Sep-
tiembre, es
una noche. Una escena
nocturna en Torrejón el Rubio
dentro del Parque de Monfragüe.
Es también una bandera de
Extremadura, con un negro
océano, un cielo verde y una
costa asomando en blanco. Nubes
amarillas y la cabeza cortada de una
Hydra flotando en el aire, donde la sangre se
blanquea antes de volverse transparente y
desaparecer. Septiembre, el noveno mes, es
cuando empieza el año dentro de mi mente,
nunca el uno de enero. La vuelta al trabajo y a la vida.
A nivel formal, muchas de las obras reunidas en la
exposición del MEAIC en 2000, son un
preámbulo de una serie que abordaría en
Nueva York seis años más tarde, bajo la
denominación de Estructuras. Desconozco
los motivos dado que en la muestra de
Badajoz había trabajos más contundentes y
composiciones más llamativas, pero
siempre he querido conservar esta obra
en mi colección personal. Como decía
Virginia Woolf desde Talland House
(St. Ives, Cornualles): “Todos los
meses son experimentos
toscos que dan lugar a un
s e p t i e m b r e
perfecto”.

LAS VENAS DEL DRAGÓN

CIRIA

DIPUTACIÓN DE BADAJOZ

Presidente de la Diputación de Badajoz
Miguel Ángel Gallardo Miranda

Diputado de Cultura, Deportes y Juventud
Ricardo Cabezas Martín

Director del Área de Cultura, Deportes y Juventud
Manuel Candalija Valle

EXPOSICIÓN

LAS VENAS DEL DRAGÓN
José Manuel Ciria

Sala de Exposiciones Vaquero Poblador
El Hospital – Centro Vivo
Del 6 de septiembre al 3 de noviembre de 2024
www.dip-badajoz.es/salavaqueropoblador/

Patrocina
Fundación Obra Pía de los Pizarro
Palacio de los Barrantes-Cervantes

Comisariado
Javier Remedios

Diseño gráfico
RemediosCreativos

Audiovisual
RemediosCreativos
Yago Ciria

Música
My view of ciria in wonderland
Luis Carlos Esteban

Instalación
Indugráfic Digital
Aluminios Lucero

Transporte
José Ángel Luna Serón

CATÁLOGO

Edita
Diputación de Badajoz
Fundación Obra Pía de los Pizarro
José Manuel Ciria

Diseño y maquetación
RemediosCreativos

Autores textos
Ricardo Cabezas Martín
José Manuel Ciria
Javier Remedios
Juan Estefa
Francisco Brives
Ángelica García-Manso

Fotografías
José Manuel Ciria
Javier Remedios

© Obras
José Manuel Ciria–VEGAP

© Textos y fotografías
Los autores

© Para esta edición
Diputación de Badajoz,
Fundación Obra Pía de los Pizarro
y José Manuel Ciria

Imprime
Gráficas Ceyde

Depósito legal: M-24043-2024
ISBN: 978-84-09-65889-3

Nuestro más profundo agradecimiento a Hernando de Orellana-Pizarro, Lucía de Orellana-Pizarro Sanz, Diputación de Badajoz, Ricardo Cabezas, Manuel Candalija, Francis García, Maria Dolores González, Manuel Pinazo, i-Art, Andrés Lope, Raúl Almoril, Indugráfic Digital, Yago Ciria, Álex Ciria, Esther Esteban, Teresa Salgado, Juan Estefa y Luis Carlos Esteban.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser usada o reproducida por ningún medio analógico o digital, mecánico o de cualquier otra índole sin el permiso escrito de los que ostentan los derechos.

Imagen portada:
Septiembre. Serie Manifiesto/Monfragüe. 1999.
Técnica mixta sobre lona militar. 200 x 200 cm.

Imagen guardas:
Las formas del aire. Serie Máscaras de la Mirada. 2024.
Óleo sobre lienzo grapado sobre planchas de policarbonato. 530 x 500 cm.

BADAJOZ 2024
6 SEPT / 3 NOV
SALA VAQUERO
POBLADOR
EL HOSPITAL
CENTRO VIVO

I Art Instituto Superior de Arte
PALACIO DE LOS BARRANTES-CERVANTES
FUNDACIÓN OBRA PÍA DE LOS PIZARRO
elhospital centrovivo
DIPUTACIÓN DE BADAJOZ
sala VAQUERO POBLADOR exposiciones

Imaginemos que un gran artista de renombre internacional tiene noticia de una singular Sala de Exposiciones recientemente abierta en una ciudad de provincias y de mediano tamaño como lo es Badajoz. Imaginemos que viene a visitarla y que, mientras transita por la Sala y por el edificio que la alberga, empiezan a brotar y a fluir ideas que se adecuan o que, incluso, tienden a transformar el lugar que está visitando.

Pues este fue, muy esquematizado, el recorrido que culminó en poder ofrecer al público pacense la muestra titulada *Las venas del dragón*, comisariada impecablemente por Javier Remedios, en la Sala Vaquero Poblador de la Diputación de Badajoz en El Hospital – Centro Vivo.

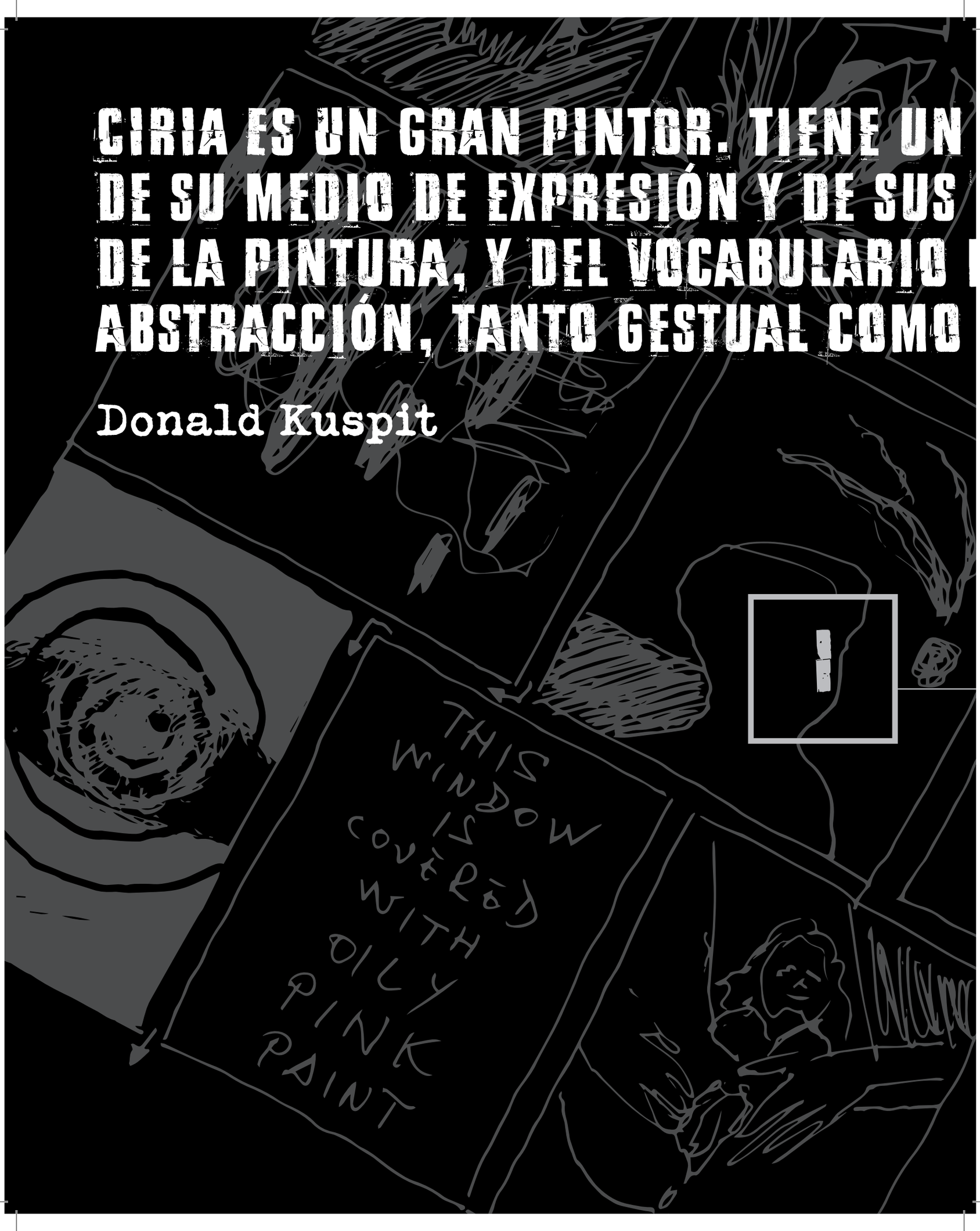
Ha sido una gran oportunidad y un regalo para el público pacense, así como para la Diputación de Badajoz, transitar por las venas (o líneas) que Ciria ha ido trazando mediante su obra y sus indagaciones teóricas en torno a los modos de expresión del arte contemporáneo. Queda reflejado en este catálogo el resultado de una exposición única y antológica a partir de once obras maestras de gran formato. La Sala, imaginativamente, fue transmutada y organizada de manera que obligó al espectador a hacer un recorrido sinuoso (como el movimiento del cuerpo de un dragón) para poder disfrutar de la exposición y, por tanto, del devenir artístico y vital del propio Ciria.

Fuerza expresiva, pasión por el arte y comunicación con el espectador son algunas de las ideas que gravitan en torno al trabajo que se despliega en *Las venas del dragón*, un trabajo del que nos enorgullece haber formado parte con la Sala de Exposiciones Vaquero Poblador.

Ricardo Cabezas Martín
Diputado de Cultura, Deportes y Juventud
de la Diputación de Badajoz

CIRIA ES UN GRAN PINTOR. TIENE UN
DE SU MEDIO DE EXPRESIÓN Y DE SUS
DE LA PINTURA, Y DEL VOCABULARIO
ABSTRACCIÓN, TANTO GESTUAL COMO

Donald Kuspit



DOMINIO ABSOLUTO
HERRAMIENTAS,
MODERNISTA DE LA
GEOMÉTRICA*

11 16 24 38

56 68 80 102

138 146 150 154

170 179

Uróboro I. Serie Máscaras de la Mirada. 2023.
Óleo y aluminio sobre tejidos diversos sobre madera. 250 x 250 cm. Ø

A veces encuentras musas, alguna incluso viene a buscarte o te recuerda otras caricias

«Todo lo que veo lo hago con mis ojos,
al pintar simplemente lo elaboro con mi lenguaje»

En intranquila duermevela, una ciclópea y amenazadora rueda me perseguía. Enormes manchas rojas giraban a gran velocidad en uno de sus laterales y parecía que salpicaban y manchaban todo a su paso. En aquel breve e interminable lapso, cansado de correr, decidí parar en seco sin medir las posibles consecuencias. Al girarme, el gran círculo también se había detenido y aparecía colgado de una amplia y blanca pared. Al observar de cerca el tondo *Uróboro*, podía sentirse la energía que lo habitaba y el leve movimiento vibrante de su superficie. Existía una especie de promesa escondida de que aquella composición podía ponerse en marcha en cualquier momento y comenzar a rodar de nuevo. Quizá este grupo de trabajos conservan la memoria de su elaboración en mi estudio, cuando los llevaba rodando de un sitio a otro durante la ejecución de las diferentes capas de collage y pintura.

Barroquizar en cinco pasos (Para tontos). Serie Procedimientos. 2023. Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Piezas apiladas. Serie Procedimientos. 2023. Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Cerca, un cuadrado barroco llamaba mi atención. Seis pulmones rojos marcaban una fuerte respiración, ensanchándose para después comprimirse, menos uno de ellos, esmirriado y afectado de un neumotórax que apenas conseguía moverse. Al fondo unas barras horizontales marcaban un territorio geométrico, y sobre ellas, la interrupción de otra geometría con seis viñetas dibujadas a carboncillo. Negros, grises, amarillos, rojos y rosas dejaban poco espacio para una especie de nubes blanquecinas. El conjunto ofrecía una belleza árida y de apariencia descuidada, pero de una presencia rotunda y arrogante. El título funcionaba como contrapunto humorístico: *Barroquizar en cinco pasos (Para tontos).*

Un cuadrado dentro de otro cuadrado, resuelto con el cruce de sus diagonales y creando cuatro triángulos de diferentes tonalidades, habitaba seco en el estudio a la espera de comenzar algún sortilegio. Una salpicadura blanca y, de nuevo, la demora. Trazos con carboncillo. Luego, un cuadrado rojo en el centro del cuadrado interior sobre una forma/mancha rectangular y negra. Algún tiempo después, ladrillos de colores colocados superpuestos. Unas asas acodadas, herencia de alguna otra composición….Una imagen poderosa pero distendida. Un niño amontonando fragmentos. *Piezas apiladas.*

Hay imágenes que caen como un pasmo en la cabeza desde un lugar desconocido. A veces, la pintura toma el control desde el primer instante y todo es intuición y aventura. En otras ocasiones, la búsqueda surge de un ejercicio memorístico de algo que se ha observado con una mirada pendiente de los detonantes: una mancha incrustada en la pared, una mácula de grasa en el suelo, la forma de una piedra, una pintura o un detalle seleccionado de otro pintor -consagrado o emergente, da igual-. Se busca en todas direcciones algo que conforme una mancha o una completa composición. Cuando el tiro atina en el blanco, evidentemente el parecido es enorme. Y dirán: ¡A ver si alguien se va a dar cuenta! Hago muy pocos, pero me gusta esta suerte de homenajes y además no importa. No existe suficiente cultura ni memoria visual y, como decía Ezra Pound, son cuatro los que me van a entender. Esa producción también es provocación. Yo canibalizo todo lo que veo y he sido completamente canibalizado por una enorme cantidad de compañeros artistas con mayor o menor fortuna. Siempre digo lo mismo: se trata de tirar cubos de pintura por la ventana.

José Manuel Ciria

Prólogo. De perspectivas

En el viejo Renacimiento italiano, diseminado en ciudades estado, floreció el humanismo como puente entre la cultura del presente y la de la antigüedad clásica, poniendo en valor las virtudes y el talento de maestros eternos en filosofía, matemáticas, lingüística o arte. De esas buenas prácticas, mediante tratados, se les concede a los artistas el don de ser nombrados por encima de sus obras. Uno de esos estudiosos, el humanista genovés Leon Battista Alberti (1404-1472) en el libro III de su obra *De pictura* (1436) destaca que, a partir de su formación y dedicación, el artista ya no debe ser considerado artesano como hasta entonces –su oficio dependía de la técnica–, sino intelectual por ser necesario investigar entre otras materias en matemáticas y geometría. Es decir, pintores y escultores se convierten en profesionales con firma.

Unos años más tarde, publica *De re aedificatoria* (1552), que se convierte en el tratado de arquitectura más importante de su época. Siguiendo como modelo el manuscrito de época romana *De architectura* de Marco Vitruvio (c. 80-70 a. C.-15 a. C.), a través de la retórica, traza las líneas para que la racionalidad de la edificación sea transmitida al espectador.

Si desde hace tanto tiempo se asentaron aquellos principios, ¿por qué no nos ocupamos de aquellas obras memorables con características destacable?, ¿por qué al referirnos a artistas no citamos a aquellos que viven por y para su arte?, y ¿por qué al remitirnos a espectadores establecemos restricciones?

Un proyecto expositivo depende en primer lugar del tipo de exposición. No es lo mismo realizar una colectiva, concebida a partir de obras o artistas, cuyo enfoque argumental y diseño expositivo proceden de temáticas más o menos concretas, que hacerlo sobre la obra de un solo artista, bien sea nueva o retrospectiva. Si éste ya ha fallecido, se convierte en una labor casi arqueológica, en la que el autor no puede opinar por razones obvias. En cambio, si todavía vive, la situación se puede complicar, debido a dualidades en pareceres y decisiones. Habrá que tomárselo con cierto rigor y seriedad, aunque como bien decía Daniel Rabinovich (1943-2015), en un monólogo o «un biólogo» de Les Luthiers, «no te tomes la vida en serio, al fin y al cabo no saldrás vivo de ella».

De acuerdo con José Manuel Ciria, uno de los pintores contemporáneos cuya formación, trayectoria internacional u oficio están fuera de toda duda, la exposición propuesta –a la que se pretendía dar un sentido humanista– consistiría en seleccionar un grupo de obras que nos permitieran recrear aquellas líneas, trazas y pensamientos que estuvieran en sus orígenes y que nos sirvieran para conectarlas unas con otras de una manera didáctica. Por suerte, gracias a la enorme generosidad del pintor, la disposición fue total; pero, habida cuenta de la cantidad de obras esparcidas por el mundo, su valor y su riesgo en traslados y seguros, la situación parecía complicarse.

Solicitamos la Sala Vaquero Poblador en el Hospital – Centro Vivo de la Diputación de Badajoz para que nuestro argumento expositivo, su diseño y nuestra selección de obras encajaran *site-specific*, en esa localización en particular. La sala destinada a las exposiciones es una bóveda de cañón de cincuenta metros de larga, con poco más de cuatro metros y medio de ancha.

No creo en las exposiciones que se dedican a colgar cuadros o a colocar esculturas o instalaciones de una manera más o menos acertada. Lo primero a tener en cuenta es qué tipo de obras encajan en el espacio, cómo las vamos a mostrar y, sobre todo, cuál va a ser el papel del espectador. El sitio elegido es dificultoso para colocar obra grande –la de Ciria francamente lo es–, tiene nada más y nada menos que doce puertas, de las que habitualmente se usan las primeras para entrar y las últimas para salir. ¿Qué hacemos?, ¿establecemos una relación entre el espacio y el tiempo?

En la primera visita con el artista a Badajoz, nos llamó la atención el edificio. Un antiguo hospital, cuyo origen fue un hospicio fundado en 1694, que, tras numerosas reformas, presenta en la actualidad un aspecto simple y mastodóntico en su alzado exterior y cuyo interior nos sorprendió bastante, pues resultaba peculiarmente iluminado a través de sus patios porticados. El primer patio, el central, con arcos de medio punto de talle alto y lucernario con vigas de hormigón paralelas, nos dio la idea de poder realizar una instalación que, por el exceso de tránsito, debería ser aérea.

Decidimos crear una obra ex profeso, que hoy cuelga de cables de acero. La obra de Ciria está formada por cuatro piezas superpuestas de policarbonato alveolar transparente, a la que se le ha fijado lienzo pintado al óleo. Juan Estefa en este catálogo nos la describe, «una pieza compuesta por grandes fragmentos dibujados, donde tres de ellos mantienen el mismo tamaño y forma habeada, mientras el cuarto compone el primer plano con una retícula blanca sobre fondo negro», y atendiendo a que la pieza, por su característica traslúcida, se retroilumina y vuela sobre el claustro neoclásico, concluye «un paisaje diorámico exterior/interior que habita el mundo y clarea y se transforma a cada nueva luz». ¡Qué bonito!

Al entrar en la blanca bóveda, con su alineación numerosa de altos arcos de medio punto y su suelo de pavés gris oscuro, por su magnitud y su profundidad nos extasió. Ese sitio, por su perspectiva, ubicación o usos al que estuvo destinado, tiene algo de mágico o tal vez de fantasmagórico.

Volviendo al Quattrocento, la perspectiva estaba ahí, la de aquella pintura y la de nuestro espacio para colocar las obras. Pues la teoría albertiana, siguiendo sistemáticamente las formulaciones anteriores hasta Filippo Brunelleschi (1377-1446), codifica la óptica de la edad media para determinar que la perspectiva no es la interpretación de lo visto con los ojos, sino lo percibido por el intelecto, primero con la mente y después con la vista.

Al ser el espacio expositivo finito, dependemos de dimensiones, medidas, distancias y escalas. Mientras que el plano de la representación pictórica se creará mediante la intersección de la pirámide visual, que está representada por cuatro triángulos cuyo ápice es el punto desde el que se observa.

Una vez elegido el escenario, la nave abovedada, nos encontramos otra fortaleza espacial, a lo largo del muro lateral izquierdo. Para entrar a la sala hay doce puertas distribuidas con cierta equidistancia de principio a fin. Las obras no deberían ir en las paredes; deben estar en la misma perspectiva que el entorno. Esta escenografía nos aportaba un valor descriptivo, y adquiría un potente valor dramático.

Había que dividir un gran espacio con doce puertas de entrada. Creamos seis divisiones imaginarias que configuran sendos habitáculos, donde conviven un par de cuadros enfrentados y elementos didácticos alrededor. Como dice José María Lama, tras ser espectador de la misma, «mediante un andamiaje conceptual, acompañadas de apuntes y esquemas», y continúa, «con recursos muy básicos (puntales de obra con restos de cemento), propios del arte basura, se ha dado aire a las piezas de Ciria, colgadas de dos en dos, haz sobre envés. El visitante diseña su propia exposición, ya que, si se mueve bajo los puntales, se gira o mira hacia el frente, a cada tramo la sorpresa cromática es distinta».

Es cierto, los espacios son imaginarios creados por un travesaño al que colgamos dos cuadros unidos por su reverso, artilugio que sirve de parapeto e intenta provocar el salir de la sala. Por lo tanto, el recorrido se debe realizar en forma de serpentina en viaje ascendente; entramos por la primera puerta, salimos por la segunda, accedemos por la tercera, partimos por la cuarta y así sucesivamente hasta llegar a la número doce. Es entonces cuando se decide si marcharse o hacer el recorrido a la inversa. Hecho que supondrá una experiencia completamente diferente. No obstante, hemos comprobado que bastantes personas pasan agachándose por debajo de los tubos —cuidado con las lumbalgias— o alguna se mide para verificar que no se romperá la crisma. Entonces la experiencia azarosa será casi inmersiva.

De un total de veinticinco obras del mismo tamaño, se seleccionaron para la exposición once de ellas, cuyo período abarca desde 1999, cuando ya Ciria tiene un estilo propio, hasta 2023, con una pieza de la serie Procedimientos, nunca expuesta y que coquetea con la obra de diversos artistas. No hay ninguna obra que se asemeje y los elementos que las acompañan constituyen indicios para que el testigo halle sus propias conclusiones, bien sean acertadas o producto de su invención. Las pinturas son de apariencia abstracta, presentando muy diferentes características formales y conceptuales, de circunscripción o de composición, de lineamento o diseño, de luminosidad o cromatismo.

El nombre de la exposición no se obtuvo de ningún cuadro, ni nada que se le parezca. Tiene que ver con la magnitud del pintor, con la excelencia de su obra y con la multitud mundial que la ha percibido. Es decir, con la grandeza de lo que tenemos entre manos.

Nosotros somos amigos, lo que puede ser una gran ventaja o una enorme desventaja. Yo pienso que con la consecución de la amistad se radica el principio de la enemistad. Una delgada línea roja o vena, que teniéndola en cuenta y sin sobrepasarla nos da la suficiente energía y tacto para crecer y reirnos, como diría sin ninguna duda Pablo Neruda (1904-1973), «la risa es el lenguaje del alma». Así, nos encontramos en constantes vicisitudes, diatribas y variaciones, que bien orquestadas y con el respeto mutuo necesario se pueden convertir en grandes hallazgos. Comentamos los pros y los contras, las pequeñas virtudes y los grandes defectos y, a veces, nos enojamos. De ahí salen las ideas, del conflicto, de la investigación o del azar; ora recicladas, ora construidas, ora derivadas de múltiples ocurrencias.

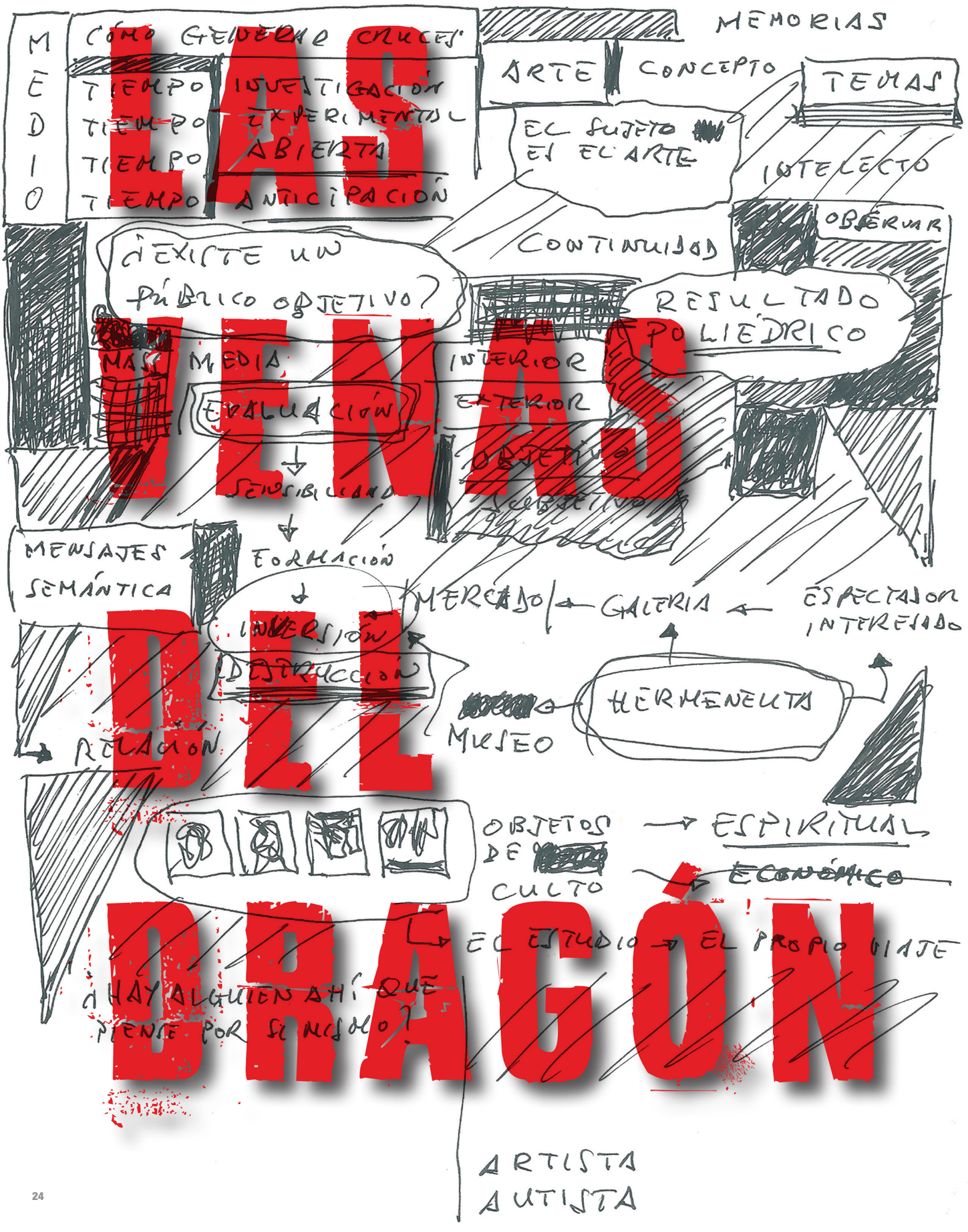
El dragón está implícito en la vertebración del espacio, osamenta formada por soportes cilíndricos paralelos y perpendiculares a los paramentos; en el recorrido con su deambular entrando y saliendo, cuya cola de sierpe describe la trayectoria; en la instalación aérea volando sobre los visitantes; en el latir de su autor; en el agarre del artista; en el fuego de la obra; y en la piel de escamas, que no es otra cosa que la pintura.

Considerando la perspectiva, la obra de Alberti muestra la arquitectura en el medio pictórico —lo que representa la tercera dimensión en la segunda dimensión—, mientras que *Las venas del dragón* expone la pintura en el espacio arquitectónico —lo que representa la segunda dimensión en la tercera dimensión.

Javier Remedios
Comisario de la exposición

Sep-
tiembre, es
una noche. Una escena
nocturna en Torrejón el Rubio
dentro del Parque de Monfragüe.
Es también una bandera de
Extremadura, con un negro
océano, un cielo verde y una
costa asomando en blanco. Nubes
amarillas y la cabeza cortada de una
Hydra flotando en el aire, donde la sangre se
blanquea antes de volverse transparente y
desaparecer. Septiembre, el noveno mes, es
cuando empieza el año dentro de mi mente,
pura, el uno de enero. La vuelta al trabajo y a la vida.
A nivel formal, muchas de las obras reunidas en la
exposición del MEAC en 2000, son un
preámbulo de una serie que abordaría en
Nueva York seis años más tarde, bajo la
denominación de Estructuras. Desconozco
los motivos dado que en la muestra de
composiciones más llamativas, pero
también las más contundentes y
complejas trabajo más conservar esta obra
en mi colección personal. Como decía
(R. Wilcox) Benedict Tashard House
mesas Consuelo: Todos los
textos que experimentos
se llenan lugar a un
perfecto.

LAS VENAS DEL DRAGÓN



Se trata de una exposición didáctica, compuesta de obra histórica, nueva, específica, acción y archivo. Se fundamenta en la figura del triángulo como intercambio experiencial entre el artista, la obra y el espectador, que constituyen los tres vértices claves de lo que significa el arte para nuestro autor. Recorreremos las líneas o venas que ha ido trazando José Manuel Ciria (Manchester, 1960) a través de su obra, sus estudios teóricos y su práctica. Se trata de uno de los pintores con más proyección internacional de las últimas generaciones, con exposiciones en los más grandes museos y ferias del mundo, Nueva York, Los Ángeles, Chicago, Toronto, Ciudad de México, Medellín, São Paulo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Tel Aviv, El Cairo, Seúl, Londres, Oporto, Lisboa, Bruselas, París, Roma, Berlín, Colinia, Bucarest…

Su energía, fortaleza e inquietud lo impulsan a la experimentación y al estudio de lo que acontece, manteniendo una postura clara de artista contemporáneo. De su obra emerge una agresividad visual tal que conmueve al público de todo el mundo. Estas gentes también aplican sus sentimientos en el consumo y apreciación del momento artístico, por lo que su obra está hecha por él para ellos. El enfoque teórico de su labor no ha tenido más que expandirse en torno a la imagen abstracta, siendo su mente una suerte de confrontación entre lo gestual y lo geométrico, la exploración temática y formal de ciertas concepciones acerca de la figuración. Mediante once obras pictóricas de gran formato, dibujos, notas, textos, una instalación aérea y la edición de un gran catálogo, bucearemos en el fondo de su memoria. Organizando sus conexiones mediante la disección del dragón que vuela, otea y se lanza del cielo hacia la tierra, los campos o las ciudades. Su éxito artístico es el epítome del rigor analítico.

Como extremeño que soy, intento contribuir a la difusión de nuestra cultura y, a la vez, acercar el epicentro artístico a estos lugares tan a contracorriente, por lo que el espacio elegido para esta muestra no fue producto del azar. En 2024, queremos recordar varias fechas importantes. Hace 25 años, en 1999, Ciria afronta un proyecto del MEIAC de Badajoz para plasmar en su pintura sus emociones después de pasar unos días en el Parque Natural de Monfragüe. Hace 40 años, en 1984, realizó su primera serie pictórica “Autómatas”, exhibiendo por primera vez su obra en una exposición individual en la Galería La Ferrière en París (Francia).

Durante toda su vida, Ciria ha demostrado una gran pasión por la edición de catálogos, ya sea de sus exposiciones, ideas u otros proyectos (El Quijote[1], Poeta en Nueva York[2]). Para preservar esa huella que solo demuestran los grandes, registra en ellos, a modo de diario, su sabiduría y referencias del mundo artístico a través de sus fuentes antiguas, clásicas, medievales, renacentistas, barrocas, neoclásicas, modernas o contemporáneas. Además, en las páginas de estos voluminosos libros, aparecen estudios teóricos sobre la pintura, sobre la muerte de esta, sobre su resurrección, sobre lo abstracto, sobre lo geométrico, sobre lo figurativo, sobre el bodegón, sobre lo contemporáneo, sobre su obra. Textos de grandes críticos, que o bien han sido los comisarios de sus exposiciones, o han prestado su firma en el análisis, como Simone Krug, Robert C. Morgan, Laura Revuelta, Aldwin Kroeze, Eman Grima, David Anfam, Donald Kuspit, David Carrier, Kara Vander Weg, Mark Van Proyen, Robert R. Shane, Patrick B. Goldstein, Alain Georges Leduc, Guillermo Solana, Mercedes Replinger, Julio César Abad Vidal, Valerie Gladstone, Carlos Delgado Mayordomo, Fernando Castro Flórez, Fernando Huici, Francisco Jarauta, Javier Maderuelo, Iván de la Torre Amerighi, Juan Manuel Bonet o Anna María Guasch.

El trabajo que aquí se puede comprobar surgió como comienzo y proyecto final para un programa de especialización de Comisariado y Coordinación de Exposiciones. Después de muchas conversaciones con el artista se le dio forma y se solicitó la sala a la Diputación de Badajoz. En 2024, después de salvar la vida tras un grave accidente de tráfico y poder finalizar los estudios, gracias al I-Art, se ha hecho realidad.

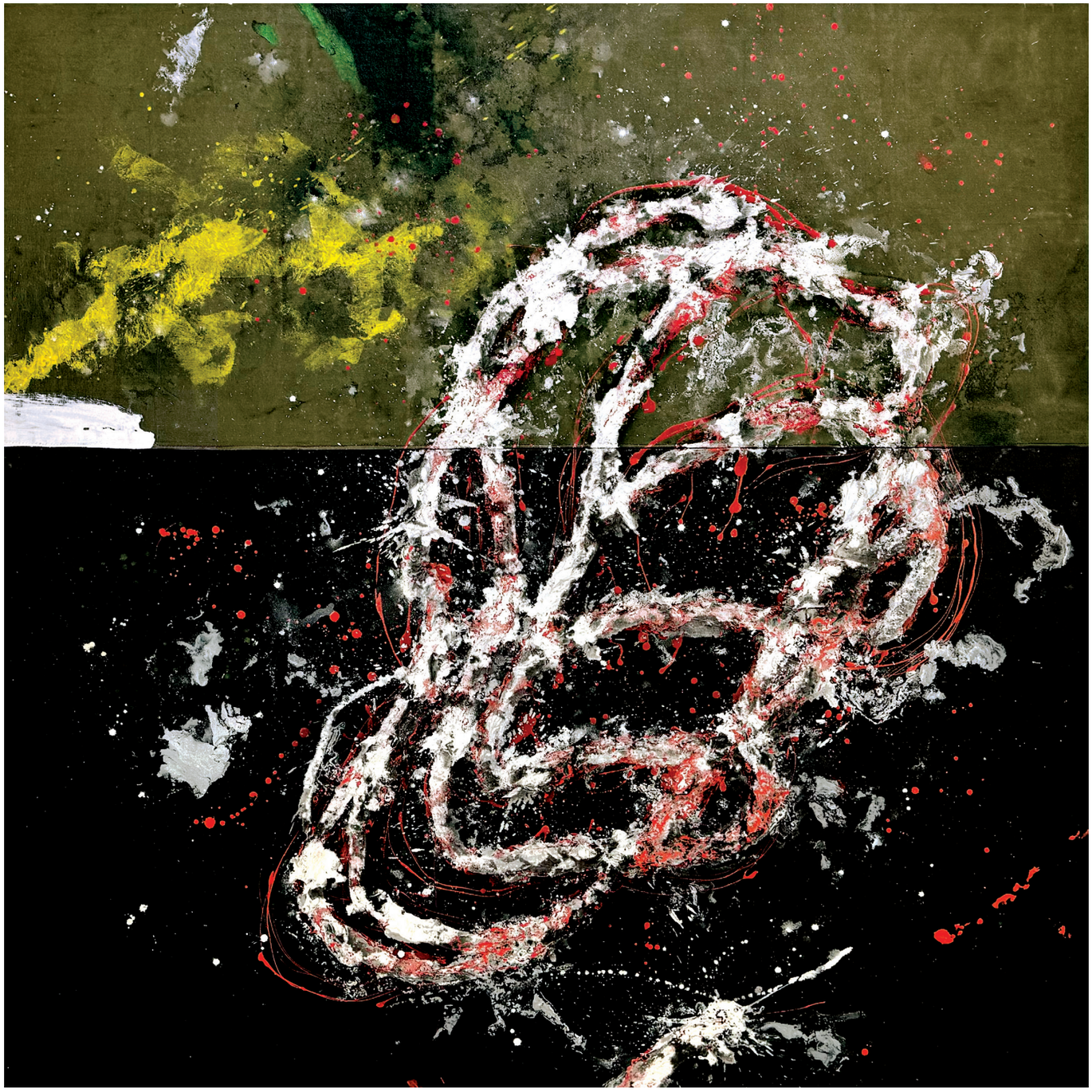
Texto Javier Remedios

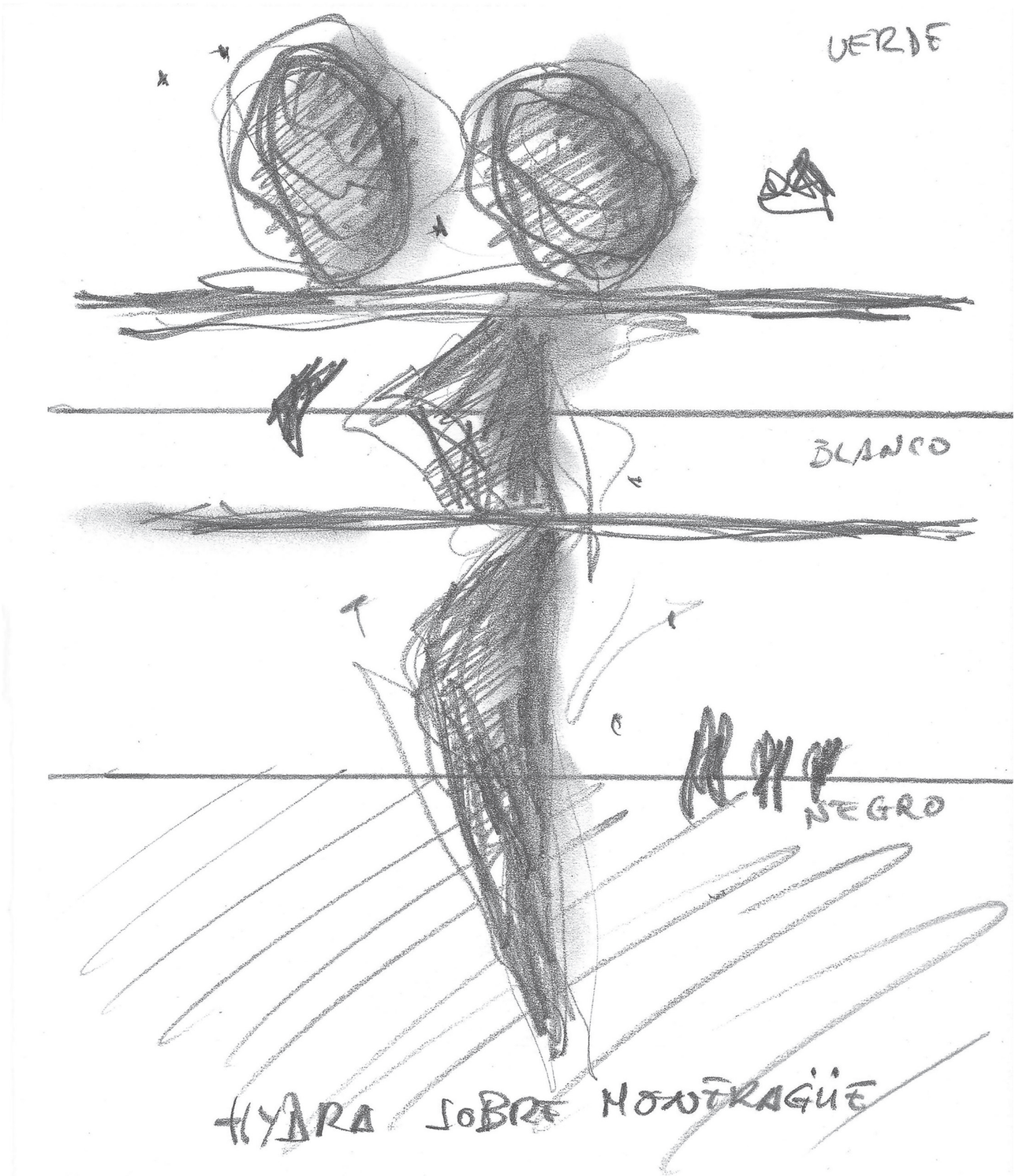
1 CIRIA, JOSÉ MANUEL. *Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote*. Libro monográfico Colección Convivium. Málaga: Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. 2010

2 De Federico García Lorca (Escritor), Josué Bonnín de Góngora (Escritor), Rafael Taibo (Recitado), José Manuel Ciria (Ilustrador). Madrid: Akal. 2022 ISBN: 9788446051602

Septiembre. Serie Manifiesto/Monfragüe. 1999

Técnica mixta sobre lona militar. 200 x 200 cm.




VERDE
BLANCO
NEGRO
HYDRA SOBRE MONTAGNE

Ciria incorpora matices contemporáneos y lleva a su cuadrado abstracto la evocación de la naturaleza.

«Desde el territorio del arte se puede contribuir de una manera muy importante a divulgar, o a poner en valor asuntos relativos a la identidad, la memoria, o como en este caso ocurre, el rico patrimonio ecológico de Extremadura»[3]. Antonio Franco (1955-2020), exdirector del MEIAC

A modo de herramienta de cohesión y experimentación *Land art* en Extremadura, como también lo hiciera en 2008 el londinense Hamish Fulton[4] (1946), el artista aborda su proyecto expositivo introduciéndose en el territorio del Parque Natural de Monfragüe. Un espacio protegido situado al norte de la provincia de Cáceres, cruzado por el río Tajo y su afluente, el Tiétar.

Acompañado de Martín, un lugareño de Torrejón el Rubio, quien también le da cobijo, recorre los senderos para llevar a los lienzos sus vivencias —como antaño lo hiciera Paul Cezanne (1819-1877)—. Como dice María del Mar Lozano Bartolozzi (1949) en un estado de «vigilia surrealista», recogiendo una cita de las meditaciones del artista sobre la ambientación nocturna en el catálogo de la exposición en el MEIAC de Badajoz:

> «Por la noche dormimos en casa de Martín. En la habitación, con la ventana herméticamente cerrada, no entraba un rayo de luz. Cuando cerré la puerta, era como estar en la *cámara negra* de Le Corbussier: la pared que no veía fue una especie de pantalla en la que se reflejaba todo lo que había vivido ese día. Y allí aparecieron los cuadros soñados…»[5]

La exposición estaba dividida en tres series Monfragüe, Manifiesto-Monfragüe y Máscaras de la Mirada-Monfragüe.

Texto Javier Remedios

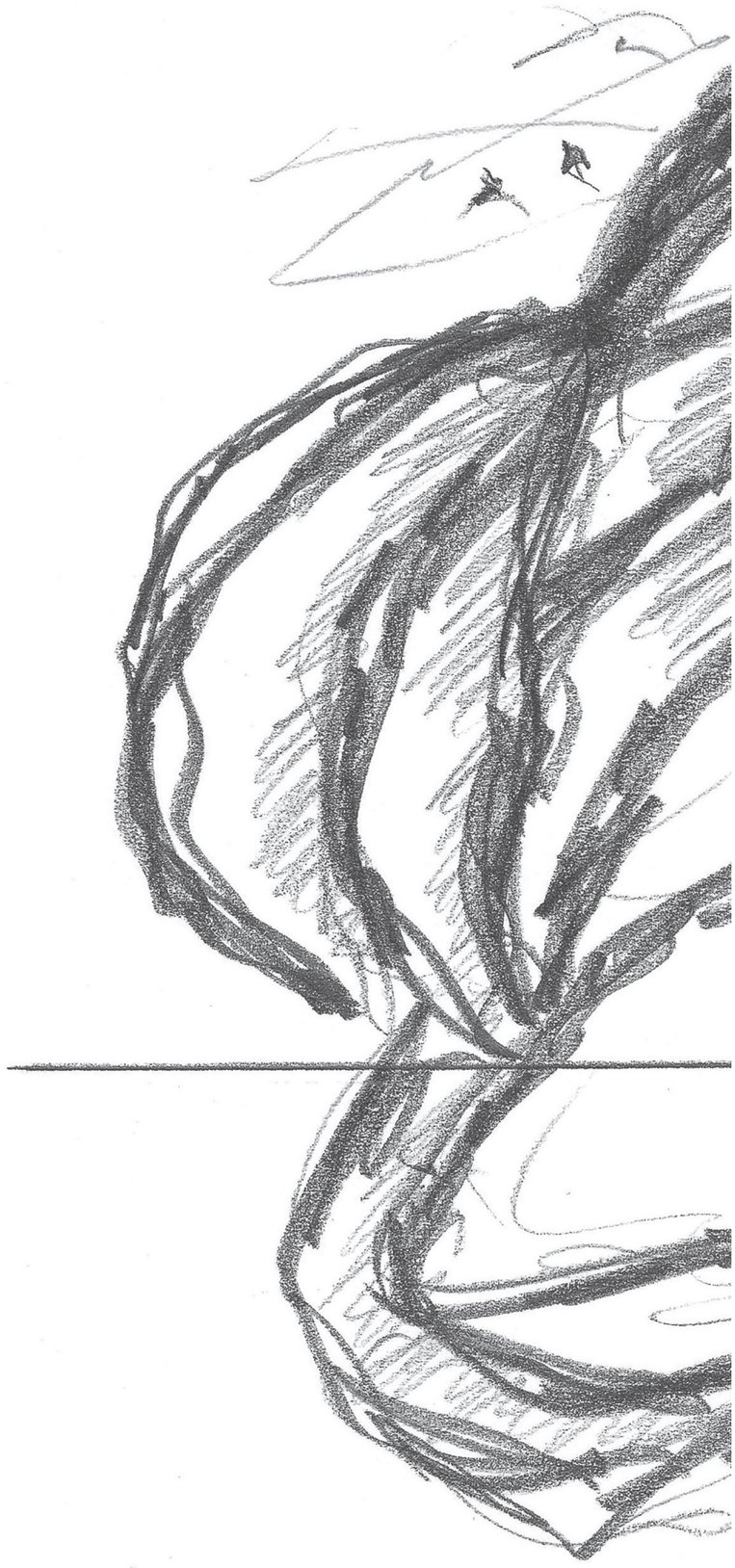
3 CIRIA, JOSÉ MANUEL. Monfragüe, emblemas abstractos sobre el paisaje. Catálogo exposición, marzo-mayo, 2000. Badajoz: MEIAC, 2000. Prólogo.

4 FULTON, HAMISH. "El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica. 1979-2008". 25 de abril / 30 de Mayo 2008 MEIAC [en línea] http://www.meiac.es/detail.php?m1=4&m2=1&exh=14 [Consulta 2 de octubre de 2024]

5 María del Mar Lozano Bartolozzi, natural de Pamplona, catedrática -en la actualidad emérita- de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura. Entre sus líneas de investigación destaca el arte contemporáneo, y el territorio extremeño. LOZANO BARTOLOZZI, MARÍA DEL MAR. "El paisaje hídrico en torno al Tajo y los artistas contemporáneos". Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2012 ISBN 978-84-9852-345-4, págs. 426-429

POZOS DE LUZ (IX) Septiembre era el séptimo mes en el calendario romano, puesto que se consideraba marzo el primero del año. Fue con el calendario juliano cuando el año pasó a tener doce meses, saltando septiembre a ser el mes noveno. 79 Richmond Grove, fue la dirección que tuve los años que viví en Manchester. En las tradiciones nórdicas se mencionan a siete seres que habitan en nueve mundos dispuestos en tres niveles, pero no son espacios geográficos, sino diferentes estados de la conciencia y el conocimiento. Los números siete y nueve reúnen la mayoría de las mitologías en todas las culturas. Para los matemáticos, el número nueve tiene muy difícil comprensión lógica.

Septiembre, es una noche. Una escena nocturna en Torrejón el Rubio dentro del Parque de Monfragüe. Es también una bandera de Extremadura, con un negro océano, un cielo verde y una

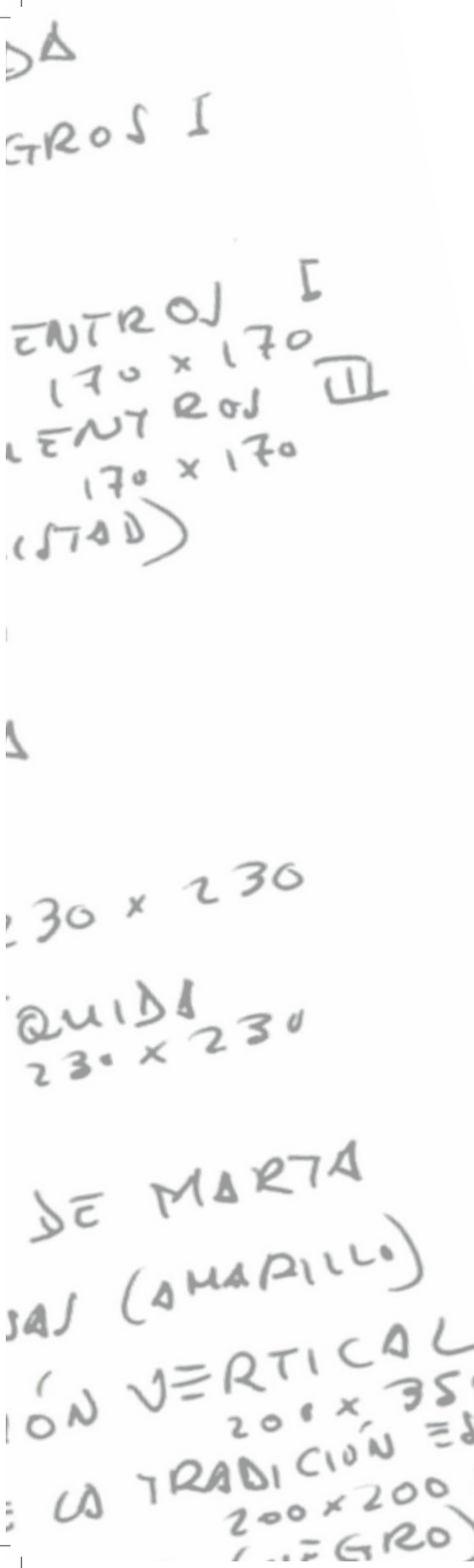


costa asomando en blanco. Nubes amarillas y la cabeza cortada de una Hydra flotando en el aire, donde la sangre se blanquea antes de volverse transparente y desaparecer. Septiembre, el noveno mes, es cuando empieza el año dentro de mi mente, nunca el uno de enero. La vuelta al trabajo y a la vida.

A nivel formal, muchas de las obras reunidas en la exposición y el catálogo del MEAIC en 2000, son un preámbulo de una serie que abordaría en Nueva York seis años más tarde, bajo la denominación de Estructuras. Desconozco los motivos dado que en la muestra de Badajoz había trabajos más contundentes y composiciones más llamativas, pero siempre he querido conservar esta obra en mi colección personal. Como decía Virginia Woolf desde Talland House (St. Ives, Cornualles): "Todos los meses son experimentos toscos que dan lugar a un septiembre perfecto".

Texto José Manuel Ciria

Sep-
tiembre, es
una noche. Una escena
nocturna en Torrejón el Rubio
dentro del Parque de Monfragüe.
Es también una bandera de
Extremadura, con un negro
océano, un cielo verde y una
costa asomando en blanco. Nubes
amarillas y la cabeza cortada de una
Hydra flotando en el aire, donde la sangre se
blanquea antes de volverse transparente y
desaparecer. Septiembre, el noveno mes, es
cuando empieza el año dentro de mi mente,
nunca el uno de enero. La vuelta al trabajo y a la vida.
A nivel formal, muchas de las obras reunidas en la
exposición del MEAIC en 2000, son un
preámbulo de una serie que abordaría en
Nueva York seis años más tarde, bajo la
denominación de Estructuras. Desconozco
los motivos dado que en la muestra de
Badajoz había trabajos más contundentes y
composiciones más llamativas, pero
siempre he querido conservar esta obra
en mi colección personal. Como decía
Virginia Woolf desde Talland House
(St. Ives, Cornualles): "Todos los
meses son experimentos
toscos que dan lugar a un
septiembre
perfecto".



El descanso sin amenaza.

Serie Máscaras de la mirada. 2000

Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (IV) El descanso sin amenaza, es una pintura de 2000 con un singular título magrittiano. Gustaba en aquella época de denominar mis obras abstractas con títulos inspirados por el pintor surrealista belga (precisamente el artista de ese movimiento más lejano a cualquier experimentación con técnicas "automáticas" o expresionistas). Con la denominación, se propone un "misterio" como contrapunto totalmente independiente de la composición pictórica. También, un claro homenaje a Magritte por ser uno de los primeros pintores en conceptualizar la pintura -*Ceci n'est pas une pipe*-.

Después de la exposición con Adriana Schmidt en Stuttgart en 1995, la todopoderosa diseñadora del showroom de Pesch en Colonia, vino a visitarme a Madrid para seleccionar una serie de obras grandes que quería enseñar en Alemania. También me encargaron realizar una obra de 5 x 3 metros (vertical), para situarla a la entrada del inmenso recinto. Aquella pintura se pintó directamente sobre el suelo, se enrolló y se montó sobre un bastidor de dicho tamaño, estando ya en el espacio del showroom. Su título fue *El descanso sin amenaza*. Una vez concluida la colaboración, la obra sobrante se devolvió a Madrid, incluyendo la enorme pieza desmontada y enrollada en un tubo de cartón. El embalaje no aguantó y fue aplastado durante el viaje. Una vez en mi estudio, se desenrolló y fue colocada sobre el suelo con otras lonas por encima. La idea era que una vez se recuperase meses después estuviera perfectamente "planchada". Un accidente provocó que el tejido se dañase en el centro, por lo que fue sacrificada y partida en dos mitades. La nueva **El descanso sin amenaza**, fue repintada sobre la mitad inferior de aquel gigantesco lienzo.

Siempre que veo cualquiera de las dos mitades que se convirtieron en dos obras objetivamente muy importantes para mi, me acude a la memoria la majestuosa obra que estuvo colocada a la entrada de Pesch y que tanto llamó la atención, y los numerosos viajes que hacía a Alemania cuando era joven. Durante aquellos años, los lugares donde encontraba mayor inspiración era en cualquier gran ciudad alemana: Berlín, Hamburgo, Düsseldorf, Colonia, Frankfurt, Múnich Que proliferación de museos, kunstvereins, kunsthalles, galerías, espacios alternativos, librerías especializadas en arte

Cada pintura tiene una historia, una intención y ocupa un momento.

Texto José Manuel Ciria

Línea roja. Serie Máscaras de la Mirada.
Suite Cometas. 2002

Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XVI) A lo largo de mi carrera, siempre me ha gustado mantener varias líneas de experimentación abiertas simultáneamente. Me produce una mayor sensación de libertad, me inhibe de un proceso mecánico y me permite extrapolar resultados entre los diferentes grupos de trabajo. Al menos, estar encima de una serie principal y un conjunto de obras que sirvan de contrapunto. En 2001 estaba enloquecido elaborando cinco perfiles de investigación al mismo tiempo, cada uno con sus propias características formales y conceptuales: Psicopompos, Máscaras de la Mirada en una suite denominada Cometas, Glosa Líquida, Palabras e Intersticios. También, en una serie fotográfica que obedecía al título de Cuerpos de Pintura. Todo ello sería recogido dos años más tarde en un libro y una exposición itinerante bautizada como "Teatro del Minotauro".

Otra situación que busco provocar y que en los últimos años se ha convertido en regla, es la de no repetir un mismo registro más de dos o tres veces. La variación aparece de forma natural en el momento que se interrumpen o abandonan una pautas preestablecidas, para comenzar con otros trabajos donde esos modelos normativos se modifican. Se busca premeditadamente olvidar las soluciones previas para encarar el trabajo intentando ser una persona diferente. Viajar produce un efecto muy similar, al regresar al taller buscas penetrar en la elaboración de las obras con unas intenciones e ideas nuevas, máxime si el viaje es largo. Sin embargo, aunque se intenta constantemente buscar nuevas formulaciones y abandonar métodos, no puedo evitar que mis manchas y texturizaciones sean reconocibles. Me rindo totalmente cuando pinto algún trabajo de la serie Máscaras de la Mirada cuando la misma iconografía es identificable. Decía Saura que "el cuadro siempre gana la batalla", y yo vengo diciendo desde hace años que el pintor siempre realiza la misma obra. Mi ansia es intentar disimular esta afirmación todo lo que puedo, a la búsqueda de nuevos soportes, resoluciones iconográficas no exploradas, elementos extraños al plano pictórico, experimentos de todo tipo

No obstante, con el paso del tiempo, me gusta comprobar que obras dispares de series diferentes mantienen en muchas ocasiones unas estructuras similares. Es como si en el fondo existieran unos "universales estéticos" a los que se recurre una y otra vez. Y, por supuesto, no me estoy refiriendo a cuando acudimos a la memoria para solventar una composición. Sabemos que la experiencia estética siempre tendrá algo de inefable. La estética, como rama de la filosofía, tiene pretensión de conocimiento científico. Busca definir su propia esencia por medio de la observación y conceptualización del objeto artístico. Una "lectura" atinada brindará una reflexión profunda y pretendidamente cientifista. Lógicamente, no podemos escapar de dos planteamientos sobre la experiencia estética, el subjetivo, que gravita en la especulación mental que realiza el espectador ante el objeto artístico; y el objetivo, que se centra en el objeto en sí mismo.

Línea Roja, es una pintura de aquel intenso momento en 2002 (Suite Cometas dentro de la serie Máscaras de la Mirada). Composición que mantiene una referencialidad relacionada y próxima a aquellas retículas "habitadas" de manchas o papel kraft encolado sobre lienzo de 1990, pero también con todas las obras posteriores pertenecientes a la serie Memoria Abstracta. La retícula podrá estar presente o desaparecer, pero la disposición de las manchas y la estructura se mantienen con registros y planteamientos disímiles.

Texto José Manuel Ciria

LAS VENAS

En la pintura de Ciria emana un aliento vital o *chi*[6], cuyo flujo se ve modificado por la forma y disposición del espacio, las orientaciones, las directrices, la memoria y los cambios temporales.

Sus paisajes nos muestran la energía de su vida, fuente principal de su gobierno pictórico. El dragón es el espíritu del emplazamiento, cuyo aliento mueve el agua y el viento. La niebla matinal representa esa exhalación; allí donde tarda más en desvanecerse es donde se dan las condiciones para la acumulación de la energía.

«La espléndida huella del Rey Lear es quizá parte de un sueño trunco, de una pesadilla de madera policromada y colmillos de renos, inspirada por una imagen de finales del siglo XV que representa al San Jorge de los escandinavos atravesando con su lanza a un desgarrado dragón que espera el golpe áureo de la espada del héroe con la ansiedad del monstruo que quiere acabar su agonía»[8].

Marcos-Ricardo Barnatán

Ese mismo hálito, que surge a través de las venas del dragón, en la pintura de Ciria conforma las relaciones invisibles internas que vinculan a todas las partes.

Como apunta Iván de la Torre Amerighi, «la labor de un artista podría parangonarse al movimiento del corazón»[7], al analizar las plataformas teóricas creadas por Ciria. A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), un proceso generador que apela a la azarosa vida de los materiales y a la agilidad de la intervención pictórica; y su siguiente teoría germinal D.A.A. (Dinámica de Alfa Alineaciones) que supone una exhaustiva revisión de la historia del arte a través de los vasos capilares que llevan el fluido esencial al motor artístico.

Texto Javier Remedios

6 Según el *Zang Shu* ('libro de las sepulturas'), escrito por Guo Pu (276-324) durante la Dinastía Jin, la energía *chi* se dispersa cuando viaja a través del viento y termina al encuentro del agua. Si este flujo de la energía termina en el agua que contiene el cuerpo, sería perfecto, porque toda esa energía se queda en nuestro ser y trae mejor salud y felicidad.
"Feng shui". Wikipedia [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Feng_shui [Consulta 2 de octubre de 2024]

7 "Y no es un tropo poético. Tanto el ciclo cardíaco como el artístico alcanzan, en lo formal y en lo simbólico, una dinámica rítmica y binaria que, a veces, alcanza la ciclotimia. Un movimiento de sístole y diástole, de inspiración —entendida como contención y contracción— y de expiración —en un acto de liberación energética o de insinuación creadora divina".
DE LA TORRE AMERIGHI, IVÁN. De lo que acontece ante unas famosas obras de pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador. Catálogo exposición "Sueños y Máscaras" Galería Vértice, Oviedo. Octubre 2005. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2005-es/ivan-de-la-torre-oviedo/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

8 BARNATÁN, MARCOS-RICARDO. *Dragones ocultos*. Texto catálogo exposición «Elogio a la diferencia» Colegio de Arquitectos de Málaga. Enero 2000. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2000-es/marcos-barnatan-malaga/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

Agua y fuego. Serie Glosa Líquida. 2000
Óleo sobre lona plástica y lona militar. 200 x 200 cm.

Referencia a dos pares de contrarios:
agua-fuego y agua-aceite.

Viaje, tránsito o recorrido del artista inquieto y de su azarosa obra para teñir de agua estanca y de fuego de dragón un soporte de largos trayectos.

«En definitiva, nuestro pintor, a quien consideramos más acertadamente un poeta que trabaja con pintura, nos humaniza, siendo sus obras las que nos analizan, las que nos leen y nos aprecian»[9]. Julio César Abad Vidal

En la imponente apariencia de *Agua y fuego* parece ser evidente que está el principio de todas las cosas, para Tales de Mileto (624-546 a. C.) el "agua", para Heráclito de Éfeso (540-480 a. C.) el "fuego" y para el pintor, ¿será el aire o la tierra? En su magnífico texto *La forja de lo informe*, Julio César Abad (1975) nos disecciona la pintura de Ciria hasta llegar a la serie Glosa Líquida, expuesta por primera vez en Cáceres por una galería de esta ciudad, y el paso pictórico que supone en el imaginario del artista.

Utilizando la técnica del azar controlado como lo hicieran, entre otros, Max Ernst (1891-1976), el pintor nos muestra uno de sus patrones estéticos basado en el "automatismo físico y psíquico".

Tras su continuo empirismo con mezclas imposibles: soporte plástico, pigmentos oleaginosos, agua y componentes ácidos, pierde parte del control del resultado final de la obra.

El lienzo se combina con lona industrial usada y luego pulida para constituir el soporte, formando dos franjas horizontales –*color fields* a lo Barnett Newman (1905-1970)– a las que se aplica un fondo de óleo muy diluido con ácido. Encima de ellos practica chorretones de una sustancia untuosa que al entrar en contacto con el agua provoca manchas con transparencias gelatinosas que recuerdan a medusas. Abad, *en Los inestables cimientos,* resume la paleta de forma poética:

> «El cromatismo de los pigmentos empleados se reduce únicamente al negro y al rojo, mientras que el blanco, síntesis detenida del espectro, acosa eventualmente la sobriedad y la ensuciada oscuridad del conjunto»[10].

Texto Javier Remedios

9 ABAD VIDAL, JULIO CÉSAR. La forja de lo informe. Palabras de agradecimiento por la pintura de José Manuel Ciria. Catálogo exposición "Glosa Líquida, Galería Bores & Mallo, Cáceres. Noviembre 2000. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2000-es/julio-cesar-abad-caceres/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

10 ABAD VIDAL, JULIO CÉSAR. Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria. Texto catálogo de la exposición «Viaje a los lagos». Galería Dasto, Oviedo. Febrero 2001. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2001-es/julio-cesar-abad-oviedo/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

POZOS DE LUZ (XII)

Postrimerías de Glosa Líquida y el caballo de Protógenes

(Texto escrito Por José Manuel Ciria al final del verano de 2003)

La célebre anécdota del efecto realista conseguido para representar la baba o espuma, como última solución, por medio de la esponja llena de pintura lanzada desde distancia contra la boca del asfixiado animal, puede ser interpretado como que determinados efectos naturalistas, en múltiples ocasiones, solo pueden representarse a través de mecanismos fortuitos o encuentros naturales, es decir, plasmaciones azarosas de condición automática que imitan o sustituyen a la realidad. Sobar y empastar la pintura puede conseguir aproximaciones, quizá muy fidedignas, por medio de veladuras, raspados, lijados, transparencias de la realidad que nos circunda, pero no serán realidad en sí misma, sino ejercicios representativos que hunden sus raíces en una larga serie de convenciones instaladas en Occidente, por toda la historia de la pintura. En un determinado sentido, podemos afirmar que para aproximarnos a la representación de ciertos elementos concretos de la realidad, es probable, que la mejor postura sea aquella que intenta incorporar procesos naturales objetivos a los diferentes acontecimientos plásticos que abordemos.

No consigo recordar la primera vez que me enfrenté a una pintura que contuviera chorretones, posiblemente en un viaje a Alemania o quizá ante un Miró de su última época, pero independientemente del primer encuentro, tardé tiempo en incorporar aquella solución formal a mi trabajo, y más aún, para que aquello se convirtiera en protagonista central de toda una serie. Muy tempranamente, el azar me llevó a descubrir la repulsión generada entre el óleo y el agua. La anécdota, a la que ahora no voy a referirme, surgió bajo la lluvia, una mañana del invierno de 1977. Además, mis preferencias se inclinaban hacia las manchas y campos texturados, a las atmósferas contaminadas, y nunca gusté de los colores planos, de las propuestas de la pintura minimalista y de los ejercicios de levedad y contención. Observar las texturas que se generan de forma accidental al mezclar un medio oleoso y agua, y posteriormente de pigmentos incompatibles entre sí, se convierte en un espectáculo hipnotizador y toda una declaración de intenciones. Aquello quedó momentáneamente archivado en mi memoria y fue tomando cuerpo al ir descubriendo con posterioridad la profusión de técnicas utilizadas por el grupo de Breton, por algún miembro del Action Painting, por las oxidaciones de Warhol, o los experimentos con fuego de Klein o Burri, por el decollage de Rotella, o por la putrefacción y moho de lo orgánico en un happening.

Las texturas de repulsión vinieron rápidamente a cubrir mis pinturas figurativas: paisajes, espacios, cuerpos convirtiéndose en elemento consustancial de mi trabajo. Al cabo de bastante tiempo y muy diversas experimentaciones, empecé a elaborar, ya en la abstracción, todo un muestrario de técnicas azarosas. Una de ellas era la repulsión en movimiento. Sobre una base húmeda e inestable, a modo de colchón, podía provocar reacciones texturales acompañadas de chorretones de mayor densidad. Al principio, un simple golpe de brocha sobre el lienzo rompía un plano de color que nadaba sobre el agua, y posteriormente empecé a modular y controlar aquellos efectos hasta conseguir aislar sus diferentes componentes. En 1995, no recuerdo en qué pintura, utilicé ésta solución almacenada durante años como elemento secundario dentro de la composición. Supongo que aquello aparecería y desaparecería en sucesivas pinturas, de forma intermitente, ganando cada vez mayor protagonismo hasta que en la primavera del año 2000 me sorprendí utilizando dicho procedimiento como principal configurador de diversas obras.

Algo que tiene sentido en sí mismo, aunque esté inmerso en un texto o composición mayor, fue el título de la nueva serie Glosa Líquida -hallazgo del que me siento orgulloso-, que inicialmente fue otorgado a una obra, posteriormente a una exposición y después a todo un grupo de trabajos. Durante tres años, la serie fue compatibilizándose con la realización simultánea de otras formulaciones, y evolucionó en diferentes direcciones dependiendo de los intereses que en cada momento se abordaron. La importancia que en el ámbito particular ha supuesto esta serie, viene reflejada en la cantidad de exposiciones que tuve la oportunidad de dedicar a estas pinturas: "Glosa Líquida", Galería Bores & Mallo, Cáceres (noviembre-diciembre 2000). "Viaje a los lagos", Dasto Centro de Arte, Oviedo (febrero-marzo 2001). "Después de la lluvia", Museo Pablo Serrano, Zaragoza (mayo-junio 2001). "Eyes & Tears", Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv (marzo-mayo 2002). "Ecos del simulacro", Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona (abril-mayo 2002). "Signo sin orillas", Galería Italia, Alicante (abril-mayo 2002). "De profundis clamo ad te aqua", Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo (marzo-abril 2003) y "El parque en la oscuridad", Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria (noviembre-diciembre 2003). Aparte de haber sido expuestas, conjuntamente con otras series, en las siguientes muestras: "Quis custodiet ipsos custodes", Galería Salvador Díaz, Madrid (septiembre-octubre 2000). "Sueños Construidos", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (mayo-junio 2001). "Entre Orden y Caos", Museo-Teatro Givatayim,

Tel Aviv (octubre-diciembre 2001). "Visiones Inmanentes", Sala Rekalde, Bilbao (diciembre 2001-enero 2002) y "Teatro del Minotauro", Lonja del Pescado, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, Alicante (febrero-marzo 2003).

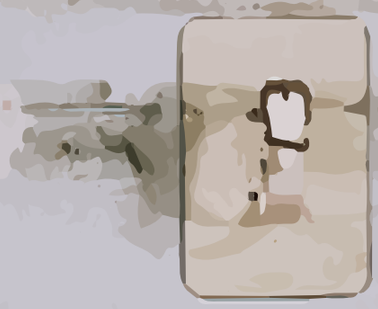
Probablemente, el concepto líquido en pintura, tal como lo entendemos, fuese encarnado por primera vez y con total contundencia por Jackson Pollock. Aunque previamente la representación de lo líquido se había venido realizando a lo largo de toda la historia del arte, y tenía un antecedente directo en el penduleo de Max Ernst y las técnicas automáticas surrealistas. A partir de ese momento, son artistas como Helen Frankenthaler, Morris Louis, Robert Motherwell o Kenneth Noland los que inician la tradición de la modernidad en torno a este concepto. Con posterioridad, son innumerables los artistas que se han dedicado, al menos en algún grupo de trabajos, a experimentar con la pintura líquida y lo que vulgarmente denominamos chorretones: el último Miró, Ferrán García Sevilla, Cy Twombly, Pat Steir. Son muchos los ejemplos que podemos citar que incorporan esta solución iconográfica a su obra. Pero todos ellos insisten en una formulación vulgar de la pintura chorreada. No pongo en tela de juicio las fabulosas composiciones, ni la belleza de las pinturas en las que este procedimiento es utilizado por dichos artistas; no obstante, necesito que se entienda mi punto de vista. Para generar un chorretón existen tres fórmulas evidentes; bien el pincel o brocha llena de pintura apoyada sobre el lienzo dispuesto en vertical, bien el lienzo tumbado en horizontal, al que se le incorpora una cantidad suficiente de pintura y después se pone en posición vertical para que la pintura caiga sobre la superficie, o que sobre una mancha húmeda de pintura en un lienzo vertical, la rociemos con agua o disolvente para que la pintura se deslice hacia el suelo. Todos estos procedimientos los denomino "vulgares", repito, independientemente de la fortuna o bondad del objeto artístico una vez concluido.

Al trabajar con óleo tenemos ante nosotros, no hace falta decirlo, una materia enormemente suntuosa y dúctil, una materia capaz de soportar el paso del tiempo y que a su vez puede adquirir muy diferentes aspectos, desde masa matérica hasta la más liviana y transparente de las veladuras. A los pintores, el óleo siempre nos tienta en diferentes direcciones; a veces necesitamos la tosquedad e impronta que es capaz de otorgar o dejarnos ir ante los efectos evanescentes y de transparencia. Por estos motivos, me resultaba molesto desaprovechar dicha materia si la utilizaba únicamente con un procedimiento que antes he denominado como "vulgar". A principios de los años noventa realicé una serie de pinturas experimentales con chorretones, pero no me resultaban lo suficientemente interesantes como para prodigarme en aquellas formulaciones. En Glosa Líquida, mi intención

ha sido desde el primer momento realizar una utilización sofisticada y clásica del óleo, es decir, si puedo representar la transparencia y el degradado que observamos en un líquido en la realidad, aproximarme lo más posible a dicha realidad por medio de un procedimiento natural objetivo.

Esta observación nos lleva directamente a formularnos un interrogante ante la necesidad de una conclusión. Estas pinturas que representan a los líquidos en movimiento, por medio de líquidos en movimiento, ¿son de concepción abstracta o figurativa? Si detenemos nuestra mirada ante cualquiera de los trabajos, observamos que la materia es transparente, es decir, en el cruce de los chorretones tenemos la sensación de diferentes planos, y además, la total certeza de los efectos volumétricos y lumínicos conseguidos. Por tanto, puede afirmarse que, aunque el grueso de mi trabajo es de carácter puramente abstracto y Glosa Líquida no escapa de ésta intención, en tanto que elementos y manchas configuradores de composiciones, jugamos con la paradoja de que al mismo tiempo son pinturas de voluntad figurativa, representaciones de la realidad, de su propia realidad. Pintura como representación de sí misma. Pintura como escenografía de la pintura.

Para terminar, tan sólo añadir que cuando esta serie se dé por concluida, posiblemente los procedimientos formales utilizados vuelvan al limbo de los recursos que pueden convocarse a la hora de solucionar composiciones futuras, y aparezcan retazos en diferentes trabajos inmersos en nuevas series o grupos de trabajo. También recordar que Glosa Líquida no ha tenido otra intención, en cuanto al tema se refiere, independientemente de las diferentes interpretaciones que han sido muchas y algunas ciertamente jugosas, que representar de forma subjetiva el tiempo y la memoria. La melancolía, el tránsito, la vida y la muerte.



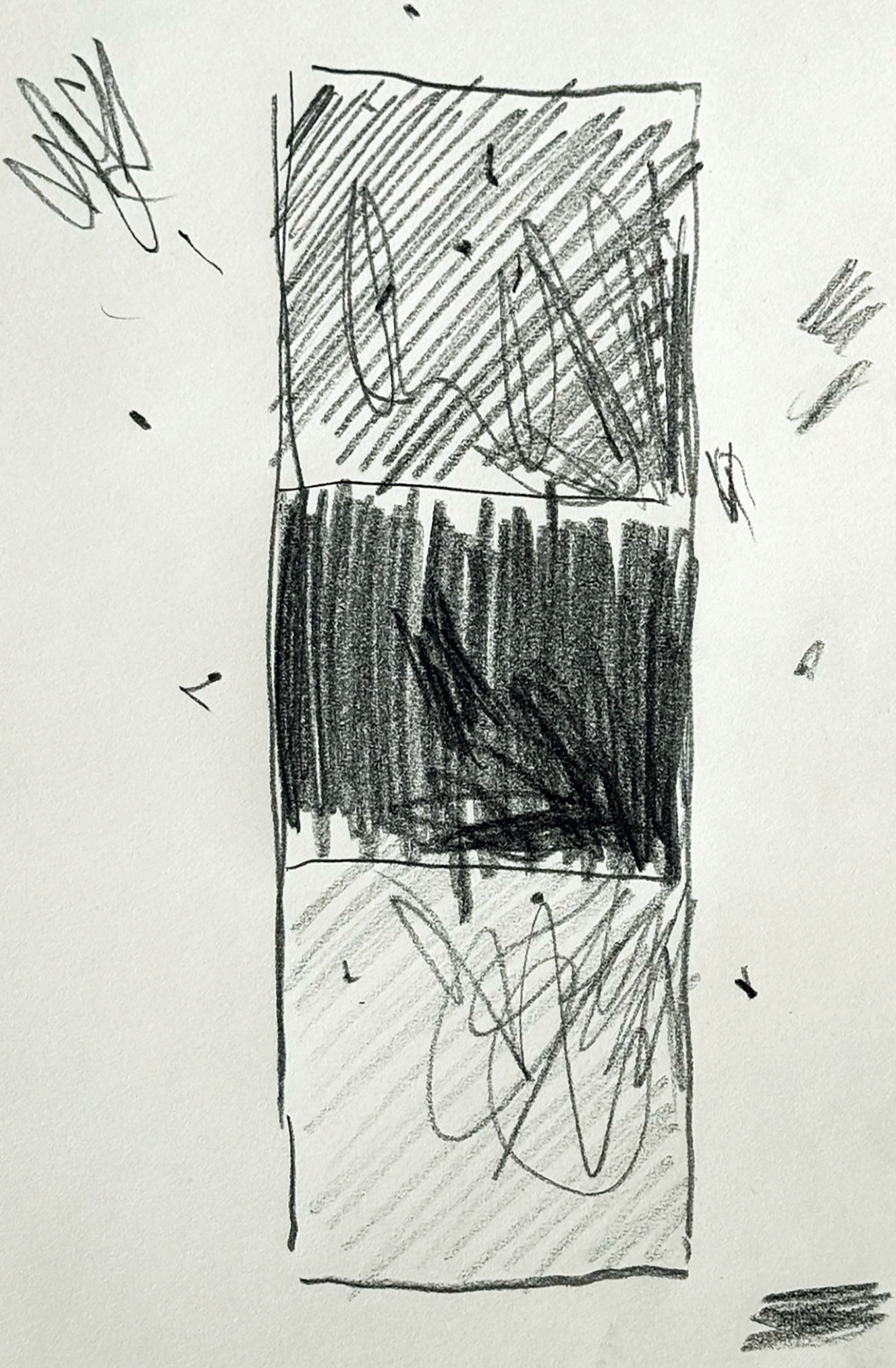
Texto José Manuel Ciria

CUADERNO DE NOTAS
1990

Tres ventanas.

Serie Máscaras de la Mirada/El Jardín Perverso II. 2003

Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



POZOS DE LUZ (XVIII) Existe una problemática ineludible que atraviesa la historia de las reflexiones estéticas, y no es otra que la teoría de lo sublime de Kant. Pero mucho antes, en el pensamiento occidental, es Platón el primero en elaborar una reflexión autoconsciente del arte. Lo que impone que esta disciplina ocupe una apreciación muy baja en relación con la especulación de alcanzar ideas absolutas, y se considere en el ámbito de lo que podemos entender como *téchne* o meras habilidades. La belleza es insuficiente, si no consigue alcanzar un paradigma intelectual por el que llegar a las *Ideas Absolutas*. Aristóteles, sin embargo, dota de dignidad al objeto creado en el arte. La obra artística es, entre otras cosas, un método formativo que hace visible lo que habitualmente no se ve. Busca alcanzar la psicología del espectador y servir de una suerte de catarsis en diferentes sentidos. En Freud, se produce un cúmulo de transferencias tanto en el artista como en el espectador. Se vuelcan emociones sobre la obra y se viven las experiencias del otro como simulacro. Por todo ello, la obra de arte comienza a formar una relación con los sujetos como medio para la descarga de sentimientos. Se empieza a tomar en consideración que además de la perfección técnica, la aportación del artista debe ofrecer unos elementos diferenciales subjetivos. Con Descartes y su necesidad de iluminación conceptual, el problema parece multiplicarse. A los valores de la medida y la proporción, se añade la perfección abstracta de lo geométrico analítico: la verificación tropieza, pues no hay nada sensorial en un procedimiento matemático y, aun así, no deja de encerrar belleza. Lo inefable de lo bello. En la modernidad, superando las consideraciones clásicas, el objeto artístico debe brindar una cualidad de belleza plenamente subjetiva que se resista al análisis; en paralelo al desarrollo de manifestaciones que se alejan de cualquier intención de experiencia estética para abrazar la crítica o denuncia social, en una clara usurpación de recursos. Volviendo a Kant, se analiza por primera vez la cuestión en la Crítica del Juicio: "La rosa es bella". El objeto artístico estaría obligado a causar sensación de belleza, cuando desde la modernidad sabemos que de forma mayoritaria no existe esa intención en el artista, sino la premeditada imposición de lo subjetivo bello: yo quiero imponer mi forma de observar/manifestar la belleza. Ni el propio Kant pudo salir del dilema estético, que no es otra cosa que la imposible superación de lo subjetivo. La certeza de lo inefable, la noción de lo sublime y el reconocimiento de la impenetrabilidad insondable de lo bello. Schiller, en este sentido, afirma que el artista es sin duda hijo de su tiempo. Debe serlo.

Me dieron la oportunidad de hacer una exposición grande de mi obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima. Tenía muchas ganas de ir a Perú, y de visitar Machu Picchu y el Templo de las Tres Ventanas. Lamentablemente los fondos fueron mal administrados por los organizadores y la muestra fue cancelada. Me hubiera gustado llevar esa lona amarilla cuyo título coincide con el nombre del templo: **Tres ventanas.**

Texto José Manuel Ciria

CUADERNO DE NOTAS
1996

EL CORAZÓN

José Manuel Ciria Baraja nació un día lluvioso de 1960 en el número 79 de la calle Richmond Grove, sita en un barrio residencial de la ciudad de Manchester, al noroeste de Inglaterra. Hijo único de Santiago, un emigrante español que desempeñaba la función de *maitre* en un buen restaurante del centro de la ciudad, mientras que Gloria, su madre, una modista que sacaba tiempo para el pequeño y para atender la casa.

Travieso, curioso y decidido, pasó de garabatear en todos sus cuadernos en la primaria inglesa, a dibujar y pintarrajear todos sus libros de la escuela en Madrid, al retornar sus padres a España.

Tras su fallecimiento, la figura paternal provocó un profundo desgarro, que le incitó a pintar su primer retrato dedicado a una persona real e inspiró en Nueva York, tras volver de un viaje a la isla de Pascua, la serie Cabezas de Rorschach III[11] –la única de sus series libre de investigación, pero que le ayuda a investigar–. Rostros humanos de gran formato que representan los sentimientos como resultado de las expresiones neurofisiológicas en búsqueda de su identidad perdida. Como indica el científico portugués Antonio Damasio, «los sentimientos fundamentales nos ayudan a adaptarnos a nuestro entorno y son el primer paso hacia la consciencia que durante milenios fue el rasgo definitorio de la humanidad»[12].

Aquella calle, al lado del histórico palacio del agua de estilo victoriano Victoria Bath (1906), serviría de título del catálogo *Ciria. Squares from 79 Richmond Grove* (2004)[13]. Y para dar el nombre *79 Richmond Grove*[14] a un fabuloso libro de bocetos y dibujos presentado en Madrid en 2022. Objeto que constituye una gran fuente de su arte, lleno de referencias al arte que le precede, y que le acompaña en su deambular –como buen humanista–.

Entre esbozos, viñetas, palabras o líneas, adivinamos y descubrimos elementos que pertenecen a la iconografía del artista, de eso que fluye dentro, sin aditivos ni colorantes. A eso que sale fruto de pensamiento no científico, es decir de lo artístico.

Esos dibujos acompañados de textos, aclaraciones, flechas o marcos frenan en el tiempo una instantánea detallada de la lucidez, convirtiéndose en procedimientos de observación.

A modo de aquellos *Apuntes de Frank Ghery* (Sketches of Frank Gehry, Sydney Pollack, 2006), en los que el arquitecto canadiense inicia su proceso creativo a partir de los primeros bocetos y, tras cierto azar, transforma ese primer apunte abstracto en idea y obra tangible.

Como en Gehry, en Ciria, esos bosquejos, productos del azar, el conocimiento y el estado de ánimo, los percibimos como acción iniciática, fugaz y arrebatadora.

En realidad, el hombre, como dice Erwin Panofsky (1892-1968), «es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él»[15], pues es el único cuyas producciones «evocan a la mente» una idea distinta de su existencia material.

Sus dibujos, auténtica fuente de su presente móvil, de su verdadera mentalidad contemporánea.

Texto Javier Remedios

11 "El artista decide realizar una serie que en un principio pensaba iba a ser íntima, y que no iba a mostrarse ni en galerías ni museos. La visita al taller de Stefan Stux, el galerista de Ciria en Nueva York, le hace cambiar de idea y le organiza una gran exposición en su galería, que después sería ampliada en el AMoA de Texas". "About this project. Cabezas de Rorschach III". [en línea] http://joseciria.com/portfolio_page/cabezas-de-rorschach-iii/ [consulta 2 de octubre de 2024]

12 "El científico portugués habla sobre los sentimientos, su papel en la aparición de la consciencia y cómo nos unen al resto de seres vivos"

MEDIAVILLA, DANIEL. "Antonio Damasio, neurólogo: 'Nuestras emociones pueden guiarnos bien, pero a veces nos hacen descarrilar'". [en línea]

https://elpais.com/salud-y-bienestar/2023-06-29/antonio-damasio-neurologo-nuestras-emociones-pueden-guiarnos-bien-pero-a-veces-nos-hacen-descarrilar.html [Consulta 2 de octubre de 2024]

13 VV. AA. Ciria. *Squares from 79 Richmond Grove*. Madrid: Editorial Sociedad Estatal, 2004. ISBN: 8472329348

14 *79 Richmond Grove*. 2022. Fue presentado en Casa Vacas, Madrid, el 17 de febrero 2022.

SÁEZ-ANGULO, JULIA."José Manuel Ciria, autor del libro de dibujos *79 Richmond Grove*". La mirada actual [en línea] http://lamiradaactual.blogspot.com/2022/02/jose-manuel-ciria-autordel-libro-de.html [Consulta 2 de octubre de 2024]

15 PANOFSKY, ERWIN. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial. 1987, pág. 20. ISBN: 8420670049

Los invitados II. **Serie Máscaras de la Mirada. 2004**

Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

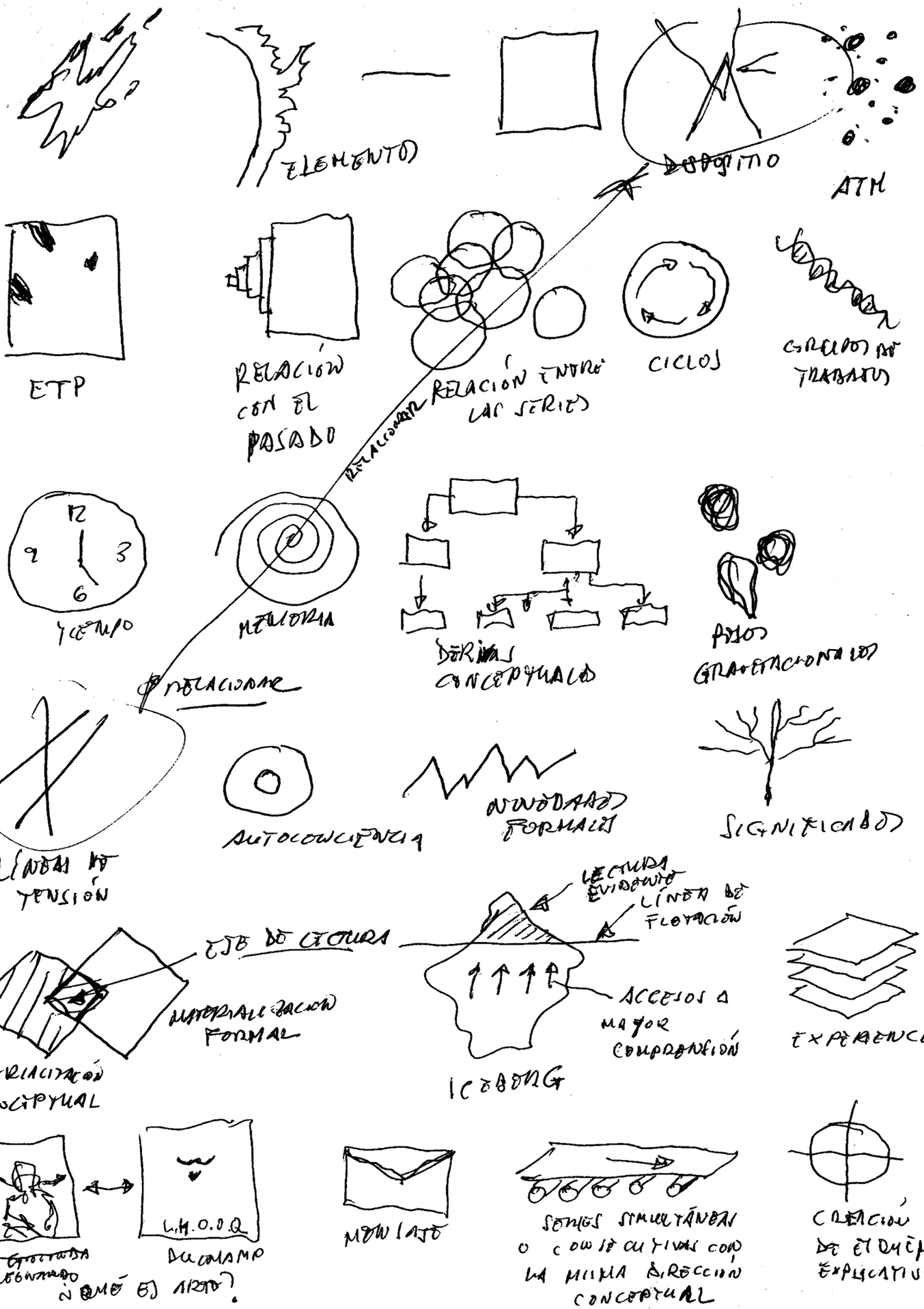
POZOS DE LUZ (XIX) "Dispositio" es la segunda etapa del proceso retórico clásico de construcción de un discurso, que consiste en organizar y en transformar en materia textual la estructura conceptual elaborada en la etapa previa "inventio". Esta palabra "dispositio" puede ser traducida al español como organización, arreglo o disposición. Las restantes tres son "elocutio", "memoria" y "pronuntiatio". Provenientes del latín, las cinco en su conjunto conciernen y se aplican tanto a la creación discursiva como a la plasmación literaria.

En una beca concedida por el Ministerio de Asuntos Exteriores en la Real Academia de España en Roma (1995/6), tuve la fortuna de coincidir con Antonio García Berrio (catedrático de Literatura en la Universidad Complutense de Madrid). En una de aquellas interminables conversaciones que teníamos después de la comida en mi estudio, o en el cuidado "giardino della Accademia", le comenté en varias ocasiones, que al igual que de forma hablada y sobre todo en el texto, la colocación de las palabras esbozan una enorme información sobre el emisor verbal o el escritor. La "dispositio", es inevitable cuando queremos realizar una composición pictórica e incluso fotográfica. "Colocamos" los cuerpos, objetos o manchas, siguiendo una intención específica que obedece al interés de ese preciso momento, pero que a su vez puede demostrar ya unas características de diferenciada personalidad artística. Un estilo o manera.

Dos años más tarde se publicó el libro dedicado a mi obra "A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea" (Tf Editores, 1998), escrito por Antonio García Berrio y Mercedes Replinger (titular de Historia de Arte Contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid). Primera publicación que el catedrático dedica a la pintura de nuestros días, emparentando este medio con las cinco etapas de la construcción argumentativa.

Mi obra, que tiende siempre a lo barroco, tiene en ocasiones un resultado contrario. En la primavera de 2004, un grupo de trabajos me sorprendió por su simplicidad y sobriedad formal. Obras con color pero sosegadas, sin esa tendencia a la fiereza tan habitual y con una innegable inclinación a la belleza por su sencilla pero eficaz disposición horizontal. Posiblemente **Los Invitados II** sea la obra más atinada del conjunto. El título remite a una mujer y unos amigos con los que realicé un viaje en el que todo fue puro disfrute y avenencia. Los invitados también son los colores: amarillo limón, naranja claro y gris verdoso, tonos extraños en mi paleta de aquella época.

Texto José Manuel Ciria


ELEMENTO
ATM
ETP
RELACIÓN CON EL PASADO
RELACIÓN ENTRE LAS SERIES
CICLOS
CIRCUITO DE TRABAJO
TIEMPO
MEMORIA
DERIVA CONCEPTUAL
PESOS GRAVITACIONALES
AUTOCONCIENCIA
NOVEDADES FORMALES
SIGNIFICADO
LÍNEAS DE TENSIÓN
EJE DE LECTURA
MATERIALIZACIÓN FORMAL
MATERIALIZACIÓN CONCEPTUAL
LECTURA EVIDENTE
LÍNEA DE FLOTACIÓN
ACCESOS A MAYOR COMPRENSIÓN
ICEBERG
EXPERIENCIA
L.M.O.O.Q.
MONTAJE
SOMOS SIMULTÁNEAS O COMPLEMENTARIAS CON LA MISMA DIRECCIÓN CONCEPTUAL
CREACIÓN DE ESPACIOS EXPLICATIVOS

Falsa verdad. Serie Procedimientos. 2021. Óleo sobre lienzo. 40 x 30 cm.

El extremo positivo. Serie Procedimientos. Óleo sobre lona plástica. 40 x 30 cm.

Elementos opuestos. Serie Procedimientos. Óleo sobre lienzo. 40 x 30 cm.

Héroe de nombre eterno.
Serie Máscaras de la Mirada. Suite Gilgamesh. 2005
Óleo sobre lona plástica. 250 x 250 cm.

Con frecuencia, Ciria, en su pintura, se disfraza de transeúnte, de testigo, al igual que Gustave Courbet (1819-1877) en *El encuentro* (1856), pero lo que parece insignificante trasciende.

«En el fondo del agua hay una planta semejante al licio espinoso, y que pincha, como el rosal, y te hiere las manos; si tus dedos la cogen, ¡poseerás la inmortalidad! (Tablilla XI, Columna III)»[16].

Fue el poeta y crítico bonaerense Marcos Ricardo Barnatán (1946) el que inspiró a Ciria para recrear la suite sobre Gilgamesh:

> «en las fuentes de la memoria se alimenta la vida del creador, y su creación es siempre un monumento de vida, una explosión de vida alzada contra la idea de muerte, contra el hondo silencio de la nada»[17].

Gilgamesh, hijo de la diosa Ninsun y de un sacerdote llamado Lillah —un mortal—, se cree que fue soberano de la ciudad-estado sumeria de Uruk entre el 2800 y 2500 a. C. Su historia, conocida como la *Epopeya de Gilgamesh* que cuenta sus hazañas, ha llegado a nosotros a través de once tablillas encontradas en las ruinas de la ciudad neoasiria de Ninive.

Fuente de muchas obras literarias de la antigüedad, transmitidas oralmente y luego escritas un tanto noveladas, como es el caso del Antiguo Testamento. En concreto, el pasaje del diluvio universal y el Arca de Noe se han convertido con el paso del tiempo en uno de los textos clave de la historia.

Los habitantes que se encontraban oprimidos solicitan a los dioses que les brinden ayuda y estos envían a un hombre primitivo y salvaje llamado Enkidu para que termine con él. La lucha parece no alcanzar su objetivo, puesto que logran establecer vínculos amistosos y emprender un largo trayecto.

Un viaje que les conduce hasta los confines del mundo, con el propósito de descubrir el secreto de la inmortalidad, a través de los dos únicos seres a quienes los dioses se lo habían concedido: el héroe del diluvio Utnapishtim y su esposa.

Convertidos en héroes de la mitología sumeria —proto babilónica—, para el arte esta historia supuso una fuente épica desde los bajorrelieves asirios y acadios hasta la actualidad, como es el caso de la serie de televisión *Perdidos* (*Lost*)[18]. Acaso la hija de Fernando Castro tenga razón y en los cuadros de Ciria ve rostros, como dice su padre:

> «En otras palabras, es un retrato. En muchos momentos (*auráticamente*, por emplear una noción benjaminiana), lo pintado nos devuelve la mirada: lo agrupado en el cuadro nos ve. Por eso toda pintura, aun la paisajística y abstracta (abusiva denominación esta última: todo arte es abstracto), es arte del retrato. "Retrato", de *trahere* (arrastrar), era antiguamente "contar, referir" (volver a traer), y también "echarle a alguien algo en cara", "sacarle los colores"»[19].

La pintura de Ciria también es un encuentro; un cruce de caminos entre lo real y lo imaginario, entre lo figurativo y lo abstracto.

Texto Javier Remedios

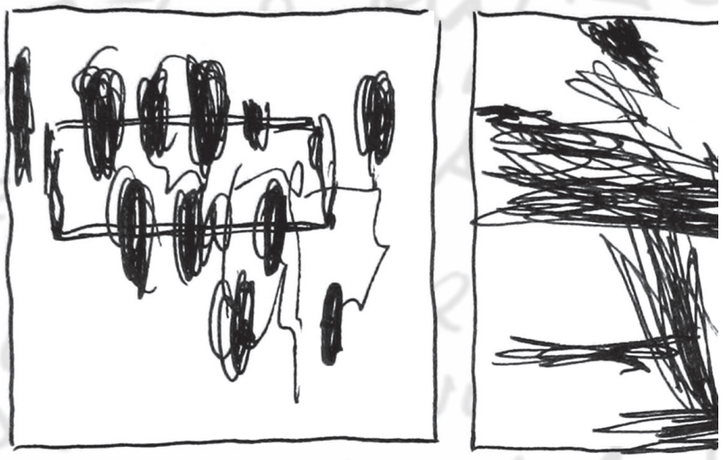
16 "Gilgamesh". Wikipedia [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Gilgamesh [Consulta 2 de octubre de 2024]

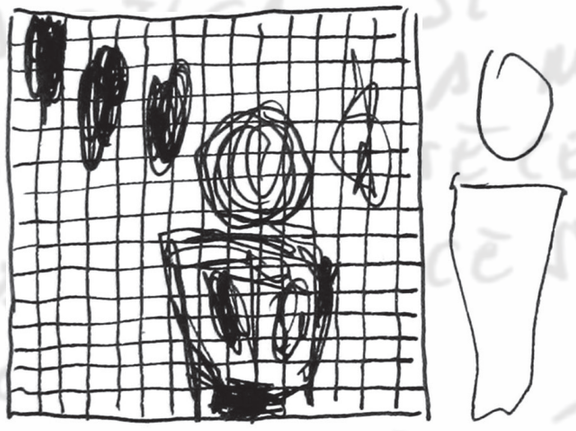
17 BARNATÁN, MARCOS RICARDO. "José Manuel Ciria – Ante una emergencia de la imaginación". *Las Formas del Silencio. Antología crítica (los años noventa)*. Madrid: Sotohenar, S.L., 2005. ISBN: 8496209318

18 Crucigrama de Locke pista 42 "Enkidu's friend". Episodio Collision, Octavo episodio de la segunda temporada de Perdidos. [en línea] https://lostpedia.fandom.com/es/wiki/Crucigramas?file=Lockecrossword2.jpg. [Consulta 2 de octubre de 2024]

19 CASTRO FLÓREZ, FERNANDO. *Donde se intenta escribir de una pintura que, según mi hija, es muy rara.* Texto catálogo exposición "Parajes binarios". Galería Fernando Silió. Santander, Agosto 2003. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2003-es/fernando-castro-santander/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

LAS





Conocí a José Manuel Ciria el día 10 de enero de 2009, cuando una ola de frío y nieve asolaba Nueva York. Entonces estaba terminando la licenciatura de Historia del Arte y un amigo mío, que iba de viaje a la Gran Manzana para comprarle un cuadro, me invitó para que le asesorara –hice como cuando se va a la ópera sin saber apenas nada, investigar y leerme el libreto–. Su estudio estaba en La Guardia Place, una calle estratégica que conectaba Washington Square con el Soho y Greenwich Village.

Nos unían muchas cosas, además del arte que luego retomaremos.

Mostró mucho interés por las ediciones. De hecho, es de los artistas internacionales que más publicaciones de libros y catálogos registran su obra, a modo de gran archivo ilustrado, un compendio que llena anaqueles, digno del enciclopedismo de Denis Diderot (1713, 1784).

Entonces me sacó el tema, el Restaurante Atrio de Cáceres y el premio que le habían dado en Nueva York, que se lo entregó el mítico director de cine y enólogo Francis Ford Coppola (1939). Es sabido que Atrio, además de poseer en la actualidad 3 Estrellas Michelín y contener una de las mejores bodegas del mundo, del año 2003 al 2006 recibió anualmente el Grand Award de la revista Wine Spectator a Mejor Carta de Vinos del Mundo[7]. Pues bien, él sabía que el diseño de la carta-catálogo, un libro estuchado en edición de lujo, con más de dos mil referencias y profusamente ilustrado, lo había diseñado Estudio Creaerte, una empresa de Cáceres de la que yo era socio fundador y director creativo.

Y seguimos hablando de Extremadura. Resulta que el pintor cacereño Hilario Bravo[8] (1955) había coincidido con Ciria en Roma, como alumnos becados en la Real Academia de España en la promoción 1995-1996 en la disciplina de pintura.

La desaparecida galería cacereña Bores & Mallo, en el año 2000, mostró su Serie Glosa Líquida coincidiendo con la feria FORO-SUR, que entonces se celebraba en la ciudad monumental de Cáceres, y le representó en Arte Lisboa y ARCO en varias ediciones. Dicha galería fue fundada en 1996 por Javier Castro Flórez, natural de Plasencia y hermano de Fernando Castro Flórez (Plasencia, 1964), filósofo, profesor de estética y crítico de arte. Este a su vez ha prestado su análisis teórico en los catálogos de varias exposiciones de Ciria. Como en *Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje,* un proyecto netamente extremeño, desde la tesis hasta lo experiencial, del pacense Antonio Franco Domínguez (1955-2020), entonces director del Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz.

ALAS

Fue el primer día de una intensa colaboración, de una gran amistad y que me permite, como en sus series pictóricas, formar parte de su familia.

En el verano de 2018, Ciria se aloja durante tres meses en Los Ángeles, una casa particular sita en el ejido de Peñas Blancas, en la localidad de Malpartida de Cáceres. El objetivo no es otro que realizar in situ todas las piezas y proyectos que se expondrán en *Sin, sobre, tras (la pintura)*[9]. Una monumental muestra individual temporal de producción *site-specific* concebida para conectar numerosos espacios del núcleo urbano, con el entorno, el Parque-Monumento Natural Los Barruecos –declarado por Wolf Vostell (1932-1998) «una obra de arte de la naturaleza» – y los patios e interior del Museo Vostell-Malpartida. Inaugurada el jueves 11 de octubre de 2018 y clausurada en mayo de 2019.

La principal línea argumental no era otra que rendir homenaje desde lo contemporáneo a Wolf Vostell y ofrecer una respuesta a la interpelación que el museo, la obra de Vostell y el resto de artistas Fluxus han supuesto en la memoria del artista y su trascendencia. Abordando todos y cada uno de los planteamientos conceptuales del hacer de Ciria, fuera de lo reconocible de su pintura. Es decir que el artista desde su sentimiento artístico estudia el movimiento para transformarlo en una obra efímera, capilar, auténtica y, sobre todo, respetuosa[10].

La fusión de las disciplinas artísticas en una mezcla de cuadros, música, proyecciones, instalaciones, esculturas, performances. Y de materiales y objetos: coches, piedras, vestidos de novias, bidones, depósitos, panes, periódicos, apisonadoras, cuadernos gigantes y muchas piezas de hormigón, todo embadurnado de pintura roja.

Haciendo patente el carácter internacional de Ciria, intervino pictóricamente sobre mil carteles con el *Manifiesto Fluxus* de Georges Maciunas (1931-1978), que ese año cumplía el cincuenta y cinco aniversario. Una instalación con zapatos a la entrada aludía a la mítica exposición *FLUXshoe* comisariada por David Mayor en 1972. Un promontorio de piedras homenajea a aquellos siete mil bloques de basalto que Joseph Beuys (1921-1986), con motivo de su acción *7000 Oaks*, situó frente a la fachada del museo Fridericianum en la Documenta de Kassel de 1982. Un coche quedaba suspendido de una pared como recurso vostelliano. Así como, guiños desde el profundo respeto a Kaprow, Ono, Brecht, Paik, Hendricks, Patterson, Vautier, Beuys y Maciunas, como en *La vaca Fluxus,* un fotomontaje con el mostrador de una carnecería cuyos diferentes despieces de la carne están etiquetados con el apellido de cada uno de ellos.

Texto Javier Remedios

7 RAQUEL CASTILLO 'Wine Spectator' premia a Atrio. Cinco Días 27 NOV 2003. [en línea] https://cincodias.elpais.com/cincodias/2003/11/27/sentidos/1069903637_850215.html [Consulta 2 de octubre de 2024]

8 "Hilario Bravo Maldonado - Pintura - 1995/1996". Youtube [en línea] https://www.youtube.com/watch?v=K-WW-_WBh1U [Consulta 2 de octubre de 2024]

9 Comisariada por Javier Remedios (Cáceres, 1966).

10 Ver "Ciria. Sin, sobre, tras (la pintura)". Catálogo exposición. Museo Vostell-Malpartida. Malpartida de Cáceres. 2018. ISBN: 978-84-09-18484-2

El vuelo de Saturno.
Serie La Guardia Place. Nueva York, 2006
Óleo y grafito sobre lona militar. 200 x 200 cm.

La mitología romana, el tiempo y la memoria, a prueba en el tríptico de decisión artística: el artista, la obra y el espectador de la misma.

«Un juego subliminal que engaña las posibilidades de lectura del espectador, puesto que la serie encierra trabajos que oscilan entre la insinuación figurativa y la pureza abstracta, ofreciendo en dicho recorrido todo un conjunto memorable de trabajos híbridos entre ambas posturas que no alcanzamos a delimitar»[20]. José Manuel Ciria

Maravillado se quedó José Manuel cuando con diez u once años visitó por primera vez el Museo del Prado en una actividad escolar. Una pequeña llama se le encendió, a pesar de ese síndrome de Stendhal provocado por su primera borrachera estética.

En la memoria todo se vuelve evanescente, excepto lo que realmente te impresiona, como fue el caso de la sublime serie "Pinturas Negras" de Francisco de Goya (1746-1828), y, como no, la figura imponente de ese ogro en la terrorífica *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823). Cita el artista:

> «el cuadro de Goya fue sin duda el detonante que faltaba para acentuar mi inclinación artística, fue la obra que me dio "alas" para dedicarme a este oficio».

El vuelo de Saturno iconográficamente pertenece a la serie Máscaras de la Mirada, serie que comenzó en 1994, aunque fue realizada en Nueva York bajo la paleta que utilizaba en su estudio de La Guardia Place:

> «Es un momento clave en la investigación acerca de la línea como instrumento modulador de la expansión de la mancha. La línea y el dibujo se convierten en herramienta estructural y compositiva de la imagen».

Texto Javier Remedios

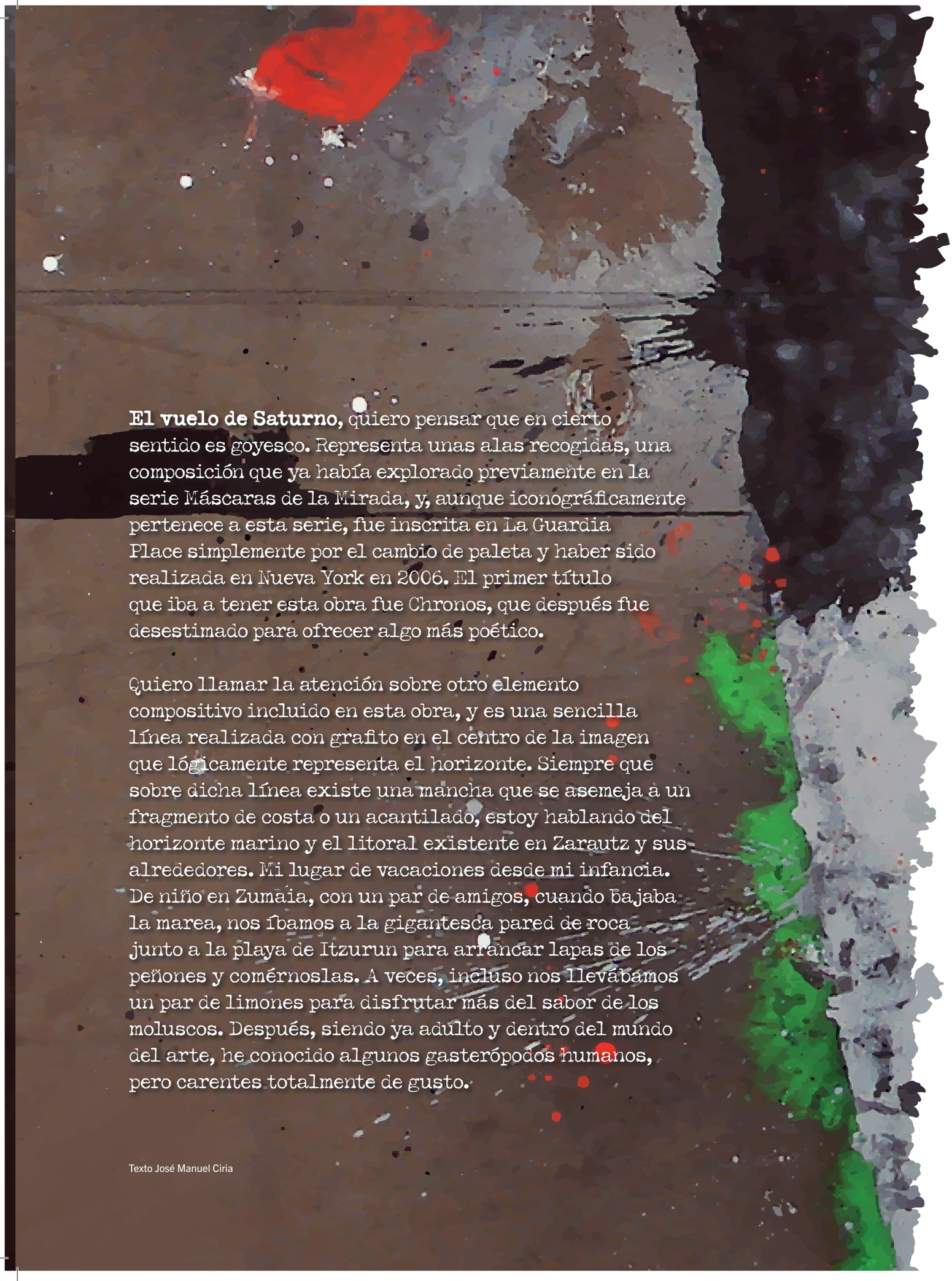
21 Se ha comentado que Ciria a su llegada a Nueva York (2005), somete a toda su obra a una revisión cíclica en busca de nuevas resoluciones formales. Es un momento clave en la investigación acerca de la línea como instrumento modulador de la expansión de la mancha. La línea y el dibujo se convierten en herramienta estructural y compositiva de la imagen, definiendo nuevos temas y abriendo la posibilidad -dentro de la nueva plataforma teórica y conceptual D.A.A. (Dinámica de Alfa Alineaciones)- a la repetición modular (matrices).

CIRIA, JOSÉ MANUEL. *Acerca del proyecto La Guardia Place*.
[en línea] http:http://joseciria.com/portfolio_page/la-guardia-place/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

21 Ibídem

POZOS DE LUZ (XX) Debía de tener diez u once años, cuando una estupenda profesora de dibujo, que teníamos aquel curso en el colegio, nos llevó a ver el **Museo del Prado.** Yo era su alumno favorito y aún no había desarrollado toda mi posterior rebeldía hacia los enseñantes mediocres. Recuerdo que la maestra, ayudada por dos compañeros, nos iba enseñando diferentes salas, dándonos explicaciones de las pinturas que por primera vez aparecían ante nuestros ojos. Yo iba hipnotizado. Había prestado toda mi atención, pero de repente no recordaba absolutamente nada, no entendía las voces, veía desenfocado... Todo se vio eclipsado cuando una sublimidad de **Goya** de la serie Pinturas Negras, ocupó por entero mi campo visual: **Saturno devorando a su hijo** (1820-1823). Mis retinas se clavaron en aquella obra, mientras mi mente no era capaz de comprender cómo con pintura se podía representar semejante horror.

El cuadro de Goya fue sin duda el detonante que faltaba para acentuar mi inclinación artística, fue la obra que me dio alas para dedicarme a este oficio y, desde mi perspectiva, es sin duda el emblema alegórico del paso del tiempo por antonomasia, además de ser el protagonista de mis peores pesadillas. Muy posteriormente, tiempo y memoria se convirtieron en constantes elementos conceptuales de mi trabajo.



El vuelo de Saturno, quiero pensar que en cierto sentido es goyesco. Representa unas alas recogidas, una composición que ya había explorado previamente en la serie Máscaras de la Mirada, y, aunque iconográficamente pertenece a esta serie, fue inscrita en La Guardia Place simplemente por el cambio de paleta y haber sido realizada en Nueva York en 2006. El primer título que iba a tener esta obra fue Chronos, que después fue desestimado para ofrecer algo más poético.

Quiero llamar la atención sobre otro elemento compositivo incluido en esta obra, y es una sencilla línea realizada con grafito en el centro de la imagen que lógicamente representa el horizonte. Siempre que sobre dicha línea existe una mancha que se asemeja a un fragmento de costa o un acantilado, estoy hablando del horizonte marino y el litoral existente en Zarautz y sus alrededores. Mi lugar de vacaciones desde mi infancia. De niño en Zumaia, con un par de amigos, cuando bajaba la marea, nos íbamos a la gigantesca pared de roca junto a la playa de Itzurun para arrancar lapas de los peñones y comérnoslas. A veces, incluso nos llevábamos un par de limones para disfrutar más del sabor de los moluscos. Después, siendo ya adulto y dentro del mundo del arte, he conocido algunos gasterópodos humanos, pero carentes totalmente de gusto.

Texto José Manuel Ciria

Figura Paranoica.
Serie Post-Supremática. 2006
Óleo sobre lona militar. 200 x 200 cm.

Sus pinturas alcanzan una libertad formal inexplorada hasta ese momento, a la vez que buscan lucidez y asentamiento experiencial.

«Paradójicamente, por muy animado que esté el campo abstracto, la figura abstracta aparece, según la intención de Ciria, inanimada, insensible… insidiosamente muerta, un emblema petrificado de lo humano, un maniquí deprimido»[22]. Donald Kuspit

Son muchas las citas y momentos históricos que llevaron a la pintura, tras una falta de aliento, al lado de Tánatos.

Dos artistas predilectos en el «olimpo ciriense» pertenecientes a las vanguardias rusas, el suprematista Kazimir Malévich (1879-1935) y el constructivista ruso Alexander Rodchenko (1891-1956) se atrevieron a anunciar su fin de nuevo y a llevarlo a la práctica para darle la puntilla.

El primero con la ausencia absoluta de la mancha en la nihilista *Blanco sobre blanco* (1918) y el segundo con su autorreferencial *Color rojo puro, color azul puro y color amarillo puro: la muerte de la pintura* (1921).

Pero la actividad pictórica muere y resucita buscando otros nichos.

Las primeras obras de Ciria en Nueva York pertenecen a la serie Post-Supremática, creando un túnel del tiempo con su serie *Autómatas* (1984-85), en ellas se homenajea claramente a la etapa cuando Malevich abandona las masas pictóricas para retornar a una figuración ingenua.

Para Donald Kuspit (1935):

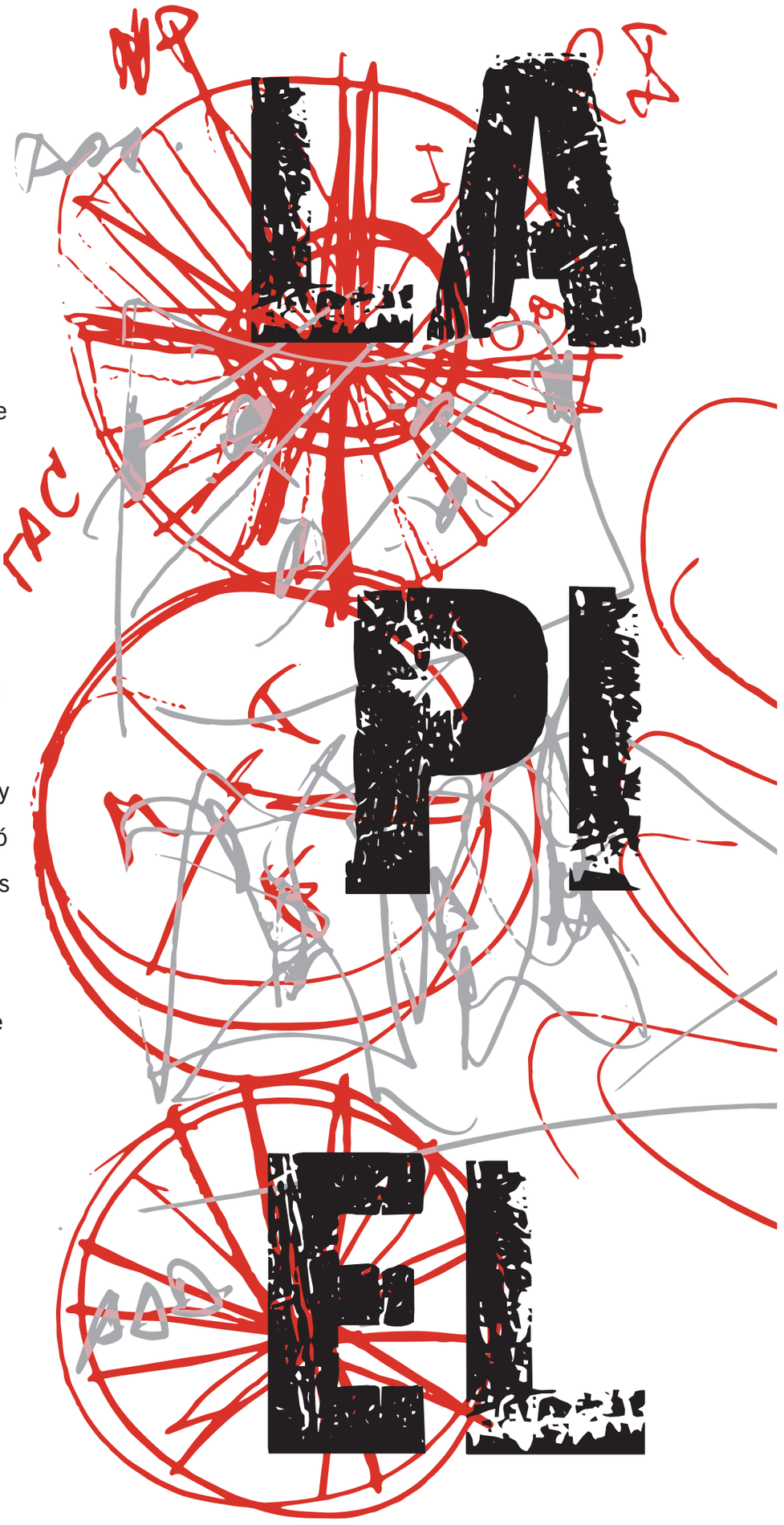
> «Las pinturas de Ciria son un triunfo de la penetración existencial, aun cuando no dejan de ser abstracciones consumadas».[23]

Texto Javier Remedios

22 KUSPIT, DONALD. *Examen y proyección del ser: las pinturas de Rorschach de Ciria*. Catálogo exposición "Ciria, Heads, Grids" Círculo de Bellas Artes de Madrid. Noviembre 2010. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2010-es/donald-kuspit-madrid/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

23 KUSPIT, DONALD. *Modernismo trágico: las pinturas La Guardia Place de José Ciria*. Catálogo exposición "Rare Paintings". Itinerante. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2008-es/donald-kuspit-madrid/. [Consulta 2 de octubre de 2024]

Había ido a París a visitar a Dominique y ver la sala del Ayuntamiento, donde al cabo de unos meses iba a realizar una exposición. Hotel Normandie junto al Louvre. Junio. Días de sol. Corta visita a La Cité y el Colegio de España, donde estuve becado en 1994 por el Ministerio de Cultura. ¡Qué recuerdos! París, la ciudad de la luz, y también la ciudad mágica, que yo recorría de niño acompañado por mis padres cuando iban a visitar a mi abuela, Gregoria, que estuvo viviendo allí durante un par de décadas. París, siempre fascinante y una ninfa como compañera femenina. En un bistró -palabra rusa que significa "rápido"-, en el Trocadero frente al Museo del Hombre, mientras esperábamos la comida, apareció en una pequeña servilleta un minúsculo dibujo lleno de curvas cortadas por un eje vertical. Al llegar los platos, guarde el trozo de papel en un bolsillo, sin volver a encontrarlo traspapelado hasta mi vuelta a Madrid. En ese momento me encontraba haciendo un cruce entre la iconografía de la Serie La Guardia Place y los fondos de la Serie El Jardín Perverso, es decir, las lonas que sirven de protección del suelo en mi taller utilizadas como fondos, donde después desarrollar la serie en la que esté ocupado en ese momento. Desde el punto de vista de El Jardín Perverso, estas obras corresponderían al tercer bloque de trabajo. Entre todas las curvas y volúmenes esféricos, Boceto con círculos encontró fácil acomodo. Su sensualidad, su carácter amable y rotundo al tiempo, los accidentes del soporte, la elegancia de su trazado En su ejecución, cada paso daba la obra por concluida: el dibujo preliminar resultaba ya de una sofisticada belleza, las manchas negras, los grises oscuros, los claros, las luces de los blancos. La pintura podría haberse dado por terminada en cada pequeña incorporación, fue la voluntad de terminarla tal y como la veía en mi mente, la que me llevó a concluirla. Una vez finalizada, eché de menos no haber tenido una cámara fotográfica a mano durante esos días para haber retratado cada pequeño avance, la colocación de los colores, el halo de cada quiebro, la aparición de cada registro textural... POZOS DE LUZ (XVIII) Texto José Manuel Ciria



Su evolución artística tiene mucho que ver con su inquietud, con su energía y con su violencia pictórica. En aquella Academia de España en Roma en la Piazza di S. Pietro in Montorio, al lado del Tempietto de Bramante sufrió, tras caerse del caballo como Saulo, su primera gran conversión.

Acercándose a Giotto (c. 1267-1337) y a Paolo Ucello (1397-1475), se refugió en una abstracción figurada —al menos en apariencia—. En La Guardia Place, en Nueva York, se decantó por una figuración abstracta, un claro juego de espejos donde la piel que recubre la carne es la pintura.

Texto Javier Remedios

These boots are made for walkin'.
Serie La Guardia Place. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XXI) Volúmenes obtenidos en el proceso de realización pictórica, pero provenientes de un dibujo esquemático bidimensional. Composición/Matriz (la matriz generadora ocupa por entero la composición), de brillante y lúdico resultado. Dos cuerpos encontrados, en los que uno carga con el otro, provocando una estructura vertical. Juegos de blancos, negros y grises sobre un paisaje, que se tensiona con una informe ventana colorista en su borde izquierdo.

Compañero de la obra Pantalones Voladores, y del mismo lapso que Narciso (propiedad de Javier Remedios), **These Boots are Made for Walkin'**, remite a una anécdota personal muy divertida de una mujer que tiraba pantalones por el aire y calzaba las botas más feas que he visto en mi vida, y eso que en los 70, aunque estuvieran bien enceradas, me harté de ver señoritas con horrorosas botas camperas.

Texto José Manuel Ciria

a Alineaciones) EJEMPLOS DE MATRIZ

La amenaza. Serie La Guardia Place.
Suite Winter Paintings. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Los viajes, el cambio de lugar, la ubicación, las decepciones, los lugareños invadidos, los fantasmas, la lucha contra las musas, lo políticamente correcto y la conquista…

La pintura, siempre la pintura.

«José Manuel Ciria se marchó a Nueva York en 2001. Se fue a experimentar, la vocación constante de un creador, a abrir otra vez las venas de su pintura, o de sus conceptos, que la sangre se mezclara con la savia. Como dijera Walter Benjamin: "No encontrar el camino en una ciudad no significa gran cosa, pero perderse en una ciudad como se pierde uno en un bosque requiere toda una educación"»[24]. Laura Revuelta

Winter Painting es un grupo de obras que con toda intencionalidad son frías e inhóspitas, para ello Ciria recurre a un color azul verdusco para que combine con la gama de grises y el blanco. Tendencia formal continuada tras ciertas críticas en Nueva York, que le llevan los demonios. «La cosa más simple que nosotros debemos indicar aquí no es una imagen de la verdad, si no la propia verdad completa. (Nuestros problemas no son abstractos, sino quizá los más concretos que hay)», según Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

Y sobre el análisis figurativo, el pensador austriaco nos alecciona que la forma de la figuración es posible por la combinación de unas cosas respecto de otras. Y, continúa:

> «la relación figurativa consiste en la coordinación de los elementos de la figura y de las cosas. Algo así como los tentáculos de los elementos de la figura con los cuales la figura toca la realidad»[25].

Para Donald Kuspit,«las pinturas de La Guardia Place transmiten una incómoda reconciliación de la abstracción y la figuración, lo puramente artístico y lo objetivamente humano. Sugieren que la abstracción ha de replantear su historia a la luz de la figuración, y que la figuración debe reconsiderar su historia a través de la abstracción». Y concluye:

> «Ciria hace que la tragedia latente en la trascendencia se manifieste y viceversa. Logra esto al fusionar la abstracción y la alienación humana. La ambición de sus pinturas pasa por humanizar la abstracción y mostrar que los seres humanos se han convertido en sombras de sí mismos en la modernidad, y como tales en abstracciones auto-alienadas»[26].

Texto Javier Remedios

24 REVUELTA, LAURA. *Escrito en la cara*. Texto Catálogo "Juego de Espejos" exposición Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Marzo 2012. http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2012-es/laura-revuelta-malaga/ [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2008-es/donald-kuspit-madrid/. [Consulta 2 de octubre de 2024]

25 WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Tractatus Logico-Philosophicus.* págs. 18-19-80 [en línea] https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina29684.pdf [Consulta 2 de octubre de 2024]

26 KUSPIT, DONALD. *Modernismo trágico: las pinturas La Guardia Place de José Ciria*. Catálogo exposición "Rare Paintings". Itinerante. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2008-es/donald-kuspit-madrid/. [Consulta 2 de octubre de 2024]

LA GUARDIA PLACE*

Se ha comentado que Ciria a su llegada a Nueva York (2005), somete a toda su obra a una revisión cíclica en busca de nuevas resoluciones formales, definiendo nuevos temas y abriendo la posibilidad -dentro de la nueva plataforma teórica y conceptual D.A.A. (Dinámica de Alfa Alineaciones)- a la repetición modular (matrices).

El primer grupo de obras realizadas en Nueva York responde a la denominación serie Post-Supremática, un claro homenaje al Malevich tardío que vuelve a una figuración de apariencia ingenuista, y emparentada por Ciria con su serie Autómatas de los años 1984 y 1985. La serie se basa en una investigación que pretende recuperar la línea al tiempo que prepara minuciosamente un progresivo enfriamiento de la expresividad gestual de su trabajo anterior. Las posibilidades finales que ofrecen los trabajos Post-Supremáticos abren la puerta a un desencorsetamiento de la figura, para convertirse en una serie de composiciones que, si bien guardan lo estructural como contenedor de la mancha, alcanzan una libertad formal inexplorada hasta ese momento. De esta manera surge la serie La Guardia Place (que recurre para su denominación al domicilio geográfico en el que el artista tiene localizado su estudio en Nueva York). Los críticos de arte han trazado un claro paralelismo entre dicha serie y el grupo de trabajos recogidos en la serie Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos (1989-1991).

La Guardia Place viene a convertirse en la primera gran serie americana de Ciria. En ella observamos:

> "un juego subliminal que engaña las posibilidades de lectura del espectador, puesto que la serie encierra trabajos que oscilan entre la insinuación figurativa y la pureza abstracta, ofreciendo en dicho recorrido todo un conjunto memorable de trabajos híbridos entre ambas posturas que no alcanzamos a delimitar".

La idea se plantea como un concepto crítico de arranque, vinculado a la concepción del dibujo como estructura formal básica sobre la que gravita la imagen pictórica, pero dicha estructura puede ajustarse a formas reconocibles o a elementos de total libertad compositiva.

* Texto publicado en la web /joseciria.com. [en línea] http://joseciria.com/portfolio_page/la-guardia-place/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

POZOS DE LUZ (XVI) Había pasado las navidades del 2006 en Madrid con mi familia. Al regresar a Nueva York después de las fiestas, hacía un frío espantoso. Christopher Cutts, mi galerista de Toronto, había terminado de seleccionar las obras que quería mostrar en la exposición, mientras yo seguía trabajando en la serie La Guardia Place. No recuerdo el detonante, pero estaba inmerso en una suite que posteriormente obedecería a la denominación de Winter Paintings. Deseaba unas pinturas frías, inhóspitas, congeladas, con poca atracción visual promovida por el color o los contrastes. Rebusqué una tonalidad verduzca cercana al azul, poco atractiva para la contemplación, y que funcionase bien con el despliegue de grises y blanco. En mi cabeza persistían ciertos comentarios contrapuestos de diversos conocidos, respecto al libro que acababa de presentarse bajo el rimbombante título de "Búsquedas en Nueva York". Para los agoreros, habré de comentar que siempre existen caminos divergentes, y que estos suelen resultar saludables y divertidos de transitar. La llave la otorga desde hace tiempo aquella teoría de Wittgenstein sobre la "Concatenación evolutiva de la obra" en sus tres posibilidades de declamación formal: La línea unívoca como vehículo de profundización y desarrollo, la creación de grupos de trabajos independientes de forma sectorial, -muy en boga en estos tiempos de ocurrencias-, y el rizoma o desarrollo en espiral. Siempre me he visto incluido en esta tercera vía de operatividad, pero sin dejar de lado ciertos componentes de las otras dos opciones. De la primera, la configuración de un lenguaje identificable, y de la segunda, la posibilidad de dar saltos para buscar nuevas formulaciones.

Recuerdo que de joven, la llegada cada día al taller representaba una aventura sin par, dado que al no pesar sobre la conciencia una tradición o estilo propio, la libertad para la experimentación y el anhelo de la búsqueda eran de tamaño colosal. Después, en el devenir de todo artista, se produce el hallazgo interno de unas formas de hacer sacadas de las propias tripas, que, a partir de determinado momento, dictarán la evolución posterior de toda la obra. ¿Quién de nosotros no echa de menos aquellos tiempos? Pues bien, por qué no de vez en cuando, intentar escapar de uno mismo y emprender la búsqueda de nuevas maneras, olvidando el lenguaje ya dominado, la seguridad de ejercicio repetido hasta la saciedad, el mercado y sus exigencias, y lanzarse de nuevo a la experimentación y elaboración de nuevos modelos formales y conceptuales. Esta postura, como es lógico, proveerá de resultados nuevos y sorprendentes, posiblemente de instantes brillantes y, de seguro, de una montaña de miserias y obras fallidas, quemadas en su propia hoguera experimental. ¿Por qué debemos siempre enseñar una obra cuando el discurso está absolutamente trabado, y ocultamos aquellos pasos previos y titubeantes que nos han conducido a nuestro objetivo? "Búsquedas en Nueva York" es un libro de lo que ha sobrevivido a las miserias, con obra probablemente irrepetible, pero en tránsito entre los trabajos previos realizados en Madrid y las nuevas formulaciones neoyorquinas, en donde cada capítulo, maquetado con acierto por Roberto Ferrer, obedece a una concepción distinta en cuanto a caja, tipografía, interlineado, colores de fondos de página, etc., en perfecto juego con las distintas series o grupos de trabajo experimentales, que se fueron desarrollando desde mi llegada a Manhattan hasta el comienzo de la serie La Guardia Place que cierra dicha publicación. Desde aquí, pido disculpas a quien corresponda, por intentar una nueva aventura, por disfrutar con la búsqueda de nuevas fórmulas, por no querer pintar siempre el mismo cuadro, por preocuparme en lograr nuevos resultados y nuevas elucubraciones conceptuales. Por ser artista en lugar de pintor.

La amenaza seguramente sea mi obra favorita de la "Suite Winter Paintings", suite intensa y extraña, en la que la iconografía de toda la serie "La Guardia Place" adquiriría cuerpo formal y desarrollo hermenéutico. Pintura figurativa, o quizá abstracta, con volúmenes y sombras, apegada a la tradición al tiempo que la atraviesa. Clásica, y a la vez desgarradora y contemporánea, sin necesidad de demasiado color. Aparente, de meditado desparpajo y con tanta multiplicidad de elementos como observamos necesaria en lo mejor -lo digo en serio- de la pintura actual.

Proteico Picasso, que nos legaba lo excelso, lo bueno, lo malo y lo regular, y nadie le dijo nunca nada. Yo que destruyo infinidad de obras en cuanto no satisfacen mi nivel de exigencia y que, sin embargo, recibo críticas por aventurarme e intentar llegar más allá. Cada día me caen mejor artistas como Diebenkorn o mi adorado Guston.

Texto José Manuel Ciria

D.A.A. (Dinámica de Alfa Alineaciones)

Ejemplo de matriz 1

Ejemplo de matriz 2

Ejemplo de matriz 3

(GENERATIVA)" DE LA GUARDIA PLACE, LLEGANDO HASTA LA PRIMERA SERIE LONDINENSE EN EL 2013

LA EVOLUCIÓN POSTERIOR DE LA OBRA, CONCRETAMENTE EN LA SERIE "LA GUARDIA PLACE (RARE PAINTINGS)" REALIZADA EN NUEVA YORK ENTRE CON AÑOS 2006 Y 2008, NO ABANDONABA LA IDEA DE REPETICIÓN DE UNA MISMA COMPOSICIÓN EN EL SENTIDO DE "SINTAGMAS" PERO LOS CAMBIOS DE CICLO Y EL AGOTAMIENTO DEL CONCEPTO PROVOCABAN, SI BIEN, LA UTILIZACIÓN DE UN "DIAGRAMA" COMPOSITIVO COINCIDENTE LLAMADO "MATRIZ", LA NECESIDAD DE OCULTAR [redacted] SU PROPIA SIMILITUD FORMAL PARA NO RESULTAR UN NUEVO EJERCICIO REPETIDO.

LA INTENCIÓN SIEMPRE HA SIDO LA MISMA, TRABAJAR CON UNOS SINTAGMAS, DIAGRAMAS MODULARES O MATRICES, PARA [redacted] "REGULAR" UNA FORMULACIÓN OPERATIVA Y CONSEGUIR DIFERENTES SIGNIFICADOS SEMÁNTICOS, A TRAVÉS DE DICHAS UNIDADES DISTINTIVAS/SIGNIFICATIVAS.

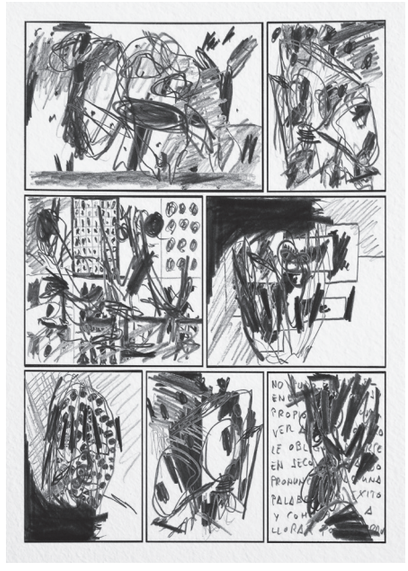
A PARTIR DE AQUÍ, LA EXPLORACIÓN OBEDECE A UNA SUERTE DE SISTEMATIZACIÓN ELABORADA A TRAVÉS DE DIFERENTES PINTURAS DE UNA MISMA SERIE O DE SERIES DIVERSAS, Y A LAS POSIBILIDADES DE UNIFICACIÓN O DISGREGACIÓN SEMÁNTICA. SE PRETENDE CONSEGUIR ORIGINAR "SIGNIFICADOS" DISPARES CON UNA MISMA FORMA MATRICIAL. COMO EN LA OBTENCIÓN DE [redacted] "DIAGRAMAS", SERÁ TAMBIÉN NECESARIO EN LA PRÁCTICA PICTÓRICA A LA HORA DE ABORDAR LAS MATRICES, CUESTIONAR CONSTANTEMENTE LAS POSIBILIDADES SINTÁCTICAS.

DE FORMA GERMINAL, YA TENÍA ELABORADO EL NUEVO ESTADIO DE INVESTIGACIÓN EN EL AÑO 2005 EN CUANTO A LA OBTENCIÓN DE ESTRUCTURAS Y DIAGRAMAS PRIMARIOS "TENSIONALES" ANALIZANDO LA ORGANIZACIÓN DISPOSITIVA DE UNA COMPOSICIÓN PERO LA PLATAFORMA TEÓRICA D.A.A. NO SE DESPLIEGA ACTIVAMENTE HASTA QUE LA OBRA NO ABANDONA DE FORMA MOMENTÁNEA LA MANCHA PARA ABRAZAR UNA VUELTA A LA LÍNEA Y EL DIBUJO (LA ESTRUCTURA). LOS RESULTADOS PLÁSTICOS ERAN FRUTO DIRECTO DEL ENTRAMADO TEÓRICO, QUE A SU VEZ SE IBA ALIMENTANDO POR MEDIO DE LA PRÁCTICA.

LA EXPLORACIÓN VENÍA DETERMINADA POR EL EMPLEO RECURRENTE DE UNA SUCESIÓN DE MATRICES MODULARES QUE SE REPETÍAN VARIANDO SU DISPOSICIÓN Y TAMAÑO, GENERANDO EN CADA CASO INTERESANTES DIFERENCIAS EN SUS SIGNIFICADOS SEMÁNTICOS. LA FORMULACIÓN OPERATIVA SE MEZCLA CON LAS PROPIAS CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA SERIE DE TRABAJO Y CON SU PRAXIS, EN UN CONSTANTE INTENTO DE INTENSIFICAR LOS LÍMITES DE LA PINTURA Y DE MI EJERCICIO.

DE ESTA MANERA SE LLEGA [redacted] A LA UTILIZACIÓN DE UN "PASILLO" TRANSITABLE EN DOS DIRECCIONES QUE VAN DESDE LAS REPETICIONES COMPOSITIVAS DE "ELOGIO A LA DIFERENCIA", HASTA LLEGAR A REDUCIR LA MATRIZ (GENERADORA) EN UN MERO DETONANTE DE DIFERENTES COMPOSICIONES, O DE VUELTA A QUE LA MATRIZ VUELVA A CRECER DOMINANDO TODA LA SUPERFICIE PICTÓRICA Y MUTE EN LA SERIE ÚLTIMA DE "THE LONDON BOXES".

Boceto con círculos.
Serie La Guardia Place/Jardín Perverso III. 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Las pinturas de Ciria se perciben en contextos espaciales, donde la figura u objeto principal está coreografiado con una tensión artística que intensifica su movimiento y equilibrio.

«Sentimos el movimiento de las bailarinas de Ciria no solo a través del retrato literal del cuerpo, sino también a través de las formas plásticas puras que crea. De hecho, algunas de las composiciones más dinámicas de Ciria son aquellas en las que el cuerpo no se reconoce fácilmente»[27]. Robert R. Shane

¿Se puede crear un cuadro de dos por dos metros a partir de un garabato en una servilleta ocurrido en un bistró de la Plaza del Trocadero de París?

Ciria nos lo resuelve: «a las musas, siempre caprichosas, les gusta jugar a aparecer por sorpresa en un momento determinado».

Cuando se realizó la pintura en Madrid, el pintor residía en Nueva York y llevaba a cabo la serie La Guardia Place, pero se cruzó en su estudio de la calle Valentín Beato un fondo de la serie el Jardín Perverso.

Así, con la iconografía de una y con el acabado de otra, se creó una simbiosis entre dos plataformas teóricas del artista. «A veces tengo la sensación de que las pinturas son como hojas sueltas de un diario de vivencias»[28] .

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

Antonio Machado

Texto Javier Remedios

27 Robert R. Shane es curador, crítico y profesor de Historia del arte en el Center Art & Design del College of Saint Rose, Albany, New York. En contraste con la mayor parte de la abstracción moderna a partir del cubismo, la serie La Guardia Place de Ciria no trata de destruir la distinción entre figura y fondo para que el espacio pictórico imite la superficie plana del lienzo.

SHANE, ROBERT R.. *Terpsícore en la pintura: imágenes de danza de José Manuel Ciria*. Catálogo exposición "Ciria, Heads, Grids" Círculo de Bellas Artes de Madrid. Noviembre 2010. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2010-es/robert-shane-madrid/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

28 CIRIA, JOSÉ MANUEL. *Pozos de luz: un viaje entre pinturas*. Texto publicado (incompleto) en el catálogo exposición «Alasdurasyalasmaduras» en Annta Gallery, Madrid. 2009. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-del-artista/2009-textos-de-ciria/pozos-de-luz-madrid-i/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

POZOS DE LUZ (XXII) Estaba con Dominique en París. Acabábamos de visitar la magnífica sala del Ayuntamiento en la avenida Georges Mandel, donde se iba a realizar una exposición individual de mi trabajo. En la plaza del Trocadero decidimos entrar a almorzar en Le Coq, un bistró divino de esos que solamente encuentras en la Ciudad de la Luz. Me senté en una mesita que me ofrecía una vista privilegiada de la plaza y el Palais de Chaillot, donde se ubica la sede del famoso Museo del Hombre. Charlando con Dominique y mientras traían la comida, garabateaba en una servilleta un pequeño dibujo. La sorpresa es que aquel insignificante bosquejo era un boceto preciso de la obra que posteriormente llevé a un formato de dos por dos metros: **Boceto con círculos.** A las musas, siempre caprichosas, les gusta jugar a aparecer por sorpresa en un momento determinado. Solamente hay que estar atento y dejarles que guíen las manos. Guardé la pequeña servilleta en la funda de mi pasaporte sabiendo que aquel trozo de papel era sumamente valioso.

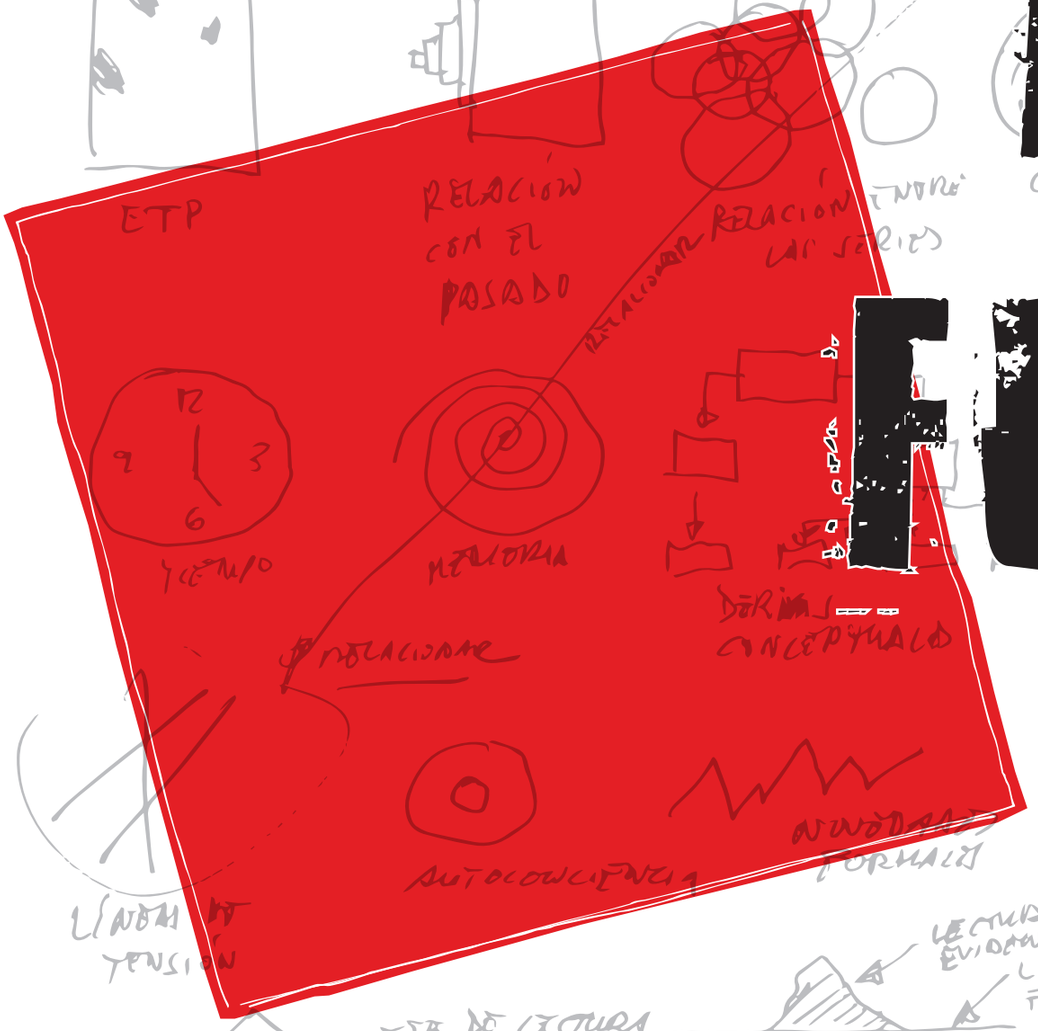
La pintura posterior fue realizada en Madrid, aunque yo ya entonces llevaba más de un año instalado en Nueva York. La serie a la que pertenece iconográficamente es La Guardia Place,

pero tiene la fortuna de estar ejecutada sobre un fondo de la intermitente serie El Jardín Perverso. Un verdadero cruce de caminos en mis exploraciones experimentales. Un cuadro importante para mí, que me recuerda a mis amigos ya desaparecidos Dominique y Michel Beny, a los que echo mucho de menos. Cuando me operaron del corazón en 2019, en una de las alucinaciones estando en la UCI, Michel vino a visitarme, provocando una anécdota genial sobre una llamada telefónica y el préstamo de una moneda. A su espalda, según le miraba, estaba Boceto con círculos, colgado de una inexistente pared.

A veces, tengo la sensación de que las pinturas son como hojas sueltas de un diario de vivencias.

Texto José Manuel Ciria

EL-FUE-GO


ETP
RELACIÓN CON EL PASADO
RELACIÓN
RELACIÓN
TIEMPO
MEMORIA
AUTOCONCIENCIA

Desde la calle San Marcelo se domina la M30 y su otra orilla la Plaza de Ventas; aquí vivió su adolescencia Ciria y sin parecerlo se fue haciendo pintor. No un pintor cualquiera, sino un pintor profesional que vive exclusivamente de esto —que ya es difícil—.

También nacieron sus hijos Álex y Yago, que como si se tratara de una radiografía de sus crecimientos permanecen constantes en su pensamiento y con muchas referencias en sus obras.

Alumno incómodo, gracias a la lectura y a sus correrías, fue captando una profunda sabiduría, lo que desembocaría en un cultivo de la labor científica-histórica, durante toda su trayectoria desde sus primeras obras figurativas en los 80, su primera serie y su primera exposición en 1984, influenciado por el abstracto español y sobre todo por el expresionismo abstracto americano desde lo gestual, lo azaroso y aleatorio a la abstracción postpictórica, práctica que le fue dando brío y energía a su pintura sin salirse de cierto modernismo.

A propósito de dos exposiciones monográficas de Barnett Newman (1905-1970), una de ellas en la Galería Betty Parsons, Clement Greenberg (1909-1994) comenta, «hacen gala de nervio y convicción» y lo reseña porque cree que el público artístico necesita que se le recuerde que «las obras que verdaderamente nos intrigan es porque casi siempre tienen consecuencias importantes»[29].

En presencia de los lienzos de Ciria uno comprende que está ante un arte mayor. El artista, siempre apoyado en sus referencias, va buscando un estilo que a veces llega a un fin.

Gran conocedor del arte abstracto desde sus raíces postimpresionistas o fauves, fija su mirada en las obras y teorías del ruso Vasili Kandinsky (1835-1944), autor de *De lo espiritual en el arte* (1911), discurso estético que introduce la práctica de la abstracción no figurativa, y *Punto y línea sobre el plano* (1926), compendio de sus clases en la Bauhaus.

También recurre al neerlandés Piet Mondrian (1872-1944) y su *Realidad natural, realidad abstracta* (1919-1920) sobre la contemplación estética abstracta entre un pintor aficionado, un pintor de la naturaleza y un pintor abstracto-realista, además a la revista De Stijl que unía arquitectura, arte y diseño, publicada en la Holanda de los años 1917 a 1931 —clave para la creación del movimiento neoplasticista—.

Y, por supuesto, a Kazimir Malévich (1879-1935), autor del ensayo *El mundo sin objeto*, que había revolucionado la pintura con una figura geométrica simple, el cuadrado, y que lideró el movimiento Suprematismo. Con permanentes referencias en la obra de Ciria, como la serie Post-Supremática creada en 2005, algunas piezas expuestas en el IVAM (2011-2012). Donde, como Malevich, elige volver a la figuración pero abstrayéndola.

Y experimenta con Vladímir Tatlin (1885-1953), promotor de la escultura abstracta (1914-1915) y del Constructivismo (manifiesto firmado por los escultores Gabo y Pevsner en 1920); y recuerda a la gran Liubov Popova (1889-1924).

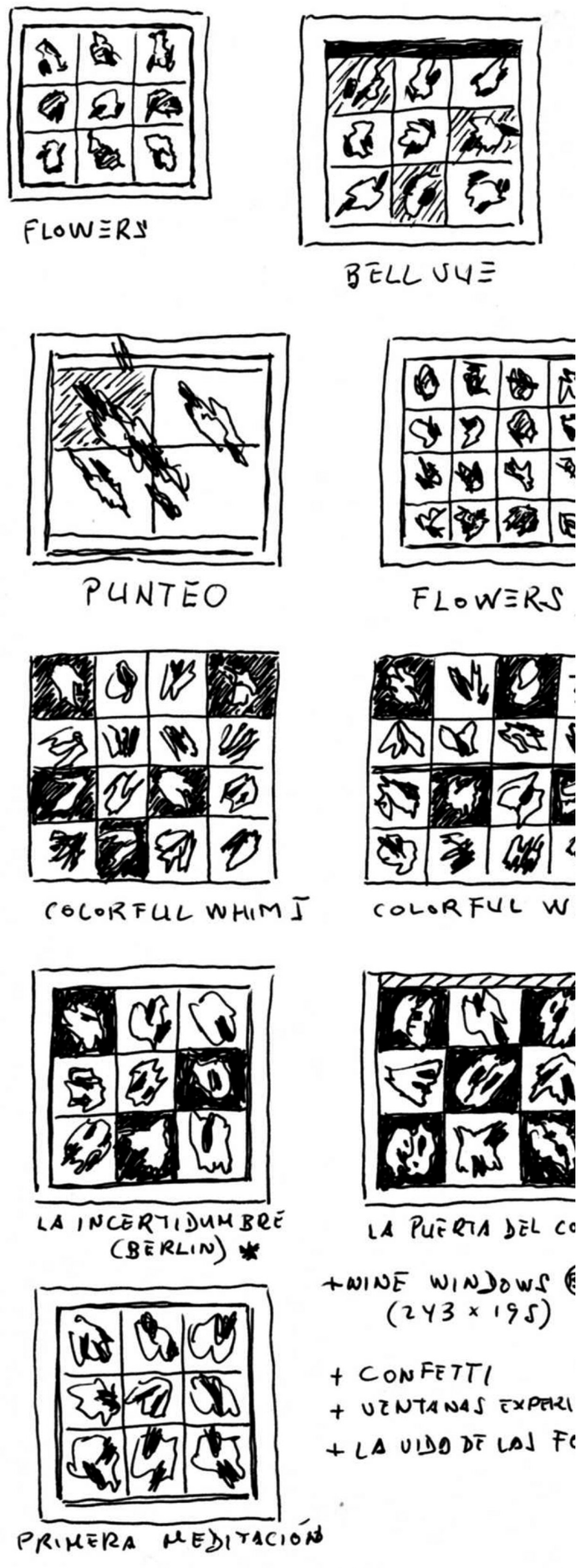
Las vanguardias históricas darán paso al Expresionismo abstracto donde lo gestual, emocional y enérgico del *Action Painting* desde Jackson Pollock (1912-1956) a Willem de Kooning (1904-1997) o Franz Kline (1910-1962) y las franjas de los *Colour Field Painting* —con reminiscencias de los horizontes surrealistas, divisiones espaciales y la consistencia de la forma mediante una abstracción total más mística— de Mark Rothko (1903-1970), Robert Motherwell (1915-1991), Keneth Noland (1924-2010), Barnett Newman (1905-1970) o Morris Lewis (1912-1962), influirán sobremanera en los grandes pasos de Ciria.

Texto Javier Remedios

29 GREENBERG, CLEMENT. Arte y Cultura. Ensayos críticos. página 173,174

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

POZOS DE LUZ (XXIV) La serie La Guardia Place había quedado en suspenso. Lo siguiente fue aligerar cualquier tipo de ilusión volumétrica y reducir la estructura compositiva a la simple silueta de una máscara: Máscaras Schandenmaske. En este grupo de trabajos se establecieron dos categorías dentro de la baja iconicidad referencial, con lo que entendemos como una careta: las siluetas interrumpidas únicamente por el lado superior y aquellas que se interrumpían en el borde superior e inferior de las composiciones. La fórmula ofreció un conjunto escaso de obras que no llegó a la treintena, entre grandes y pequeñas (todas ellas en 200 x 200 cm. y 51 x 41,5 cm. respectivamente, salvando algunas excepciones). Lo singular de dicha serie era el marasmo compositivo y de color encerrado en los contornos, mientras que los fondos mantienen una geometría mínima que la mayoría de las veces recurre a una simple línea de horizonte resuelta en colores planos. Lo más interesante es cuando las Máscaras Schandenmaske comienzan a desocuparse respondiendo a un mero accidente. Durante la elaboración del cuaderno de dibujos Box of Mental States, alojado en la preciosa casa de Paco Celorrio en Miami en 2008, algunos dibujos se malograban sin resolver. Las caprichosas musas hicieron que los papeles rotos de uno de esos esbozos cayeran sobre la mesa de forma singular. Solamente tuve que poner celo entre los huecos para componer una "máscara desocupada" (título en directa referencia a Oteiza). La desocupación permitió seguidamente dibujar imágenes desarticuladas que terminaron convirtiéndose en Doodles (monigotes).



Saltando un par de experimentaciones, entramos de lleno en el último recorrido de mi estancia en Nueva York: Las Cabezas de Rorschach, realizadas bajo el propósito de un luto por la pérdida de mi padre, y la serie Memoria Abstracta, como contrapunto y, donde vuelven a aparecer las manchas libres e informes con las que se reconoce mi lenguaje.

El arranque de esta última serie mencionada son dos obras del mismo formato (200 x 200 cm.) trabajadas simultáneamente: **Flowers II** (segunda en iniciarse y que sin embargo se terminó de elaborar antes) y Flowers (for MLK), que estuvo incluida en una exposición colectiva itinerante por diferentes museos de Estados Unidos en homenaje a Martin Luther King Jr. En el lapso de tres años, entre la última obra de la serie Máscaras de la Mirada previa a Nueva York, y la primera de la nueva serie Memoria Abstracta, los elementos geométricos habían crecido exponencialmente. De ser mera comparsa y actor secundario, se erigieron en protagonistas junto a las manchas gestuales, encerrando en numerosas ocasiones a estas dentro de la rigidez de la retícula. Flowers II es un perfecto ejemplo de dicha transformación formal y conceptual dentro de la experimentación de aquel momento.

Texto José Manuel Ciria

FLOWERS
BELLVUE
PUNTEO
FLOWERS II
COLORFUL WHIMI
COLORFUL WHIM II
LA FORCE DES CHOSES
PRIMERA ABSTRACCIÓ
MEMORIA ABSTRACTA
+ ABRUPTO
+ LA BALLERINA DI DEGAS (TRIPTICO)
+ FARCES (POLITTICO I)
+ GRAN SANGRO
+ COLORFUL II
+ BALLABILE
+ PUZZLE (T)
+ CONFETTI
+ LA VIDA DE LAS FORMAS
+ GENERAL HABITAT
+ CHAMBRE GRISE
+ TRICOTOMIA
+ VITELLI
+ RETRATO DE GRACIE (FINAL)

Máscara desocupándose en figura
Serie Desocupaciones. 2008
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XXIII)

El procedimiento surgido durante la elaboración de Box of Mental States, de romper los dibujos en trozos para luego recomponerlos azarosamente, tirándolos sobre una mesa o el suelo, provocaba que los elementos iconográficos utilizados se convirtieran en una especie de "sintagmas", que conseguían un sentido en sí mismos y ofrecían un significado semántico completamente diferente al reunirse. Idea que luego sería utilizada en Londres de forma pictórica dentro de la serie The London Boxes. El recurso fue trasladado a un dibujo específico y después pintado en Nueva York en mi formato favorito durante años: 200 x 200 cm.

Quizá **Máscara desocupándose en figura,** sea una de las composiciones más dislocadas del pequeño grupo de pinturas bajo la denominación "desocupaciones". Pintura inspirada y potente que no rehúye de una ejecución enloquecida en un intento de mantener viva su frescura gráfica. Una mujer pelirroja, bocabajo o haciendo yoga, con la melena desparramada por el suelo y unos pechos tersos y cubistas. Una estrella, en aquel momento híbrido entre lo abstracto y lo figurativo de rojos, naranjas y negros, terminada en el invierno de 2008.

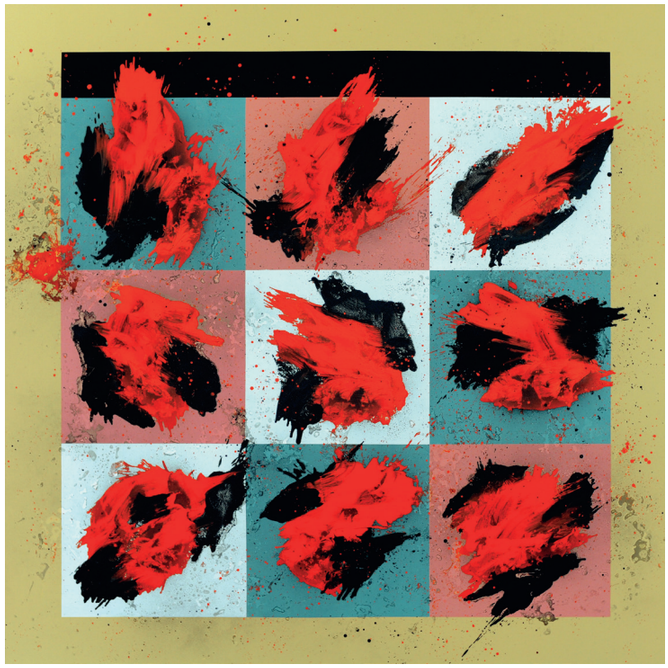
Texto José Manuel Ciria

Un ancho marco en un tono amarillo dorado "cold lager" de Behr, una regleta horizontal en negro y nueve cuadrados del mismo tamaño resueltos en azul "aqua marble", rosa chicle mezcla de los colores "mexican tile" e "indian clay", junto al aluminio de Benjamin Moore. Estuve trabajando en los fondos geométricos durante tres semanas, no obstante, no tenía claro qué era lo que iba a pintar encima: ¿un monigote? ¿Manchas abstractas? Una noche, una vez terminado el fondo, me quede mirando aquella superficie durante horas y me decía a mi mismo -que pena no ser un pintor geométrico-. Pero otros fondos llenos de compartimentaciones geométricas estaban a punto de finalizarse, debía tomar una decisión unitaria para los cinco lienzos en elaboración. La obra Flowers (for MLK) había supuesto una enorme sorpresa y una vuelta a mi propia memoria. Al día siguiente sin más contemplaciones tumbé el lienzo de dos por dos metros sobre el suelo, abrí los cubos preparados de óleo rojo y negro y, empecé a pintar pequeñas manchas en ambos tonos en cada uno de aquellos cuadrados. Tras varias sesiones la obra estaba terminada. Ahora simplemente faltaba ponerle un título. Una vez que la pintura había secado a nivel superficial, la apoyé sobre la pared, -un parque de atracciones- me dije a mi mismo. En Manchester, mis padres solían llevarme algún domingo durante la primavera, a un maravilloso parque de atracciones-zoológico llamado Belle Vue Amusement Park. Aún anidan en mi memoria el largo paseo que dábamos para llegar a Belle Vue, y muchas de las atracciones que allí podían disfrutarse. Por encima de todo recuerdo la ilusión de mis padres y la magia que suponía caminar entre atracción y atracción viendo a jirafas e hipopótamos, a elefantes y leones.

Texto José Manuel Ciria

POZOS DE LUZ (XXIII)

Un fondo, a veces, tiene la virtud de equilibrar en el soporte expositivo elementos y situaciones que pregnaron la psique artística.



Belle Vue Amusement Park.
Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm

«Aún anidan en mi memoria el largo paseo que dábamos para llegar a Belle Vue, y muchas de las atracciones que allí podían disfrutarse. Por encima de todo, recuerdo la ilusión de mis padres y la magia que suponía caminar entre atracción y atracción viendo a jirafas e hipopótamos, a elefantes y leones»[30]. José Manuel Ciria

Un recuerdo al Manchester de su infancia a través del Bell Vue, parque de atracciones al que le llevaban sus padres los domingos de primavera.

La serie Memoria Abstracta se desarrolló en Nueva York entre los años 2008 y 2012. Inspirada en la matriz matemática o cuadrado mágico, es una metodología de diseño en la que *n* elementos se distribuyen en el espacio bidimensional en formación geométrica de filas y columnas.

Un plano cartesiano en el que se coloca, en cada casilla, una forma-mancha abstracta con una variación –como si de Variaciones Goldberg[31] se tratase–. Hasta 2012 surgieron obras que fueron barroquizándose, pero ya nunca con el mismo espíritu, según Ciria, «ingenuista» a lo Gary Baseman[32] (1960) del principio de su carrera. En la página de la izquierda, el pintor nos describe la composición de la obra, detallando los colores y marcas que aplica: amarillo dorado *cold lager* de Behr[33], negro, azul *aqua marble*, rosa chicle (mezcla de los colores *mexican tile* e *indian clay*) y *aluminio* de Benjamin Moore[34].

Texto Javier Remedios

30 CIRIA, JOSÉ MANUEL. *Pozos de luz: un viaje entre pinturas*. Texto publicado (incompleto) en el catálogo de la exposición «Alasdurasyalasmaduras» en Annta Gallery, Madrid. 2009. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-del-artista/2009-textos-de-ciria/pozos-de-luz-madrid-i/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

31 "Las Variaciones Goldberg BWV 988 es el nombre de una composición musical para teclado escrita por el compositor barroco alemán Johann Sebastian Bach, que la completó en 174. Se componen de un tema único, llamado aria, treinta variaciones y un reprise del aria o aria da capo".

"Variaciones Goldberg, BWV 988". Wikipedia. [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Variaciones_Goldberg,_BWV_988 [Consulta 2 de octubre de 2024]

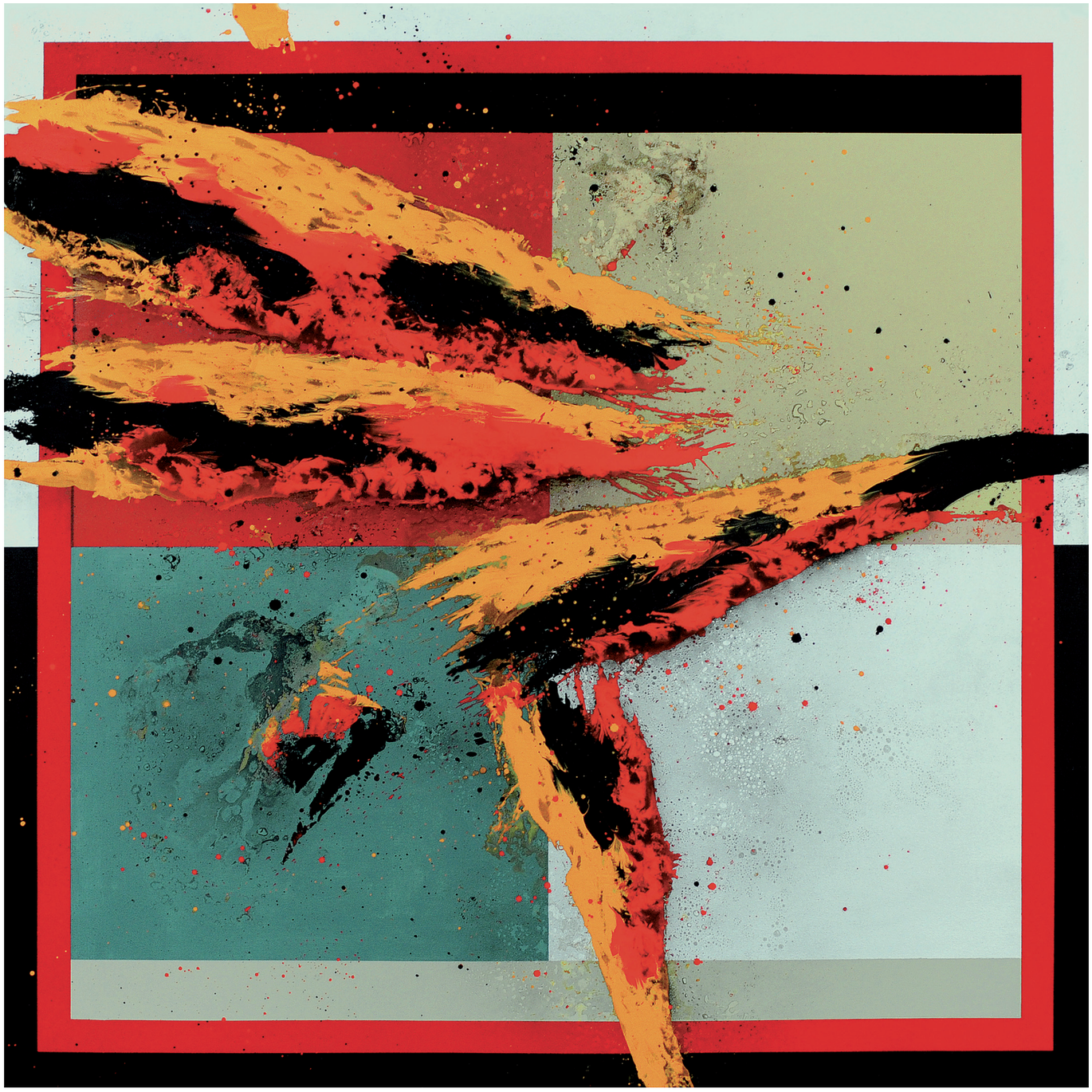
32 Gary Baseman es un artista, caricaturista y animador estadounidense que investiga la historia, el patrimonio y la condición humana. A través de la iconografía y las narrativas visuales que celebran "la belleza de lo agridulce de la vida"

"Gary Baseman". Wikipedia. [en línea] https://en.wikipedia.org/wiki/Gary_Baseman [Consulta 2 de octubre de 2024]

33 Behr Paint Company fábrica pinturas y tintes con miles de colores y paletas seleccionadas. Con industrias de Estados Unidos y Canadá. [en línea] https://www.behr.com [Consulta 2 de octubre de 2024]

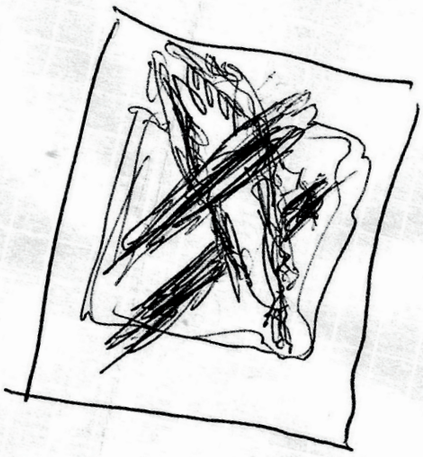
34 Es de agradecer la generosidad y honestidad del artista al indicarnos la marca de los ingredientes de sus obras americanas. [en línea] https://www.benjaminmoore.com/en-us [Consulta 2 de octubre de 2024]

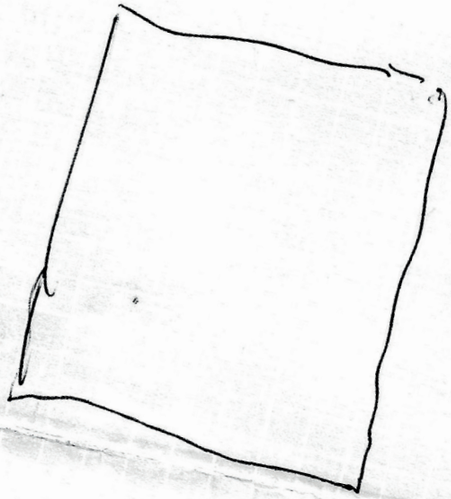
Violento Barroco. **Serie Memoria Abstracta. 2009**
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

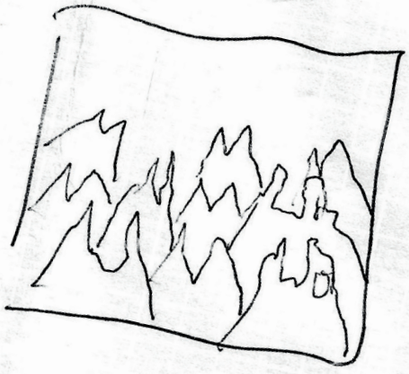


POZOS DE LUZ (XXVII) Las tramas geométricas iban complicándose cada vez más. Lo que se había iniciado como una retícula con un simple enmarcado interior, promovía una red de elementos más complejos en cada nueva composición, barroquizándose y consumiendo mi paciencia y mis cintas de enmascarar. Una vez el fondo estuvo terminado, no pude evitar el pensamiento de que aquello era excesivo y, que lo que se pintase encima de aquel enredado "background", tenía forzosamente que competir con todo aquel despliegue. Creo que por estos motivos, cuando empecé a pintar **Violento Barroco,** una especie de apatía se hizo dueña de mis manos y no me permitía avanzar. Ante el fracaso que iba a suponer mantener aquella actitud, decidí arrinconar la obra y empezar otros trabajos. A punto de terminar las piezas que estaba elaborando, a excepción de Penetración visual que se mantenía en una fase embrionaria, volví a tumbar Violento Barroco sobre el suelo. La idea ahora era la de procurar que todo aquel marasmo geométrico se borrase lo menos posible, y que la composición de las manchas permitiera ver claramente aquel singular fondo -que nunca volveré a repetir-. Echando mano de mi memoria, busqué una composición ya visitada previamente, puesto que además la nueva serie había encontrado el oportuno título de Memoria Abstracta. Rojo, naranja y negro utilizados con rabia. Al final parece que todo encajó en su sitio y nada falta, y lo más importante, nada sobra, incluyendo el pícaro detalle de separar los dos tonos rojizos del fondo directamente con una línea de grafito.

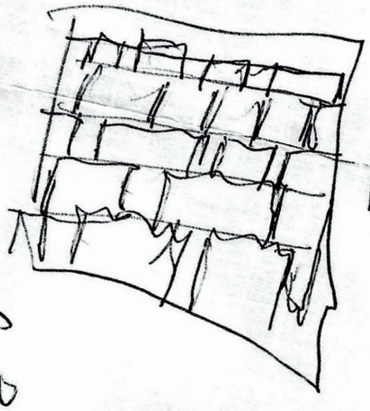
Texto José Manuel Ciria



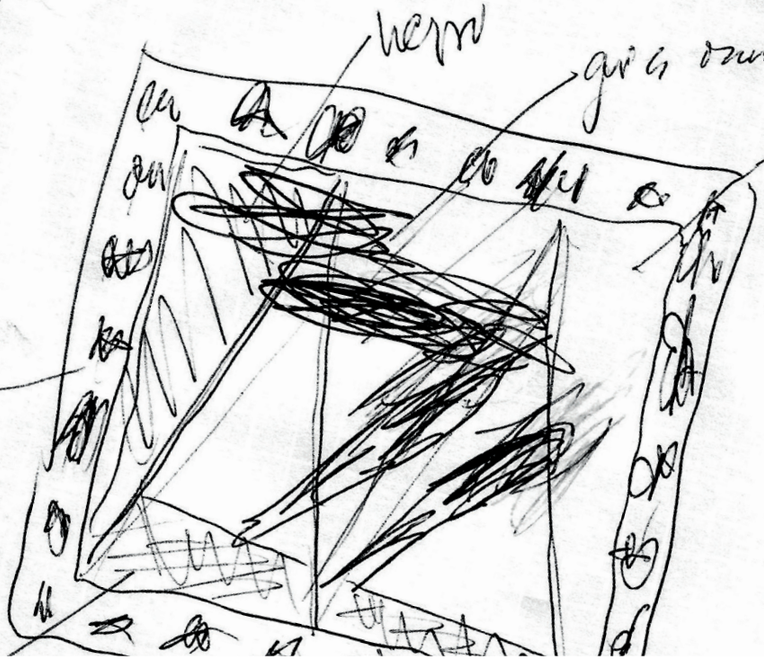




pilas de bolsas de diferentes colores



ropa tendida de diferentes colores

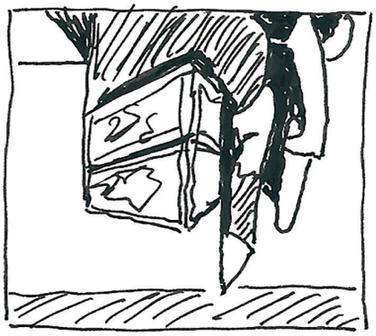


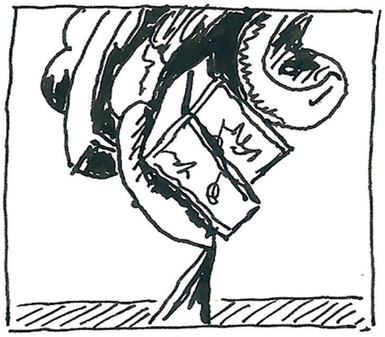
MEMORIA ABSTRACTA
35

CB54Ax14

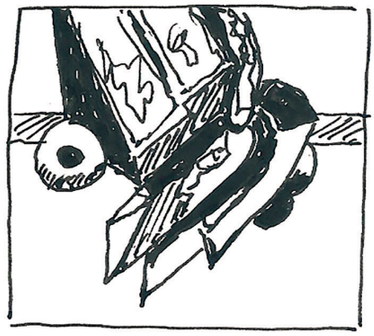
LONDRES, MIÉRCOLES 18 DE JUNIO DE 2014. POR LA MAÑANA.
OBRA CONCEPTUAL. DETONANTE/PROCEDENCIA: SUEÑO-DUERMEVELA

AÚN EN FASE EMBRIONARIA DEL PENSAMIENTO, UNA SERIE DE IDEAS SE AGOLPAN. CB54Ax14 ES UNA MATRIZ MULTIMEDIÁTICA, CUYO DESARROLLO SE PROLONGARÁ POR TODOS AQUELLOS SOPORTES Y TRABAJOS QUE EN UN MOMENTO DETERMINADO PUEDEN ABORDARSE. POR CITAR UNOS EJEMPLOS PRELIMINARES, PODREMOS UTILIZAR LA MATRIZ, CAMBIANDO A NUESTRA CONVENIENCIA SU TAMAÑO, TIPOGRAFÍA, FORMA Y COLOR PARA REALIZAR UN TIPO DE COMPOSICIONES AL ESTILO DE ED RUSCHA, BIEN COMO UNA CLAVE QUE SE OBSERVA SOBRE UN PAISAJE ELEGIDO AL AZAR, O SOBRE UNA FOTOGRAFÍA QUE MUESTRE UNA SITUACIÓN QUE SE PRETENDE DENUNCIAR: VIOLENCIA, POBREZA, SUFRIMIENTO..., O BIEN LO CONTRARIO, COMO EJERCICIO CÍNICO EN CLAVE DE HUMOR. [redacted] POR TANTO, EXISTEN YA DOS POSIBILIDADES DE USO DE LA MATRIZ, UNA PICTÓRICA Y OTRA FOTOGRÁFICA O DIGITAL. TAMBIÉN PODREMOS "CONSTRUIR" LAS LETRAS Y NÚMEROS CB54Ax14 CON CARTONES O MADERA, EN PEQUEÑO O GIGANTE, O EN CARGOR QUE SE FABRIQUE EN ALGÚN MATERIAL ESPECÍFICO: ALUMNIO, PLÁSTICO, NEÓN... QUEDA LA OPCIÓN DE BUSCAR LAS LETRAS DE DIFERENTES TAMAÑOS Y PROCEDENCIAS, EN RASTRILLOS O MERCADOS AL AIRE LIBRE ABIERTOS HABITUALMENTE LOS SÁBADOS O DOMINGOS EN DIFERENTES CIUDADES DEL MUNDO. ENTENDEMOS, POR TANTO, QUE PODREMOS UTILIZAR DICHA MATRIZ EN UN NÚMERO INDETERMINADO DE VECES. EN EL CASO DE UNA PRODUCCIÓN VIDEOGRÁFICA, DICHO ELEMENTO PODRÁ ESTAR PRESENTE DE FORMAS DIVERSAS, [redacted] COMO FONDO, SOBREIMPRESO, EN MOVIMIENTO... CABE LA OPCIÓN DEL TATUAJE A LO SANTIAGO SIERRA, EN DONDE DIFERENTES PERSONAS SE PRESTEN A SER TATUADAS CON NUESTRA MATRIZ EN DIFERENTES LUGARES DEL CUERPO, A CAMBIO DE UN PAGO ACORDADO. LOGOS, PANCARTAS, PINTADAS, PEGATINAS, GRAFFITI, PROYECCIONES SOBRE EDIFICIOS HACIENDO "MORPHING" ENTRE DISEÑOS DIVERSOS DE NUESTRA CLAVE. OBJETOS ABSTRACTOS DE CUYA SOMBRA APAREZCA NUESTRA MATRIZ. INVENTAR ESCRITURAS, GRÁFICOS, FÓRMULAS QUE CONDUZCAN A LA CLAVE... $G = \frac{CB}{54^A} \times 14$

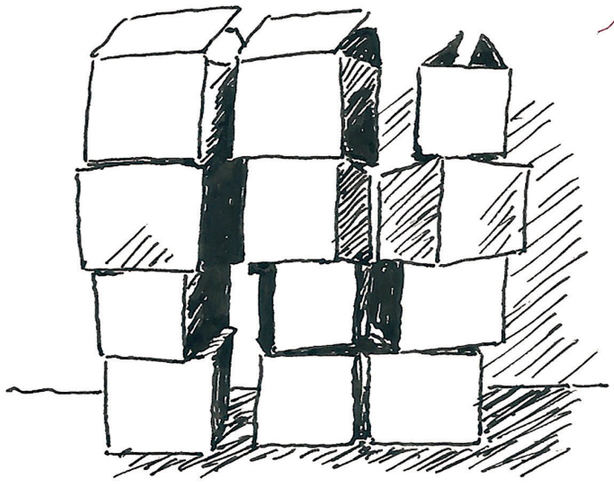


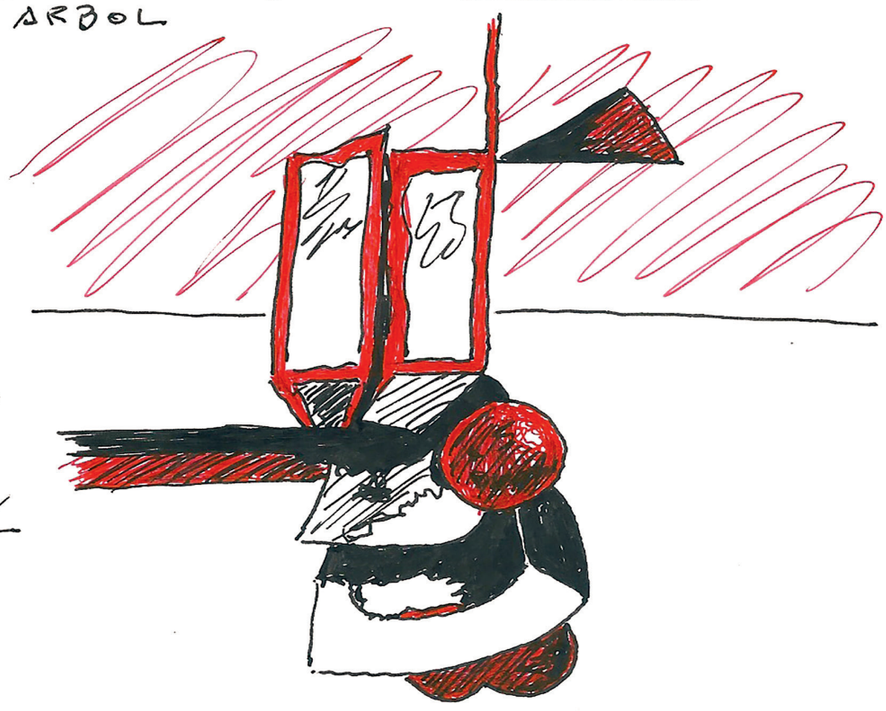


ARBOL

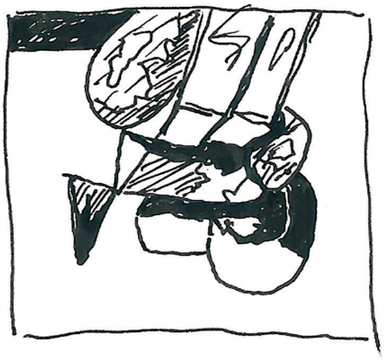


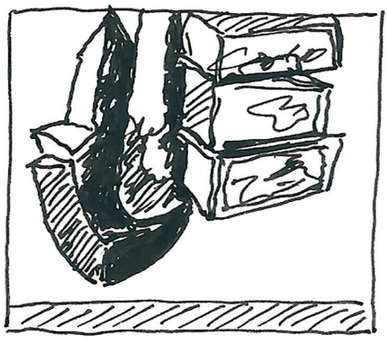
THE LONDON BOXES

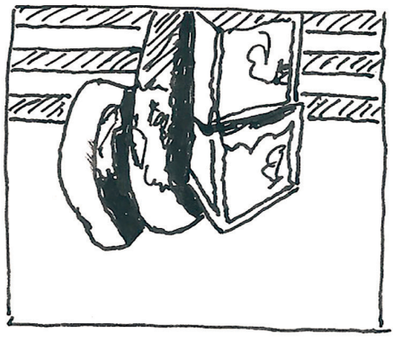




VOICES, VOICES, I HEAR VOICES IN MY HEAD. BOXES, BOXES, I SEE BOXES ALL AROUND! FUCK!







CRAZY DAYS OF BOXES

Asignado a una misión visual.
Serie de London Boxes/Jardín Perverso VI. 2014
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

«La llegada de la mudanza trayendo desde Nueva York todos los enseres y un largo centenar de cajas de todo lo acumulado durante siete años, interrumpió toda posible actividad»[35]. José Manuel Ciria

Siempre que te instalas en un nuevo lugar procuras tener avanzadas líneas argumentales para que los inicios sean más llevaderos, pero puede haber accidentes que cambien el curso —de nuevo el azar—.

¿Cómo puede ser el agotamiento por una mastodóntica mudanza?

Montañas de embalajes, cajones con cuadros, bolsas de plástico y cajas, muchas cajas, cuya apertura y posterior ubicación llevaron días.

Mezclando garabatos de cajas con las matrices de la segunda plataforma teórica (DAA), ahí se fraguó la idea de The London Boxes:

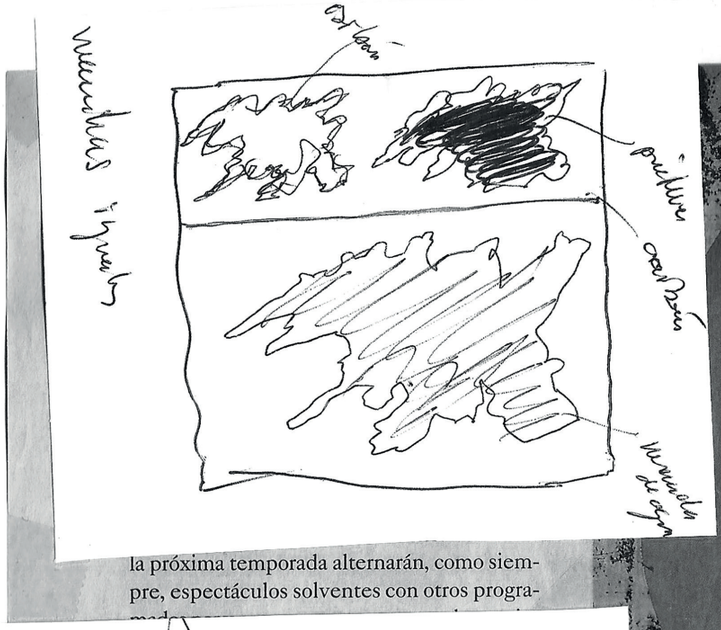
> «Hay dos cajas apiladas, una sobre otra flotando en el aire, sujetas al borde superior de la composición por una especie de bolsa doblada de color marrón. Al lado, supongo que colgado de una percha, un porta-trajes roto que con las luces nocturnas adquiere caprichosos colores sobre sus diferentes texturas. Detrás, un rollo de papel mal envuelto en plástico de burbujas, sobre el que se apoya un lienzo enrollado en un canuto de cartón. Más allá, una pequeña bolsa de desperdicios de color rojo. ¿Por qué no representar aquello aislado sobre un fondo-paisaje vacío y sucio? Un par de líneas de tensión en el ángulo superior izquierdo y, manchas y elementos atmosféricos que enturbien la visión. Ha nacido la serie The London Boxes»[36].

El empleo en la génesis artística de materiales muy básicos, incluso efímeros, humildes o pobres, le acercan a las teorías de Germano Celant (1940-2020) en el Manifiesto del Arte Póvera. *Notas para una guerrilla* (1967). ¿Qué es el arte si no hay reciclaje, ruido, tensión y guerrilla?

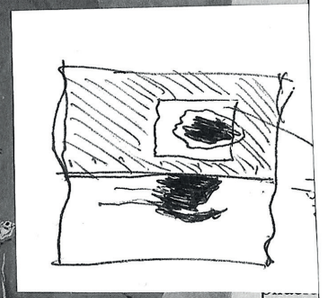
Texto Javier Remedios

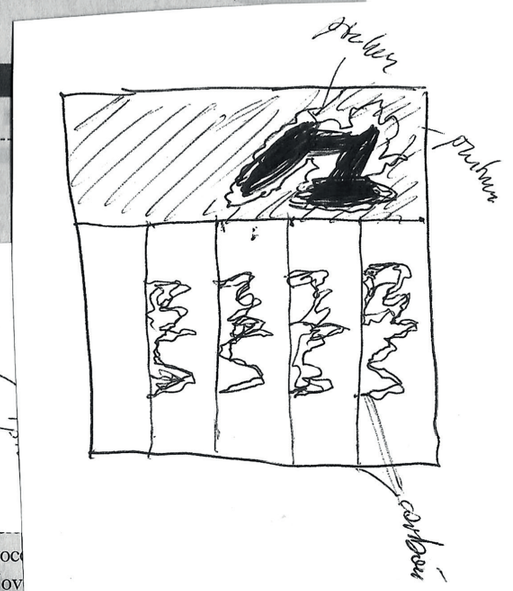
35 CIRIA, JOSÉ MANUEL. *Narración II*. Texto Catálogo "CIRIA. LAS PUERTAS DE UASET". Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2014. pág. 111 ISBN: 9788481815900

36 Ibídem, pág. 113



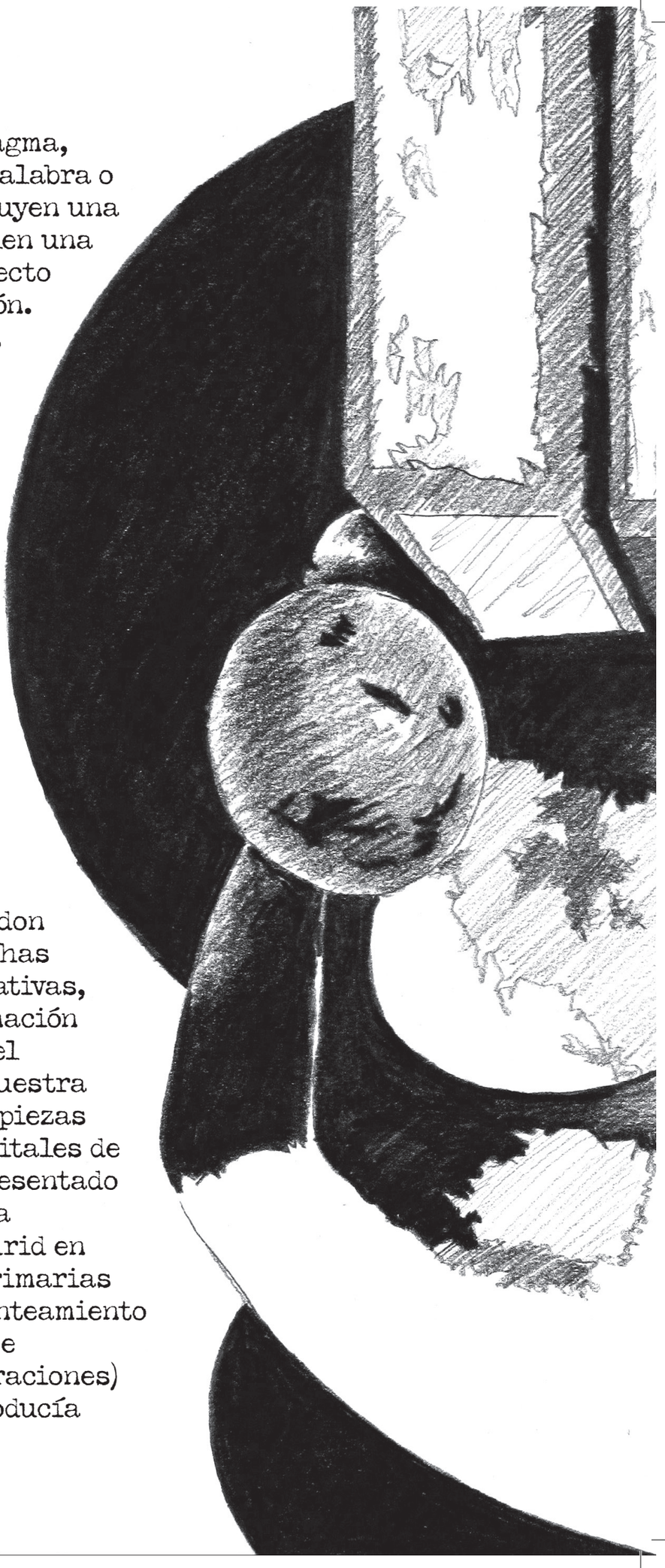
la próxima temporada alternarán, como siempre, espectáculos solventes con otros progra-

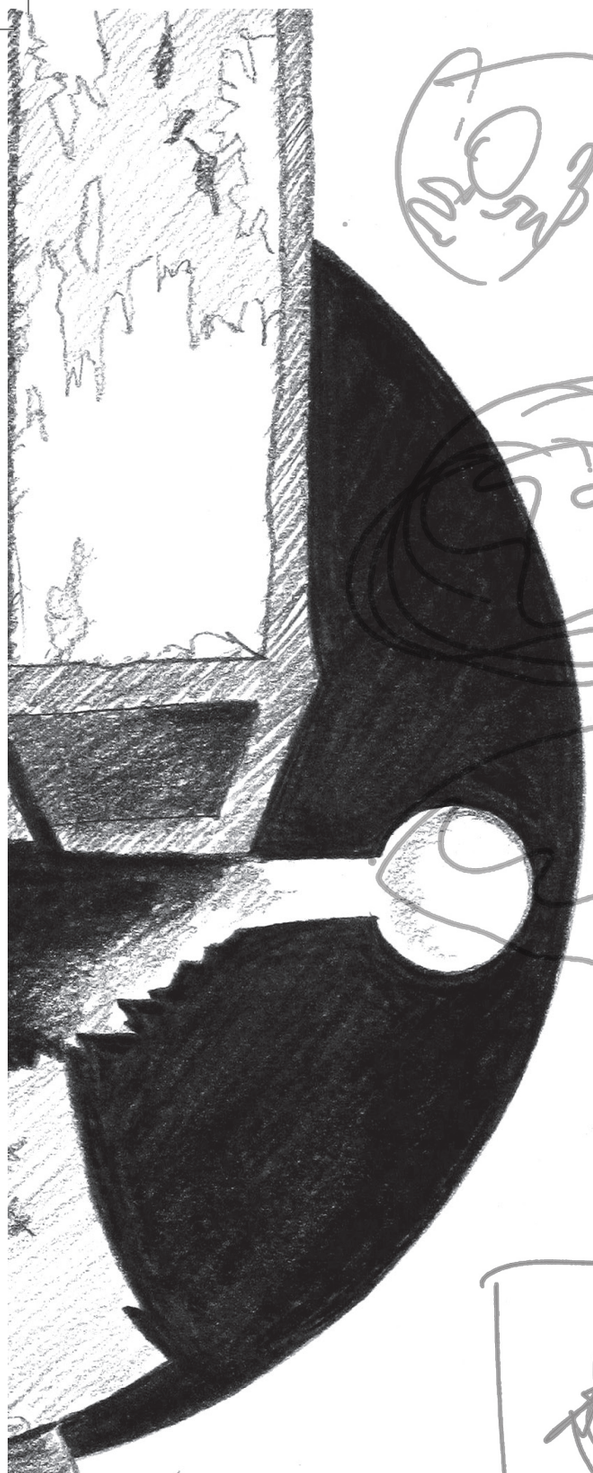




las voc
tro Jov
niana Tatiana Anisimova –una vez que
Caballé abandonó el proyecto–, el ba-
tono m
lvarez
Roy. Ri
ellos,
la Orq
El o
itoso d
ridate, r
l Real,
sus h

POZOS DE LUZ (XLIII) Un sintagma, según el diccionario, es una palabra o grupo de palabras que constituyen una unidad sintáctica y que cumplen una función determinada con respecto a otras palabras de una oración. En la serie The London Boxes, elaborada en Londres entre 2013 y 2015, volvía a recurrir a la formulación planteada en la serie La Guardia Place (plataforma D.A.A., Dinámica de Alfa Alineaciones), de utilización de un grupo de matrices como configuradores básicos/primarios de determinadas composiciones reiterativas. A pesar de los volúmenes manifiestos que surgían en la elaboración de las obras de dicha serie, los esquemas dibujados de los patrones matriciales son completamente planos (bidimensionales). En The London Boxes hay una evolución y dichas unidades distintivas/significativas, en lugar de tener una denominación de "matriz", pasan a utilizar el calificativo de "sintagmas". Muestra de ello es el políptico de diez piezas pintado sobre impresiones digitales de autorretratos fotográficos, presentado en la exposición de Tabacalera (Ministerio de Cultura) en Madrid en 2015. Sintagmas o unidades primarias aisladas, obtenidas de un planteamiento volumétrico y tridimensional e incluidas en composiciones (oraciones) más complejas. La fórmula producía





una comprensión instantánea en su reiteración en diferentes trabajos.

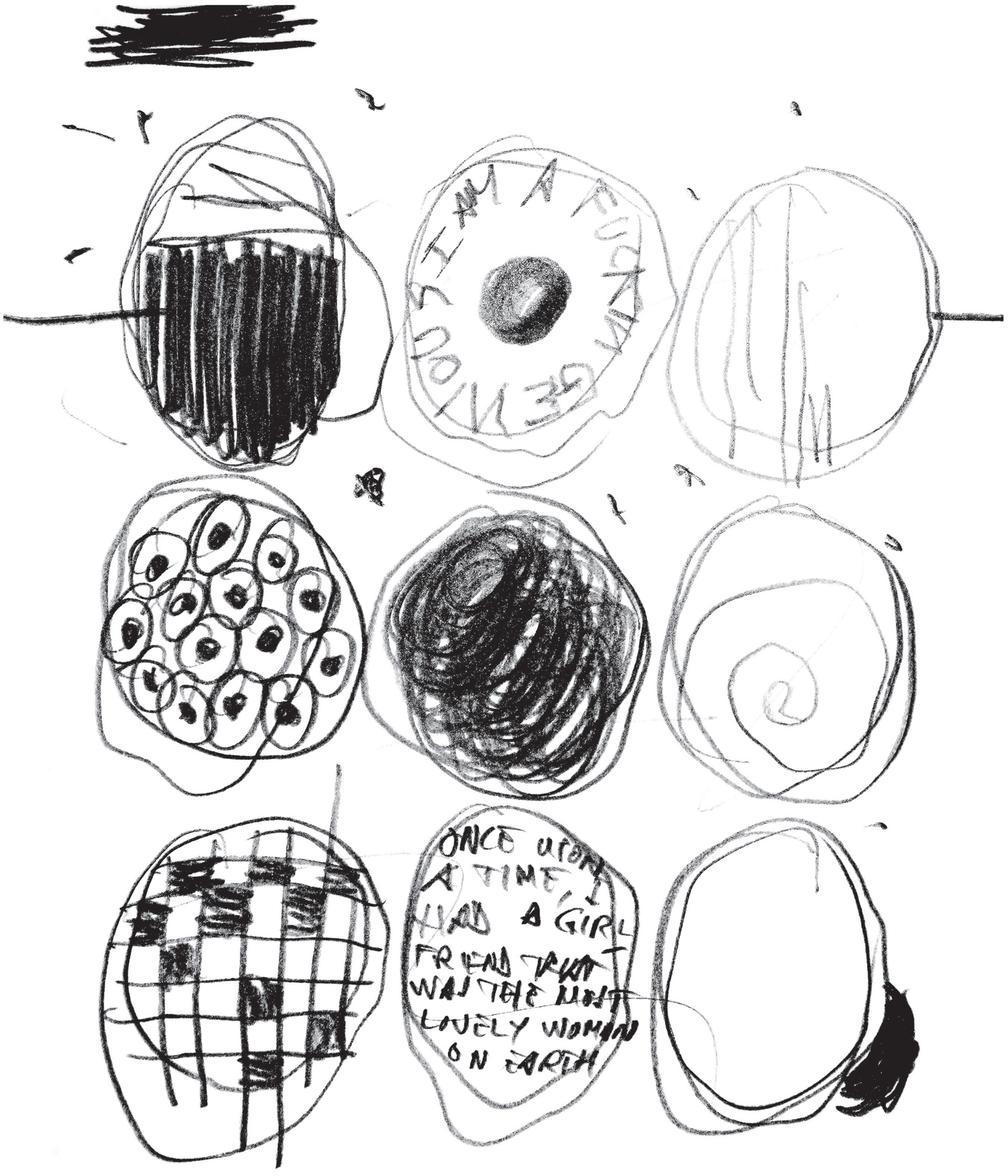
Asignado a una misión visual, es un perfecto ejemplo de lo que estoy comentando. El sintagma descendente utilizado en esta obra también aparece en una de las piezas del políptico antes mencionado, además de figurar en algunos dibujos preparatorios o paralelos de ese concreto momento. Obra singular, que tiene incorporado como fondo de la unidad primaria, un gran círculo de tono grisáceo oscuro, una regleta en el borde superior en negro y una base perteneciente a los "fondos encontrados" de la serie intermitente El Jardín Perverso (VI).

Texto José Manuel Ciria

«La
Serie Procedimientos
tiene la virtud de asumir muy
diversas estrategias de representación
visual para construir una nueva narrativa, más
abierta, asalariada y definitivamente desviada del canon
tradicional que implica la geometría. Aquí interesa más
la emoción que el pensamiento, la intuición que la intromis
lógica, la explosión de la imagen que el sustento composit
En 2021, Cina, por azar, descubre una obra del pintor norteame
Stanley Whitney (1946) en la que encuentra ciertos paralelismos fo
con su serie Memoria Abstracta. La composición le resonaba
mente, y tras una búsqueda de curiosidad inusitada, dio con la g
La pieza recordada no era otra que una pequeña acuarela de
de Vasili Kandinski (1866-1944), *Estudio de color/Cuadrados
círculos concéntricos*. Cina subraya: «*Círculos Concéntricos*
re acercamiento a la formulación de Whitney, pero incidien
más en la inspiración del original del pintor moscovita»
La inspiración está en la lectura, la asociación de ideas y
los parecidos razonables. El insigne William Faulkner
(1897-1962) nos recuerda que la observación,
la experiencia y la imaginación deben
ser los tres fundamentos
creativos.

Círculos concéntricos. Serie Procedimientos. 2023

Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.


I'M A FUCK
ONCE UPON A TIME, I HAD A GIRL FRIEND THAT WAS THE MOST LOVELY WOMAN ON EARTH

I LOST HER

La inspiración está en la lectura, la asociación de ideas y los parecidos razonables. Para William Faulkner (1897-1962)[37], la experiencia, la observación y la imaginación serán sus tres pilares.

«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»[38]. Carlos Delgado Mayordomo

En 2021, Ciria, por azar, descubre la obra del pintor norteamericano Stanley Whitney (1946) en la que encuentra ciertos paralelismos formales con su serie Memoria Abstracta.

Una de sus composiciones, a base de combinatoria, le resonaba en su mente; tras una búsqueda de una curiosidad inusitada dio con la obra. La pieza recordada no era otra que una pequeña acuarela de 1913 de Vasili Kandinsky (1866-1944), *Estudio de color/ Cuadrados con círculos concéntricos*. En la que el artista hace un estudio cromático, analizando las fomas circulares y cómo las percibe el espectador.

Para Julio César Abad Vidal, la serie Procedimientos constituye probablemente:

> «la más alegre de cuantas haya abordado Ciria a lo largo de una trayectoria habitualmente caracterizada por una pertinaz tensión dramática. Identifica a estas obras un fondo accidentado, una profusión cromática de una riqueza desconocida en las más de las obras de Ciria, y una ausencia completa de estructuras reticulares, si bien una mirada atenta acierta a descubrir ciertas franjas sobre la superficie» [39].

Texto Javier Remedios

37 VARELA JACOME, BENITO. Renovación de la novela en el siglo XX. "La «generación perdida» norteamericana. El universo novelístico de William Faulkner. La atracción sureña".

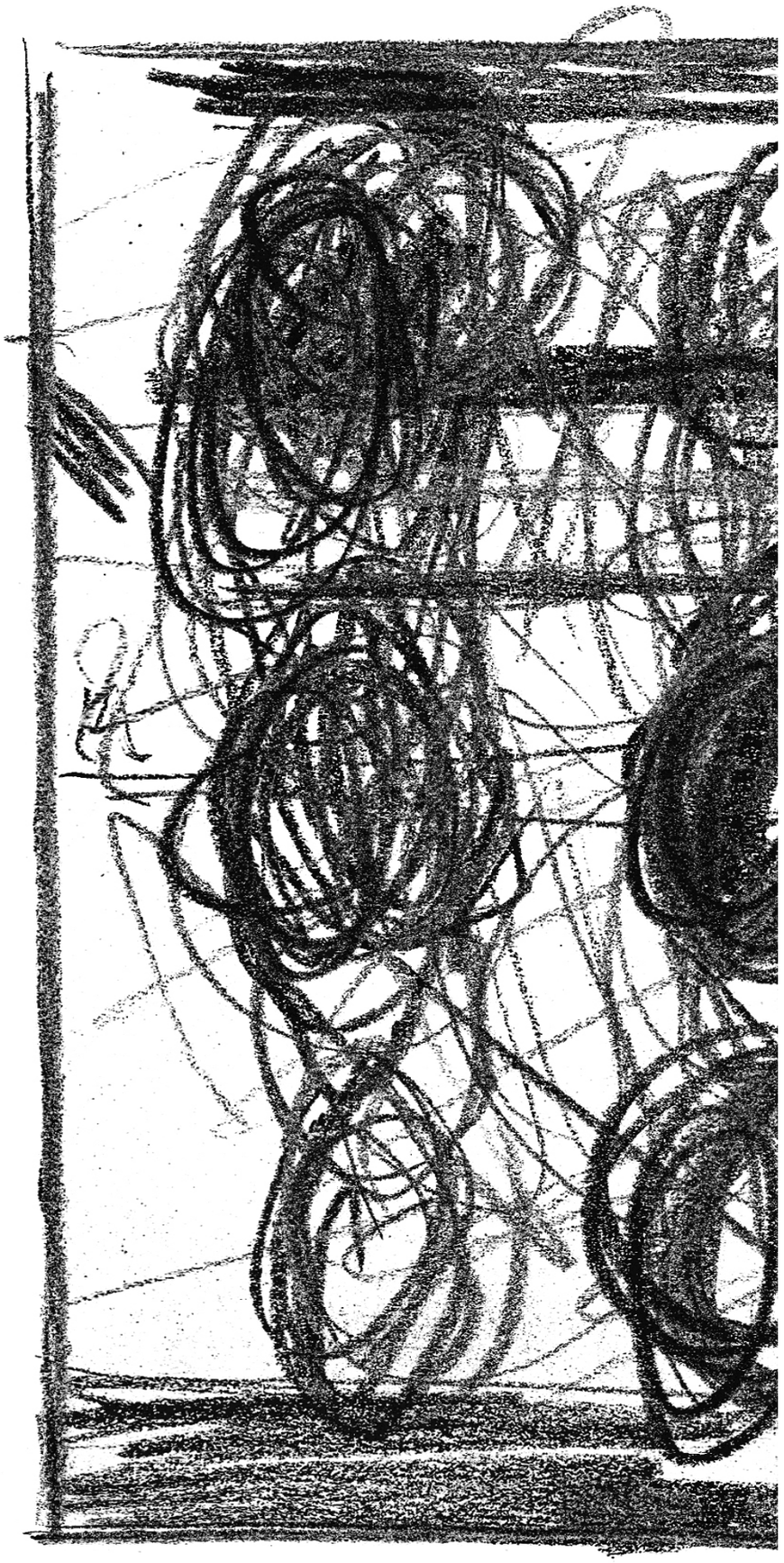
Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. 1ª ed., Barcelona, Destino, 1967. Pág 311

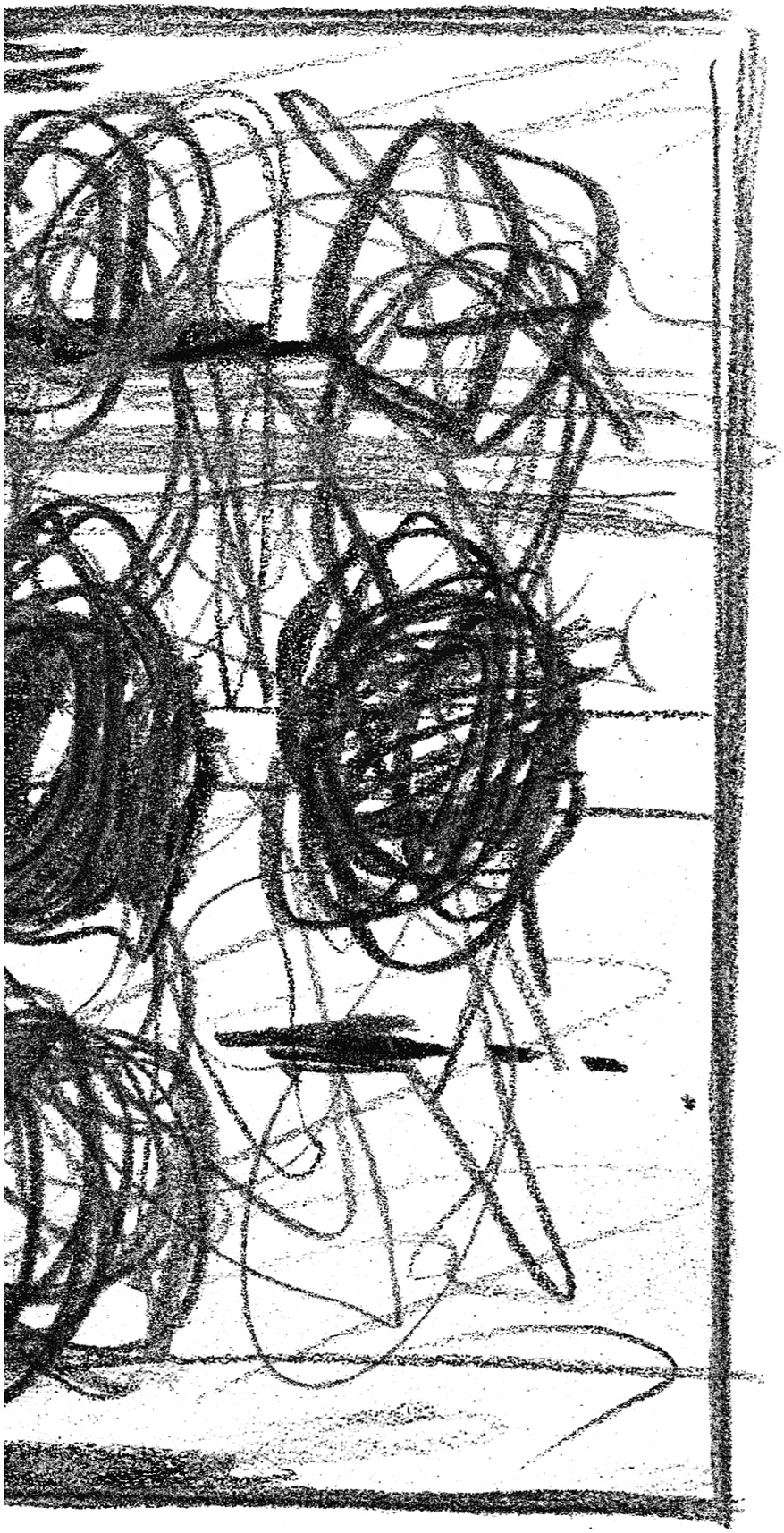
38 DELGADO MAYORDOMO, CARLOS. *Ciria, el movimiento del péndulo.* Texto catálogo "El movimiento del péndulo. Las pinturas de Los Ángeles". Galería Baert, Los Angeles. [en línea] http://joseciria.com/textos/textos-criticos/2015-es/moviendose-a-traves-del-tiempo-de-los-suenos-robert-morgan/ [Consulta 2 de octubre de 2024]

39 ABAD VIDAL, JULIO CÉSAR. "Un renovado impulso en la pintura de José Manuel Ciria". Exposición *Ciria. Territorios y Mapas.* Ateneo Español de la Ciudad de México. Madrid, 2018.

Biblioteca Virtual Cervantes [en línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/renovacin-de-la-novela-en-el-siglo-xx-0/html/ff1d78b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_54.html [Consulta 2 de octubre de 2024]

POZOS DE LUZ (XLVIII) La serie Memoria Abstracta se desarrolló en Nueva York entre los años 2008 y 2012. Después ha surgido algún retazo, pero ya nunca con el mismo espíritu "ingenuista" a lo Gary Baseman del principio. Viene a mi memoria la pintura *Belle Vue Amusement Park*. Hace poco tiempo, quizá en 2021, he conocido la obra del americano Stanley Whitney, en la que he descubierto ciertos paralelismos formales muy interesantes con la serie mencionada. En mi curiosidad por conocer, de repente encontré una pieza que se aproximaba nítidamente en mi visión a una composición famosa de Kandinsky: *Estudio de color/Cuadrados con círculos concéntricos*, acuarela de 1913.





Círculos concéntricos, es mi acercamiento a la formulación de Whitney, pero incidiendo más en la inspiración original del pintor moscovita.

La obra pretende hacer una corrección de cómo debe pintarse este tema hoy, sin negar mi propio lenguaje dentro de la serie Procedimientos y tensando la disposición compositiva por un incomodo zócalo vertical de color blanco (recuerdan aquello de los "Elementos de tensión periférica" de la plataforma A.D.A.). Un trabajo que surge como idea "alla prima", sin dibujos ni bocetos preparatorios, ofreciendo infinidad de posibilidades que se configurarían como meras repeticiones y que, por lo tanto, no he querido acometer.

Texto José Manuel Ciria

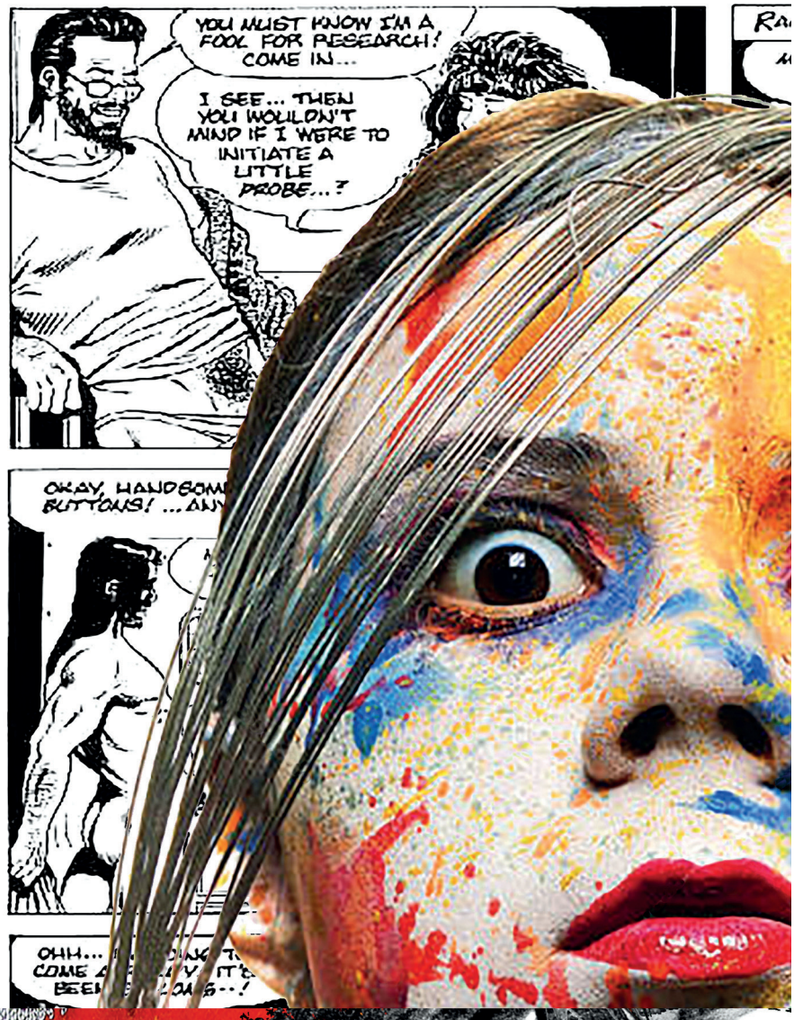
LAS

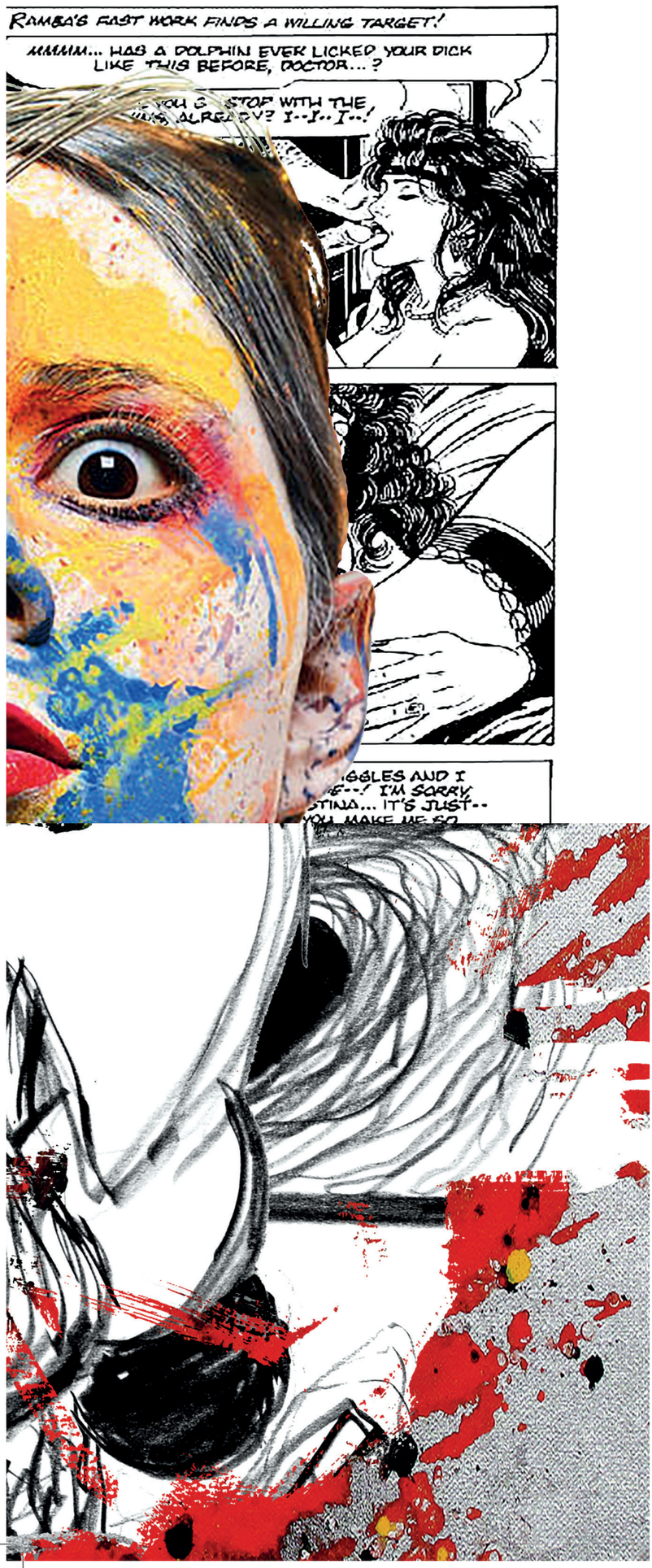
El pintor no siempre pinta. No siempre la materia de su pintura es la propia pintura. Desde que entrabas en el portal de la calle Shepherdess Walk, el primer estudio que tuvo Ciria en Londres, olía a pintura —más bien a disolvente—. Un edificio de ladrillo visto adjunto a la Shoreditch Police Station de la Policía Metropolitana —tal vez elegido para que estuviera a buen recaudo su obra, tras la pista creada por el efluvio—.

En los momentos en los que no estaba con su actividad pictórica, que como buen albañil tenía un horario diario que parecía respetar todos los días —escasas excepciones como fiestas, distribuciones o ventas—, se sentaba en una mesa en la que tenía objetos, cajas con recortes, una tijera, un bote de pegamento y un montón de carpetas de cartón —de esas azules con gomas bicolores—. Podía tomar en sus manos una pelota de ping-pong a la que pegaba dos círculos, uno encima de otro, a modo de ojo, para, posteriormente, ensamblar varias piezas. Las miraba como un niño creador que evoca al monstruo que lleva dentro, como proclamaba el filósofo griego helenístico Plotino (205?-270), «el ser humano se halla a medio camino entre los dioses y las bestias». Pero la mayoría de las veces accionaba la tijera, tras sacar varias de las hojas de la carpeta, para recortar secciones de unas para pegarlas en otra que utilizaba como fondo. Se trataban de trozos o páginas de revistas con imágenes de anuncios, titulares o fotografías; es decir, un acopio de gérmenes para futuras composiciones a modo de las apropiaciones letristas que Gil J. Wollman (1929-1995) y Guy Debord (1931-1994) redactaron en el ensayo *Mode d'emploi du détournement*[40] de 1956, en la que teorizan sobre métodos de tergiversación.

Estas composiciones, mediante esas manipulaciones, parecen no pertenecer a su creador original, provocando discursos diferentes al original con un carácter claramente iconoclasta y político.

Como años antes hiciera el fotomontador dadaísta alemán John Heartfield (1891-1968), cuya obra fue una potente crítica a los totalitarismos políticos surgidos en la Segunda Guerra Mundial, sobre todo contra el nazismo.





Ciria realiza bodegones utilizando adicciones de objetos o materiales al lienzo previamente pintado, lo que nos retrotrae a los primigenios collages, técnica cubista de combinación en el medio pictórico, cuyos orígenes se atribuyen a Picasso y Braque en la primavera de 1912, al pegar un trozo de hule en el bodegón *Naturaleza muerta con silla de rejilla*.

La práctica de Ciria en su mesa también homenajea a Henry Matisse (1869-1954) en la década de los cuarenta, que inició un nuevo método en su carrera, «pintar con tijeras», una combinación de papeles pintados que recortaba y pegaba: el resultado, que puede parecer una bagatela, constituye una obra tan pensada como otras e incluso con unas características combinatorias. Lo que no deja de ser una especie de liberación manifiesta de la técnica del collage.

Finalmente, es importante destacar los *Combine Painting* de Robert Rauschenberg (1925-2008), collages pictóricos, escultóricos o performativos en los que fusionaba pintura, fotografías, grabados, serigrafías, papel, tela y objetos encontrados en la calle. Conjunto de obras que imbrican el Surrealismo, el Dadaísmo, el Expresionismo abstracto y el Pop-Art.

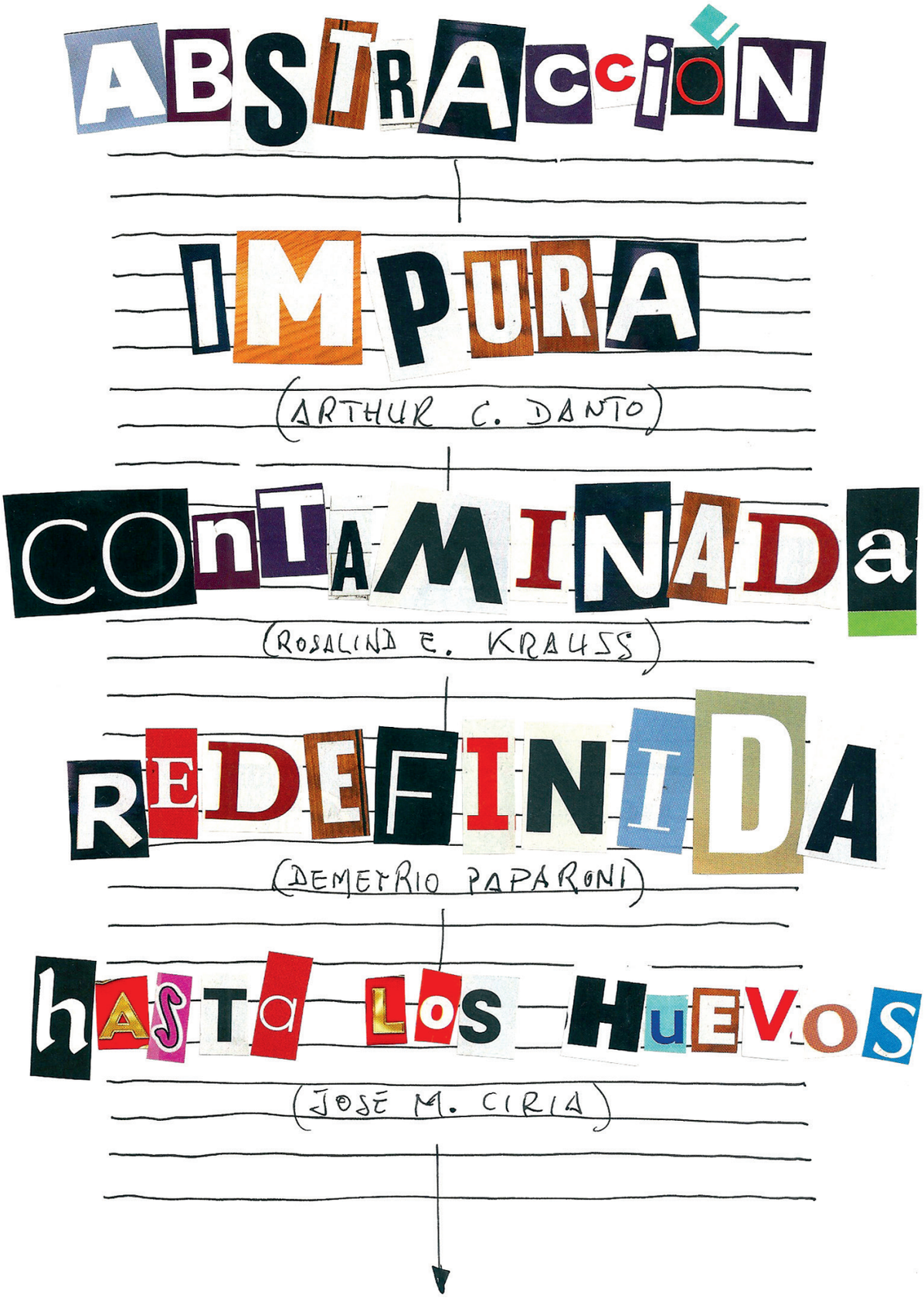
legítima práctica de su habilidad para utilizar métodos críticos de la historiografía de mayor calidad.

Texto Javier Remedios

40 En la revista *Les Lèvres nus.*

DEBORD, GUY ERNEST y WOLMAN GIL J. *Mode d'emploi du de tournamen*. Revista *Les Lèvres nus.* Num 8. Mayo 1956. Reproducción del original *InterArtactuel* num 117. 2014 [en línea] https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n117-inter01492/72291ac.pdf [Consulta 2 de octubre de 2024]

GARRAS


ABSTRACCIÓN
IMPURA
(ARTHUR C. DANTO)
CONTAMINADA
(ROSALIND E. KRAUSS)
REDEFINIDA
(DEMETRIO PAPARONI)
HASTA LOS HUEVOS
(JOSÉ M. CIRIA)

Concepto Carne. Serie Sueños Construidos
Suite Imanes Iconográficos. 2019

Óleo, collage de tejidos diversos y aluminio sobre lona militar. 200 x 220 cm.

Estos imanes sirven al pintor para crear un campo artístico magnético con retazos de su memoria, atrayendo la curiosidad del que los observa.

«Todo lo que vemos no es sino un sueño dentro de un sueño»[41]. Edgar Allan Poe

Mediante fundidos encadenados, Luis Buñuel (1900-1983) en *Un perro andaluz* (1929) nos salpica de un buen puñado de bodegones visuales surrealistas. Un montón de hormigas saliendo del agujero de una mano, mano que más tarde yacerá en medio de la calle. Al tirar de dos cuerdas en el suelo, un hombre arrastra atados a ellas dos trozos de corcho, dos bolas, dos frailes maristas y dos pianos de cola con sendos burros putrefactos encima, clara alusión surrealista a los pecados de la carne y a la fugacidad del tiempo.

Si consideramos al bodegón una composición pictórica en la que aparecen ordenados objetos en un espacio, en el arte de Ciria todos los cuadros son bodegones. Ahora bien, podemos diferenciarlos.

En las bien llamadas naturalezas muertas intervienen objetos -evidentemente- (Francisco de Zurbarán, *Bodegón con cacharros*, 1650; Tony Craig, *Bottles on a Self,* 1981), pero algunos de ellos provienen del mundo natural, bien sean frutas, flores, animales, productos de caza o pesca (Jean Siméon Chardin, *Bodegón con gato y raya*, 1728), es decir, la mayoría de ellos relacionados con labores domésticas o profesionales (Roy Lichtenstein, *Still Life with Palette*, 1972).

Sin embargo, en las vánitas, aparecen objetos relacionados con la cultura y casi siempre con la muerte (libros viejos, relojes, velas apagadas, flores marchitas, frutas maduras, bichos, calaveras o esqueletos) (Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*, 1670-1672) una clara alusión al *carpe diem* y al *tempus fugit*. Tanto los despieces animales como cráneos y esqueletos son metáforas de la carne. Esa carne que representara en su iconografía el dublinés Francis Bacon (1909-1992), para hacer del individuo sin piel el común de los mortales. O aquel vestido confeccionado con carne de res cruda que usó la cantante estadounidense Lady Gaga en los MTV Video Music Awards de 2010.

Ese concepto "carne", que siempre fluye en las pinturas de Ciria a través de su color rojo, que ha representado realista o abstractamente a través de manos, figuras, manchas, iconos, etc. En su serie Sueños Construidos interpreta sus sueños o alucinaciones oníricas mediante símiles, metáforas, metonimias, señas o símbolos, un claro proceso de abstracción o síntesis automática -*Manifiesto Surrealista* (1924) de André Breton (1896-1966)-.

Mientras "los imanes iconográficos" denominan un grupo de obras en las que una barra de aluminio se antepone horizontalmente a la obra, simbolizando esa línea de horizonte que sube, baja y acomoda según le convenga narrativamente -muy a lo Giorgio Morandi (1890-1964) o Salvador Dalí (1904-1989)-. Esta atrapa las piezas que ensambla, bien sean trozos de cuadro, telas, dibujos, objetos, juguetes o incluso reproducciones de imágenes, textos o documentos, como es el caso de las alusiones al violín cubista -Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963) o Juan Gris (1887-1927)-, al retrete de Marcel Duchamp (1887-1968) o a los ensayos de Allan Kaprow (1927-2006)[42]. El autor nos ilustra en la composición:

> «antes de representar un bodegón o una naturaleza muerta, existe una colocación cuidadosa de aquellos objetos que vamos a representar. Lo que en fotografía también podríamos denominar como encuadre»[43].

La lona usada como soporte procede de camiones del ejército de tierra. Una visión conceptual y muy contemporánea del paso del tiempo, el deterioro, la sustitución y la reutilización. Un trayecto hacia la caducidad para darle una nueva vida.

Texto Javier Remedios

41 ALLAN POE, EDGAR. "Onirismo". Wikipedia [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Onirismo [Consulta 2 de octubre de 2024]

42 "Allan Kaprow fue un artista estadounidense precursor en el establecimiento de los conceptos de arte de performance". "Allan Kaprow". Wikipedia. [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Allan_Kaprow. [Consulta 2 de octubre de 2024]

KAPROW, ALLAN "Essays on the Blurring of Art and Life". Los Angeles: California University Press, 1984 ISBN 987654321 [en línea] https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow_Allan_Essays_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_with_Impurity_Experimental_Art_The_Meaning_of_Life_missing.pdf [Consulta 2 de octubre de 2024]

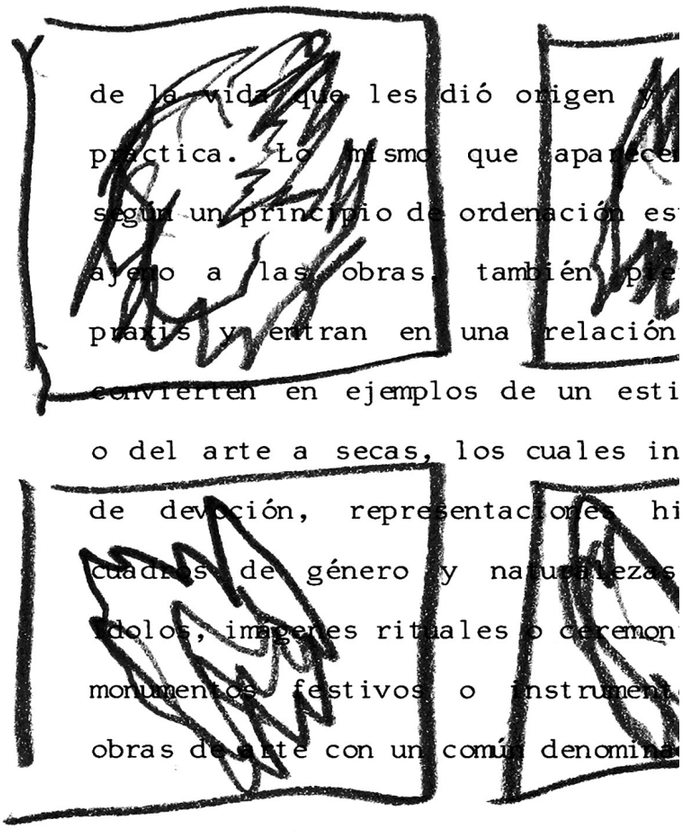
43 CIRIA, JOSÉ MANUEL. *Narración II*. Texto Catálogo "CIRIA. LAS PUERTAS DE UASET". Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2014. pág. 111 ISBN: 9788481815900

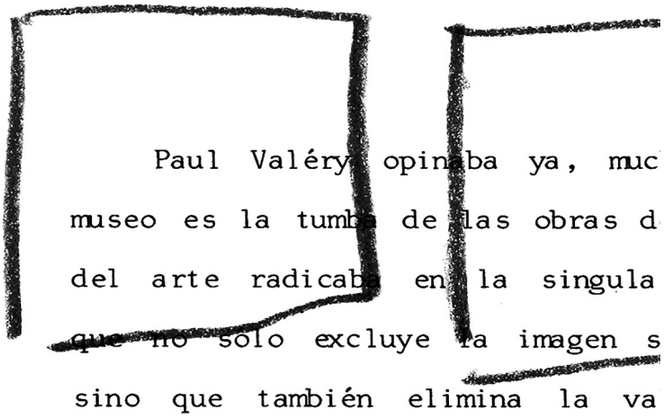
TODA DURACIÓN ESTÁ LIGADA AL RECUERDO. A LO REAL SUCEDE UNA IRREALIDAD, UN AMBIGUO TERRITORIO DE IMÁGENES, DE LAS QUE SE APROPIA LA MEMORIA. EL PENSAMIENTO VA DELA[illegible] AUSENCIA CUYO TRAYECTO, AL DESPLAZARSE, AY[illegible]AR EL PROCESO POR EL QUE SE DESENCADEN[illegible]O DE LAS METÁFORAS Y CONCUERDA, AUN [illegible] UNA SIMETRÍA INVERSA, CON EL DESPOJAR[illegible]S ESTÉTICAS DE LA RETRACCIÓN. "[illegible] UN RELÁMPAGO QUE DESGARRA [illegible]O, SU MOMENTÁNEO ESPACIO". LA [illegible] UN COMENZAR DESDE EL PRINCIPIO, [illegible]A A LA DIALÉCTICA DE LA MODERN[illegible]ONDUCIR EL ENTU SIASMO HASTA E[illegible]CARÁCTER EPIDÉR- MICO DE ESTAS [illegible] INTENTA ACCEDER HASTA UN PENSAM[illegible]ONTEMPLAR EL ORDEN COMPOSITIVO COMO [illegible]A NOCHE. LÉVI- STRAUSS ESCRIBIÓ [illegible]BARCO QUE ERA UN EDIFICIO A LA DERI[illegible]É QUE NO HAY NADA MÁS MISTERIOSO [illegible]EL [illegible]TO DE PROCEDIMIENTOS, SIEMPRE IDÉNTICOS [illegible]RO [illegible]REVISIBLES, QUE USA LA NOCHE PARA SU [illegible]A DÍA: "SU SIGNO APARECE SÚBITAMENTE EN EL [illegible]EL [illegible]COMPAÑADO DE INCERTIDUM BRE Y DE ANGUSTIA. [illegible]UEDE PREDECIR LA FORMA QUE ADOPTARÁ ESTA VE[illegible]CA ENTRE TODAS LAS OTRAS, EL SURGIMIE[illegible]A NOCHE. POR UNA ALQUI MIA IMPENETRABLE, [illegible]OLOR LLEGA A METAMOR FOSEARSE EN SU COMPLE[illegible]UTARIO, CUANDO SABEMOS MUY BIEN QUE EN LA P[illegible]A HABRÍA QUE ABRIR UN NUEVO POMO PARA OBTENER EL NUEVO RESULTADO". LA NOCHE ES EL TIEMPO EN QUE EL COLOR GENERA UNA VERDADERA FANTASMAGORIA, UN TEATRO QUE ALGUNOS POETAS HAN CONTEMPLADO COMO EL IDEAL ENTRE

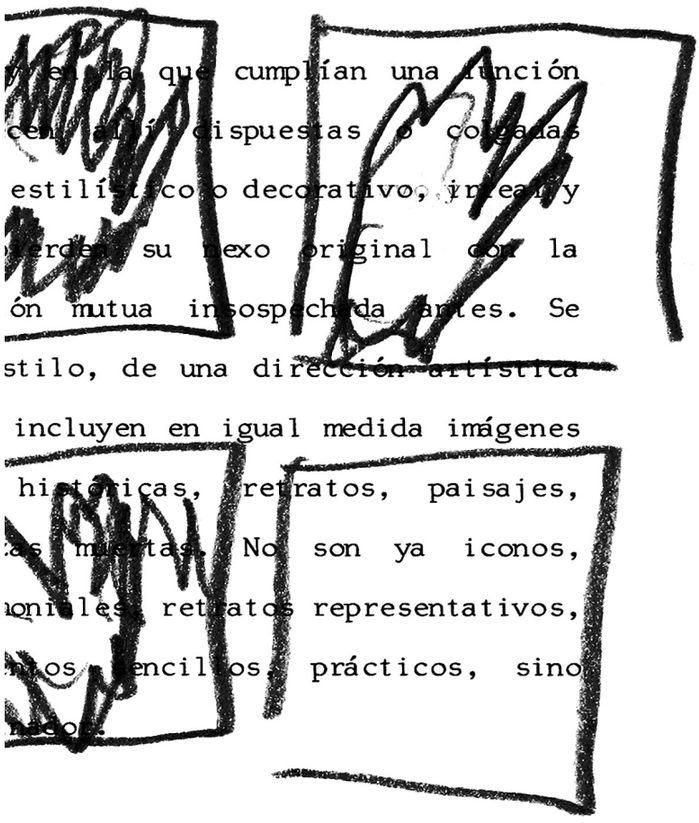
Desearía estar perdido
como un héroe herido
sin piernas o brazos.
Marcado con una cicatriz
que destrozase mi rostro
o el lóbulo partido
por una bala (perdida).
Cojear, impedido, apoyado con muletas
o amputado de manos
que nunca más
arrancaran un estudio de Schumann
al piano.
Quizá un ojo velado, que distorsione
la belleza caduca de un hombre
que rebasa los cincuenta.
Cualquier opción que sangre
y sea visible a los ojos de otros,
como una obra de Ciria.

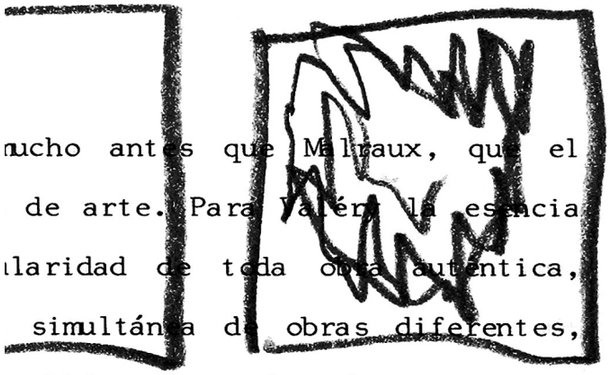
POEMA DE FRANCISCO BRIVES / 20 Marzo 2024

Presentación del libro Sueños Abstractos en CASA DE VACAS (Madrid)









ue la que cumplían una función
cen más dispuestas o colgadas
estilístico o decorativo, irreal y
erden su nexo original con la
ón mutua insospechada antes. Se
stilo, de una dirección artística
incluyen en igual medida imágenes
históricas, retratos, paisajes,
as muertas. No son ya iconos,
oniales retratos representativos,
nos sencillos, prácticos, sino
ueo.

mucho antes que Malraux, que el
de arte. Para valerse la esencia
ılaridad de toda obra auténtica,
simultánea de obras diferentes,
validez de todos los conceptos
del arte en general, del estilo
y de las direcciones artísticas
universo del arte, cuya imagen
.ca para él la menor reparación
:aneidad, unicidad, inmanencia y
ıs individuales, inconmensurables
ıs de museo.

EL GESTO DEL SILENCIO

Francisco Brives. Codirector Museo La Neomudéjar

Coordinar una narrativa pasional y ficticia es algo irrelevante. Arrancar la contusión del espasmo infligido al abismo es el territorio más cercano para empezar a prologar la obra de José Manuel Ciria.

Nada puede aportar un enriquecimiento a la brutalidad sensible del gesto. Ciria nos propone siempre un reto, colocarnos al abismo de su pintura e incitarnos a saltar. Dejar el prejuicio, la erudición, para penetrar en el alma; no un alma contemplativa, aunque gran parte de su proceso está impregnado de silencios y calmas, como una sinfonía armónica que sostiene calderones y pentagramas de puros silencios, para estallar después en fugas y staccatos de color donde sobrevuela siempre el negro, el rojo y algún complementario.

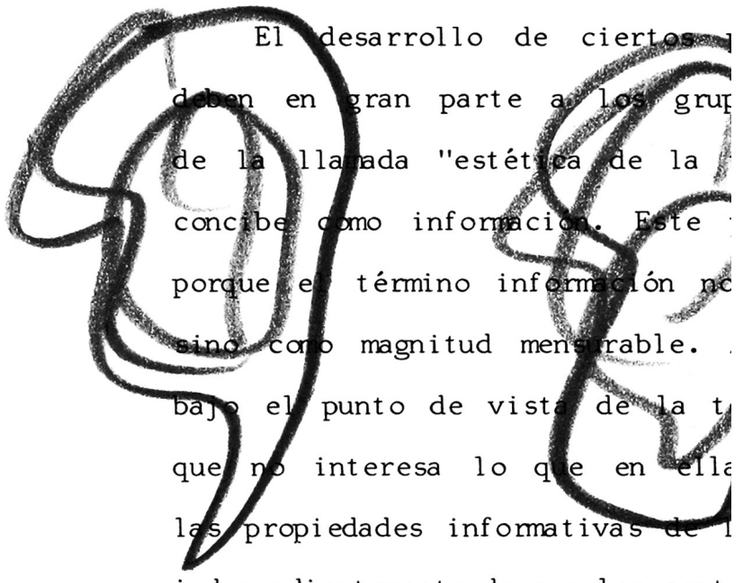
Viajar al infierno de Dante para alcanzar la gloria de Isis. El viaje que propone su pintura profundiza con el gesto de la performance pura. La acción-inacción que materializa una masa pictórica donde la vibración del acto creador eclosiona interpelando a la magnitud vibracional de un color puro, rezumando diálogos cromáticos ante el espectador que pudiera identificarse como un voyeur ante una orgía que exhala sudor y pigmentos entrelazados.

Tiempos para secuestrar la atención, rituales de siestas, contemplación y respuesta al estimulo de la composición interrumpida, así cristalizan las obras de Ciria. Nada de inocencia en su discurso, la obra está cargada de activismo, de política, de diálogo transversal con la inoperancia de un sistema que golpea sistemáticamente a la sociedad, desde el capitalismo, la religión, las políticas y las guerras, el derroche y un sistema que secuestra y presiona para someter en un poscolonialismo al individuo que, sin conocimiento, está preso y condicionado por la propia inercia de la supervivencia. La obra de Ciria está impregnada de reflexión; pocos artistas devoran la crítica, diseccionan la técnica pictórica y rebasan el contenedor que no es suficiente para acotar la creatividad. Puede parecer que la obra de Ciria es

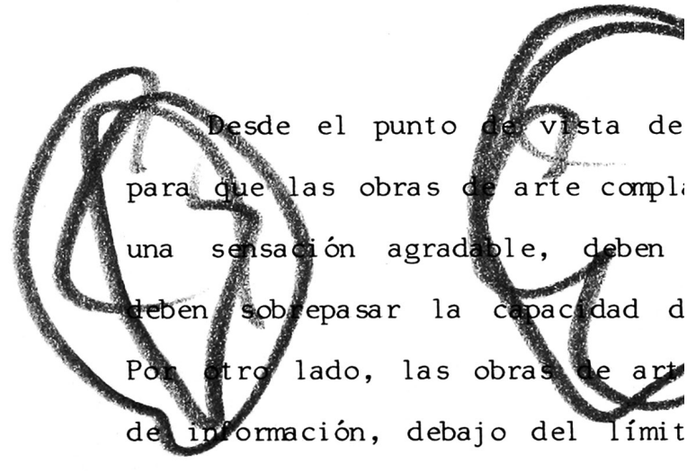
tortuosa, que habita una tensión que descompone el alma. Pero si se toma el tiempo suficiente para contemplarla y dejar que ésta hable, no existe ninguna obra que no haya llegado al mar de la calma creativa. Al equilibrio de las aguas tras una tormenta o a los vestigios de un naufragio donde siempre alguien sobrevive.

A pesar de la brutalidad gestual de su obra, existe el compromiso sensible para no dañar, algo que diferencia al creador Ciria con respecto a otros artistas que meramente vomitan sus infiernos. Hay un trabajo de cuidado, de misterio críptico, en su obra que pasa por conciliar su energía creativa con la afectación en el otro. No hay una agresión en su obra hacia el espectador, sino una invitación a dialogar con su preocupación, una "dulzura feroz" como aludió Christian Bobin.

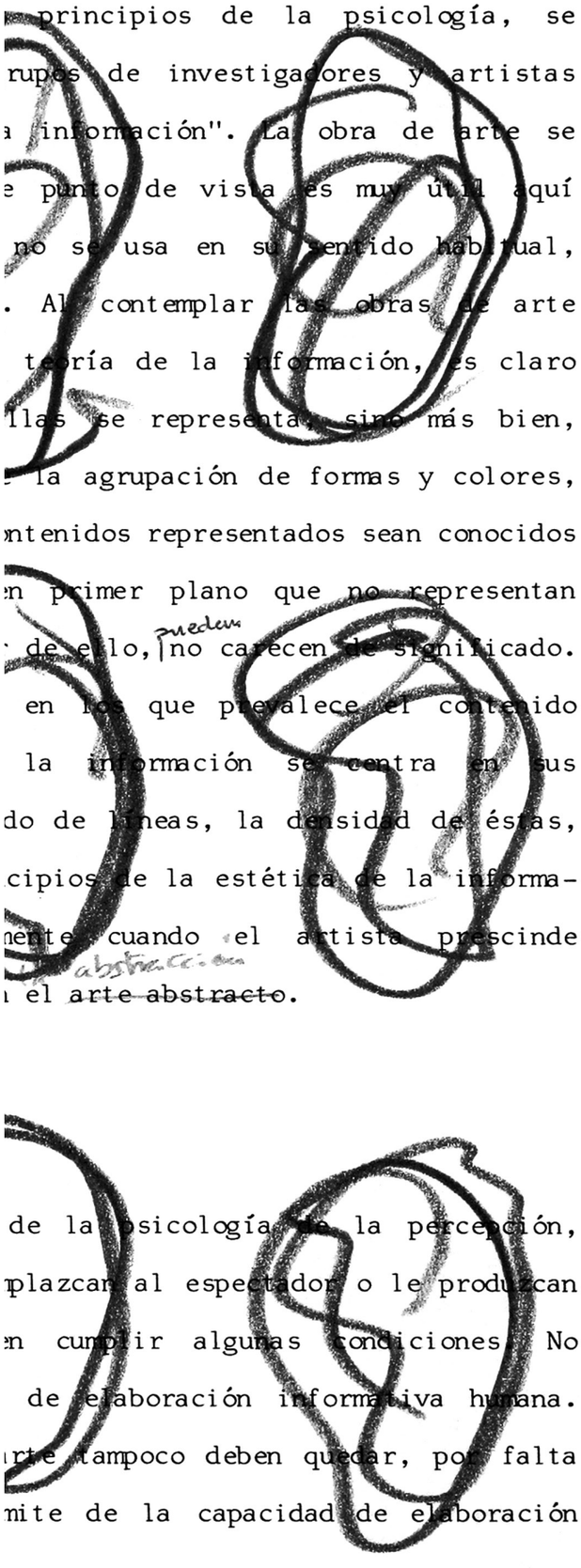
Lo más interesante en la obra de Ciria es lo que no parece moverse, aunque esté bailando. El gesto Buthó se manifiesta desde la hipérbole, el desgarramiento de lo bello, ante la monstruosidad del presente vivo. Acallar no es posible, porque cada sueño es una bitácora del viaje que José Manuel nos plantea ante su experiencia vital. Volcarlo todo para armonizarse con el universo, y reflexionar, como en su obra americana The New York Paintings, sobre 4 palabras: Ideología, Ruptura, Delirio, Reflexión. Un cuarteto sonoro que se transforma en un compas vibrante donde cristalizan series como La Guardia Place, Schandenmaske o Memoria Abstracta. Hay una constante exploración, el viaje consciente por el tránsito recorrido, desde el lienzo en blanco hasta los primeros bocetos o manchas. El vértigo de un trazo inacabado y el pensamiento de ida y vuelta a la contemplación del proceso. Quizá una de las máximas preocupaciones del artista sea tratar de no repetirse; la complejidad de trazar una nueva abstracción universal. Todo lo que aún está por contar, por acontecer, pero que impregna el presente de lo trágico. Dentro del gesto vivo del trazo en Ciria está la profundidad, una constante universal que reacciona entre el límite de los dos grandes temas del arte, la vida y la muerte. Dos hechos insólitos y al tiempo inexcusables por los que todos hemos de transitar. Muchas de las obras que construye la narrativa del Ciria más abstracto están en el políptico "Armaduras", donde la herencia del tenebrismo brinda un apogeo



El desarrollo de ciertos
deben en gran parte a los grup
de la llamada "estética de la
concibe como información. Este
porque el término información no
sino como magnitud mensurable.
bajo el punto de vista de la t
que no interesa lo que en ella
las propiedades informativas de l
independientemente de que los cont
o no. Surgen así imágenes en
nada conocido, pero que a pesar d
También los cuadros clásicos, en
representativo, la teoría de la
propiedades formales, el trazado
etc. Como es natural, los princi
ciones se aplican preferentemen
de contenidos concretos, como en e



Desde el punto de vista de
para que las obras de arte compla
una sensación agradable, deben
deben sobrepasar la capacidad d
Por otro lado, las obras de art
de información, debajo del límit



principios de la psicología, se
rupos de investigadores y artistas
información". La obra de arte se
punto de vista es muy útil aquí
no se usa en su sentido habitual,
. Al contemplar las obras de arte
teoría de la información, es claro
llas se representa, sino más bien,
la agrupación de formas y colores,
ntenidos representados sean conocidos
n primer plano que no representan
de ello, pueden no carecen de significado.
en los que prevalece el contenido
la información se centra en sus
do de líneas, la densidad de éstas,
cipios de la estética de la informa-
nente cuando el artista prescinde
el arte abstracto.

de la psicología de la percepción,
plazcan al espectador o le produzcan
n cumplir algunas condiciones. No
de elaboración informativa humana.
rte tampoco deben quedar, por falta
mite de la capacidad de elaboración

de formas inescrutables y los plasmas pictóricos se rotulan con negro grafito que contienen al óleo y que fortalecen la estructura de la amalgama de una paleta de colores vibrantes que parten del blanco y del negro como destellos de fortaleza allá donde la tragedia masca su naturaleza misma. Como testigo de la tragedia que asola al mundo, podemos imaginar a un Ciria subido a la columna de Simón en el desierto, donde contemplar la hipóstasis del arte actual. Tentado por las constantes intervenciones y huyendo de las tentaciones de una creación inocua, de la cual siempre sale victorioso. Y es que uno de los recursos que su producción maneja son las famosas cabezas, en tránsito donde lo figurativo emulsiona entre su gestualidad abstracta, que ya Donald Kuspit brindó con el calificativo de modernista trágico. Y es que, sin lugar a dudas, la declinación magnética de la travesía en la que todos nos embarcamos al contemplar su obra está plasmada de meridianos y paralelos que se suceden a pesar de la ausencia de un faro claro que nos revele las codificaciones del color, la fase o el periodo ante la tipología de los fondos y sus luces y sombras. El abismo está siempre presente, el infinito que podría ser por veces el cosmos, por veces el infierno. La Estigia separa por momentos ciclos de su producción, alumbrando haikus como en "Mapa marino" o "Valkiria II "de su serie Máscaras de la Mirada.

Como menciona Julio César Abad Vidal en su libro "Ciria pintura sin héroe", la cuarta de sus áreas vertebrales, donde el pensamiento estético cruza por un territorio técnico del "azar controlado" alineándose con otras figuras de la abstracción como Hugo, Domínguez o Ernst, pero destacándose con grupos de trabajo que él denomina como "familias". De esta línea de producción, el propio artista entra en crisis, aseverando que -soy capaz de dominar la composición, pero no el azar y la variación aleatoria del comportamiento de la materia, texturas, detalles o el comportamiento de los ácidos-. Ahí nace el abismo del caos. Ese caos que nos aglutina a todos en un universo en expansión que, más allá de la materia, se armoniza en un gesto universal, que es sin duda la marca diferencial del ejercicio plástico del artista.

El héroe ha dejado de ser silencio para convertirse en grito.

José Manuel Ciria. Las venas del dragón. El Hospital – Centro Vivo. Badajoz

Juan Estefa Freire
Artista plástico

Si tenemos la suerte de conocer de antemano la obra de Ciria y el desarrollo de su trabajo durante las tres últimas décadas, podemos observar que aquel que visita una de sus exposiciones en un formato de carácter retrospectivo, no solo se presta a volver a encontrarse con obras o series conocidas, sino que acude para ver qué nueva transversalidad se nos presenta y qué nuevo evento instalativo vamos a tener la fortuna de contemplar. En este sentido, Las Venas del Dragón es una verdadera proeza coreografiada a medias entre el artista y el comisario de la muestra, el Doctor en historia del arte Javier Remedios.

Escapar de un montaje convencional y forzar a la sala expositiva a adaptarse a una serie de ideas: Aprovechando la propia disposición arquitectónica, obligar al espectador a un recorrido sinuoso y serpenteante como si del cuerpo de un dragón se tratara. Tener que entrar y salir de cada uno de los espacios improvisados por las propias pinturas que interrumpen el vacío apoyadas sobre unos simples puntales de obra dispuestos horizontalmente. Ciria, se desprende de las paredes marcando el paso y forzando una mirada obligatoriamente más calmada. Sobre los muros, dibujos, bocetos, textos, anotaciones que dan pistas de la labor de investigación que sustenta sus propuestas. Un enorme y admirable componente referencial y didáctico.

Once grandes pinturas conforman la muestra y marcan un recorrido que aglutina veinticinco años de trabajo de manera sorprendente y con total naturalidad. Un acierto en la selección realizada por Remedios, que obliga al artista a desnudarse, a mostrarnos la coherencia de su trayectoria a pesar de la constante mutación de sus diferentes series y, el porqué del pasmo que nos provoca. La sensible química en el binomio Ciria-Remedios nos brinda una cita sublime y única que supera muy ampliamente lo que estamos acostumbrados a ver. Muy difícil lo tendrán los que vengan posteriormente a llenar este espacio expositivo. Ya decía Javier Remedios hace unos años que Ciria es como Atila, El azote de Dios que a su paso ya no crece hierba.

Pero lo que recibe a los visitantes antes de entrar a la sala de la muestra, es una gigantesca composición instalativa suspendida a gran altura horizontalmente sobre una retícula de cables en el paño hueco del primer claustro del magnífico edificio. Obra realizada especialmente para dicho espacio, que con sus cuatro elementos superpuestos curvilíneos contrasta con la estaticidad geométrica de la arquitectura circundante. Tan solo hay que mirar a lo alto para sentirnos extasiados y sobrecogidos. La gente pasea dando vueltas bajo la crujía con los ojos fijados en una construcción artística que tiene un planteamiento nunca visto anteriormente.

El bosquejo/idea según Ciria, es de finales del año 2006 o principios de 2007, cuando el artista tenía estudio abierto en Nueva York, y pertenece a un conjunto de ejercicios sobre curvas dentro de la primera serie americana, La Guardia Place. *Las formas del aire*, es el título de esta singular y enigmática obra bifronte. No hay ruinas ni decadencia, la composición dispone de una inmediatez limpia a pesar del caos aparente de las manchas características y, flota lánguidamente invocando tropos clásicos manteniendo una atmósfera de aislamiento plenamente contemporáneo. Un paisaje diorámico exterior/interior que habita el mundo y clarea y se transforma a cada nueva luz. Una pieza compuesta por grandes fragmentos dibujados, donde tres de ellos mantienen el mismo tamaño y forma habeada, mientras el cuarto compone el primer plano con una retícula blanca sobre fondo negro, siguiendo fielmente la noción primigenia. Pero sabemos, que en una dimensión que cupiera en nuestras manos, dichos elementos ofrecerían infinidad de composiciones y podríamos jugar con ellos como con las piezas de un puzzle.

Las pinturas de Ciria proponen analogías entre sus gestos pictóricos y un cierto ruido visual, apoyado en una innegable suciedad atmosférica. También libertad que se exige a la pintura para mostrarnos su propio e intencionadamente accidentado proceso. Atmósfera atrapada, como decía Salvador Dalí de Las Meninas. Atmósfera contemporánea y sucia que muestra el devenir cada vez más distópico de nuestra civilización. Composiciones y texturas reconocibles y disolutas características de Ciria: trazos, manchas sobre manchas, planos, charcos, accidentes esparcidos y geometrías rotas. Todo al servicio de enfatizar su compromiso con la autonomía de la pintura o a su falta.

Su trabajo es un proceso en constante desarrollo, un conflicto entre los límites de las características formales de cada serie, donde el delimitado lenguaje de este artista se impone con total rotundidad. Una fe inquebrantable sobre la inmanencia de la pintura, aunque todos sabemos que Ciria hace más cosas: Dibuja, fotografía, instala, realiza performance o acciones, diseña escultura y crea pensamiento teórico. Sus obras se pueden interpretar incluso como parergonales, una obra es explicada por la siguiente y así sucesivamente hasta que la serie se rompe. Pero existe también una condición, en mi forma de verlo, que se antoja primordial: Las pinturas de Ciria se imponen sobre su entorno, es decir, no se modifica el sentido ni la percepción aunque estén sometidas a diferentes contextos. Sea un grito o un susurro, la obra se nos muestra con una noción poderosamente específica, da lo mismo el

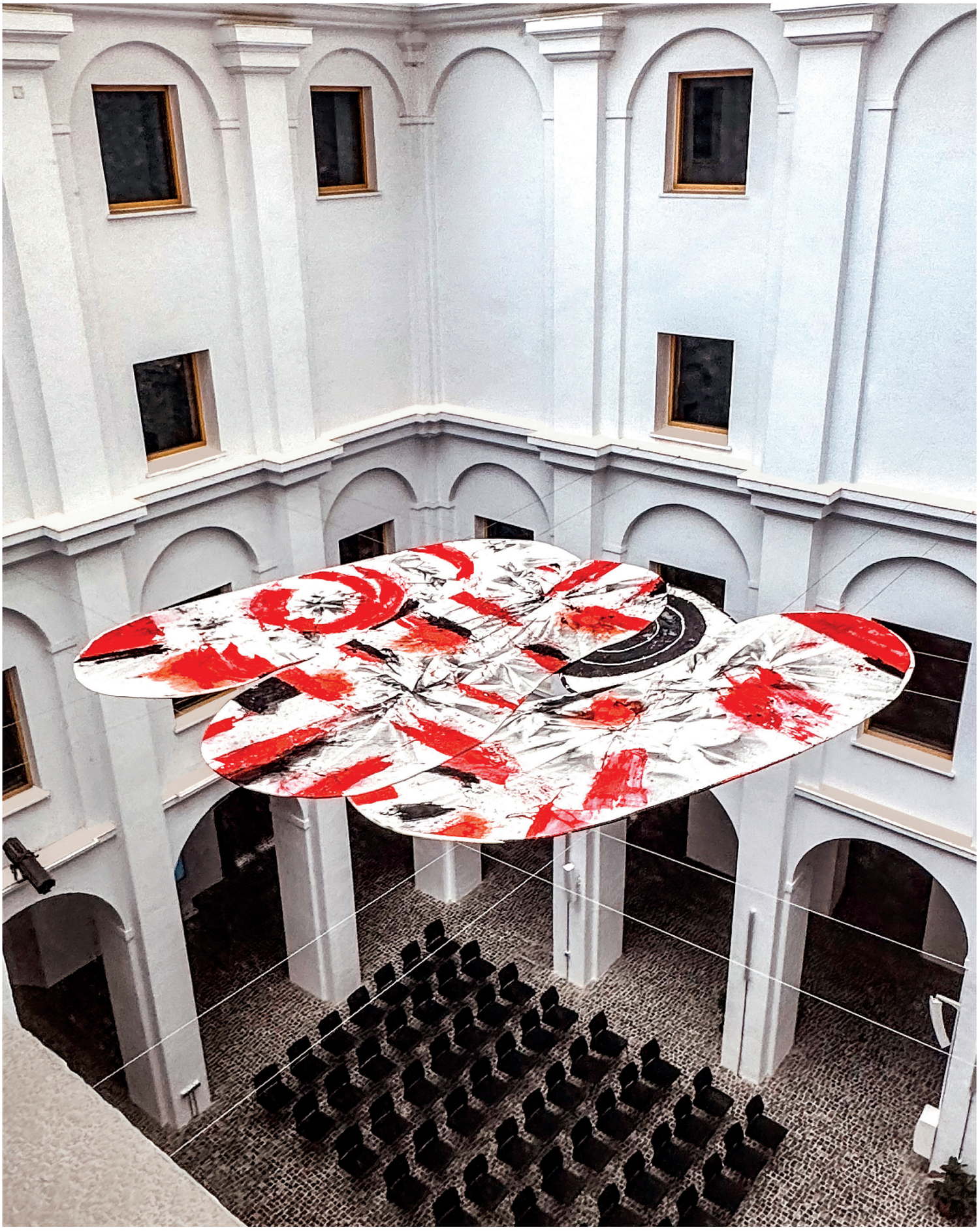
museo, la galería o el domicilio particular. Ciria ha gustado de fotografiar grupos de sus trabajos en lugares inverosímiles, apoyadas sobre la tapia de un cementerio, dentro de una casa en ruinas, sobre el muro de un solar, flotando en el aire... Posiblemente una manera de demostrar esa vigorosa especificidad.

Tampoco podemos decir que la exuberancia de una composición solo pueda determinarse desde el interior de la imagen en sí. El efecto depende de nuestra propia mirada, en donde cada uno de los trabajos se quedan fijados a nuestras retinas y nuestra memoria. El artista nos obliga a reconocerle en cada obra y en cada serie, y nos propone que profundicemos en el entramado conceptual que provocan sus investigaciones, aunque no sepamos hacer las preguntas pertinentes. Cuando vemos su obra intuimos de forma inmediata que detrás de sus propuestas hay algo mucho más grande. Somos conscientes automáticamente de estar observando solamente la punta del iceberg. Pintura descarada e inquisitiva que apela a nuestra formación y sensibilidad. Ciria nos tensiona haciéndonos cómplices de sus propios propósitos.

Hay un ritmo, un ritmo lleno de variaciones sorprendentes de feroz consistencia. Pareciera que el sentido de su obra se concentrara en un simple puñado de estrategias y dispositivos, que son explorados hasta el infinito. Este restringido dinamismo influye directamente sobre la vibración del espectador, provocando una relación intima entre las manchas y nuestras vísceras. De nuevo lo diorámico: líneas, manchas, geometría, atmósfera versus nuestras tripas.

Un listado enorme de posibilidades y elementos formales, procedimientos y muy diferentes registros unidos a estrategias libres e intuitivas y de aparente improvisación, no tratan de parodiar en forma alguna al expresionismo abstracto sometiéndolo a un distanciamiento conceptual, como han querido proponer tantos hermeneutas interesados en cualquier cosa que no sea pintura. Aquí asistimos justo a lo contrario, todo está sujeto a una severa investigación pictórica real. El artista muchas veces se refiere así mismo como un médico forense que utiliza un bisturí sobre el cuerpo muerto del medio, descubriendo las capas de piel, los tendones y músculos, los vasos sanguíneos, los huesos y articulaciones, y la textura y función de cada uno de los órganos. Para después establecer conexiones distintas a lo habitual, dar la vuelta al cuerpo como a Marsías, despedazarlo y volver a construirlo como un Frankenstein, superponer partes dispares para observar nuevas opciones, analizar pormenorizadamente. Una mente en búsqueda de ejercicios puramente experimentales que se traban en la repetición y su contraste. Elementos preideados y testados que se combinan de manera intuitiva y espontánea, donde las musas, según Ciria, solamente se convocan para inspirar la ejecución material. El érgon es el lugar procedente para la búsqueda de la expresión pura.

Para terminar, incidir en mi certeza de que el trabajo de Ciria desafía cualquier visión simplificada. No hay ingenuidad ni idealización, no se perciben retóricas expresionistas que se justifiquen en lo espiritual o lo inconsciente. Recorrer con pausa la meándrica *Las venas del Dragón* nos hace viajar a un promontorio donde la pintura es bella y sublime, cruzada de pensamiento y sensibilidad, y en donde cada cuadro se nos presenta como por primera vez. A la salida, un buen sabor de boca se ha incrustado en nuestro paladar, somos mejores y más inteligentes y estamos convencidos de que querremos volver a visitar todos los días este singularísimo manifiesto artístico cruzado de simples puntales de obra. Los dioses y los hombres, existen.



De dónde mana la sangre del dragón: crisálidas y mitos en 25 años de producción de José Manuel Ciria

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura

https://orcid.org/0000-0002-9068-9379
angmanso@unex.es

Introducción: un discurso museográfico sobre el interior de la ballena

No deja de sorprender la relativa ausencia de reflexión académica sobre la obra de José Manuel Ciria (Manchester, 1960) al margen de catálogos –algunos ciertamente de índole monumental, como *Ciria Beyond* (2010)– y monográficos promovidos desde instituciones cercanas al artista. Se trata de un dato que confirma la necesidad de análisis concretos de sus pinturas, los cuales apenas existen precisamente porque no se ha configurado un corpus acotado con nitidez (extremo en el que influye el amplio porcentaje de obra que pertenece a colecciones privadas y a propietarios particulares) y, sobre todo, porque se necesita intermediación, máxime cuando el número de obras resulta ingente.

El papel del comisario o curador resulta central en estas circunstancias, pues es quien aporta no solamente el discurso expositivo, sino, sobre todo, porque actúa como intermediario a la hora de focalizar la trascendencia estética del artista. A la vista de la exposición "Las Venas del Dragón", probablemente Javier Remedios se revele como el comisario indispensable que necesita el espectador para adentrarse en la obra de Ciria. El mérito central de "Las Venas del Dragón" radica en condensar en once obras mayores el periplo artístico de Ciria en su último cuarto de siglo a través de una narrativa donde Remedios, a la vez que actúa como *alter ego* del pintor –probablemente sea uno de los mayores conocedores de su trabajo–, es capaz de establecer su trascendencia en el arte contemporáneo. ¿Cómo se consigue algo así?

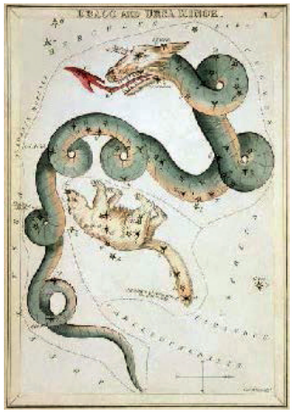
El título marca el discurso museográfico a partir de la figura del dragón, presente en el cartel de la exposición y en la carátula del programa de mano, a partir de la obra *Septiembre* (1999), de la serie "Monfragüe", que actúa de frontispicio por ser la pintura más antigua de la exposición. Se trata, además, de uno de los homenajes implícitos en la muestra: la conmemoración de los veinticinco años de los "emblemas abstractos" de Ciria expuestos en el MEIAC de Badajoz.

El dragón en el arte: *Septiembre*, 1999

Más allá de su carácter local aplicado a la región extremeña y de la experiencia subyacente, la obra expuesta responde a una pintura de carácter conceptual, a pesar de su marcado informalismo o expresionismo abstracto, y, al tiempo, a un denso y polisémico programa iconográfico. En efecto, los niveles de lectura se superponen sucesivamente desde el cráneo del dragón como concepto, desde el que emerge su catasterismo una vez que se transmuta en constelación en el firmamento; la condición inerte del monstruo en calidad de fósil; la tomografía e histotecnología del conjunto óseo que confirma científicamente su desaparición; y, en fin, mitología asociada a su aniquilamiento, entre otras claves presentes.

Es más que posible que Ciria se esté reflejando en la figura del dragón, que le sirve como doble herramienta: de un lado, le permite anunciar una especie de nueva etapa vital o artística, que coincide con la muerte del dragón; de otro, el motivo se convierte en una forma de pintar, sea el cielo nocturno o una prueba médica. ¿Qué apoyos iconográficos encuentra? Los enfoques son tan diversos que van desde la evocación del dragón fílmico de la película *Los Nibelungos* (1924), de Fritz Lang, hasta la evidencia de la historia mitológica que surge de la constelación del dragón, en la que interviene el héroe Heracles, que lo vence; de manera palpable, en fin, se da cabida a un tema que, en nuestra opinión, no se ha estudiado lo suficiente a propósito de la estética de José Manuel Ciria: nos referimos a la biología, aunque es cierto que se han tenido más en cuenta los experimentos asociados a la sicología, de acuerdo con el test de Rorschach, a los que el pintor dedica una serie.

Los dragones no son exclusivos de una mitología concreta, sino que, de alguna manera, apoyados en los hallazgos de fósiles de dinosaurios, incumben a toda la humanidad: están presentes en la cultura



Cartel de la exposición “Ciria. Las Venas del Dragón”, comisariada por Javier Remedios; *Andromeda Liberata*, de Piero di Cosimo (c. 1510; Galleria Uffizi, Firenze); *Mapa Astronómico (coloreado) de “Draco & Ursa Minor”*, de J. Aspin (1825, Londres); fotograma de *Los Nibelungos* (1924), de Fritz Lang; procesamiento histológico, @Citopac Veterinaria (Barcelona, 2020): imagen extraída de https://citopatveterinaria.com/procesamiento-histologico-rutinario-de-los-tejidos/

mesopotámica, en la grecolatina, en la nórdica, en la cristiana, en las orientales, y un largo etcétera. Dentro de la descripción icónica hemos hecho alusión indirecta a dos héroes que se enfrentan a un dragón: Sigfrido en *Los Nibelungos* y Hércules en uno de sus célebres “Doce Trabajos”. En este caso, además, porque el dragón se ve transmutado en constelación estelar. Ahora bien, no es el único dragón del mundo clásico, toda vez que también el héroe Perseo, que tantas concomitancias —además de consanguinidad paterna— mantiene con Hércules, vence a un monstruo. Es más, en ocasiones, se confunden las gestas de uno y otro, se entremezclan de hecho. Si es importante Hércules es porque el dragón se transforma en inerte referente celeste una vez que el héroe, tras luchar con él desde tierra, lo mata con el fin de acceder a las manzanas de las Hespérides; por su parte, la iconografía de Perseo hace que destruya al dragón desde el aire, sobrevolándolo con sandalias aletadas.

En la pintura de Ciria, el cráneo del dragón se ve acompañado por una mancha alada, una especie de atacante borroso que parece enfrentarse a él desde el ángulo superior izquierdo de la obra, lo cual evoca la *Andromeda Liberata*, de Piero di Cosimo (circa 1510; Galleria Uffizi, Firenze).

Pero el artista no solamente muestra restos óseos, sino también estrías rojizas con aspecto de venas (de ahí el título que se ha propuesto para la exposición por parte de su comisario). El conjunto ofrece el aspecto de una

biopsia, como restos de vísceras que laten aún y que confieren movimiento a la pintura, que parece así vibrar.

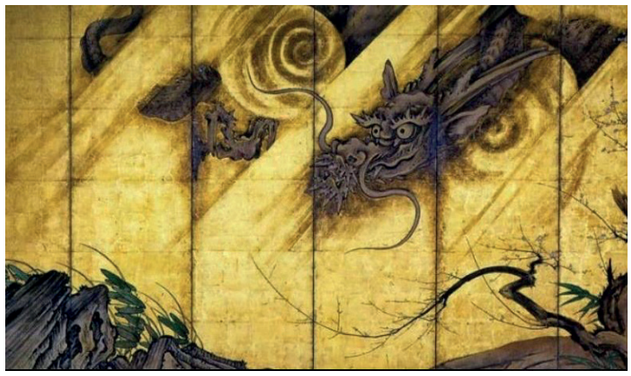
Al margen de la comparación, la imagen le resulta útil a Javier Remedios para recrear a Ciria desde un punto de vista inesperado: desde su interior, es decir, desde las entrañas del dragón. Así, la nave de la Sala Vaquero Poblador de El Hospital – Centro Vivo de la Diputación de Badajoz se presenta como la enorme mole varada del monstruo donde los cuadros se disponen perpendicularmente (y no colgados sobre las paredes), entre tendones construidos con travesaños de andamio cuyos pies se apoyan horizontalmente en los laterales. De hecho, recorrer la exposición supone para el observador un desplazamiento sinuoso al pasar bajo cada tendón de andamio a la vez que reproduce la ondulación de las escamas del dorso del dragón. De esta manera, las pinturas se enfrentan de dos en dos, si bien ello no implica necesariamente que dialoguen entre sí, dado que la disposición es puramente cronológica, desde la constelación del dragón de Septiembre, obra de 1999, según se ha señalado ya, hasta el damero de círculos concéntricos de distintos colores del año 2023: es decir, aproximadamente también veinticinco años de la obra de Ciria, de su producción de madurez.

De alguna manera, Remedios plantea una intervención sobre la obra de Ciria que es, al tiempo, una interpretación: Ciria como dragón. Tal es el discurso museográfico primordial del recorrido, la narrativa que hilvana la exposición. Ciertamente, en ningún caso, Ciria titula sus obras con la idea ni denominación de dragón, si bien en la serie dedicada al poema y al héroe de Gilgamesh (2005-2006) puede estar presente, aunque sea de forma indirecta, su encuentro con el monstruo, acaso reflejado en las formas de los colmillos que pueblan las pinturas de la serie citada, como en la titulada Humbaba y el bosque de los cedros, del año 2005. La polaridad Ciria/Dragón posee otras evocaciones concomitantes, como la referencia bíblica que subyace a partir del relato de Jonás en el interior de la ballena, con un carácter de metanoia, es decir, de ensoñación reflexiva como forma de recorrer tanto la exposición de Badajoz del año 2024 como la obra del pintor.

De ello se desprende que, para Remedios, las "venas" representan las propias líneas estéticas y temáticas que traza Ciria a través de su obra.

El dragón y su piel como tema y soporte pictóricos: *Agua y fuego* (2000) y *Asignado a una misión visual* (2014)

La biopsia como impronta latente en la estética de José Manuel Ciria se mantiene en la segunda pintura de "Las Venas del Dragón", titulada *Agua y fuego*, de la serie "Glosa Líquida", del año 2000, donde las manchas verticales se desplazan como aguadas que adoptan el aspecto de piel, pero también como dientes caninos entre los que se incrustan restos de sangre y en cuya base se puede apreciar un amasijo de carne roja también con aspecto de cabeza de dragón, o, por mantener el título de la exposición comisariada por Javier Remedios, cual tendones que tiran de un músculo al que parecen sujetar y del que son un órgano aparte. En efecto, la sensación de piel impregna la pintura hasta el punto de aportar al observador reminiscencias orientales, en varios frentes: de un lado, el tono pajizo y arenoso propio de los fondos de pinturas japonesas de tinta sobre papel como *Tigres y dragones*, de Kano Sanraku (1633; templo Myoshinji, Kyoto); de otro lado, la tradición de pintar sobre la piel humana como lienzo (no como tatuaje), propia de pintores como Katsushika Hokusai; y, a este último respecto, se trata de una forma de actuar que, de manera indirecta –pues se trata de un collage de pintura sobre fotografía– se puede apreciar en el propio Ciria en obras como, entre otras, *Pechos* (2005); en tercer lugar, en la coincidencia del título de la exposición con el de un libro de la poeta y filósofa Chantal Maillard dedicado a las filosofías orientales (con una portada en su primera edición, del año 2021, que muestra la pintura de un paisaje retorcido, obra ejecutada en 1621 por el pintor chino Dong Qichang, en época de la dinastía Ming). En definitiva, en la obra se descubre la síntesis entre lo figurativo de las fauces del dragón y el tratamiento biológico de la piel.



Agua y fuego (Ciria, 2000); *Tigres y dragones,* de Kano Sanraku (1633; templo Myoshinji, Kyoto)

En pinturas como *Agua y fuego* se constata cómo la mancha resulta clave en la estética de Ciria. Pero comprender cómo trabaja el pintor la mancha exige un ejercicio de comparación a partir de una serie como "Máscaras de la mirada", también representada en la exposición de El Hospital – Centro Vivo, aunque no con la primacía del cromatismo del rojo sangre y del blanco puro como sucede en la mencionada serie. No obstante, concomitante con ella es la obra, presente en "Las Venas del Dragón", *Asignado a una misión visual*, algo posterior, pues data del año 2014, donde la presencia de ese potente cromatismo es deudora de los planteamientos de "Máscaras de la mirada", como bien denota un título que alude a una "misión visual" o escópica. Ciertamente, la presencia de volúmenes sobre las manchas denota la evolución del artista, que puede incluso sentirse influido por la estética de Wolf Vostell a propósito de los prismas o paralelepípedos que generan volumen en la mancha (con abundantes ejemplos al respecto); aun así, es posible una aproximación a dicha pintura mediante un ejercicio de contraste con obras precedentes.

Se percibe así, por ejemplo, en una pintura del año 2005 como *Palabras ausentes*, dentro de un trabajo de largo alcance donde rojos, blancos y negros ocupan el campo de batalla de la reflexión artística de Ciria, el cual, además, mantiene relación cromática y formal directa con la clave biológica antes señalada. La máscara que aparece en el nombre de la serie ya de por sí resulta suficientemente elocuente al respecto en unos momentos en que el rostro humano también es objeto del trabajo del pintor. Y es que con la máscara se rompe también el argumento informalista de su estética, que se aproxima así a cierta evocación del expresionismo figurativo en la línea de Francis Bacon, quien deforma las bocas en fauces que dejan escapar verticalmente sus fluidos, como se acaba de considerar a propósito de *Agua y fuego*.

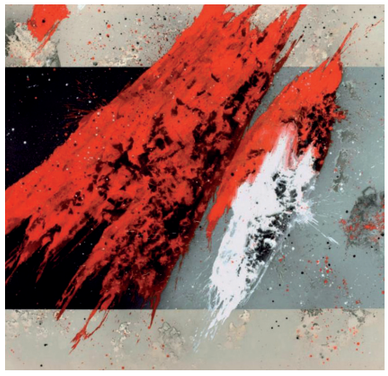
Pero las pautas del trabajo de Bacon y Ciria son diferentes: la mancha en Ciria anticipa el acto creativo, en tanto que en Bacon se convierte en giro o desplazamiento posterior a la presencia, como espantada por dicha presencia. Aplicado a la máscara: en Ciria preexiste al rostro mientras que en Bacon gira tras haber adquirido forma. A este respecto, el trabajo de Bacon sobre el Papa Inocencio X de Velázquez resulta elocuente: la deformación del rostro en rictus implica el reconocimiento previo de dicho rostro. Ciria contempla el cuadro velazqueño con ojos donde son el rojo y el blanco, vibrantes, los que componen la materia bruta de la gestación de la obra. De ahí que él sea capaz de revertirla a ese origen, como la suma de los potentes colores que convierten el lienzo en obra pictórica.

El grito del Inocencio de Bacon resulta, por lo demás, monstruoso, a la manera de un dragón. Los cuchillos-colmillos en Ciria hieren el espacio del cuadro y nacen de la relectura que hace tanto de la pintura de Velázquez como de la de Bacon (incluso en lo referido al óleo *Agua y fuego* antes referido).

Asignado a una misión visual (Ciria, 2014); *Komposition mit kleinem Auge* (Vostell, 1984); *Autorretrato* (Diego Velázquez, 1640; Museu de Belles Arts de València]

En efecto, Velázquez se convierte en una de las "venas" del dragón Ciria, que intertextualiza al pintor de *Las Meninas* devorándolo con ahínco y con mordidas violentas de manchas de color rojo y blanco a manera de colmillos y cuchillos en la serie, como germen cromático que se quiere anterior al propio cuadro.

En lo que se refiere a la pintura de 2014 de "Las Venas del Dragón", se aprecia la existencia de una figura antropomorfa en la parte inferior del cuadro, figura que, según asciende hacia la parte superior, se descompone en esferas, círculos y osciloscopios que denotan una transformación, que se percibe en el añadido de unos blancos procedentes del *Retrato del Papa Inocencio X*, e incluso de unos volúmenes que deconstruyen el trono papal. Dicha figura puede remitir, por el giro corporal y la composición, tanto a los retratos de Felipe IV y del Infante don Carlos como al autorretrato de Velázquez. En fin, entre líneas, Ciria también puede estar rindiendo homenaje al pintor Luis Gordillo, o, en otras palabras, a un tratamiento de inspiración *Pop Art* a la hora de descomponer las formas.



Retrato de Inocencio X (Diego Velázquez, 1650; Palazzo Doria-Pamphili, Roma)*; Estudio del retrato de Inocencio X de Velázquez* (Francis Bacon, 1953; Des Moines Art Center, Des Moines)*; Palabras ausentes* (Ciria, 2005), fragmento.

Vista de Delft (Johannes Vermeer, 1660-1661; Maurithuis, La Haya); *Los invitados II* (Ciria, 2004), fragmento.
La callejuela (Johannes Vermeer, 1657-1658; Rijksmuseum, Amsterdam); *Tres ventanas* (Ciria, 2003)

Los reflejos de la luz en las manchas: Tres ventanas (2003) y Los invitados II (2004)

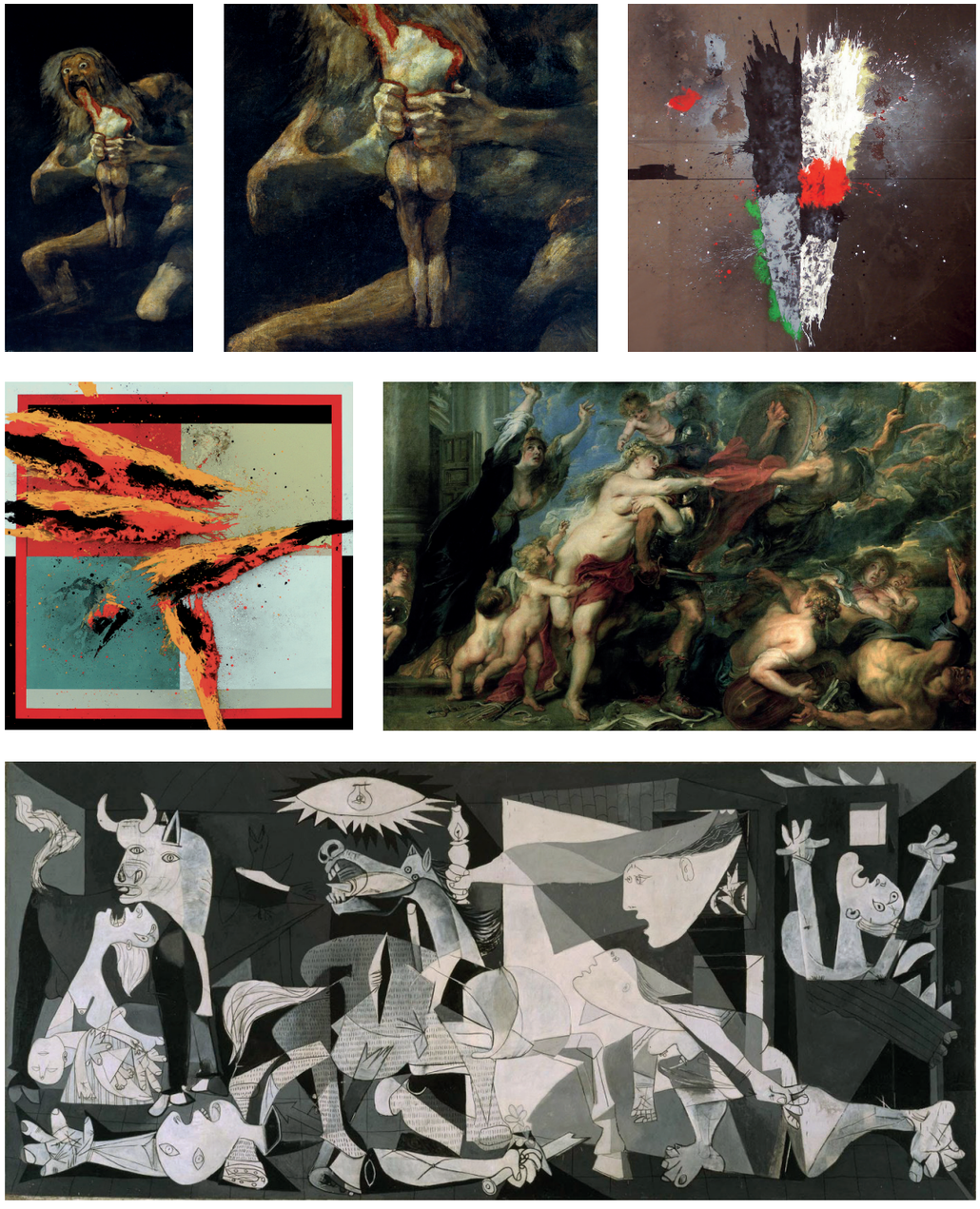
Unos potentes rojos, amarillos y blancos constituyen la pauta cromática central de las series de Ciria en las dos primeras décadas del siglo XXI. En tanto rojos y blancos son de inspiración velazqueña, los amarillos, aparte de los tonos terrosos con textura de piel que parecen asociados a la pintura oriental, tienen en occidente un icono fundamentalmente literario. Se trata de la célebre magdalena de Proust, que denota evocación en una obra que, como *En busca del tiempo perdido*, alberga una marcada reflexión de índole pictórica, que llega a su culmen cuando uno de sus protagonistas muere extasiado ante la contemplación del reflejo amarillento de un muro en la *Vista de Delft* (1660-1661; Maurithuis, La Haya), de Vermeer (según se puede leer en el volumen "La prisionera", quinto en el conjunto de siete de los que consta la obra). Un poderoso color amarillo ocupa también dos de los lienzos de la exposición de El Hospital – Centro Vivo del año 2024: *Tres ventanas* (2003) y *Los invitados II* (2004). En Proust, el tenue amarillo del atardecer primaveral en Delft, apenas asomado en dos paños de pared entre los claroscuros, se ofrece en uno de los momentos culminantes del texto, de forma que se ha generalizado como color icónico de la obra. En este contexto, Ciria puede recurrir a ese color y variantes anaranjadas en *Los invitados II*, cuyo cromatismo aparece esquematizado reiterando el poniente del atardecer.

Por lo demás, Vermeer es uno de los pintores de ventanas por excelencia en la tradición de la Historia del Arte, tanto interiores como exteriores. En estos últimos se mantiene la referencia al amarillo (como una especie de ocre Vermeer) a la vez que se concentra la disposición cromática de las celdas de las ventanas en la pintura *La callejuela* (Vermeer, 1657-1658). Por su parte, en las *Tres ventanas* de Ciria antes mencionada las restantes manchas externas no dejan de evocar las geometrías arquitectónicas y las dispersas figuras humanas presentes en la pintura del flamenco.

La violencia como acto creativo: El vuelo de Saturno (2006) y Violento Barroco (2009)

Por su parte, en la pintura *El vuelo de Saturno* (2006) el juego de manchas puede remitir tanto a un cráneo bovino –un poco a la manera del cráneo del dragón de la primera pintura considerada– como a un escudo, cuyos campos se asemejan a un alargado rostro a la manera de los retratos de El Greco. Sin embargo, es el título el que permite considerar otra "vena" distinta. De un lado, el catasterismo de un bóvido mitológico como acaece en la constelación de Tauro o al escudo de un héroe como Perseo, que también cuenta, según se ha indicado en páginas previas, con transposición celeste (e incluso se podría aplicar, a partir de la palabra "vuelo" en el título, a la elevación de los cohetes Saturno de la NASA). De otro, es la disposición geométrica de las manchas de color las que permiten establecer la inspiración en Goya, en *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823; Museo del Prado), que Ciria traslada a su ubicación estelar como radiación de fondo.

Asimismo, al igual que es la presencia del nombre de Saturno en el título el que permite remitir la composición de la pintura a Goya, una denominación como *Violento barroco* (2009) invoca la perspectiva de una tradición pictórica tan agresiva como la descrita, solo que, en el presente caso, es la obra de un Caravaggio, una Gentileschi o, en fin, un Rubens la que podría encontrarse en el trasfondo del dramatismo de la mancha quebrada en el óleo de José Manuel Ciria. De hecho, la bibliografía secundaria ya ha señalado la relación de *El martirio de San Andrés*, del pintor flamenco, con una pintura homónima de Ciria para la serie "La Guardia Place", del año 2008 (según se considera en Kuspit, 2008; p. 162). La disposición de las manchas como tizones, pero también como extremidades que se extienden, desequilibran o caen derribadas, se aprecia en *Los horrores de la guerra* (1638-1639; Palazzo Pitti, Firenze) de Rubens, obra que Picasso intertextualiza, invirtiendo la dirección, en su *Guernica* (1937; Museo Reina Sofía, Madrid), a cuyo cromatismo recurre Ciria en *Boceto con círculos* (2007) y *These Boots are for Walkin'* (2007).



Saturno devorando a su hijo (Francisco de Goya, 1820-1823; Museo Nacional de El Prado, Madrid)*; El vuelo de Saturno* (Ciria, 2006) *Violento Barroco (Ciria, 2009); Los horrores de la guerra* (Petrus Paulus Rubens, 1638-1639; *Palazzo Pitti, Firenze); Guernica* (Pablo Picasso, 1937; Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid)

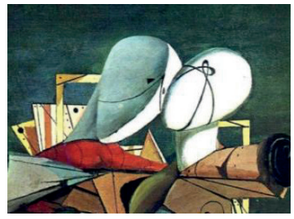
La petrificación gorgónica: *Boceto con círculos* (2007) y *These Boots are for Walkin'* (2007)

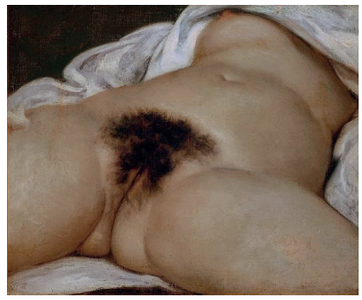
Ahora bien, el planteamiento de Ciria puede tener otros referentes imprevistos respecto a esta apropiación gestual y cromática. Así, en *Bañista* (2006), Ciria había llevado ya al terreno de los colores del *Guernica* una pintura de Picasso, *La bagneuse* (1931; Musée Picasso, París), caracterizada por sus colores de inspiración naïf y por una torsión presente en las figuras femeninas de los pintores impresionistas, cuyo movimiento petrifica Ciria observándolos como una Gorgona que congela el movimiento.

En este juego sobre lo pétreo, en el catálogo *Rare Paintings* (2008) el pintor ironiza acerca del filme *El planeta de los simios* (1968), de Franklin Schaffner, cuya icónica imagen final, que se sintetiza en la antorcha de la Estatua de la Libertad semienterrada, se esboza en *Boceto con círculos* (2007). Ahora bien, la influencia del Séptimo Arte en la estética de José Manuel Ciria y a lo largo de su trayectoria se encuentra aún pendiente de ser analizada en profundidad, según ha quedado reflejado en las presentes reflexiones a la hora de incardinar el filme *Los Nibelungos*, de Lang, con *Septiembre* (1999), la pintura que sirve de pórtico a "Las Venas del Dragón".

Este juego expresivo también es trasladado al componente sexual que impregna en buena medida algunas de las series, como sucede de manera particularmente relevante en "La Guardia Place", no sólo a partir de la relación entre los personajes del filme *El planeta de los simios* (abordados bajo la influencia de Magritte o De Chirico), sino también porque entre los óleos que integran dicha serie se cuentan pinturas dedicadas a deidades como *Ishtar* (2007) y *Venus* (2007), con motivos marcadamente genitales, al igual que se muestra en una de las obras de "Las Venas del Dragón", en *These Boots are for Walkin'* (2007), cuyo título hace un uso metonímico de la palabra "boot" tanto en calidad de botas como de piernas: unas piernas hechas para andar.

Ciria dispone su obra a la vista de *El origen del mundo* (1866; Musée d´Orsay), de Gustave Courbet reforzando el punto de vista nadir y confiriendo una marcada verticalidad escultórica, acorde con la materia pétrea que denotan formas y colores.





Bañista (Ciria, 2006); *La Bagneuse* (Pablo Picasso, 1931, Musée Picasso, Paris); *Boceto con círculos* (Ciria, 2007); fotograma de *El planeta de los simios* (1968), de Franklin Schaffner; fotograma de *El planeta de los simios* (1968), de Franklin Schaffner; *Les Amants* (Magritte, 1928; MoMA, New York); *Héctor y Andrómaca*, fragmento (Giorgio di Chirico, 1946; colección particular); *These Boots are for Walkin'* (Ciria, 2007), en su disposición original y girado; *El origen del mundo* (Gustave Courbet, 1866; Musée d´Orsay)

Los girasoles (Van Gogh, 1889; Van Gogh Museum, Amsterdam); *Flowers II* (Ciria, 2008); *Estudio de color: cuadrados con círculos concéntricos* (Vasili Kandinsky, 1913; Lenbachhaus, Berlin); *Círculos concéntricos* (Ciria, 2023); *El expolio* (El Greco, 1577-1579; Catedral de Santa María de Toledo); *Juno y Argos* (Peter Paulus Rubens, 1610; Wallraf-Richartz Museum, Köhln); *Mirada sobre paisaje* (Ciria, 1999; portada del volumen Monfragüe, Badajoz: MEIAC & Junta de Extremadura)

Vivisección y mitología: Flowers II (2008) y Círculos concéntricos (2023)

En *Flowers II* (2008), de la serie "Memoria abstracta", título y cromatismo remiten a la iconografía de *Los girasoles* de Van Gogh en sus diferentes variaciones. De esta manera, José Manuel Ciria ha basado el color, de un lado, en Vermeer y sus ventanas y paisajes; y de otro, en Van Gogh, cuya obra se reformula por parte de Ciria en un damero constituido simultáneamente de celdas y de posibilidades de una crisálida antes de metamorfosearse en mariposa o, en su caso, en capullos que revientan en flores, en un proceso celular que aparece de forma reiterada en la pintura del artista como motivo de índole biológica.

En efecto, la perspectiva biológica en la estética de Ciria permite establecer una pauta profunda acerca del recurso a la mancha como materia en formación o mutación. De hecho, en muchas ocasiones las obras remiten iconográficamente a recursos tecnológicos de carácter biomédico: ecografías, tomografías, angiografías, histologías, etcétera, en pinturas donde las celdillas se presentan como células borrosas pues están ocupadas por manchas que parecen vibrar de puro inestables sobre el lienzo. La clave hermenéutica de estas formas radica en la concepción embrionaria con la que Ciria enfrenta los referentes que intertextualiza y con los que afronta su propia obra para marcar la inevitabilidad de su metamorfosis. Incluso en una pintura reciente —presente en "Las Venas del Dragón"—, en la que el pintor cita directamente a Kandinsky (quien buscaba establecer conexiones concéntricas de color), Ciria transforma la geometría en experimento acerca de cómo la mancha deforma la circunferencia, o, como es habitual en su trayectoria, la antecede antes de transformarse.

En el contexto de tales reflexiones, la obra *Círculos concéntricos*, de una de sus series más recientes, del año 2023, se presenta, pues, como un damero de cigotos, pero también de pupilas que miran borrosamente (como desenfocadamente son observadas las manchas), que aparecen multiplicadas porque se concentran en un espacio aditivo de rojos, verdes y ocres que parecen extraídos de El Greco; también porque, como ojos, evocan el mito de Argos y la iconografía del pavo real, en un contexto de índole barroca; y, en síntesis, como clausura de "Las Venas del Dragón" reiteran la importancia del proyecto *Monfragüe*, cuyo catálogo se abría en el año 1999 con una propuesta formal equivalente, al tiempo que como particular "noche estrellada" de Ciria a la manera de Van Gogh.

Conclusión: El "informalismo conceptual" en Ciria

El resultado de la evolución estética que se aprecia en la exposición comisariada por Javier Remedios, aunque la adscripción cromática resulte claramente de influencia informalista, deviene en más conceptual que lo que inicialmente parece sugerir la potencia con la que trabaja José Manuel Ciria. Así, el empoderamiento de la mancha sobre la figura hace que sus lienzos necesiten, al menos, dos miradas: con la primera se detiene la violencia implícita del color en la mancha; con la segunda la mancha se aprecia en su búsqueda de una ubicación por imprecisa que esta resulte. Ello incluso en pinturas donde el rostro o el torso humano se convierten dentro del lienzo en caballete de las manchas de color. El esfuerzo hermenéutico al que obligan sendas miradas confiere a su obra un trasfondo conceptual, o, en otras palabras, acaso sea posible su definición en el marco de un "informalismo conceptual".

De acuerdo con ello, el interior del dragón que es Ciria se revela así como una vibración continua, como un temblor donde los fuertes contrastes de colores atenúan las formas, a la vez que busca las raíces culturales y artísticas de esa íntima palpitación. El resultado último radica en la inevitabilidad de la metamorfosis, a la manera de células, tendones o masas de carne rojiza que subyacen en la base conceptual de los óleos, lejos de una actitud propia de forense, según lo expresa Solana: *"Su intervención quirúrgica se verifica sobre la materia viva: no es una autopsia, sino una vivisección de la pintura"* (2016; p. 84).

Las "venas" seccionadas vivas de Remedios permiten, desde el mismo cuadro de apertura y presentación, descontextualizar y recontextualizar las tres partes de la serie "Monfragüe" (compuesta en el catálogo de 1999 como tríptico: "Monfragüe", "Manifiesto" y "Máscaras de la mirada", esta última como preámbulo de las etapas del siglo XXI), como si, en realidad, únicamente se tratara de una única serie (y casi de una única pintura, *Septiembre*), cuando el proyecto es más amplio y en este aparecen ya perfiladas formas y colores que constituirán la base de la fértil producción de José Manuel Ciria en la década siguiente.

Ciria invita a descontextualizar desde el momento en que la "constelación del Dragón" en la que se sintetiza el proyecto se inserta en un panorama más amplio, hecho de nocturnos y hebras tanto rojizas como blancuzcas, que para el artista encarnan en cierta medida el paisaje en pinturas como las que se encabezan con la expresión *Noche en Torrejón el Rubio*; o en aquellas cuyo título se refiere tanto a la *Hydra* como a la *Musa*; o, finalmente en *Agua mimética (Zurbarán en la ermita)*, también del año 1999, con una mención que oscila entre los pliegues de los tejidos en las figuras monacales de Zurbarán y su ubicación como antesala o sacristía pintada; al igual que se menciona a *Malevich y Pollock en Reducción: ¿Algo que hacer después de Malevich y Pollock?*, del mismo año, entre otros artistas que cita textualmente en diferentes títulos.

Asimismo, invita también a recontextualizar desde el momento en el que, en efecto, una obra que en origen se titula *Septiembre* pasa a ser conocida como "el dragón de Ciria" y, sobre todo, pasa a caracterizarse por una organicidad biológica que, desde la idea de embrión, jalona la estética del artista y confirma la clave hermenéutica de que las manchas a las que recurre José Manuel Ciria constituyen el reflejo de una imperfección azarosa en búsqueda de su emplazamiento definidor.

> En suma, Velázquez, Vermeer, Goya, Van Gogh, etcétera, se presentan ante el observador ciertamente como las "venas" del nuevo "clásico" que es José Manuel Ciria. Y es precisamente aquí donde la leyenda nibelúngica adquiere todo su significado, puesto que la sangre del dragón es el elemento que confiere la inmortalidad. La inmortalidad del Arte, con mayúscula, que trasciende la dimensión espacio-temporal y se convierte en constelación. Y es que *Septiembre* hilvana estos 25 años de producción sintetizados en Badajoz en septiembre de 2024.

Referencias bibliográficas

Ciria, José Manuel (1999): *Monfragüe* [Catálogo], Badajoz: MEIAC & Junta de Extremadura.

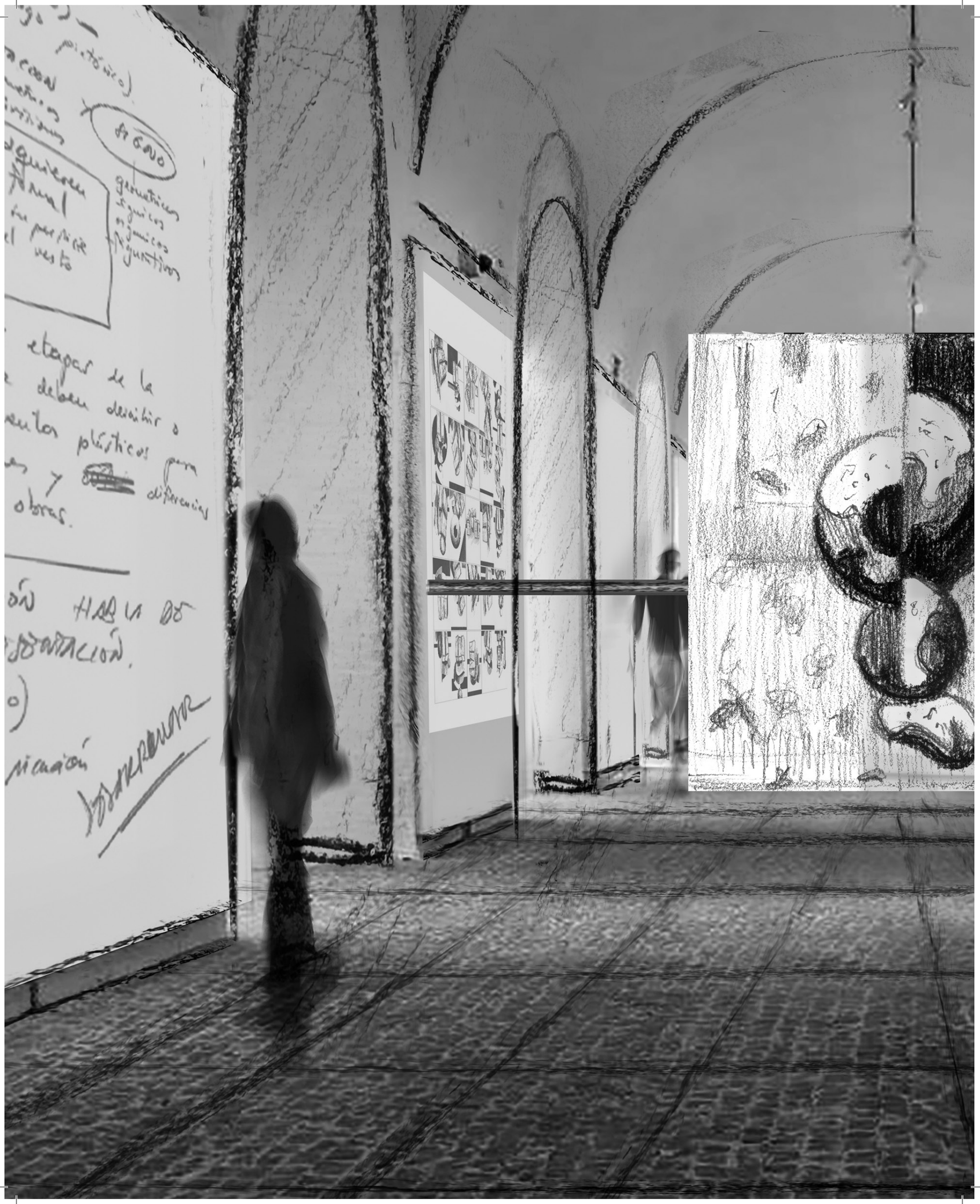
Ciria, José Manuel (2010): *Ciria Beyond* [Catálogo], Valladolid: Junta de Castilla y León.

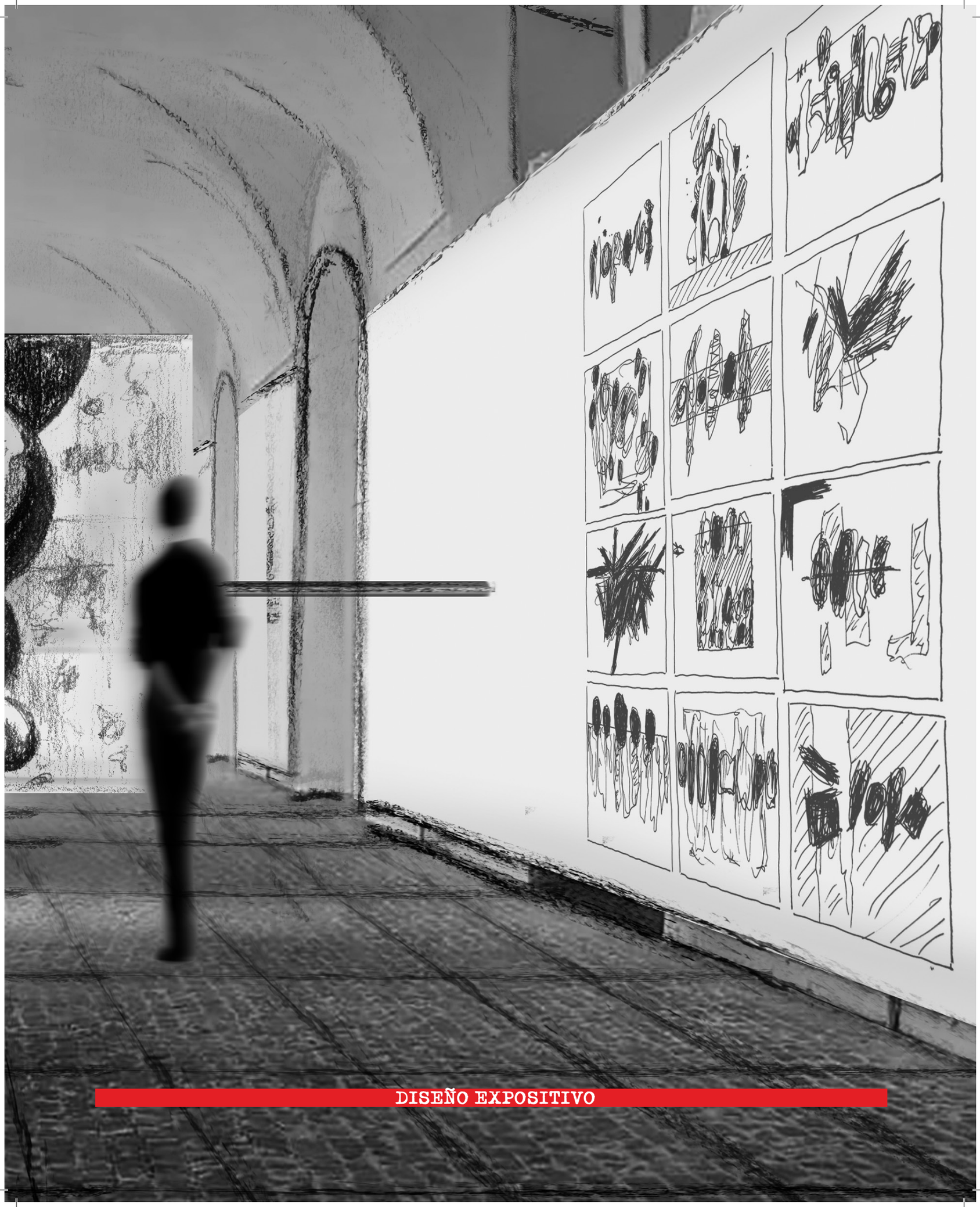
Kuspit, Donald (2008): "El modernismo trágico: Las pinturas La Guardia Place de José Manuel Ciria", en José Manuel Ciria, *Rare Paintings* [Catálogo], Madrid: Fundación Carlos de Amberes; pp. 159-166.

Lozano Bartolozzi, María del Mar (2012): "El paisaje hídrico en torno al Tajo y los artistas contemporáneos", en Lozano Bartolozzi, M. M., Méndez Hernán, V., y Asenjo Rubio, E. (edd.), *Paisajes modelados por el agua: Entre el arte y la ingeniería*, Cáceres: Universidad de Extremadura y Editora Regional de Extremadura; pp. 423-443.

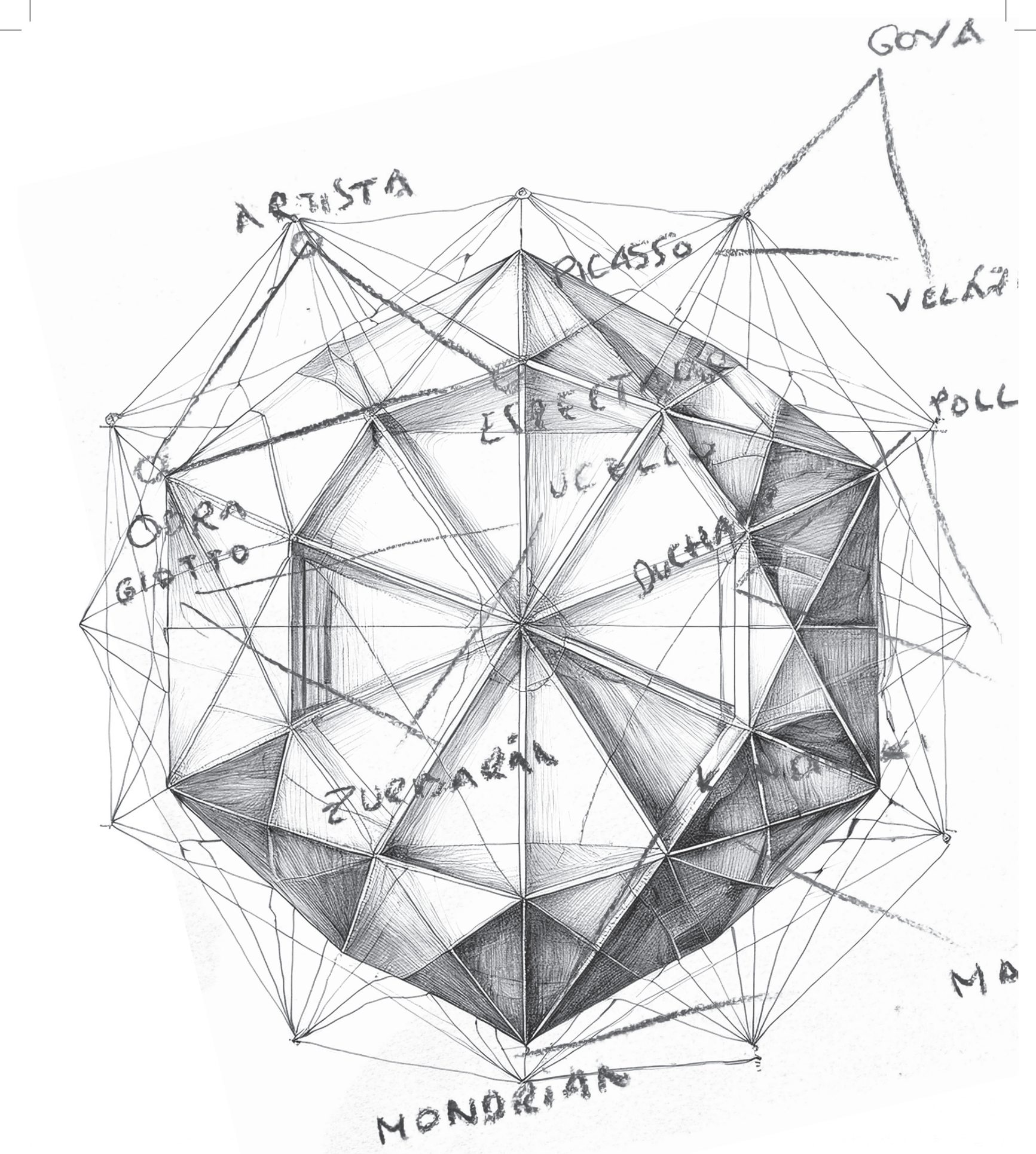
Morgan, Robert C. (2003); *Del arte a la idea: Ensayos sobre Arte Conceptual*, Madrid: Akal.

Solana Díez, Guillermo (2016): "Salpicando la tela de agua", en Ciria. *Palabras nómadas. Antología crítica (primera década del siglo XXI)*, Madrid: Fundación Ciria & Fundación Telefónica; pp. 78-86.





DISEÑO EXPOSITIVO


GOYA
ARTISTA
PICASSO
VELÁ
POLL
OBRA
GIOTTO
DUCHA
ZUCHADÍA
MONDRIAN

EL CONCEPTO EXPOSITIVO

Basado en esta cita de Ciria, «el concepto de “Máscaras” se traduce en un triángulo que se multiplica en poliedro, en razón de la intencionalidad, al resultado objetivo y a la posterior interpretación particular» . Nuestro argumento expositivo parte de que el artista, su obra y el propio espectador son los vértices del triángulo equilátero que constituye el agente de la experiencia artística. Aunque existen innumerables variantes para construir un icosaedro, que es el poliedro de caras triangulares, solo dos son regulares: el icosaedro regular convexo, uno de los sólidos platónicos; y el gran icosaedro, no convexo, uno de los sólidos de Kepler-Poinsot. Tomaremos el platónico por razones evidentes debido a nuestra disciplina. E intentaremos trazar de veinte en veinte triángulos conceptuales que constituirían las caras de nuestros icosaedros, los de Ciria. Con treinta aristas, doce vértices y veinte caras cada uno.

Para recoger lugares de su vida montaremos otros cuatro triángulos y con artistas de referencia otros cuatro, que con el iniciático forman nueve triángulos externos. El triángulo “esencia” se convierte en el corazón y trazaremos líneas o venas desde sus vértices a los vértices de los otros triángulos y a los vértices de los icosaedros, así organizaremos el sistema de bombeo.

Cuya fórmula sería A+B+C = D donde A, B y C son los vértices y D el triángulo entero. Cumpliendo siempre la propiedad conmutativa algebraica, el orden de los sumandos no altera la suma.

Esencia: artista + obra + espectador = arte

Talleres: Madrid + Nueva York + Londres

Periferia: Extremadura + Cáceres + Badajoz

Formación: Manchester + Madrid + Roma

Colonización: Berlín + Ciudad de México + Tel Aviv

Precursores: Giotto + Ucello + Zurbarán

Maestros: Velázquez + Goya + Picasso

Pioneros: Kandinsky + Mondrian + Malevich

Genios: Duchamp + Pollock + Beuys

Para formar los icosaedros, partimos de 20 triángulos que corresponden a 20 conceptos que son el resultado de la suma de tres sumandos; cada uno de estos corresponde a un lado, línea o vena. Al ensamblar los triángulos, en una misma arista coincidirán dos lados. Por combinatoria se formarán múltiples icosaedros diferentes, cuyas relaciones formarán una matriz.

$$\begin{pmatrix} a_{11} & a_{12} & \cdots & a_{1n} \\ a_{21} & a_{22} & \cdots & a_{2n} \\ \vdots & \vdots & \ddots & \vdots \\ a_{m1} & a_{m2} & \cdots & a_{mn} \end{pmatrix}$$

A = género = paisaje + retrato + bodegón

B = pasado = memoria + tiempo + sueño

C = disciplina = pintura + escultura + grabado

D= historia = clásico + moderno + contemporáneo

E= método = experiencia + observación + imaginación

F= Dios = mitología + diablo + ángeles

G= concepto = ocurrencia + desarrollo + idea

H= proceso = boceto + dibujo + obra

I= proyecto = serie + suite + archivo

J= paleta = rojo + blanco + negro

K= expresión = figuración + abstracción + geometría

L= vanguardia = cubismo + constructivismo + surrealismo

M= técnicas = collages + ilustración + cómic

N= acciones = instalación + performance + audiovisual

O= institución = museo + galería + academia

P = aparato = crítico + pensador + artista

Q = inspiración = action painting + conceptual + póvera

R = presente = máscara + vida + mirada

S = imagen = línea + color + forma

T= expresionismo= automatismo + gesto + azar

Al unirlos al azar tendríamos dos lados de triángulos/conceptos por arista, es decir un par (Xn,Ym). En total serían 30 aristas, es decir 30 pares o 60 venas por icosaedro.

LA SALA

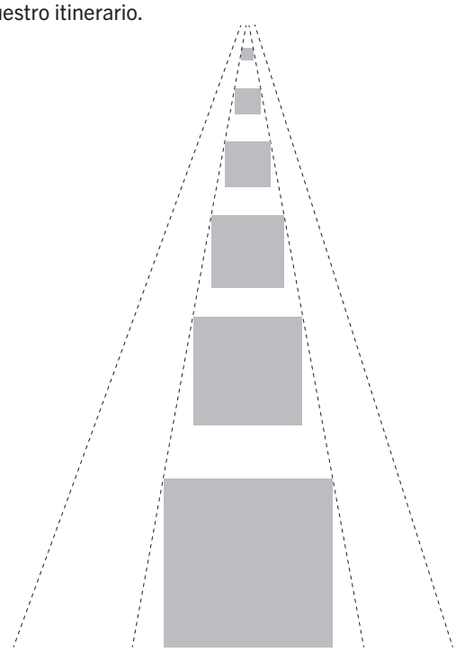
Cuando vi por primera vez el espacio destinado a las exposiciones dentro del edificio El Hospital – Centro Vivo me pregunté y a quién se le ha ocurrido esto. Pertenecía a un viejo edificio destinado a la antigua sanidad y rehabilitado como centro multiusos. Se trata de un habitáculo abovedado de cuatro metros con setenta y cinco centímetros por cincuenta de profundidad, donde no hay paramentos grandes ni altos. Hay mucha hornacina y muchas puertas.

Sin particiones, vamos que es un túnel abovedado muy largo y bastante estrecho. Lo que provocó que en una primera impresión el artista decidiera, «lleváramos formatos pequeños». Pero, tal vez en la dificultad radique su encanto. Le estuvimos dando muchas vueltas.

EL RECORRIDO EXPOSITIVO

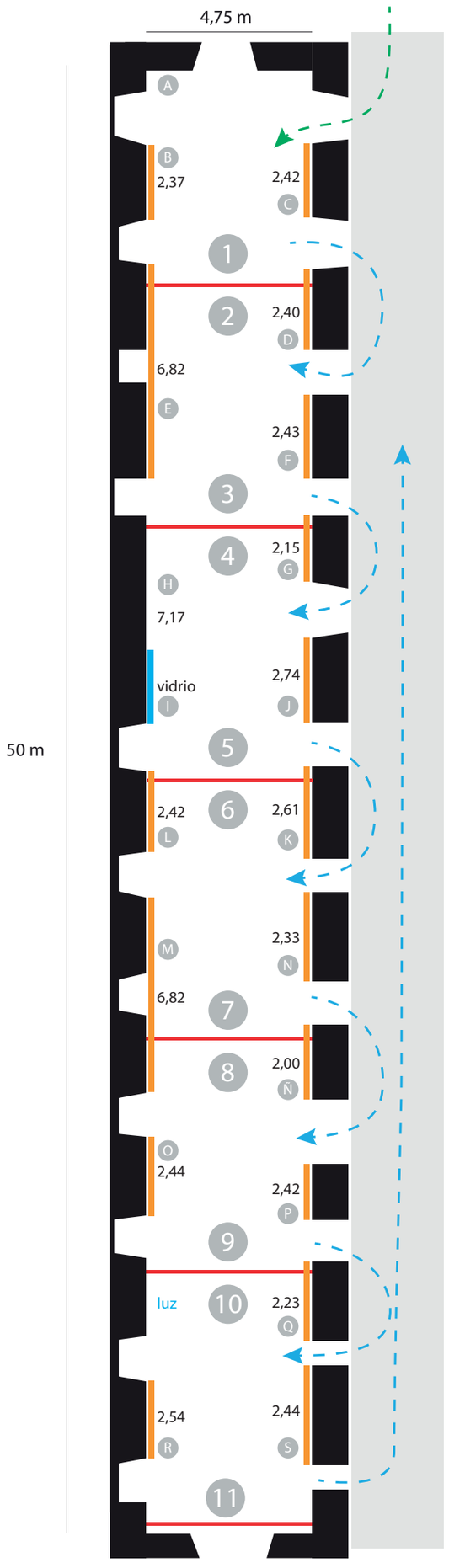
El nombre de la exposición y del discurso expositivo *Las venas del dragón* nos inducían a crear un recorrido un tanto sinuoso y, tal vez errático. Al tener la sala doce puertas pensamos en hacer un efecto sinusoidal, como si el trayecto serpenteara.

Es decir, entramos por una puerta y salimos por la siguiente, y así sucesivamente hasta salir por la última. Esta salida nos permitiría enlazar con el claustro de la entrada donde colocaríamos una gran instalación para cerrar nuestro itinerario.



LA DIVISIÓN ESPACIAL

Ese movimiento zigzagueante nos pedía dividir de alguna manera la sala cada dos puertas (entrada-salida). Si utilizásemos muros de separación, perderíamos ese espacio diáfano. Conozco a Ciria desde hace tiempo y siempre que trabajamos hacemos una peculiar lluvia de ideas, que más parece el coloquio de dos perros. El objetivo era dividirla de forma lo más transparente posible y que nos permitiera disponer de cuadros de gran formato. La denominación de la exposición nos volvió ayudar. Crear una especie de sistema tubular/óseo sin hacer obras y que permita mantener el equilibrio de los cuadros. Así tuvimos la ocurrencia de utilizar puntales telescópicos de los que se utilizan en construcción, de tal forma que quedan



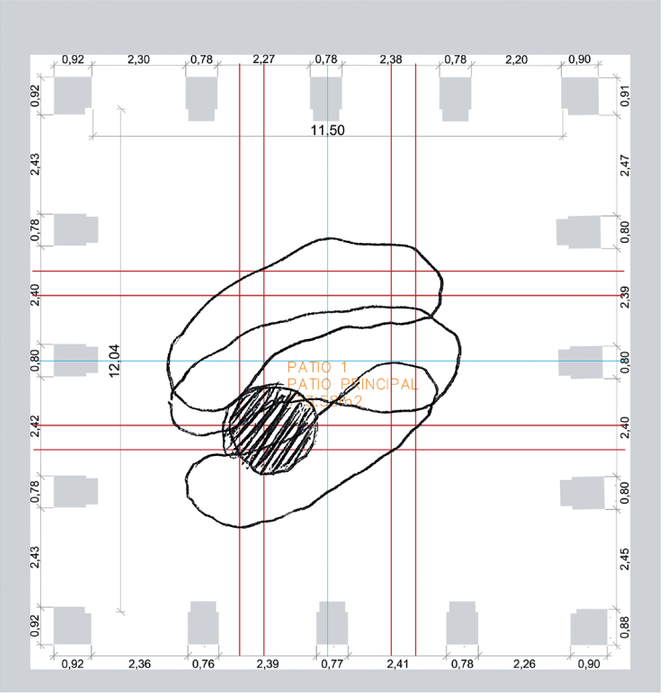
anclados entre paredes. Para hacer las particiones nos basta con un puntal de lado a lado. En ese eje creado colgaremos dos cuadros de dos metros de lado cada uno. Entre los dos cuadros estará el puntal, de tal forma que los dos cuadros formarán un sandwiche, uno tendrá el anverso para una sala y el otro para la contigua. Así crearemos visiones en perspectiva de varios cuadros a la vez al mirar hacia los fondos.

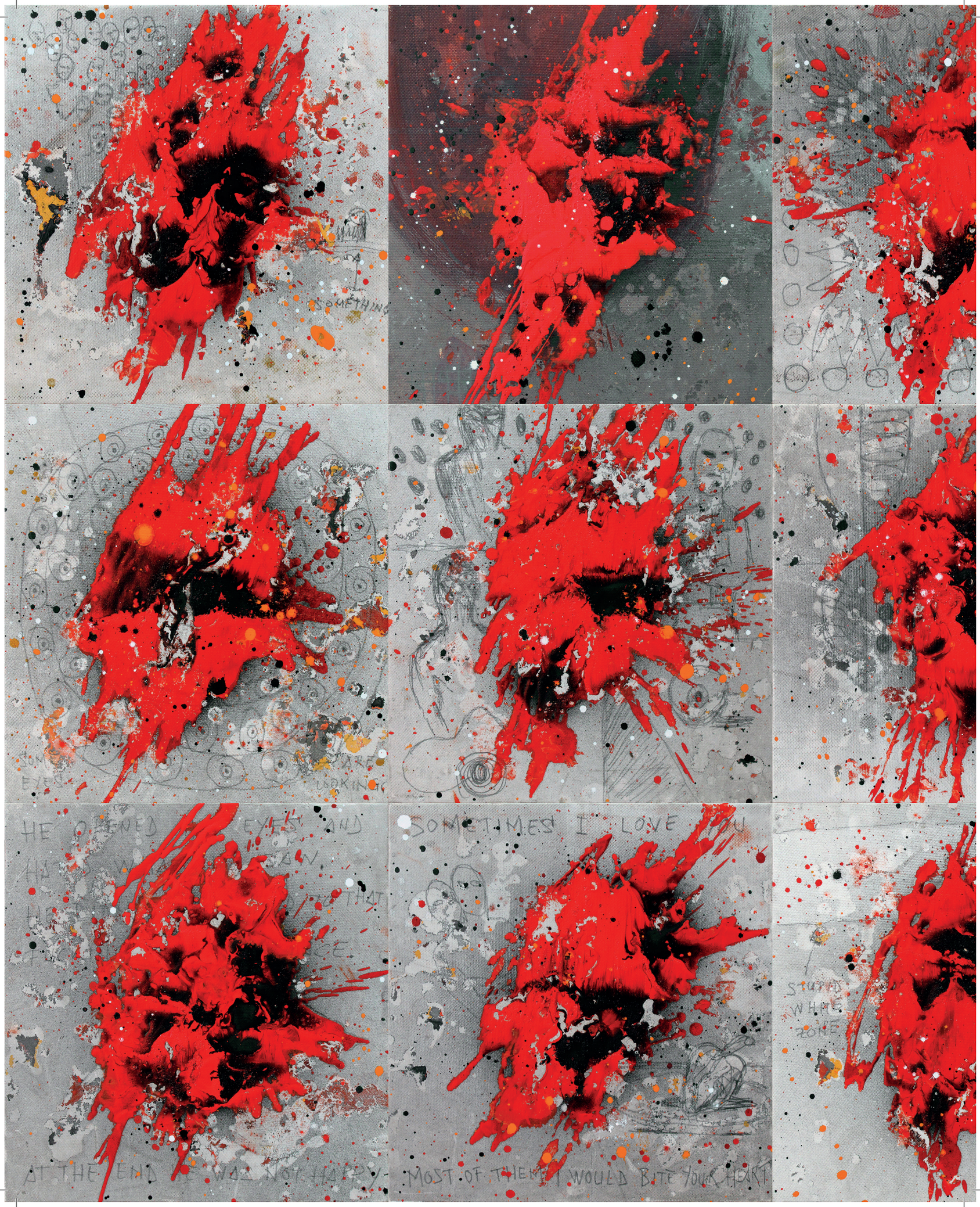
LAS PIEZAS EXPOSITIVAS

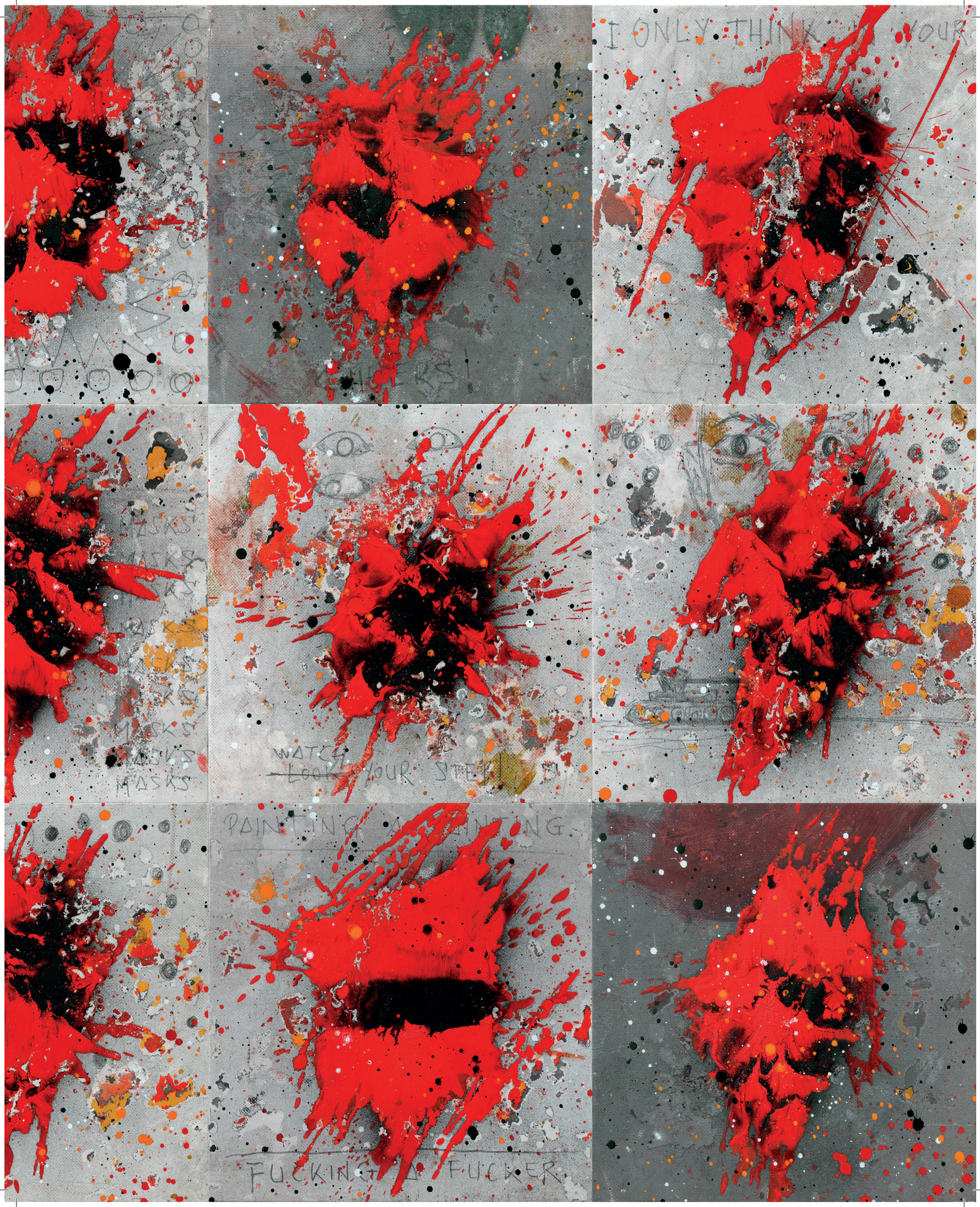
La exposición muestra once óleos sobre soportes diferentes, todos ellos con una medida de 200 x 200 cm. Cada uno va acompañado de bocetos, de dibujos preparatorios, de textos alusivos o explicativos, de cuadernos de notas o de referencias.

LA INSTALACIÓN EN EL CLAUSTRO

El claustro linda con la sala a través de un pasillo porticado. Para aprovechar la vistosidad del edificio le propuse a José Manuel Ciria que diseñara una obra al estilo de una que se hizo en Tabacalera, en la exposición *Las puertas de Uaset*. Debido a que ese espacio tiene el uso de escenario o salón de actos, nos fue imposible proyectar una instalación de suelo a techo, por lo que tuvimos que optar por un elemento aéreo, sujeto a un cableado que ya estaba fijado.

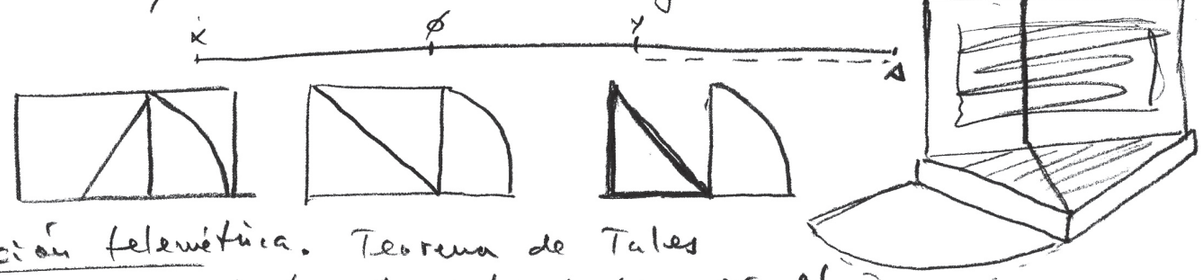



HE OPENED HIS EYES AND
SOMETIMES I LOVE YOU
AT THE END HE WAS NOT HAPPY
MOST OF THEM I WOULD BITE YOUR HEART
STUPID WHITE ZONE

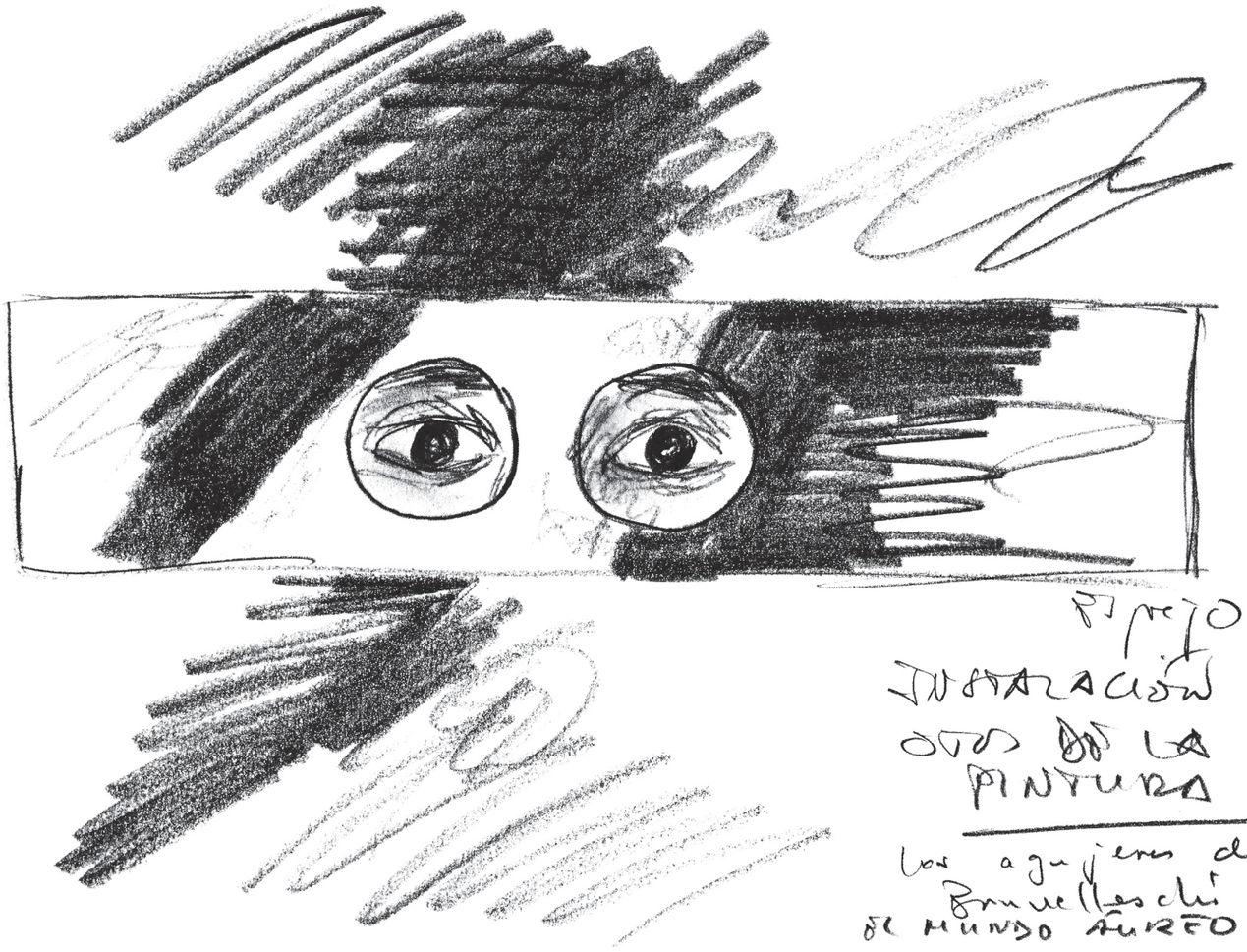

I ONLY THINK
WATCH
MASKS
PAINTING
FUCKING
FUCKER

El Mundo Áureo.

- Proporción áurea. Luca Pacioli → Pintura y lugar forman una unidad conceptual. Rectángulo áurico, desdoblar en triángulo.



- Percepción telemática. Teorema de Tales
  Puntos medios de los planos bisectados por el ángulo recto del triángulo áurico. Visión horizontal 54°, visión vertical 27°, al rebotar sobre el espejo se obtiene una proporción doble del cuadrado, que coincide con la diagonal del rectangulo áureo. (Parte inversa).
- Agujeros de Brunelleschi. Perforar punto de fuga.
  El baptisterio de Florencia, visto desde la puerta central del Duomo. La mirada del espectador dentro del plano de la pintura. Reflexión. GRITO.



El ojo
INTERACCIÓN
OJO DE LA
PINTURA

Los agujeros de Brunelleschi
EL MUNDO ÁUREO

José Manuel CIRIA Manchester, 1960

Exposiciones individuales y colectivas

2024

El Hospital – Centro Vivo. Diputación de Badajoz, Badajoz.
Fundación Enaire. Naves de Gamazo, Santander.
Balta Gallery, Santander.

"Nexos", Arte Iberoamericano Contemporáneo. Palacio de Barrantes-Cervantes, Trujillo.

2023

Espacio Bodegas Portia, Burgos.
Zapadores Museo Siglo XXI, Madrid.
Museo C.A.V. La Neomudéjar, Madrid.

"Más allá de la Frivolidad en los Ochenta". Galería Aldama Fabre, Bilbao.
Colección Fundación Mediterráneo. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante.
"Todo lo demás"; CentroCentro, Madrid.
"30 años del Certamen de Dibujo Gregorio Prieto"; Casa de Vacas, Madrid.
"Formas de Ver. Perspectiva Satélite". Colección de la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid. Sala de Exposiciones, Buitrago de Lozoya. Centro Cultural Pérez de la Riva, Las Rozas. Centro Cultural La Pocilla, Galapagar. Centro Cultural Federico García Lorca, Rivas Vaciamadrid. Centro Cultural, Moralzarzal.
"20 Aniversario de FASHION ART". Can Marfà-Museo de Mataró.

2022

"Templarios". Sala de Exposiciones del Centro Cultural Gran Capitán, Granada.
"Dinamismo e Interactividad" (junto a Jorge Oteiza), Galería David Bardía
Simposium "La Moda Vive". Hotel Real, Santander.
Colección Arte Abstracto del Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia).
"Resistencias ante la estupidez humana". Museo La Neomudéjar, Madrid.
ARCO'22. Fashionartinstitute: Stand RTVE, Madrid.
"Luis Cernuda (La realidad y el deseo)". Sala de Exposiciones del Castell de Cornellá, Cornellá de Llobregat. Biblioteca Municipal LLoret de Mar, LLoret de Mar.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Sala Ágora, Ayuntamiento de Cambrils, Cambrils.

2021

"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Palacio de Condestable, Pamplona. Casa de Cultura-Palau dels Barons de Santa Bárbara, Ontinyent (Valencia)

2020

"El fin de la Modernidad". Centro de Arte Contemporáneo Rafael Botí, Córdoba.
"Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas (Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes)". Centro Cultural "La Confianza", Valdepeñas.

2019

Espacio de Producción y Difusión de Arte Contemporáneo (ECPDAC), Ciudad de México (México).
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
Galería Baert, Los Ángeles, (Estados Unidos)

BIENAL LA HABANA'13. "Detrás del Muro". La Habana (Cuba).
PHOTOESPAÑA'19. "Social Subjetiva". Ateneo de Madrid, Madrid.
"Sonho Europeu". Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco (Portugal).
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Sala de Exposiciones Temporales del MACE, Elche. BibliotecaCentral, Gandía. Claustros de Santo Domingo, Jerez de la Frontera. Festival du Polar, Villeneuve Lez Avignon (Francia).
"Luis Cernuda (La realidad y el deseo)". Centro Cultural Generación del 27, Málaga.
"Territorio común. Nuevas incorporaciones a la Colección MAMM". Museo de Arte Moderno de Medellín (Colombia).

2018

Museo C.A.V. La Neomudéjar, Madrid.
Ateneo Español de México A.C., Ciudad de México (México).
Museo Vostell-Malpartida de Cáceres, Cáceres.
Galería Blanca Soto, Madrid.

"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Sala de Exposiciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo. Sala de Ca l'Anitas de Roses (Gerona). Museo de Bellas Artes, Castellón. Auditorio Municipal, Vinaros. Sala de exposiciones temporales de Can Rocamora, Sitges. Sala de exposiciones del Museo Soler Blasco, Jávea.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

2017

Galería Baert, Los Ángeles (Estados Unidos).

"La colección: una visión contemporánea". Colección de Arte de Alcoy. La Capilla del Antiguo Asilo, Alcoy.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Biblioteca Jaume Fuster, Barcelona. Castell Palau de la Bisbal d'Empordà, Gerona. Castell de Cornellá, Cornellá de Llobregat. Biblioteca Carles Rahola, Girona. Casa de la Cultura, LLoret de Mar. Edificio Badajoz Siglo XXI, Badajoz. Biblioteca Municipal Mestre Martí Tauler, Rubí.
Colección Ars Fundum. Bodegas Portia, Gumiel de Izán.

2016

ART MIAMI'16. Galería Cordeiros, Galería Christopher Cutts, Miami (Estados Unidos).
"Pluralia Tantum". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Made in Spain". Museo de Arte de la Diputación (MAD), Antequera.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Palau Felguera, Sant Feliu de Llobregat.

2015

Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia).
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Tenerife.
Galería Alicia Winters, Arnhem (Holanda).

"Arte Contemporáneo en Palacio. Pintura y Escultura en las Colecciones Reales". Palacio Real, Madrid.
KUNSTRAI'15 ART FAIR. Galeria Alicia Winters, Amsterdam (Holanda).
"La revelación de la pintura". Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación CAM. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante.
"Made in Spain". Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Málaga. Fundación Luciano Benetton, Venecia (Italia).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Geografía Personal". Club Matador, Madrid.
"*Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán"*. Instituto Cervantes, Hamburgo (Alemania). Instituto Cervantes, Múnich (Alemania). Sala de Exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra La Vella. Instituto Cervantes, Toulouse (Francia), Museo de Ceuta, Ceuta.
"*Los valores de Suárez"*. Museo Adolfo Suárez (MAST), Ávila.
ART MARBELLA'15. Galeria Gema Llamazares, Marbella.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).

2014

Tabacalera – Centro Promoción del Arte, Ministerio de Cultura, Madrid.
Museo Fundación Memorial de América Latina, São Paulo (Brasil).

ART CONTEXT MIAMI´14. Galería Kornfeld, Miami (Estados Unidos).
"La imagen fantástica". Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio, San Sebastian.
OPEN STUDIO´14. Madrid.
"*Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán"*. Instituto Cervantes, Frankfurt (Alemania).
"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
"Tiempos Modernos". Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.
"Surfboards Master Pieces". El Oceanogràfic , Valencia.

2013

Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires (Argentina).
Galería Kornfeld, Berlin (Alemania).
St. James Cavalier Center for Creativity, Valleta (Malta).
Sala de Exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra la Vella.

PINTA LONDON'13. Galería Paula Alonso, Londres (Reino Unido).
"Kunst uit privé–bezit". Stadsmuseum 't Schippershof, Menen (Bélgica)
Colección Ars Fundum. Parador de Turismo de Cuenca. Parador de Turismo de Alcalá de Henares.
"*Surfboards Master Pieces"*. Museo Cristóbal Balenciaga, Getaria.
"FASHION ART". Museo Reina Torres de Arauz (Panamá). Bienal MoBa (Alicia Winters Gallery), Arnhem (Holanda).

2012

Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest (Rumanía).
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (México).
Museo del Patrimonio (MUPAM), Málaga.
Galería Gema Llamazares, Gijón.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).

"Trazos, Tramas, Trazos. El Collage en la Colección del IVAM". Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
"FASHION ART". Casino de la Exposición, Sevilla. Casa Décor, Madrid.

2011

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Amarillo (Texas).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Galería Stefan Stux, Nueva York (Estados Unidos).

THE ARMORY SHOW´11. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
ART MADRID´11. Galería Cordeiros, Madrid.
"Maestros de la pintura". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Homenaje a Vicente Aleixandre". Instituto Cervantes, Rabat. Museo del Revellín, Ceuta.
"Obras seleccionadas de la Galería Cordeiros". Bolsa Portuguesa, Lisboa (Portugal).
"FASHION ART". Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto.
"60 años de Arte Moderno y Contemporáneo". Mystetskyi Arsenal. Museo Nacional de Arte de Ucrania, Kiev (Ucrania).

2010

Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Monasterio de Prado, Consejería de Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid.
Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Palacio Simeón, Diputación de Orense, Orense.
Espacio ArteInversión, Madrid.
Edificio Miramar, Sitges.

THE ARMORY SHOW´10. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
ARCO´10. Espacio Ruinart, Madrid.
ART MADRID'10. Galería Cordeiros, Madrid.
"Pintura Contemporánea". Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.". Matt Lamb Studios NBC Tower, Chicago (Estados Unidos). Edificio Miramar, Sitges. Museo Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid. Cortijo Miraflores, Marbella. Sala de Exposiciones del Gobierno, Andorra.
"Cien años de la Asociación de Pintores y Escultores". Casa de la Moneda, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Homenaje a Vicente Aleixandre". Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Málaga.
Fundación Casa Pintada, Mula, Murcia. Instituto Cervantes, Tetuán. Instituto Cervantes, Casablanca.
"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.
"FASHION ART". Museo de las Ciencias Príncipe Felipe. Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia.
MARB ART'10. Galería Cordeiros, Marbella.
ESTAMPA´10. Espacio ArteInversión, Madrid.
TIAF´10. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
"Obra sobre papel en la colección del IVAM". Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
"Una cierta figuración 2". Casa de la Entrevista, Alcalá de Henares, Madrid.
SCOPE MIAMI´10. Galería Begoña Malone, Miami (Estados Unidos).

2009

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

ART CHICAGO´09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
"X–Initiative". DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).
"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.". Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montogomery. National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos).
"Puro Arte". Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.
ART MADRID´09. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.
"Calle Mayor". Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.
"Homenaje a Vicente Aleixandre". Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
TIAF´09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
"Una cierta figuración". Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
ESTAMPA´09. Espacio ArteInversión, Madrid.

"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila.
"FASHION ART". Paseo de los Museos (Casa Santo Domingo) Antigua, (Guatemala).

2008

Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Ayuntamiento de París, Salle des Fétes, París (Francia).
Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
Museo de Arte Moderno (MAM), Santo Domingo (República Dominicana).
National Gallery, Kingston (Jamaica).
Galería Gema Llamazares, Gijón.
Galería Art Rouge, Miami (Estados Unidos).

ARCO´O8. Fundación Ars Fundum, Madrid.
ART MADRID´08. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
SCOPE New York´08. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
ART CHICAGO´08. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
"Horizontes". III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.
"Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
"Lenguajes de papel. Colección CIRCA XX Pilar Citoler". Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Italia, Alicante.
ESTAMPA´08. Espacio ArteInversión, Madrid.
"Pintura contemporânea". Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal).
"Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica". Galería Proyecto Arte, Madrid.
"Moderno y Contemporáneo". Galería Benlliure, Valencia.

2007

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

SCOPE NEW YORK´07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
ART MADRID'07. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
"Aspace". Galería Fernando Silió, Santander.
"Pintura Española y Portuguesa". Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
ART CHICAGO´07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
ART DC´07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos).
"Entre Arte II". Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón.
"Fashion Art". Palacio de la Minería, México DF. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil (Ecuador).
Galería Pedro Peña, Marbella.
"Arte y salud". Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).
TIAF´07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

2006

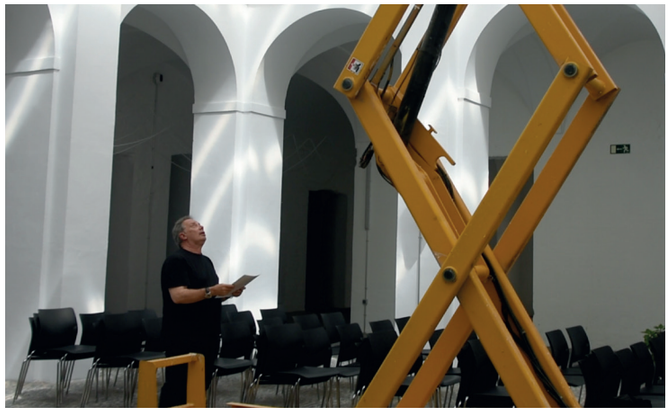
Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), Mérida (Méjico).
Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.

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

2005

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

ARCO´05. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo Provincial, Ciudad Real.
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Berlín (Alemania).
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Albacete.
FORO–SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
"De lo grande a lo pequeño, a lo grande". Fondos de la Colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey. Forum des Arts & de la Culture, Talence (Francia).
"Obra sobre papel". Galería Benlliure, Valencia.
"Fotografía". Galería Estiarte, Madrid.
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos).
"Red". Galería Bennot, Knokke–Zoute (Bélgica).
Galería Nueve, Valencia.
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Roma (Italia).
"Abstract". Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
VALENCIA–ART´O5. Galería Estiarte y Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Valencia.
"Visiones y sugerencias". Ayuntamiento e Sitges.
CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
ESTAMPA´05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
LINEART´05. Galería Benoot, Gante (Bélgica).
"Abstract". Galería Bennot, Knokke–Zoute (Bélgica).
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Viena (Austria).
"Naturalezas del Presente". Museo Vostell Malpartida, Cáceres.



2004

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

ARCO´04. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo, Galería Italia y Galería Fernando Silió, Madrid.
"Impurezas. El híbrido fotografía–pintura en el último arte español". Sala Verónicas, Murcia.
"Fragmentos. Arte del XX al XXI". Centro Cultural de la Villa, Madrid.
FORO–SUR. Galería MPA y Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Navarra, Pamplona.
ART FAIR COLONIA´04. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania)
"Fashion Art". Centro Cultural de las Condes, Santiago (Chile).
"Fashion Art". Museo de Arte Moderno, Bogotá. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
TORONTO ART FAIR´04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada)
"Fashion Art". Museo Nacional de San Carlos, México DF (México).
"Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler". Sala Amós Salvador, Logroño.
"All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
ART FRANKFURT´04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Metta, Madrid.
KIAF´04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
ESTAMPA´04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Santa Cruz, Toledo.

2003

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

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

2002

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

ARCO´02. Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Salvador Díaz, Madrid.
"Km. 0". Kulturbrauerei, Berlín (Alemania).
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
Galería Estiarte, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
ART BRUSSELS´02. Galería Bastien, Bruselas (Bélgica).
"Markers II". EAM. The International Artist´ Museum, Kassel (Alemania).
FORO–SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"Beau Geste". Michael Dunev Art Projects, Gerona.
Galería Corona (Casa de Arte), Hildrizhausen (Alemania).
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
Galería Säo Bento, Lisboa (Portugal).
"Moderne Schilderkunst". Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
"Markers II". APEX–METRO. The International Artist´ Museum, Edimburgo (Inglaterra).
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
"Copyright". Galería Metta, Madrid.
FIAC´02. Galería Metta, París (Francia).
"III Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.
"Matriz / Estampa". Colección de Arte Gráfico Contemporáneo Fundación BBVA. Sala de Exposiciones de la Fundación BBVA, Madrid.
ESTAMPA´02. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Bores & Mallo y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

2001

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

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

2000

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

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

1999

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

1998

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

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

1997

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

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

1996

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

ARCO´96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"Líricos del Fin de Siglo. Pintura Abstracta de los 90". Museo Español de Arte Contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones, Madrid.
Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria.
Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
"Becarios de Roma". Academia Española, Roma.(Italia).
KUNST FAIR´96. Galería Athena Art, Knokke (Bélgica).
Galería Clave, Murcia.
"Becarios de Roma". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
ESTAMPA´96. Galería Estiarte. Madrid.
"III Artistbook International 1996". Galería May Moré. Colonia.
VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.

1995

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

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

Galería 57, Madrid.
Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
Galería Naito, Nagoya (Japón).

1994

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

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

1993

Galería Almirante, Madrid.
Galería Delpasaje, Valladolid.
Galería Ad Hoc, Vigo.
Galería Altxerri, San Sebastián.
Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

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

1992

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

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

1991

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

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

1990

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

1988

Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987

Galería Imagén–Doce, Sevilla.

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

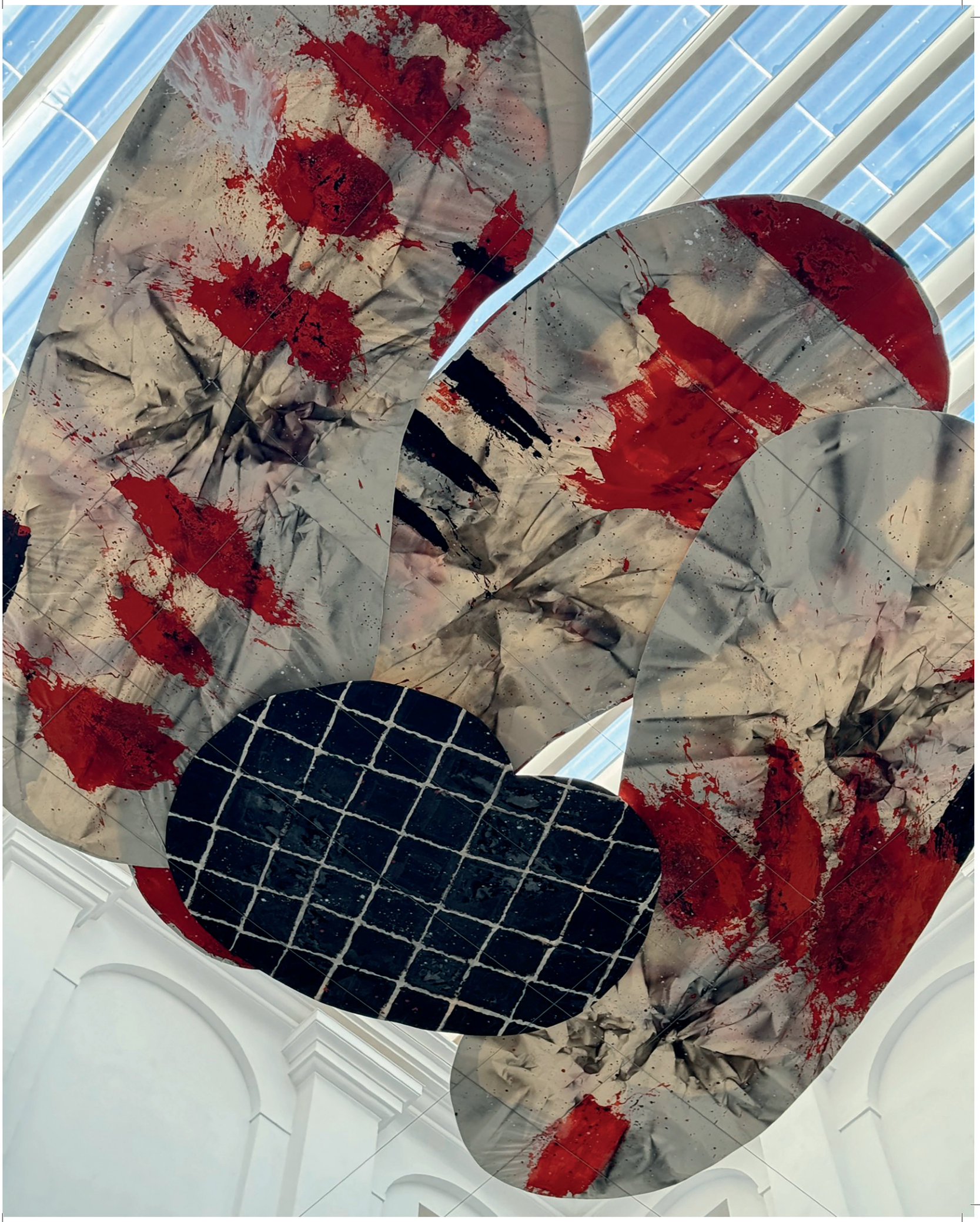
1986

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

1984

Galería La Ferrière, París (Francia).

Grand Palais, París (Francia).



Premios, Becas y Presentaciones

2023

Presentación del libro "Ciria no está en ARCO". Auditorio Rafael del Pino, Madrid y Centro Pompidou, Málaga

2022

"Ciria no está en ARCO". Macroacción por la ciudad de Madrid y el Recinto Ferial de Ifema, Madrid.

2021

82 Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas (Artista invitado), Valdepeñas.

2018

Premios New York Summit (Premio Especial del Jurado), Nueva York (Estados Unidos).
Premio Fundación "Ayúdate a dar". (Premio al Artista 2018), Ciudad de México (México)..

2017

Premios MadWomen Fest. (Premio Especial "MadWomen), Madrid.

2013

Presentación del documental "Ciria, Pronounced Thiria", invitado por el Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York y por el Museo Martin–Gropius–Bau, Berlin.

2012

IV Edición Premios Descubrir el Arte (Premio Artista Revelación), Madrid.

2009

Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2008

Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Revista Wallpaper Primer Premio Internacional a la mejor decoración de Iglesia.

2002

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

2001

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

1999

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

1997

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

1996

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

1995/96

Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.

1994

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

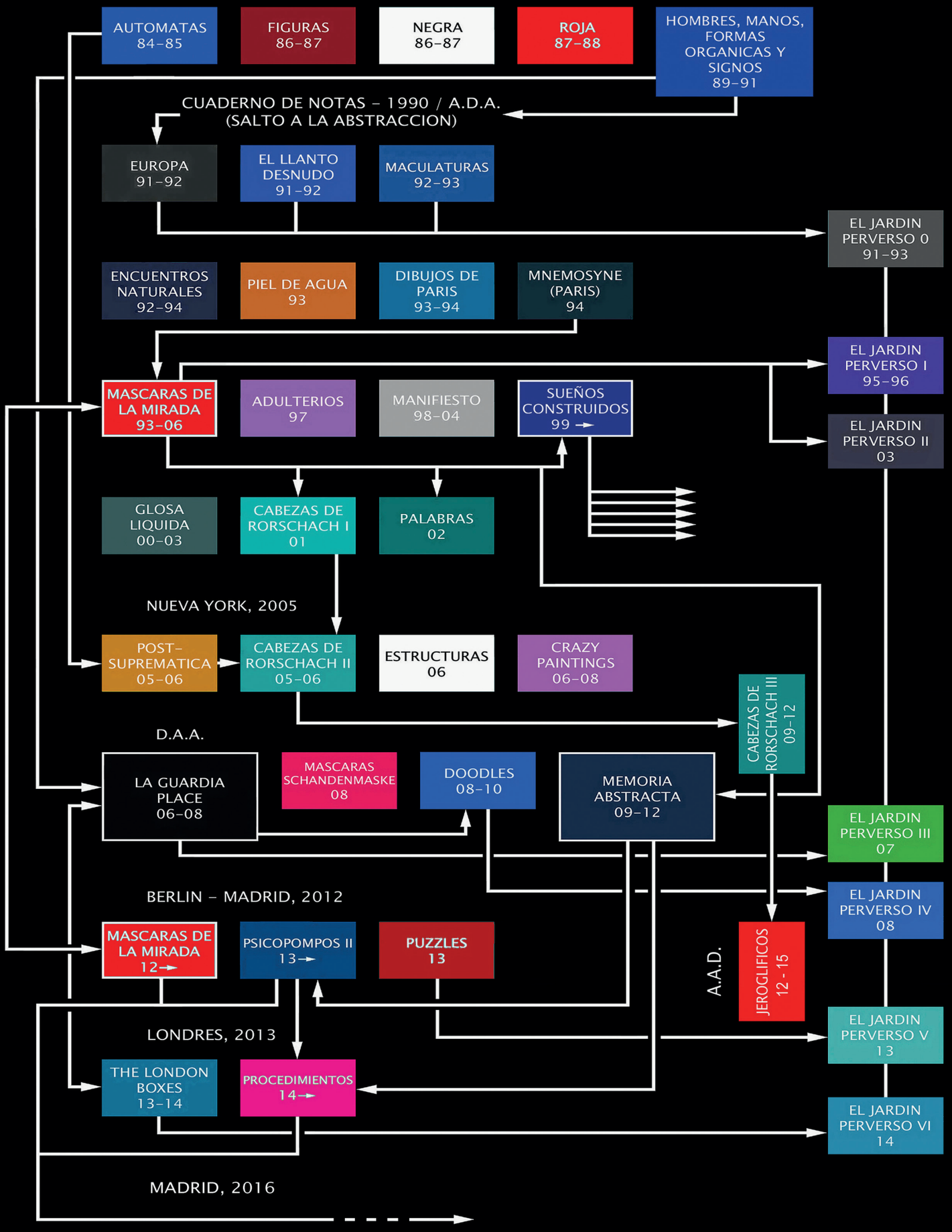
1993

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

1992

XXIII Premio Ciudad de Alcalá. Alcalá de Henares. (Primer Premio).

Colecciones y Museos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Albertina Museum, Viena (Austria).
Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo–Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas (Estados Unidos).
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard, Palma de Mallorca.
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (México).
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.
Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).
Museo Siglo XXI Zapadores, Madrid.
National Gallery, Kinsgton (Jamaica).
Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
Calcografía Nacional, Madrid.
Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).
Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia).
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).
Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.
Academia Española, Roma (Italia).
Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Colección ADT, Madrid.
Colección AENA, Alicante.
Colección Arte y Patrimonio, Madrid.
Colección Ayuntamiento Ceutí, Murcia.
Colección Ayuntamiento de Alcoi, Alicante.
Colección Ayuntamiento de Azuqueca, Guadalajara.
Colección Ayuntamiento de Vitoria–Gasteiz, Vitoria.
Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.
Colección Banco Portugués de Negocios (BPN), Oporto (Portugal).
Colección Banesto, Madrid.
Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
Colección Caja de Extremadura, Plasencia.
Colección Caja Madrid, Madrid.
Colección Casino de Póvoa, Póvoa de Varzim (Portugal).
Colección Comunidad de Madrid, Madrid.
Colección Comunidad de Murcia, Dirección General de Cultura, Murcia.
Colección Iberia, Madrid.
Colección Marifí Plazas Gal, Alicante y Cartagena.
Colección Renfe, Madrid.
Colección Rheinhyp Rheinische Bank, Madrid.
Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.
Colegio de España, París (Francia).
Diputación Provincial de Córdoba.
Diputación Provincial de La Coruña.
Diputación Provincial de Orense.
Fundación Actilibre, Madrid.
Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).
Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
Fundación BBVA, Madrid
Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
Fundación EAE, Barcelona.
Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
Fundación Lorenzana, Madrid.
Fundación Luciano Benetton, Treviso (Italia).
Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.
Fundación Telefónica, Madrid.
Junta de Castilla–León, Valladolid.
Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.
Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
Universidad de Extremadura, Cáceres.

CONEXIONES ENTRE LAS PRINCIPALES SERIES