIAF'06. Galería Begoña Malone. Toronto (Canadá).
«Estampas de la Calcografía Nacional». Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.
«Pintura española y portuguesa». Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
«Solo papel». Galería Begoña Malone, Madrid.
«Reconocimientos. Colección Miguel Logroño». Mercado del Este, Museo de Bellas Artes de Santander y Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Benlliure, Valencia.
Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal).
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canada).

2005 ARCO'05. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
«Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940-2004)». Museo Provincial, Ciudad Real.
«Sombra y luz. Colección Marifí Plazas Gal». Instituto Cervantes, Berlín (Alemania).
«Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940-2004)». Museo de Albacete.

FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
«Sombra y luz. Colección Marifí Plazas Gal». Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
«De lo grande a lo pequeño, a lo grande». Fondos de la Colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey. Forum des Arts & de la Culture, Talence (Francia).
«Obra sobre papel». Galería Benlliure, Valencia.
«Fotografía». Galería Estiarte, Madrid.
«Sombra y luz. Colección Marifí Plazas Gal». Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos).
«Red». Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
Galería Nueve, Valencia.
«Sombra y luz. Colección Marifí Plazas Gal». Instituto Cervantes, Roma (Italia).
«Abstract». Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
VALENCIA-ART'05. Galería Estiarte y Galería Moisés Pérez de Albéniz (MPA), Valencia.
«Visiones y sugerencias». Ayuntamiento de Sitges.
CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
ESTAMPA'05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
LINEART'05. Galería Benoot, Gante (Bélgica).
«Abstract». Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
«Sombra y luz. Colección Marifí Plazas Gal». Instituto Cervantes, Viena (Austria).
«Naturalezas del presente». Museo Vostell Malpartida, Cáceres.

2004 ARCO'04. Galería Moisés Pérez de Albéniz (MPA), Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo, Galería Italia y Galería Fernando Silió, Madrid.
«Impurezas. El híbrido fotografía-pintura en el último arte español». Sala Verónicas, Murcia.
«Fragmentos. Arte del xx al xxi». Centro Cultural de la Villa, Madrid.
FORO-SUR. Galería MPA y Galería Bores & Mallo, Cáceres.
«AENA Colección de Arte Contemporáneo». Museo de Navarra, Pamplona.
ART.FAIR COLONIA'04. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania).
«Fashion Art». Centro Cultural de las Condes, Santiago (Chile).
«Fashion Art». Museo de Arte Moderno, Bogota. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
TORONTO ART FAIR'04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada).
«Fashion Art». Museo Nacional de San Carlos, México DF (México).
«Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler». Sala Amós Salvador, Logroño.

«All about Berlin II». Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
ART FRANKFURT'04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Metta, Madrid.
KIAF'04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
ESTAMPA'04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
«Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940-2004)». Museo de Santa Cruz, Toledo.

2003 ARCO'03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
ART CHICAGO'03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).
«X Premios Nacionales de grabado 1992-2002». Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
«Pinacoteca Iberdrola-UEX». Rectorado de la Universidad de Extremadura, Cáceres.
«En construcción: Fondos de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz». Palacio Montehermoso, Vitoria.
«III Trienal de Arte Gráfico». Museo de la Ciudad, Madrid.
«La cuerda de hilo». Galerie im Hof der Backfabrik, Berlín (Alemania).
«Fusión». AT Kearney, Madrid.
«Itinerario». Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Galería Estiarte, Madrid.
«Fashion Art». Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina).
«Fashion Art». Museo Audiovisual, Montevideo (Uruguay).
«Arte-Santander'03». Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.
Galería Metta, Madrid.
«AENA Colección de Arte Contemporáneo». Museo de Bellas Artes, Santander.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
ESTAMPA'03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
«Fashion Art». Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).

2002 ARCO'02. Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Salvador Díaz, Madrid.
«Km. 0». Kulturbrauerei, Berlín (Alemania).
«AENA Colección de Arte Contemporáneo». Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
Galería Estiarte, Madrid.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
ART BRUSSELS'02. Galería Bastien, Bruselas (Bélgica).
«Markers II». EAM. The International Artist' Museum, Kassel (Alemania).
FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
«Beau Geste». Michael Dunev Art Projects, Gerona.
Galería Corona (Casa de Arte), Hildrizhausen (Alemania).
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
«Moderne Schilderkunst». Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
«Markers II». APEX-METRO. The International Artist' Museum, Edimburgo (Inglaterra).
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
«Copyright». Galería Metta, Madrid.
FIAC'02. Galería Metta, París (Francia).
«III Trienal de Arte Gráfico». Palacio Revillagigedo, Gijón.
«Matriz / Estampa». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo Fundación BBVA. Sala de Exposiciones de la Fundación BBVA, Madrid.
ESTAMPA'02. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Bores & Mallo y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal)

2001 ARCO'01. Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Estiarte, Madrid.
FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
«La Noche. Arte español 1984-2001». Museo Esteban Vicente, Segovia.
«Arte y Arquitectura». Exposición itinerante: Centro de Arte Dasto, Oviedo. Centro de Arte Casa Duró, Mieres y Museo Barjola, Gijón.
Itinerante Salón de Otoño de Plasencia. Caja de Extremadura. Museo de la Ciudad, Madrid, Sevilla, Badajoz y Lisboa.
«Veinte años después». Palazzo de Monserrato, Roma (Italia).
«Propios y extraños». Galería Marlborough, Madrid.
«Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano». Circulo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
ESTAMPA'01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid.
«Nostalgia y encuentro de Roma». Asamblea de Extremadura, Mérida.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
PORTO ARTE. Galería Antonio Prates, Oporto (Portugal).
ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates y Galería Bores & Mallo, Lisboa (Portugal).
«Esencias». Sala Kubo, Kutxaespacio del Arte, San Sebastián.
«Print Makings by Spanish Artists». Tehran Museum of Contemporary Art, Teherán (Irán).

2000 ARCO'00. Galería Salvador Díaz y Galería Bores & Mallo, Madrid.
ST'ART 2000. Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
«Salón de Otoño de Pintura – Caja de Extremadura». Exposición itinerante por Extremadura.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
«Lenguajes con futuro». Museu Manuel Teixeira Gomes, Portimão (Portugal).
HAF'00. Galería Wind, La Haya (Holanda).
«Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración». Colección BBVA. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
«Colección de Arte Fundación Colegio del Rey». Capilla del Oidor, Alcalá de Henares.
«Maestros contemporáneos». Blue Hill Cultural Center, Nueva York (Estados Unidos).
«Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración». Colección BBVA. Museo de la Pasión, Valladolid.
ESTAMPA'00. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
FAC'00. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
«Multigrafías». Galería Dasto, Oviedo.

1999 ARCO'99. Galería Salvador Díaz, Madrid.
«Gráfica contemporánea». Galería Lekune, Pamplona.
Galería Estiarte, Madrid.
ART BRUSSELS'99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica).
IV Bienal Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Árabes).
«Espacio Pintado». C.C. Conde Duque, Madrid.
«Colección AENA». Museo Municipal de Málaga, Málaga.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
«AENA Colección de Arte Contemporáneo». Estación Marítima, La Coruña.
VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, La Coruña.
Galería Wind, Soest (Holanda).
Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
«Querido Diego, Velázquez 400 años». Casa de la Cultura de Alcorcón, Madrid.
«Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano». La Lonja, Zaragoza.
«Colección de Obra Gráfica Contemporánea Banco Zaragozano». Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.
FAC'99. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
«Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración». Colección Argentaria. Museo Municipal, Málaga.

1998 ARCO'98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.
«5 X 5» Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Caja Madrid Diagonal Sarriá, Barcelona. Federación de Empresarios de Comercio, Burgos. Museo de Santa Cruz, Toledo.
«Arte gráfico español contemporáneo». Instituto Cervantes, Amman (Jordania).
ESTAMPA'98. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
Galería Rayuela, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
Galería Wind, Soest (Holanda).
«II Trienal de Arte Gráfico». Palacio Revillagigedo, Gijón.

1997 ARCO'97. Galería Estiarte y Galería May Moré. Madrid.
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
«Colección Estampa». Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas (Bélgica).
II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine Arts, El Cairo (Egipto).
XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia).
«Colección Estampa». Instituto Cervantes, París (Francia).
Galería Estiarte, Madrid.
«El arte y la prensa». Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
«SOLO». Museo de la Ciudad, Madrid.
Galería Salvador Díaz, Madrid.
Galería Wind, Soest (Holanda).
Galería Clave, Murcia.
LINEART'97. Galería Athena Art, Gante (Bélgica).
ART MULTIPLE. Galería Raquel Ponce, Düsseldorf (Alemania).
FAC'97. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

1996 ARCO'96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
«Líricos del fin de siglo. Pintura abstracta de los 90». Museo Español de Arte Contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones, Madrid.
Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria.
Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
«Becarios de Roma». Academia Española, Roma (Italia).
KUNST FAIR'96. Galería Athena Art, Knokke (Bélgica).
Galería Clave, Murcia.

«Becarios de Roma». Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
ESTAMPA'96. Galería Estiarte, Madrid.
«III Artistbook International 1996». Galería May Moré. Colonia.
VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

1995 Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
Galería Athena, Kortrijk (Bélgica).
«De nuevo París». Becarios del Colegio de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Espace Médoquine, Talence (Francia).
«De nuevo París». Becarios del Colegio de España. Instituto Cervantes, París (Francia).
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
Galería 57, Madrid.
Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
Galería Naito, Nagoya (Japón).

1994 ART MIAMI'94. Galería Heller, Miami (Estados Unidos).
Galería 57, Madrid.
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
«GESTO Y ORDEN». Palacio de Velázquez. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura, Madrid.
V Bienal de El Cairo, National Center for Fine Arts. Pabellón de España. El Cairo (Egipto).

1993 ARCO'93. Galería Ad Hoc, Madrid.
SAGA'93. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
ART MULTIPLE. Galería Adriana Schmidt, Düsseldorf (Alemania).
Galería Delpasaje, Valladolid.
Galería Almirante, Madrid.
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

1992 ARCO'92. Galería Marie Louise Wirth, Zurich (Suiza).
GRAFIC ART'92. Galería Adriana Schmidt y Galería Diagonal Art, Barcelona.
Galería Seiquer, Madrid.
Galería D'Kada, Madrid.
Galería La Kábala, Madrid.
Galería Obelisco, La Coruña.
«Internacional Grobe Kunstausstellung». Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).

1991 Galería Al.Hanax, Valencia.
Galería La Kábala, Madrid.
Galería D'Kada, Madrid.
Galería Uno, Madrid.

1990 Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
Galería Uno, Madrid.

1988 Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987 C.C. Loupier, Burdeos (Francia).
Palacio de Sanz-Enea, Zarauz.

1986 Galería The Living Art, Manchester (Inglaterra).
Fundación Aline Newman, Brighton (Inglaterra).
Galería Century, Londres (Inglaterra).

1984 Grand Palais, París (Francia).

PREMIOS Y BECAS / PRIZES AND SCHOLARSHIPS

2009 Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2008 Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2002 Premio Nacional de Grabado Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella. Primer Premio.

2001 Beca del Ministerio de Cultura y Ciencia de Israel. Proyecto para el Museo-Teatro de Givatayim. Tel Aviv (Israel).

1999 I Certamen de Pintura Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia. Primer Premio.
VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña. Premio Adquisición.
LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Valdepeñas, Ciudad Real. Primer Premio – Primera Medalla de la Exposición.
II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. Premio Adquisición.
LXVI Salón de Otoño. Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid. Premio Extraordinario «Reina Sofía».
XXI Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Caja de Extremadura, Plasencia. Premio «Ortega Muñoz».

1997 II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. Primer Premio Jurado Internacional.

1996 XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. Primer Premio.
XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. Segundo Premio.
I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. Premio Adquisición.
VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. Primer Premio.
Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. Primer Premio.
V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. Premio Adquisición.
I Mostra Biennal d'Art d'Alcoi. Premio Adquisición.

1995/96 Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.

1994 Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
V Bienal de El Cairo. Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional.
XIII Certamen Nacional «Ciudad de Alcorcón», Madrid. Premio Adquisición.

1993 III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca. Accésit - Premio Adquisición.
Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria. Premio Adquisición.

1992 XXIII Premio Ciudad de Alcalá. Alcalá de Henares. Primer Premio.

COLECCIONES Y MUSEOS / COLLECTIONS AND MUSEUMS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Albertina Museum, Viena (Austria).
Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.

Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard, Palma de Mallorca.
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.
Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).
Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
Calcografía Nacional, Madrid.
Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).
Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.
Academia Española, Roma (Italia).
Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Colección ADT, Madrid.
Colección AENA, Alicante.
Colección Arte y Patrimonio, Madrid.
Colección Ayuntamiento Ceutí, Murcia.
Colección Ayuntamiento de Alcoi, Alicante.
Colección Ayuntamiento de Azuqueca, Guadalajara.
Colección Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria.
Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.
Colección Banco Portugués de Negocios (BPN), Oporto (Portugal).
Colección Banesto, Madrid.
Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
Colección Caja de Extremadura, Plasencia.
Colección Caja Madrid, Madrid.
Colección Casino de Póvoa, Póvoa de Varzim (Portugal).
Colección Comunidad de Madrid, Madrid.
Colección Comunidad de Murcia, Dirección General de Cultura, Murcia.
Colección Iberia, Madrid.
Colección Marifí Plazas Gal, Alicante y Cartagena.
Colección Renfe, Madrid.
Colección Rheinhyp Rheinische Bank, Madrid.
Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.
Colegio de España, París (Francia).
Diputación Provincial de Córdoba.
Diputación Provincial de La Coruña.
Fundación Actilibre, Madrid.
Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).
Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
Fundación BBVA, Madrid.

Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
Fundación EAE, Barcelona.
Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
Fundación Lorenzana, Madrid.
Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.
Fundación Telefónica, Madrid.
Junta de Castilla-León, Valladolid.
Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.
Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
Universidad de Extremadura, Cáceres.

LIBROS Y CATÁLOGOS MONOGRÁFICOS

En el lenguaje [catálogo exposición], Valencia, Galería Al.Hanax, 1991: Pablo Jiménez, «Entre el signo y el gesto».

El umbral del agua [catálogo exposición], Madrid, Galería UNO, 1991: José Garneria, «La presencia de un lenguaje».

Acto post-racional [catálogo exposición], Madrid, C. C. Nicolás Salmerón, 1991: Antonio García Salazar, «Sobre Acto Post-racional»; y José Manuel Álvarez Enjuto, «Del enfrentamiento de dos emociones antagónicas, el desasosiego».

Cry Nude Europe (3 X 3) [catálogo exposición], Munich, I.C.E., 1992: Héctor López González, «Mirada interior-exterior».

Adage [catálogo exposición], Madrid, Galería Almirante, 1993: Fernando Huici, «Bajo la piel».

José Manuel Ciria [catálogo exposiciones], Valladolid, Galería Delpasaje, y Vigo, Galería Ad Hoc, 1993: Javier Maderuelo, «Afirmación de otra coherencia en la pintura».

Piel de agua [catálogo exposición], San Sebastián, Galería Altxerri, 1993: Michel Hubert Lépicouché, «Un aguzanieves camina sobre el agua negra».

El uso de la palabra [catálogo exposición], Valencia, Galería El diente del tiempo, 1994: Juan Manuel Bonet, «Lirismo y construcción»; y José Manuel Ciria, «El uso de la palabra».

Between Memory And Vision [catálogo exposición], Colonia, Galería Adriana Schmidt, 1994: Celia Montolío, «En el límite y después»; Fernando Castro Flórez, «Notas sobre un interrogatorio infantil (y otras consideraciones)»; y José Manuel Ciria, «Ideas de paso».

Gesto y orden [catálogo exposición], Madrid, Palacio de Velázquez, Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura, 1994: Javier Maderuelo, «El gesto de Dionisos frente al orden de Apolo»; y Fernando Castro Flórez, «Semillas de la noche, José Manuel Ciria».

Mnemosyne [catálogo recopilatorio de la obra realizada en el Colegio de España de París], París, 1994: Fernando Castro Flórez, «La mirada extranjera»; Antonio García Salazar, «De la recreación en la memoria»; Miguel Logroño, «Mnemosyne: la memoria del arte»; Marcos-Ricardo Barnatán, «José Manuel Ciria encerrado en su máquina del tiempo»; José Manuel Ciria, «Sobre Mnemosyne y lo efímero»; Héctor López González, «El sentido de la memoria»; José Manuel Álvarez Enjuto, «Entre distancias»; y Celia Montolío, «Cruce de memorias».

Apropiaciones [catálogo exposición], Madrid, Galería 57, 1996: Tomás Paredes, «Ojo, charco, perro»; y José Manuel Ciria, «79 Richmond Grove y algunos saltos (in)apropiados».

Máscaras de la mirada [catálogo exposición], Zaragoza, Sala de exposiciones Banco Zaragozano, 1996: Fernando Huici, «La mirada enmascarada»; y Miguel Logroño, «Donde nacen los signos».

El tiempo detenido [catálogo recopilatorio de la obra realizada en la Academia Española de Roma], Roma, 1996: Miguel Logroño, «Sobre el tiempo en suspensión»; Fernando Castro Flórez, «Diez notas (de lectura). Elementos de acecho a la pintura de Ciria»; y José Manuel Ciria, «El tiempo detenido de Uccello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma».

The Meals [catálogo exposición], Madrid, ARCO´97 Galería Estiarte, 1997: Mercedes Replinger, «José Manuel Ciria: Residuos de la memoria».

José Manuel Ciria. Espacio Abierto [catálogo exposición], Madrid, Galería Salvador Díaz, 1997: Antonio García Berrio, «José Manuel Ciria: Hallazgo y consistencia de la imagen abstracta»; Guillermo Solana, «Epifanías»; y Fernando Castro Flórez, «Palabras para acabar con la muerte de la pintura».

New Works 1997 [catálogo exposición], Nueva York, Galería Hvgo de Pagano, 1997: Marcos-Ricardo Barnatán, «Líneas como llamas que se elevan»; y Dominique Nahas, «Todos somos fieros acontecimientos».

Máscaras de agua [catálogo exposición], París, Galería Guy Crété, 1998: Miguel Logroño, «Pintura e inmateria»; y Jesús Remón Peñalver, «La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad».

José Manuel Ciria [catálogo exposición], Lisboa, Galería Antonio Prates, 1998: Marcos-Ricardo Barnatán, «El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado»; y Mercedes Replinger, «El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición».

Masks of The Glance [catálogo exposición], Soest, Galería Athena Art, Kortrijk y Galería Wind, 1998: Mark Holthof, «Ciria»; Annelette Hamming, «Sombras»; y Guillermo Solana, «Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria».

A. D. A. Una retórica de la abstracción contemporánea [libro monográfico dedicado a la observación de las características y planteamientos analíticos de la obra de José Manuel Ciria], 1998: Antonio García-Berrio y Mercedes Replinger.

Manifiesto/Carmina Burana [catálogo exposición], Madrid, Galería Salvador Díaz, 1998: Mercedes Replinger, «Cuaderno de memoria»; Juan Manuel Bonet «Pintura, en singular»; Marcos-Ricardo Barnatán, «José Manuel Ciria. Ante

una emergencia de la imaginación»; y Fernando Castro Flórez, «Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria».

Intersticios [libro monográfico], 1999: José Manuel Ciria, «Pesadilla antes de Halloween. Fragmentos de la mirada subjetiva»; y Marcos-Ricardo Barnatán, «El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado».

Elogio a la diferencia [catálogo exposición], Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga, 2000: José Manuel Ciria, «Notas sobre Elogio a la diferencia»; Antón García-Abril, «Entre el sueño y la obsesión»; y Marcos-Ricardo Barnatán, «Dragones ocultos».

Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje [catálogo exposición], Badajoz, M.E.I.A.C., 2000: Miguel Logroño, «Con Bachelard y Ciria en el bosque de Monfragüe»; Mercedes Replinger, «El paisaje en la cámara oscura»; Michel Hubert Lépicouché, «Desde la luz de Monfragüe hasta el color en los cuadros de José Manuel Ciria»; Rosa Pereda, «Entrevista con José Manuel Ciria»; Mariano de Blas, «Meditaciones de un pintor solitario en el bosque de Monfragüe»; Jesús Remón Peñalver, «Ciria: arte nuevo para un museo»; y Fernando Castro Flórez, «La visión devorante de José Manuel Ciria».

Espace Et Lumière [catálogo exposición] Estrasburgo, Galería Artim. 2000: Michel Hubert Lépicouché, «El nacimiento de Délos o el milagro del agua: La abstracción épica de José Manuel Ciria»; Dominique Nahas «Todos somos fieros acontecimientos»; y José Manuel Ciria *Espacio y Luz* «(Analítica estructural a nivel medio)».

Glance Reducer [catálogo exposición], Kortrijk, Galería Athena Art, 2000: Ignacio Calderón *La mirada poliédrica de Ciria*.

Quis Custodiet Ipsos Custodes [catálogo exposición], Madrid, Galería Salvador Díaz, 2000: Cristina García-Lasuen, «El imán iconogàfico»; y Joseph Towerdawn, «Plástica y semántica. Conversación con José Manuel Ciria».

Glosa líquida [catálogo exposición], Cáceres, Galería Bores & Mallo, 2000: Julio César Abad Vidal, «La forja de lo informe».

Compartimentaciones [catálogo exposición] Madrid, Galería Estiarte. 2001: Miguel Cereceda, «Ciria sobre papel».

Viaje a los lagos [catálogo exposición], Oviedo, Dasto Centro de Arte, 2001: Juan Manuel Bonet, «Diario de una navegación»; Javier Barón, «Los Sueños construidos de José Manuel Ciria»; y Julio César Abad Vidal, «Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria».

Después de la lluvia [catálogo exposición], Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2001: Cristina García-Lasuen, «Bodegones: Imanes iconográficos»; Héctor López González, «De recuerdos y añoranzas, de pasados actuales»; Rubén Suárez, «Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia»; Marcos-Ricardo Barnatán, «Buscadlo más allá de las murallas»; y José Manuel Ciria, «Notas sobre la serie Sueños Construidos».

Sueños construidos [catálogo exposición], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001: Irma Arestizabal, «José Manuel Ciria»; y Marcos-Ricardo Barnatán, «El constructor de sueños».

Entre orden y caos [catálogo exposición], Tel Aviv, Museo-Teatro Givatayim, 2001: Yossi Alfi, «Entre orden y caos»; y José Manuel Ciria «Ideas residuales ante el espejo».

Visiones inmanentes [catálogo exposición], Bilbao, Sala Rekalde, 2001: Guillermo Solana, «Marsias o el cuerpo desollado de la pintura»; y Fernando Castro Flórez, «Retrato del artista como bricoleur: Odds and ends en la pintura de José Manuel Ciria».

Eyes & Tears [catálogo exposición], Tel Aviv, Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, 2002: Juan Manuel Bonet, «Retrato al minuto de un pintor español entre dos siglos».

Ecos del simulacro [catálogo exposición], Barcelona, Galería Bach Quatre, 2002: Victoria Combalía, «Retomar la pintura».

Signo sin orillas [catálogo exposición], Alicante, Galería Italia, 2002: José Manuel Ciria, «Signo sin orillas».

El sol en el estómago [catálogo exposición], Pamplona, Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), 2003: José Manuel Ciria, «MSPF y C para MPA».

Teatro del minotauro [catálogo exposición itinerante organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y la Caja de Ahorros del Mediterráneo], Alicante, Lonja del Pescado; Palma de Mallorca, Casal Solleric; Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo; Valencia, Museo de la Ciudad; 2003: Guillermo Solana, «El monstruo en su laberinto»; Alicia Fernández, «Animal fronterizo»; Rocío de la Villa, «Reinterpretando la tradición»; Julio César Abad Vidal, «Palabras, palabras, sangrías»; Alberto Ruiz de Samaniego, «Poética de agua y fuego»; Javier Hontoria, «Intersticios: Realidades subyacentes»; José María de Francisco Guinea, «Cuerpos de pintura o la morfología en estado puro»; y Pedro Nuño de la Rosa, «Yo he trazado en el muro de tela una ventana.

De profundis clamo ad te aqua [catálogo exposición], Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias. 2003: Mercedes Replinger, «Glosa Líquida».

Memento somniare [catálogo exposición], Marbella, Galería Pedro Peña, 2003: Mariano Navarro, «Pollock y las moscas».

Parajes binarios [catálogo exposición], Santander, Galería Fernando Silió, 2003: Fernando Castro Flórez, «Donde se intenta escribir de una pintura que, según mi hija, es muy rara»; y Marcos-Ricardo Barnatán, «Ciria: ni tan fácil, ni tan sencillo».

Pintura sin héroe [libro monográfico], 2003: Julio César Abad Vidal, «Pintura sin Héroe»; recopilación de textos de Julio César Abad Vidal; y una antología de escritos de José Manuel Ciria.

El parque en la oscuridad [catálogo exposición], Las Palmas de Gran Canaria, Galería Manuel Ojeda, 2003: Javier Rubio Nomblot, «Una aproximación documental al ciclo Glosa Líquida (2000-2003) basada en el uso impropio de la analogía y la reinvención del zigurat»; y José Manuel Ciria, «Postrimerías de Glosa Líquida y el caballo de Protógenes».

Sueños construidos [catálogo exposición] Madrid, Galería Estiarte. 2004: Abel H. Pozuelo, «El sueño del constructor».

Mancha y construcción [catálogo exposición], Moscú, Museo Estatal Galería Tretyakov, 2004: Leticia Martín Ruíz, «Sueños reconstruidos»; y José Manuel Ciria, «Diecisiete días en Rusia».

Squares From 79 Richmond Grove [catálogo exposición itinerante organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)], Varsovia, Museo Nacional de Polonia, Palacio Krölikarnia; Berna, Kunsthalle Museo Centro de Arte Pasquart, 2004: Juan Manuel Bonet, «Un siglo de arte español dentro y fuera de España»; Guillermo Solana, «Salpicando la tela de agua»; y Julio César Abad Vidal, «De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas».

El sueño de Lisboa [catálogo exposición], Lisboa, Galería Antonio Prates, 2004: Julio César Abad Vidal, «La pintura desbordada de José Manuel Ciria»; y José Manuel Ciria, «Cortando alas a libélulas».

Las formas del silencio. Antología crítica (Los años noventa) [libro monográfico], 2005: Francisco Jarauta, «Las formas del tiempo»; Fernando Huici, «Bajo la piel»; Javier Maderuelo, «Afirmación de otra coherencia en la pintura»; Celia Montolío, «En el límite y después»; Juan Manuel Bonet, «Lirismo y construcción»; Fernando Castro Flórez, «Semillas de la noche, José Manuel Ciria»; José Manuel Ciria, «Sobre Mnemosyne y lo efímero»; Celia Montolío, «Cruce de memorias»; Alicia Murría, «Solo la luz provoca sombras»; Miguel Logroño, «Donde nacen los signos»; Guillermo Solana, «Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria»; Dominique Nahas, «Todas somos fieros acontecimientos»; Guillermo Solana, «Epifanías»; Jesús Remón Peñalver, «La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad»; Mercedes Replinger, «El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la Tradición»; Juan Manuel Bonet, «Pintura, en singular»; Fernando Castro Flórez, «Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria»; y Marcos-Ricardo Barnatán, «José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación».

Obra gráfica (1991–2005) [catálogo exposición], Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo; Cádiz, Castillo de Santa Catalina; 2005: Chema de Francisco Guinea, «La autocita o cómo seguir pintando en el taller de la estampa. Notas sobre la obra gráfica de Ciria».

Salto germinal [libro monográfico], 2005: José Manuel Ciria, «Breves ideas que estos días se agolpan en mi cabeza».

Sueños y máscaras [catálogo exposición], Oviedo, Galería Vértice, 2005: Iván de la Torre Amerighi, «De lo que acontece ante unas famosas obras de pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador. (Breve escrutinio y razonamiento sobre la obra última de José Manuel Ciria)».

Limbos de fénix [catálogo exposición], Barcelona, Galería Bach Quatre Arte Contemporani, 2005: Ángel Antonio Herrera, «El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva»; Anna María Guasch, «José Manuel Ciria Año Cero: El aleteo de una pintura efable»; e Hilario Bravo, «Reformulación del caos» y «Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria».

Ciria [catálogo exposición], Alicante, Galería Italia, 2005: José Manuel Ciria, «Breve nota para presentar una exposición».

Líneas en el espejo [catálogo exposición], Santander, Galería Fernando Silió, 2006: José Manuel Ciria, «Un breve relato de Ciria sobre Ciria».

El dueño del tiempo [catálogo exposición] Marbella, Galería Pedro Peña. 2006: José Manuel Ciria, «Nueva York, estados de ánimo, el momento figurativo, Malevich y Zuloaga».

Pinturas construidas y figuras en construcción [catalogó exposición], Murcia, Iglesia de San Esteban, Dirección General de Cultura de la Comunidad de Murcia, 2007: Julio César Abad Vidal, «Pinturas construidas y figuras en construcción»; y Pedro Alberto Cruz Sánchez, «Imágenes del diluvio».

La epopeya de Gilgamesh [catálogo exposición], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), 2007: Marcos-Ricardo Barnatán, «Abecedario Ciria/Gilgamesh»; Sergio Alberto Baur, «Fragmentos de Barro»; y Marcos-Ricardo Barnatán «Gilgamesh nueva versión».

Búsquedas en Nueva York [libro monográfico], 2007: Mercedes Replinger, «El pintor en Nueva York»; José Manuel Ciria, «Volver»; José Manuel Ciria, «Comentarios superpuestos a la Suite Alex y Yago»; Eduardo Infante, «Ciria ó el fracaso de la diplomacia»; Iván de la Torre Amerighi, «Ciria/Malevich: Paseos y diálogos imposibles (y aplazados) por Nueva York»; Aurelio Ayela, «Monster Sushi (La ética del monstruo)»; y Germán M. Borrachero Valderrama, «De la arquitectura de Ciria».

La Guardia Place Series. [catálogo exposición] Toronto, Galería Christopher Cutts. 2007: Gregory Humeniuk, «Encounter with José Manuel Ciria's La Guardia Place Series Paintings (2006)».

Recorrer la pintura [libro monográfico], 2007: Carlos Delgado, «Recorrer la pintura».

Pinturas para Ishtar (Serie La Guardia Place) [catálogo exposición], Gijón, Galería Gema Llamazares, 2007: Ángel Antonio Rodríguez, «En la búsqueda de la diosa madre»; e Ignacio Suárez-Zuloaga «Los trazos del carácter».

Madrid – New York. Trabajos recientes [libro monográfico exposición Museo da Alfândega, Oporto], Oporto, Galería Cordeiros, 2008: Eduardo Paz Barroso, «El deseo de hacer ver, o la pintura después de la pintura»; Ángel Antonio Herrera, «El dueño del volcán o, el preferido del incendio o, salvaje es el que se salva»; Celia Montolío, «En el límite, y después»; Donald Kuspit, «La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros abstractos de José Manuel Ciria»; Guillermo Solana, «Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria»; José Manuel Ciria, «El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma»; José Pérez-Guerra, «Ciria, Él y sus circunstancias»; Joseph Towerdawn, «Plástica y semántica, conversación con José Manuel Ciria»; Mercedes Replinger, «El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición»; Mercedes Replinger, «El pintor en Nueva York»; y Tomás Paredes, «Cristales rotos, sangre, jazz y corazón».

La Guardia Place [catálogo exposición]; París, Ayuntamiento de París, 2008: Donald Kuspit, «La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros abstractos de José Manuel Ciria».

Rare Paintings [catálogo exposición], Madrid, Fundación Carlos Amberes; Santo Domingo, Museo de Arte Moderno (MAM); Kingston, National Gallery; Panamá, Museo del Canal Interoceánico; San Salvador, Museo de Arte (MARTE); Guayaquil, Museo Antropoólogico y Arte Contemporáneo (MAAC); Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo (MAC); Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM); 2008: Carlos Delgado, «Ciria, Rare Paintings, Post-géneros y Dr. Zaius; y Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria»; y Donald Kuspit, «El modernismo trágico: Las pinturas La Guardia Place de José Manuel Ciria».

Box of Mental States [catálogo exposición], Miami, Galería Art Rouge, 2008: Valerie Gladstone, «Adentrarse en lo desconocido»; Carlos Delgado, «Ciria - Caja de Estados Mentales»; Jo Ann Perse, «El lenguaje pintado de Ciria»; Julio César Abad Vidal, «De los años neoyorquinos de José Manuel Ciria»; y José Manuel Ciria, «La mano ausente».

Ciria [catálogo exposición], San Sebastián, Kursaal Sala Kubo – Espacio Kutxa, 2009: María José Aranzasti, «Ciria/Ziria = Cuña, una sencilla herramienta para su pintura».

Alasdurasyalasmaduras [catálogo exposición], Madrid, Annta Gallery, 2009: Carlos Delgado, «Ciria. La piel de la pintura»; Patrick B. Goldstein, «La pintura de Ciria, un alarde de comunicación»; y José Manuel Ciria, «Pozos de Luz».

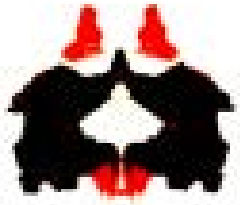
Ciria: New Paintings [catálogo exposición], Pennsylvania, Zoellner Arts Center, Lehigh University, Bethelhem, 2009: Ricardo Viera, «Conversation with Artist and Curator».

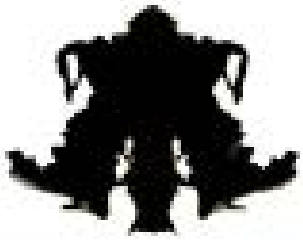
Eris et Pele [catálogo exposición], París, Galería Couteron, 2009: Alain Georges Leduc, «José Manuel Ciria: La comunidad fraternal de los pintores»; y Patrick B. Goldstein, «La pintura de Ciria, un alarde de comunicación».

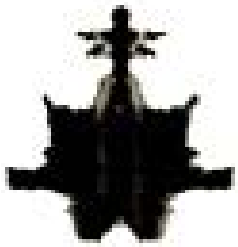
Ciria: Beyond [catálogo exposición], Valladolid, Monasterio del Prado, Junta de Castilla y León, 2010: Carlos Delgado, «Ciria. Pintura para perplejos»; Gary Michael Dault, «Ciria: Amanecer»; y Melanie Mariño, «El cuerpo de la forma: La pintura de José Manuel Ciria».

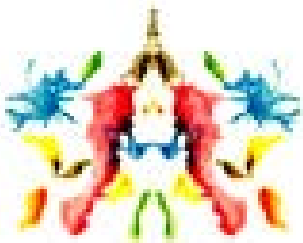
Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote [libro monográfico], Málaga, Colección Convivium, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 2010: Antonio García Berrio, «La espacialidad como factor estético»; y Carlos Delgado, «El sublime americano de Ciria».

Ciria, Heads, Grids [catálogo exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010: Donald Kuspit, «Probándose y proyectándose: Las pinturas Rorschach de Ciria»; Robert R. Shane, «Terpsícore en pintura: Imágenes de la danza de José Manuel Ciria»; y Mark Van Proyen, «La lógica de Ciria y la pintura preconstruida».









BIBLIOGRAFÍA SELECTA
2000-2010

2010

DAULT, Gary Michael, «Ciria: Amanecer», en *Ciria: Beyond*, Monasterio del Prado, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 2010.

DELGADO, Carlos, «Rare Paintings. José Manuel Ciria», en *Guía de colección 11*, Museo de Arte Moderno, Medellín, 2010.

DELGADO, Carlos, «Ciria. Pintura para perplejos», en *Ciria: Beyond*, Monasterio del Prado, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 2010.

DELGADO, Carlos, «El sublime americano de Ciria», en *Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote*, Colección Convivium Málaga, Ayto. Málaga, Málaga, 2010.

GARCÍA BERRIO, Antonio, «La espacialidad como factor estético», en *Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote*, Colección Convivium Málaga, Ayto. Málaga, Málaga, 2010.

MARIÑO, Melanie, «El cuerpo de la forma: La pintura de José Manuel Ciria», en *Ciria: Beyond*, Monasterio del Prado, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 2010.

2009

ARANZASTI, María José, «Ciria/Ziria = Cuña, una sencilla herramienta para su pintura», en *Ciria*, Kursaal Sala Kubo / Espacio Kutxa, San Sebastián, 2009.

CAPPA, Simone, «José Manuel Ciria – Motioning Toward Metaphor», *Art Fairs International Newspaper*, Nueva York (julio 2009).

DELGADO, Carlos, «Ciria, la piel de la pintura», en *Alasdurasyalasmaduras*, Annta Gallery, Madrid, 2009.

GAMAND, Gérard, «José Manuel Ciria. L'harmonie paradoxale», *Revista Azart*, París, 41 (noviembre 2009).

GARCÍA BERRIO, Antonio, «Conversaciones romanas: José Manuel Ciria y la abstracción deconstructiva» y «Retórica de la abstracción: José Manuel Ciria»,

en *El centro en lo múltiple*, vol. III, parte segunda, Editorial Anthropos, Barcelona, 2009.
GLADSTONE, Valerie, «Diving into the Unknown», *Art Fairs International Newspaper*, Nueva York (julio 2009).
GLADSTONE, Valerie, «The Dance of the Masks of Identity. The paintings of José Manuel Ciria», *Revista Art International*, Toronto, vol. 12, no. 2 (octubre 2009).
GOLDSTEIN, Patrick B., «La pintura de Ciria, un alarde de comunicación», en *Alasdurasyalasmaduras*, Annta Gallery, Madrid, 2009: en *Eris et Pele*, Galería Couteron, París, 2009.
LEDUC, Alain Georges, «José Manuel Ciria: La comunidad fraternal de los pintores», en *Eris et Pele*, Galería Couteron, París, 2009.
SÁEZ-ANGULO, Julia, «Ciria: El artista proteico», en *Alasdurasyalasmaduras*, Annta Gallery, Madrid, 2009.
VIERA, Ricardo, «Conversation with Artist and Curator», en *Ciria – New Paintings*, Zoellner Arts Center / Le High University, Bethelhem, Pennsylvania, 2009.

2008

ABAD VIDAL, Julio César, «De los años neoyorquinos de José Manuel Ciria», en *Box of Mental States*, Galería Art Rouge, Miami, 2008.
DELGADO, Carlos, «Ciria, Rare Paintings, Post-géneros y Dr. Zaius» y «Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria», en Catálogo Exposición itinerante Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Museo de Arte Moderno; (MAM) Santo Domingo; National Gallery, Kingston; Museo del Canal Interoceánico, Panamá; Museo de Arte (MARTE), San Salvador; Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile; Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín, 2008.
DELGADO, Carlos, «La pintura interrogada. José Manuel Ciria», *Revista Artes*, Santo Domingo (noviembre 2008).
DELGADO, Carlos, «Ciria. Caja de Estados Mentales», en *Box of Mental States*, Galería Art Rouge, Miami, 2008.
GLADSTONE, Valerie, «Adentrarse en lo desconocido», en *Box of Mental States*, Galería Art Rouge, Miami, 2008.
HERRERA, Ángel Antonio, «El dueño del volcán o, el preferido del incendio o, salvaje es el que se salva», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.
KUSPIT, Donald, «El modernismo trágico: Las pinturas *La Guardia Place* de José Manuel Ciria», en Catálogo Exposición itinerante Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Museo de Arte Moderno; (MAM) Santo Domingo; National Gallery, Kingston; Museo del Canal Interoceánico, Panamá; Museo de Arte (MARTE), San Salvador; Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile; Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín, 2008.
KUSPIT, Donald, «La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros de José Manuel Ciria», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008: en Catálogo Exposición Ayto. París, París, 2008.

MONTOLÍO, Celia, «En el límite, y después», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.
PAREDES, Tomás, «Cristales rotos, sangre, jazz y corazón», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.
PAREDES, Tomás, «Apostando por el Arte», en *Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea*, Galería Cordeiros, Oporto, 2008.
PAZ BARROSO, Eduardo, «El deseo de hacer ver, o la pintura después de la pintura», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.
PÉREZ-GUERRA, José, «Él y sus circunstancias», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.
PERSE, Jo Ann, «El lenguaje de Ciria», en *Box of Mental States*, Galería Art Rouge, Miami, 2008.
REPLINGER, Mercedes, «El pintor en Nueva York», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.
REPLINGER, Mercedes, «El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.
SOLANA, Guillermo, «Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.
TOWERDAWN, Joseph, «Plástica y semántica, conversación con José Manuel Ciria», en Catálogo Exposición Museo da Alfândega, Oporto, 2008.

2007

ABAD VIDAL, Julio César, «Pinturas construidas y figuras en construcción», en *Pinturas construidas y figuras en construcción*», Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007.
AYELA, Aurelio, «Monster Sushi (La ética del monstruo)», en *Ciria*, Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007.
BARNATÁN, Marcos-Ricardo, «Abecedario: Ciria / Gilgamesh», en *La Epopeya de Gilgamesh*, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, 2007.
BARNATÁN, Marcos-Ricardo, «Gilgamesh / Nueva versión», en *La Epopeya de Gilgamesh,* Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, 2007.
BAUR, Sergio Alberto, «Fragmentos de Barro», en *La Epopeya de Gilgamesh,* Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, 2007.
BORRACHERO VALDERRAMA, Germán M., «De la arquitectura de Ciria», en *Ciria*, Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007.
CIRIA, José Manuel, «Volver», en *Ciria*, Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007.
CIRIA, José Manuel, «Comentarios superpuestos sobre la Suite Alex y Yago», en *Ciria*, Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007.
CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto, «Imágenes del diluvio», en *Pinturas construidas y figuras en construcción*, Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007.
DE LA TORRE AMERIGHI, Iván, «Ciria / Malévich: Paseos y diálogos imposibles (y aplazados) por Nueva York», en *Ciria*, Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007.
DELGADO, Carlos, «Recorrer la pintura», en *Recorrer la pintura*, Madrid, 2007.

HUMENIUK, Gregory, «Encounter with José Manuel Ciria´s *La Guardia Place Series* paintings» (2006), en *La Guardia Place Series*, Galería Christopher Cutts, Toronto, 2007.

INFANTE, Eduardo, «Ciria o el fracaso de la diplomacia», en *Ciria*, Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007.

KUSPIT, Donald, «Sombra humana y sustancia abstracta: los nuevos cuadros de José Manuel Ciria», en *Entre Arte II*, Palacio Revillagigedo, Centro Cultural Cajastur, Gijón, 2007.

PAZ BARROSO, Eduardo, «José Manuel Ciria», en *Cordeiros 2007. Arte moderno y contemporáneo*, Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, 2007.

REPLINGER, Mercedes, «El pintor en Nueva York», en *Ciria*, Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007.

RODRÍGUEZ, Ángel Antonio, «En la búsqueda de la diosa madre», en *Pinturas para Ishtar (Serie La Guardia Place)*, Galería Gema Llamazares, Gijón, 2007.

SUÁREZ, Rubén, «Ciria con la pintura», en *Por lo visto. Escritos sobre Arte (II)*, Ediciones Nobel, Oviedo, 2007.

SUÁREZ-ZULOAGA, Ignacio, «Los trazos del carácter», en *Pinturas para Ishtar (Serie La Guardia Place)*, Galería Gema Llamazares, Gijón, 2007.

2006

CIRIA, José Manuel, «Un breve relato de Ciria sobre Ciria», en *Líneas en el espejo*, Galería Fernando Silió, Santander, 2006.

CIRIA, José Manuel, «Nueva York, estados de ánimo, el momento figurativo, Malevich y Zuloaga», en *El dueño del tiempo*, Galería Pedro Peña, Marbella, 2006.

PAZ BARROSO, Eduardo, «Arte moderna e contemporânea da Cordeiros galeria», en *Arte Moderna e Contemporânea*, Galería Cordeiros, Oporto, 2006.

2005

BARNATÁN, Marcos-Ricardo, «José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

BONET, Juan Manuel, «Lirismo y construcción», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

BRAVO, Hilario, «Reformulación del caos», en *Limbos de Fénix*, Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, 2005.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Semillas de la noche», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

CIRIA, José Manuel, «Sobre Mnemosyne y lo efímero», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

CIRIA, José Manuel, «Breves ideas que estos días se agolpan en mi cabeza», en *Salto Germinal*, Editorial Banco, Madrid, 2005.

DE FRANCISCO GUINEA, Chema, «La autocita o cómo seguir pintando en el taller de la estampa. Notas sobre la obra gráfica de Ciria», en Catálogo Exposición Museo del Grabado Contemporáneo, Marbella, y Castillo de Santa Catalina, Cádiz, 2005.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván, «De lo que acontece ante unas famosas obras de pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador», en *Sueños y Máscaras*, Galería Vértice, Oviedo, 2005.

ESTEFA FREIRE, Juan, «Conversación con José Manuel Ciria», en *Limbos de Fénix*, Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, 2005.

GUASCH, Anna María, «José Manuel Ciria Año Cero. El aleteo de una pintura efable», en *Limbos de Fénix*, Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, 2005.

HERRERA, Ángel Antonio, «El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva», en *Limbos de Fénix*, Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, 2005.

HUICI, Fernando, «Bajo la piel», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

JARAUTA, Francisco, «Las formas del tiempo», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

LOGROÑO, Miguel, «Donde nacen los signos», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

MADERUELO, Javier, «Afirmación de otra coherencia en la pintura», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

MONTOLÍO, Celia, «En el límite y depués», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

MONTOLÍO, Celia, «Cruce de memorias», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

MURRÍA, Alicia, «Solo la luz provoca sombras», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

NAHAS, Dominique, «Todos somos fieros acontecimientos», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

REMÓN PEÑALVER, Jesús, «La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

REPLINGER, Mercedes, «El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

SOLANA, Guillermo, «Mancha y memoria», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

SOLANA, Guillermo, «Epifanías», en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Editorial Sotohenar, Madrid, 2005.

2004

ABAD VIDAL, Julio César, «De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas», en *Ciria. Squares from 79 Richmond Grove*, Museo Nacional de Varsovia, Programa Arte Español para el exterior, SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid, 2004.

ABAD VIDAL, Julio César, «La pintura desbordada de José Manuel Ciria», en *El Sueño de Lisboa*, Galería Antonio Prates, Lisboa, 2004.

BONET, Juan Manuel, «Un siglo de Arte Español dentro y fuera», en *Ciria. Squares from 79 Richmond Grove*, Museo Nacional de Varsovia, Programa Arte Español para el exterior, SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid, 2004.

CIRIA, José Manuel, «Diecisiete días en Rusia», en *Mancha y Construcción*, Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España, Madrid, 2004.

CIRIA, José Manuel, «Cortando alas a libélulas», en *El Sueño de Lisboa*, Galería Antonio Prates, Lisboa, 2004.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., «Impurezas, el híbrido pintura-fotografía», en Catálogo Exposición Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia, Murcia, 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A., «Impurezas, el híbrido pintura-fotografía», en Catálogo Exposición Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia, Murcia, 2004.

POZUELO, Abel H., «El constructor de sueños», en *Sueños Construidos*, Galería Estiarte, Madrid, 2004.

SOLANA, Guillermo., «Salpicando la tela de agua», en *Ciria. Squares from 79 Richmond Grove*, Museo Nacional de Varsovia, Programa Arte Español para el exterior, SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid, 2004.

2003

ABAD, Julio César, «Palabras, palabras, sangrías», en *Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, La Lonja del Pescado, Alicante, 2003.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo, «Ciria: Ni tan fácil, ni tan sencillo», en *Parajes binarios*, Galería Fernando Silió, Santander, 2003.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Donde se intenta escribir de una pintura que, según mi hija, es muy rara», en *Parajes binarios*, Galería Fernando Silió, Santander, 2003.

CIRIA, José Manuel, «MSPF y C para MPA», en *El sol en el estómago*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona, 2003.

DE FRANCISCO, José María, «Cuerpos de pintura o la morfología en estado puro», en *Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, La Lonja del Pescado, Alicante, 2003.

DE LA VILLA, Rocío, «Reinterpretando la tradición», en *Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, La Lonja del Pescado, Alicante, 2003.
FERNÁNDEZ, Alicia, «Animal fronterizo», en *Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, La Lonja del Pescado, Alicante, 2003.
HONTORIA, Javier, «Intersticios: realidades subyacentes», en *Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, La Lonja del Pescado, Alicante, 2003.
NAVARRO, Mariano, «Pollock y las moscas», en *Memento Somniare*, Galería Pedro Peña, Marbella, 2003.
NUÑO DE LA ROSA, Pedro, «Yo he trazado en el muro de tela una ventana», en *Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, La Lonja del Pescado, Alicante, 2003.
REPLINGER, Mercedes, «Glosa Líquida», en *De profundis clamo ad te aqua*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 2003.
RUBIO NOMBLOT, Javier, «Una aproximación documental al ciclo Glosa Líquida…», en *El Parque en la Oscuridad*, Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, «Poética de agua y fuego», en *Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, La Lonja del Pescado, Alicante, 2003.
SOLANA, Guillermo, «El monstruo en su laberinto», en *Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, La Lonja del Pescado, Alicante, 2003.

2002

BONET, Juan Manuel, «Retrato al minuto de un pintor español entre dos siglos», en *Eyes & Tears*, Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv, 2002.
CERECEDA, Miguel, «De la extrema dificultad de la pintura», en *Km.0.*, Kultubrauerei, Berlín, 2002.
CIRIA, José Manuel, «Signo sin orillas», en *Signo sin orillas*, Galería Italia, Alicante, 2002.
COMBALÍA, Victoria, «Retomar la pintura», en *Ecos del Simulacro*, Galería Bach Quatre, Barcelona, 2002.
HUBERT LÈPICOUCHÉ, Michel, «José Manuel Ciria: Listo como un pintor», *Revista CIMAL* (febrero de 2002).

2001

ABAD VIDAL, Julio César, «Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria», en *Viaje a los lagos*, Galería Dasto, Oviedo, 2001.
ARESTIZÁBAL, Irma, «José Manuel Ciria», en *Sueños Construidos*, C. C. Recoleta, Buenos Aires, 2001.
BARNATÁN, Marcos-Ricardo, «Buscadlo más allá de las murallas», en *Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo, «Reconstructor de sueños», en *Sueños Construidos*, C. C. Recoleta, Buenos Aires, 2001.
BARÓN, Javier, «Los sueños construidos de José Manuel Ciria», en *Viaje a los lagos*, Galería Dasto, Oviedo, 2001.
BONET, Juan Manuel, «Diario de una navegación», en *Viaje a los lagos*, Galería Dasto, Oviedo, 2001.
CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Retrato del artista como bricoleur. Odds and ends en la pintura de José Manuel Ciria», en Catálogo Exposición Sala Rekalde, Bilbao, 2001.
CIRIA, José Manuel, «Notas sobre la serie Sueños Construidos (y algunas ideas y dibujos)», en *Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001.
CIRIA, José Manuel, «Ideas residuales ante el espejo», en *Entre orden y caos*, Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv, 2001.
GARCIA-LASUÉN, Cristina, «Bodegones: Imanes iconográficos», en *Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001.
LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor, «De recuerdos y añoranzas, de pasados actuales», en *Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001.
PARREÑO, José María, «La Noche. Imágenes de la noche en el Arte Español 1981-2001», en *La Noche*, Museo Esteban Vicente, Segovia, 2001.
SOLANA, Guillermo, «Marsias o el cuerpo desollado de la pintura», en Catálogo Exposición Sala Rekalde, Bilbao, 2001.
SUÁREZ, Rubén, «Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia», en *Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001.

2000

ABAD VIDAL, Julio César, «La forja de lo informe», en *Glosa Líquida*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2000.
BARNATÁN, Marcos Ricardo, «Dragones ocultos», en Catálogo Exposición Colegio de Arquitectos de Málaga, Madrid, 2000.
BARNATÁN, Marcos Ricardo, «Lines like flames that rise», en *Contemporary Masters*, Blue Hill Cultural Center, Nueva York, 2000.
CALDERÓN, Ignacio, «La mirada poliédrica de Ciria», en *Glance Reducer*, Galería Athena Art, Kortrijk, 2000.
CASTRO FLÓREZ, Fernando, «La visión devorante de José Manuel Ciria», en Catálogo Exposición MEIAC de Badajoz, Madrid, 2000.
CIRIA, José Manuel, «Notas sobre Elogio a la diferencia», en Catálogo Exposición Colegio de Arquitectos de Málaga, Madrid, 2000.
CIRIA, José Manuel, «Espacio y luz. (Analítica estructural a nivel medio)», en *Espace et Lumière*, Galería Artim, Kortrïjk, 2000.
DE BLAS, Mariano, «Meditaciones de un pintor solitario en el bosque de Monfragüe», en Catálogo Exposición MEIAC de Badajoz, Madrid, 2000.
GARCÍA-ABRIL, Antón, «Entre el sueño y la obsesión», en Catálogo Exposición Colegio de Arquitectos de Málaga, Madrid, 2000.

GARCIA-LASUÉN, Cristina, «El imán iconográfico», en *Quis custodiet ipsos custodes*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000.

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel, «Desde la luz de Monfragüe hasta el color en los cuadros de José Manuel Ciria», en Catálogo Exposición MEIAC de Badajoz, Madrid, 2000.

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel, «El nacimiento de Délos o el milagro del agua: La abstracción épica de José Manuel Ciria», en *Espace et Lumière*, Galería Artim, Kortrïjk, 2000.

LOGROÑO, Miguel, «Con Bachelard y Ciria en el bosque de Monfragüe», en Catálogo Exposición MEIAC de Badajoz, Madrid, 2000.

NAHAS, Dominique, «Todos somos fieros acontecimientos», en *Espace et Lumière*, Galería Artim, Kortrïjk, 2000.

PEREDA, Rosa, «Entrevista con José Manuel Ciria», en Catálogo Exposición MEIAC de Badajoz, Madrid, 2000.

REMÓN PEÑALVER, Jesús, «Ciria: arte nuevo para un museo», en Catálogo Exposición MEIAC de Badajoz, Madrid, 2000.

REPLINGER, Mercedes, «El paisaje en la cámara oscura», en Catálogo Exposición MEIAC de Badajoz, Madrid, 2000.

TOWERDAWN, Joseph, «Plástica y semántica. Conversación con José Manuel Ciria», en *Quis custodiet ipsos custodes*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000.

TESTING AND PROJECTING THE SELF: CIRIA'S RORSCHACH PAINTINGS

DONALD KUSPIT

I want to stress from the very beginning the paralyzing power of anxiety. I believe that it is fairly safe to say that anybody and everybody devotes much of his lifetime, a great deal of his energy—talking loosely—and a good part of his effort in dealing with others, to avoiding more anxiety than he already has and, if possible, to getting rid of this anxiety. Many things which seem to be independent entities, processes, or what not, are seen to be, from the standpoint of the theory of anxiety, various techniques for minimizing or avoiding anxiety in living.

Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*[1]

The self-system… is an organization of educative experience called into being by the necessity to avoid or to minimize incidents of anxiety.

Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*[2]

The artists of the twentieth century knew decades ahead of the rest of us that it was the fragmented self that needed to be reassembled, that it was an empty, a nonvital self….

1 Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry* (New York: Norton, 1953), 11.
2 Ibid., 165.

> And so the artist began to work on that, although, unfortunately in many ways, in such an esoteric fashion that it somehow didn't filter through quickly enough to heal the wounds that existed.
>
> Heinz Kohut, «On the Continuity of the Self and Cultural Selfobjects»[3]

> The eldest son of an art teacher, [Hermann] Rorschach considered becoming an artist but chose medicine instead. As a secondary school student, he was nicknamed Kleck, meaning «inkblot,» because of his interest in sketching. […] In 1917 Rorschach discovered the work of Szyman Hens, who had studied the fantasies of his subjects using inkblot cards. In 1918 he began his own experiments with 15 accidental inkblots, showing the blots to patients and asking them, «What might this be?»… The Rorschach test is based on the human tendency to project interpretations and feelings onto ambiguous stimuli, in this case, inkblots.
>
> Entry on Hermann Rorschach in *The New Encyclopedia Britannica*[4]

In 2000, as though to acknowledge the new millennium, José Ciria began a new series of paintings: the first Rorschach Heads, as he came to call them. They were a small group of works, at most a dozen, all appearing in an outburst of spontaneity, as though a sudden discharge from the unconscious. He was in Madrid at the time. In 2005 Ciria moved to New York; the second series of Rorschach Heads soon followed, inspired by a friend's response to Ciria's Post-Suprematist Series, 2006, based on the figures in the late works of Malevich—an unexpected return to the figure by the pioneer of geometrical abstraction. Ciria's friend suggested that he concentrate on the heads of his Post-Suprematist figures. The second series of Rorschach Heads had the same uncanny, quicksilvery, abrupt energy as the first series, with the difference that Ciria now seemed to be consciously engaging the key issue of 20th century advanced art: the opposition of abstraction and representation which the contradiction between Malevich's early «progressive» abstraction, with its purely formal, «esoteric» logic, and later «regressive» representation, with its «exoteric» figural imagery, made manifest.

With his usual verve and daring, Ciria attempted to reconcile them. But the result—in the Post-Suprematist figures—was uneasy and unnerving, for however boldly equilibrated the formal and the figural (suggesting that the figure was inherently abstract and that the «secret» of pure forms is that they were abstracted from the figure), they never unequivocally integrate. The result is peculiarly surreal or absurd: a sum of parts (generally amorphous, if sometimes biomorphic) that add up to a bizarre, inconclusive whole—an aggregation of abstract fragments in anxious relationship. Indeed, the Post-

3 Heinz Kohut, «On the Continuity of the Self and Cultural Selfobjects,» *Self Psychology and the Humanities* (New York: Norton, 1985), 239.

4 *The New Encyclopedia Britannica*, 15th edition (Chicago: University of Chicago Press, 1985), volume 10, 178.

Suprematist works seem more like anxious deconstructions of the figure rather than sublime reconstructions of it. The figure seems to be disintegrating into abstract fragments, each with a physical presence and forceful fluidity of its own. The figure emerges from the flux of abstract elements, anxiously holding its own for a magical moment, and then sinks back into the abstract flux. The figure is a phantom, however memorable its appearance—by reason of the vividness of its abstract components. Paradoxically, however animated the abstract field, the abstract figure seems inanimate, insensate—insidiously dead, a petrified emblem of the human, a depressed mannequin.

In the second series of Rorschach Heads the dialectic becomes more urgent, strained, insistent, as though to force its resolution: but there is no resolution, only greater anxiety, which now seems embedded in the head, indeed, its essence. If Ciria's Post-Suprematism series can be called «magical abstraction»—abstraction in which a figure magically appears, like a hallucination, a quasi-realistic representation, spontaneously aborting into a flux of sensations, randomly given and eccentrically dynamic—then his Rorschach series can be called «manic abstraction.» Abstraction runs riot in the head, overwhelms it, consumes it, becomes its substance, announcing that it has been consumed by anxiety—completely maddened by anxiety. The more totally—purely—abstract the head becomes, the more absolutely—incurably—mad it seems.

«The self-affirmation of a being is the stronger the more non-being it can take into itself,» the existential theologian Paul Tillich has written[5], and «anxiety is *the experience of the threat of imminent non-being*,» the existential psychotherapist Rollo May has written[6]. In Ciria's Rorschach Head paintings the threat is so great that the head seems to lose its hold on being, becoming an abstract expression of anxiety—a catastrophe of consciousness, in which every «sensationally» abstract detail becomes emblematic of the insanity in which anxiety ultimately issues, the terrifying sense of not being that overwhelming anxiety conveys, if left uncontrolled. Sometimes geometry becomes the control, giving the abstract fragments shape, containing the anxiety they express, stabilizing them so that can take their place as features of a face, a face that is like a death mask—the face of non-being. Anxiety has triumphed over humanness and the will to be, reducing the human face to a morbid illusion, just as the human body was reduced to one in the Post-Suprematist series: to an abstract display of sensations that defend against the anxiety aroused by death, and death—non-being—itself, even as their eerie radiance, at once fluorescent and incandescent, conveys death's putrescent colors, perversely evoking life.

A similar estheticization of anxiety and death—a similar use of the esthetic defense against the threat of non-being and its manifestation in human being—occurs in Monet and Manet, if with impressionistic rather than the expressionistic means Ciria uses. One might say the supposed triumph of aesthetics—self-evident in pure abstraction—over the reality of life and death is a basic feature of modernist-type art. Monet

5 Quoted in Rollo May, «Contributions of Existential Psychotherapy,» *Existence*, eds. Rollo May, Ernest Angel, and Henri F. Ellenberger (Northvale, NJ and London: Jason Aronson, 1994), 51.

6 Ibid.

rendered his dead wife's face in lively colors, as though insisting she was a sleeping beauty rather than dead—all he had to do was to kiss her with his art to awaken her to eternal life. Manet did the same with his father's aging body, in effect denying that his father would ever die and cause him anxiety. Both painters used art to avoid anxiety—to deny that life was contaminated by death. Art became an instrument of mummification: art denies the reality of death by adorning it as though it was a form and expression of life, thus turning both life and death into unrealistic art. It is to Ciria's credit that the operation of the reality principle, and with it the death drive, is evident in his art, not only the pleasure principle, as in the libidinous Impressionism of Monet and Manet. However expressionistically vital Ciria's reds and yellows (primary colors, with their strong presence), they are countered by an equally expressionistic devitalizing black and gray (melancholy non-colors, conveying profound absence): colorfulness and colorlessness work together to express the annihilative anxiety, not to say terror and horror, so evident in his faces. No aesthetic defense for him, however aesthetically provocative his abstraction. Ciria's faces have a family resemblance to Munch's famously terrified faces—many also death's-heads—in *Anxiety* and *The Scream*, both 1893, and the deadened expressions on the faces in Munch's *Street Scene in Christiana* (1895), but they are more unconditionally morbid and perversely abstract. At the same time, there is something defiant in the bold, dynamic way Ciria conveys—fearlessly dramatizes—anxiety, a defiance of death completely absent from Munch's faces, which seem completely drained by anxiety, as though submitting and finally capitulating to death.

In the third series of Rorschach Heads the question is no longer whether they are abstractions in representational disguise or abstractly camouflaged representations—abstraction and representation uncannily mingled—but rather whether art can remain esthetically pure while representing anxiety. It is no longer only the maddening anxiety human beings consciously experience when they think of their own death or non-being: it is the unconscious anxiety aroused by the threat to art's existence implicit in the traumatic split of abstraction into gestural and geometrical camps, exemplified by the difference between Kandinsky and Malevich. The birth of abstraction signaled an identity crisis in art—the loss of «complementarity» between abstract form and realistic representation that traditionally existed in art, as Kandinsky said—and the splitting of abstraction into opposing camps at the moment of its birth was a second identity crisis. Elevating abstraction above representation sold art's possibilities short, and the paring down of abstraction to gestural and geometrical essences that contradicted each other and seemed inherently incommensurate and irreconcilable, and finally the preference for impulsive gesture at the expense of geometrical structure or geometrical structure at the expense of impulsive gesture, left abstraction, and more broadly art, in a dead-end of unresolved conflict.

Ciria brilliantly articulates the conflict in *Danae I* and *II* (both 2005) while attempting to overcome it, but the geometrical square and the explosive gesture remain at odds, suggesting a dialectical standoff rather than resolution of opposites. The title attempts to rescue the abstract work for narrative representation, suggesting the square and the gesture have imagistic import, but it is bit of a stretch to connect the love story of

the mortal female Danae and the over-sexed immortal Zeus to the work. Although, no doubt, one can read Ciria's paintings metaphorically. The gestural shower imaginatively corresponds to—symbolizes—the shower of gold which was the form Zeus took when he copulated with Danae. It is clearly a symbol of ejaculate, and suggests that she was a prostitute who made love for money. The «passive» Suprematist square is a symbol of Danae's waiting body, the dynamic gestural shower is a symbol of Zeus's sexual activity and excitement as well as passionate discharge. Many of Ciria's works have sexual import; his intense colors are clearly erotic. *Bodegón de Musas II* and *III*, and *La Danza*, both 2004, with the latter based on Matisse's *Dance* (1907), but with realistic female bodies—photographs of female nudes—rather than primitivized females, as in Matisse, signals the importance of the erotic for Ciria. He is clearly haunted by woman, as the small image of one—a muse but also a tempting memory—in one of the Rorschach Head paintings suggests. Ciria transposes the erotic to the abstract, more particularly to his flashing reds and yellows, and perhaps above all invests it in his painterly texture, which is powerfully sensual. Even Ciria's thanatopic grays and blacks have an erotic dimension, for they can be read as the ashes of erotic experience.

Is it overstating the matter to say that Ciria's grid, with a grand gesture in each of its square modules, is covertly sexual in import, however overtly a statement of the opposition of geometrical abstraction and gestural abstraction? I am suggesting that Ciria's juxtaposition of grid and gesture is an abstract enactment of an erotic event. The geometrical module contains the gestural ejaculate, functioning the way the female functions in sexual intercourse. The gestural ejaculate becomes the expressive core of the inexpressive module while remaining irreducible to its Procrustean form. The result is dialectically positive—a strangely successful intercourse. At the same time, the module and gesture are formally at odds, making for a negative dialectical aesthetic. They do not merge, but relate through their opposition, establishing a sort of balance of powers, suggesting that they co-imply each other however fundamentally different. Using the same deceptively simple means, Ciria suggests covert commensurateness while conveying overt incommensurateness.

What complicates this paradoxical dialectic—makes it more paradoxical—is the visual fact that the impulsive gesture, however dynamic—indeed, flamboyantly fluid—seems reified and fixed in place, suggesting that it is a sort of paralyzed impulse: an impulse paralyzed by anxiety, implying that however alive with feeling the gesture is, the feeling is peculiarly «strangulated,» to use Freud's term, that is, conveys feeling stopped in its expressive tracks. And indeed Ciria's gesture can be read as a sort of truncated trace feeling, ostensibly explosive but incompletely abreacted—peculiarly futile for all its force, meteoric and short-lived for all its intensity and momentum. It has the firepower of a rocket, a sort of visual sound and fury that ends up signaling nothing—its own death.

Let us recall that the word «anxiety» derives from the Latin *angustus* or «narrow,» which in turn derives from *angere*, which means «to pain by pushing together,» «to choke.» The sense of choking back feeling while being compelled to express it gives the Rorschach Heads their grotesque appearance. They are dynamically constructed

of abstract forms, painfully pushed together in the narrow space of the head to convey the stifling feeling of anxiety. Ciria uses abstraction to convey the feeling that one is being destroyed from within—corroded into abstract non-being, disintegrated in an abstract delirium, and finally defeated by the «death inside,» as the psychoanalyst Donald Winnicott calls it, a haunting abstraction that suggests one is only an abstraction. A person in the grip of anxiety feels unreal and abstract—nightmarishly abstract. Ciria's Rorschach Head is a battlefield between the feeling of non-being and of being, a space of reality testing in which it is not clear what reality is. The brilliance of Ciria's Rorschach Heads, especially the third Laguardia series, is that they use highly expressive abstract means to convey the «suffering or sadness» caused by anxiety, to use his words, resulting in the same uncannily inexpressive, muted effect that we see in the Easter Island Heads that Ciria visited, admired, and identified with, as the photograph of him in front of a row of them strongly suggests.

The elevation of abstraction above representation made art introverted and self-absorbed, even as their conflict indicated that art had become self-conflicted, and the conflict within abstraction between the gesturally dynamic and the geometrically structured shows that it had become self-destructive. The autonomy that abstraction supposedly gave art masks the annihilative anxiety, not to say uncertainty about its existence and right to exist, aroused by these profound, seemingly inherent splits in its identity. The anxiety aroused when art separated itself from the lifeworld it traditionally represented was intensified when gestural abstraction and geometrical abstraction went their separate ways. It was a double breakdown of art—a breakdown of its integrity and dialectic. Divided against itself, abstraction seemed less absolute, and opposed to objectivity—external necessity, as Kandinsky called it—art seemed less humanly necessary, however emotionally compelling it remained, at least as long as non-objectivity continued to convey internal necessity and not become a hollow formalism. Ciria's Rorschach Heads apotheosize this complex anxiety of art—the expression of its death wish, and as such suicidal in import—while showing that it is inseparable from, even an symptomatic expression of a deeper anxiety: the annihilative anxiety innate to being human. It is incurable, but can be successfully defended against by being represented, which is what Ciria does in the Rorschach Heads. The annihilative anxiety of art can be cured by reconnecting it to the lifeworld, however indirectly and metaphorically, as in Ciria's *Danae* paintings—and directly in his photo-erotic works—and integrating gestural abstraction and geometrical abstraction, whatever the disruptive tension of the dialectical struggle necessary to do so. Ciria convincingly does both in the Rorschach Heads: they are a major modernist achievement and the grand climax of his development. All his previous works—his abstract figures and pure abstractions (his Automatic Deconstructive Abstraction project, 12 years searching for «every possible matter [that] could be found [in] abstraction,» as he writes in a letter to me dated July 6, 2010)—lead up to the Rorschach Heads: they are a project in which his dialectical dexterity, not to say synthesizing flair, comes to fruition.

In Ciria's Rorschach Heads the self-system, as Sullivan calls it, is in the process of becoming unsystematic and deformed, even as it also seems to be in the process of forma-

tion, if never becoming rigidly systematic. Whichever way one looks at it, it is in perpetual process, and as such can never complete itself, which is why it will always looks bizarrely fragmented: always seem to represent what Kohut calls the fragmented self. But Ciria's self is not «empty» and «nonvital,» as Kohut says, for the fragments have their own colorful life, conveying an uncanny fullness. But one cannot deny that the head has become an expressionistic «scream,» as Oskar Kokoschka called the self imploding because of its anxiety. Ciria's self-portraits—for that is what the Rorschach Heads implicitly are, however often based on «portraits» of anonymous persons taken from photographs—are a sort of radical *reductio ad absurdum* of Kokoschka's more realistic portraits of prominent people infected by anxiety, with the faces of some of them, including Kokoschka's in some of his self-portraits, almost chaotically disorganized, suggesting the collapse of their self-system. The modernist portrait, which can be said to have begun with Munch's and Kokoschka's portraits of emotionally disturbed people—people destabilized by anxiety, people who seem at a loss however ostensibly self-possessed, people whose mental instability is conveyed by their distorted, peculiarly abstract appearance, confirming their inner absurdity—and to have reached a crescendo of sorts in Bacon's portraits, especially self-portraits, is carried to an abstract expressionistic extreme in Ciria's self-portraits. It is their paradoxicality that makes them extreme: the abstract fragments can be re-assembled in an infinite number of ways, suggesting that there is no right self, and that the self remains an expressive puzzle to itself. It can constantly be reconfigured, suggesting its protean character. For Ciria, there is clearly no one, ideal model for the self. At the same time, the abstract fragments come and hold together in a grotesque whole, a consistently grotesque—monstrous—whole that suggests a consistent sense of self, and suggests that the self realizes its own monstrousness—the monstrousness of its protean character, which is an expression of its innate creativity.

I suggest that Ciria's self-portraits are a compromise formation (like a dream) between his primary creativity, which is invariably unconventional and thus socially outrageous, and his use of abstraction to express it—abstraction that has become conventional. I am using Winnicott's famous distinction between the true creative self, with its «personalized ideas and spontaneous gestures,» which seem socially rebellious, unconventional, even absurd and insane; and the false compliant self, the self that has betrayed its creativity by routinely following conventions, that is, ideas and methods that were once bizarrely revolutionary but have become historicized, sanitized clichés. One might say that Ciria is trapped between what Max Weber called the «iron cage» of the System, which is represented by the grid, and his own passionate creativity, represented by his personal gesture—his «signature» painterliness, as Harold Rosenberg called it.

The question for Ciria is how to personalize the conventions of abstraction—re-personalize what has become impersonal and imprisoning, renew what has become old, tired, and standardized since the days of Kandinsky and Malevich, when it was young and revolutionary: how to make abstraction spontaneous, fresh, and outrageous once again, so that it is no longer just another decadent way of making banal art. As I have suggested, Ciria's convincing answer is by dramatizing the tragic split between the gestural and geometrical in abstraction, and, more broadly, the tragic split of art into

representation and abstraction, a split within a split that devastates art. Ciria's art recapitulates these splits, not as steps in art's purification of itself, as art historians have said they are, but as signs of its tragic situation in modernity. His recapitulation of the splits is optimistic to the extent it overcomes the splits, pessimistic to the extent it suggests their inevitability. It is a creative triumph because it is simultaneously optimistic and pessimistic.

No doubt the initial modern differentiation of art into abstraction and representation was driven by inner necessity, and inaugurated a new creative era of art. But the differentiation of abstraction into gestural and geometrical components which occurred soon after the initial differentiation was the ironical beginning of the end of modern art. By definition gestural and geometrical abstraction are self-limiting, and necessarily go their separate ways to maintain their purity and autonomy. The inevitable result is a one-dimensional entropic art: the chaotic gesturalism of Pollock's all-over paintings, the simplistic structures of Minimalist geometry. A creative limit was quickly reached, implying that what seemed to be evolution through differentiation was in fact devolution through splitting. Splitting turned out not to be dialectical differentiation, but a manifestation of art's annihilative and paranoid anxiety. In Ciria's abstraction splitting becomes dialectical, that is, leads towards the synthesis of opposites while respecting their difference. The split is no longer absolute and regressive.

Adorno has said that abstract art reflects the fact that the relationship between human beings is abstract in modern society, suggesting that the derangement of the abstract fragments in Ciria's tragic self-portraits bespeaks society's deranged abstractness. Can one say that Ciria's Suprematist square represents the unavoidable tendency to comply and conform—necessary to survive socially—and his convulsive gesture represents creative independence and nonconformity, however aggressively charged with sexual desire, and as such powerfully instinctive? Ciria's Rorschach Head is deranged because it is self-contradictory: it is charged with the anxiety of self-contradiction. But it also shows that anxiety brings its own creative solution with it, for the head remains self-contained despite its self-contradictory contents.

The point I am making is that Ciria's Rorschach Heads are projections of his self and tests of his creativity—of his ability to solve the basic creative problems of modern art. In his letter to me he wrote that he «took the title of Rorschach Heads from the Rorschach psychological tests. The idea was that the people in front of my paintings could try to find out what they meant to them.» He has in fact incorporated people—strangers—in his Rorschach Heads, as his use of their anonymous images indicates, but the question is what the Rorschach Heads mean to him. The Rorschach test is «a projective test consisting of ten symmetric ink blots varying in shape and colour. [Five are in black and white only, five introduce colour.] The respondent examines each one in turn and interprets it by saying what it looks like. The test is designed to yield information about unconscious mental processes.»[7] Ciria has created his own Ror-

7 Andrew M. Coleman, *A Dictionary of Psychology* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2001), 645.

schach test—idiosyncratically asymmetrical and all delirious with color, however many of the colorful «blots» have sober black, white, and gray areas, indicating his creative independence and individuality rather than his compliance with the formal conventions of standard Rorschach blots—and projected himself into it in art historical as well as anonymous disguise. One quickly sees through the disguise, for his Rorschach Heads have an artistic complexity and personal intensity that the impersonal Rorschach ink blot lacks. And Ciria's Rorschach Heads are much varied and numerous than the Rorschach ink blots.

Ciria notes that his Rorschach Heads have a certain affinity with Leonardo da Vinci's grotesque heads. Leonardo was the «most famous forerunner» of Rorschach, as Coleman says, and «Leonardo's paranoiac ancient wall,» as Breton called it[8], was the first projective test—the first art in which an artist tested his imagination and creativity, and experimentally projected the contents of his psyche onto and into an amorphous gestural surface. Ciria's Rorschach Heads are an ingenious elaboration of Leonardo's wall, for they bring the mental contents projected back into the head which projected them—the physical space of the head becomes a psychic space. Also, crucially, Ciria shows that these contents are abstract and unconscious, rather than representational and conscious, which indicates that he has a deeper, more modern understanding of them than Leonardo had.

8 André Breton, «Artistic Genesis and Perspective of Surrealism,» *Surrealism and Painting* (New York: Harper & Row, 1972), 74, describes «the lesson taught by… Leonardo da Vinci that one should allow one's attention to absorbed in the contemplation of streaks of dried spittle or the surface of an old wall until the eye is able to distinguish an *alternative* world.» For Leonardo, the alternative world was not too different from the everyday exterior world; it contained familiar figures and landscapes, however sometimes distorted. For the abstract automatist/expressionist Ciria, it is radically different, for it is an interior world, and as such permanently distorted.

TERPSICHORE IN PAINTING: JOSÉ MANUEL CIRIA'S IMAGES OF DANCE

ROBERT R. SHANE

José Manuel Ciria has painted several images of dance, such as *Bailarinas* («Dancers») [1] and *Tres bailarinas* («Three Dancers») [2][1]. Some of his paintings, which do not necessarily contain «dance» in their titles, nevertheless seem to refer to dance. *Vuelta a la locura* («Return to Madness») [3] appears to be a duet danced *en pointe* between two parts of one psyche; and paintings like *Ritmo de transición* («Rhythm of Transition»), *Rattrapante (Speedy)*, and *Como llamas que se elevan* («As Flames that Rise») evoke dance movements through their figurative imagery and suggestive titles. All of these works are from Ciria's *La Guardia Place* series (2007). However, I believe that an analysis of the role of dance in Ciria's painting will illuminate themes that appear throughout his *oeuvre*: the figure, its abstraction, and its movement.

«HUMANIZED ABSTRACTION»

The movement of the human body is the medium of dance, and therefore dance always possesses an intrinsically human element. As the dance critic and historian Selma Jeanne Cohen observed, even abstract dances without plot or narrative still have movements that suggest qualities of human behavior[2]. At the same time, however, the

1 The latter is based on Ernst Ludwig Kirchner's drawing *Tänzerinnen*, 1906. See comparison in *Rare Paintings: Ciria*, exhibition catalog (Madrid: Fundación Carlos Amberes; Santo Domingo: Museo de Arte Moderno, 2008), 120-121.

2 Selma Jeanne Cohen, «A Prolegomena to an Aesthetics of Dance,» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol, 21, no. 1 (Autumn, 1962): 23.

dancer's specialized movements often abstract the body in a way that is not easy to empathize with. In fact, Cohen argued that it is the artificial skills of the dancer that are most interesting to us as viewers[3]. A bodily, human element on the one hand, and artificial abstraction or stylization on the other, stand as two poles in between which dancers perform an infinite range of movement. This intertwined opposition has its analogue in art[4], and I believe that it is at that heart of much of Ciria's *oeuvre*. The spirit of this dialectic is operative in Donald Kuspit's characterization of the figure in Ciria's work as a «figure simultaneously abstract and human»[5]. This tension between the human and the abstract in Ciria's painting is compelling for many of the same reasons that we find the dancer on stage compelling: we are simultaneously drawn to the naturalistic body with which we identify, and yet are held in spiritual awe by the abstract shapes with which we cannot.

In contrast to most modern abstraction since Cubism, Ciria's *La Guardia Place* series is not about collapsing the distinction between figure and ground so that pictorial space mimics the flat surface of the canvas. On the contrary, Ciria's abstraction is very much concerned with the figure *in* space. In *Dominio del espacio* («Command of Space», 2007) [4] three overlapping circles, two long triangles, and vertical white streaks suggest the head of a figure and its appendages traveling through a space described by the single horizontal bar (perhaps a barre?) in the background. The space in the *La Guardia Place* series often resembles that of a stage, as in *Tres bailarinas* [2]. The edges of the canvas are like the frame created by a proscenium wall. Looking through to the stage, we the audience observe a single horizontal interface between a backdrop above and a stage floor below. Similarly to the minimal spaces of Francis Bacon's paintings (which act as stages for his painted dramaturgy), Ciria's space oscillates between flatness and depth[6].

The same interface between backdrop and stage floor also appears in *Bailarinas* [1] and establishes a fixed point of reference from which the dancers spring. From these visual cues, the viewer can orient herself and empathize with the human element within the painting. As in Matisse's mural-sized canvases *Dance I* (1909, Museum of Modern Art, New York) and *Dance II* (1910, The Hermitage, St. Petersburg), we see Ciria's figures breaking free of gravity and transgressing the line of the horizon. They are doomed, of course, to fall again; but they are boundless for that seemingly infinite moment described by modern choreographer, Doris Humphrey as «the arc between two deaths.»[7] We the viewers feel the vital leaps of these figures in our own bodies. As dance critic, John Mar-

3 Cohen, 25.

4 For example, compare this opposition to Wilhelm Worringer's *Abstraktion und Einfühlung* (Munich: R. Piper & Co. Verlag, 1908) in which he contrasted the crystalline forms of abstract art to the naturalistic forms with which we usually empathize.

5 D. Kuspit, «Tragic Modernism: José Manuel Ciria's *La Guardia Place* Paintings,» in *Rare Paintings: Ciria*, 170.

6 Ciria's *Crucifixión*, 2007 and *Creo que me duele*, 2007 in particular recall Bacon's figures who suffer in isolation.

7 See Doris Humphrey, «What a Dancer Thinks About» (1937), reprinted in *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*, 2nd edition, ed. Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin, and Charles H. Woodford (Hightstown, New Jersey: Princeton Book Company, 1998), 60.

tin pointed out, it is because of our own consciousness of gravity that we applaud someone who defies it[8]. (Ciria's interest in gravity's relationship to the human body is even more explicitly presented in *Monociclista desequilibrado* [«Unbalanced Unicyclist»], 2007.)

As has been stated, Ciria's humanism is intertwined with abstraction. We feel the movement of Ciria's dancers not only through the literal depiction of the body, but also through the pure plastic forms he creates. In fact, some of the most dynamic compositions by Ciria are ones in which the body is not easily recognized. As in Malevich's work, which has played an important role in Ciria's development[9], «the dynamic of movement has directed thought to produce the dynamic of plastic painting.»[10] Malevich's square in *White Square on White* (1918, Museum of Modern Art, New York) floats on the canvas because of his purely plastic manipulation. The vast expanse of negative space at the bottom of the composition elicits a feeling of weightlessness as the square edges nearer to the top. Off-kilter, the diagonally placed shape transmits to its viewers the feeling of rising upward. Likewise in *Bailarinas*, we feel Ciria's figures move because the open space in the lower right, contrasted with the visual density of the forms breaking the horizon line, work in consort to produce the sensation that these forms are leaping. The burst of one dancer's red against a destaturated and fairly monochromatic stage intensifies the dynamism of their form, much like the powerful color in Malevich's *Suprematist Painting: Eight Red Rectangles* (1915, Stedelijk Museum, Amsterdam). Thus we read Ciria's «humanized abstraction» both through empathic identification with the bodies of the figures represented and «*on the basis of weight, speed and the direction of movement*»[11] as Malevich wrote regarding the purely plastic construction of painting.

DIONYSIAN DANCES

Dioynsian themes dominate a number of Ciria's works. He has painted pieces about madness, such as *Vuelta a la locura* («Return to Madness», 2007) [3]; music; and sexual intercourse, as in *Pareja copulando* («Copulating Pair», 2007). So it is no wonder that dance plays such an important role, literally and metaphorically, in his painting. After all, in *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*, Nietzsche introduced his concept of the Dionysian by describing song and dance. The dancer, Nietzsche wrote:

> …feels himself a god, he himself now walks about enchanted, in ecstasy, like the gods he saw walking in his dreams. He is no longer an artist, he has become a work of art: in

8 John Martin, *The Modern Dance* (1933), reprinted in *What Is Dance?*, ed. Roger Copeland and Marshall Cohen (Oxford: Oxford University Press, 1983), 24.

9 See Valerie Gladstone, «Diving into the Unknown,» *José Manuel Ciria: Box of Mental States*, exhibition catalogue (Miami, Florida: ArtRouge Gallery, 2008), 13.

10 Kasimir Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting* (1916), reprinted in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford: Blackwell, 2003), 177.

11 Malevich, 175. Italics in the original.

> these paroxysms of intoxication the artistic power of all nature reveals itself to the highest gratification of primordial unity.[12]

Ciria's painted dances likewise unite him with his medium. As he wrote: «The muses prod me around at their whim, I stopped being a person years ago to become painting and pictorial thought.»[13]

Ciria's abstract figures dance in Dionysian revelry. Dancing in his work is sometimes a component of a pagan ritual, perhaps a ritual in search of Nietzsche's primordial unity. In *Aparición de la diosa Ishtar* («Apparition of the Goddess Ishtar», 2007) [5], the Sumerian goddess of love, fertility and war whirls around and disorients the viewer with her mystical escape from the pull of gravity. In *Ritmo de transición* (2007) [6] there is the suggestion of a figure, arms spread wide and spinning. In contrast to the green aura around the figure, a bright red shape—perhaps a beating heart—emerges and is taking over. The transformation though rhythmic movement is like that of a shaman's dance.

PAINTING AS A PERFORMANCE OF THE SELF

In her book *Towards Art and Dance: A Study of Relationships between Two Art Forms*, Elizabeth Watts noted that a child's first scribbles are kinesthetically motivated: it is the pleasure of movement sensations that inspire a child to first pick up a crayon and scribble on the walls[14]. It is through scribbling continuous movement pathways that the child begins to define her relationship to her space (hence the warrant for Watts's claim that dance and art originate from the same kinesthetic source)[15]. This type of primal dance-drawing movement was emerging in Ciria's work during the 1990s, well before the aforementioned *La Guardia Place* series.

The series of the 1990s, such as *Cry Nude Europe*, *El uso de la palabara*, *Dibujos de París*, or *Máscaras de la Mirada*, are often dark and amorphous. For example, the painting *La chamber d'ecoute* (1992) [7] from *Cry Nude Europe* is haunted by a sense of memory, loss, and absence. As Celia Montolío accurately described, the territory of the paintings from this time seems displaced and the viewer is left without any security as she tries to navigate through it[16]. However, within those series, there were moments that would come to characterize Ciria's work in the following decade. In bold contrast to the atmospheric images of the early 1990s, *Red*

12 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1967), reprinted in *Art and Its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory*, 3rd edition, ed. Stephen David Ross, (Albany, New York: State University of New York Press, 1994), 165.

13 José Manuel Ciria, «The absent Hand,» *José Manuel Ciria: Box of Mental States*, 87.

14 Elizabeth Watts, *Towards Dance and Art: A Study of Relationships Between Two Art Forms* (London: Lepus Books, 1977), 10.

15 Watts, 10-11.

16 Celia Montolío, «To the Limit, and Beyond,» *Ciria: Las Formas del Silencio. Antología crítica (Los años noventa)* (Madrid: Sotohenar, S.L., 2004), 31.

Field I [8] and *Red Field II* (1997) from *Máscaras de la Mirada*, are red expanses marked with the bold physicality of the artist's gestures. The black and white marks of paint firmly establish his presence. The striking white spiral of *Noche en Torrejón el Rubio I*, 1999 [9] is the emergence from within an abyss of a living body tracing its pathway. In that gesture, Ciria marks his location within an otherwise expansive and overwhelming space; he forces the painting to recognize his being.

The child's kinesthetic motivation for drawing, Watts pointed out, is eventually subordinated to shape-making and representation as is generally encouraged by adults; primal movement is channeled into social forms such as handwriting[17]. Ciria's marks defiantly return to original movement. Here the primordial unity achieved by Nietzsche's dancer is best understood as reunification with the original self. We can see what Ciria meant when he said he gave up being a person to become painting: his subjectivity is present in the living movement of his gesture, which eternally paints and repaints itself on the surface of the canvas[18].

THE MASK

After the *La Guardia Place* series, Ciria felt tired of the demands and rigid structure that figurative imagery imposed and needed a break from it[19]. However, even though the figure has become more residual in some of Ciria's work after *La Guardia Place*, the dance impulse is still dominant, and is in fact most fully realized in his mask paintings, such those from the *Desocupaciones* series. *Máscara cometa* (2008) [10] and *Desocupación con hachas* (2008) [11] retain the pictorial structure of his *Bailarinas* and *Tres Bailarinas*. Now abstract forms, rather than abstract figures, leap above the horizon line of a stage-like setting familiar to the audience of the earlier works.

Additionally, at this time Ciria moved away from his previously theory-laden working processes, such as «Deconstructive Automatic Abstraction.» In an artist's essay, he credits the mysterious muses with helping him to escape to a new instinctual mode[20]. The muses about which he writes are thoroughly Dionysian in spirit (he even called them «gluttonous and alcoholic» because of the liquor missing from his cupboard each morning after their nightly visit!)[21]. I would like to suggest that the inspiring muse who was most instrumental in leading Ciria to his artistic revelation must have been Terpsichore, the muse of dance. The new experience of painting that Ciria describes is one

17 Watts, 16-17.

18 Here I am recalling Merleau-Ponty's thoughts on a scene from Sartre's *Nausea* in which «the smile of a long dead monarch… keeps producing and reproducing itself on the surface of the canvas.» (Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind» (1961), in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, edited and translated by Galen A. Johnson and Michael B. Smith. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993, 130.)

19 Ciria, 81.

20 Ciria, 83-84, 86.

21 Ciria, 82.

in which he felt compelled *to move*. New ideas were generated for him not by the eye or the mind, but by the moving body. Ciria recalls in his essay:

> Suddenly, a drawing appears, a line, a painting, a little miracle in which the «muses» take control of your hands and guide them into making something relevant, something that gives you ideas, something you're interested in exploring…[22]

In other passages Ciria describes the kinesthetic motivation and physicality of the new working process: «An extenuating situation changing brushes and ranges, sweat and speed…[23]; it was «as if something had seized my hand and was guiding it…»[24]. Sounding like a dancer after a rigorous performance, he recounts: «At the end of every session I feel exhausted, my arms and legs trembling. Barely able to close the tubes of paint and wash my brushes»[25]. From his account, it is clear that his new process inspired by the muses—which I am contending was inspired by Terpsichore specifically—is an ecstatic ritual in which he is repossessed by the mode of dance-drawing that Watts observed in early childhood.

Often we think of masks as disguising one's identity, but this is not true of the masks of the *Desocupaciones* series that Ciria paints in his Dionysian frenzy. Rather, they are masks which mask the false self and thus allow an unveiling of the instinct and consciousness of the true self. Such masks—which can be literal or metaphorical—are already familiar to dancers and performers, such as the modern dancer Mary Wigman. While donning a mask for her expressive *Hexentanz* (Dresden, 1914) she frightened herself: latent emotions that she did not know existed within her suddenly erupted[26].

Ciria's «humanized abstraction» is compelling because we the audience feel it dancing in ourselves as we view the work. Terpsichore showed herself explicitly in pieces such as *Bailarinas* and *Tres Bailarinas*, but she had already been quietly revealing herself in Ciria's earlier works and has continued her activity in his paintings since. Ciria's figures move through space and fight gravity. His abstract shapes and gestures join this Dioynsian dance. For the artist and his audience his painted dancing unmasks and awakens the self, which feels simultaneously primal and new.

22 Ciria, 81.
23 Ciria, 83.
24 Ciria, 85.
25 Ciria, 83.
26 Cit. Susan Au, *Ballet and Modern Dance* (London: Thames and Hudson, 1988), 98.

CIRIAN LOGIC AND THE PAINTING OF PRECONSTRUCTION

MARK VAN PROYEN

The contemporary is a fleeting and moribund presence. Its manifestations occur before our very eyes, and yet our eyes are unable to control or define them, just as words are incapable of describing them in time, at the same time. Its flow must be discovered, it remains indefinite and unformulated, it exists and imposes itself, but it cannot be channeled. It is difficult to channel in a single landscape, enclose it in a perimeter in which we can we can pinpoint everything that occurs.

Germano Celant, *Unexpressionism*, 1988[1]

We rest; a dream has power to poison sleep. We rise; one wandering thought pollutes the day. We feel, conceive, or reason; laugh or weep, Embrace fond woe, or cast our cares away; It is the same: for, be it joy or sorrow, The path of its departure still is free. Man's yesterday may ne'er be like his morrow. Nought may endure but mutability!

Mary Shelley, *Frankenstein* (1818)[2]

1 Germano Celant, *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary* (New York: Rizzoli International Publications, 1988), 5.
2 Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), online text at http://www.literature.org/authors/shelley-mary/frankenstein/chapter-10.html (accessed July 7, 2010).

Jose Manual Ciria's paintings meet the viewer's eye with bold and decisive gestures of colors chosen from a limited palette, forming graphically distinct shapes that are crisp, precise and confident. Oftentimes, these seem to be specific, as if they were residues of figurative characters (or fragments of characters, or families of characters) all appearing to behave in the picture space much as if they were non-human actors positioned on a starkly furnished stage. Even when there are visible drips emanating from Ciria's fast brush, it is apparent that they too function as precise and deliberate actors in relation to the graphic and pictorial architecture of any given painting, parsing the elements of balance and dynamicism with a confident aplomb that is neither hesitant nor hyperbolic.

One can go so far as to say that the controlled gesturalism of Ciria's paintings mirror the purposes of Asian calligraphy, not only in the way that it subsumes and nullifies the binary categories of deliberation and spontaneity, but also in how it supports deceptively simple graphic configurations that do something similar to the dichotomy that has been alleged to exist between beauty and the sublime. In any given painting, there are moments where we can see a transformation of graphic elements into something that appears to be pictorial space (for example, in the use of drop shadows that suggest that abstract shapes are dimensional entities), but these are always balanced by other moments where the same space can be seen to return the viewer's attention to the work's surface, achieving esthetic moments where the microcosmic and the macrocosmic shape each other with a casual perfection. Always, Ciria's paintings reveal a stunning albeit understated sleight-of-hand, where the «here-ness» of graphic fact finds perfect co-existence with the «there-ness» of poetic allusion.

Although some of Ciria's works are quite large, they are rarely overwhelmingly so, and when his scale is relatively modest, it never prompts the viewer to see fetishism or preciousness in what he does with it. On the contrary, when he does work in a modest scale, the results tend to feel larger than what might be warranted by said work's material facts. Conversely, his larger works can seem somehow more contained and internal in a way that undercuts allusions to any idea of metaphysical vastness of the «sublime» type that animates the work of artists such as Barnett Newman or Mark Rothko.

Ciria's color can be simultaneously explosive and reserved. He often uses expanses of gray and tan to set a tone of understated stasis while also alluding to the austerity of an arid landscape. This austerity is strategically disrupted by gestural applications of reds that echo fire or blood, and blacks the invoke the chill of death, those being the two metaphysical «characters» that infuse Ciria's works with the animation of Rorschach shapes come to a kind of life that is both absurd and fundamental. This represents a unique approach to color that seems very much in keeping with recent developments in the practice of painting. Donald Kuspit has written about the different approached to color that are visible in 20th century American painting, identifying three broad trends[3]. He labels these psycho-symbolic color, transcendental-pure color

3 See Donald Kuspit, «Unconscious and Self-Conscious Color in 'American-Type' Painting,» in *The Rebirth of Painting in the Late 20th Century* (Cambridge University Press, 2000), 91-100.

and empirically neutral (i.e. matter of fact) color, associating the first with the desire to give para-symbolic form to the «muddiness» of unconscious impulse, the second to escape such symbolism by entering into a sensate realm of transcendental purity where tonality is banished in favor of chromatic intensity, and the third with the attempts that Pop Art and Minimalism made to overthrow the other two so as to displace feeling with the mechanics of fact. Ciria's decidedly non-American use of color adds yet another category to this trinity, which I shall dub «Frankensteinian» color in homage to the monster (rather than the eponymous doctor) featured in Mary Shelley's famous novel. The kind of color that I am alluding to is very much like the monster, stitched together from the dead fragments of the other three approaches, newly reanimated by nefarious purpose. It is simultaneously more and less alive than its constituent parts, and has no choice but to seek new purpose in an alien landscape. Like the monster's murderous rebuke of the morally misguided doctor that created him, Frankensteinian color rebukes the anti-human positivism of Pop and Minimalism while also recognizing that it can never return to the happy paradise of the psychosymbolic earth represented by muddy color, even as it must also renounce the heavenly transcendentalism of pure chromaticism. All that remains to it is the unhappy drama of trying to live by its wits in a world ordered by lies and death. This is the kind of wit one should keep in mind when ascribing the term to Ciria's work. It is indeed witty, but it avoids being clever. There is no foolishness here, because there is no time for foolishness.

The Frankensteinian dimensions of Ciria's paintings also extend to the kind of brushstrokes that we see in them. Their «deliberate spontaneity» prompts us to remember that the recent history of painting gives us two conflicting theories of the brushstroke. The first comes out of German Expressionism and the American Abstract Expressionism that came after, casting the brushstroke as painting's existential protagonist and guarantor of deep subjectivity. This model celebrates the primal urge-to-touch that is at the core of all emotional life, and invites us to make associations between what is explicitly visible and what is implicitly tactile. The second of theory of the brushstroke derives from Pop Art, and are best exemplified by Roy Lichtenstein's works from the early 1970s that deploy a carefully painted, comic-book-style version of the Abstract Expressionist brushstroke as a free-floating graphic emblem. Subordinating the tactility of the brushstroke in this way emphasize the efficient delivery of pre-conceived strategies of social signification, implicitly downgrading the consolidation of any pre-existing subjective state of being in favor of a fantasy of «radical» self-invention that can appropriate the requisite parts of artistic identity from any random source. Since the 1960s, the Pop-derived position has come to the forefront in contemporary painting, in part as a cynical parody of the questionable idealism that was once conferred on the earlier model, and in larger part as a capitulation to an omnipresent «designerism» that seeks to conventionalize and regulate the range of potential esthetic experiences. But as Pop and its post-modern offspring start to recede on the art historical horizon, the role of tactility in recent painting has become ripe for radical reconsideration.

In fact, it may now be fair to ask whether or not Pop's attitude of anti-tactility can be said to represent some kind of phobic contempt for such things as affect and subjec-

tivity, and it seems that Ciria's work engages these questions in very complex ways. Indeed, after his work confirms the first glance assumptions one can make about its seemingly comfortable relationship to the conventions of lyrical abstract painting as they were practiced by the likes of Robert Motherwell and Antonio Tapies throughout the 1960s, the second glance tells us that there is something else that is afoot in these paintings, something that slyly deviates from and vexes the aforementioned comfort. Even as they manage to be simultaneously terse and generous, there is bad behavior lurking in these paintings, even as it might seem to be shrouded in an arrangement of forms that simultaneously bespeaks improvisation and the noble simplicity and quiet grandeur of a classical sensibility.

The bad behavior of which I write is that of the artful dodger. Whereas most abstract paintings want to wear their «heroic» quintessentialization of experience on the visible sleeve of their picture planes, Ciria's work taunts our interest in such a possibility and then backs away from it in favor of an introverted juggling act that restages a surprising variety of pictorial maneuvers within a system of compositional containers and subcontainers that mirror each other in theme-and-variation fashion. In some ways, his work can be seen as being related to the kind of «Provisional Paintings»[4] of which Raphael Rubinstein made mention in 2009. At that time, Rubinstein took note of a trend that emphasized work that was intended to look improvised and unfinished, and in some cases blatantly provocative in their emphasis on theatrical gesture moving well ahead of form. «Casual, dashed-off, tentative and self-canceling» were the terms that were used to describe the work of Provisional painters such as Raoul DeKeyser, Albert Oehlen and Michael Krebber, and all of the provisional painters were said to have infused Dadaist motives into the practice of an improvisatory abstraction. And yes, all of them use both color and brush in a decidedly Frankensteinian way.

But in other ways, Ciara's work parts company with the bulk of provisional painting. Clearly, the single most noticeable point of distinction lies in his reluctance to indulge in the kind of hyperbolic theatricalism that earmarks their work, instead showing a clear preference for a measured balance of directness and understatement. In Ciria's work, you have to look before you see, and sometimes you have to look hard. On some occasions he gives the viewer much to look at, while at other junctures, he strategically withholds obvious elements of interest. Always, one has to look at his work with eyes that are both shaped by an awareness of the historical evolution of modernist abstraction, and also shaped by an awareness of the amount of historical distance that now exists between our own troubled moment and the very different world in which Modernist abstraction evolved. Both of these types of awareness are necessary for the task of indentifying the moments when he steps into and away from that evolution; in fact, they are important preconditions for seeing the real innovative character of his work.

Throughout its mid-20th century heyday, Modernist abstraction was always best understood to be an art of essences that reconfigured traditional ideas of artistic mastery (of the articulation and organization of experience) into another notion of

4 Raphael Rubinstein, «Provisional Painting,» *Art in America* (May, 2009), 123.

mastery—the mastery of purity. This was the optical doppelganger for a much-prized ontology of an alleged disinterestedness that would presume to raise esthetic autonomy to ever-newer heights that could rise above worldly experience. Artistic devotees to the practice of Modernist abstraction saw their task as nothing less than the crystallization of experience into a form that revealed its own self-perfection, and in general these crystallizations participated in one of two distinct lineages that run parallel to Kuspit's notions of psycho-symbolic and transcendental color. Lets call the first of these radical subjectivity, and note that it harks back to 19th century Symbolism, finding its significant revivals in Expressionism and Surrealism. The second is an extreme contrast to the first in that it seeks nothing less than an absolute escape from Symbolism's condition of cultivated inwardness, seeking «transcendence» in the direct presentation of sensate phenomena. Impressionism, Fauvism and Cubism are the exemplary instances of this lineage, which was significantly extended by Clement Greenberg's celebration of Post-Painterly Abstraction as well as the Minimalism that followed in its immediate wake.

Herein lies the special significance of American-style Abstract Expressionism: it was the only movement in 20th century painting that successfully synthesized the two aforementioned lineages, and it is not surprising to note that its synthesis was short lived, as almost all that came after it retreated to one or the other of the two aforementioned camps. The only other synthesis that was comparable to Abstract Expressionism was one of extreme perversion. Here, I refer to Pop Art and its various post-modernist offspring , which wed a stunningly blunt phenomenalism to a kind of iconography that aggressively mocked and negated the residue of the Symbolist subject in favor of one framed by social demographics and technology. After Pop Art, a new cult favoring a para-esthetic algebra of pictorial integers replaced the older cult of the spontaneous gesture, turning its back on all of the latter's connotations of inward freedom and existential grace. And this new cult, buoyed along by a widespread interest in the intrinsic poetics of photography, consolidated a position around an inquiry into the politics of representation, which then became the man of straw that would invite significant philosophical attack from those who would claim Deconstruction as a descriptive term of their purposes.

During the final quarter of the 20th century, the most prominent and controversial model for philosophical inquiry was called Deconstruction, which followed from the famously cryptic writings of Jacques Derrida. Although Deconstruction had no real tenants other than the desire to demythologize what was called «the metaphysics of presence» so that so-called normalcy could be revealed to be a rigged game, it rang true in one important way: it recast the facts of the world as being separable from the models of meaning that would assign significance to them, rendering them newly available to various strategies of ethical reanimation. One of the reasons why Derrida's texts were received with such consternation was that they often revealed themselves as ironic literary performances that wittily demonstrated the impossibility of escaping pre-existing predicates, even as they also subtly vilified the givenness of the world on the grounds that it crowded out latent possibilities that still managed to haunt the philosophical en-

terprise, adding an unhappy and elegiac spin to Ludwig Wittgenstein's famous dictum stating that «what we cannot speak about we must pass over in silence.»[5]

Now that two full decades have passed since the rage for Deconstruction found the peak of its victory over a straw army that was cast as a stand-in for western civilization, we can more clearly see that it made a necessary albeit perverse point that reflected the anxiety of a moment when philosophers realized that all they had been doing for the previous two centuries was a kind of protracted batting around of ideas that had been around for much longer, without adding much to the mix. In response to this recognition, many have followed the lead of Michel Foucault in cashing out their philosophical portfolios so as to freely repurpose their efforts toward describing the obscure lineages of various «histories of ideas,» while others applied deconstructive ideas to various sectors of the humanities and social sciences for the sake of revealing and challenging their disciplinary limitations.

My epigraphical citation of Germano Celant's notion of Unexpressionism reflects an example of this latter approach. Originally circulated in a magazine article in 1981 and then reformulated in the form of a book published in 1988, it advanced a harsh critique of the then-current vogue for various forms of Neoexpressionist painting, which was said to embody «an orgy of excitement for painterly materials, an industrious fervor about traditional media and techniques, and a morbid iconographic historicism…» where «the artist plays the role of The Artist.»[6] In contrast to Neo-Expressionism, Celant proposed another way to understand contemporary art; «it must accept being 'instruments' and 'gadgets' of an overall system in order to reveal its role: to work on illusion in order to avoid deluding itself.»[7] Celant went on to fatten his slim volume with photographic examples of the work of some 32 artists including Jeff Koons, Barbara Kruger and Cindy Sherman, who formed a loosely defined group that, with some additions and deletions, would soon become the stock company that would regularly play at the many international biennials that would earmark the next two decades of activity in a globally expanding art world.

To the art historically trained ear, Celant's statements seem pointed in the direction of two prominent exhibitions organized earlier in that decade by Norman Rosenthal and Christos Jacomedies, respectively titled *A New Spirit in Painting* (held in 1981 at the Royal Academy in London), and *Zietgiest*, staged at the Martin Gropius Bau in Berlin in 1984. It is interesting to note that, by 1991, those same curators had come to agree with Celent's Unexpressionist thesis, presenting his version of contemporary art in another exhibition titled *Metropolis* at the same Berlin location, featuring the work of many of Celent's «Unexpressionist» artists. Again, the extent to which these artists have dominated the landscape of contemporary art during the past 20 years needs to be stressed, as does the now questionable assumption that their work might have something to do with a Deconstructive philosophical position, which is to say that a

5 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus (1922)* (London and New York: Routledge, 1974), 89.
6 Celant, *op. cit.*, 10.
7 Ibid., 12.

more measured retrospective view would rightfully redraw their efforts along the lines of a making of valuable commodities that cynically pretend to critique commodification as a way of enhancing their status as… valuable commodities.

We would do well to wonder what the world of contemporary artistic form would look like if it had been subjected to a more sincere and thorough «deconstruction,» and in the light of that query I would advance Ciria's as providing an important albeit provisional answer. Ciria's paintings seems to pantomime a specific condition of subjective coalescence that is in fact «pre-constructive,» showing conditions of being that pass around and through conceptually brittle regimes of representation in hit-and-run fashion. Rather than finalize any quintessential crystallization of experience, his work conducts an elegantly constructed guerilla war against false certitude, recognizing the limited, indeed deluded value of making any kind of art devoted to «working on illusion to avoid deluding itself.» As a counter to such a position, Ciria works on allusion and evasion to succeed in preluding itself, the prelude in question being one focused on the renewed engagement with lively possibility as being the preferable alternative to deathly (pseudo)certitude. Thus, his work cannily creates an event out of the state of potentiality where something is on the verge of happening, even as its outcome is far from certain. The valuable lesson from this is the one that reminds us that quicksilver will keep much better than straw.

ÍNDICE

EXAMEN Y PROYECCIÓN DEL SER: LAS PINTURAS RORSCHACH DE CIRIA
DONALD KUSPIT 11

TERPSÍCORE EN LA PINTURA: IMÁGENES DE DANZA DE JOSÉ MANUEL CIRIA
ROBERT R. SHANE 21

LA LÓGICA CIRIANA Y LA PINTURA DE LA PRECONSTRUCCIÓN
MARK VAN PROYEN 31

CIRIA / HEADS / GRIDS 39

CURRÍCULUM VÍTAE 157

LIBROS Y CATÁLOGOS MONOGRÁFICOS 173

BIBLIOGRAFÍA SELECTA
2000-2010 181

TESTING AND PROJECTING THE SELF: CIRIA'S RORSCHACH PAINTINGS
DONALD KUSPIT 191

TERPSICHORE IN PAINTING: JOSÉ MANUEL CIRIA'S IMAGES OF DANCE
ROBERT R. SHANE 201

CIRIAN LOGIC AND THE PAINTING OF PRECONSTRUCTION
MARK VAN PROYEN 207