

## DE LOS AÑOS NEOYORQUINOS DE JOSÉ MANUEL CIRIA

**Julio César Abad Vidal**

José Manuel Ciria desplazó su estudio a Nueva York en otoño de 2005. Desde entonces ha regresado en diversas ocasiones a Madrid. Aparte de muchos trabajos enviados desde Manhattan, Madrid ha seguido siendo parcialmente la plataforma desde la que ha desarrollado las obras para sus importantes muestras individuales en Europa, tanto en España(1) como en los países fronterizos de Francia y Portugal(2).

Ciria viajó a Nueva York en septiembre de 2005, directamente desde la capital del estado mexicano de Zacatecas, donde recalaba la primera de las tres sedes de la itinerancia en México de su exposición retrospectiva Squares from 79 Richmond Grove(3)- Una muestra que había previamente viajado a Polonia y Suiza(4). Una exposición retrospectiva que puede considerarse como la más completa muestra organizada hasta la fecha de carácter antológico de su trabajo.

Resultaría tentador considerar la experiencia de esta exposición como una importante oportunidad brindada al artista para poder reflexionar sobre su propia trayectoria. En efecto, la muestra, constituida por una cincuentena de pinturas de gran formato ofrecía obras realizadas por Ciria entre 1993 y 2003. Resultaría tentador, pero sería erróneo. Una de las características fundamentales de la personalidad de José Manuel Ciria es la de ser un pintor consumido por la necesidad de inquirir teóricamente sus procedimientos, así como por un ansia insaciable de replantear sus posiciones y sus experimentaciones plásticas ya consolidadas.

Del mismo modo, Nueva York no es una excepción en su trayectoria vital. Ciria es un artista viajero que ha aprovechado las residencias (becas) en muy diversos países para abrazar nuevos retos plásticos. Acaso la estancia neoyorquina pueda resultar únicamente excepcional por su duración. Aún en curso, Ciria lleva tres años en Nueva York, mientras que sus anteriores residencias internacionales le habían ocupado, a lo sumo, un año.

Las residencias del pintor

Esta idea de mudanza resulta crucial en su biografía. De hecho, José Manuel Ciria nació en 1960, de padres españoles, en la ciudad británica de Manchester. Ciria pasaría a vivir en Madrid a la edad de ocho años, cuando sus padres regresaron a España tras sus años de trabajo en el extranjero. Un cambio semejante de país, de cultura, de lengua, afecta a quien lo sufre de modo perentorio, y más aún si se produce en la infancia. En el caso de Ciria, la transformación que supone este desplazamiento, podría acaso explicar el sentimiento de desarraigo, de inquietud e incluso de desasosiego que invade una personalidad como la suya, caracterizada por el trasiego y una férrea voluntad de excelencia.

A título de ejemplo podría recordarse la estancia de Ciria en París, entre los meses de abril y julio de 1994, como becario en el Colegio de España de París. Allí desarrolló una de sus series más experimentales: una serie, que tomaba su nombre del de la diosa griega de la Memoria, y madre, asimismo, de las Musas. A causa de las propias peculiaridades técnicas con que fueron realizadas las obras de la serie «Mnemosyne», y concretamente por la naturaleza misma del soporte empleado para su realización —plástico fotosensible de gramaje medio Panglass—, se imposibilitaba su conservación en términos razonables por lo que estas obras estaban llamadas a experimentar una efímera existencia, una pronta desaparición. Y ello es así por cuanto la voluntad de Ciria en la creación de este conjunto se dirige dolosa y conscientemente a su recuerdo, a su memoria. La serie, que fue expuesta temporalmente y de modo público en las parisienses Rue des Halles y Rue Ponthieu, no ha vuelto desde entonces a mostrarse. Ciria, quien conserva los restos de las piezas de dicho experimento en su taller de Madrid, se mostraba de este modo más interesado por la ejecución última del concepto acuñado y perseguido que en la posibilidad de ofrecer de nuevo las pinturas al espectador para que éste certifique los cambios obrados en ellas(5).

Del mismo modo, Ciria gozó de una importante beca, concedida por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España para permanecer en la Academia de España en Roma entre 1995 y 1996. Allí tuvo la oportunidad de desarrollar un conjunto de obras de gran formato titulado «Máscaras de la mirada», con el que perseguía una exploración sobre el concepto de “El Tiempo Detenido”(6), siendo su punto de partida el de la adopción como premisa de un componente azaroso, de acuerdo con el compromiso artístico asumido por el pintor con el automatismo, y para el que partió de su experiencia de apreciación directa de dos artistas renacentistas muy admirados por él: Giotto y Paolo Uccello. Estancias más breves han conducido, finalmente, a Ciria a desarrollar un trabajo de taller que habría de exponer in situ para, las más de las veces, entrar a formar parte de colecciones

públicas o privadas de los respectivos países en los que ha venido profesando estas actividades. Así ha ocurrido en Tel Aviv, donde ha desarrollado dos talleres (en 2001 y 2002), en Moscú o en Lisboa (ambas en 2004)(7).

La primera residencia de Ciria en Tel Aviv, cuyos resultados fueron expuestos en el Museo-Teatro Givatayim a finales de 2001, conoció el desarrollo de una breve serie constituida por cinco pinturas al óleo sobre lona militar y una en lienzo (de formato homogéneo, 200 x 200 cm.) bautizadas todas ellas con el título de «Víctimas». En ellas, Ciria retomaba un acercamiento a la figuración (la figuración de cariz expresionista constituyó, en los años ochenta, el origen de la trayectoria pictórica de Ciria) marcada por la presencia de la figura masculina, y concretamente torsos, en unas composiciones monumentales y de hondo dramatismo. Unas pinturas que podrían ser señaladas como un hito dentro de la nutrida concurrencia en la obra artística desarrollada por Ciria desde la llegada del nuevo milenio de cabezas humanas como espacios de fricción pictórica en una traducción incisiva de la lamentación proferida por el artista en torno a la condición humana en la contemporaneidad. En su segunda residencia en Tel Aviv, Ciria desarrolló en los primeros meses de 2002 uno de sus trabajos de mayores dimensiones hasta la fecha. No en vano se trataba de un proyecto de instalación de emplazamiento específico, que tituló *Eyes & Tears*. El conjunto se disponía sobre un gran soporte fotográfico que reproduce un collage de primeros planos de ojos muy ampliados en blanco y negro. Sobre la fotografía de trece metros de largo por dos y medio de ancho, se superponen tres pinturas de dos por dos metros, una de las cuales sobresale de la fotografía un metro a la izquierda. Una plancha de metacrilato (de 320 x 400 cm), en la que destacan tres ojos representados de modo muy sintético y superpuestos en altura que llenan completamente la superficie se dispuso sobre el suelo, bajo el enorme friso pictórico y fotográfico.

En Moscú, Ciria procedió a un muy fértil análisis del Suprematismo y el Constructivismo, que le condujo a la realización de algunas de las obras más importantes de su trabajo entonces. Kasimir Malevich, uno de los artistas de la vanguardia sobre los que Ciria más ha reflexionado pictóricamente desde su juventud, pudo ser estudiado de modo directo por Ciria, y lo haría con entusiasmo, en aquella ocasión(8). En Lisboa, finalmente, Ciria procedió de un modo inédito en su trayectoria por su intensidad y carácter casi monográfico, a diferentes ejercicios de apropiación pictórica, una práctica presente, no obstante en su producción desde sus propios comienzos. En aquella ocasión, Ciria realizó un conjunto de transferencias en grafito ejecutadas por los participantes en un taller para jóvenes artistas que él mismo dirigía, de diversas obras de diferentes lenguajes plásticos del siglo XX(9).

## El establecimiento de Ciria en Nueva York

La obra que está desarrollando Ciria desde su establecimiento en Nueva York comparte y al mismo tiempo se separa de las características que han definido una pintura que desde principios de los años noventa se ha constituido en una de las aportaciones cruciales al automatismo de la pintura europea contemporánea.

Durante sus años de producción de madurez, Ciria ha privilegiado el recurso a un soporte que se aviene en primer lugar con su propia condición viajera y que se constituye en un vehículo muy apropiado para desarrollar una investigación plástica marcada en un ideario en el que ocupa una posición central la conciencia del paso del tiempo. Este soporte, que ha sido mayoritario hasta su establecimiento en Nueva York, consiste en las lonas plásticas que cubren las cargas de los camiones, tanto mercantiles como militares. De este modo, sus soportes habían previamente desempeñado su cometido de encerrar y proteger lo transportado en los vehículos. La erosión producida que sobre la superficie plástica manifiesta los efectos del tiempo (en su doble acepción cronológica y meteorológica) exhibe, porque Ciria nunca llega a cubrir por completo de pintura estos soportes plásticos, vestigios de su naturaleza y de su empleo original, particularmente a través de la presencia de retículas geométricas que indican la original situación de los cinchos con los que se ha armado a las lonas para evitar su desprendimiento. Esta presencia mancillada ha constituido para Ciria un territorio tan necesario que, en la actualidad, incluso cuando no recurre a lonas plásticas reutilizadas, ensucia el lienzo como si éste lo hubiera sido. Un carácter ensuciado que comparten las obras que Ciria bautiza como Jardín perverso, un epígrafe, no tanto una serie, que emplea para referirse (junto a un título que individualiza a cada una de estas obras) al empleo como soporte pictórico de elementos textiles dispuestos sobre el suelo del taller para no ensuciar el pavimento y que son cosechados cuando Ciria cree llegado el momento para ser contestados de un modo consciente por una aplicación pictórica ya plenamente premeditada, aunque no carente, asimismo, como es constante en su producción, de un importante contenido azaroso.

En muchos sentidos, la intensa glosa del Malevich posterior al del desarrollo del Suprematismo que realizó Ciria a partir de 2005, ha constituido el punto de partida de las nuevas estrategias plásticas del artista. Posteriormente, se abundará en cuánto ha significado el último Malevich para la práctica gráfica de una parte representativa de sus obras más recientes. Ahora nos interesa recuperar la reflexión que sobre la figura humana está realizando Ciria. En efecto, entre 2005 y 2006, Ciria se

inspiró en las obras de la producción final de Malevich, caracterizadas por ser sus pinturas figurativas más sintéticas, en las que se sitúa la acción en un paisaje, que es apuntado las más de las veces únicamente por apenas una línea de horizonte, sobre el que se ofrece la presencia en primer plano de una figura, habitualmente femenina y solitaria, frecuentemente incompleta, manifestando Malevich un especial interés por el tratamiento del torso y de la cabeza. La figura así mostrada carece de identificación gestual. El conjunto de la piel, que resulta en extremo plana, se configura mediante campos de color perfectamente definidos que se cortan de modo ortogonal sin afectarse mutuamente.

Las lecciones de Malevich fueron aplicadas a un cuerpo temático sobre el que Ciria llevaba trabajando durante los años precedentes. En efecto, Ciria ha desarrollado desde el año 2000 un importante conjunto de obras, mediante diversas técnicas y con dimensiones muy dispares, en las que ha procedido, frente a la abstracción de sus motivos durante la década de los noventa del pasado siglo, a la representación de elementos figurativos reconocibles: cabezas humanas. Estas pinturas se caracterizan por presentar la silueta de hombres esbozada con rápidos e insistentes trazos de carboncillo. El dibujo siempre se reduce al busto: la cabeza, el cuello y los hombros. De este modo es difícil señalar la identidad o la ocupación de los retratados. El dibujo se limita a la configuración exterior de la cabeza, mientras que no suele existir mención gráfica explícita alguna a cualquier otro rasgo tales como la boca, la nariz o los ojos. Este procedimiento otorga, sensiblemente, abstracción a sus personajes. Paralelamente, Ciria rellenaba sus rostros con su particular texturización pictórica, en la que se reducen, del mismo modo, los óleos a los colores negro, rojo y blanco. Una pintura que viola los rígidos límites de la silueta de sus rostros, lo que abunda en la carga expresiva de los mismos. Acaso por la ausencia de los elementos propios del género del retrato que diferencian a unos rostros de otros, Ciria ha titulado a estas obras sobre lonas y papel como Cabezas de Rorschach, como si fueran elementos en los que la interpretación del retratado permitiera arrojar alguna luz sobre la personalidad del espectador(10).

No ya máscaras, sino elementos antropomórficos íntegros protagonizan buena parte de las pinturas de mayor formato del Ciria reciente. En cada caso, esta práctica antropomorfa conduce a sus sujetos a un marcado ensimismamiento(11). Raramente se ofrecen en una misma pintura dos de estos agentes. Cuando así lo hacen resulta sensible la carencia de interactividad entre aquéllos, lo que redundo en sus soledades. Los propios títulos de los cuadros son los que permiten comprender la escena, en ocasiones harto similar entre dos acciones que el artista bautiza de modos muy distantes. Una misma pose que Ciria traduce visualmente con la expresión de dos triángulos que

surgen dirigidos hacia los extremos laterales del soporte, a modo de alas, remite, en virtud de los títulos respectivos de cada una de estas pinturas, tanto a una práctica infantil que pretende traducir a lo físico algo inconmensurable (“te quiero todo esto”, o “así de grande”, dicen los niños a sus padres abriendo lo que dan de sí sus brazos para confesar un amor infinito), o bien una Crucifixión (es decir, un martirio y, por consiguiente, un acto, aunque extremado, asimismo, de amor)(12).

Una de las características más novedosas de las obras últimas de Ciria estriba en un abrazo marcado por el enriquecimiento cromático. Tras unos años en los que la reducción cromática de Ciria se había extremado, como manifiesta el uso intensivo de los blancos, los negros, los grises y los rojos, que habían sido los exclusivos protagonistas de una larga serie abierta en 2000 «Glosa líquida», los años transcurridos en Nueva York han devuelto al pintor al uso de un espectro enriquecido. Lo que no significa la recuperación de la paleta de los ocres, amarillos y aun añiles de sus obras más destacadas de la década de los noventa, sino a unos colores particularmente ácidos, utilizados conscientemente de modo inarmónico y crispado. Campos de color que, bien rojos, naranjas o verdes, sirven tanto para superficies ortogonales en los fondos, como para su disposición fantasmiosa, aún deudora de un carácter ortogonal, o bien completamente contraria a ésta, con efectos de barrido, tanto horizontales como oblicuos y verticales.

Ciria abraza ahora en sus pinturas lo que parece una mayor exigencia de libertad. De hecho, ha llegado a disponer sus colores con los valores atmosféricos propios de la acuarela. Así ocurre, por ejemplo, en sus pinturas, todas ellas integrantes de la serie «Máscaras Schandenmaske», abierta en 2008, y con idéntica técnica y formato (pintura de clorocaucho sobre aislante térmico, 200 x 200 cm), tituladas Máscara del milagro, Máscara de encuentros, Máscara de niebla, y, de un modo particularmente prometedor, en Máscara del relámpago(13).

En las pinturas de su serie «Desocupaciones», recientemente abierta, la disposición del cromatismo en los elementos perfilados en estas pinturas responde a dos posibilidades. Una de ellas se caracteriza por la presencia de campos cromáticos verticales, como ocurre en Desocupación náutica (serie «Desocupaciones», 2008, óleo sobre lona plástica, 150 x 150 cm). El establecimiento de los campos de color presenta en la segunda de estas posibilidades notables valores atmosféricos, como acontece en Desocupación de la máscara (serie «Desocupaciones», 2008, óleo sobre lona plástica, 200 x 200 cm).

En algunas de las nuevas pinturas de Ciria es posible advertir con nitidez la presencia del carácter especialmente plano de sus componentes. Así ocurre con aquellas pinturas en las que unas formas se recortan sobre un fondo mediante diversos sombreados. Sin embargo, estas mismas formas que destacan en primer plano se representan sin apenas intento de crear una ilusión tridimensional. Por el contrario, y por su recorte mismo sobre el fondo, se presentan especialmente planas. Así ocurre, con particular rotundidad en *Busca las siete diferencias* (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.), en la que existen tres planos: uno más profundo, uno intermedio y uno más inmediato. Se trata, respectivamente del término horizontal inferior (un plano claro), el registro horizontal superior (consistente en un plano rojo que se levanta sobre aquél) y, finalmente, dos estructuras muy similares que ocupan casi en su integridad, cada uno de los dos registros verticales de la composición.

En relación con este fenómeno resulta especialmente notable el hecho de que de un modo particular haya comenzado a aparecer una perspectiva ultraplana en la obra reciente de Ciria, como ocurre en una obra tan interesante y prometedora como *Habitación de juegos* (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.). El fondo de esta composición presenta una nítida división horizontal. En el término inferior, un campo de color puro, verdoso. En el superior, una trama reticular negra sobre un fondo claro, asimismo plano. El conjunto obvia la creación de ilusión perspectiva alguna, por lo que se ha conferido a la escena una plenitud prístina, como ocurre en una tradición pictórica muy asentada y deudora del arte fauve, y, particularmente, de Henry Matisse<sup>(14)</sup>. Las manchas que salpican el conjunto de la escena de *Habitación de juegos* contribuyen, por su propia omnipresencia y arbitrariedad, a multiplicar el carácter plano de un escenario sobre el que parece balancearse un etéreo elemento figurativo tan sólidamente construido como ausente de una caracterización que le individualice.

La obra reciente de Ciria comparte con su trayectoria anterior, asimismo, el recurso al fenómeno de los fosfenos, es decir, las manchas que permanecen en los ojos cerrados cuando han sido, estando abiertos, agredidos por una luz intensa<sup>(15)</sup>. En los fosfenos, Ciria torna problemático el reconocimiento figurativo. Cuando parecen motivos reconocibles, estos nunca son nítidos. Están habitados por una construcción plástica que los torna enigmáticos y, al mismo tiempo, huidizos a la comunión con la ilusión tridimensional. Quedan solitarios, encerrados entre la promesa de una verosimilitud perspectiva. Y, al mismo tiempo, contribuyen de una manera patente a la constatación de que antes que otra cosa, se trata de elementos pictóricos. Pero resulta significativo que Ciria aplique este nudo temático a la representación de cuerpos o rostros, habiendo dedicado con

anterioridad este ejercicio a motivos paisajísticos. Si en estos, Ciria pretende una disolución visual que interioriza el paisaje(16), con un tratamiento similar pero aplicado ahora a la figura humana, las obras se constituyen en ejercicios que resultan en expresión de un desasosiego social sentido por el artista y que podría identificarse, al igual que otras series en las que ha procedido, por ejemplo a la manipulación de carteles publicitarios o reportajes visuales periodísticos, como una denuncia de la deshumanización.

Una muy reciente serie de obras ha devuelto a Ciria al desarrollo de un ejercicio prolongado de arte gráfico. Pareciera como si la presencia más firme de la línea en sus últimas estrategias pictóricas que, de nuevo ha tenido su origen en la reflexión sobre el Malevich posterior al Suprematismo, le hubiera despertado la necesidad de recurrir de forma autónoma al lapicero. Las obras integrantes de la serie «Box of Mental States» han sido ejecutadas entre 2006 y 2008 en una superficie idéntica en tamaño y formato: 35,4 x 26,4 cm, dispuesta siempre en vertical. Dos son las categorías en las que podrían agruparse estas obras. En la primera, las formas carecen de una configuración unificadora para mostrarse como un entramado visualmente perturbador y que cabe relacionar con los procedimientos del automatismo, como una suerte de maquinismo organicista, como podría hallarse en el Marcel Duchamp pintor de, en torno, al año 1910, por ejemplo. Este grupo de dibujos ha encontrado una traducción pictórica en las obras de una interesante serie recientemente abierta por Ciria titulada «Desocupaciones». En la segunda categoría en que puede agruparse la reciente obra gráfica de Ciria en grafito sobre papel, el artista procede a la elaboración de un retrato oval incompleto únicamente en su parte superior. Un oval muy estilizado que se antoja, en ocasiones, una máscara africana o incluso, un escudo(17).

Las obras, realizadas en grafito sobre papel, pueden considerarse partícipes de una larga serie planteada por el artista durante los últimos ocho años. En efecto, la particularidad de estas obras recientes al grafito sobre papel estriba en la utilización de los rostros como soportes en los que son reconocibles algunas de las estrategias pictóricas de Ciria, o bien ya ensayadas o bien en las que se avanzan algunas de las soluciones que trasladará posteriormente a pintura. Así, Espejo de miradas (serie «Box of Mental States», 2007, grafito sobre papel, 35,4 x 26,4 cm.) presenta los tres ojos superpuestos en vertical que había ofrecido en uno de los elementos de su instalación creada en su segunda estancia en Israel, a la que nos hemos referido anteriormente. En Máscara recordando La Guardia (serie «Box of Mental States», 2008, grafito sobre papel, 35,4 x 26,4 cm.) se aprecia uno de los dos elementos sobre los que el artista mueve al espectador a una invitación: Busca las siete diferencias (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.) en

una obra pictórica reciente<sup>(18)</sup>. Por otro lado, estas obras sobre papel parecen constituirse en confesiones extraordinariamente directas y sencillas, que se han cifrado de modo mucho más críptico en su obra pictórica, de las consideraciones presentes en el ideario de Ciria. Acaso Cara reloj (serie «Box of Mental States», 2008, grafito sobre papel, 35,4 x 26,4 cm.) represente el ejemplo meridiano de estas consideraciones. El rostro de esta obra sobre papel procede a convertirse en la esfera de un reloj, pero los números se disponen de un modo contrario a la costumbre, para abrazar de esta forma, algunas de las premisas de la estética de Ciria: la desestabilización, el caos y el automatismo contrario a razón.

José Manuel Ciria es un pintor tan extremadamente dotado como marcado por una ansiedad crítica y autocrítica, una ansiedad que representa una de las manifestaciones más marcadas que conocemos de la voluntad de emulación, de notoriedad, de excelencia y superación de los modelos precedentes de su propia tradición. Ciria se encuentra bendecido con el infrecuente don de alcanzar en cada nueva aventura una desbordante rotundidad plástica. Sin embargo, sus recorridos por una dilatadísima memoria artística como la suya, por los de la memoria de los propios materiales que emplea (y que, en una mayoritaria proporción son reutilizados), así como por sus propios recursos manejados en el pasado se complican como meandros en empresas surcadas por una inagotable insatisfacción, por una ansiedad de virar respecto de los caminos conocidos y en los que ha conseguido la excelencia para inquirir en los nuevos una renovada superación.

- 
1. La exposición Pinturas construidas y figuras en construcción, organizada por la Dirección General de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, se ofreció en la Iglesia de San Esteban (Murcia) durante los meses de enero y febrero de 2007. Asimismo, en Madrid, se celebró la exposición Ciria. Rare Paintings en la Fundación Carlos de Amberes durante los meses de abril y mayo de 2008.
  2. Respectivamente, la exposición titulada Ciria. La Guardia Place en la Salle des Fêtes del Ayuntamiento de París (Francia) y la celebrada en el Museo da Alfândega en Oporto (Porto, Portugal), en enero de 2008.
  3. La exposición tomaba su nombre del domicilio familiar de Ciria durante su infancia transcurrida en Inglaterra, concretamente, en Manchester. Su organización fue iniciativa del programa “Arte Español para el Exterior” de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) del Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Sus tres sedes en México fueron las siguientes: Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas (Zac.), entre el 23 de septiembre y el 30 de noviembre de 2005, Museo Casa Redonda de

Chihuahua (Chih.), entre el 8 de diciembre de 2005 y el 29 de enero de 2006 y Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY) de Mérida (Yuc.), entre el 29 de abril y el 26 de junio de 2006.

4. La primera de las cinco sedes en que habría de recalar este muestra fue el Museum Narodowe w Warszawie, Pałacu Królikarnia (Museo Nacional de Varsovia, Palacio Krolikarnia, Polonia), donde permaneció entre el 31 de mayo y el 21 de junio de 2004. La segunda fue el Centre PasquArt (Biel-Bienne, Suiza), entre el 15 de enero y el 6 de marzo de 2005.
5. La práctica integridad de las pinturas (quince) integrantes de la familia Mnemosyne tal y como se consideraban terminadas entonces han sido reproducidas en el volumen José Manuel Ciria. Mnemosyne. Madrid, 1995.
6. Cfr. José Manuel Ciria. El tiempo detenido. Madrid, 1997.
7. Las exposiciones a que dieron lugar estas residencias temporales fuera de España son, respectivamente, José Manuel Ciria. Entre orden y caos (Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv, Israel, 2001), José Manuel Ciria. Eyes & Tears (Herzliya Museum of Modern Art, Tel Aviv, Israel, 2002), José Manuel Ciria. Mancha y construcción. El álbum de Moscú (Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú, Rusia, 2004) y Ciria. O sonho de Lisboa (Galería António Prates, Lisboa, Portugal, 2004). Sendos catálogos con una profusa documentación gráfica de estos procesos han sido publicados con ocasión de las respectivas muestras.
8. En una serie posterior, Ciria se ha ocupado de la referencia a composiciones del Malevich figurativo. Ciria se ha servido de algunas de las pinturas finales de Malevich, sus pinturas figurativas más sintéticas, posteriores a su producción suprematista.
9. Seis fueron las obras, todas ellas realizadas con una misma técnica y un similar formato (2004, óleo y grafito sobre lona plástica, 208 x 200 cm), e integradas en una serie llamada, a partir del nombre del menor de sus dos hijos, «Dibujos de Yago»: Ciria sueña Lisboa, Doble Elvis, Diana Johns, Bodegón Morandi, Desnudo violado y A. Pratt. Las obras constituyen apropiaciones de, respectivamente, las letras de Allen Jones, Double Elvis un retrato del cantante y actor popularizado extraordinariamente desde su ejecución pictórica en 1963 por Andy Warhol, Target with Four Faces (1955, ensamblaje, encáustica, papel de periódico y tela sobre lienzo, madera y yeso, 85 x 66 x 7,5 cm, Nueva York, MoMA) de Jasper Johns, una de las naturalezas muertas pintadas por Giorgio Morandi en la década de los cincuenta y dos obras de Marcel Duchamp: Nu descendant un escalier, nº 2 (1912, óleo sobre lienzo, 146 x 89 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art) y Fountain, un ready-made consistente en un urinario de porcelana fabricado industrialmente y firmado con el

pseudónimo R. Mutt que fue presentado en la primera exposición de la neoyorquina Society of Independent Artists de 1917.

10. Al modo del psicólogo suizo Hermann Rorschach que da título a la serie, quien postuló en sus investigaciones la capacidad de diagnosticar las manías de sus pacientes por la diferente interpretación de unas manchas abstractas que les presentaba para que fueran comentadas. Rorschach, formado pictóricamente, como lo estuvo su padre, establece de este modo un procedimiento de análisis de las capacidades proyectivas de sus pacientes. La práctica de Ciria se antoja, de este modo, una invitación explícita a excitar las capacidades imaginativas de sus espectadores en unos tiempos, de saturación visual inmisericorde, como los presentes en las sociedades desarrolladas económicamente.
11. Por ejemplo, Mujer extraña (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm), posible figura sobre fondo rojo (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm), la probable representación onanista de La insoportable espera (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm), si se compara su configuración con la aludida en las obras de la serie «Venus geométrica» realizada entre 2002 y 2003, cuyas pinturas ha titulado Rozarte, Tocarte, Abrazarte, Besarte, Morderte, Lamerte, Comerte, Devorarte, Penetrarte, Sodomizarte y Salpicarte, o si, asimismo, se compara con una obra más reciente como Pareja copulando (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm), Figura barroca (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm), o la representación en abismo de este mismo ensimismamiento en su Narciso (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm).
12. Así ocurre, respectivamente, en Así de grande -Versión III- (serie «Suite Green Park» (2008, óleo sobre lino, 150 x 150 cm.) y Crucifixión (serie «La Guardia Place», 2007, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.).
13. El título de la serie procede de la denominación en alemán de aquellas máscaras que constituyen un -agravio al que le somete para su escarnio una sociedad- para su portador. La investigación sobre soportes y materiales plásticos que constituye una constante en la trayectoria de Ciria le ha conducido este mismo año al empleo de de planchas de aislante térmico trabajadas con pintura de clorocaucho. Ciria se ha referido a este procedimiento aplicado a un grupo de obras como “una suerte de nuevo «Mnemosyne» ralentizado brutalmente. Sobre el aislante térmico podría haber trabajado con óleo (...) lo cual volvía más apagado el brillo del soporte, y me obligaba a cubrir toda la composición una vez terminada con barniz, puesto que la cola no seca en meses necesitando a la fuerza de un cubriente, cosa que aún volvía más opaca la superficie. La solución perfecta fue el

clorocaucho puesto que a su vez es una pintura que al secar queda con un acabado brillante” (José Manuel Ciria en correo electrónico, 18 de septiembre de 2008).

14. Señalaremos dos ejemplos bien conocidos: *La deserte rouge* (1908, óleo sobre lienzo, 180 x 200 cm, San Petersburgo, Ermitage) y *L'Atelier rouge* (1911, óleo sobre lienzo, 191 x 219 cm, Nueva York, MOMA). En este último, los cuadros cuelgan y se apoyan contra las tres paredes representadas con la perspectiva central, o geométrica, propia del Quattrocento. Algunos detalles del mobiliario (una cajonera, un reloj de pared, una silla, una mesa y dos taburetes) se perfilan nítidamente sobre un campo de color plano y vivo, encarnado, que de no ser por la disposición de los cuadros y el indicio lineal de los límites de las paredes y el suelo habría destruido cualquier vocación perspectiva.
15. Ciria se ha ocupado por escrito de este fenómeno en un relato titulado “Pesadilla antes de Halloween. Incendiario cuento otoñal”, publicado en José Manuel Ciria. *Intersticios*. Madrid, 1999, pp. 11-36. Así se refiere a los fosfenos, “una gran nube solitaria delgada como una lanza comienza a tapar poco a poco el sol, pero su superficie provoca tan solo una estrecha línea de eclipse y sombra. De repente se produce un prodigio y un suicidio ocular, ante el brillo cegador entrecerramos los ojos, pero la aplastante luz continúa, guiñamos primero un ojo y después el otro, ante nuestro asombro el sol comienza a dar saltos de un lado a otro de la masa gaseosa” (ibid., p. 11).
16. Este trabajo fue intensivamente dedicado a la recuperación de un paisaje extraordinario, el Parque Natural de la Sierra de Monfragüe (Cáceres, España), un fabuloso valle de más de dieciocho mil hectáreas de extensión, surcado por los ríos Tajo y su afluente, el Tiétar. El conjunto de la obra dedicada a la recreación de este paisaje fue presentado en la exposición Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje, celebrado en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, en 2000.
17. Explícitamente, la referencia ha aparecido en el título de una de estas obras: *Máscara africana* (serie « Box of Mental States », 2007, grafito sobre papel, 35,4 x 26,4 cm).
18. En un ejemplo nítido de la preocupación sentida por Ciria en numerosas obras anteriores en torno a las ideas de repetición y diferencia, Ciria ha procedido en esta obra a la transferencia mediante calco de un elemento en el término derecho de la composición del que se encuentra presente en el izquierdo, dibujado con anterioridad. Una documentación gráfica del proceso se encuentra en la monografía, Ciria. *Rare Paintings*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2008, pp. 138-139.