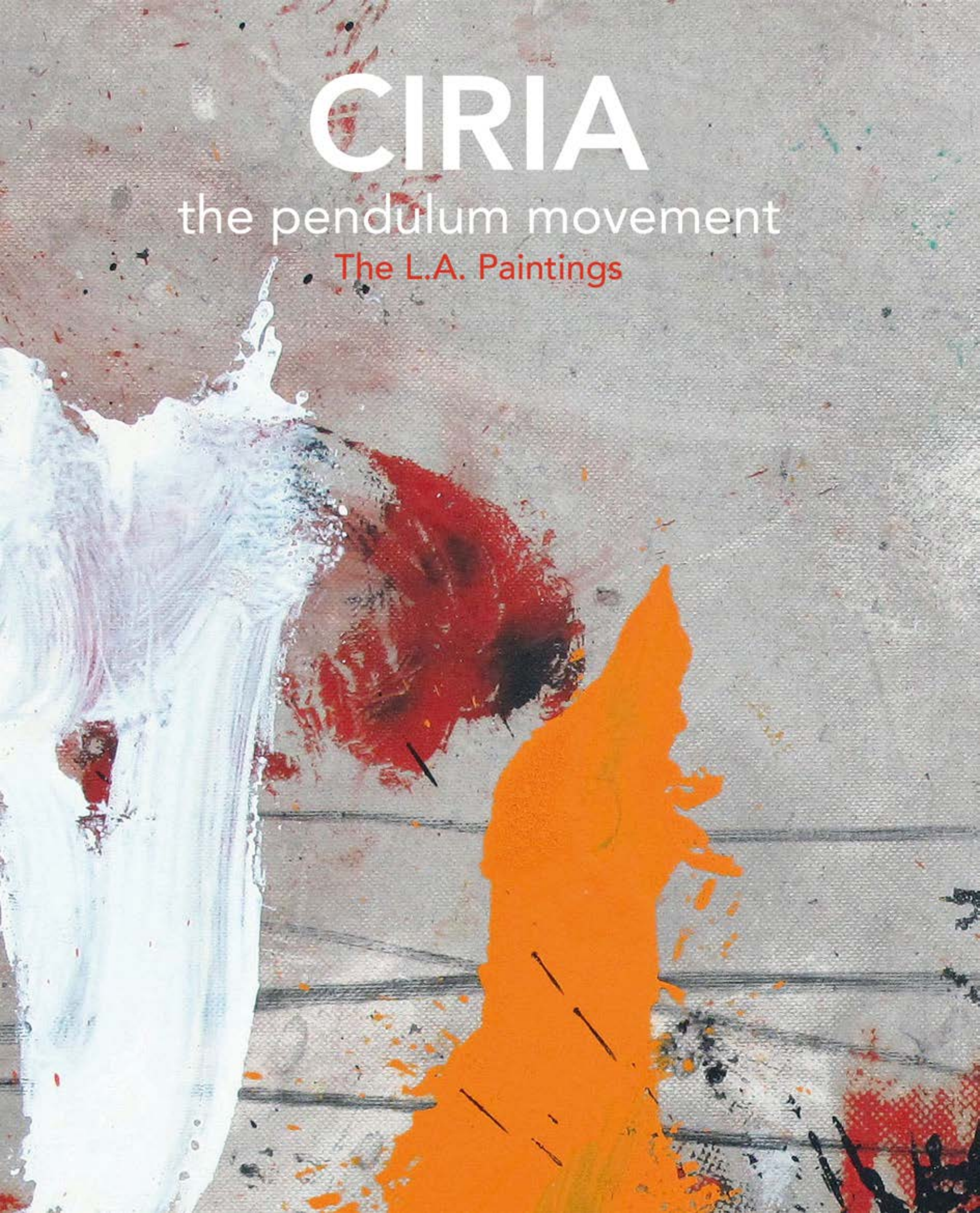




CIRIA

the pendulum movement

The L.A. Paintings



CIRIA

the pendulum movement

The L.A. Paintings

BAERTGALLERY

2441 Hunter Street Los Angeles, CA 90021 T +1 213 537 0737 info@baertgallery.com www.baertgallery.com

CIRIA

The Pendulum Movement

The L.A. Paintings

May 27 – July 8, 2017

Baert Gallery
2441 Hunter Street
Los Angeles CA 90021
+1 213 537 0737
baertgallery.com

Publication © 2017 Baert Gallery

Editor: Christian Baert

Essays: Simone Krug and Carlos Delgado Mayordomo
Spanish translation: Jose M Ciria
English translation: Jenni Lukac Linguistic Services

All artworks by Jose M Ciria © Vegap
All photography by Jose M Ciria and Javier Remedios

Jose M Ciria and Baert Gallery would like to extend profound thanks to Simone Krug, Carlos Delgado Mayordomo, Luis Muñoz, Joaquín Berakoetxea, Javier Remedios and Esther Esteban for their contributions to this publication. As well as all the people who have directly or indirectly made this project possible

Designed by Javier Remedios, Malpartida de Cáceres (Cáceres). www.remedioscreativos.com
Printed by Centro Gráfico Ganboa, Andoain (Guipúzcoa)

All rights reserved. No part of this publication may be used or reproduced in any form or by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including photocopying and recording, or any information retrieval system, without prior written permission from the copyright holders

www.joseciria.com







CIRIA

The Pendulum Movement (The L.A. Paintings)

By Simone Krug

Notebook - 1990
Germinal phase of the theoretical platform A.D.A.
(Automatic Deconstructive Abstraction). 1990

Warriors (Triptych). 1994
Oil on tarpaulin. 77 x 161 inches

Graffiti on street walls
Madrid, 1994

The paint dries between evening and day. Returning to the studio in the morning, the brush must be wet again, the half formed shapes filled in, the paint dispersed along the canvas' edge. Painting, as a medium, is rendered in layers, deliberate shades, shadows, and shapes formed in repeated gestures—water, pigment, canvas, again and again. And, even when the artist's work is complete, the work must be coated



Ciria in his studio at the Biemanns-Lapôtre Foundation
Cité Internationale Universitaire de Paris
Scholarship of the Spanish Ministry of Culture. Paris, 1994

in layers that enclose its colors, ensuring the vibrancy of its rendered forms. The process is imbued with deliberation. Even as the paint dries between evening and day, impastoed sections remain wet by morning. The work, it is clear, demands a particular kind of patience.

Over the course of their careers, various artists have taken a step back from their work, left it to dry for months and even for years. The notion of artistic productivity as a forward trajectory has been contested by the likes of Agnes

Martin, Marcel Duchamp, Lee Lozano and various others, who paused, often mid-or late-career, to collect themselves, reflecting on the ways the dust might settle on their work.

José Manuel Ciria's suite of paintings, *The Pendulum Movement*, seek to map the space between working and rest, as they mark a return to painting after an extended, meditative break. Even while away from his brush, the artist nevertheless retained his curiosity for the visual form, questioning and considering



Several paintings at the cloister of the Spanish Academy in Rome
Scholarship of the Spanish Ministry of Foreign Affairs. Rome, 1995

his subjects with an interest in their potentiality. What after all, does the painter think between evening and day, as the half-complete work dries in the studio? And, reflecting further, what leads him back to the canvas to complete the piece? In this series, Ciria's works appear in distinct stratum—characters and scenes expressed in smudges and drips over asphalt, concrete, and other shades reminiscent of architecture and infrastructure.

The chronological construction of the work is most apparent in *Trembling* (2017), which is as much a nod to Gerhard Richter's blurred paintings as it is a reflection on the rhythm of the painter's brushstroke more ontologically. Here, a thick swath of paint is smudged horizontally from left to right, thinning



Crimson Street
Collection of 250 photographs. Oil on paper
Madrid, 1994

Ciria in Kyoto. Japan, 1995



Salvador Díaz Gallery
Madrid, 1998

the middle section of the work in its redistribution of paint, which appears hazy and obscured behind the more vibrant forms. Unlike other pieces from this series, Ciria seems to reference the idea of painting as a gauge of action, contrasting the slowed gesture of sweeping with rapid flecking or dabbing of paint. The piece takes on the appearance of something that is at once still and in motion, wholly concerned with the dynamism of movement both rapid and slow. Even the work's title, *Trembling*, serves as a foil to the archetype of painter who works with steady hand, shaking that image. The idea of trembling

Exhibition at the Givatayim Theater-Museum
Scholarship of the Israeli Ministry of Culture and Science
Tel Aviv, 2001

Empty plot Valentín Beato Street
Madrid, 2002

Forget your faces. 2003
Oil on paper photograph and digital print
12 x 9 inches





Carlos de Amberes Foundation
Madrid, 2008

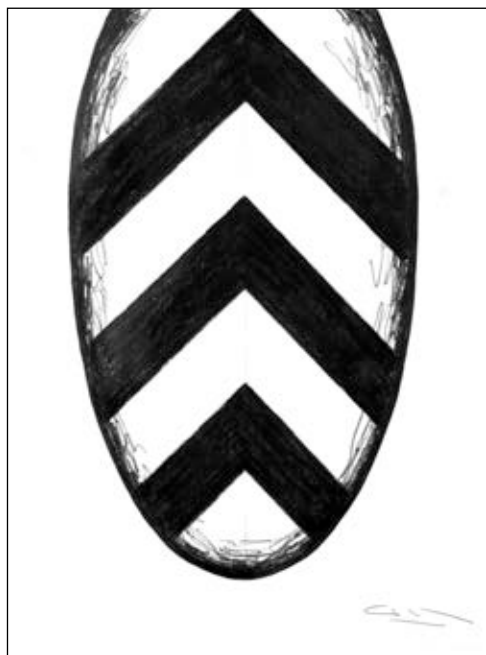
connotes fear, a loss of one's corporeal control as one succumbs to a force beyond oneself. What, one wonders, has rattled the artist to this point? Has he found stillness? The pendulum, referenced eponymously in the series' title, rocks to and fro, a device in constant motion.

With language, Ciria's paintings insert legible forms into abstracted landscapes, hinting at objects and characters. In 1915, Russian Supremetist Kazimir Malevich famously titled a tilted red square atop a larger black square *Painterly Realism: Boy with Knapsack—Color Masses in the*

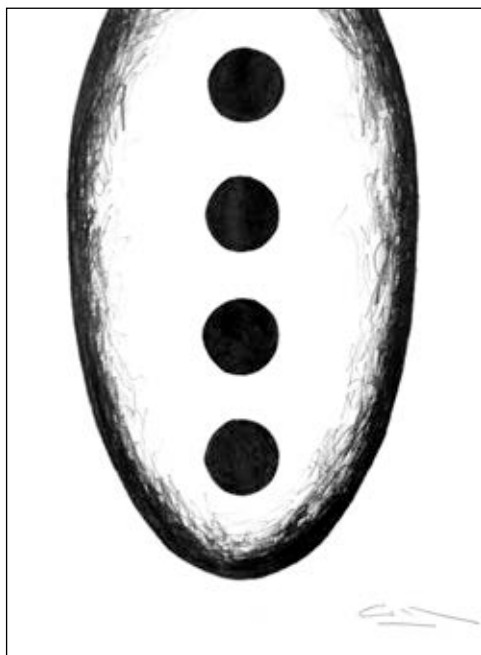
Ciria in Washington D.C. 2006

Ciria's New York Studio. 2007

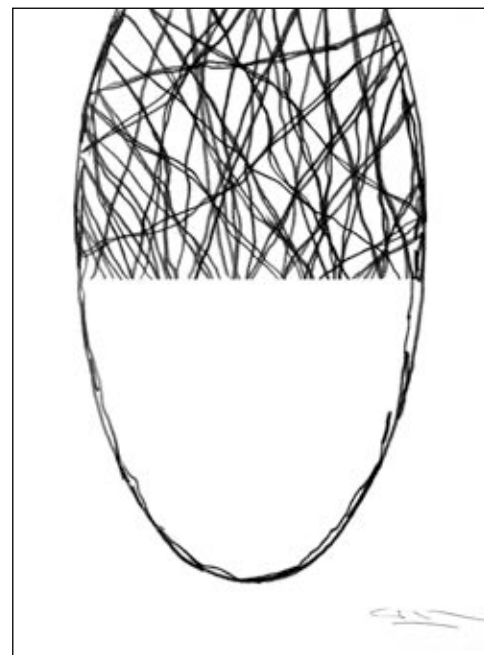
Working on the Saint Sebastian diptych. Miami, 2008



Mirror with Zebra Crossing. 2008
Box of Mental States Series
Graphite on paper. 14 x 11 inches



Four Dots. 2008
Box of Mental States Series
Graphite on paper. 14 x 11 inches

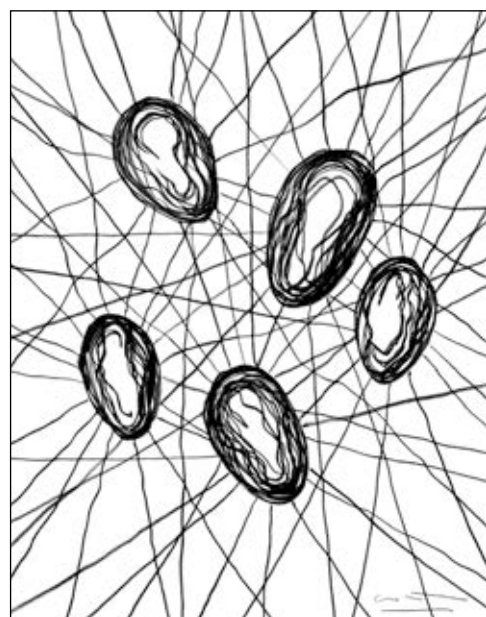


Half Face Skein. 2008
Box of Mental States Series
Graphite on paper. 14 x 11 inches

Crossing of Thoughts. 2008
Nux Fulguris Series
Graphite on paper. 14 x 11 inches

Self-Portrait in Gregoria's Memory (1910-2009). 2009
Triptych. Schandenmaske Masks Series
Oil on canvas. 79 x 244 inches

Fourth Dimension (1915). The piece was at once a study in the fantasy and the simplicity of the painted shape. Critics, however, grew incensed searching for these figures. Ciria's works likewise play with words, alluding to content that is and is not there. With dancing circles and swirls, *Crows and Flamingos* (2017) exudes the lightheartedness of a Joan Miró painting. The specificity of certain colors, oily black and





With Stefan Stux and Donald Kuspit. Fine Arts Circle. Madrid, 2010

Ciria with Dr. David Anfam. New York. October 21, 2011

Working with Kara Vander Weg on the exhibition for the IVAM Museum New York, 2011



The Eye that Cries in front of the Painting. 2009
Doodles Series
Oil on tarpaulin. 79 x 79 inches

-muted pink, acknowledge the birds in the work's title. Most significant here is the strange combination of two distinctive birds, seldom paired together. Ciria seems to ruminate on the idea of contrast, placing the rare and the common in the same scene.

The artist returns to the bird in *Chicken Footprints* (2017), a darker work that is centered by a concentric black line formation. These expressive scratches are both round and scattered, rendered in quick and sometimes broken gestures. These thin lines, depicted alongside thicker brushstrokes, echo the scribbled



Frame of the documentary "*Ciria, Pronounced Thiria*"
Directed by Artur Balder for Meatpacking Productions
New York, 2012

look of a Cy Twombly painting. Despite the lightness of a footprint, there is a certain heaviness to this piece, especially at the top and in the center, which is weighted down by bold and heavy warm colors, mixed with whites and blacks.

While most works rely exclusively on the spontaneity of abstraction, Ciria makes use of pattern in *F. Blessed Onion* (2017). In this work, he fills in red lines with white paint in the lower right hand quadrant, creating a pattern that, in its repetition and verticality, resemble the windows or doors on the side of building. The artist also paints over this pattern in certain sections,

Exhibition at the Valencian Institute of Modern Art (IVAM)
Curated by Kara Vander Weg
Valencia, 2011

Ciria with three *Self-Portraits*
Heritage Museum. Málaga, 2012



Despertar. 2009
Abstract Memory Series
Oil on wooden panels. 118 x 354 inches
Tabacalera - Promotion Arts Center
Ministry of Culture. Madrid, 2014

utilizing a variety of techniques such as smudging, splattering, and flecking. With these layers, Ciria creates a sense of background and foreground, even as he depicts abstract forms. In this regard, the pattern becomes a stage for more prominent forms such as a black circle with a white center, a mustard yellow vertical daub, and a horizontal red brushstroke that mimics the pattern's very shape and orientation. This piece's title, perhaps more so than others in this series, is enigmatic, as it bestows a specialized aura to a common object. Again the artist toys with the idea of disparity in this title, lending new meanings to objects and works with these unconventional pairings.

Documentary "*Ciria Pronounced Thiria*"
DVD Cover. Meatpacking Productions
New York, 2013

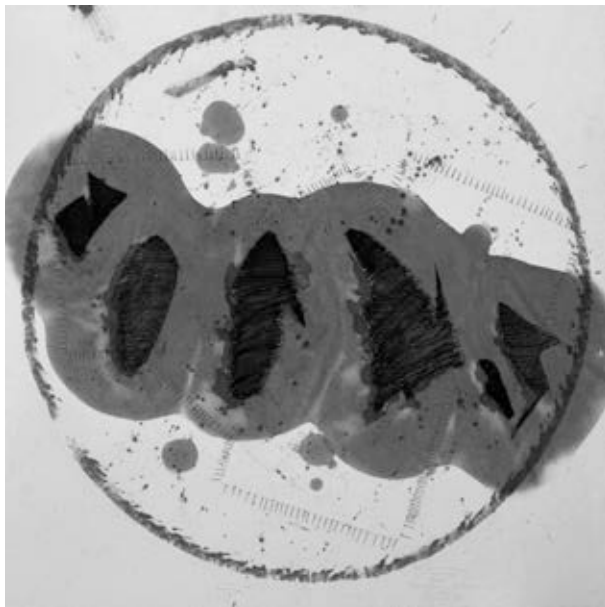
Grand Opening
Toronto, 5-12-2012

Kornfeld Gallery
Berlin, 2013

My girlfriend Esther kissing my lips on the video "*Hypertextualization*"
St. James Cavalier Center for Creativity. Malta, 2013



The notion of being at work even when one is not technically working, exemplified by the image of the artist who thinks about the potential of the painting even while it is drying or while he is far from the studio, speaks to this idea. Discussing his extended hiatus, Ciria has noted that he nevertheless spent much of that time absorbed in art. Returning to the canvas, his color, line, and brushstroke demonstrate a renewed vibrancy. This new series can be regarded as an exhalation, a return to the rhythm of painting. The pendulum swings back, and the artist takes brush to canvas.



Invitation. Mark Rothko Center
Daugavpils. Latvia, 2015

The Big Lunch
Coffee, indigo and permanent marker on tablecloth
Casa Manolo, Daimuz. Valencia, 2015

Cover of the album "*Juan Ricondo An American Affair*". 2016
Oil and digital print on canvas. 75 x 75 inches

THE
LONDON
PRINTING
HOUSE



Ciria's second studio in London. 2015



Flock of Birds. 2015
Psychopomps-Procedures Series
Oil and graphite on digital print on canvas
69 x 69 inches



Double Identity, 2014
Procedures-Perverse Garden VII Series
Oil and graphite on tarpaulin
69 x 69 inches



Language Study, 2014
Procedures-Perverse Garden VII Series
Oil and graphite on tarpaulin
69 x 69 inches

Affirmation/Denial Depth. 2015
Psychopomps-Procedures Series
Oil and graphite on digital print on canvas
69 x 69 inches





Crossroads of Words. 2014
Procedures-Perverse Garden VII Series
Oil and graphite on tarpaulin
69 x 69 inches



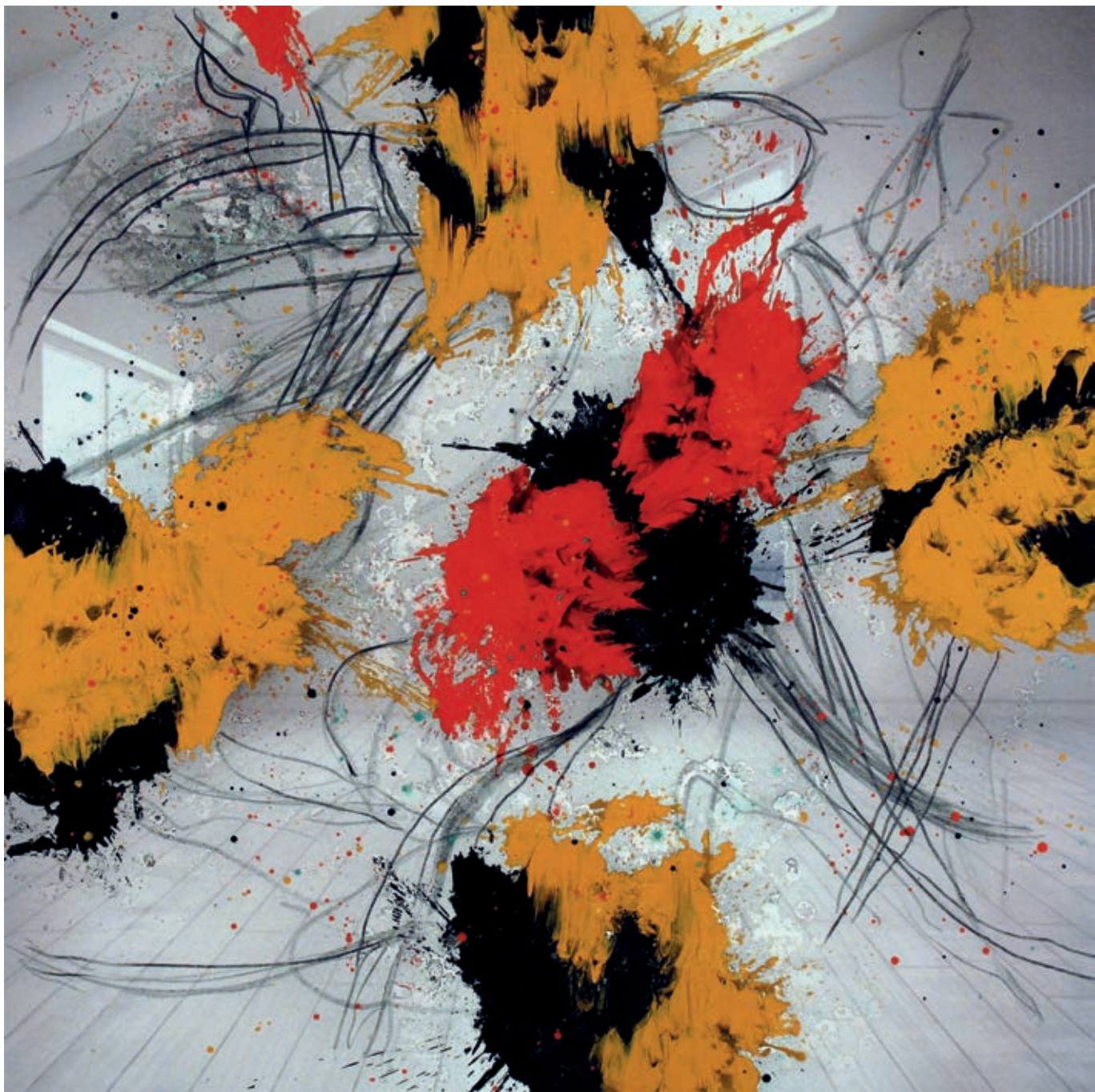
Linguistics-Cross. 2014
Procedures-Perverse Garden VII Series
Oil and graphite on tarpaulin
69 x 69 inches

Overlapping Planes. 2015
Psychopomps-Procedures Series
Oil on digital print on canvas
69 x 69 inches





White Room I. 2014
Psychopomps-Procedures Series
Oil and graphite on digital print on canvas
69 x 69 inches



White Room II. 2014
Psychopomps-Procedures Series
Oil and graphite on digital print on canvas
69 x 69 inches

Transfer of Languages. 2014
Psychopomps-Procedures Series
Oil and graphite on digital print on canvas
69 x 69 inches





Dysgraphia. 2014
Procedures-Perverse Garden VII Series
Oil and graphite on tarpaulin
69 x 69 inches



Salvador Díaz Gallery
Madrid, 2000

Sala Rekalde
Exhibition curated by Guillermo Solana
Bilbao, 2001

CIRIA

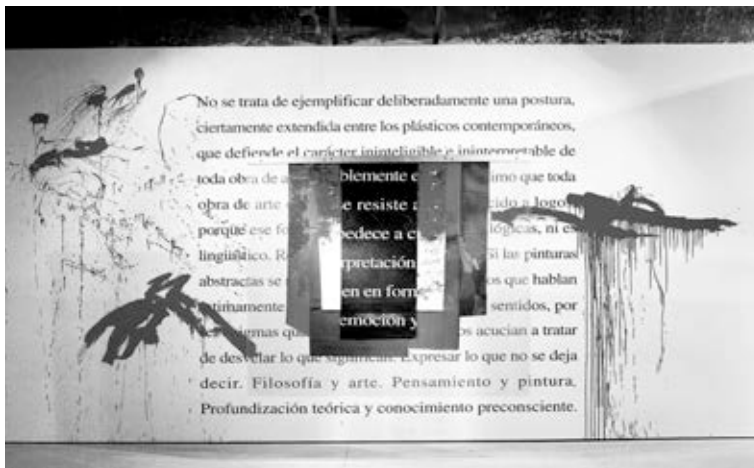
The Pendulum Movement

By Carlos Delgado Mayordomo

A creator of fascinating images and theoretical platforms that function with the precision of a mechanical timepiece, José Manuel Ciria has plotted his way forward through a constant investigation of the formal elements of painting. His is a non-linear journey marked by multiple ruptures framed within a coherent vision that has spawned a set of recurrent ideas, concepts, and formulas which, much like the scaffolding of a building, have supported the entire structure of his artistic evolution. However broad his range of subjects and materials, Ciria has nonetheless developed an inimitable and highly personal mode of visual expression. His system of conceptualization and production has made him one of the most personal voices to emerge in Spain during the last few decades, and one of the few unafraid to flout dominant international trends in contemporary artmaking. Now more than ever, it is necessary to undertake a conscientious review of the strategies Ciria has employed to date, and to analyze the contribution—considered by many essential—he has made to contemporary Spanish painting.



MPA Gallery
Pamplona, 2003



This essay therefore seeks to provide a comprehensive, structured exploration of the artist's formal artistic language and understanding of painting as a territory whose cartography can still be rewritten. Ciria's point of departure has always been the successes and failures of the avant-garde movements that have driven the evolution of modern art, and he has distilled this inheritance (by turns poisoned and revelatory) into the framework of aesthetic and conceptual principles that informs his work. As these postulations have always been forged by means of a process of trial and error, the artist's studio functions

as a laboratory in which he creates formal artifacts somewhat at odds with the tides of contemporary art that affirm the validity of painting (the boundaries of which have been blurred under the paralyzing weight of postmodern theory) and underscore the discipline's potential to constantly embark upon new theoretical and formal terrain. The artist has consistently sought, above all else, to produce work that resists the trivialization of the pictorial image characteristic of an era defined by the digitalization of the gaze and destabilizes the increasing passivity of the viewer before the formal image.



La Lonja Exhibition Center
Curated by Guillermo Solana
Alicante, 2003

Any serious discussion of Ciria or understanding of the various stages of his artistic evolution must begin with an articulation of the ways in which creation, geographic displacement, time, space, and memory are intimately related: in other words, by approaching the cognitive and symbolic construction of the artist's work from the perspective of a peripatetic career unrelated to clichés of what it means to be a world traveler and grounded in a discourse that explores the synergies between the various places and cultures in which he has lived and worked. Ciria spent most of his adult life between Paris, Rome, Tel-Aviv, New York, Berlin, and London before returning to Madrid in early 2015 for family reasons. He recognizes with a certain air of unease that he does not feel completely at home in his latest destination, the city in which he developed the underlying principles his work in the 1980s and 1990s.

For an artist accustomed to constantly moving and adapting to temporary circumstances, Spain is not, by any stretch of the imagination, the best place to be. The daily realities of life in a country scarred by the recent economic crisis and political instability where practically no one considers culture a vehicle

Casal Solleric
Exhibition curated by Guillermo Solana
Palma de Mallorca, 2003

for development, fiscal policy is regressive, the art market is small and tightly knit, and there is no political will at the national level to improve and support the arts, are not easily brushed under the proverbial rug and forgotten.

Ciria faces these prospects with despondent resignation, at times even succumbing to the numbing banality that permeates the Spanish art scene. Following his recent return to Madrid, he spent nearly twenty months trudging dutifully to his studio in the calle Valentín Beato without managing to produce a single new work, even though he continued to mentally link ideas that would eventually take form in his *Procedures* series. Although he had charted out the basic outline of this series during his last months in London, it was in Madrid, under the pressure to produce pieces for his upcoming show in Los Angeles, that he created a solid body of work representing a new stage in his painterly discourse.





Antonio Prates Gallery
Lisbon, Portugal, 2004



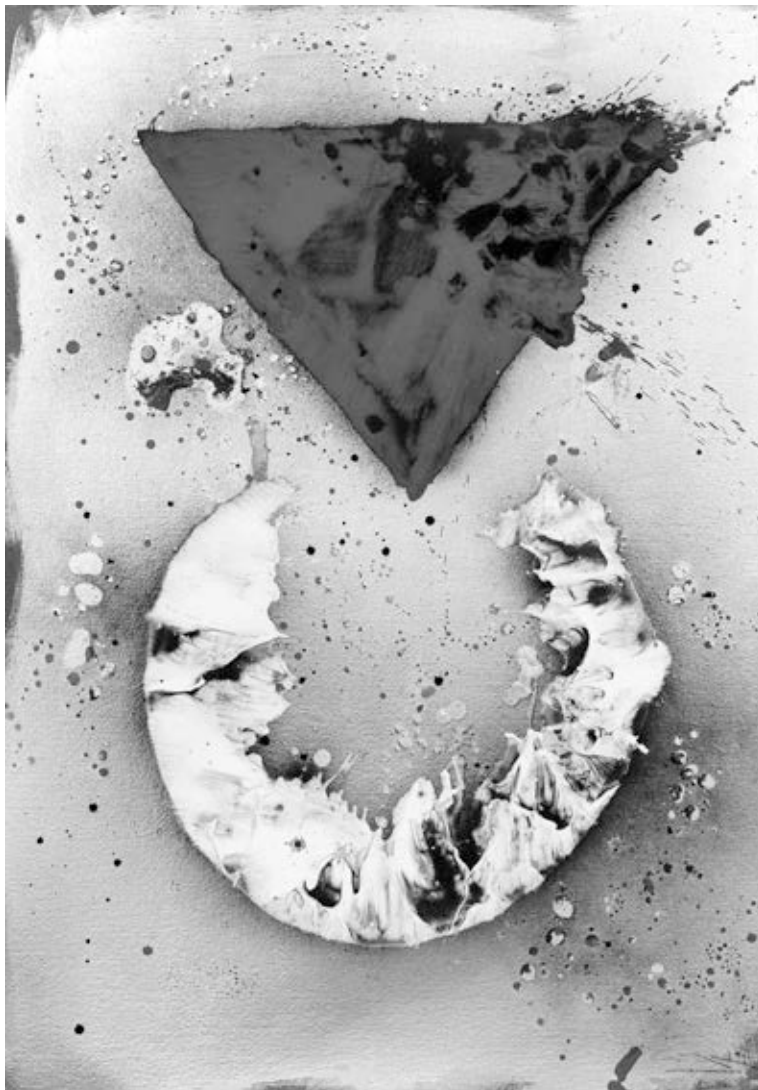
South Manhattan from the air
Flight approach to La Guardia airport. 2006



A quick glance at trends in contemporary painting around the world reveals a wide range of approaches hybridizing familiar themes and methods of working, from figuration and abstraction to appropriation, collective action, sampling, and pixelation. This is a new breed of painting based on experimentation that transforms the essence of the discipline into a space in which to test the boundaries of the medium. In a complex and highly globalized world, a critical basis for the development of discursive strategies with which to open up new horizons for a discipline often referred to as an “overused language.”¹ This is because painting, like any other media, must either break new ground or run the risk of being permanently cloistered in a still life museum. Should this ever come to pass, there will be no need to blame anyone; painting will have died of its own accord. Ciria, who has never had much faith in predictions of painting’s imminent demise, has spent decades bucking the trend, defending painting against strategies of concealment and demonstrating its potential to break new theoretical and formal ground.

¹ Thomas Lawson. “Última salida: la pintura.” In *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. Brian Wallis. (Madrid: Akal, 2001), 154.

His new series *Procedures* appears at first glance as almost indistinguishable from what could be categorized as the type of *pintura ambiente* widely seen at recent art fairs and biennales: gestural, intuitive, ironic, fresh, and densely chromatic. Are we to understand, then, that the artist has complacently adapted his style to one or another prevailing trend? Absolutely not. Ciria's work is underpinned by intellectual rigor and informed by previous series, theoretical platforms, experimentation, and the doubts and certainties that have always driven his development as an artist. What we see is the result of an intuition honed by years of effort that allows him to adroitly resolve compositional issues even as he expunges something as essential to his discourse as geometry from his artistic vocabulary. This formerly preeminent element disintegrates in Ciria's newest compositions, ceding protagonism to subtle lures that now hold his paintings together without the support of any visible schematic scaffolding.



Museum of Abstract Art Manuel Felguérez
Zacatecas. Mexico, 2005

National Museum of Fine Arts (MNBA)
Buenos Aires. Argentina, 2007

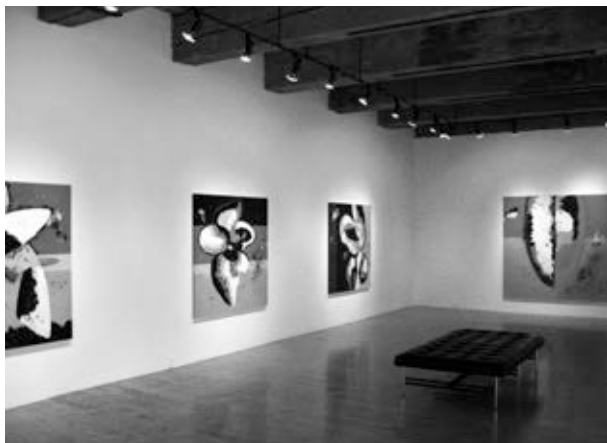
Contiguere Omnes. 2007
Masks of the Glance Series
Oil and aluminum paint
39 x 31 inches



Exhibition at Christopher Cutts Gallery
Toronto, 2007



Throughout Ciria's explorations of abstraction, his work has often represented the confluence and consolidation of various intellectual approaches and conceptual interests. What sets *Procedures* apart from his previous series is the fact that it has not been structured by means of any particular single method, but rather through the implementation of a broad combination of options available to him in terms of technique and iconography. The artist has exploited an expansive inventory that covers virtually every possibility of applying paint to a supporting surface. The stains so characteristic of the *Abstract Memory* series take up new positions that give these pieces a fiercer, more expressive, and musical rhythm; the support is now, more than ever, a territory conquered by gesture. This shift is especially notable in the pieces that overlap the *Perverse Garden* series, a body of work in which Ciria incorporated recycled pieces of tarpaulin trampled and stained by the echo of artistic activity—a material that not only had an expressive immediacy and was linked to a personal memory, but also facilitated the artist's further exploration of the concept of chance.



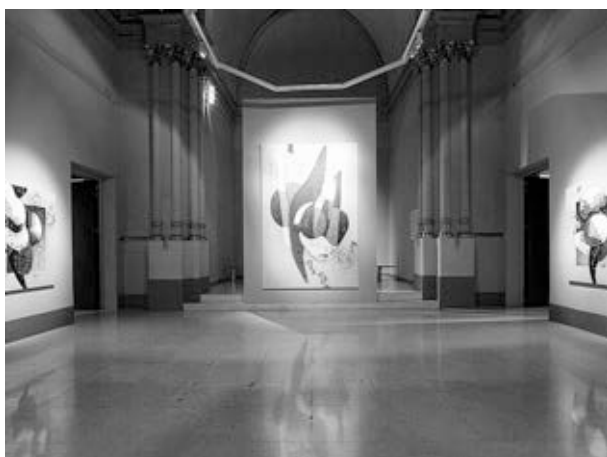
Exhibition at Christopher Cutts Gallery
Toronto, 2009

Exhibition at Christopher Cutts Gallery
Toronto, 2012



Caixanova Cultural Center
Pontevedra, 2007

If geometry has served as a visual stand-in for the artist's hypotheses, the stain has been the vehicle through which he has sought to resolve of his doubts. In this sense, *Procedures* responds to the spirit of an age characterized by the fragmentation of human experience, the impossibility of logically understanding our social surroundings, and, above all, the imperfection of knowledge. When all is said and done, our conception of reality no longer hinges on any absolute entity, but rather a system open to a combination of simultaneous interactive experiences. Throughout his most recent works, Ciria addresses one of the keys of contemporary culture: the shift from a monolithic notion of categories to a form of diffuse, impure, and decentralized knowledge. Stepping back in time for a moment to review the early stages of the artist's career and identify the essential nuclei of his evolution will allow us to gain a better understanding of the complex processes underpinning his present position regarding the pictorial fact.



Carlos de Amberes Foundation
Madrid, 2008



The Illusion of a Meeting. 2008
Nux Fulguris Series
Graphite on paper
14 x 11 inches



Conversations in Miami. 2008
Nux Fulguris Series
Graphite on paper
14 x 11 inches



Juxtaposed Elements I. 2008
Nux Fulguris Series
Graphite on paper
14 x 11 inches

Madrid: a journey from euphoria to crisis

Born in Manchester in 1960, by the 1970s Ciria was in Madrid, immersed in an educational process by which he intertwined academic training with his own exploration of the historical avant-garde. In the early 1980s, he started to establish stricter criteria for his paintings, now structured in series and from a formal perspective directly connected to the figurative neo-expressionism that constituted the prevailing international trend for much of that decade. He was soon to move away from the formal vocabulary dictated by fashionable trends, seeking a variety of options for pursuing his own discourse in the early 1990s. The diversity of Ciria's painterly expression at this point of his career has been described as a reflection of a *profound figurative crisis*² the artist was working through as he began to chart a path that would lead him toward abstraction.

2 "Our painter took his most decisive steps toward the development of a theoretical program of typological reflections on the potentialities of his formal work at a moment in which he was struggling to overcome a profound imagistic crisis. His painterly expression [during this period] in no way constituted a euphoric experience codified into an ensemble of favorable results, but rather, to the contrary, an inventory (at times desperate) of the "sources" of the formal devices he employed as initial, necessary means of support within the context of an intense personal debate on originality, which, in the throes of his creative misgivings, had reached its darkest and most abysmal point." Antonio García Berrio and Mercedes Replinger, *José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*. (José Manuel Ciria: A.D.A. A Rhetorical Approach in Contemporary Abstraction). (Madrid: Tf editores, 1998), 90.

Museum of Modern Art (MAM)
Santo Domingo. Dominican Republic, 2008



Certain paintings in the *Hombres, manos, formas orgánicas y signos* (Men, Hands, Organic Forms, and Signs) series (1989-90) can be considered the point of departure for a journey soon to be enriched by a “theoretical platform” the artist began to formulate on paper. Ciria attempted to clarify the mechanics of painting and analyze it as a language by jotting his thoughts—an experiment conceived with very specific objectives that the artist listed sequentially in a notebook:

National Gallery
Kingston. Jamaica, 2008

Art Rouge Gallery
Miami, 2008

Alfândega Museum
Porto. Portugal, 2008

El Salvador Museum of Art (MARTE)
San Salvador. El Salvador Republic, 2009



Unbalanced Monocyclist. 2008
La Guardia Place Series
Oil on canvas
79 x 79 inches

To legitimize the practice of painting through an experimental and investigative approach and try to establish meanings / To render the actions involved in the practice of painting objective by means of theoretical reflection (theory related to experimentation) / To observe shifts in meaning that arise from the formulation of a series in terms of descriptive units / To gain a better understanding of the mechanics of expression inherent to painting.³

3 This notebook has been reproduced in two exhibition catalogs: *José Manuel Ciria. Paisajes binarios*. (Santander: Galería Fernando Silió, 2003), 77–120 and *Ciria: Beyond*. (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001), 49–97.

Window-Elements. 2009
Memory Abstract Series
Graphite on paper
14 x 11 inches

Elements. 2009
Memory Abstract Series
Graphite on paper
14 x 11 inches

Ordering of Elements. 2009
Memory Abstract Series
Graphite on paper
14 x 11 inches





Museum of Anthropology and Contemporary Art (MAAC)
Guayaquil, Ecuador, 2009



Kursaal-Sala Kubo
Saint Sebastian, 2009



Zoellner Arts Center
LUAH Lehigh University
Bethlehem, NY, 2009

Ciria's primary emphasis on the legitimization of painting was by no means incidental. It was his intense interest in this issue that initially moved him to carry out extensive theoretical research that would soon ensure the coherence and seriousness of all his future endeavors. His notebook would provide precisely what he needed: a touchstone that would prevent him from *falling into the void* and a means of mapping out a reliable analysis of the elements and possibilities that would give form and substance to his artistic discourse going forward.

This notebook would be the vehicle for Ciria's extensive reflections on the theoretical-experimental aspects of issues central to his research; compartmentalization, controlled chance, pictorial level, and iconography. These four themes, together with the multiple "combinatory" possibilities for interaction they offered from the artist's perspective, would constitute the conceptual foundation for his future work. Tracing the path Ciria followed subsequent to arriving at a personal understanding



Museum of Contemporary Art (MAC)
Santiago de Chile, 2009



Exhibition at Cáceres main streets
Cáceres, 2009

of the abstract image leads us to a point at which the trail forks momentarily before converging once more. Following the *liberation from meaning* that abstraction supposed, Ciria classified the formal aspects of work he wished to analyze further into categories and subcategories in order to exploit the multiple new points of entry now open to him more effectively. He also embarked on cross-disciplinary explorations of ephemerality and its ramifications for memory (the focus of his 1994 *Mnemosyne* series), directly engaged classical traditions in his *Time Detained* series (1996), and reconsidered the codes of landscape painting in his *Monfragüe* series (2000), in all of which one observes a continual tug-of-war between geometrical order and the periodic eruption of random stains.

Prior to embarking on his *Gesture and Order* series (first exhibited in the Palacio de Velázquez in Madrid), Ciria had superimposed geometric forms over his gestural stains. This new body of work represented the culmination of his first experimental attempts



Invitation. Museum of Modern Art (MAMM)
Medellin. Colombia, 2009



ARCO'10
Ruinart Space
Madrid, 2010

to symbolically empty the image and achieve a progressive liberation of gesture. With his *Masks of the Glance* series—another body of work begun the same year to which we will refer at various points throughout this essay—stains assume a greater protagonism, and the formerly prominent linear grids sink further into the background according to the combinatory compositional logic underpinning each particular canvas.

Although they do not address the full spectrum of Ciria's interests, the most critical and innovative pieces created during this stage of his career are precisely those in which he pushed the dialectical possibilities of



Fine Arts Circle
Exhibition curated by Donald Kuspit
Madrid, 2010



Ciria in his New York studio. 2010



The Madrid studio, 2010

the stain and geometry to their limits. In this sense, the *Masks of the Glance* series can justifiably be considered the main artery along which the artist continues to maintain the steady momentum of the experimentation that has always marked his point of departure for a new stage of artistic output triggered by the urgency of a boundless imagination—the constant flow of ideas seized upon and organized within the parameters of A.D.A. (Automatic Deconstructive Abstraction), a system devised by the artist, which in his own words:

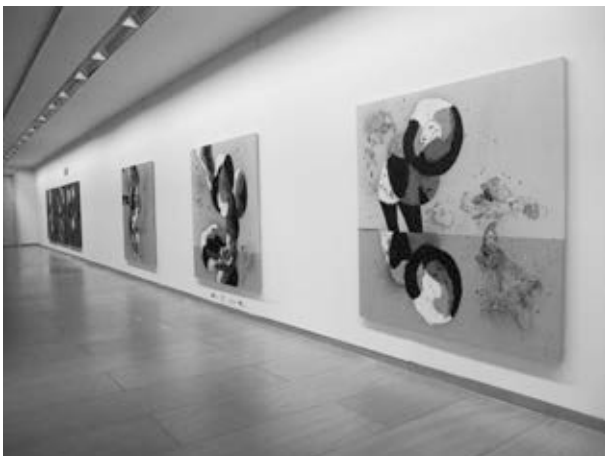
Repeats in an absolutely subjective and capricious manner the search for and reformulation of a series of antecedents inherited from Bretonian surrealism. Is it possible to fuse Ernst's three-step method of abandonment, awareness, and execution into a single method and gesture?⁴

4 José Manuel Ciria. "El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma." In *El tiempo detenido* (Madrid: Tf. Editores, 1996) 28.

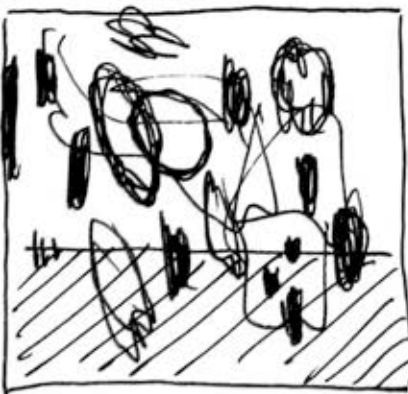
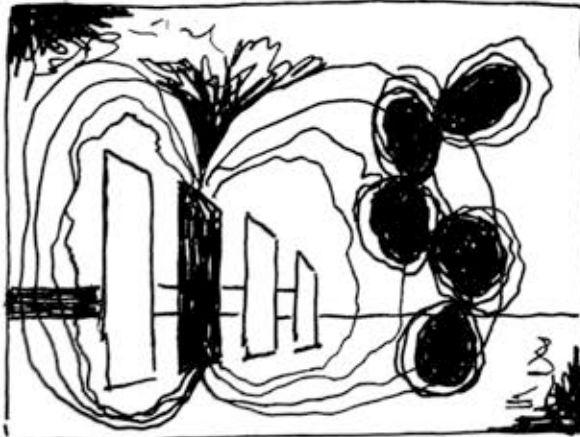
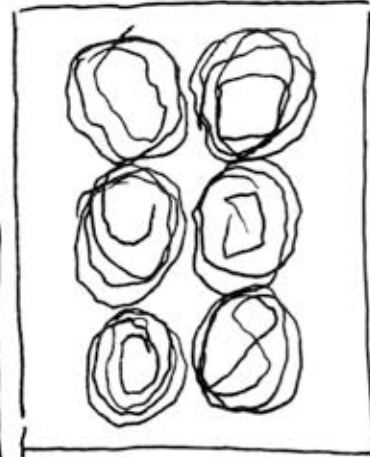
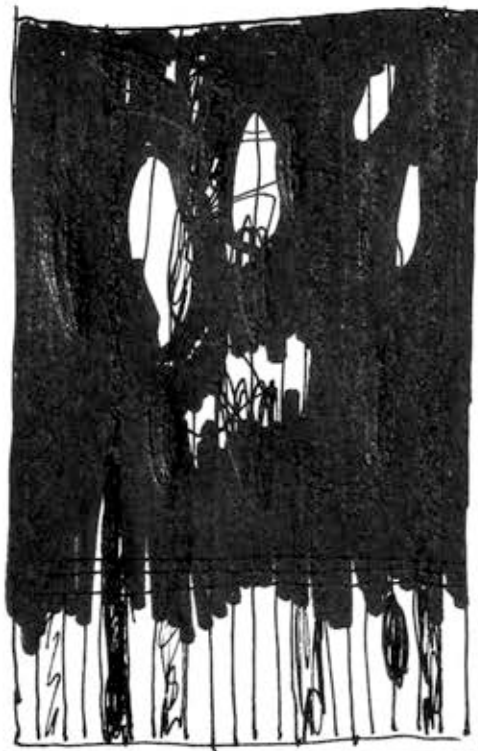


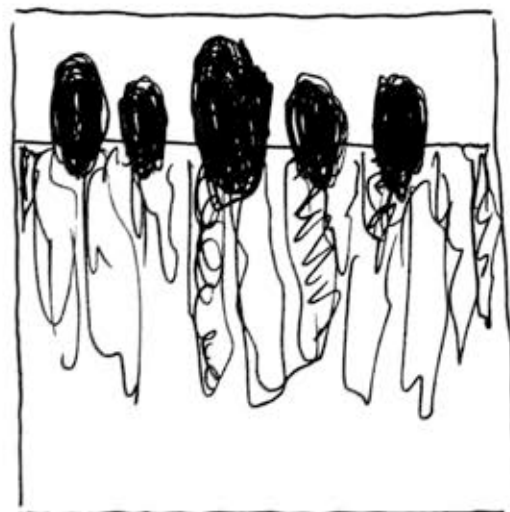
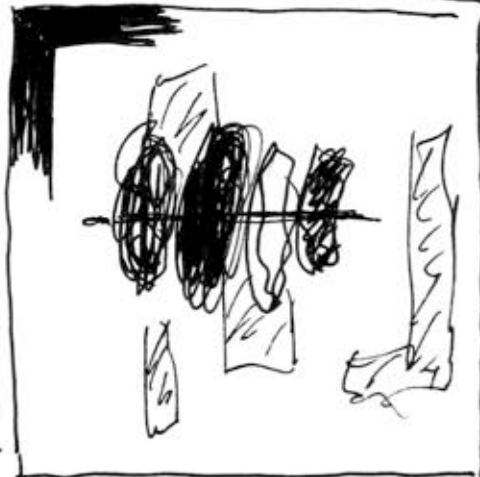
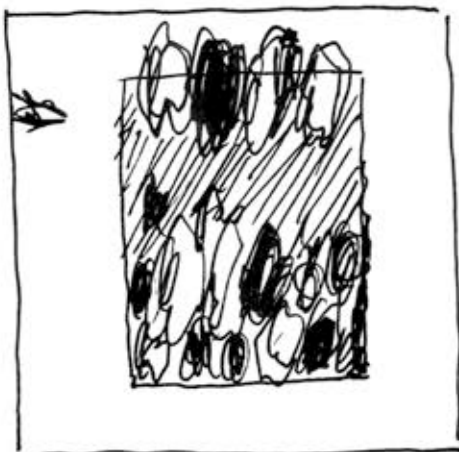
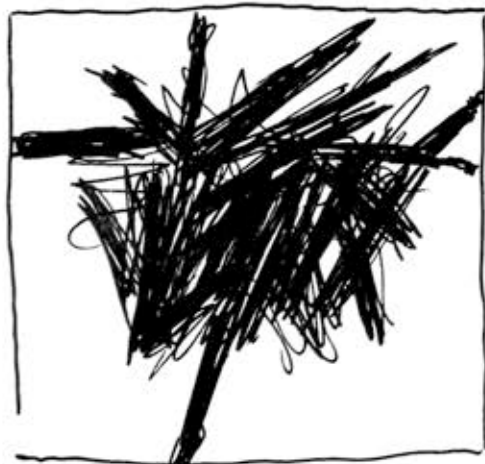
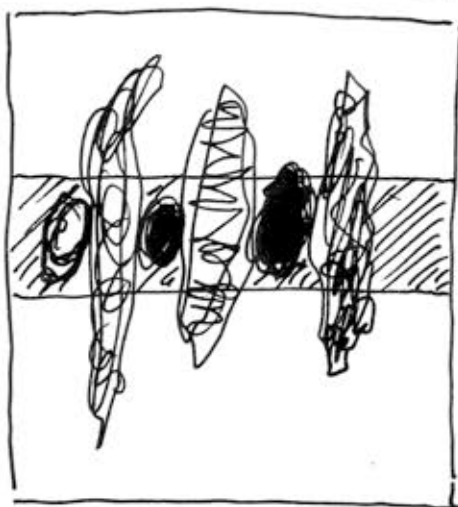
Prado Monastery
Culture Counsellerie, Govern of Castilla and León
Valladolid, 2010

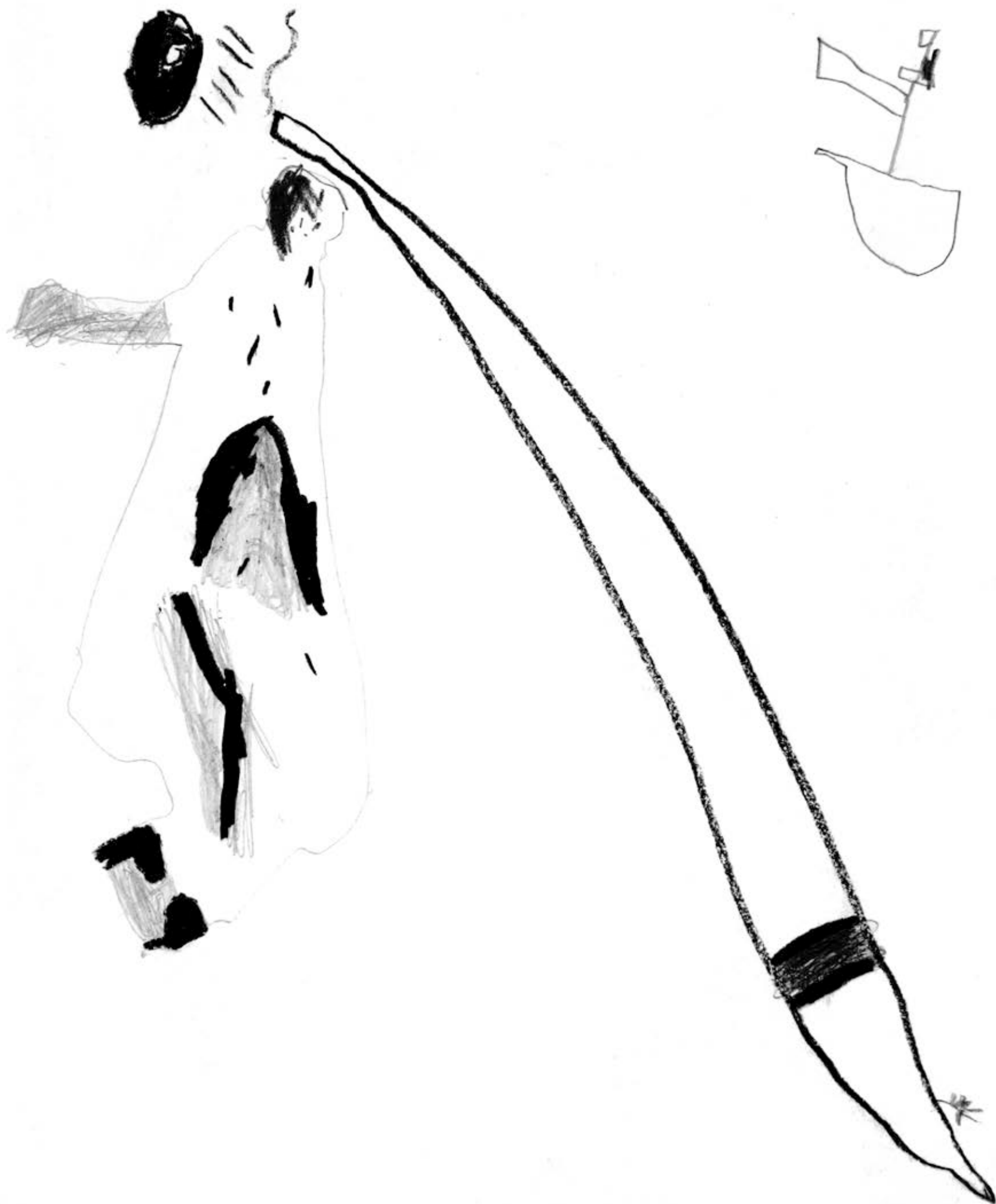
Drawing a link between the process of deconstructing the image and the possibilities of automatism, Ciria articulated a theoretical postulation in the form of a question he would resolve affirmatively in future work. This tension, governed by the incompatibility of the oil, acid, and water of which his stains are composed and their repeated imposition upon the geometry of the composition, allowed him to build up diverse levels of expressive intensity in his *Manifiesto* (1998) and *Carmina Burana* (1998) series. The artist would pursue this line of investigation thoroughly in the early 2000s in his *Compartmentalizations* (1999-2000), *Rorschach Heads I* (2000), *Liquid Gloss* (2000-2003), *Dauphin Paintings* (2001), *Geometric Venus* (2002-2003), *Constructed Dreams* (2000-2006), and *Geometric Horde* (2005) series, and briefly return to it shortly before he left New York.

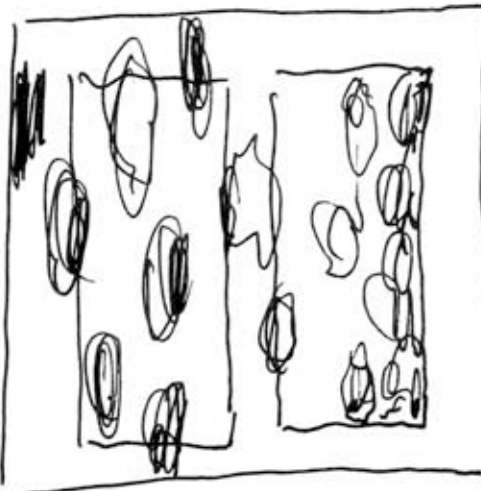
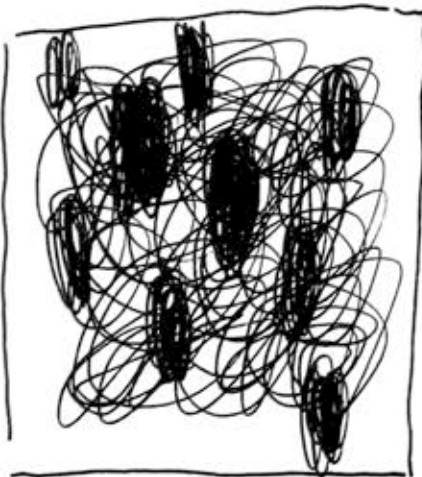
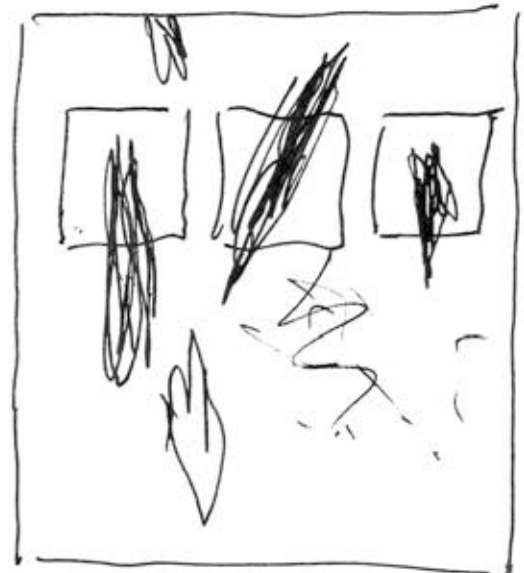
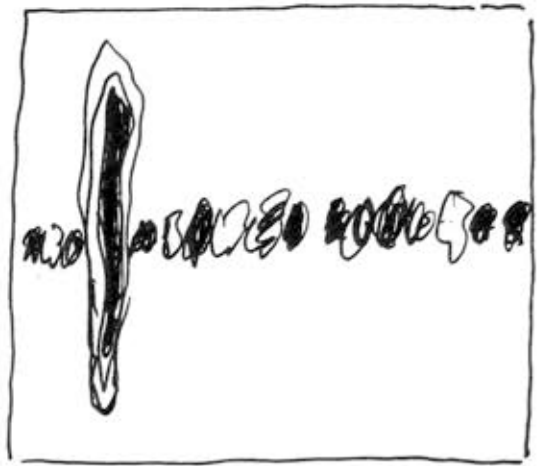


Simeon Palace. City Council
Orense, 2010

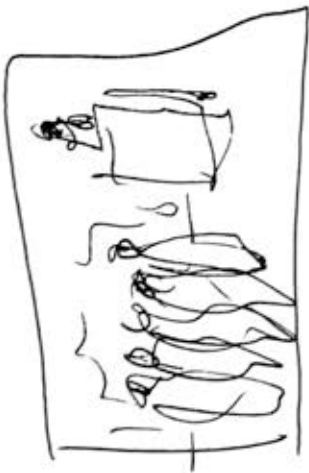
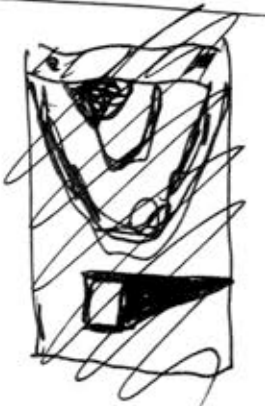
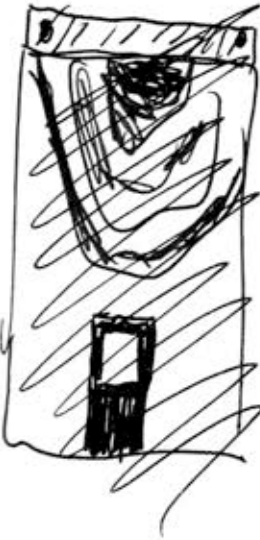
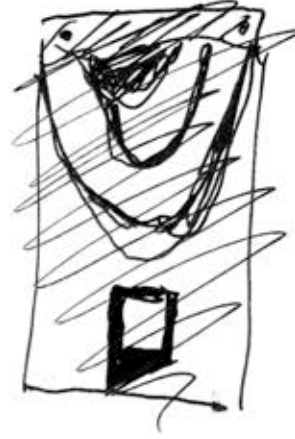
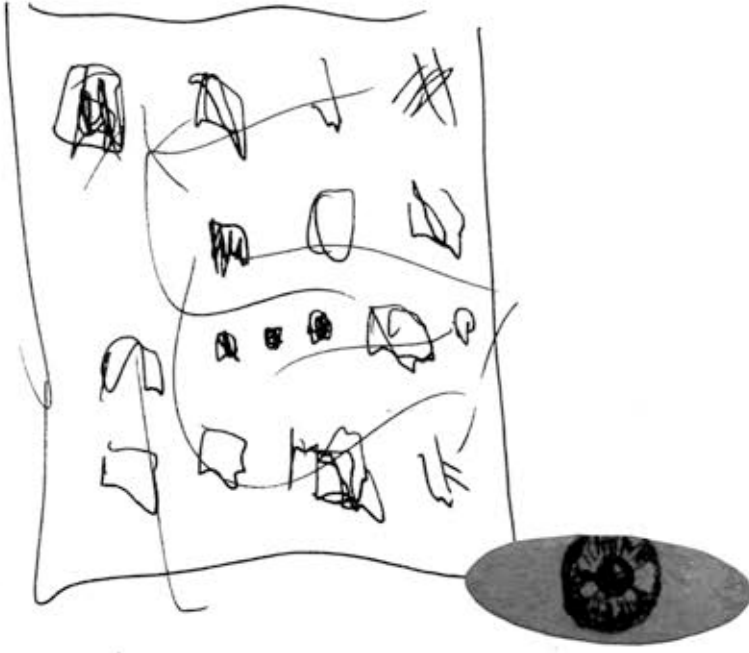




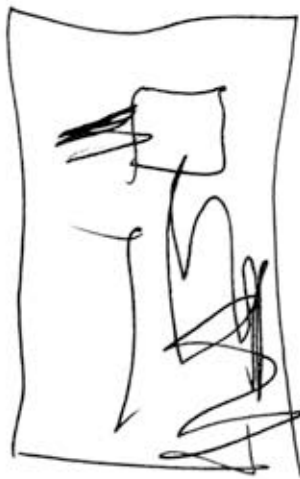




CATARSIS

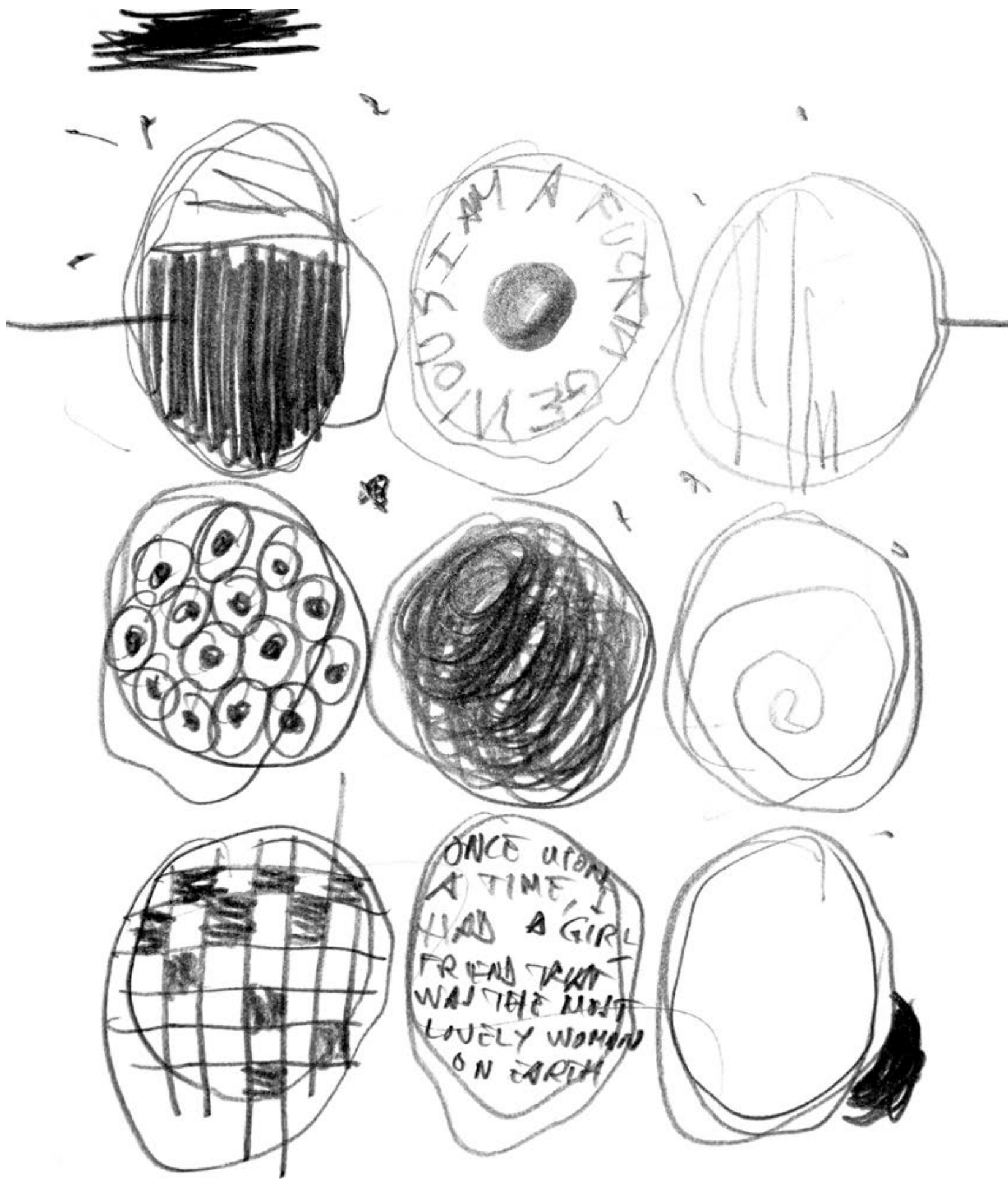


ROMA

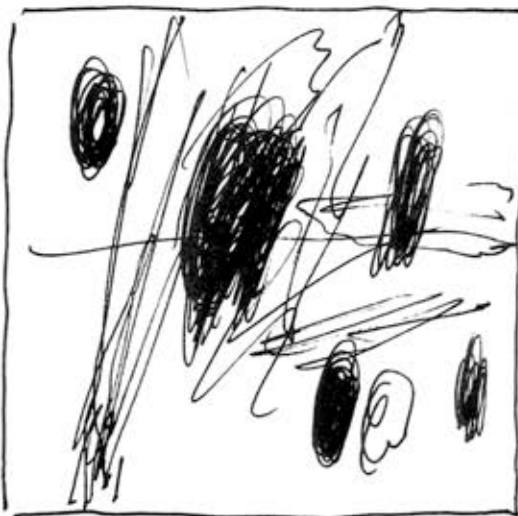
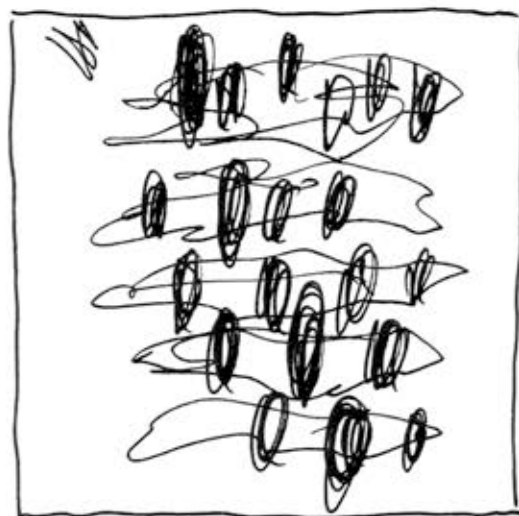
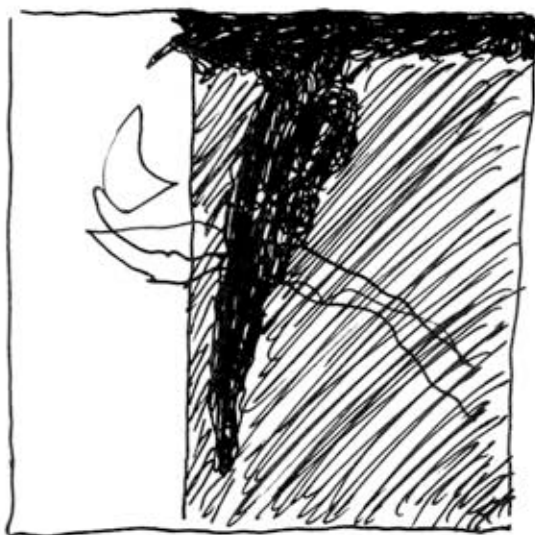


En un momento de la historia se tomaron como verdades absolutas una serie de conjeturas o especulaciones, que a lo largo de los años se fueron refutando y replanteando.

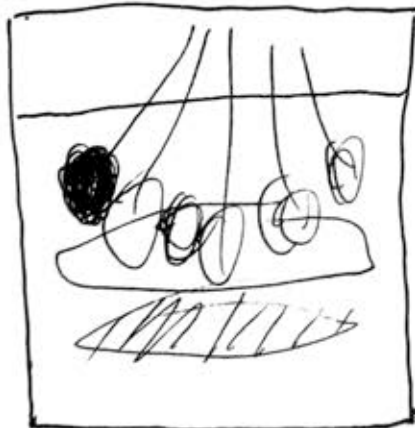
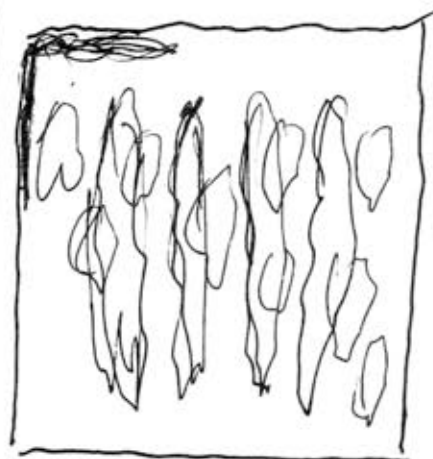
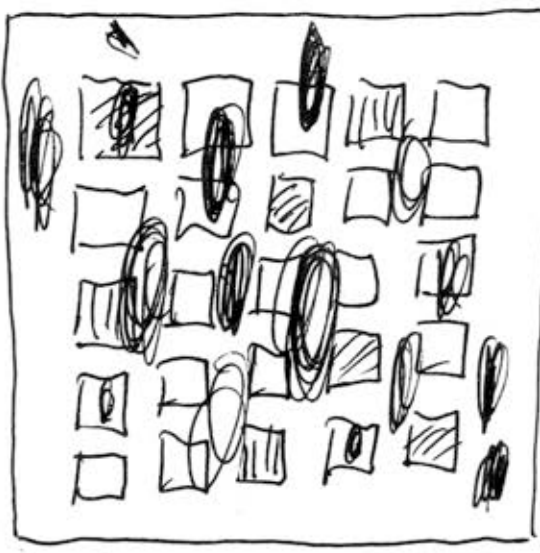
Los elementos simbólicos en la pintura de hoy

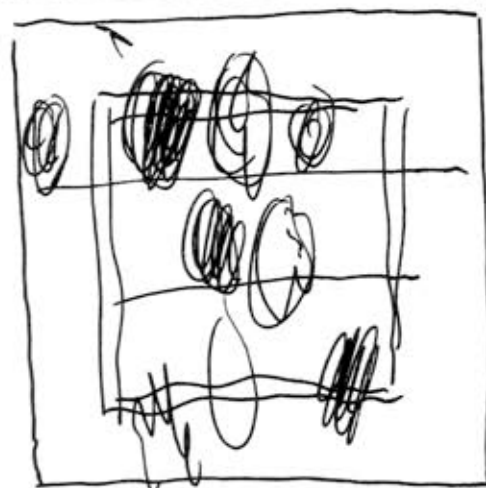
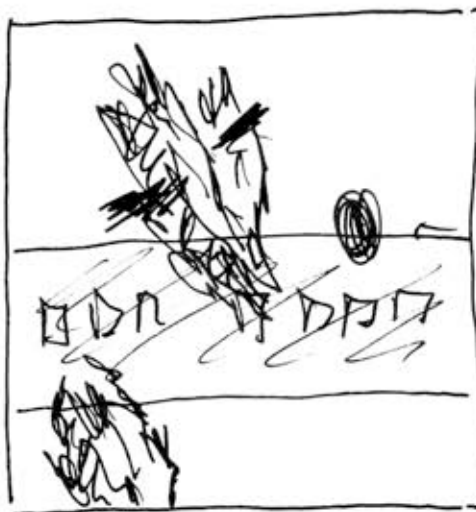


I LOST HER

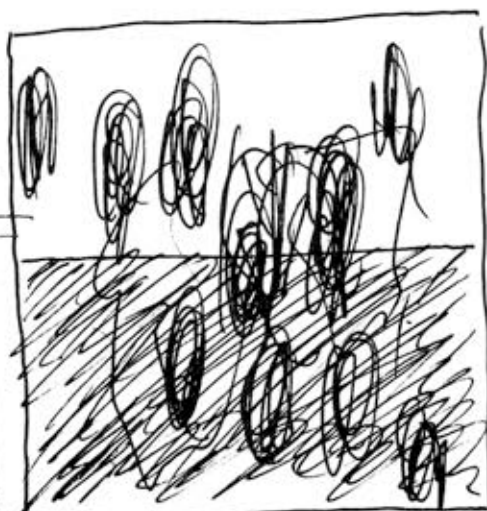


FASE INTERMEDIA:
DAR PLANOS DE
COLOR SOBRE
FONDO.
3 VÍAS PARA
FASE
SIGUIENTE





STAINS INSIDE
DRAWINGS



LIKE A
LANDSCAPE



LINES

FUCKIN' LONDON

BUILDING

BUILDING

ROAD

TRUCK

CAR

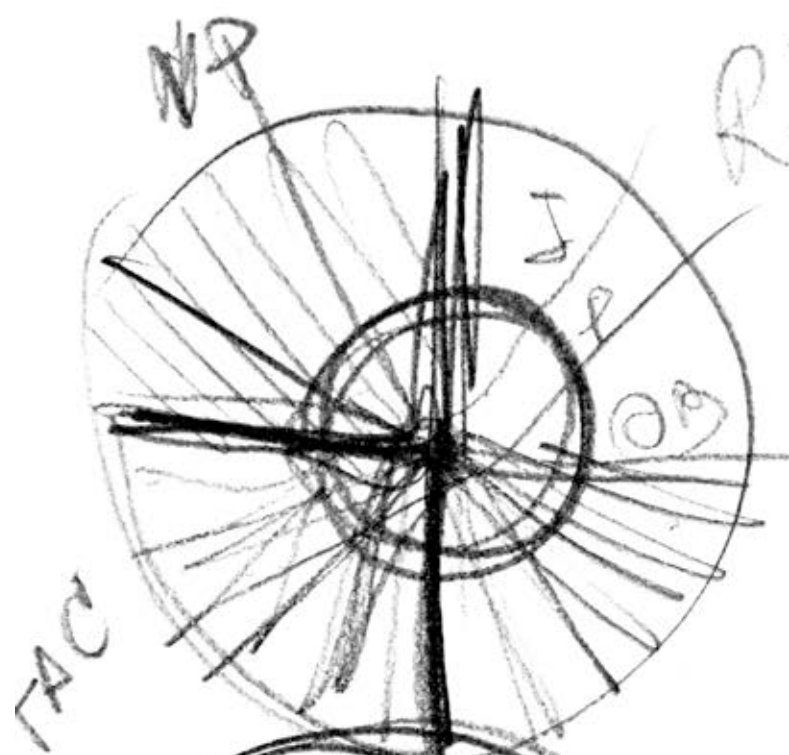
CAR

CAR

ROAD

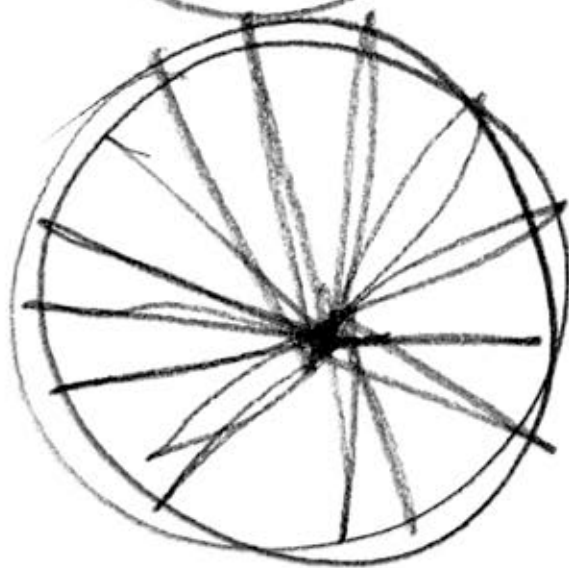
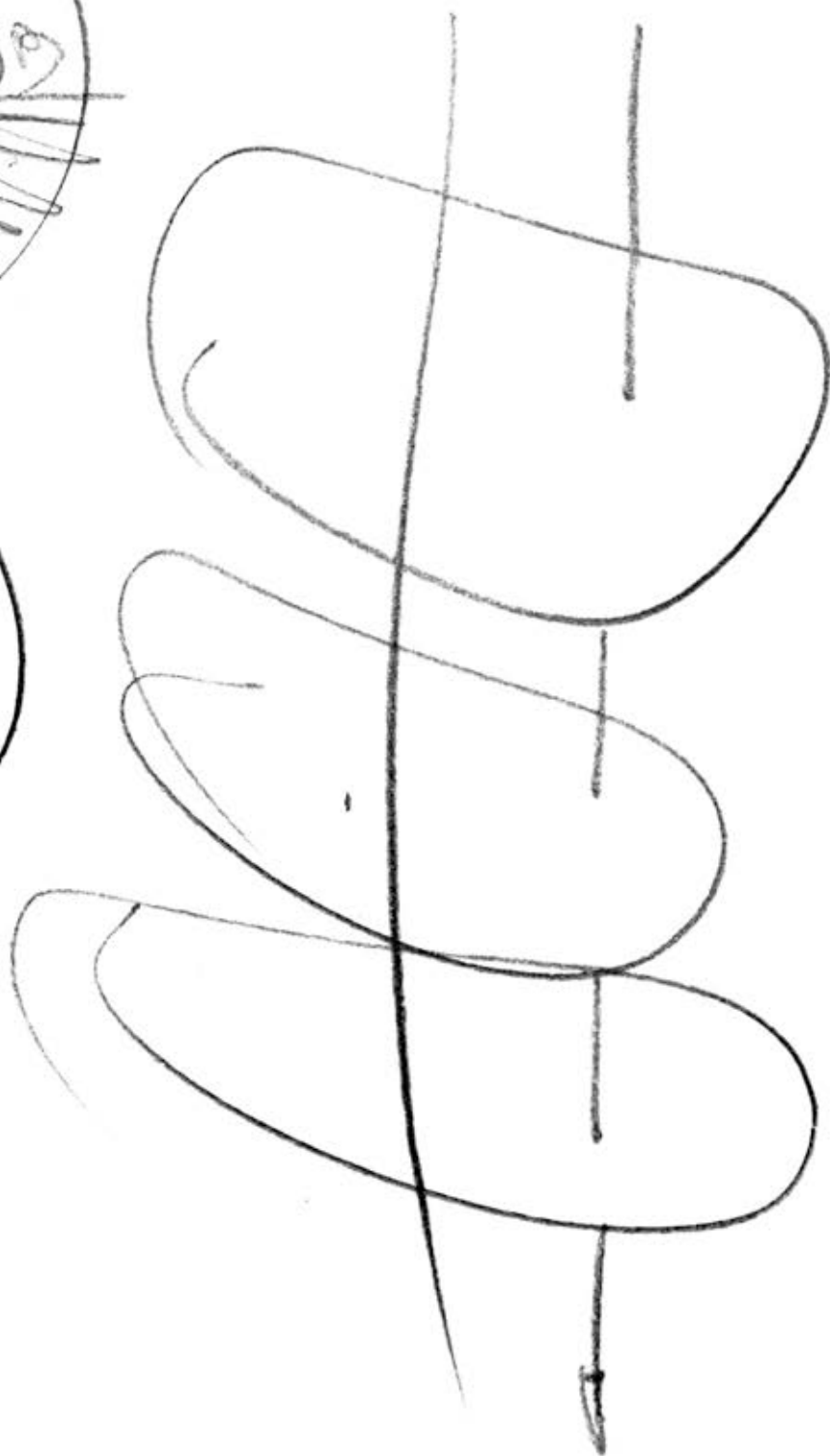
ZEBRA

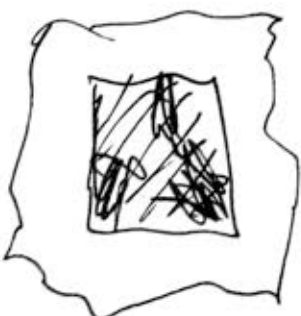
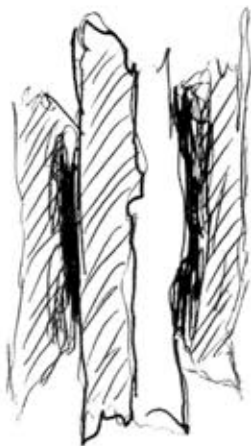
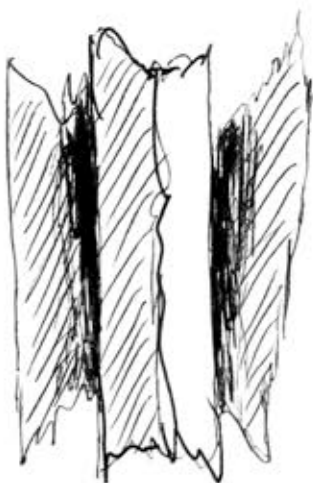
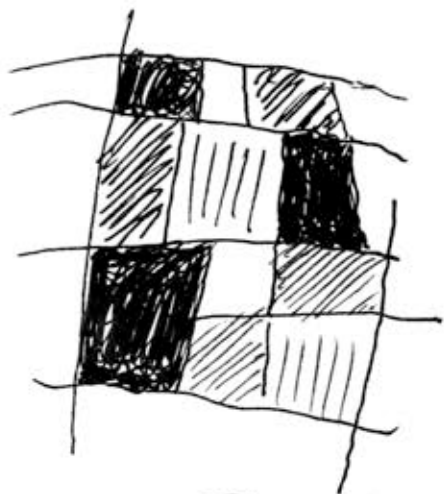
BUILDING

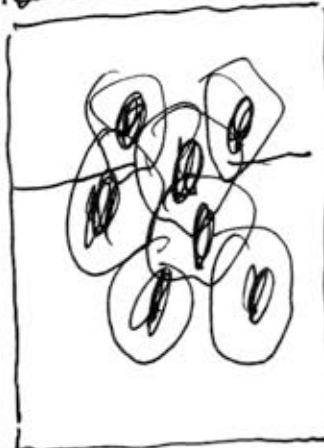
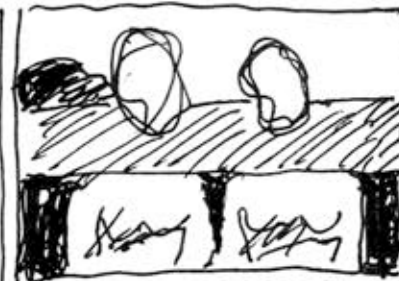
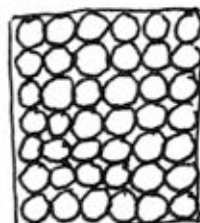
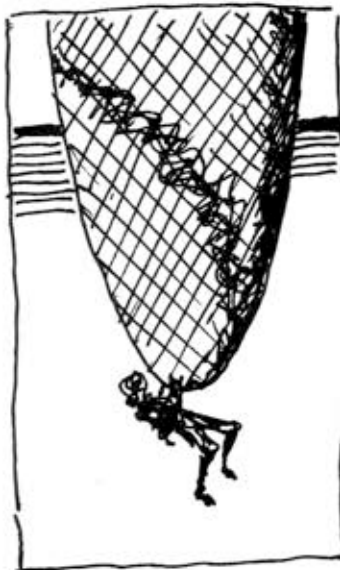


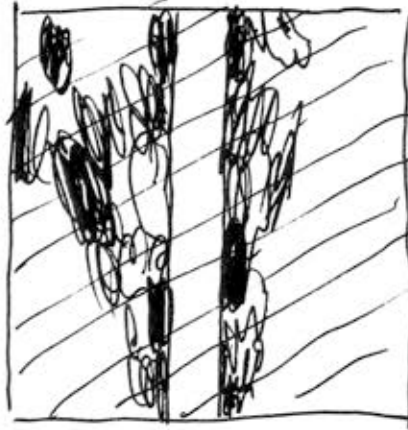
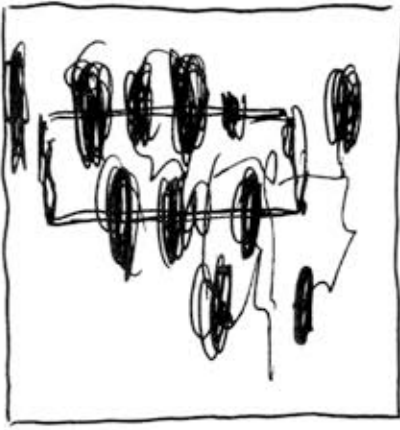
ADA

DAA





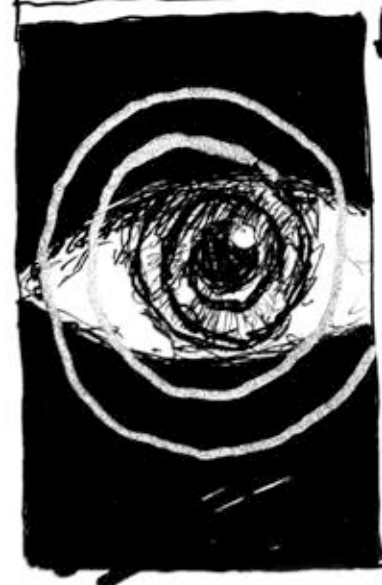
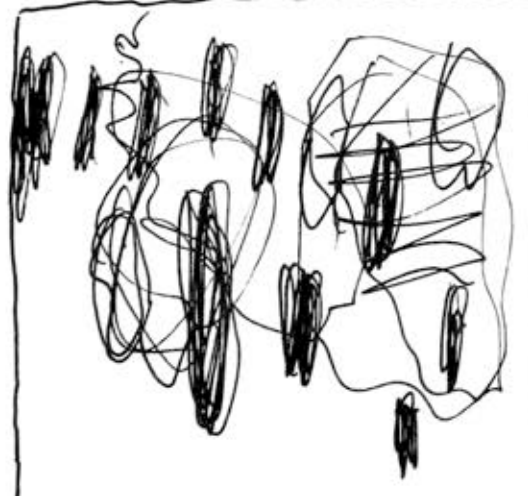
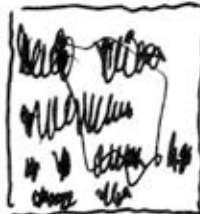






THE SOUND OF YOUR
VOICE IN STAINS
AND COLORS.

READING.
LIKE READING.



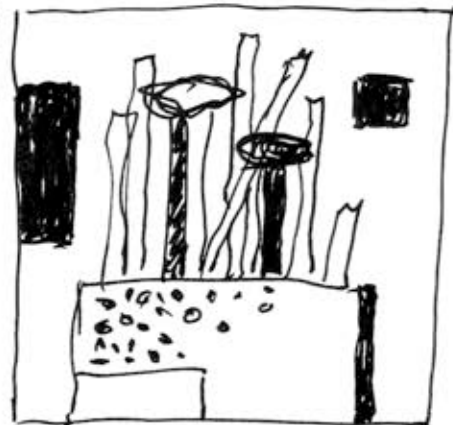
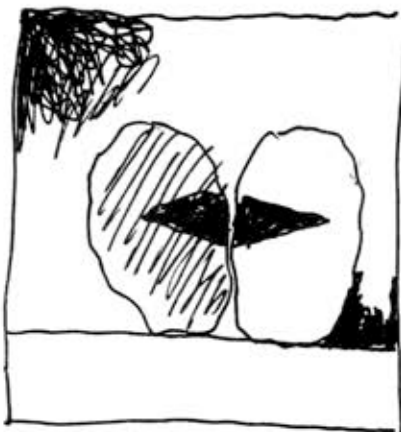
THIS
WINDOW
IS
COVERED
WITH
OILY
PINK
PAINT



ADD.



ADD.





Modified graffiti. 2010
Rorschach Heads III Series
Albasanz street, Madrid

Graffiti. 2011
Rorschach Heads III Series
Meatpacking District, New York

Graffiti. 2011
Rorschach Heads III Series
Meatpacking District, New York

New York and the urge to rethink painting

In light of the way in which the gestures of the neo-avant-garde have slid into a deplorable state of institutionalized repetition and recreation, Ciria has conscientiously attempted to steer clear of the decorative and banal by formulating a wide range of questions regarding the paths currently open to painting. Driven by a desire to mature as an artist unhindered by the restrictions of a trademark style, he moved to New York in late 2005 with the idea of rethinking key elements of his discourse. This was a coherent strategy for an artist who has spent much of his life on the move and has honed a discourse grounded in the synergies between the places and cultures in which he had lived.

Unlike the stereotypes of the migrant artist perennially perceived as being either the “other” working in a foreign country or the cliché world traveler who establishes no ties in the course of his or her endless journeys, Ciria belongs to the select tribe of creative people who instinctively know how to hit the ground running wherever they happen to go. Before he landed in New York, he had been drawn to the American avant-garde that understood painting as *a place for an event*—Harold Rosenberg’s proverbial description of New York action painters. Living and working there nevertheless meant casting off the weight of that legacy, a process that supposed cooling down his paintings and moderating the expressionist codes of his work during the 1990s. But above all else, New York was a place in which to reflect on and rethink his painting and modify the values that he had developed over the previous decade with undeniable success. Although fully aware of the risks this involved, he recalls, “I didn’t want to go back to painting more work in the vein of the gestural expressionism [I had been producing] prior to [moving to] New York.”⁵

5 José Manuel Ciria. “Volver.” In *Búsquedas en Nueva York* (Madrid: Ediciones Roberto Ferrer, 2007) 44–45.

Miramar Building Arts Center
Sitges, 2010



Stefan Stux, Jose M. Ciria and Robert C. Morgan
November 2, 2010

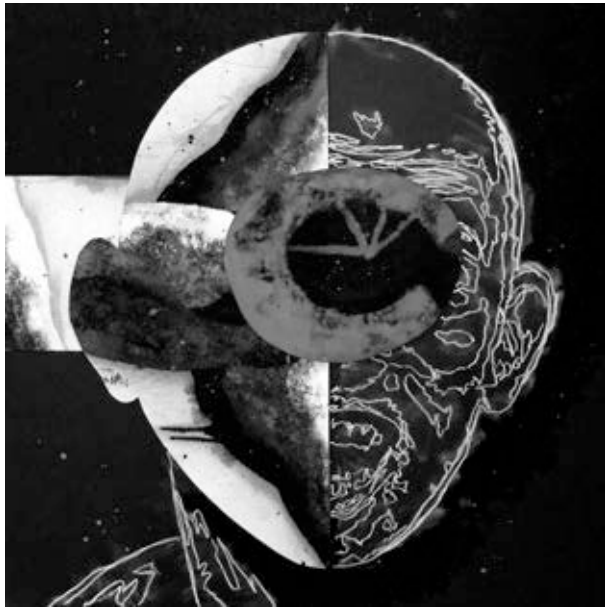
Stefan Stux Gallery
New York, 2011

Ciria's initial steps toward a new language were figurative explorations in which he contained the formerly free, expansive, gestural stain within a tighter visual structure of well-delineated outlines. The first body of work he produced in this new direction was *Post-Supremática* (2005): a series of sketches portraying featureless faces, fleshless hieratic bodies, and figures with frozen gestures. The logical evolution of his work from this point on would be as much about continuity as rupture: continuity in the sense that these sketches would provide a marvelous roadmap for future work—drawing as a compositional structure—and rupture because the artist would go on to rework the figures they depicted until he reached a new sphere of iconographic freedom in which forms would no longer be governed by the logic of the body.



This shift marks the starting point of what has undoubtedly been one of the most prolific stages of Ciria's career, the period in which he created the expansive group of paintings that make up *La Guardia Place* (2006-2008). Families of drawings of varying referential intensity emerged from the artist's experimentation with drawing; one can intuit in all of them the presence of a fragmented morphology by which realities are reintroduced, albeit without ever resembling descriptive interpretation. The drawing that structures the pieces of this new series harbors a vital yet petrified matter that is ultimately conceived as the kernel of an iconic sign that, in its multiple nuances, devours its own legibility. This is nevertheless the motif's only means of warding off the menace of its disappearance: if the drawing did not exist, the stain would expand in a haphazard fashion that could possibly end up looking much as it did during the artist's period of abstraction. And yet we should not take this drawing as being nothing more than the demarcation of the stain: line has become a structural and compositional device for the image, defining new iconographies and opening up the possibility of regulation and modular repetition.

One of the thematic and formal elements explored in *La Guardia Place* is the mask, present in a number of works in which the *disegno* has been reduced to a simple elliptical structure that stands in contrast to the free and expansive protean iconography that dominates the series as a whole. This iconic element, along



Cyclops. 2011
Rorschach Heads III Series
Oil and collage on gator-board
60 x 60 inches

with a new approach to color (which going forward more be flatter, more fluid and irregular) mark the direction that Ciria would take in his next series *Burlesque Mask* (2008). The artist's initial modular experimentation would eventually morph in a variety of ways, from the decomposition brought on by the active function of the void in the *De-Occupations* series (2008) to the deceptively naive expressiveness of the *Doodles* series (2008).

But what was perhaps the most unexpected turn in Ciria's work during his New York period occurred in *Rorschach Heads III*, a group of pieces begun in 2009 featuring oversized faces transformed into battlegrounds rife with counterpoints of light, chromatic distortions, and powerful foregrounds that trigger a direct dialogue with the viewer. These paintings are ultimately portraits devoid of any conceptual meandering or formal explorations apart from those flowing from a desire to make painting a fascinating formal exercise. The ambiguity of Ciria's work between his return to the figure and his persistent anti-naturalist transformations, executed within the framework of formal problems of representation, indicates an eagerness to constantly transgress or even reject any physical or psychological affirmation of the portrait as a genre. Like stage makeup applied in bursts, the colors used in *Rorschach Heads III* usurp the authenticity of the skin of the figures portrayed. It is therefore perhaps logical that the artist rejected the plasticity of painting and chose to integrate elements of collage into the final pieces of this series. This may well have been the only option open for depicting contemporary human subjects from new angles—divided, empty, unexpected, and transcended—in a context in



Strange people in Washington Square II
Lost Identities Street Action. New York, 2011

Aleim with Eight Heads
Lost Identities Street Action. New York, 2011

Popsicles
Lost Identities Street Action. New York, 2011



Berlin Collage Heads Wall
Work in progress
Berlin, 2012

which the concept of uniqueness seems to have definitely disappeared. This work delves into new identities, inter-subjectivities, and undefined individuals characteristic of a new era that defy classification into traditional categories.

The itinerary I have chosen to follow in this essay does not offer a strictly chronological history of the artist's endeavors untrammelled by ruptures and hiatus. However, the creative ramifications of the work Ciria produced in New York are part of a dynamic discourse in which ideas and practices occasionally overlapped and that constantly redefined key elements of his art. Just as his initial figurative explorations of the 1980s provided the impulse for his abstract expressionist work of the 1990s, his experimentation with drawing during his New York period would be the genesis of his next round of artistic output, which represented a forceful new dialog between gesture and order. The point of reference here is Ciria's *Abstract Memory* series begun in 2009 (and thus contemporaneous to his work on *Rorschach Heads III*)— a block of work in



National Museum of Modern Art
Bucharest, Romania, 2012

Abstract Memory Installation
Abstract Memory Series
National Museum of Modern Art
Bucharest, Romania, 2012

Abstract Memory Installation
Work in progress
National Museum of Modern Art
Bucharest, Romania, 2012

which the artist accentuates the diametrically opposed tropes he explored in the 1990s: the stain, which now possessed the condensed expressivity of a controlled explosion in expansion and the grid—exact and impenetrable—laid out like a checkerboard and rigid as a machine that catalogs and distributes forms in an orderly fashion.

Rereading my first texts about this series,⁶ written immediately following their execution, I am struck by my insistence on making a diametrical distinction between the formal characteristics of Ciria's *Rorschach Heads III* and *Abstract Memory* series and pointing out the broad differences between them. Reviewing the artist's creative output from a more current perspective, I detect a symbolic connection that goes beyond the mere formalist interpretation I initially made of both series. In fact, beyond their plasticity, the stains operating within the grids of *Abstract Memory* can be read as anonymous, individual units imprisoned in a painful order that castrates the different, subjecting it to a force that is nothing more than immobility and paralysis by means of an artificial mechanism. These images are, in essence, the Rorschach heads, albeit faceless and unrecognizable in their new incarnation. Ciria has transformed each and every stain into a subject suspended between life and death, a breathless burst, a mere symbol that appears to us to be stranded within the composition.



6 Carlos Delgado. In *Ciria. Five Squares. Series americanas* Ourense: Diputación de Orense, 2010. Catalog published in conjunction with the exhibition of the same name, shown at the Palacio de Simeón, Ourense, Spain.



Heritage Museum (MUPAM)
Málaga, 2012

Berlin: a new space for interrogation

Forever shuttling between points on a global roadmap due to the idiosyncrasies of his career, Ciria has taken a fertile diasporic stance wherever he has lived that has served as both a latch with which to lock down strategies fully explored and a knocker that opens the door to new artistic concepts. We could say that these periods of physical, emotional, and professional transit represent points in the artist's career that he has used as laboratories for developing new ideas and opportunities for immersing himself in the inner intellectual dialogs by which he reviews imagery he has worked with to date and plots out fresh strategies for his artistic route forward. Ciria has managed to forge a solid but open-ended career marked by a discomfoting discourse always at the point of tension, which during his brief stay in Berlin revolved around questions concerning the direction his work should take next. As the artist himself confided to me in the course of a conversation:

A lot of questions have surfaced that I need to find answers for, one way or another: How abstract is my painting? Do I need to change codes and generate new techniques and languages? Should I go back to the purity of the *Masks of the Gaze* series? What would happen to the formal organizational arrangement of the *Abstract Memory* series if it were freed from the rigidly compartmentalized and geometric background? How can gestural abstraction be united with the return to the line and structure of the *La Guardia Place* or *Doodles* series?

The answers to these questions would, of course, come from the artist himself. And they began to gradual emerge by grace of an apparently simple strategy: taking the *Masks of the Gaze* and *Abstract Memory* series as a starting point and extracting the



"Ciria, Pronounced Thiria"
Presentation of the documentary
MoMA New York. 2013

Lost Identities Action
MoMA New York. 2013

dynamics of the stain as *raw material* on which to build new abstract imagery. Ciria extracted the stain from the first series he had executed back in the 1990s and brought it to the fore, retaining the formal presence it had taken on in New York in terms of flatness, density, and contrast, as well as the formal order that had characterized his work during that period, while diminishing the imposing weight of the geometric structure that had previously framed and individualized each stain. In short, he dismantled the scaffolding and discovered the building could stand on its own. The stain had learned its lesson, interiorized the logic of its placement, overcame the expansive desire of the gesture, and no longer needed other elements to form a composition that was rigorous but not strict, ordered but not repetitive, and controlled without a loss of expressivity.



The outcome would serve as the point of departure for two new groups of work based on the concept of the stain—the raw material—as an under-over boundary. The first, *Psychopomps*, set up painting as a weapon for destabilizing the authenticity of the photograph through a process of hybridization by which each medium lost the degree of intensity it possessed in its *pure state*; the second, *Puzzles*, inverted this process by means of the dissection of fragments of the artist's iconography and their subsequent placement over the stain. In both instances, the artist transformed the materials he worked with into alien spaces that stubbornly resisted any interpretation that positioned them as mere maps of artistic expressivity.



Heating up images produced by someone else and cooling down your own are two strategies for separating yourself from the immediacy of painting—a distancing that appears to meet the criteria postulated by José Luis Brea for creating art within the context of the current banalization of the culture industry in *Las auras frías* (The Cold Auras) as “halos that resist any association with religion”⁷—and putting art on the same level as any other artifact.



⁷ José Luis Brea, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática* (Barcelona: Anagrama, 1991), 11–12.

Museum of Modern Art (MAMBA)
Buenos Aires. Argentina, 2013

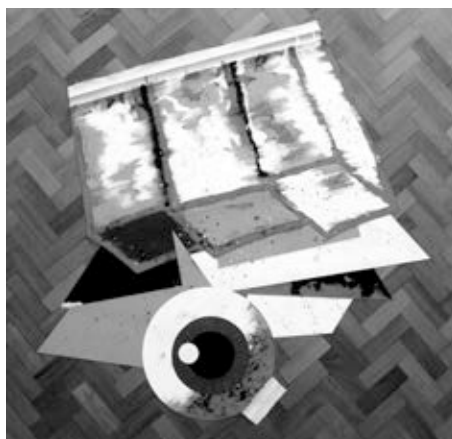
Lost Identities Action
Museum of Modern Art (MAMBA)
Buenos Aires. Argentina, 2013



London Wall
Street Windows Gallery
London, 2013

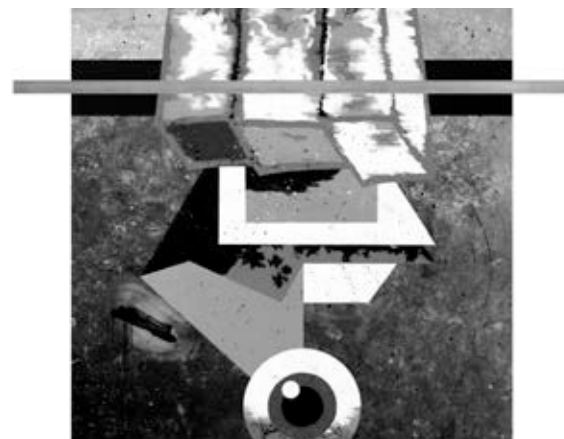
The London Boxes

Conscious that contemporary art has abandoned the strong, monolithic directions of modernism in search of greater complexity and mobility, Ciria avoids imposing a single narrative on his paintings, preferring to work with multiple interlinked possibilities. A truly productive idea often has an incomplete structure, denies immediate aesthetic gratification, and points toward its subsequent stage of development. If we plotted out a schematic map of Ciria's output as an artist, we would quickly see how alternative routes, nodal points, and endings that could be revisited at some future point emerge from each point of departure.



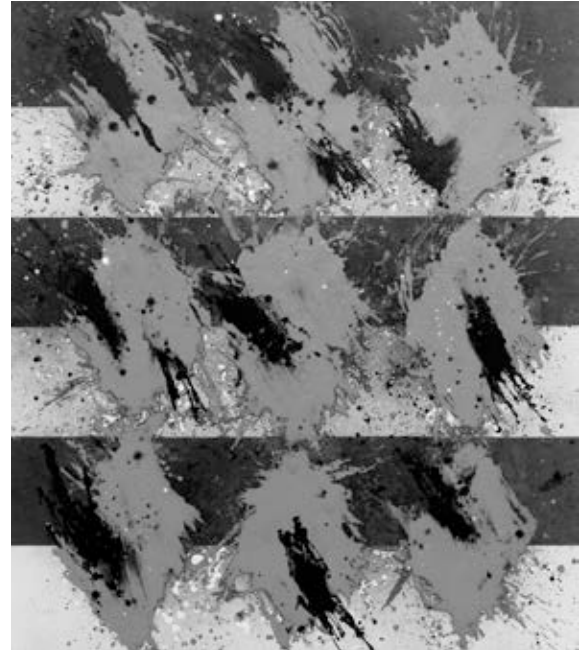
Memorized Icon
Work in progress
London, 2014

Memorized Icon. 2014
The London Boxes Series
Oil, canvas collage on tarpaulin and iron bar
79 x 90 inches



The London Boxes series initiated in 2013 represents the most recent level of a specific line of investigation begun in 2005 at a turning point in the artist's development at which he sought to recover the line and, after various experiments, produced his breakthrough series *La Guardia Place*. It was with this block of work that the artist began to understand the overall composition of a painting as a set of conscious decisions and form modulated by drawing surfaced as a key theme. During this time, he created figurative works (within the broad margins permitted in contemporary figuration) alongside other totally non-referential pieces and other compositions difficult to place in either camp.

The boundary between abstraction and figuration once again became contested territory in *The London Boxes* series. Aware that even the most radical forms of abstraction conform to the symbolic underpinnings of the visual arts to some



The First Kisses. 2013
Masks of the Glace Series
Oil on canvas
59 x 51 inches

The first London studio. 2013





St. James Cavalier Center for Creativity
Valletta. Malta, 2013

degree, Ciria sought to create specific forms of unlikely volumes arranged on different planes, piled on top of each other or positioned in a state of precarious balance as testimony to the destruction or metamorphosis of things. If the figurative exists in these pieces, it is never particularly easy to detect and the contextualization of the motif hangs in suspense. We are unable to define the many-layered structure of the drawing that centers the composition in terms other than those strictly associated with painting, and can only allude to its color, form, volumes or occasional tropes such as the curious repeated eye-marble that appears to constitute an ironic commentary on the preeminence of the visual in Western society. This would seem to be the only path open to us, the only possibility of triggering the word, conscious of the fact that human experience is structured through language.

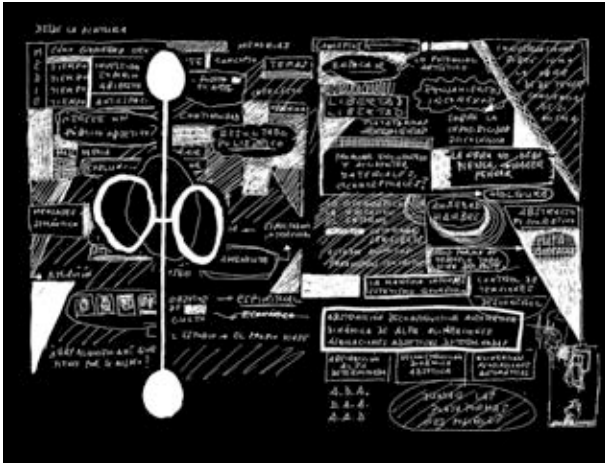
In the course of this semantic process, abstraction and representation are reactivated dialectically while an attentive eye leads us to discover recurring visual elements such as matrices that when isolated can assume the form of operative linguistic nuclei in different works within the series. This is not the first time that Ciria has used a formulation based on distinctive basic units that



Sintagmas
The London Boxes Series
Tabacalera - Promotion Arts Center. Ministry of Culture
Madrid, 2014

Chalk Black Wall
Tabacalera - Promotion Arts Center. Ministry of Culture
Madrid, 2014

Landscapes
Constructed Dreams Series
Tabacalera - Promotion Arts Center. Ministry of Culture
Madrid, 2014



acquire a purpose by means of repetition;⁸ there are numerous instances in the *La Guardia Place* series in which the artist gets extra mileage from an image by repeating variations of it (in graphics, alternative colors, or in terms of internal structure) over and over again.



As in the case of the series mentioned above, the syntax of the matrix of *The London Boxes* responds logically to variations in the composition of individual works. The artist's initial ambition is to stabilize the visual text prior to transforming it into another state. The matrix is essential in that it facilitates a continual process of reflection and the systemization of the artist's investigations of a given iconography. Ciria's habit of constantly rethinking a piece as he goes along is testimony to his inestimable capacity for critically questioning the formal structures of his work. This practice of questioning by means of repetition, which makes sense in the context of the creative process, is a notion borrowed from Deleuze, who was careful to draw distinctions between the variations of repetition possible—of identity and difference, of the established and the new, and active and passive or reactive.⁹ A new matrix reappearing in another work does not preserve that which it denies but rather affirms what changes, its novelty, which is always essentially semantic. To prevent this repetition from

8 Carlos Delgado, (2008). "Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria." In *Ciria. Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes), 178–187.

9 Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía* (Madrid: Anagrama, 1971).



Abstract Memory Installation
Abstract Memory Series
Tabacalera - Promotion Arts Center
Ministry of Culture
Madrid, 2014

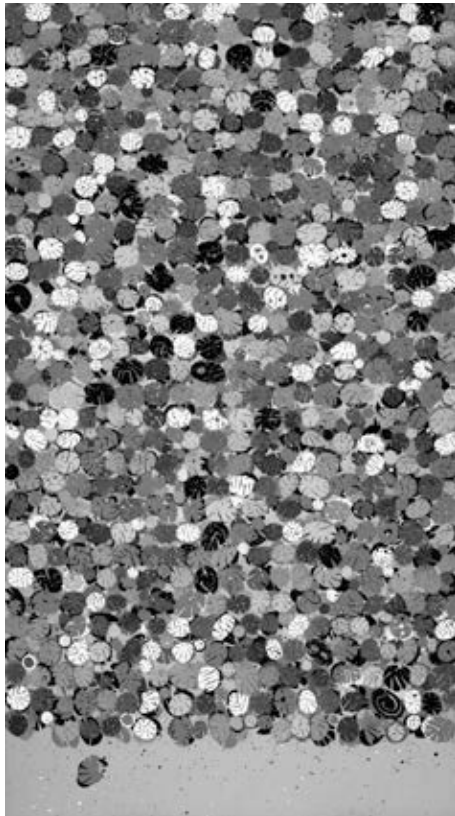
The London Boxes Statement
London, 2014



becoming tiresome, “it must be accompanied by a play of creativity that adds something to the repetition.”¹⁰

Hybrid, cold, and extremely complex despite its apparent simplicity, *The London Boxes* series links rhetorical devices that appear to respond to the lack of clarity characteristic of a contemporary world in which any fixed positioning, be it territorial, ideological, or spiritual, has disappeared. An instability analyzed from the perspective of the ironic hedonistic pleasure of painting, an act as sterile as it is provocative, yet capable of subverting the complacent gaze by means of solid thinking in liquid times. The surprising thing is that when all is said and done, it is nothing more than painting.

10 Daniel Malpartida, “El placer de la repetición,” *Revista de Actualidad Psicológica*, XV, (2003).



Light and Text (Field of 2467 Flowers)
Constructed Dreams Series
Tabacalera - Promotion Arts Center. Ministry of Culture. Madrid, 2014
142 x 79 inches

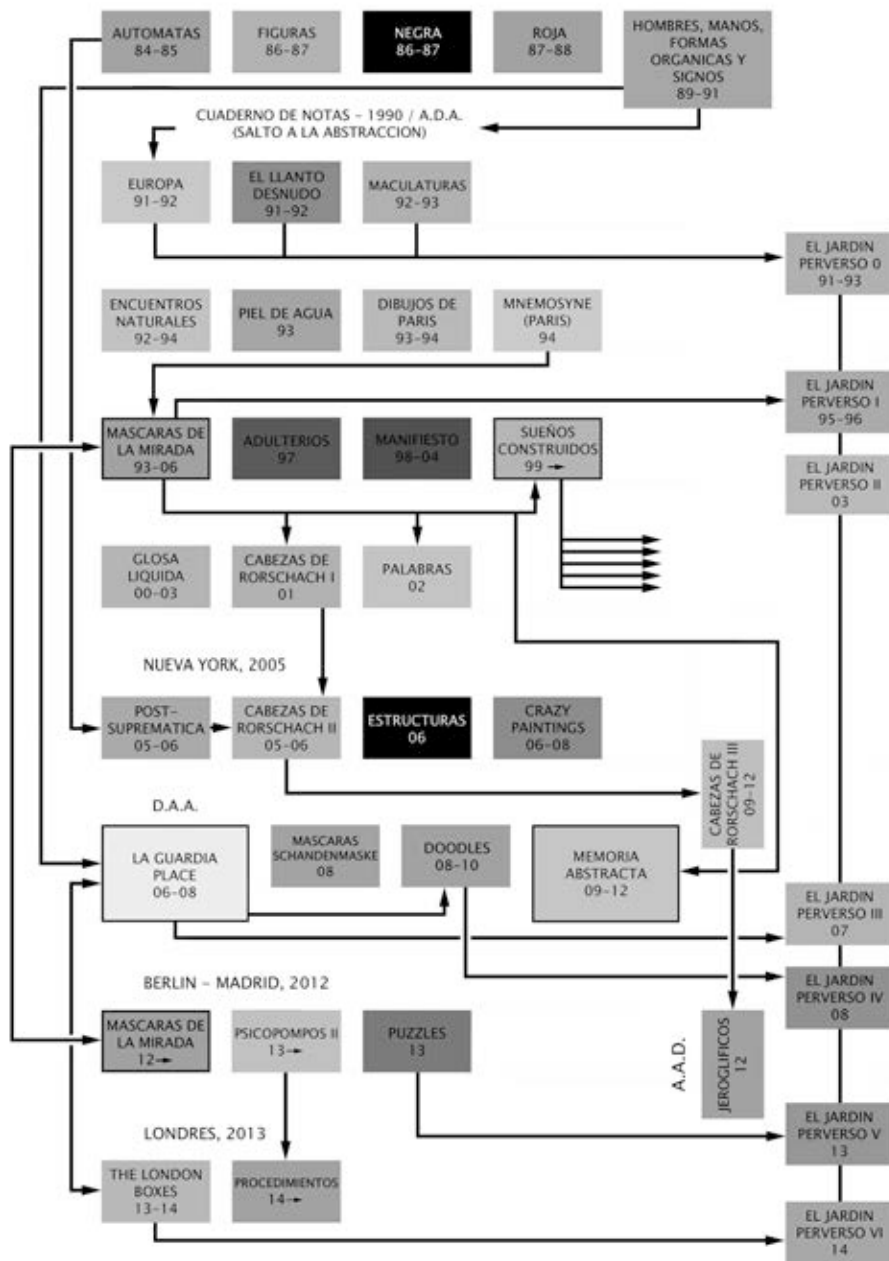
Showcase with Objects
Memories and Memory III
55 x 55 inches. London, 2014

Looking Man. 2014
Collage and ink on paper
12 x 8 inches



Last stop: S-Pain or the *dynamic attractor*

And once again in Madrid. As mentioned at the beginning of this essay, Ciria has been compelled for family reasons to navigate a city in which he doesn't particularly feel he belongs. In the light of these circumstances, he runs the risk—so easy to fall prey to—of becoming an amateur psychoanalyst in constant search of the roots of his trauma—some dark event in the past he believes to the genesis, the trigger, the ultimate cause of the negative vibrations that currently assail him. We must remember that we are talking about Spain: a country far removed from the limelight of the international art scene and furthermore hobbled by a weak economy and lack of investment in areas such as education and social welfare that have withered under years of grinding austerity policies. It is not easy to move forward in such an environment. Despite the limitations of the environment in which he now finds himself, Ciria has somehow managed to create what may well be one of the most lucid bodies of work he has produced as a mature artist. His repeated assertion, “I do not make paintings,” its tone of sarcasm undiminished, continues to signal, even in the face of adversities, his desire to transform his work into a program geared towards an objective: to create a solid, complex, and fully contemporary image capable of making a confident and lucid statement in a cultural context charged with an unprecedented level of visual saturation and practically devoid of critical thinking.



The virtue of the *Procedures* series lies in the diverse strategies of visual representation the artist has employed to weave a joyous and exultant new narrative free of the constraining geometry that previously governed his work. There is greater emphasis on emotion than thought, intuition rather than theoretical questioning, and the expansion of the image rather than the compositional framework. Anyone who has followed the evolution of Ciria's work to date would find it impossible to square the dictates of Automatic Deconstructive Abstraction with this new series, the morphology of which is not defined in terms of conceptual units but rather from the perspective of dimension. Ciria has taken a rhizomatic approach to this series, exploiting the possibilities of



Tenerife Arts Center (TEA)
Canary Islands, 2015

variation, expansion, conquest, capture, and offshoots. The visual result is a map that offers multiple non-hierarchical entrance and exit points and multiple lines of escape that defy any system of central authority and allows every single element to be linked to all the others. The binary logic between gesture and order that characterized his previous work has vanished, and the stain has become the sole protagonist.



A pendulum always swings back and forth until such time that frictional torque brings it to rest in a vertical position. This point of repose is its stable *attractor*—in other words, its final equilibrium. But as Fernández Mallo has pointed out, “not all attractors bring a system to a halt; there are dynamic attractors as well, for example, a planet that strays slightly out of its orbit will eventually return to its ellipsoidal path, in this case, a curve.”¹¹ This metaphoric image serves to underscore once more that Ciria’s artistic vision is not anchored within a closed, stable system but rather evolves as it assimilates multiple internal and external influences into its aesthetic and conceptual corpus. To wit, far from falling under the sway of a conventional attractor, Ciria’s work continues to rebound and flow along unexpected paths until it manages to escape the orbit of the accustomed to enter into a new process of experimentation that facilitates a fresh approach to the pictorial act. After more than three decades, the pendulum continues to be in full swing.



11 Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. (Madrid: Anagrama, 2009), 165.

THE

L.A.

PAINT

NOTHING

IS



Mixed Poems I, II and III. 2016/17
Procedures Series
Oil on tarpaulin
79 x 79 inches



Ciria's Madrid studio. 2017

Trembling. 2016/17
Procedures Series
Oil and graphite on tarpaulin
79 x 79 inches





Dots. 2016/17
Procedures Series
Oil and graphite on tarpaulin
79 x 79 inches



Heads on a Tray. 2016/17
Procedures Series
Oil and graphite on tarpaulin
79 x 79 inches

I Only Saw Half. 2016/17
Procedures Series
Oil and graphite on tarpaulin
79 x 79 inches





Blind Cyclops. 2016/17
Procedures Series
Oil on canvas
79 x 79 inches



Spoons and Forks, 2016/17
Procedures Series
Oil and canvas collage on tarpaulin
79 x 79 inches



Crows and Flamingos. 2016/17
Procedures Series
Oil on tarpaulin
79 x 79 inches



Chicken Footprints. 2016/17
Procedures Series
Oil and graphite on tarpaulin
79 x 79 inches



Desassembled Composition, 2016/17
Procedures Series
Oil on tarpaulin
79 x 79 inches



F. Blessed Onion. 2016/17
Procedures Series
Oil on tarpaulin
79 x 79 inches



Crazy Unicorns. 2016/17
Procedures Series
Oil on tarpaulin
79 x 79 inches



Jumping Leeks. 2016/17
Procedures Series
Oil on tarpaulin
79 x 79 inches



Clockwork Cerulean. 2016/17
Procedures Series
Oil and graphite on tarpaulin
79 x 79 inches



Dark White. 2016/17
Procedures Series
Oil and graphite on tarpaulin
69 x 69 inches



The Invisible Cow. 2016/17
Procedures Series
Oil on cardboard
11 x 15 inches

CIRIA

El movimiento del péndulo

(Las pinturas de Los Ángeles)

Por Simone Krug

La pintura seca entre la noche y el día. Se vuelve al estudio por la mañana y la brocha debe mojarse de nuevo, las gráficas medio formadas se llenan, la pintura se dispersa sobre la superficie del lienzo. La pintura, como medio, se organiza en capas, veladuras deliberadas, sombras y formas originadas en gestos repetidos: agua, pigmento, lienzo, una y otra vez. Y, aun cuando el trabajo del artista se finalice, la continua tarea debe ser revestida de nuevas capas que encierren los colores, asegurando la vitalidad de las diferentes formas obtenidas. El proceso está imbuido de deliberación. A medida que la pintura se seca entre la noche y el día, las zonas empastadas permanecen húmedas por la mañana. El trabajo, está definido, exige un tipo de paciencia particular.

A lo largo de sus carreras, muchos artistas se han detenido en su trabajo, lo dejaron secar durante meses e incluso durante años. La noción de productividad artística como trayectoria futura ha sido analizada por artistas como Agnes Martin, Marcel Duchamp, Lee Lozano y muchos otros, que se detuvieron, a menudo a mediados o a finales de su carrera, para repensarse, reflexionando sobre la manera en que el polvo iba a posarse sobre su obra.

El conjunto de pinturas de José Manuel Ciria *El Movimiento del Péndulo*, busca observar el espacio entre el trabajo y su dilación, y marca un retorno a la pintura después de una prolongada y meditativa pausa. Aun mientras se alejaba de sus pinceles, el artista evidentemente conservaba su curiosidad por la forma visual, cuestionando y considerando las posibilidades con más interés y potencialidad. ¿Después de todo, qué piensa el pintor entre la noche y el día, mientras se seca el trabajo medio terminado en el estudio? Y, reflexionando más, ¿qué lo lleva de vuelta al lienzo para completar la pieza? En esta serie, las obras de Ciria aparecen en distintos estratos, caracteres y escenas expresadas en manchas y goteos sobre aparente asfalto, hormigón y otros matices que recuerdan arquitectura e infraestructuras.

La construcción cronológica de la obra es más evidente en *Trembling* (Temblor) 2017, que es como una negación de las pinturas borrosas de Gerhard Richter, aquí el ritmo de la mancha del pintor se refleja más ontológicamente. Una gruesa franja de pintura está tachada horizontalmente de izquierda a derecha, descarnando la parte media de la obra en su redistribución de pintura, que aparece nebulosa y oscurecida detrás de las formas más vibrantes. A diferencia de otras piezas de esta serie, Ciria parece referirse a la idea de la pintura como un indicador de la acción, que contrasta el gesto de lento barrido con nerviosos sedimentos y degradados de pintura. La pieza adquiere la apariencia de algo que está a la vez inmóvil y en movimiento, totalmente interesada en el dinamismo del movimiento rápido y lento. Incluso el título de la obra, *Temblor*, sirve como ejemplar arquetipo del pintor que trabaja con la mano firme, sacudiendo la imagen. La idea de temblar tiene connotaciones con el miedo, la pérdida del control corporal cuando uno sucumbe a una fuerza más allá de uno mismo. ¿Qué, nos preguntamos, ha sacudido al artista hasta ese punto? ¿Ha encontrado quietud? El péndulo, referenciado epónimo del título de la serie, va de un lado a otro, un dispositivo en movimiento constante.

Con el lenguaje, las pinturas de Ciria insertan formas legibles en paisajes abstraídos, insinuando objetos y personajes. En 1915, el Suprematista ruso Kazimir Malevich tituló un inclinado cuadrado rojo encima de un cuadrado negro más grande: *Realismo Pictórico: Niño con Mochila - Masas de Color en la Cuarta Dimensión* (1915). La obra era simultáneamente un estudio de fantasía y sencillez de la forma pintada. Los críticos, sin embargo, crecientemente se indignaron al buscar esas figuras. Los trabajos de Ciria también juegan con las palabras, aludiendo al contenido que está y no está ahí. Con círculos de baile y remolinos, *Crows and Flamingos* (Cuervos y Flamencos) 2017, emana la ligereza de la pintura de Joan Miró. La especificidad de ciertos colores, aceitoso negro y rosa apagado, reconocen a las aves del título de la obra. Lo más significativo aquí es la extraña combinación de dos pájaros distintivos, raramente emparejados. Ciria parece subrayar la idea del contraste, colocando lo raro y común en la misma escena.

El artista regresa a las aves en *Chicken Footprints* (Pisadas de Pollo) 2017, un trabajo más oscuro y centrado en la formación de una línea negra concéntrica. Estos rasguños expresivos son a la vez rotundos y

dispersos, realizados en gestos rápidos y a veces rotos. Estas delgadas líneas, representadas junto con brochazos más gruesos, hacen eco de la mirada garabateada de la pintura de Cy Twombly. A pesar de la ligereza de las huellas, en esta pieza hay una cierta gravedad, especialmente en el centro y la parte superior, que están enaltecida por desnudos y pesados colores cálidos, mezclados con blancos y negros.

Si bien la mayoría de las obras dependen exclusivamente de la espontaneidad de la abstracción, Ciria hace uso de una matriz repetitiva en *F. Blessed Onion* (Bendecida P. Cebolla) 2017. En este trabajo, rellena líneas rojas con pintura blanca en el cuadrante inferior derecho, creando un patrón que, en su repetición y verticalidad, se asemejan a las ventanas o puertas laterales de un edificio. El artista también pinta este patrón en ciertas secciones, utilizando una variedad de técnicas tales como manchas, salpicaduras, y restos. Con estas capas, Ciria crea una sensación de fondo y primer plano, incluso cuando representa formas abstractas. En este sentido, la matriz se convierte en un escenario para formas más prominentes, como un círculo negro con un centro blanco, una vertical de color amarillo mostaza y una pincelada roja horizontal que imita la forma y orientación del dibujo. El título de esta pieza, tal vez más que otros en esta serie, es enigmático, ya que otorga un aura extrañada a un objeto común. Una vez más el artista juega con la idea de la disparidad en este título, dando nuevos significados a los objetos y trabajando con estos poco convencionales emparejamientos.

La noción de estar en el trabajo incluso cuando uno no está técnicamente trabajando, ejemplificado por la imagen del artista que piensa en el potencial de la pintura, incluso mientras se está secando o mientras está lejos del estudio, abunda en esta idea. Hablando de un prolongado hiato, Ciria ha señalado que, sin embargo, ha pasado la mayor parte de ese tiempo absorbido por el arte. Volviendo al lienzo, con sus colores, líneas y pinceladas demuestra una renovada vitalidad. Esta nueva serie puede ser considerada como una exhalación, un retorno al ritmo de la pintura. El péndulo oscila hacia atrás, y el artista mancha la lona.



CIRIA

El movimiento del péndulo

Por Carlos Delgado Mayordomo

Creador de imágenes fascinantes y de plataformas teóricas que funcionan con la precisión de un artefacto mecanizado, José Manuel Ciria ha proyectado su trayectoria a través de una constante indagación del hecho pictórico; este recorrido no ha sido lineal, sino que ha venido jalonado por múltiples quiebros elaborados desde la coherencia que aportan ideas, conceptos y formulaciones recurrentes que, como el andamiaje de un edificio, han sustentado toda la estructura de su evolución. De hecho, si bien son muchos los temas a los que atiende el artista y muy variados los materiales que emplea, Ciria ha generado un modo de enunciación visual absolutamente personal e intransferible. Su sistema para la conceptualización y elaboración de la imagen pictórica configura, en suma, una de las voces más personales de la plástica española de las últimas décadas y que no ha rehuído del valor de cierta exclusión dentro de las narrativas hegemónicas que han trazado las panorámicas de este periodo. En este sentido, apunta como necesaria una revisión concienzuda de los procedimientos interpretativos asumidos hasta la fecha a la hora de analizar la aportación –pensamos que esencial– de Ciria a la pintura española contemporánea.

Estas páginas proponen un acercamiento, panorámico y estructurado, a su lenguaje plástico y su entendimiento de la pintura como un territorio cuya cartografía aun es posible reescribir. Nuestro artista siempre ha tomado como punto de partida los logros y fracasos de los movimientos de vanguardia que estructuraron la evolución del arte moderno y ha destilado esta herencia (ahora envenenada, ahora reveladora) como estructura sobre la que sustentar sus propios fundamentos estéticos y conceptuales. Dichos fundamentos se han desarrollado por experimentación, por lo que el espacio de su taller puede entenderse como un laboratorio donde lleva a cabo *artefactos plásticos* que se integran con extrañeza en los cauces del panorama artístico de su tiempo. En cualquier caso, su actitud ha implicado, en numerosas ocasiones, ir a

contracorriente y afirmar la dimensión actual de la pintura, desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la posmodernidad, así como subrayar la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios teóricos y formales. Pero sobre todo, Ciria ha buscado construir una obra que se imponga a la trivialización de la imagen en esta era de la digitalización de la mirada y que, por tanto, logre desestabilizar la cada vez más recurrente pasividad del espectador ante el hecho plástico.

Pero para hablar de manera pertinente de Ciria y entender los distintos capítulos de su evolución es necesario articular un íntima conexión entre creación, lugar, desplazamiento, tiempo, espacio y memoria; es decir, abordar la construcción cognitiva y simbólica del trabajo del artista dentro de un espacio personal en movimiento, generando estrategias alternativas fuera del cliché preestablecido del *viajero global* y afianzando un discurso que integra de manera sinérgica los distintos contextos geográficos y culturales que habita: París, Roma, Tel-Aviv, Nueva York, Berlín y Londres han sido algunos de los principales ámbitos de trabajo antes de que, a principios del año 2015, Ciria decida regresar a Madrid por motivos familiares.

Actualmente, el artista transita en esta ciudad, donde desarrolló las principales claves de su trabajo durante los años ochenta y noventa, como un ámbito que ya no reconoce como suyo y con un cierto sentimiento de angustia. Su vida cotidiana ha llegado a poseer un fuerte componente de tránsito, de estancia provisional y España no es, ni de lejos, el mejor emplazamiento posible. Se trata de un país mediado aun por la crisis económica, por la inestabilidad política y por un continuo desprecio del entendimiento de la cultura como vía de desarrollo: un marco fiscal adverso, un mercado pequeño y opaco, y la ausencia de convencimiento político para mejorar la situación artística nacional son líneas de horizonte imposibles de diluir. Y Ciria se enfrenta a este panorama con un abatimiento tranquilo, dejándose incluso invadir por la narcotizante atmósfera de lo banal que rodea el circuito artístico español. De hecho, a partir de su reciente regreso a la capital española, pasa cerca de veinte meses acudiendo a su estudio de la calle Valentín Beato sin llegar a materializar una sola obra, si bien su pensamiento no deja de trazar cadenas de sentido que darán lugar a la estructura interna de su siguiente conjunto: "Procedimientos". En realidad, durante sus últimos meses en Londres el artista había planteado los primeros tanteos de esta nueva serie, si bien será en Madrid, bajo la presión que supone su inminente muestra en Los Ángeles, donde generará un conjunto sólido de imágenes que relatan un nuevo avance en su discurso plástico.

Basta un vistazo rápido a la pintura que actualmente se está realizando a nivel global para advertir cómo coinciden todo tipo de prácticas: figuración, abstracción, apropiación, acciones colectivas, hibridación, mestizaje, expansión, sampleo, pixel. Se trata de una pintura que actúa por experimentación y que convierte a la disciplina, en esencia, en un espacio donde tensionar la propia especificidad del medio. En la complejidad del mundo globalizado, la relaboración crítica de las viejas narrativas y la revalorización conceptual atraviesan las orientaciones discursivas con las que afrontar nuevos horizontes para lo que ha sido considerado como un "idioma sobreutilizado"¹. Porque la pintura, como cualquier otro medio, sin investigación, cuestionamiento y riesgo puede llegar a mutar en un museo de naturalezas muertas. Y no podremos culpar a nadie: se habrá matado sola. Ciria, quien siempre ha sospechado de los discursos funerarios en torno a la pintura, lleva décadas nadando a contracorriente y afirmando la pintura frente a las estrategias de ocultación y subrayando la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios teóricos y formales.

¹ LAWSON, Thomas. "Última salida: la pintura". WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 154.

Su nueva serie “Procedimientos” parece diluirse, en un primer momento, en lo que podríamos denominar un tipo de *pintura ambiente* habitual en las últimas ferias y bienales: gestual, intuitiva, irónica, fresca y de alta densidad cromática. Entonces, ¿se ha acomodado el artista a una determinada moda? Rotundamente, no. Su inventiva se alimenta de un pensamiento sólido, estructurado a través de las numerosas series, las plataformas teóricas, los experimentos, las dudas y los aciertos que han jalonado su amplia trayectoria. Se trata, por tanto, de una intuición modulada por años de trabajo que le llevan a resolver con extrema facilidad la imagen plástica aun eliminando de su vocabulario una herramienta tan esencial en su discurso como es la geometría. Con su desaparición, la composición se desintegra para dejar paso a sutiles señuelos que consiguen mantener la imagen en pie sin necesidad de un andamiaje que ordene la escena con una estrategia visible.

A lo largo de su investigación en torno a la imagen abstracta, Ciria ha trabajado habitualmente a través de series sobre las que ha consolidado diferentes vías de reflexión a partir de la combinatoria de sus intereses conceptuales. Lo que diferencia “Procedimientos” de otros momentos anteriores es que estamos ante un conjunto no estructurado a partir de la selección de una determinada metodología, sino activado a través de la mezcla de múltiples posibilidades, tanto al nivel técnico como iconográfico. De alguna manera, el artista se plantea una suerte de inventario capaz de recapitular todas las posibles formas de aplicar pintura sobre el soporte. Las manchas que caracterizaban su serie “Memoria Abstracta” se desplazan y reubican modulando un ritmo más musical, fiero, expresivo: el soporte es, ahora, más que nunca, un territorio conquistado por el gesto. Este hecho se potencia en aquellas piezas de “Procedimientos” que se cruzan con la serie “Jardín Perverso”, donde el soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar una propuesta azarosa dueña, a su vez, de una memoria extraordinariamente ligada al propio artista.

Si la geometría ha simbolizado en la obra de Ciria el ámbito de las hipótesis, la mancha ha asumido el ámbito de la duda. En este sentido, “Procedimientos” responde al espíritu de una época caracterizada por la fragmentación de la experiencia humana, por la incapacidad de comprender de manera lógica el conjunto social y, sobre todo, por la imperfección del conocimiento. En definitiva, una aproximación a nuestro presente que ya no responde a una entidad absoluta sino a un sistema abierto a la combinación interactiva de experiencias simultáneas. A través de sus obras más recientes, Ciria nos aproxima a una de las claves de la cultura contemporánea: el tránsito de una noción monolítica de las categorías hacia un tipo de conocimiento difuso, impuro y descentralizado. Merece la pena establecer un salto temporal, mirar al origen de la trayectoria del artista y establecer los núcleos esenciales de su evolución para comprender el complejo proceso que ha articulado su actual posición ante el hecho pictórico.

Madrid: entre la euforia y la crisis

Ubiquémonos en el principio: nacido en Manchester en 1960, Ciria inicia en el Madrid de los años setenta un proceso de formación donde combina el aprendizaje académico con la exploración personal de los criterios del vanguardismo histórico. Será a comienzos de la década de los ochenta cuando establezca una condición más severa para su pintura, estructurada ahora en series y, desde un punto de vista formal, en conexión directa con el neoexpresionismo figurativo que se impuso entonces como tendencia internacional privilegiada. Sin embargo, pronto se alejará de un vocabulario formal dirigido por las modas y, ya en los primeros años de la década de los noventa, buscará distintas opciones para empezar a elaborar un discurso propio. La diversidad en la expresión plástica de Ciria en este momento de su

producción ha sido analizada como una *profunda crisis de sus imágenes*² en los momentos previos a la definición de una primera resolución orientada hacia lo abstracto.

Algunos de los cuadros que conformaban la serie “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” (1989-90) pueden ser considerados como el inicio de un trayecto que pronto se verá complementado por una *plataforma teórica* que comenzará a desarrollar a modo de cuaderno de notas. A través de la plasmación escrita de su pensamiento tratará de dilucidar los mecanismos de la pintura analizándola como lenguaje, experimento con unos objetivos muy concretos que serán señalados por el artista a lo largo de sus páginas:

Legitimar la práctica pictórica, a través de una actitud experimental investigadora, e intentando establecer significados / Objetivar los acontecimientos que se desarrollen en la práctica pictórica, por medio de una reflexión teórica (teoría unida a experimentación) / Observar los cambios de significación que se produzcan atendiendo a la formulación de una serie de unidades descriptivas / Interesarnos en la comprensión de los mecanismos de expresión específicos de la pintura.³

Que Ciria iniciara entonces su enumeración con la intención de *legitimar la práctica pictórica* no es casual. De hecho, este interés fue el primer motor que animó al artista a desarrollar una profunda investigación teórica, construcción que ratificó pronto la coherencia y la seriedad de su futura producción plástica. El cuaderno se convirtió en aquello que él necesitaba, un basamento que le sostuviera ante la posibilidad de *caer en el vacío* y, con su elaboración, puso a punto un análisis acertado de los componentes y posibilidades que su nuevo discurso pictórico estaba empezando a estabilizar.

A través de este cuaderno de notas, Ciria reflexionó extensamente sobre las principales cuestiones teórico-experimentales de su investigación, esto es: la compartimentación, las técnicas de azar controlado, los niveles pictóricos y los registros iconográficos. Estos cuatro conceptos, unidos a las múltiples posibilidades de interrelación que entre sí ofrecen (y que el artista denominará “combinatoria”) constituirán la base conceptual que conformará la producción posterior del artista. Ahora bien, recorrer la trayectoria que siguió tras el descubrimiento de un modo propio de entender la imagen abstracta es adentrarnos en un espacio con senderos que se bifurcan y se vuelven a encontrar. Tras la *liberación del significante* que supuso su llegada a la abstracción, Ciria estructuró en grupos y subgrupos las áreas analíticas de su proceso plástico anticipando de este modo un número elevado de puertas de entrada. También desarrolló exploraciones transversales como la idea de lo efímero (serie “Mnemosyne”, de 1994) y sus consecuencias en la memoria; dialogó de manera directa con la tradición clásica (serie “El tiempo detenido”, de 1996); replanteó códigos visuales del género del paisaje (serie “Monfragüe”, 2000); pero, sobre todo, operó a través de un pulso constante entre la disposición geométrica *versus* la irrupción accidentada de la mancha.

Hasta la exposición *Gesto y Orden* (1994) en el Palacio de Velázquez de Madrid, la geometría se superponía a las manchas gestuales. En aquellas nuevas piezas culminaba el artista una primera investigación donde el vaciado simbólico de la imagen fue abriendo el camino hacia una progresiva liberalización del gesto. De este modo, con la serie “Máscaras de la Mirada”, iniciada ese mismo año y sobre la que volveremos de manera recurrente a lo largo del texto, las manchas pasarán a ocupar el primer plano y la retícula lineal se convertirá en fondo, siempre a través de resoluciones planteadas por la lógica de la combinatoria dispositiva.

2 “El decisivo programa teórico de reflexiones tipológicas sobre las potencialidades de la plástica de nuestro pintor se gestó sin embargo en momento de profunda crisis de sus imágenes. Su plasmación no obedecía en absoluto a ninguna forma de la experiencia eufórica codificada en un conjunto de resultados felices, sino por el contrario a un registro, incluso exasperado, de las “fuentes” de la operatividad plástica, revisadas como punto de apoyo inicial y necesario dentro de un intenso debate íntimo de originalidad, que conocía por entonces en el desasosiego creativo de Ciria sus abismos más ciegos”. GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*. Tf editores, Madrid, 1998, p 90.

3 El cuaderno ha sido reeditado en varios catálogos del artista: *José Manuel Ciria. Paisajes binarios*, Galería Fernando Silió, Santander, 2003, pp. 77-120; *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Galería Bach Quatre. Barcelona, 2005, pp.141-184; *Ciria. Beyond*. Monasterio del Prado, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010, pp. 49-97.

Si bien esta importante línea de actuación no define la totalidad de intereses de su obra, en esta época las obras mayores, las más innovadoras, son precisamente las que ponen al límite las posibilidades dialécticas de la mancha y la geometría. En este sentido, su serie “Máscaras de la Mirada” se puede definir como una calzada central que aún hoy sigue avanzando con el impulso de la experimentación constante. Es, además, el arranque de una producción que responde a la emergencia de una imaginación desbordante, al flujo constante de ideas seleccionadas y organizadas en torno a los parámetros de A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), denominación que, en palabras del propio José Manuel Ciria:

Recorre de forma absolutamente subjetiva y caprichosa a la búsqueda y reformulación de una serie de antecedentes heredados desde el surrealismo bretoniano. ¿Existe la posibilidad de unir en una técnica y con un solo gesto, el método en tres tiempos de Ernst: abandono, toma de conciencia y realización?⁴

El artista asocia el proceso de deconstrucción de la imagen con las posibilidades de automatismo y plantea su base teórica como un interrogante que él mismo va a diseccionar afirmativamente en su producción visual. Esta tensión, regulada a través de la condición inasimilable de los constituyentes de la mancha –aceite, ácido y agua– y las múltiples dicciones que conseguirá imponer a la geometría, trazarán muy diversos niveles de intensidad expresiva en las series “Manifiesto” (1998) o “Carmina Burana” (1998). Y ya, en los primeros años del nuevo siglo, las series “Compartimentaciones” (1999-2000), “Cabezas de Rorschach I” (2000), “Glosa Líquida”(2000-2003), “Dauphing Paintings” (2001), “Venus Geométrica” (2002-2003), “Sueños Construidos” (2000-2006) u “Horda Geométrica” (2005) culminarán esta investigación en toda su amplitud hasta que, de nuevo, vuelva a ser retomada al final de su etapa neoyorquina.

Nueva York y la necesidad de repensar la pintura

Frente a los gestos de la neovanguardia que se convirtieron en una repetición institucionalizada bajo el pretexto de sus innumerables reediciones, Ciria siempre ha buscado instrumentalizar una propuesta capaz de esquivar lo decorativo y lo banal con la intención de ofrecer muy diversos interrogantes sobre las posibilidades actuales de lo pictórico. Esta búsqueda de una madurez no ahogada en una domesticación de su propio estilo es lo que le llevará, a finales del año 2005, a instalarse en Nueva York para repensar las claves de su discurso, estrategia coherente con un artista que siempre ha trabajado dentro de un espacio personal en movimiento y afianzando un discurso que integra de manera sinérgica los distintos contextos que habita.

Más allá de la idea del artista migrante, constituido como una otredad que trabaja en un territorio ajeno, o el cliché del viajero global, desligado de la especificidad de territorio, Ciria pertenece a ese grupo de creadores que ha sabido convertirse en un sujeto de acción en el nuevo espacio al que accede. Antes de su traslado a Nueva York, a Ciria le había interesado aquella vanguardia americana que entendió la pintura como *lugar para un acontecimiento*, tal y como señalara Harold Rosenberg al respecto de los pintores de acción neoyorquinos. Pero ahora, su presencia física en esta ciudad significa desligarse del peso de esta herencia y apostar por el enfriamiento de su pintura, lo que se traducirá en un atemperar los códigos expresionistas de su producción de los años noventa. Pero sobre todo, Nueva York sirve como espacio de reflexión para *repensar* su pintura y alterar aquellos valores que, con indiscutible éxito, había desarrollado en la década anterior. Este arriesgado gesto fue realizado a través de una conciencia plena: “no quería volver a pintar más obra en la línea de la abstracción gestual previa a Nueva York”⁵.

Los primeros tanteos de Ciria hacia un nuevo lenguaje apuntarán hacia una exploración figurativa traducida en

4 CIRIA, J.M. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”. *El tiempo detenido*. Tf. Editores, Madrid, 1996, p. 28.

5 CIRIA, J.M. “Volver”. *Búsquedas en Nueva York*. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, pp. 44- 45.

la condensación de la mancha gestual, libre y expansiva, dentro de una estructura visual delimitada por la línea de contorno. Sus primeras experiencias a este respecto conformarán la serie denominada “Post-Supremática” (2005), en la que el artista empezará a elaborar rostros sin identidad, cuerpos sin carne, figuras de gestos congelados y aspecto hierático. La evolución lógica a partir de este punto va a ser tanto de continuidad como de ruptura. Continuidad porque en estas primeras obras encontrará una herramienta excepcional para sus trabajos posteriores: el dibujo como estructura compositiva. Ruptura porque aquellas primeras figuras se irán modulando hasta posibilitar un territorio de libertad iconográfica, con formas que pronto dejarán de estar reguladas por la lógica del cuerpo.

Este tránsito es el origen de la que sin duda es una de las etapas más prolíficas dentro de la trayectoria de Ciria, jalonada por el amplio conjunto de “La Guardia Place” (2006-2008). A partir de la reflexión del artista sobre el dibujo nacerán, dentro de esta misma serie, familias de diversa intensidad referencial; en todos los casos, es posible intuir la presencia de una morfología fragmentada donde se restituyen realidades que siempre se encuentran alejadas de una interpretación descriptiva. El dibujo que estructura las obras de esta nueva serie recoge en su interior una materia palpitante y a la vez petrificada; acaba por concebirse como germen de un signo icónico que, en sus múltiples matices, es devorado como registro legible. Al mismo tiempo, es el único resorte que posee el motivo frente a la amenaza de su desaparición: si el dibujo no existiera, la mancha se expandiría en un proceso azaroso que posiblemente tendría mucho que ver con la producción abstracta anterior de Ciria. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación para la mancha: la línea se convierte en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevas iconografías y abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular.

Ya dentro de las exploraciones temáticas y formales que acoge “La Guardia Place”, la máscara había sido directamente enunciada en diversas obras donde la dimensión del *disegno* se concretaba en una simple estructura ovalada frente a la iconografía proteica, libre y expansiva que predominaba en el conjunto de la serie. Este elemento iconográfico será, junto a un nuevo sentido del color –fluido, plano, accidentado–, lo que determinará la senda a transitar en sus nuevas creaciones pertenecientes a la serie “Schandenmaske” (2008). La raíz experimental modular sufrirá posteriormente diversas alteraciones, desde la descomposición a través de la función activa del vacío en su serie “Desocupaciones” (2008) hasta la expresividad engañosamente *naïf* de la serie “Doodles” (2008).

Pero tal vez, el giro más imprevisto de todos los llevados a cabo durante su periodo neoyorquino llegará con “Cabezas de Rorschach III”, conjunto iniciado en 2009, donde Ciria apuesta por rostros sobredimensionados en su escala, caras convertidas en campos de combate donde se establecen contrapuntos lumínicos y distorsiones cromáticas, poderosos primeros planos que apelan a un crudo diálogo con el espectador. Pero, en cualquier caso, retratos, sin más derivas conceptuales ni exploraciones formales que las que se generan desde el deseo de convertir a la pintura en un fascinante ejercicio plástico. La ambigüedad que plantea Ciria entre el retorno de la figura y su persistente transformación antinaturalista, elaborada en el marco de problemas formales de la representación, señala un afán de transgredir o incluso negar constantemente la afirmación física y psicológica del género del retrato. Como un maquillaje dramático, estructurado a fogonazos, los colores usurpan la verosimilitud a la piel de los personajes que integran “Cabezas de Rorschach III”. Por eso tal vez parece lógico que esta serie, en su fase final, rechazara incluso la carnalidad de lo pictórico para integrar directamente la construcción a través del *collage*. Tal vez fuera esta estrategia la única posible para hablar de un ser humano, el actual, que actúa con nuevos apellidos: escindido, vacío, imprevisto, trascendido, donde el concepto de unicidad parece haber desaparecido definitivamente. Nuevas identidades,

intersubjetividades, individuos no delimitados que se inscriben en una nueva era ajena al carácter engañosamente esclarecedor de las denominaciones tradicionales.

El itinerario encadenado a través de distintas series que he propuesto a lo largo del texto no presenta exactamente una evolución lineal, sin cesuras ni hiatos; al contrario, las consecuencias creativas de la producción de Ciria durante su estancia en Nueva York responden a un discurso dinámico que en ocasiones se solapa y que resitúa constantemente las claves genéricas de su producción. De este modo, si sus primeras experiencias figurativas durante los años ochenta fueron el impulso hacia su obra abstracta expresionista de la década de los noventa, su investigación acerca del dibujo desarrollada durante su etapa neoyorquina es el germen de un último grupo de trabajo vehiculado nuevamente desde un contundente diálogo entre el gesto y el orden. Me refiero a la serie “Memoria Abstracta” –iniciada en 2009 y, por tanto, realizada de manera paralela a “Cabezas de Roscharch III”– donde el artista acentúa los dos extremos de su poética de los años noventa: la mancha, ahora de una expresividad condensada, como un estallido controlado en su expansión; y la retícula, de un rigor infranqueable, serial como un damero y férrea como una máquina que cataloga y distribuye ordenadamente las formas.

Releyendo mis primeros textos acerca de esta serie⁶, escritos al calor del inmediato proceso de producción de la misma, descubro mi insistencia por separar diametralmente los resultados formales de “Cabezas de Rorschach III” y “Memoria Abstracta”, señalando el carácter extraño de la una respecto a la otra. En mi actual revisión de este momento de la producción de Ciria encuentro, sin embargo, una vinculación simbólica que supera la lectura meramente formalista que en un primer momento realicé de ambas series. De hecho, más allá de su plasticidad, las manchas que operan dentro de la retícula en “Memoria Abstracta” pueden ser entendidas como individualidades anónimas, encarceladas en un doloroso orden que castra la diferencia, sometidas a un poder que no es otra cosa que la inmovilidad y la parálisis a través de un mecanismo artificial. Son, por tanto, aquellas cabezas de Rorschach pero ahora desviadas hacia la negación del rostro y la pérdida del reconocimiento. De este modo, el artista convierte cada mancha en una materia entre la vida y la muerte, un estallido sin aliento, solo un símbolo que en el ámbito de la representación se percibe disunto.

Berlín: un espacio para abrir interrogantes

Ubicado dentro de una cartografía global por la idiosincrasia de su trayectoria, el artista ha asumido un fértil posicionamiento diaspórico donde cada espacio vivido funciona como cerradura –de estrategias ya elaboradas en su plenitud– y aldaba –hacia nuevas concepciones plásticas–. Podríamos decir entonces que es en los momentos de tránsito físico, emocional y profesional, cuando el artista establece sus principales laboratorios de ideas y donde predomina un proceso intelectual dialógico que mantiene antiguos imaginarios y nuevas estrategias de posicionamiento. Ciria ha logrado forjar una trayectoria sólida pero alerta, un discurso en continua tensión y desacomodado que, durante su breve etapa en Berlín, gira en torno a múltiples interrogantes sobre las derivas de su discurso. Como el propio artista me señalaba en conversación:

Habían surgido muchas preguntas a las que necesitaba de una manera u otra dar contestación: ¿Hasta qué punto mi pintura es abstracta? ¿Debo cambiar de códigos y generar nuevas técnicas y lenguajes? ¿Volver a la pureza de la serie “Máscaras de la Mirada”? ¿Qué resultados ofrecería la organización dispositiva de la serie

6 DELGADO, C. *Ciria. Five Squares. Series americanas*. Palacio de Simeón, Diputación de Orense, 2010.

“Memoria Abstracta” liberada del férreo fondo compartimentado y geométrico? ¿Cómo juntar la abstracción gestual con el retorno a la línea y la estructura de series como “La Guardia Place” o “Doodles”?

Las respuestas a estas preguntas las tenía, por supuesto, el propio artista. Y empezaron a aparecer lentamente desde una opción en apariencia sencilla: Utilizar “Máscaras de la Mirada” y “Memoria Abstracta” como puntos de partida y extraer la dinámica de la mancha como *lo crudo*, es decir, como base sobre la cual empezar a edificar una nueva imagen. De la primera serie, realizada en los años noventa, extrae la mancha como registro icónico protagonista; de la serie neoyorquina recoge la contundencia plástica hacia la que evolucionó esta misma mancha (su planitud, densidad y contraste) así como el orden compositivo, si bien desaparece el contundente peso de la estructura geométrica que enmarcaba e individualizaba cada una de las manchas. En resumen, Ciria desmonta el andamiaje y descubre que el edificio se sustenta por sí solo; la mancha ha aprendido la lección, ha interiorizado la lógica de su ubicación, ha dominado el deseo expansivo del gesto y no necesita de otros recursos para configurar una composición que es rigurosa sin ser estricta, ordenada sin ser reiterativa, controlada sin anular la intensidad expresiva.

El resultado será el punto de partida para dos grupos que nacen de la consideración de la mancha –lo crudo– como frontera, sobre o bajo la cual actuar: el primero, “Psicopompos”, establece la pintura como arma de desestabilización de la verosimilitud fotográfica a través de una hibridación donde ambos medios diluyen sus grados de intensidad que poseían en su *definición fuerte*; el segundo, “Puzzles”, invierte el proceso a través de la disección y disposición sobre la mancha de fragmentos pegados que han sido extraídos de su propia iconografía. En ambos casos, el artista transforma el soporte en un espacio extraño, refractario a cualquier consideración de la obra como un mero mapa de la libre expresividad del artista. Así, calentar una imagen ajena o enfriar la imagen propia son dos estrategias para separarse de la inmediatez de la pintura, un distanciamiento que parece responder al requisito que José Luis Brea planteaba para el ejercicio artístico en el actual momento de banalización de la industria cultural, esto es inscrito en las auras frías, como “halos que rechazan toda relación de culto”⁷ y desplazan el concepto de obra de arte al mismo nivel que cualquier artefacto.

The London Boxes

Consciente que el arte actual ha abandonado las direcciones únicas y fuertes de la modernidad para ganar en complejidad y movilidad, Ciria busca en sus trabajos declinar una narración única a favor de un encadenamiento de posibilidades. Una idea verdaderamente fecunda tiene con frecuencia una estructura incompleta, rehúsa la inmediata satisfacción estética y apunta hacia su ulterior desarrollo. Si trazáramos un mapa esquemático de su producción descubriríamos como, de cada punto de partida, surgen rutas alternativas, puntos nodales y finales abiertos a la posibilidad de ser recuperados.

“The London Boxes”, serie iniciada en 2013, es actualmente el último estrato de una línea de investigación concreta, aquella que se inicia en 2005, donde el artista plantea una inflexión en su producción fuertemente escorada hacia la recuperación de la línea y que encontró, tras diversas experimentaciones, un primer hito en la serie “La Guardia Place”. Fue en este grupo donde la composición global empezó a ser entendida por el artista como un conjunto de decisiones conscientes y donde la forma concreta, modulada por el dibujo, era aislada como tema clave. Nacían así

7 BREA, J. Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona, Anagrama, 1991, pp.11-12.

piezas figurativas (dentro de los amplios márgenes de iconocidad que permite la figuración contemporánea) junto a piezas totalmente arreferenciales al tiempo que otras composiciones difíciles de delimitar en uno u otro extremo. En “The London Boxes” el límite entre abstracción y figuración vuelve a posicionarse en un territorio tenso. Desde la consciencia de que ni en las formas más extremas del plasticismo abstracto dejan de cumplirse en algún grado el fundamento simbólico de las artes visuales, Ciria busca en esta serie elaborar formas concretas a través de unos volúmenes improbables que se disponen en diferentes planos, amontonados o en equilibrio inestable, como testimonio de la destrucción y de la metamorfosis de las cosas; si existe lo figurativo, éste nunca promete una identificación fácil y la contextualización del motivo queda en suspenso. No podemos definir esa estructura múltiple que armada a través del dibujo centra la composición si no es con un lenguaje estrictamente plástico, aludiendo a su color y forma, a sus volúmenes, o a puntuales motivos como esa suerte de ojo-canica recurrente que parece un irónico apunte acerca de la preeminencia de lo retiniano. Éste parece ser el único camino que nos queda, la única posibilidad de activar la palabra, conscientes de que la experiencia humana está estructurada lingüísticamente. En este proceso semántico, abstracción y representación se reactivan dialécticamente, mientras una mirada atenta nos lleva a descubrir elementos estructurales iterativos, es decir, matrices que aisladas pueden configurarse como núcleos lingüísticos operativos en distintas obras de la serie. No es la primera vez que Ciria recurre a esta formulación basada en unidades básicas distintivas que adquieren su función por medio de la repetición⁸; su serie “La Guardia Place” contaba con numerosos ejemplos donde el artista recurría una y otra vez a una imagen propia a la que sometía a variaciones (gráficas, de dirección, de color o de estructura interna) que parecían buscar un rendimiento suplementario para una misma imagen.

Como en aquellas piezas, en “The London Boxes” la sintaxis de la matriz responde al ajuste lógico en el ensamblaje compositivo de cada obra. Al artista le interesa, en primer lugar, conseguir la solidez del texto visual para, posteriormente, someterlo a un nuevo estadio. La pertinencia de la matriz radica en que posibilita una reflexión siempre en curso, una sistematización de su investigación sobre una iconografía concreta. Replantear su trabajo denota un cuestionamiento crítico de sus propias estructuras formales de enorme valor. Por otro lado, este cuestionamiento a través de la repetición funciona en un sentido positivo o creativo, noción que deriva de la reflexión que llevará a cabo Deleuze al distinguir entre repetición de la identidad y repetición de la diferencia, repetición de lo mismo y repetición de lo nuevo, repetición activa o repetición pasiva o reactiva⁹. Una nueva matriz, al volver a aparecer de nuevo en otra obra, no conserva lo que niega, sino que afirma lo que cambia, su novedad, que siempre es esencialmente semántica. Y para que esta repetición no se agote, “debe ir acompañada del juego de la creatividad que agregará algo diferente a la repetición”¹⁰.

Híbrida, fría y extremadamente compleja pese a su aparente sencillez, “The London Boxes” engrana *dispositivos retóricos* que parecen responder a la propia opacidad de un mundo, el contemporáneo, donde ha desaparecido cualquier posicionamiento fijo, ya sea territorial, ideológico o espiritual. Una inestabilidad analizada desde el irónico hedonismo del placer de pintar, un acto tan estéril como provocador, pero capaz de dislocar la mirada acomodada a través de un pensamiento sólido para tiempos líquidos. Lo sorprendente es que solo es, al fin y al cabo, pintura.

8 DELGADO, C.. “Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria”. *Ciria. Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius*. Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008, pp. 178-187.

9 DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, Madrid, 1971.

10 MALPARTIDA, D. “El placer de la repetición”. *Revista de Actualidad Psicológica*, xv, Buenos Aires, julio de 2003.

Última salida: **S-Pain o el atractor dinámico**

Y de nuevo, Madrid. Como comentábamos al principio de este texto, el artista se ha visto obligado, por motivos familiares, a transitar actualmente por una ciudad que no reconoce como suya. Ante este hecho se corre el riesgo —es fácil caer en ello— de convertirse en un psicoanalista aficionado, uno que va en busca del trauma, ese oscuro acontecimiento del pasado que se cree el origen, el detonante, la causa de esa pulsión negativa. Pero recordemos que hablamos de una España alejada de la atención artística internacional, enfrascada en múltiples deficiencias (educativas, sociales, económicas) y mediada por una importante sangría de recortes económicos. No es fácil transitar por este horizonte. Y pese a todo, Ciria ha desarrollado en este contexto tal vez uno de los conjuntos pictóricos más lúcidos de su madurez artística. Así, su recurrente afirmación “yo no hago pintura”, sin perder cierto tono sarcástico, sigue revelando hoy, y pese a las adversidades, un deseo de convertir su obra en un programa para un objetivo: llevar a cabo una imagen compuesta y compleja, plenamente contemporánea, capaz de atravesar sin pudor y con lucidez un contexto cultural de inusitada densidad visual y de escuálido pensamiento crítico.

“Procedimientos” tiene la virtud de asumir muy diversas estrategias de representación visual para construir una nueva narrativa, más gozosa, exultante y definitivamente desviada del canon regulador que implica la geometría. Aquí interesa más la emoción que el pensamiento, la intuición que la intromisión teórica, la explosión de la imagen que el sustento compositivo. Cualquier mirada conocedora del trabajo de Ciria encontrará la imposibilidad de hacer coincidir los enunciados de la *Abstracción Deconstructiva Automática* con unas obras cuya morfología no está planteada a partir de unidades conceptuales sino más bien a partir de dimensiones cambiantes. Como el rizoma, Ciria procede ahora por variación, expansión, captura, conquista e inyección. El resultado es un mapa con múltiples entradas y salidas, con líneas de fuga que se oponen a cualquier sistema centrado, sin comuniones jerárquicas ni uniones preestablecidas. Desaparece, en definitiva, la lógica binaria entre gesto y orden para interpelar a la mancha como única protagonista.

El péndulo siempre se desplaza hasta que, como consecuencia del rozamiento y las fricciones, acaba por detenerse en un punto de reposo vertical; este punto de reposo es su *atractor estable*, o dicho de otro modo, el equilibrio final. Pero como ha señalado Fernández Mallo “no todos los atractores terminan en el reposo del sistema, hay *atractores dinámicos*: por ejemplo, un planeta que se saliera levemente de su órbita, volvería a su trayectoria elipsoidal, que es su atractor, en este caso una curva”¹¹. Traemos esta imagen para subrayar, una vez más, que la poética de Ciria no se asienta en un sistema cerrado y estable, sino que su formación absorbe múltiples influencias, externas e internas al corpus estético y conceptual; por tanto, lejos de encontrarse atrapado en un atractor convencional, su obra rebota y fluye describiendo trayectorias imprevisibles hasta que logra salir de la órbita de los modos aprendidos para comenzar, de nuevo, el proceso de formación de otra manera de encarar el hecho pictórico. Después de más de tres décadas de trayectoria, el péndulo sigue en constante movimiento.

11 FERNÁNDEZ MALLO, A. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Anagrama, Madrid, 2009, p. 165



BAERTGALLERY