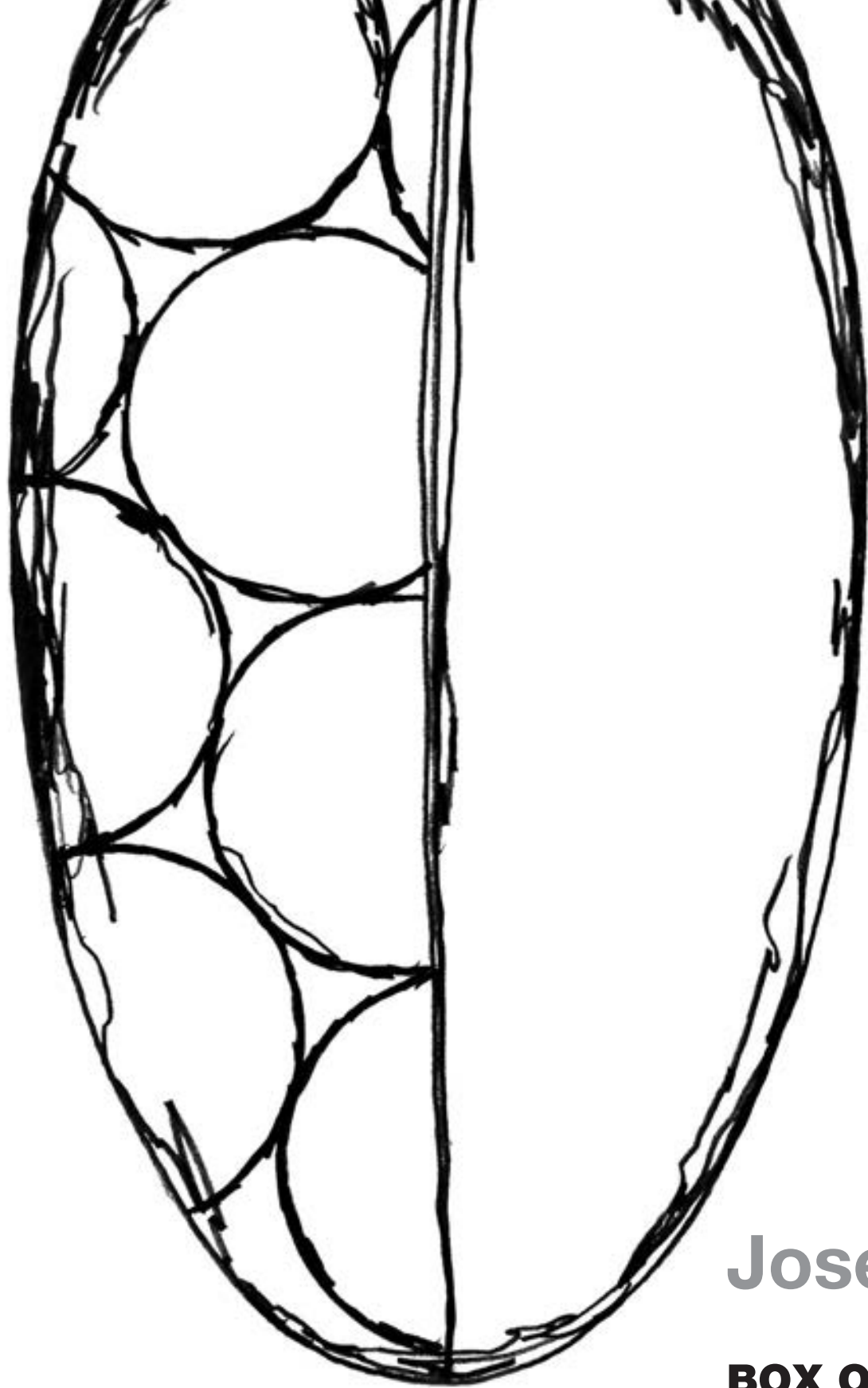




José Manuel **CIRIA**

BOX OF MENTAL STATES



José Manuel **CIRIA**

BOX OF MENTAL STATES



O'Hundred.

Masks of the glance series. 2005.
Oil on paper. 17 x 11 in.

O'Hundred.

*Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre papel. 43 x 28 cm.*

José Manuel CIRIA

BOX OF MENTAL STATES



ArtRouge Gallery – Wynwood ArtDistrict- 46 NW 36 St, Loft 3, Miami, FL, 33127, United States
Gala Kvachnina - ArtRouge Gallery Director - 305-448-2060 - 786-355-4394 - gala@artrouge.com
www.artrouge.com



Future Art Development, Inc - 7th Floor Hume House - Ballsbridge – Dublin 4
Tel. (+353 1) 6349500 - Fax. (+353 1) 6349580
www.fad.com



Luis I, 55 - Pol. Ind. de Vallecas - 28031 Madrid
Tel.: 91 380 75 90 - Fax: 91 380 75 91
www.grupo-arg.com

Essays / Textos

Valerie Gladstone
Carlos Delgado
Jo Ann Perse
Julio César Abad Vidal
José Manuel Ciria

Photography / Fotografía

José Manuel Ciria

Translations / Traducciones

Vaughan System

Design and layout / Diseño y maquetación

José Antonio Salcedo

Photomechanical and printing / Fotomecánica e impresión

ARG Impresores

Edited / Edita

ArtRouge Gallery
Future Art Development

I.S.B.N.

978-84-612-7385-0

Legal Deposit / Depósito legal

M-49936-2008

Index/Índice

Diving into the Unknown	7	Valerie Gladstone
Ciria. The Box of Mental States	23	Carlos Delgado
The painted language of Ciria	59	Jo Ann Perse
On José Manuel Ciria's New York Years	63	Julio César Abad Vidal
The absent hand	77	José Manuel Ciria
BOX OF MENTAL STATES	91	
Curriculum Vitae	201	
Traducción de los Textos	221	
Adentrarse en los desconocido	222	Valerie Gladstone
Ciria. Caja de Estados Mentales	225	Carlos Delgado
El lenguaje pintado de Ciria	236	Jo Ann Perse
De los años neoyorquinos de José Manuel Ciria	237	Julio César Abad Vidal
La mano ausente	241	José Manuel Ciria



View of Ciria's studio in Greenwich Village (2008)

Diving into the Unknown

Valerie Gladstone



Aura's place.

Masks of the glance series. 2005.

Oil on canvas. 47^{1/4} x 78^{3/4} in.

Lugar del Aura.

Serie Máscaras de la mirada. 2005.

Óleo sobre lona. 120 x 200 cm.

The obsessive dream VI.
Masks of the glance series. 2006.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Sueño obsesivo VI.
Serie Máscaras de la mirada. 2006.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

Introduction

The painter Jose Manuel Ciria arrived in New York in 2005, determined to change his life. Abandoning the security of Madrid where he had long enjoyed critical acclaim and commercial success, he wanted nothing less than to find a way to see differently and to create paintings with what he calls “more freshness and strength.” Fearing that he would become repetitious, he saw leaving home as the only way to break his patterns and enter into a new stage of creativity.

Looking at the magisterial and sensual works that he has produced over the past 25 years –many of them now in museums and private collections– it is hard to imagine that anyone would ever describe them as anything less than fresh and powerful. They touch the psyche with volcanic eruptions of red, black, white and gray paint, random splashes and drips, violent juxtapositions of anthropomorphic shapes, dancing calligraphy, fierce masks and catapulting atoms. But since he began painting as a child, first in Manchester, England, where his family lived until he was eight years old, and later in Madrid in high school and on his own, he has never stopped searching for more profound and effective ways to transfer his thoughts to canvas.

In New York, Ciria began from scratch, forcing himself to find another direction and a different way of being an artist. He soon felt freer and less encumbered by the weight of European artistic tradition. Today having achieved a new state, he produces highly emotional works that dramatically mesh figuration and abstraction, those two supposedly opposite poles of art. With the “Schandenmaske” (Carnival Masks) series, the line equals the gesture in importance. And instead of the entire canvas being fluid, now movement is largely contained within the framework of the masks or in the geometric shapes of the “Liquid Gloss”, “Compartments”, “The Dauphin Paintings”, “Masks of the Gaze”... series. In his new minimal drawings, he shows the complexity and depth of the oval geometric shape, which could be a head and often does take on human characteristics. These heads are sometimes split in two or seemingly wrapped in string. There are also flying shapes like birds, and others that could be shields or masks. But for all their control, these new works are among the wildest and most exhilarating paintings and drawings that he has ever done.



Naturally they share qualities with those of his past but they also radiate a different, more open spirit – just as he had hoped. He has often said that a painter always paints the same picture or that one always comes back to the same place. But the difference now is that he returns to the same place a more mature, sharper and experienced artist, which makes all the difference in the world.

Early Life

It took time and resolution for Ciria to reinvent himself in New York. But he already understood the arduous process of being an artist. As a child, his parents encouraged his interest in art, supplying him with supplies and space to work. He received similar support from his teachers in England. One day he drew a tiger and an elephant in a tramp. His teacher liked the picture so much that she framed it in cardboard. He liked that sensation. Back in Spain, in a religion class, he was given the task of drawing scenes from the Bible in four different rooms. At first, he made them small but after awhile growing more confident, he drew them bigger and bigger. This compensated to some degree for his shyness.

In England, he was called the little Spaniard, and when the family moved back to Madrid, he got the nickname the little Englishman. One way or another, he had to adjust to being an outsider. His father, who managed a restaurant in Madrid, would ask his artist customers if they would invite



White head over black background.

Structures series. 2006.

Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Cabeza blanca sobre fondo negro.

Serie Estructuras. 2006.

Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

him to their studios, and by his teens, he was already becoming familiar with Madrid's art scene. As it turned out though, his parents only saw his painting as a hobby and wanted him to prepare for a profession, such as architecture.

Since Ciria's parents didn't approve of his studying fine arts at the university, he has to pay for himself. He began working in several jobs, renting small studios in which to paint. He recalls the philistine landlady who, finding his wet canvases drying in the hallway, ruined them by piling them up together, the apartment no bigger than one of his canvases and another where he had to remove paintings before taking a shower in order to bathe.

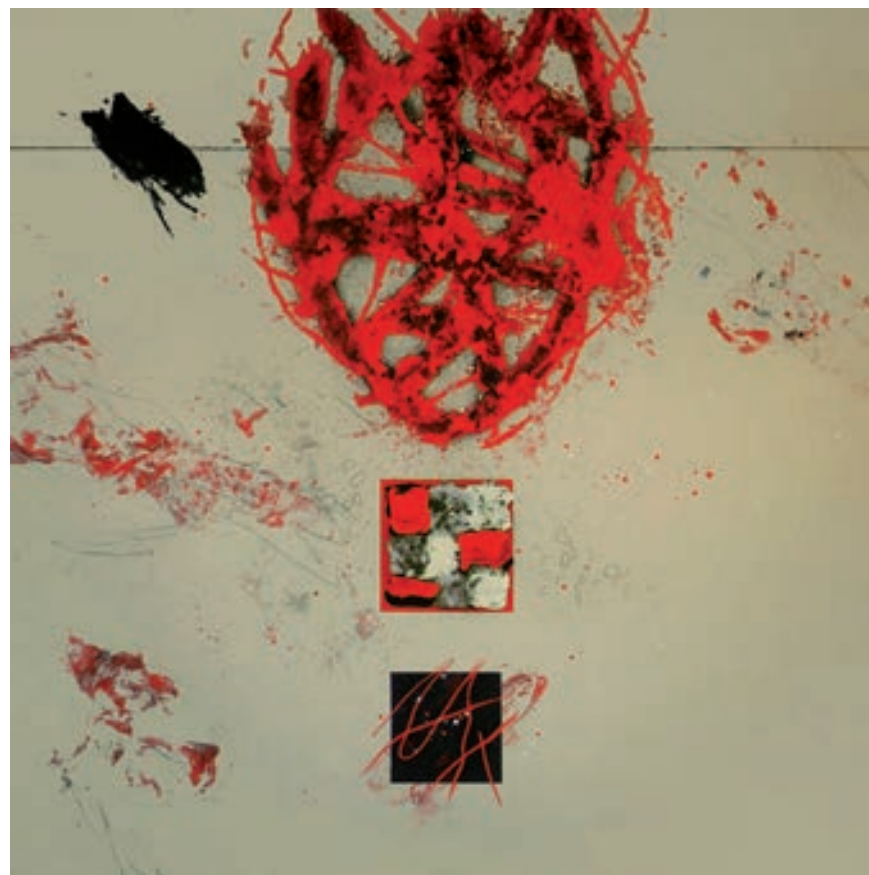
Eventually, he found a suitable place, and until the mid-80s, he was relatively content creating figurative work that won an appreciative audience. But he really wanted to paint abstractly. He made experiments, many of which he now thinks were probably interesting, though at the time they didn't lead him anywhere that he wanted to go. Always a severe critic of his own work, he destroyed them. He still does the same thing today when a painting doesn't meet his standards.

Turning Point

For Ciria, the late '80s were a period of extreme self-doubt. He knew that though one can study to be an architect, a doctor, a lawyer, or a veterinarian, no one can show you how to be an artist. The classes at the university in Art History and Theory might be interesting but you have to become an artist entirely on your own.

At a friend's suggestion, he began reading the writings of artists and distinguished art critics, like Wassily Kandinsky, Clement Greenberg, Arthur Danto and Walter Benjamin, as well as philosophy and semantic theory from Ludwig Wittgenstein to Noam Chomsky, and the aesthetic contributions of Kazimir Malevich and Joseph Beuys. Inspired by their ideas, he came to value historical knowledge and the assimilation of tradition.

Ciria opened more windows and started investigating painting from the inside. He compares his approach to that of a young medical student learning his discipline through dissecting a cadaver. His immersion in criticism and history taught him that to continue he would have to talk about something in his work; it would have to have meaning. Nonetheless, he remained stuck in aesthetic limbo for two years, finally emerging with a series called "Hombres, Manos, Formas orgánicas y Signos" ("Men, Hands, Organic forms and Signs").



Red head and vertical elements.

Structures series. 2006.

Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Cabeza roja y elementos verticales.

Serie Estructuras. 2006.

Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Two groups in the series showed an abstract leaning that he then only had to develop. He also had to construct an underpinning, a theoretical system for this new stage – what he calls a platform. In 1990, he began developing the foundations of his thinking in writings, which tied together the various interests that drove his painting during this period. He collected his thoughts in a notebook that he now always keeps with him. Enlightening in its revelations of his methods, it has been published in Spain.

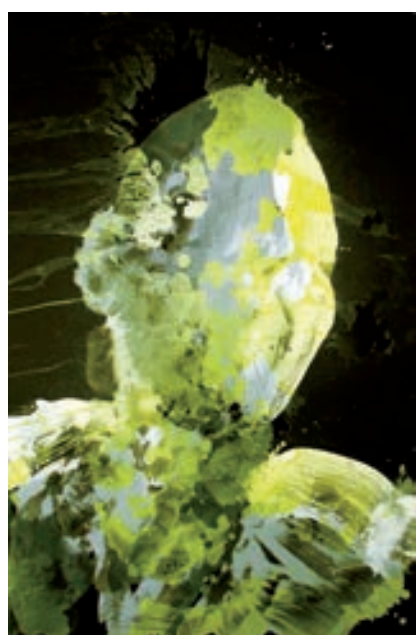
After exhaustive analyses, Ciria chose time, memory and experience as his themes, referring to both their personal and universal interpretations. Throughout the following decade, he applied a variety of techniques, while bringing a wide array of elements into his paintings, among them words and photographs. He invented a work method for himself, which he named Automatic Deconstructive Abstraction (ADA), in an attempt to distance himself from the image of creative passivity transmitted by gestural artists, transformed into a pure act of creative nature.

A descendant of Andre Breton and Max Ernst's surrealist theories, particularly the concept of abandonment, consciousness and performance as fundamental to creativity, ADA serves him as an approach to work. He has always had an affinity for surrealism and its search for the accidental, though art is always, to a greater or lesser extent, a controlled act. He balanced that spontaneity with gestural and geometric traditions.

During the 15 years that he based his work on ADA, Ciria says he did not have to think, as he knew he would always work with the same elements, though, of course, in different combinations and series each time. He says that ADA was "the engine, the machine" that drove him to transfer his theories to canvas. He also says that often once he has started on a painting, it starts to tell him certain things and he has to listen. Novelists say the same thing of their characters.

Tools are as crucial to him as his theories. In the series "Mnemosyne", which he made in 1994, he used plastic canvas as a way of prolonging chance activity on the space. The choice of plastic canvas subjected his paintings to the circumstances of the terrain, which imposed its own discontinuities. Their impermeability and slipperiness allowed complete continuous freedom of the flow of the pictorial material that he painted on the horizontal canvas. This led to accidents, splashes, dots, smudges, stains and the running together of shapes. Before those experiments, he had used all kind of supports and surfaces.

These marks resemble the accidental things that occur and affect life. At one time or another, he has also incorporated a teddy bear, keys, and coins in his paintings, and applied paint with steel wire, in his "Constructed Dreams" series. He thrives on combining order and chaos and both figure prominently in his work, producing formidable tension and power.



Head I, II, III, IV. 2006.
Oil on foam cardboard. 30 x 20 in.

Cabeza I, II, III, IV. 2006.
Óleo sobre cartón foam. 76 x 51 cm.

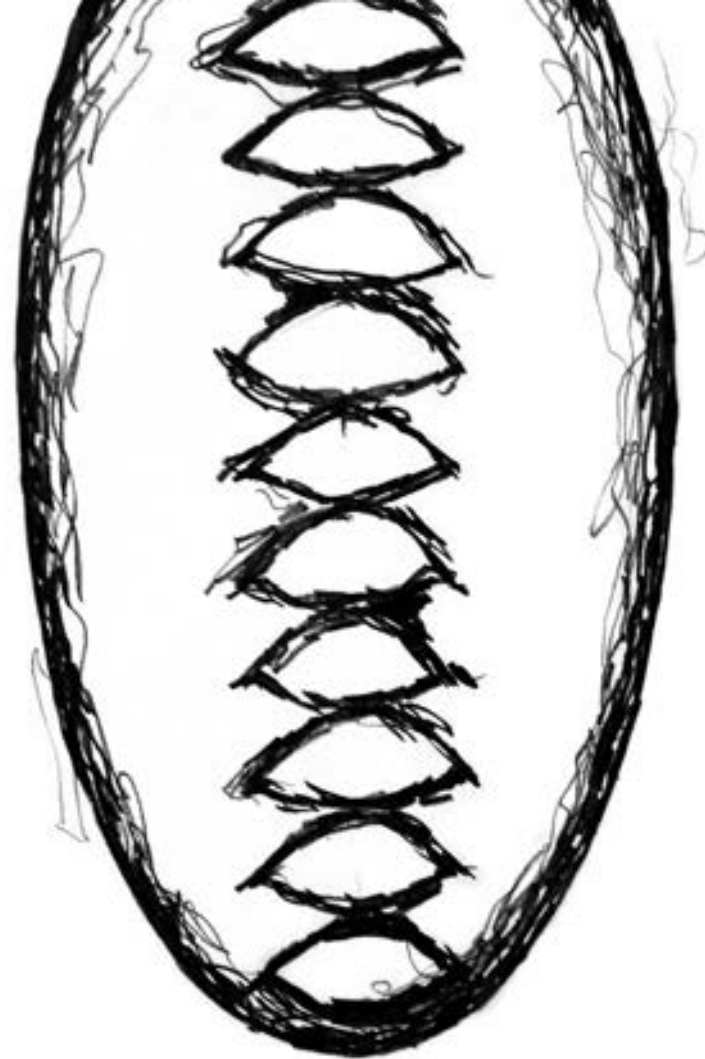
A New Beginning

Ciria has compared painting to breathing, saying, “sometimes you have to breathe in and sometimes you have to breathe out – there are wild days and restrained days.” His first year in New York, many of his days were nothing but difficult. Until he got his visa, he had to leave the United States every three months. He would work in Madrid and then have to begin all over again every time he returned to New York. He felt lost and schizophrenic, frustrated in his ability to make a new start. In preparation for his move, he had been making sketches and drawings for two years, protecting them in a heavy metal box like a child does precious found objects.

On settling in the city, it took him several weeks to find good places to buy canvases, paints and other materials. He didn’t bring anything with him from Madrid, as part of the regimen he imposed of himself to leave everything behind. Finally, he had what he needed to work and was ready to start. After lunch one day, he returned to his first studio, which was located on 35th St. near Eighth Avenue in the midst of the bustling garment district, made himself a Scotch and opened the box with great anticipation. But much to dismay, the contents now meant nothing to him.

Ciria realized that the jottings had been good for the moment he made them but that months later, they were meaningless. He tried painting without them, soon depressed to see that he was working as he had in Madrid, quite a blow since he had taken such pains to see that he would not repeat himself. More than a little desperate, he confesses that he began leaving his window slightly open every night to let the muses come inside. He waited and waited, to no avail. Then he took a lesson from his past and turned to reading, this time choosing to thoroughly investigate Malevich, whose Suprematist movement had always attracted him. It wasn’t that much of a leap: they already shared a palette consisting mainly of red, white and black, and a liking for geometric shapes.

He admired the Russian painter because he had brought abstract art to a geometric simplicity more radical than anything previously seen, first by creating a picture that consisted of nothing more than a black square on a white field. In rebellion against the Soviet suppression of individuality, he painted figures with blank faces. These blank faces could also be seen as *tabulae rasa*, blank slates on which something new could be written. Using them as a historic springboard, he began a series of paintings in tribute to his last works, created in the mid-1920s. He applied primer and backgrounds to about 20, mostly large format, canvases, and with renewed energy, began playing with blots and lines and geometric shapes, in completely original ways.



He was more than a little surprised by the results. Before he started this series, he had said that he would let his painting cool down or freeze, and would avoid spilling, ripping and using gesture. Now he realized that what he was doing was going back to drawing as the framework for his compositions. Via Malevich, he returned to the figurative, loaded with spiritual ammunition. This return to figurative order implied an intermediate step to new horizons. The abstractions in the “La Guardia Place” series (2006-2008), which were painted with a reduced palette of blacks, grays, whites and occasional reds, could be “read” as figurative deformations, with their heads, torsos and enigmatic anatomical details. Malevich had led him away from his old way of working. He reveled in abandoning the formal nuances of European painting and becoming more at home with what he calls “North American rawness.”



What I am, what I believe I am, what others see.

(Triptych). Schandenmaske Masks series. 2008.

Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in. each.

Lo que soy, lo que creo ser, lo que los demás ven.

(Tríptico). Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.

Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. c/u.



Unbalanced monocyclist.
La Guardia Place series. 2007.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

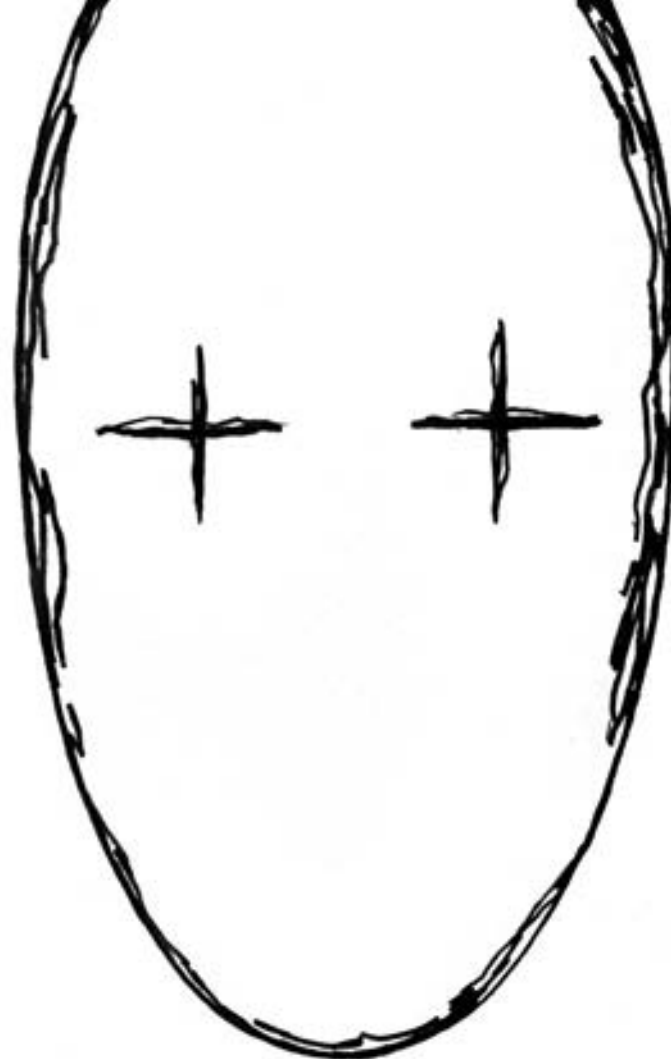
Monociclista desequilibrado.
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Freedom

After finishing the first paintings in “La Guardia Place” series, Ciria wanted to create freer works that would be more minimal and less complex. But this time he did not have to endure a long painful process before starting nor wonder whether European artistic values, like giving the most value to how a work was made, still had too much influence on him. He knew that all he had to do to reinvent himself was to take a pencil in hand and draw. He began with a small simple drawing of a head. When he painted it in oil, he found that it looked like an abstraction. When he put something inside the shape, it looked figurative. He liked that ambiguity, the impossibility of reading the drawing only in one particular way.

This led him to the concept behind the “Schandenmaske” series. He believes that we all wear masks, and that we are in actuality three people, not one: we are the person we think we are, the person we really are, and the person others see. Always keen on applying his philosophies, he took this one step further into his art. To his thinking, the painting of the mask, like a person, can be seen in three ways, then there is what an artist sets out to do, what the work really becomes and what the viewer sees in it. For example, from a distance, viewers might see an abstraction as only the structure and one or two lines, rather like a landscape, then from a medium distance where they might see more details and colors, and finally close up, see how all the colors work together and appear integrated. These thoughts became the underlying inspiration for these striking paintings, which do indeed demand both close and distant observation.

In Ciria’s newest paintings in the “La Guardia Place” series (2007-2008), he is motivated by the same philosophical theory, in electrifying works such as “These Boots Are Made for Walkin’”, named for the song, which bursts with huge, geometric shapes and Pollock-like splashes, dots and dribbles that have been a part of his paintings from the very beginning. These shapes also dominate “Look for the seven differences” and “Ratrapante (Speedy)”, appearing to be contiguous or evolving planets or molecules, while in “Flying pants (Version II)” and “Miracles in the anxiety”, they look like faceless bodies supporting one another in a kind of melodic interplay. Everywhere there is motion: in “Dark Rainbow,” swirling lines threaten to fly off the canvas, like a tornado.



Since obtaining his visa in 2006, he no longer has to leave New York on a regular basis. In any case, he is now so comfortable here that he does not feel any difference between working in the two cities. Before he goes to Madrid though, he has his assistants prepare canvases and begin working with the stretchers that will be the basis of his paintings. He recently began using thermic aslant there, a shiny, silvery surface that is customarily used in air conditioners installations.

To work on this supports, he uses epoxy acrylic paint instead of oil and varnish, which makes it even shinier. He says that his “La Guardia Place” series is indestructible, and probably will not change for 500 years. He felt it was time for him to do works that would slowly spoil, similar in one sense to the series “Mnemosyne”, which he painted in the ‘90s, which quickly disappeared because it was painted on plastic and with tested acid elements. It is a series that only would live in the memory of the viewers and in the photographs in the catalogues.

For quite some time, Ciria has thought about doing installations and videos, as he believes abstraction is not the best way to show the concrete. He recognizes that some of his ideas could be developed in a photograph or an installation rather than in a painting but painting is where he is at home. Never having gone with trends, he knows that through his studies and experiments that he can be as contemporary with brushes, oil colors and canvases as he might be with ostensibly more modern tools.



New spanish night.
La Guardia Place series. 2007.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Nueva noche española.
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Searching for the Universal

Ciria would not be content without a new theory to spur him to greater depths of understanding. He tells of a recent realization that occurred in that period between deep sleep and awakening, when one can make dreams to his liking. Instead of putting the letters ADA in the order he has long used them, he changed the order to DAA. He decided they would stand for Dynamic of Alpha Alignments, prompting him to do nothing less challenging than to begin making connections between works of Western art over the last one thousand years. It is his way of more deeply investigating paintings' structures.

He explains DAA by saying that, it would be great if we could make a program for computers that could trace resemblances between paintings over the centuries. For instance, he has been able to find similarities in structure, points of weight, lines of tension and peripheral traction elements between late 19th century Swiss symbolist painter Arnold Böcklin's in his "The Centaurs" and Robert Motherwell's masterful series, "Elegy to the Spanish Republic." Apparently, he has also discovered a great resemblance between Anselm Kiefer's "Palette with Wings" and Leonardo Da Vinci's "The Last Supper". He would like to discover if these transpire because of recurring psychological and artistic impulses or for other reasons. He is now compiling a list of paintings that fit these patterns in order to determine whether there are universal structures in painting, as there are in literature.

But that's not Ciria's only current area of research. Years ago, he also flirted with the idea of finding out how people look at art. Where does the glance begin? Where does it pause? What determines the choices? He jokes that he is as much as a scientist as an artist but he is dead serious. His constant need to question, investigate and develop hypotheses is one reason that his work has such incredible power and resonance, a challenge to the ephemeral nature of contemporary culture. Another reason is that he never stops working until he has created what for that particular moment is the best painting he has ever done.

The last minute.
La Guardia Place series. 2007.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

El último minuto.
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Carlos Delgado with Ciria (Chelsea, New York, 2007)

CIRIA The Box of Mental States

Carlos Delgado



Duplicated Bloody Mary.
La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Bloody Mary duplicado.
Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Affirmative painting. Interrogative painting

Donald Kuspit reminds us that, on one occasion, Marinetti called an old master painting a “funerary urn”¹. His observation, inscribed in the neurotically renovational context of the historical Avant-garde, bespoke the end of painting which would later on become a polarization between its negative acceptance -synonymous with death- or positive acceptance -as an objective-². The second option, the modernist imperative defended by Clement Greenberg about the flatness of painting, its specificity and purity, would be overshadowed by the systematic practice of combining mediums and by an expanded approach reaching beyond specificity, for example, in Rosalind Krauss’s theories³ about sculpture. Alongside this investigation, contemporary artistic theory and practice have continued questioning the validity of a visual system that seems to have stretched its own limits to the extreme⁴ and which has seen itself swallowed up by the hypertrophy of images and the digitalization of the contemporary gaze.

A large number of cultural events, shows, talks, books and articles during the last few decades have brought attention to the uncomfortable relevance of painting in contemporary Art. If the accusation of having become an “overused language”⁵ radically altered its status as a privileged medium (as a sounding board for the diversity of creative possibilities represented by Western visual culture, painting came to play an apparently marginal role in the development of creative possibilities defining the labile post-modern space), this kind of questioning would provoke responses from many different fronts. In artistic production, painting will always find survival strategies, through the cynical emptying of content, the revalorization of ornament, the refuge of the banal, or the hybridization of spatial expansion. Without a doubt, painting will keep functioning, but it will cloak itself or deny itself, these being the only viable options to avoid being considered merely an epigone of the Modern Tradition; “It’s hard to talk about painting today because it’s hard to see any. In general, painting doesn’t exactly want to be looked at but rather absorbed elliptically and visually without leaving a trace”⁶.

In response to the often-used strategy of dissolving the pictorial, José Manuel Ciria’s work has a powerful presence⁷, a *physicality* in tune with Berger’s assertion that, “Painting is, more directly than any other art form, an affirmation of existence, of the physical world that humanity has been cast into”⁸. It is a way of making work that hasn’t let itself be overcome by the “toxic legacy of modernism”⁹ or let itself find comfort in the paradigm of banality that has consolidated Ciria’s position as one of the most solid painters working today. The quality of his work and the insightfulness of his

theoretical program have been the building blocks of his enormous prestige in Spain and are what have driven the unstoppable rise of his career internationally

The progressive (re)configuration of his work reveals an ongoing pursuit of evolution and an eagerness for coherently developing an argument in favor of the permanence and relevance of painting. His commitment to examination and analysis also guides the cyclical revision of his conceptual approach, and as a consequence, the reconsideration of the formal solutions he employs in every new period.

One of these solutions is what connects Ciria’s painting to certain currents explored in the hegemonic tradition of Modernity but doesn’t fall into an ironic re-conceptualization of those elements, a strategy widespread among new modes of abstraction that, like Ciria’s, arose after the nineties. Ciria hoards, saves, and archives in order to construct other realities detached from any heroic linearity. If, as Hal Foster said, “Art is Avant-garde to the extent that it’s radically historicist; the artist delves into the history of Art in order to escape from it”¹⁰, Ciria is traversing a different narrative. One characterized by painting that’s affirmative at the same time as it’s interrogative. The first, because his investigations have always concluded with the decisive affirmation of the expressive, communicative and poetic possibilities of painting; the second, because these conclusions stemmed from the analytical *deconstruction* of the formal grammar of the abstract Avant-garde¹¹ and its recycling through the questions the artist raises in his own theoretical program.

1 KUSPIT, Donald. El fin del arte, Akal, Madrid, 2006, p. 149.

2 NEGRO, Álvaro. “El fin del fin de la pintura”. Skyshot. La pintura después de la pintura. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 135.

3 KRAUSS, R. “Sculpture in the expanded field”. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza, Madrid, 1996, pp.289-303.

4 In the sense of embattled on multiple fronts, it’s lost its capacity for being original. Novelty as a criterion of judgment can turn out to be as limiting as it is reactionary. As Donald Kuspit pointed out, “What’s already been done and seems to be dead can come back to life if there’s a human need for it”. KUSPIT, D. Op. cit, p. 147.

5 LAWSON, Thomas. “Última salida: la pintura”. WALLIS, Bian (ed.), Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Akal, Madrid, 2001, p. 154.

6 BRAUDILLARD, Jean. “Ilusión y desilusión estética”. Letra internacional, Madrid, no. 39 1995, p. 17.

7 CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Estuans interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria”. Manifiesto / Carmina Burana. Galería Salvador Díaz, Madrid, October 1998.

8 BERGER, John. Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

9 GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER, M. José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 67

10 FOSTER, H. “Asunto: Post”, en WALLIS, Bian (ed.) Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Akal, Madrid, 2001, p. 190

11 “The examination of Ciria’s avant-garde roots moved away from seeking direct references, from appropriation as a masochistic exercise, towards looking at a more evocative field of analysis like making the vulnerability hidden in the interior of the rigid idealized formalist systems visible and evident. GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER, M. Op. cit, p. 237

DAA: Before America

In constant tension with his own work, Ciria has always undermined the possibility of defining the linear development of his evolution. Rather, his work suggests a cyclical revision of certain concepts, so that elements of an earlier visual system that had at one time been subordinate later on become dominant, and vice-versa. The stain, geometry, the support or iconography, in differing arrangements determined by the combinatory, had been the principal formal and theoretical examples of his *Deconstructive Automatic Abstraction (DAA)*, conceptual strategy that would be the basis for the vigorous abstract painting he made in the nineties. At the same time, these four variables, shaken up by the combinatory, transform the surfaces of his paintings into a conceptual discourse. A field of evocations and readings contained by constantly moving edges, where painting activates the consideration of itself as a problem -painting as a meta-language- but without favoring those considerations at the expense of sensuality of form and color.

The insistence on giving painting a conceptual basis, effective in its formalization and corroborated through numerous theoretical writings, makes its strange nature apparent, its constant *otherness*, production that becomes ambiguous when its classified into groups. Understood in conjunction with the aforesaid in that as it encounters the technological sprawl and the contamination of mediums that will result in the disintegration of the limits imposed by the support inscribing it in a diversified time and space, be it virtual or material, which, in any event, will be detached from the closed model of the traditional pictorial support, Ciria insists upon the idea of painting as "Painting", as an object that doubtlessly only shows a weak sense of contemporaneity, excluded from the directions the latest biennials and Documentas have gone in¹².

Through this carefully-examined decision Ciria paradoxically invites us to re-examine his work as a physical, material, limit, as a questioning of the idea of the highly developed surface, presented as finished, as an unrepeatable and auratic totality, a classical metaphor of the discourse of the creator, which the artist conceives of as being just what it is, animperfect metaphor.

Ciria's concerns seem to move in a direction along these lines when the format used incorporates memory prior to the creative picture-making process which the artist doesn't try to avoid; content sedimented outside

painting, which even if it ends up being part of the discourse, isn't the result of the artist's actions (manual or artisanal, if you will) but rather a permissiveness regarding the mark that's inscribed within a conceptual analysis. Or perhaps, as occurs with his recent incorporation of insulation panels, the artist incorporates the threat of deterioration and the potential of reflection, the fragmented future mark left by each viewer. A potentiality that also takes shape in the reading of the iconographic repertoire of his recent New York work, where the divergences of signification that may arise are multiplied, their solutions waiting for the narration of the critic or the intuition of the viewer. Modernist strategies that are restructured through the estrangement of *post-modern* interests displaced towards an eccentric discourse, in constant tension with the limits of genre itself in a ruthless examination of painting that in every way avoids being inscribed within the banal.

In this regard, Ciria is a perfect example of a trend running through the end of the century, inscribed in a post-heroic or even post-minimal abstraction. But, what conclusively delimits the originality and relevancy of his abstract work before he moved to New York is the lucidity of his language. At the periphery insofar as mannerist re-definitions, as much as regarding ironic joke making, lyrical melancholy or ornamental resolution. It would be the consistency with which he created an original and alternative approach that determined his status as one of the most important figures in Spanish painting during the nineties. This assessment, which numerous critics and Art Historians have been making since that time, continues to be valid about the work he is making currently.

¹² An exclusion that seems to be abating: The thirty-eighth Art Basel (2007) was host to a surprising amount of pictorial work, in direct relation to what was seen at the Venice and Kassel events that same year.



Dark Rainbow.
La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 60 x 48 in.

Dark Rainbow.
Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Face of the unfinished poems.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

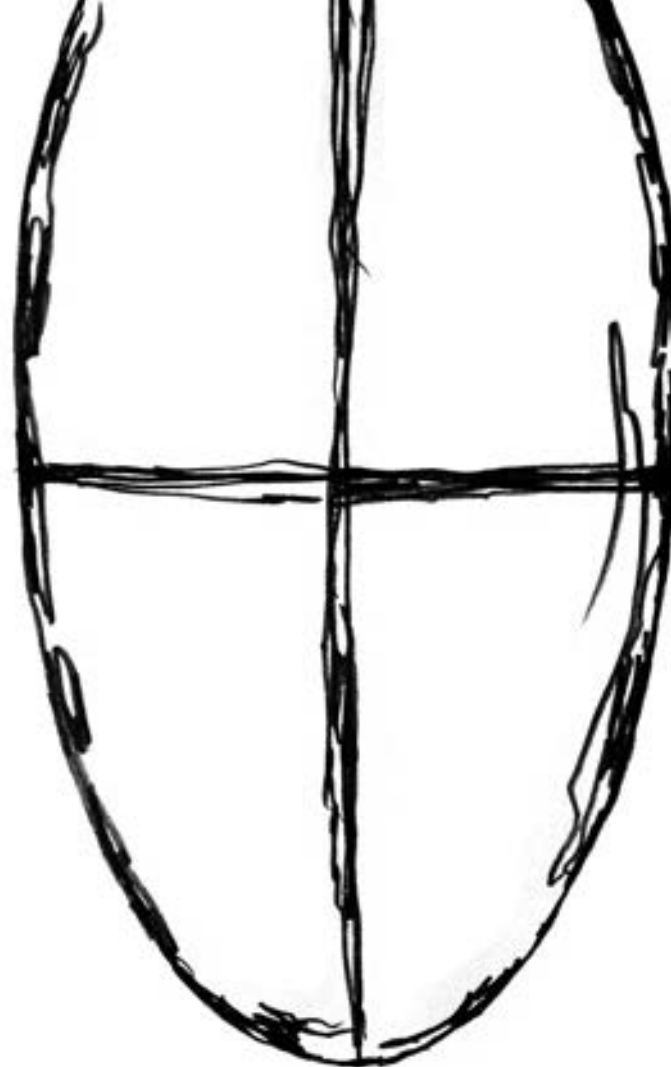
Rostro de los poemas inacabados.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

The contour line

Around the end of 2005, the artist decided to move to New York in order to *rethink* his paintings. This would lead him to modify the values which had served him so successfully during the previous decade and introduce definitive changes in the direction of his work that would, once more, prevent a definitive classification his work. The eloquent re-invention of his own language in New York came, strangely enough, out of an examination of Malevich's artistic production. But, in contrast to the explorations that emerged in the scenario of the Russian Avant-garde, moving towards making Art detached from the object and thus towards an absolute abstraction, Ciria would become interested in that new beginning because the final evolution of the Ukrainian painter who tended towards representing rigid bodies, making them solidified inside and heroically concealed with rigorous drawing, transforming them into subtle icons.

The first drawings Ciria made in a move towards a new language different from the gestural abstraction he had been doing previously indicated an exploration of figuration linked to Malevich. Even if the artist's interest in heads and torsos without any specific identity had had some short lived precedents in the "Cabezas de Rorschach I" (Rorschach Heads I), (2001) and "Cabezas de Rorschach II" (Rorschach Heads II) (2005) series. In the context of New York Ciria's aesthetic thought found a place to start from, not only in the recovery of this iconography, partially modulated by referentiality, but also in new explorations that would include the condensation of the gestural stain, free and expansive, within a visual structure delimited by a contour line.

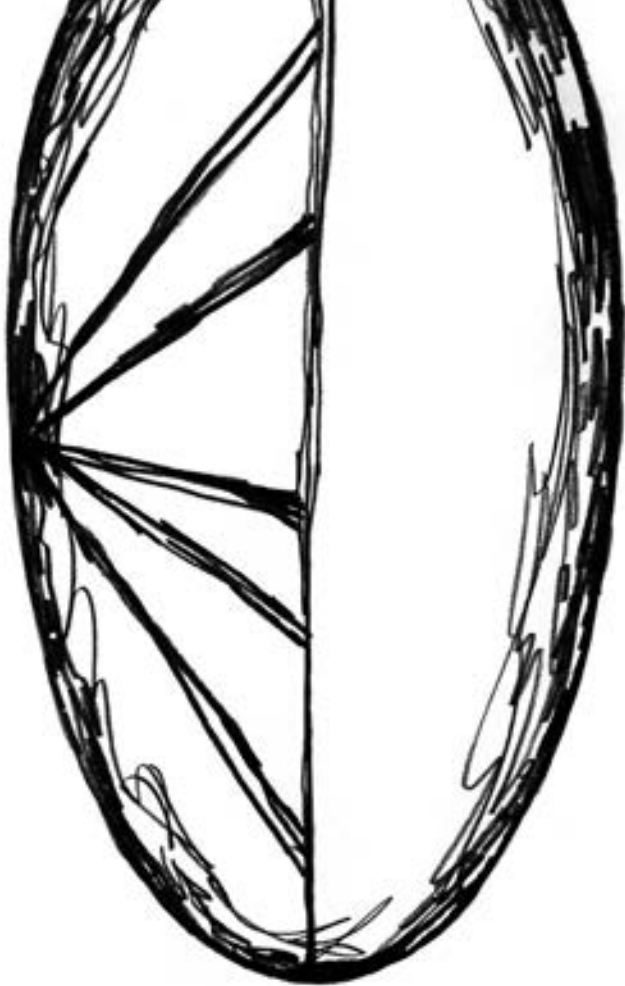
Ciria undertook a rigorous analytic study of Malevich's work that would not culminate in direct appropriation or reproducing what he had seen. As we've already stated, this artist is an innovator who asserts the possibility of dismantling the legacy of heroic modernism in order to select from it the parts that are valuable to him. In his examination of Malevich, he doesn't lurk in the shadows rather he seeks direct confrontation as the starting point for his laboratory-like work. His figures no longer belong to the concrete world, and his exploration of the marginal territories between figuration and abstraction is carried out without the particularly dramatic nuances found in that phase of Malevich's work. Ciria discarded all of those determiners before setting out on deconstructing the internal structure of Malevich's imagery, with the objective of finding the origin of his own forms in mind.



His earliest experiences in this direction would make up the "Post-Supremática" (Post-Suprematist) series, and based on this source, he began developing his faces without identity, bodies without flesh, figures with frozen gestures and with a hieratic appearance. One word, hieratic, which is used to designate a severe and immutable expression, but whose original meaning in Greek refers to the sacred and, thus, to timelessness. If great poets have always rescued words from the process of erosion they are exposed to through common use, Ciria rescues those individuals from their own history, from their own humanity, and he reinvents them as icons, isolated from any quotidian narrative and located at a threshold between figuration and abstraction. Painting as a container for enigmas about painting itself.

Towards other identities

Every era and every culture imposes certain specific personality models and its own conception of individuality.¹³ If in classical antiquity man was shielded from identifying himself as an individual separate from society through the strong kin relationships that went far beyond himself, the later development of history would incorporate the history of individuality integrated into the circumstances of its time. From the *Confessions* of Saint Augustine to the new ideals of individuality that culminated in the 19th century, the processes of the mutation of the individual's sensibility towards his own "I" shift along with new theories emerging about human perception.



The fictionalization of the subject that characterizes a large part of modern literary forms activated a new “I” that did not consist of a chronological series of experiences, as it had up until then. For Proust, past and present merge through intervals of space and time. Freud demonstrated the subjectivity of memories and of memory itself. Nietzsche sustains with the *Eternal Return* that all the moments of our lives must repeat themselves, that every act of our lives has to go on existing eternally, while for Bergson the present is fugitive and unstable, the ungraspable progression of the past wearing away at the future.

When we delve into the problem of the representation of the subject in contemporary painting and try to relate it to the problem of identity, interpretation becomes, in many cases, irresolvable. The shift to the new century has presented another being with new names; “indefinable, dejected, separated, empty, unexpected, acute”¹⁴, where the concept of uniqueness disappears definitively. New identities, inter-subjectivities, un-demarcated individuals inscribed in the fiction of a new era alien to the deceptively clarifying nature of the traditional denominations. Identity becomes versatile, multiple, and the body moves into the discontinuous and random, towards metamorphosis. The occlusion of identity and the dissemination of an “I” in constant fragmentation. It’s no longer about -as in body art in the sixties and seventies- turning the body into a representation, but rather of “re-thinking the body”¹⁵.

¹³In regard to this see chapter 5 of TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio. La construcción del “individualismo” en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía. Unpublished doctoral thesis, University of Valencia. 1999.

¹⁴MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. El retrato. Del sujeto en el retrato. Montesinos, Barcelona, 2004, p. 254.

¹⁵ECHEVERRI, Ana María. “Arte y cuerpo”. La Tempestad, México, March-April, 2003.

“La Guardia Place”: Raw painting

This process of de-articulating Being to the extent that its characteristic of being flesh constitutes, as we shall see, one of the possible avenues for the analysis of the work Ciria made in New York. That exploration starts with the reinvention of his *Malivichean automatons*, from the acceleration of the decomposition (de-codification) of body identity. The logical evolution that came out of this idea will be one of continuity as much as rupture; continuity because in those early works an exceptional tool was found for the later work, drawing as the structure of form. Rupture, because those early figures would be modulated until a territory of progressive liberty became possible, with forms that would soon stop being regulated by the logic of the body that makes it necessary for us to consider them differently, to read them in different terms. This shift is the origin of what is doubtlessly one of Ciria’s most brilliant and exceptional periods, marked by the broad range of “La Guardia Place”.

Out of the artist’s explorations of drawing, families of drawings of varying referential intensity would emerge. In every case, it’s possible to intuit the presence of a fragmented morphology where realities are re-instituted which are nonetheless always kept at a distance from any descriptive interpretation. The drawing that structures these pieces holds inside of itself a tangible yet petrified matter. It turns out to be conceived of as the kernel of an iconic sign that, through its numerous nuances, devours it as a legible register. At the same time, it’s the only means the motif has to defend itself against the threat of its own disappearance. If drawing didn’t exist, the stain would expand in a haphazard process that might in fact have a lot of similarities with Ciria’s abstract production. Nonetheless, we mustn’t understand this drawing as being merely the demarcation or edge of the stain. Line becomes the image’s structural and compositional tool, it defines new iconographies and opens up the possibility for regulation and modular repetition.

Through patient observation of the paintings that make up the series “La Guardia Place” we can gain awareness of the recurrence of the same formal element being present in many different pieces, or rather, the insistence on certain syntagmas of iconic construction whose variability is stimulated by tonal vibration, their placement and their relationship with the ground. Ciria’s interest in the combinatory and repetition of the same module or matrix is located in a territory that includes, in contrast to previous examples, a complex semantic transformation for each new register. As a result of the variation between what is found on either side of the



Schandenmaske XIV.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 20 x 16 in.

Schandenmaske XIV.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Schandenmaske XVI.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 20 x 16 in

Schandenmaske XVI.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Schandenmaske XVII.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 20 x 16 in

Schandenmaske XVII.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Look for the seven differences.

La Guardia Place series. 2007.

Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Busca las siete diferencias.

Serie La Guardia Place. 2007.

Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

precise edge of the drawing (its interior and its relationship to the exterior-ground) and the immanence -always nuanced and sometimes transgressed- of what defines it as a matrix (the nearly identical description of its profile), repetition is now understood as semantic reactivation. Through this process we can see to what extent the artist is interested in achieving solidity within the visual text, in order for it to later on be taken into a different state.

The relevancy of modularity in the artist's work lies in how it makes ongoing exploration possible, a systemization of his investigations into the subject. What's surprising is that his investigations don't end up being over refined. In fact currently, Ciria is making what he refers to as "rare" painting (in the sense of raw or unfinished¹⁶) that, without falling into eclecticism, avoids the sensation of volume, that property of painting is now filtered through an inconclusiveness which gives his paintings a new freshness and a rich impulsiveness in which apparently, anything could happen. The artist's capacity for reflection is what opens the way for the potential *not making* that directly collides with the unity of utopian modernist discourses to engage in a new approach where the concern with facture disintegrates. On analyzing José Manuel Ciria's current painting, we can appreciate how he abandons the insistence on formal nuance -which the artist considers to be within the province of the European tradition- to make a turn towards a less stabilized approach, evocative in its *rawness*, which he considers to be associated with North American painterly experiences with a gestural dynamic.

On the other hand, if the artist is the creative instance, the viewer is the receptive instance who actively participates in the meaning, re-adjusting and

enriching the reading of the visual text. In "La Guardia Place" José Manuel Ciria incorporates, as if they were muted, constant doubts about the symbolic sustenance of the work that alters the comfort of that re-adjustment. We've already seen the figurative works that destabilize the clarity of the narrated, as well as his abstract work imbued with an intimation of figuration that never quite materializes, and those other pieces where the terms get diluted into an unstable iconography. In any case, the ambiguity of semantic value contributes to the appearance of the work not being conveniently finished, so the terms in the opposition seem to appear in equal density. Because of this they neutralize each other, erase their differences, and that which escapes this opposition is what establishes itself as determining its possibilities.

But, there are other factors that come to determine the germaneness of the adjective, "rare". In *The Tradition of the New*, Harold Rosenberg stated that "at a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act-rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or express an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event¹⁷. Ciria's current work goes back and forth between the image and the event, one existing for the other's sake, stimulated by the other. This divergent meeting point is brought about by Ciria's concern with forcing the mechanisms of painterly practice, now stemming from a strange conjunction of traditional European Modernism and the late formalism of North American abstract painting; rusty tools our artist *bricoleur* puts into use and gets new results from. Raw, unfinished, painting in which the rhetoric of the visual text always maintains the desire for a different emphasis. In myth, Levi-Strauss says, emphasis is "the visible shadow of a logical structure that is

kept hidden”¹⁸. Ciria’s “rare paintings” incorporate this flexibility, implying more than what they apparently express; like a palimpsest in waiting that has yet to be re-written.

But, on a conceptual level as much as a purely visual one the focus of this series makes a shift towards other multiple derivations ranging from tonal disaffection (particularly refined and enigmatic in the “Winter Paintings” suite) to the explorations of the use of polyvinyl paint on insulation panels. This latter material, as unstable as the image that can be reflected on it. So fragile and ephemeral looking, it reveals an aphoristic consciousness of its relationship to time. It never ceases to be disquieting that an artist so interested in the physical permanence of his work is now involved with temporal concerns that secularize the eternal and surrender to the mutable. Is it an expression of post-modern cynicism? No, and neither is it an audacious experimental game like he would play in the “Mnemosyne” series (1994), where the paintings self-destruct on the stretcher. We now find ourselves with a new attitude that brazenly confronts the idealization of the finished work, finding recourse in the “performative” aspect of painting. Visual construction remains latent from the moment when transformation materializes itself as a constant discovery of the painting’s identity. This vindication of process imparts an inconclusive present upon his work, determined by the articulation of a suspended becoming.

Explorations with such a profound theoretical dimension don’t deny but rather integrate the most “sensorial” aspect of pictorial technique. In fact, the chromatic intensity found in Ciria’s latest work could perhaps not be explained without taking into account his visit to the Dominican Republic and other Caribbean countries during the months prior to his preparation for his exhibition that will travel through the Americas which began in the summer of 2008. But also, the *savage strain* of the Spanish tradition he was schooled in is at work in the synergy that drives his work; those reds and blacks that dominated a large part of his abstract production of the nineties and that’s now present alongside new influences in a spectacular syncretism. Harmony between diverse centers as the only origin from which a universal work of Art can be born.

The color of the surface itself has to be included in the broad range of color in the pieces which aren’t painted on new canvas. That latter point, which has motivated a number of comments on Ciria’s evolution, manifests itself in the “La Guardia Place” group as a new category that arises out of combining his New York period work with the use of supports that had previously been used to cover the studio floor while he was making other pieces. The integration of those chance occurrences doesn’t just incorporate the memory of the support but also the memory of the artist’s own previous work, between 1995 and 1996 “El jardín perverso I” (The Perverse Garden I) had already been painted, and then later on in 2003, based on this same idea, “El jardín perverso II” (The Perverse Garden II) *suites*, both belonging to the “Mascaras de la mirada” (Masks of the Gaze) series



were painted. Chance as an aleatory mechanism freely approaching the surface then becomes the point of departure for pieces in which the first accidental stains were re-invented through the painting process. The tarpaulin, stepped on and stained, echoing artistic activity, was recycled and valued for its expressive immediacy but also, in particular, because it exemplified the concept of chance and, at the same time, it contained memory intimately linked to the artist himself.

Once again, the powerful unpredictability of rhythms, frequencies and flows, masses and colors, become, for Ciria, the reflection of an impulse that he considers deserving of further investigation. The visual information casually placed on the canvas in its rough state is susceptible to being re-located as a strategy for creating order that gives formal coherence to the work. In fact, in the beginning all those random stains were disoriented, strange and had only ambiguous relations between themselves before later on becoming complicit with the visual arrangement made by the artist. In the intersection between “La Guardia Place” and “El Jardín Perverso” (“The Perverse Garden”) the artist found a balanced combination of two extreme examples of chance and control. The operativity of this syntax is the result of a demanding subtlety in which previously non-existent links between accidents woven by the powerful iconography integrated into these paintings are found.

¹⁶ But always conscious of the impossibility of translating without changing the meaning. That heterogeneity is evident in *Des tours de Babel* (1985) by Jacques Derrida, where the author states that the translation has no original, and thus there is no translation without some untranslatable remains, which means that every translation inherently gains and loses something.

¹⁷ ROSENBERG, Harold. “The American Action Painters”, *Art News*, LI, n° 8, December, 1952, p. 22. Taken from SANDLER, Irvin. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Alianza, Madrid, 1996, p.283.

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, C. *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 332.

These boots are made for walkin.
(Version II). La Guardia Place series. 2007.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

These boots are made for walkin.
(Versión II). Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

Welcome, Dr. Zaius

The multiple vertices that make up Ciria's latest work, considered as a body of work, manage to destabilize our sense of security before the object seen, the painting, turning it into a nexus of restlessness and doubt. Ironically banal as it may seem to mention right now, some time ago, during the development of the "La Guardia Place" series Ciria remarked, "I want the Art critic who looks at my work to become Doctor Zaius from *Planet of the Apes*, where they get vertigo, feel afraid and distrustful, and want to kill me because I'm from another planet, I'm threatening, and I paint these paintings". If we look into the latent observation that lies behind this joking film reference, Ciria is making a claim for the idea of the painting as a mine field, appealing to something beyond mere contemplation.

"There are days when I'd like to harass homeless people..., wave around a big knife. I wonder how I could get that same effect through painting."¹⁹, commented Ciria a few years ago. In the paintings that are part of "La Guardia Place" he seems to have found a strategy to activate a traumatic perplexity identifying the painting's body as the first one to let out the scream. When we try to define the moment when the consciousness of a profound crisis in the viewer came about we are seduced by the idea that that strange gaze doesn't stop in front on the painting, on the contrary, it becomes flesh and blood in front of this perverse, problematic, and consequently dangerous, object. It's one, among many, ways of summoning Dr. Zaius, that silent judge at our aesthetic trial, for the subversion of the normatized, the expected and thus, that which is determined as appropriate for the body.

The shift in the pictorial concept that we've been describing in Ciria's work, the movement from expressionist abstraction towards rough and unfinished work, the complex symbiosis between form and meaning, and the conceptual complexity that sustains his painting are factors that seem to alter the "Apollonian" extreme of pacifying the gaze that Lacan attributed to painting. As much for the observer who is familiar with the artist's career as for one who is seeing the work for the first time, José Manuel Ciria's current work provokes, without a doubt, a strange kind of wonder.

This is the moment when the hypothetical viewer (art critic, curator, gallery owner...) can become the tyrannical Dr. Zaius, Minister of Science and Chief Defender of the Faith in ape society, who during the trial against the man, whose capacity for reasoning he refuted during the trial, concedes to him, at best, the ability to mimic or of meaningless repetition. Could it perhaps

be the self proclaimed destiny of painting, atavistic medium and useless artifact, to constantly engage in creating *the last painting*? In the case of José Manuel Ciria's current work, the threat emerges from a painting modeled on a conceptual solidity that is usually considered appropriate to other mediums. Which is evidence of the firm dedication to painting of an artist who does not define himself as a painter, "but as someone who observes and analyzes the elements that make up painting and experiments with them"²⁰. His defense of painting comes out of a process that explores the limits of the medium, as much at the margin of traditional cataloging and hierarchies of painting as well as in the principal currents that are passed through the filters of the enormous biennials of recent decades. His theoretical investigations, his studies and his writings provide the intellectual back up for his defense of painting, but we mustn't forget that Ciria's discoveries are the result of the play between thought and imagination. A universe of constant questioning, José Manuel's paintings envelop and interrogate us.

Towards the profile of the mask

"I'm exactly what you see – said the mask -
and behind it, I'm everything you fear"
Elías Canetti, *Mass and Power*.

In "Some Simple Reflections on the Body"²¹ the poet Paul Valéry undoes the unique notion of the body to provide three points of entry; the first body is that asymmetric mass that comes into my field of vision and doesn't have any past, and which is thus an entity which I always live in the present. The second, "so dear to Narcissus", is the uniform covering that the others see, whose surface I see get older without having any suspicions as to what's hidden in its interior. The third body, nevertheless, is deprived of its unity: it's the open body, shredded and dissected in *Histological Cryptograms*, which we only have reference to through the words of doctors

¹⁹ CIRIA, J.M. "Retazos (El miedo al rojo de las bestias)", previously unpublished text found in ABAD, Vidal. Pintura sin héroe. Op. cit., p. 260.

²⁰ Statement by José Manuel Ciria printed in SOLANA, Guillermo: "Salpicando la tela del agua", in Squares from 79 Richmond Grove, MAE and SEACEX, Madrid, 2004, p. 39.

²¹ VALÉRY, Paul. Œuvres. Gallimard, Paris, 1957, pp. 927-31.





Brothers.

(Version II). La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Hermanos.

(Versión II). Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

The iconographic repertoire that José Manuel Ciria began, in late 2005, with the “Post-Supremática” (“Post-Suprematist”) series, and which would continue between 2006 and 2008 with “La Guardia Place”, could illustrate the irreconcilable narrative of these three bodies. In the new space of his New York studio the artist embarked upon a course that he would subsequently modulate without fully being aware of the implications of its development. The calculated detachment from the gestural expressiveness of his abstract painting in the nineties would find its origin in the simple refuge of drawing as compositional structure. Evolving out of this first solution, the stain of color would be modulated by the architecture of a line through which specific meanings would come to the surface. Drawing, confident of its prerogatives, would maintain the stigmas of its origin in an indelible first moment; figures, torsos and faces would focus the contingency of the stain, turning it into the inflamed skin of the *androgynous Malevich automatons*. But, shortly afterwards these bodies would alter their morphological descriptions, opening up towards iconographies that, still having a biomorphic nature, would cast aside the rigor of the description of the body. The physical dimension would then disconnect itself from the rational filters of the subject. We’ll continue talking about bodies –or, more specifically, organs without bodies²² – because the plainly figurative as much as the decidedly abstract endeavors during Ciria’s New York period would come together in one unique formal eloquence, imposing line and the containment of chromatic temperature.

Like in Valéry’s third body, the most complex iconographies of “La Guardia Place” have gone astray within their own skin abdicating every trace of their predictability. The part resists being represented in the totality, the body disassembles itself and the figurative subject succumbs to multiple corporalities. Ciria delves into a problematic that engages with the contemporary conception of the subject²³, to contribute to the graphic projection of a reality of a different order.

In addition to the three bodies already mentioned, Paul Valéry puts forth the idea of a fourth body that isn’t subject to the regime of social control that seemingly comes out of dissatisfaction with other bodies. More like a thing than a living organism²⁴, it’s located in a territory where what’s not there can come into being, the fourth body is defined however I want or need it to be. It’s a new level, dictated by a dimension autonomous in respect to the other three, (the body that is shown, the body that is contemplated, and the body that opens up) and it conceals the “I” as the public identity demanded by society.

A second skin over the surface of the contingent, a threshold superficially usurping the condition of verisimilitude²⁵, the mask can be used as a tangible conceptualization of that abstract fourth body. An “I” covered by a mask evokes an image that is new but perceived as a counterbody or a contradiction in what in reality seems to be but what in reality it isn’t. A container for connotations that turn us into the Other, the mask operates at the tremulous threshold of identity. It re-situates us, clearly, in order to suggest the presence of an absence, the power we imagine in the Other and which we supposedly lack²⁶.

Face of the secrets.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Rostro de los secretos.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

After having executed and dismembered the body, Ciria then proceeds to design the simple contour of the mask. This shift in the center of gravity of his subject matter has been subtly gradating itself. As can be seen in how the faces of his *Malivechean* figures don't have any greater degree of description than those new enclosed ellipses. A mask over a mask? The artist's current conceptual activities consist of alienating the face from its irreducible natural context, which is the organicness of the human body. In contrast to those bodies apparently without identity, Ciria is now suggesting an identity without bodies, a paring down that would interfere with the strings still tying his morphologies to the human.

But, in order to understand the scope of Ciria's dialectic with this issue, the antecedents marking out his current work must be considered. In 2000, at the high point of his exploration of abstraction, Ciria began to represent, with the title, "Cabezas de Rorschach" (Rorschach Heads)²⁷, the shape of human profiles whose eruptive interiority canceled out the specificity of the face. In 2005, when he went back to exploring this same direction in the "Cabezas de Rorschach II" (Rorschach Heads II) group, they would become sectioned and individualized into pieces such as "Cabeza sobre negro" (Head on Black Ground) and "Cabeza sobre rojo" (Head on Red Ground), to finally multiply their disquieting presence in the piece "Tres máscaras" (Three Masks).

During 2006, at the same time he was developing his "Post-Suprematist" series, and also moving towards the moderation of the expressive charge of his previous work, Ciria produced the brief "Estructuras" (Structures) series. In spite of being made up of complex "linear grids"²⁸ incorporating the internal void and, as a result, rejecting the sensuality of physical mass, the titles and the general design make it possible to identify them with faces, again disconnected from any physical body that might "explain" them.

Part of the explorations of form and motif found in "La Guardia Place", the mask had been directly enunciated in pieces made in 2007, such as "Máscara y tres elementos" (Mask and three elements), "Cabeza máscara" (Mask Head) and "Máscara africana" (African Mask). Nevertheless, considering this series as a group we can discern that the real turning point towards the new formal conception the artist would develop immediately following two pieces made in March of 2008; "Bloody Mary duplicado" (Bloody Mary duplicated) and "Cabeza sobre fondo verde" (Head on a Green ground).

In both pieces, the aspect of *diseño* has been reduced to the configuration of a simple elliptical structure in contrast to the free and expansive protean iconography that dominated the series as a whole. But, it is color



and contrast that marks the originality of both pieces; the greens and oranges, by no means frequent in the artist's work, or the return of red in "Cabeza sobre fondo verde" (Head on a Green Ground), already beginning to turn towards pink through its fluid interaction with white. These are new chromatic dimensions that would indicate the path he would follow in the new work that would be part of the "Schandenmaske, Máscaras burlescas" (Schandenmaske, Burlesque Mask) series.

The estrangement produced by these choices will augment a new mode of conceiving the pictorial act which accentuates the accidents of time that disintegrate the gesture of the action, as will be seen later on when we look into the lines of interpretation that open up through the formal analysis of this new series.

²² REPLINGER, Mercedes. "El pintor en Nueva York". Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, p. 31.

²³ "The idea of an 'I' endowed with a finite and stable form has been gradually eroded, echoing influential developments of the twentieth century in the fields of psychoanalysis, philosophy, anthropology, medicine and science. Artists have investigated temporality, contingency and instability as inherent human qualities". WARR, Tracy. "Preface", in WARR, T. (ed.) The artist's body. London, Phaidon Press, 2000, p. 11.

²⁴ MARIO PERNIOLA. "El cuarto cuerpo", in CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., and HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.), Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. CendeaC, Murcia, 2004, p. 110.

²⁵ PÉREZ VILLÉN, Ángel L. "Tutelar la mirada, velar la visión", in Máscaras. Camuflaje y exhibición. Córdoba, Palacio de la Merced, November 2003 - January 2004.

²⁶ DE DIEGO, Estrella. El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género. Madrid, Visor, 1999, p. 15.

²⁷ The name of a Swiss psychologist whose research was oriented towards the diagnosis of his patient's neurosis using the specific interpretations they made of certain "abstract" stains.

²⁸ ABAD VIDAL, Julio C. "Pinturas construidas y figuras en construcción". Ciria. Pinturas construidas y figuras en construcción. Sala de exposiciones de la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007, p. 42.

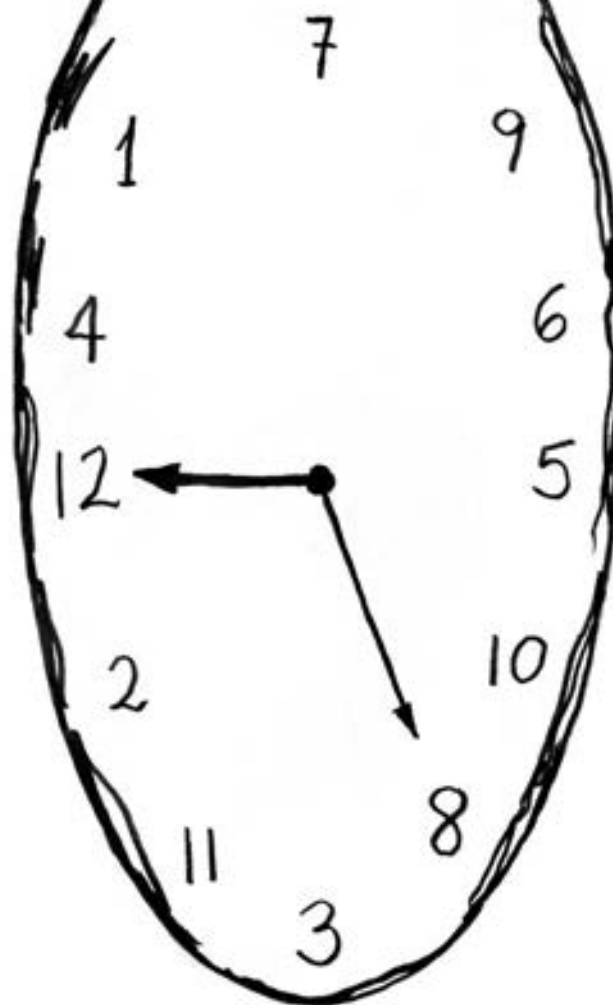


Mask over red background.
 Schandenmaske Masks series. 2008.
 Oil on canvas. 51 x 98^{1/2} in.

Máscara sobre fondo rojo.
 Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
 Óleo sobre lienzo. 130 x 250 cm.

Mask for the silences.
 Schandenmaske Masks series. 2008.
 Oil on canvas. 51 x 98^{1/2} in.

Máscara para los silencios.
 Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
 Óleo sobre lienzo. 130 x 250 cm.



“Schandenmaske”: or the absent hand

The Latin term “persona” is derived from the Etruscan “*phersu*” and this, from the Greek “*provswpon*”, which designated the mask that tragic actors wore to make their voices carry further (per sonare). Formally and conceptually, in the “Schandenmaske” series Ciria concludes his search for this original meaning²⁹, which is tied to the desire to be other, to subvert the established in order to engage in a metamorphosis in which “you see the deception, the appearance, in other words, the disguise. It turns out not to be Zeus who seduces his victims, rather the *other*, the *others*”³⁰. The artist, as we have already mentioned, has understood this process progressively, working from an assemblage in which the body now opens up until it produces an “I” camouflaged by the mask as a paradigm for what the body attempts to invent about itself.

But “Schandenmaske” is, also, a concentrated examination of pictorial language and its interstices, time and memory, order and chance. Donald Kuspit pointed out, while talking about Bruce Nauman’s work *Mapping the studio* (*Fat chance John Cage*) that for the post-modern artist (or post-artist) chance is no longer as creatively significant and inspirational as it was for Cage, or earlier, for Duchamp: “Chance is no longer the dumb luck of Art; in post-modernity it has become an everyday event, that’s how it happens on the street”³¹. I think that in “Schandenmaske” there is a lucid consciousness of the importance of chance parameters, in contrast to the rejection of the creative inflection of the uncontrolled, Ciria locates this aspect of his painting, essential to his work from the nineties, in a prominent place, and he once again comes to integrate it as a negation of his own creative gesture.



The eyes collector.
Green Park Suite. 2008.
Oil on linen. 59 x 59 in.

Coleccionista de ojos.
Suite Green Park. 2008.
Óleo sobre lino. 150 x 150 cm.

The search for the accidental had been one of the principle lines of exploration developed by José Manuel Ciria based on his DAA working method. The use of techniques such as *decalcomania*, *frottage*, *grattage*, runs, drips, spattering and sanding would allow him to create unexpected textural fields. The incompatible mixtures of oil, acid and water, as well as the incorporation of varied chemical ingredients, would set into action the spontaneity of a stain which, at times, would end up “painting itself”, developing on the surface by itself, generating its own space and time. The artist’s hand is no longer metonymically reflected in the stain, as the only thing now visible is an echo filtered through the eruption of the automatic processes.

In contrast to the strict formal control that demanded the complex modulation of line of the “La Guardia Place” series, Ciria has now shifted the creative axis into a different terrain; the placement of color within a simple recurring structure, like the one that closes the contour of the mask. Nevertheless, color is freed from conscious repression and wanders from one side of the canvas to the other turning the accidents into the protagonists. Fluctuating in this way, chromaticism twists and folds, opening up pathways and at times even defining the limits of its own expansion, in this way “my gesture always turns into a residue”³².

This action is interesting in two ways; on one hand, it heightens the semantic ambiguity of the work, in consonance with the artist’s entire New York period; and on the other hand, it transcends the gestural expressionist poetics without violating one its central principle, flatness. The impression of apparent purity as key to modernism, defended by Greenberg’s formalism³³ and undone by Steinberg’s, Mitchell’s or Mary Kelly’s

responses to it, as well as by contemporary trends that have accepted all kinds of contamination³⁴, isn’t taken up again by Ciria as a mere fetish. For him, *flatness* has a symbolic meaning; the mask is a curtain so heavy that what lies behind it cannot be revealed. Looking at these paintings implies a constant doubt that never makes it possible to decode what they’re holding inside. It displays, making the mask visible in order to hide the face, and more than a veil it’s an impassable wall.

If for Mitchell “to see painting is to see touch, to see the movements of the artist’s hands”³⁵, a complex entanglement of the optical and the tactile, Ciria chooses to neutralize the effects of tactile sensibility. The *carnality* that Berger attributed to the pictorial is pure illusion in Ciria’s work, a mirage that vanishes as we approach his paintings; there is no volume, no spaces to go through, nor any trace of his activity. The masks, more than floating within a determined space, are imprisoned by it, they are a violent parentheses tattooed on the skin of the support. There is no space or solid foundation to locate it in, the mask doesn’t reference anything else but its own existence. The artist himself reveals that this is pre-meditated, even though it’s resolved using chance elocutionary formulations: “Making it so that the first question that ones asks when they see the paintings close up is ‘how was that painted?’”. What technique did he use? How were the textures integrated in such a way as to allow roundness of form? Did he use brushes? Did he paint it by hand? Or maybe, the painting painted itself and the only thing that had to be done was to let it express itself. Years ago I wrote in a text that I’m not a painter that my intention is to organize a “scenario” where things happen in the painting. Chance is what paints my paintings, not my hands. The medium itself takes control in order to try to express itself. “It’s my mind at the service of an event, in the same way as the brushes, the oil color, the tubes of paint, the tools, the varnishes and oils...”³⁶.

²⁹In 1996 Ciria wrote down his own definition of the concept of the mask, “The concept of the ‘Mask’ is translated into a triangle that multiplies itself into a polyhedron, from reason to intentionality, to the objective result and the posterior personal interpretation. But not just the creative act in itself, but the triple referentiality dwelling inside of us, in the artist, his work and in the viewer them self. We are what we are, and also what we’re not, what we think we are and what everyone else thinks of us. Because whenever a painter leaves the product of a stain on a canvas, it’s impossible for him to foresee and count the personal, emotional, or aesthetic associations which that gesture might be able to create in any given viewer. The disguise, concealment, the confusion between masking and unmasking, pain..., makes possible an ongoing game, unavoidably, we can see right away how the mask conceals or reveals and through that, its structure, becoming taut and loose, makes its own language. It’s a position from which each language legitimates itself, in which ultimately the viewer is implied. CIRIA, José Manuel. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, in José Manuel Ciria. El tiempo detenido. TF, Madrid, 1996, p. 27

³⁰DE DIEGO, Estrella. Op. cit, p. 16.

³¹KUSPIT, Donald. Op. cit, p. 147.

³²“José Manuel Ciria en conversación con Rosa Pereda. El pintor en Monfragüe”. Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje. MEIAC, Badajoz, 2000, p. 65.

³³“While the Old Masters created the illusion of space within which you could imagine yourself walking, the illusion created by the Modernist is of a space into which you can see and which you can only travel through with the eye.” GREENBERG, C. “La pintura modernista”, taken from FRIED, M. Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas. A. Machado, Madrid, 2004, p.41

³⁴“The purity of mediums had stopped being a critical imperative”. DANTO, C. (A)rthur “Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad”, Nuevas abstracciones, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 19.

³⁵MITCHELL, W.J.T. “No existen medios visuales”. BREA, José Luis (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.

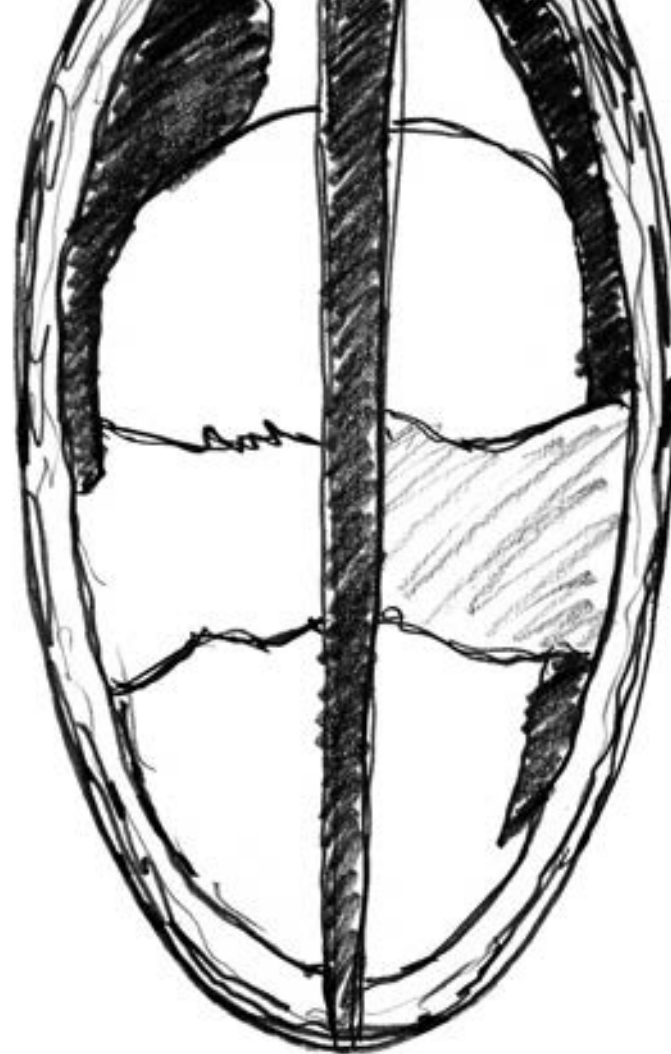
³⁶CIRIA, José Manuel. The Absent Hand Unpublished text

But this frozen two-dimensional drama is also a subterfuge, a disguise. Among the “formal events” that the artist develops, dripping or splattering paint onto the painted image, he superimposes a new formal plane on top of it and makes it give off a powerful atmospheric energy that acts as a screen that mediates between the viewer and the chromatic spectacle of the flattened mask. It’s the only way out the artist gives to avoid the complete annihilation of the viewing distance, directly making us one with the mask.

The unique configuration of these paintings makes me think about the formal syntax of Antonio Saura’s versions of the *Half-sunken dog*, the most intriguing of the Black Paintings by Goya, which were painted on the walls of his house of the Quinta del Sordo around the end of the eighteen twenties. Like Saura, Ciria avoids falling into any kind of *revival kitsch* and instead the conclusions he comes to are as an intelligent autonomous spectator and they had already been seen in the brief *suite* that he made in 2002 with the title “Saura’s Dog” (El perro de Saura). The “Schandenmaske” series doesn’t depart from that origin, but the range of its conclusions implies a subtle connection with that legacy.

As Valeriano Bozal has stated, the monster Saura transforms Goya’s dog into possesses a certain amount of self-consciousness, “It’s painting. It doesn’t put the fact that it’s painting at the fore, but nevertheless you can’t overlook it”³⁷. The violence that breaks out in marked gesturalism makes us see that “every image is mediated by the subject that makes it and that is portrayed by it”³⁸. Similarly, in contrast to Goya’s dog, Saura’s found a pretext, “the one he created himself and which he created with painting, which is to say, through language, through his language. It is in painting, in the language of form where it finds the only support available to it and where it reveals itself to be the monster that it is”³⁹.

Ciria’s masks don’t have any gestures (neither in their expression nor in their production), nor are they in any kind of setting. We don’t see them appear, they are simply there. If the representation of a body evokes narcissistic feelings, if “representation implicitly articulates the artist’s own attitude towards the body”⁴⁰, the mask would then be a double negation of the creative subject. The metonymy has shifted: the stain is not the artist’s gesture, rather the absent hand is the absent body. We intuit a paradoxical irony in the representation of the mask; if it has to come into being as a veil that conceals, Ciria’s pictorial process impedes any other meaning from being revealed beyond the closure of the chromatic stain itself.



Rhetoric of the Wound: paintings on insulation panels

There is a small family of paintings within the “Schandenmaske” series painted with polyvinyl on insulation panels, materials that Ciria had already explored in some of the most spectacular pieces from “La Guardia Place”. At this point, I want to stress that the qualities of both materials induce a particular theorization whose extremes drift between opacity and reflectivity, towards a labile world of incessant exchanges.

The apparent fragility of the new support implies an approach opposed to permanence. This interest had driven Ciria’s technical explorations since the beginning of his career and has made him be considered to be brilliant at experimenting with the multiple levels of effective operativity between pictorial supports and materials. But now, it’s the flowing of the accident itself that surprises and invades the painter. The possibility of including the effect of the elements of matter, the recognition that any slight pressure on this new support, any accidental scratch, extreme temperature or misjudged tension, can irreparably damage the skin of the painting. It’s a brief and fugitive instant, tied to the elusive terrain of the possible, but which must be named due to the uncertainty of time remaining.

So, why not just avoid this material as a support? What sense is there in forcing this wayward phantom? Perhaps more unsettling than these



Friendship mask.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

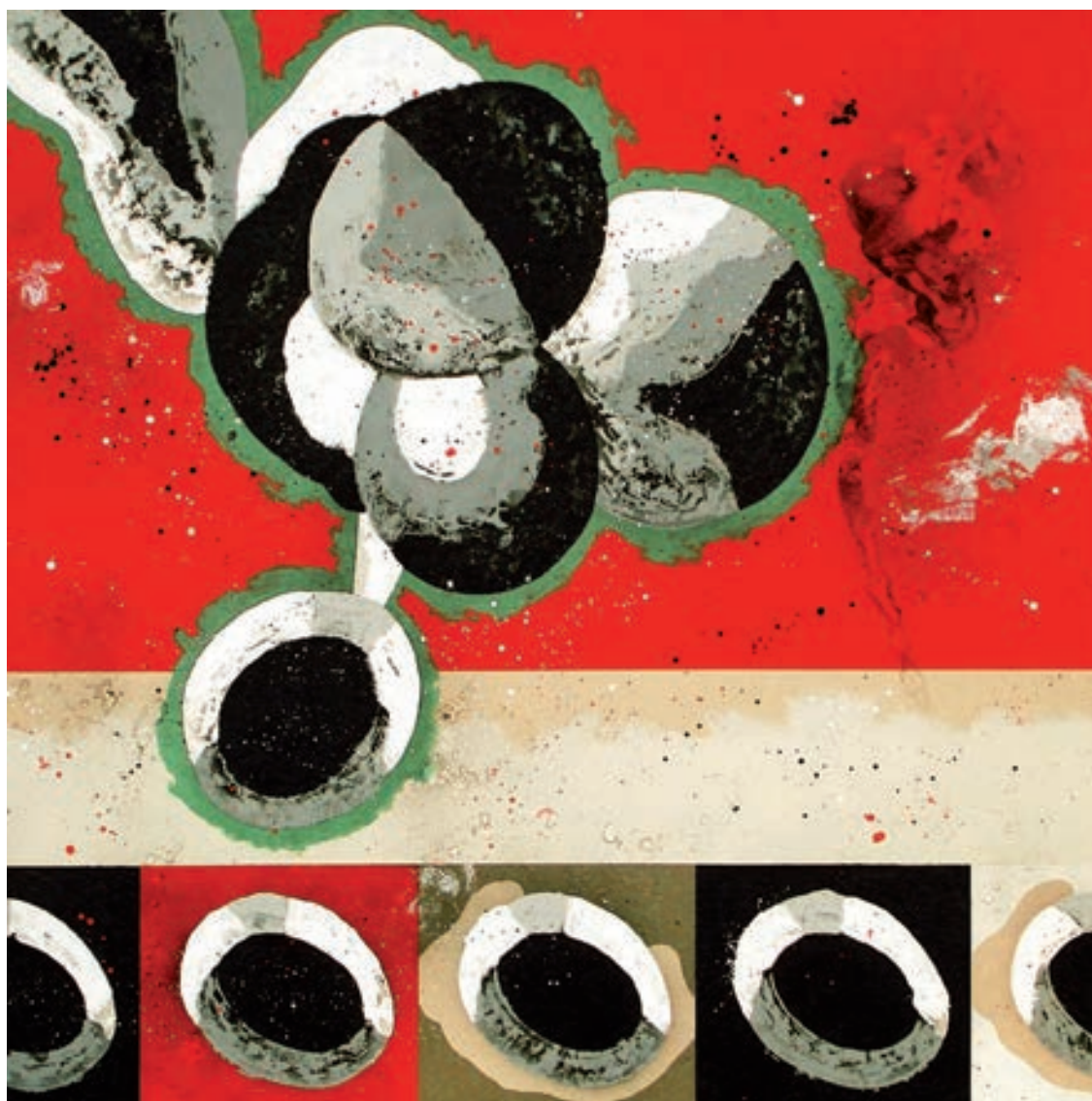
Máscara de la amistad.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

questions and the answers to them is the fact that an artist so interested in the physical permanence of his work is now involved in temporal issues that secularize the eternal and yields to the mutable. Pushing the changeable to the edge of the unknown suggests, thus, a derivation towards multiple possible endings; something which, on the contrary, all human production is subject to, (any phenomenon inscribes into its own identity the possibility for transformation, modification or destruction). But, by questioning from the outset of the creative process the principles of subordination to the permanent, Ciria eludes giving any nuclear identity to the pictorial work, as it would be discovered through its own genesis to be determined by the acceleration of its aging.

The essence of becoming is, for Deleuze, the union of the senses, “of the future and the past, of the day before and the day after, of more and less, of too much and not enough, of the active and the passive, of cause and effect”⁴¹. The detained dissolves under the prism of the event, which seems to imply a temporal development inherent to the work itself. But distinct from Performance Art, actions or the Happening, where the emphasis on process gives relevancy to the experience of the event, rather than to the material presence of the work of art. When Ciria uses insulation panels he doesn’t intend to find any resolution in the strict present independent of the

specificity of the work of art as a painting. We are thus dealing with the possibility of modifications in the future more than in measurable time as it passes. But, to what extent is talking about what hasn’t happened yet pertinent? The inclusion of this point of view is ineffectual –it could be argued – in the field of perception. It is, *grosso modo*, the link between the subject and the object. Nevertheless, the precariousness of the material activates the uncertainty regarding the possibilities of alteration and expiration of a work of art that furthermore, (due to its formal resolution that has already been analyzed here), produces a feeling of unfinished rawness. In this regard, perception is always conditioned by the resignation to a totality, or what’s the same, by the rejection of the utopia of zero time advanced by Modernism. Now, let’s distill the gaze that reveals something it seems to be negating. The time of perception is no longer singular, tending towards the instant; rather it opens up a new internally temporalized regime (like painting prone to expanding from the inside as well).

As the reader will have been able to notice, I’ve been affirming a change before it comes to pass. One hypothesis that is, I admit, the excuse for conceptual analysis that wants to substitute the unique order of representation with an argument that has been latent up to now in Ciria’s recent work. Contrary to the immobile elasticity of a viewer used to visually dominating a world categorized and objectified in the pictorial support, the artist suggests a gaze that puts the singular in flux and opens up new relationships that raise questions about the temporal problematic of pictorial representation. Ciria finds himself once again at a point of crisis, at a formal and conceptual limit, that wants to inhabit the erosiveness of the time of matter through a support that vibrates at the encounter with our libidinal drive, with that gaze that calls forth the petrifying Medusa⁴² but which irremediably goes the way of the mutable and perishable as a result of the experience of its fragility. It was Freud who analyzed that last phenomenon when he stated that the value of the perishable brings with it the value of rareness in time, and that “the limited possibilities of enjoying it makes it all the more precious” so that, as he says immediately afterwards, “the judgment of how much perfection and beauty there is can be found in the importance it has for our perception; it doesn’t need to survive, as a consequence, it’s independent of its duration in time.”⁴³



Ratrapante (Speedy).
La Guardia Place series. 2007.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Ratrapante (Speedy).
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Venus.
La Guardia Place series. 2007.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Venus.
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Fake shyness of the seducer.
La Guardia Place series. 2007.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Falsa timidez del seductor.
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Vacating mask.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 47^{1/4} x 35^{1/2} in.

Máscara desocupándose.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 120 x 90 cm.

As a composition, this painting is conditioned by its own contradiction, by the other painting that it has yet to be. The wound on its skin modifies the action of the painter as the only creator of the image, the incision, the tear, the perforation, as marks left by time, were some of the tools Tapies used to emulate the passage of time. Ciria inverts this strategy when he works on the panels of insulation. If Tapies used those resources with an evocative instead of compositional approach, “as if they were natural, without making their artificiality explicit”⁴⁴, Ciria allows tension between the natural accident and painterly conception to be the origin and justification for new interventions, the multiplication of wounds and the total destruction of the pictorial image, to fullness through annihilation.

“Box of Mental States”: Drawings by Ciria

“I then slept – and upon awaking, I must have returned upon my steps
- thus supposing the circuit nearly double what it actually was”.
Edgar Allan Poe, *The Pit and the Pendulum*.

In contrast to the quotidian body understood as a sleeping entity⁴⁵, you can only oppose wakefulness, “capable of getting an alert body, a body in constant tension and ‘discomfort’ that suspends the voracious expansion of the ruling ideological system”⁴⁶. Ciria’s most recent work comes out of a long ascendancy, of explorations that have gone through one stage after another. I have suggested, as the first level of thematic-referential reading, the unveiling of a series of formulations directed at the questioning or negation of the *quotidianness of the body*. The mystery of this metamorphosis has been incarnated in a second formal-conceptual level that has arisen out of drawing as the means of recounting, exploration and experimentation.

Iconographic metamorphosis, as well as the idea of combinatory possibility, seem to have picked up a lot of speed since the beginning of Ciria’s New York period. This is true in two ways, firstly; the geographic change has permitted the affirmation of a definitive stylistic shift, initially materialized through a very specific assertion, “I didn’t want to go back to making paintings like the gestural abstraction before New York”⁴⁷. And secondly, professional commitments that have been the cause of frequent returns to his Madrid studio seem to have functioned as a point of inflection when it came to taking up work again in New York, “I’ve come up with a lot of ideas on my trips between the two cities. In one atmosphere, in Manhattan, it seemed more relaxed, free, and without pressure than ever”⁴⁸.

In our conversations about the implications of those trips, Ciria has insisted on the evolutionary dimension that they have always brought about. Going back to New York after a period of work in Madrid means looking at

the paintings that were left the studio in La Guardia Place in a detached way, as if they weren’t mine and I needed to respond to them in some definitive way. I can’t start working on them again, because there’s no correspondence with their new creative state which is what sets off the desire to go in one direction or another, closed up in a schizophrenic succession of *mental states* where time and memory act revulsively. It’s not surprising that his sketchbook, a privileged witness through recent years of the artist’s shifts, processes and experimentations, has been given precisely the name “Caja de estados mentales” (Box of Mental States) by the artist.

I want to proceed with caution on this point, because all of Ciria’s New York series negate as much as they confirm the previous ones. The drive behind his work in recent years has displayed the energy generated by the dynamic of these two cities which the artist himself understands as two opposite poles. Nevertheless, just as we’ve been able to see, there is an uneasy harmony that ties together all the states of his latest development, a topography that the artist seems to materialize unconsciously, even when he tries to deny the terrain that’s already been explored. In this sense, Ciria’s future is still inscribed in that circular structure that ties him to a constant conflict between the appropriate and the inappropriate, to an unconscious longing to always paint, as the artist himself has admitted, the same painting.

Ciria’s drawings move back and forth. On one side, as part of a sketchbook focused on the graphic resolution of various unpremeditated ideas, and on the other, as a tool to test or analyze the formal possibilities and the conceptual model of any given pictorial project. So, despite being made based on a structure determined by the ellipse and, later on, by more complex linear organizations, we can’t articulate a strict order to the evolution of his analyses. The iconographic network that provides support for the whole is also what accentuates the fluidity of ideas and new compositional relationships. The number of recurrences that contain the whole of the notebook produces “a reserve of possibilities that are integrated into the draughtsman’s memory as possible filters that articulate new closures in meaning”⁴⁹. Thoughts and obsessions that appear and reappear melted down, expressing compulsive visions, rhythmic variations and expressive twists. A collection of ideas with a common origin, manifesting itself through the reflection of the particular dynamic of each moment of the creative act.

³⁷BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp. 418-419

³⁸Ibidem.

³⁹Ibidem.

⁴⁰KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal, Madrid, 2003, p. 257.

⁴¹DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1989, p. 26.

⁴²“The severed head of Medusa could well symbolize the triumph over the metaphysics of representation, as it defeats the gaze that fixes the contingent and dynamic in an image”. ÚBEDA FERNÁNDEZ, M^a Elena. *The gaze overwhelmed: the thickness of the aesthetic subject’s experience in the context of the crisis of the scopie regime*. Unpublished doctoral thesis Granada, 2005, Universidad de Granada, p. 267.

⁴³FREUD, S. “Lo perecedero” en *Obras completas*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

⁴⁴BOZAL, Valeriano. Op. cit., p. 284.

⁴⁵For quotidian it should be understood that “which turns the body into a sleeping entity, submitted to a homogenizing discourse that instrumentalizes it, until it turns it into a medium, with no other function besides being an outlet for the expansion of the dominating value system”.

⁴⁶Ibidem

⁴⁷CIRIA, José Manuel. “Volver”. *Búsquedas en Nueva York*. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, pp. 44- 45.

⁴⁸Ibidem.

⁴⁹GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 47.



The absence.
(Version II). La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

La ausencia.
(Versión II). Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

The Ellipse and the Mask

In the legend of the origin of drawing, according to Pliny the Elder's account, graphical representation is attributed to the absence or invisibility of the model. The daughter of Butades the potter of Sicyon circumscribes within a few lines the shadow cast by the face of her lover who is about to leave. While she was doing this she didn't see her lover, "as if in order to draw -writes Derrida- seeing were prohibited, as if one only drew on the condition of not seeing, as if the drawing were a declaration of love destined and ordered by the invisibility of the other, at least if that doesn't arise from seeing the other outside of the gaze"⁵⁰. At the same time she's drawing the line on the wall, the potter's daughter sends her lover away. According to Derrida's terms, between the visible and the line of the drawing there is more than merely a separation, there is an "abyss". The invention of the line is not regulated by what is visible in the present. That which the drawing brings forth cannot be mimetic. Taking this thesis further, Derrida will end up stating that that same thing which is eventually to be imitated, to restore or to return, is found, invariably, in invisibility.

If drawing the body is to "depict it as lost"⁵¹, the image of the mask shows us a new pillaging of identity and it culminates in the absence of a subject. A peculiar symbolic tale we've been telling in these pages, where the body analyzed by Ciria has affirmed its Being by constructing its retreat, it has progressively revealed itself to be ossified, separated, open, dissipated, and finally, blown up into masks. His drawings, gathered together in a sketchbook the artist calls a "Caja de estados mentales" (Box of Mental States), suggest a new degree of dispossession by revealing the skeleton of its structure, the last level that links form with tangible existence. Color provided the "Schandenmaske" paintings with a skin; its contrasts saturated the surface of the mask and, through that, our gaze. But, the drawings take a different tack; the monochromatic graphism that compartmentalizes the interior of the mask reveals itself to be the last armature that causes us to recognize it as such.

But, perhaps we should ask ourselves if the artist himself, while making those drawings, had progressively stopped understanding them as masks to concentrate on the pure syntax of formal concerns. That wouldn't be surprising from an artist who defends the impossibility of a work of art having one unique meaning⁵² and whose interests have, fundamentally, been oriented towards visual construction by means of the combinatory of conceptual units. In fact, the elliptical profile that's repeated throughout his drawings, with infinite variations inscribed within it, is configured as a recurring module. We shall soon see, rather than a succession of masks, the emblem of a unique matrix upon which multiple organizational variations have been experimented with.

Repetition has a positive and creative function in Ciria's work, a notion derived from Deleuze's investigation of the distinction between the repetition of identity and the repetition of difference, the repetition of the same or the repetition of the new, active repetition and passive or reactive repetition⁵³. An initial matrix, upon appearing once more in another piece, does not preserve what it negates; rather it affirms what it changes, its novelty, which is always essentially semantic. And in order for repetition to not deplete itself, "must be accompanied by the game of creativity which adds something new to repetition"⁵⁴.

These boots are made for walkin.
(Version III). Green Park Suite. 2008.
Oil on linen. 59 x 59 in.

These boots are made for walkin.
(Versión III). Suite Green Park. 2008.
Óleo sobre lino. 150 x 150 cm.

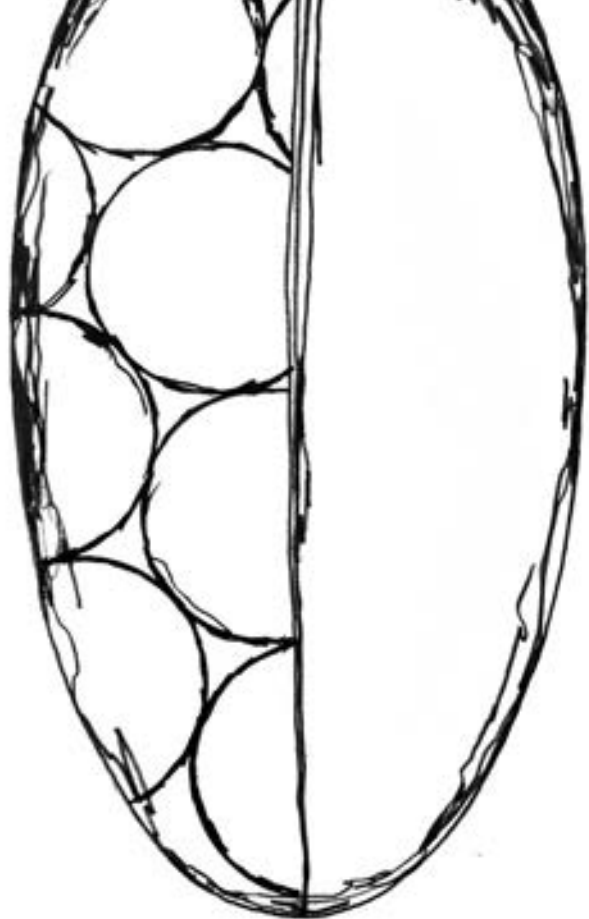


Feminine shadow.
La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Sombra femenina.
Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

But, this interest in modularity is nothing new in Ciria's work. I've previously mentioned that one of the consequences of examining the redemption of drawing as a structural base for the "La Guardia Place" paintings was the organization of part of his experimentations in repetition into a catalog of specific forms⁵⁵, the use of minimum specific iterative units whose variability was stimulated through color, compositional layout and their relationship to the ground.

Parallel to this exploration within "La Guardia Place", and thus also preceding the beginning of the "Schandenmaske" series of paintings⁵⁶, Ciria began making a series of drawings in which he simplified the complexity of the matrix in order to at last make it into a simple oval. Within this structure the artist suggests various graphical codes that respond to meditated adjustments in the compositional assemblage and which, other than a few exceptions, are not repeated in the chromatic solutions of the "Schandenmaske". In fact, we should judge these drawings relatively autonomously in respect to the series of paintings, although they may seem to be the spark that sets them off, they are not used as preparatory models or sketches. In contrast to the exultant chromatic dimension of the "Schandenmaske", always mediated by chance, the artist understands drawing as a fluid system that produces its own internal rules. They are linear, free of ornamental rhetoric, precise, and full of complexity and retained intensity.



Writing poems mask.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara de escribir poemas.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Taking drawing to be a laboratory of ideas and not just a preparatory scaffolding is a notion that became deeply rooted during modernism. A substrate so powerful that it would even come to be erased in order to discover nothingness as the common ground. That is what happened in 1953, when Rauschenberg asked Willem de Kooning to give him a drawing with the intention of making it disappear through a meticulous erasing process. Two marks (the one that was there and which we don't see, the one that's there now and we can barely perceive) as "the choreography of desire and a forgotten memory"⁵⁷. Emptying in order to create was also the strategy Malevich had engaged in in his square, a zero degree of form "understood in the same way that Roland Barthes understood the zero degree of writing"⁵⁸. In fact, the idea of a black Suprematist square had its genesis in a drawing made for a set design for the opera *Victory over the Sun*. The Ukrainian artist would affirm that, "That drawing will be of great importance for painting. What's been made unconsciously will now bear extraordinary fruits".

Drawing, insofar as it is an operative language opposed to the multiplicity of the real, lets us make some cognitive hypotheses that are summarized in the graphical construction of the image. At the same time, it highlights the indeterminacy of matter as much as the discontinuous and essential qualities of the object. According to Lacan, the essential, insofar as it refers to the make up of an object, a derivation of the recognition of the absolute Other, and thus "in the tension between the suppressed and that which substitutes it, that new dimension occurs which so visibly introduces poetic improvisation"⁵⁹, is a new order of symbolic relation with the world. Drawing as a linear demarcation does not transcribe a body but rather it leaves its mark, and because of that, it belongs to that strangest class of things, "that hardly have a presence; if it does, it's sound, it borders on silence; if it's words, it borders on muteness; the presence of such purity, it borders on absence; if it's the class of being on the edge of not-being"⁶⁰.

In his drawings Ciria is seeking an immediate efflorescence of intuition and, concurrently, he is pursuing one image that he constantly and obsessively comes back to, the mask, putting it through a constant process of disarticulation and re-articulation. But, in order to make his drawing that figure, he opens up voids that define the interior reality of the figure, as if he wanted to negate their use for concealment and could only reveal their linear relationship to space. As opposed to his paintings that have a similar subject, Ciria takes on the specificity of the linear structure with all its implications, including the most extreme one, which is introducing nothingness⁶¹. Graphic materialization has the effect of revealing the purity of forms out of the tension between two opposites, the white of the paper and the black of the drawing⁶², a strange friction that makes matter invisible as much as it reveals the vitality of form.

⁵⁰ DERRIDA, J. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Louvre/Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 54.

⁵¹ WAJEMAN, Gerard. "Narciso o El fantasma de la pintura", in *Arte y Fantasma*, Chapvallon, Paris, 1984, pp. 107-126

⁵² "There is nothing even like a literal meaning, if by meaning one understands a clear, transparent concept regardless of the context or what's in the mind of the artist or the viewer; a meaning that could act as a limit to interpretation by being outside of interpretation a signified outside of signification. Interpretation doesn't exist without the work of Art and never yields results, except for purely analytical ones" Statement by the artist printed in TOWERDAWN, Joseph. "Plástica y semántica (Conversaciones con José Manuel Ciria)". *Quis custodiet pisos custodes*. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, p. 43.

⁵³ DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1967.

⁵⁴ MALPARTIDA, D. "El placer de la repetición", in *Revista de Actualidad Psicológica*, XV, Buenos Aires, July, 2003.

⁵⁵ DELGADO, Carlos. "Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria". *Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius*. Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008, pp. 177-179.

⁵⁶ "Since late 2006, a sketch book and a little box of 6B and 8B graphite sticks had traveled with me. In this "travel notebook" which had been called a BOX OF MENTAL STATES since the beginning on page after page I'd been giving form to mask contours just for fun, long before the Schandenmaske masks saw to light. Maybe inside of us there is a premonition dwelling, intimation, a rudimentary kind of hunch about something that might happen at a later date, independently of the muses, or quite probably directly caused by them. CIRIA, José Manuel. *The Absent Hand*.

⁵⁷ REPLINGER, Mercedes. "Elogio del color". *Arte, individuo y sociedad*, no. 3, 1990, p. 145.

⁵⁸ HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Ángel. *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Diputación de Valencia, 2006, p. 81.

⁵⁹ LACAN, Jacques. "Ensayo de una lógica de caucho". *El Seminario 4. La Relación de Objeto*. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 380.

⁶⁰ ZAMBRANO, Marfa. "Amor y muerte en los dibujos de Picasso". *España, sueño y verdad*. Siruela, Madrid, 1994, p. 185.

⁶¹ "In drawing, the work consists of putting in nothingness for every certainty that the innocent act of scratching with something that makes darkness -a stain, a crayon, a pencil- on the ground plane of light intends to introduce. A way of dealing with the nothingness making up objects, to express the unknown in which vision moves, to strip away habit". RAMOS, Miguel Ángel. "Quizá la distancia sea la duda". GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) *Op. cit.*, p. 304.

⁶² "Black and white are different in that they are considered to be opposites, while it's only in technical terminology that orange and blue are believed to be complementary colors". BATCHELOR, David. *Cromofobia. Síntesis*, Madrid, 2001, p. 105.





Schandenmaske XVIII.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 20 x 16 in

Schandenmaske XVIII.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Schandenmaske XIX.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 20 x 16 in

Schandenmaske XIX.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Schandenmaske XX.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 20 x 16 in

Schandenmaske XX.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Flying pants.
(Version II). La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in

Pantalones voladores.
(Versión II). Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

Last Drawings: the integration of the void

In the “Box of Mental States” sketchbook, each new approach to linear compartmentalization is a “field of forces” that feeds off of its predecessors. Ciria’s graphical language produces masks with the dimension of depth subtracted from them and onto which drawing has been tattooed, where concealing and showing are mutually contradicted. In these drawings the skin of the ellipse shows its strangeness as a sign before decomposing and letting itself be invaded by the corrosive breath of the void, an operation that has its experimental materialization in the last eight drawings that make up the body of work. In these pieces, the artist quickens the rhythm of his marks and breaks the uniqueness of the contour line, “as if the mask opened up in three ‘disjointed’ planes, leaving voids, big holes or cavities in the evolution of the ‘silhouette’”. It was as if, suddenly, the masks needed a transversal reading for unraveling their mysteries. A new creative system that explored the “voids”, antithetically opposed to the initial formal approach of the drawings. One word fell like an axe inside my head; “De-occupation”⁶³.

His growing interest in destabilizing the logic of the elliptical module would lead him to begin his drawings with different priorities, through incessant relational coupling drawing from the dialog between form and void, where the latter now takes on an active role. The new images come out of that necessity for form to have a rational will that revolves around the idea of finding a new nucleus based on the varied connection of the parts. For this process, the artist found recourse in the term *de-occupation* that, of course, immediately made me think about Jorge Oteiza, “with whom I shared”, said Ciria, “aside from some common interests and priceless conversations, an exquisite photograph taken in Zumaia a couple of years before he passed away. I remembered his ‘Experimental Proposition’, his mysticism, his eagerness for transcendence, his tumultuous scandals, and the scarce recognition of the importance of his work. I asked myself if perhaps I didn’t relentlessly try to provide my work with a basis in methodical and analytical activity and if what I’ve always been looking for wasn’t to reach higher levels of knowledge and deepen my analysis of pictorial space”⁶⁴.

New Venus.
La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Nueva Venus.
Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

The idea of fighting in favor of space already appears in a rough form in this statement, and because of this the artist will stress the value of line, the traditional representation of the limit of the body, in relation to that which surpasses its definition as such. This process of attaining intimate knowledge of matter through the void had marked Oteiza’s career as a sculpture. Oteiza achieved the conclusive void of his *Metaphysical boxes* where matter materializes itself as de-occupation. This space of non-place would constitute the evasion of tangible sculptural mass. In this way, as Pedro Manterola has indicated, “The *Metaphysical boxes* are not, as they seem at first glance, sculpture made with sheets of metal, but rather a box-place where the sculpture –empty space– resides”⁶⁵. As opposed to the vital space of Heidegger’s philosophy or space shaped by Chillida, both territories are intended for life, to be inhabited. Oteiza’s space is uninhabitable, and thus sacred, like the Parthenon and the Cromlech also were⁶⁶.





This big.
Green Park Suite. 2008.
Oil on linen. 59 x 59 in.

Así de grande.
Suite Green Park. 2008.
Óleo sobre lino. 150 x 150 cm.

Oteiza limited sculptural space through the spatial use of what he himself referred to as “Malevichean Unity”, a small dynamic, unstable and floating surface. In the free and pure formality of Suprematism the sculptor found the possibility of a light modular form, lacking emotional-expressive connotations, and which could be translated into three dimensions. In other words, his “de-occupied” abstract sculptural work would be exercises in the activation of three dimensional space in a way similar to what Malevich’s paintings had done with pictorial space.

In an audacious conceptual reconversion, Ciria’s latest drawings are an attempt to translate that activation of space through the graphism of drawing and by giving them a reductive formal quality. It’s not a question then of a return to the origin, to Malevich. The recent comments on drawing that Ciria’s work raises are closer to the dynamism of Oteiza than to linear space, where the forms rotate, limiting the void, deformed into concave planes intercepting each other; a strategy the Basque artist developed principally in his de-occupations of the cylinder and the sphere, as well as in his emblematic *Homage to Malevich* from 1957, where the curve is what *physically* forms the sculpture.

This dynamic tension between being and nothingness is, in Ciria’s last eight drawings, a tool for gaining knowledge about perception as an interpretative process. The information from a visual motif is so great that “the nervous system would not be able to interpret it if there were no process of abstraction that could reduce it into manageable quantities. Perception is, therefore, a hierarchical process of interpretation”⁶⁷. This implies, on one hand, the elimination of certain information structures in favor of others, where the formal and semantic dynamic are reorganized to generate a hermeneutic explanation in the viewer which, even if it is not the only route that presents itself to someone who wants to approach a work of art it, “implies an effective relationship between the interpreter and the work”⁶⁸. In this point, Ciria intends to invite atonement for the mask, using drawing as an instrument the makes spatial perception into an *experience*. Form and negative space enter into the illusion of a flat and mobile continuity, idealistically two dimensional, and congruent with what we normally understand as abstract or completely aniconic form. The formal approach Ciria takes in these last eight drawings shows signs that articulate pictorial rhythms but lack specific references. What determines the meaning of these pieces is no longer the mask that originated them, but rather the compartmentalized spatial unfolding that, through its dialog between matter and space, clarifies the condition of its structure.

On the other hand, even if this series is inscribed in the same field of reflexive action, with Ciria, we don’t find the strict notion of experiential sequence that Oteiza had advocated, and neither does he codify his work



through the radical distillation of the Malevichean pictorial signifier. In this regard, the de-occupation drawings acquire a notable distance in regard to the various stylistic orientations he dialogs with, which is doubtlessly an affirmation of the interest of his work. Derrida observed that to inherit is to choose⁶⁹. Ciria takes on this idea with lucidity, in that he starts from an examination of artistic practices through the consciousness of his own discourse. Along these lines, in his most recent series, brought together under the clarifying epigraph “De-occupations”, the artist articulates the painting using the defining parameters of form that we have just analyzed but introduces the sensual element of color, which didn’t interest Oteiza in the least, or which Malevich supplanted in favor of black and white as being the forms of authentic Suprematism.

“De-occupations”

The order of being, its plausible transparency, had been broken in Ciria’s work, or even negated, and it reconstituted itself only to become a mask. But the tremulous contour of the oval, the last pretext of metaphor, the disguise, would soon become a ruin. In his “De-occupations” series the mask refuses to close itself; on the contrary it spreads itself out, like something imaginary. But the grammar the image is structured with, the impeccable dynamic order of composition that comes from his drawings, only serves to intensify the desire to ensure metamorphosis. It’s not a cartography, like the one in the Borges story⁷⁰, consumed by its own destiny, rather it’s submitted to a process of rigorously articulated distortion.

The artist defines this new series with the dialog of the ellipse as a referential structure with space as an active void, for which the figure is divided in two directions, emptiness or matter, that are kept in a constant close friction. Intersections as well as disarray allow for a hyperbaton that re-configures and disfigures the idea that motivated it, whose originary essence disappears. So, contrary to the laws of measurability –the line – that set apart his latest drawings, the qualitative – color– is the element that dictates expressiveness and the articulation of these paintings. Like makeup on top of form, the chromatic surface conceals the clean essence of the de-occupation of his drawings.

Once the structure of the mask has been deconstructed, we might think that the artist wants to reveal an underlying image, to bring to the surface an identity concealed by the veil that has now been partially lifted. Nevertheless, there is no identity revealed between the cracks that affirm the functional purpose of the mask, all we can affirm is the certainty of its deterioration as such. And this happens because what the artist has been seeking since beginning the “Schandenmaske” has been to go deeper into the essential truth of the mask, in the direction described by Barthes, where the principal instrument for its operation is the passage of time, “Let’s take an object we normally use. What exposes its essence most effectively is not its new, unused state, rather it’s the deformed, somewhat used, dirty or abandoned state. It’s in its remains where the truth of things can be read”⁷¹. In these paintings there is a desire to accelerate time and discover new structures for pictorial space, to overcome the static and reach the strange beauty of uncertainty. The essential oval has been put through a systematic process of regulation and interior compartmentalization so that, once the fundamental vertices of their formal possibilities have materialized, they traverse the gaze with their interiority and reconfigure it in relation to space.

Ciria’s combinatory thus inscribed new variables presented as conceptual binomials, matter-void, space-time, within an approach made risky by all the frictions generated in respect to the two dimensionality and specificity of pictorial practice. Berger would be the one to describe, in a beautiful text, that the static visual image negates time in itself, so “the singularity of the experience or looking at a painting many times – over a period of days or years- is that, in the midst of that flow, the image remains intact (...) the same pitcher always pouring the same milk, the same sea with the same waves that never break, the unchanging face and smile”⁷².

The painting bids farewell to the eyes that made it to take its place with the ones of its new *creator of meanings*. From the original intention only the primary structure remains, unmoving, that which remains after a loss and constructs a pictorial image that will now be rebuilt. Autonomy is relativized while waiting for the arrival of a gaze, which nonetheless also implies the prospective dependence on a subject, an other one. Painting will be some sort of prophecy about what the viewer sees while looking, the scenario of an absence about which one can only speculate, “Some painters, when they reach a certain phase during working on a piece, tend to look at their paintings in a mirror. They then see the image reversed. When they’re asked why they do it, they answer that it lets them see the painting for the first time. What they see in the mirror is something similar to that

moment in the future the painting is directed towards. The mirror lets them forget for a little while their present way of seeing as painters and take up something from the way of seeing of the painting’s future viewer”⁷³.

In Ciria’s most recent work, this hypothetical mirror will take on the properties of a dissection table that shows us the miniscule *monstrosity* of the mask, its nature of being opposed to the normal pristine state of matter. This poetic approach puts the concepts of memory and identity into doubt, the fundamental structures of the “I”. Primarily, “this is because it remembers having been; memory is the foundation of its identity, alongside the unity of the body and kinesthesia or the consciousness of having a body. Memory is also the model which perception and desire operate with, the model of the imaginary and the absent, or of the symbolic”⁷⁴. When representation has lost its referential uniqueness the pictorial image is configured as the essence of an emptiness. But Ciria doesn’t compose paintings based on a physical model that he contemplates or analyzes. Rather, he is guided by the marks that modulate the echoes of the subconscious. His painting is, certainly, a remembering, a *performative* act that assumes the inconsistencies of space and the inflections of time as abstractions susceptible to modulation.

Ciria’s approach to the creative act is sensitive and experimental. His high status in Spanish painting in recent decades is a reality that keeps being repeated in every new stage of his career, with his New York period having perhaps been the one that has consolidated the intensity of his work and the rigorousness of his evolution. He belongs, without a doubt, to that class of artists who replace complacency with occasional discoveries or merely intuitive curiosity with the search and invention of a lucid identity for the artistic act. The unmistakable personality present in all of his work doesn’t hide the fact that he is convinced that thought is always evolutionary, as the creative process must also be. And neither does he hide the importance of having sufficient knowledge and sufficiently reflecting upon the past. His staunch commitment to painting is the result of that double sided and contradictory consciousness.

⁶³ CIRIA, José Manuel. The Absent Hand.

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ MANTEROLA, Pedro. “Cinco pasos en torno a la Pasión de Jorge Oteiza”. Oteiza-Moneo. Catálogo de la exposición en el Pabellón de Navarra de la Exposición Universal de Sevilla, Pamplona, 1992, p. 23.

⁶⁶ According to what Oteiza wrote, “... the Parthenon is nothing more than a sacred void symbolic of our Cromlech, but expressed figuratively. The peripteros, the rectangular columned enclosure, corresponds to our empty circle described by a circle of stones. A temple is constructed in its interior for the representation of the sacred that logically, doesn't have any practical use. Insofar as the appearance of the symbol of the Parthenon in the Acropolis in Athens, a parthenon was built in every acropolis in every Greek city. The same as what happened in the Neolithic age with the representation of the Cromlech”. AA.VV. Oteiza. Propósito experimental. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988.

⁶⁷ ENSEN P., Henning. “Turbulencia epistemológica y transformación del pensamiento”. Revista Reflexiones. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica, no. 12, April, 1993.

⁶⁸ AUMONT, Jacques. La estética hoy. Cátedra, Madrid, 2001, p. 302.

⁶⁹ DERRIDA, Jacques. Spectres de Marx. Galilée, Paris, 1987.

⁷⁰ In 1954 Jorge Luis Borges published the second edition of The Universal History of Infamy in Buenos Aires, a book of short stories in which a text attributed to one Suárez Miranda appears with the title (On the Exactitude of Science), “Viajes de Varones Prudentes, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658” in which he narrates the absurdity of wanting to create a duplicate of reality. “In that empire, the Art of Cartography had attained such perfection that the map of just one province was the size of a city, and the map of the empire took up an entire province. As time went on, The College of Cartographers, becoming dissatisfied with these unwieldy maps, decided to make a map the empire having the size of the empire and coinciding with it point by point. Less addicted to the study of cartography, later generations understood the uselessness of such an extensive map and not without pity abandoned it to the harshness of the sun and the winters. In the deserts of the west some tattered ruins of the map remained, inhabited by animals and beggars, and in the entire country there is no other relic of any geographical discipline”.

⁷¹ BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Paidós, Barcelona, 1986, pp. 183-184.

⁷² BERGER, John. El sentido de la vista. Alianza, p. 193

⁷³ Ibidem, p. 194.

⁷⁴ MATAMORO, Blas. Por el camino de Proust. Anthropos, Barcelona, 1988, p. 245.



View of Ciria's exhibition in the Carlos de Amberes Foundation (Madrid, 2008)

The painted language of **CIRIA**

Jo Ann Perse



Erasing errors mask.

Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara de borrar errores.

Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

My first introduction to Jose Manuel Ciria's work was through a catalog from a gallery in Madrid (Spain), that had been given to me by a friend. I found myself looking through the catalog time and time again because my eye kept seeing something different upon each viewing. The compositions were so intriguing, the colors vibrant, hot, and intricate. When I looked at the images on the pages, I knew I was looking at something and someone unique. I have often wondered since how his imagination became the reality of his paintings.

The story being told through this latest series, entitled *La Guardia Place*, is the story of evolution from beginning to end, with man and woman, birth and death, sex and love, all bursting with a life force from the artists hand directly onto the surface of the canvas. Perhaps a rebirth of the artist's vision, his next stage of evolution. They are not just simple abstract forms. Jose leaves the message of his work intentionally blurry. Its interpretation or re-interpretation is strictly up to the viewer. Every eye see's a different vista, and as the old saying goes, beauty is in the eye of the beholder. Then the beauty of form, of life, of color, of landscapes and vistas, all things seen and imagined are personified on canvas by Jose.

The paintings in the *La Guardia Place* series challenge the viewer by both their size and their imposing shapes. They seem to come to life in quiet simplistic form and morph into the most powerful figures in a dramatic landscape with fantastical backgrounds. The artist introduces us to such wondrous and amazing colors, alluring shades of earthen greens, vibrant scrumptious oranges, and warm welcoming greys, reminiscent of the elements, earth, air, water. The compositions have a hard "push-pull" quality to them, with dominant out of scale orbs and humanistic shapes which are captured in deep dimensional space realms or a never-ending cosmic landscape.

The explosion of the artist's colors, the way his brush seems to dance across the canvas, leaves viewers wondering what lies beyond the borders. It could be a single man on the brink of evolution, perhaps holding his arm out as if an invitation of welcome to some unseen visitor. Ciria's work takes the viewers imagination on a journey to distant lands and future/past species that we would never meet otherwise.



Ciria introduces us to a new series *Schandenmaske Masks* in this exhibition. Huge paintings and warm inviting drawings. Man has been drawing, creating, making, and sculpting masks in every culture since the beginning of time. Ciria brings these simple mask renderings to life in a quick succession of strokes, and they have this haunting ghost-like everyman visage. They can also evoke warmth, strength, and individuality. It is a language we all understand and I, for one, feel moved by their presence in both mediums.

Ciria's work is reminiscent of the classic masters of color, like Kazimir Malevich, or creators of movement like Toulouse Lautrec and Edgar Degas, and the spiritual evocation of African mask craftsmen, over a stick-like figures, like that of Alberto Giacometti. It's all a re-interpretation with an eye of a new generation looking towards the future.

This new body of work makes you believe in the power of man, the strength of man, the future of art and the enduring legacy of Jose Manuel Ciria.



Julio César Abad Vidal and a few friends with Ciria (Mérida, México, 2006)

On José Manuel Ciria's New York Years

Julio César Abad Vidal



Mask of the lost ones.

Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara de los perdidos.

Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

José Manuel Ciria transferred his studio to New York in the autumn of 2005. Since then, he has returned to Madrid on several occasions. In addition to the great deal of work sent from Manhattan, Madrid has partially remained the base where he makes work for his major solo shows in Europe, in Spain¹ as well as the neighboring countries of France and Portugal².

In September, 2005 Ciria went to New York directly from the capital of the Mexican state of Zacatecas, which was the first of three stops on the Mexican tour of his retrospective show, *Squares from 79 Richmond Grove*³. The show had previously traveled to Poland and Switzerland⁴. This retrospective exhibition may be considered the most complete of any of the shows of Ciria's collected work organized so far.

It would be tempting to imagine that the experience of this show would present the artist with an important opportunity for him to be able to re-examine his entire career. In reality, however, the show, which included around fifty large-format paintings made by Ciria between 1993 and 2003, would present that temptation, but it would be mistaken. One of the salient aspects of José Manuel Ciria's personality is that he is a painter consumed by the need to make a theoretical inquiry into his working process and he has, furthermore, an insatiable anxiety for rethinking the positions he has taken and the formal experiments that have already coalesced in his work.

Moreover, New York has not been a detour in the direction his career has taken. Ciria is an artist who travels a great deal, taking advantage of stays in a wide range of countries to embrace new artistic challenges. His stay in New York may perhaps seem exceptional, if only due to its length. Still ongoing, Ciria's stay in New York has lasted three years, while his previous international stays had only lasted for one year at the most.

Residencies the painter has done

The idea of moving is crucial in Ciria's biography. José Manuel Ciria was born in 1960 in Manchester, England to Spanish parents. Ciria would begin living in Madrid when he was eight years old, when his parents returned to Spain after working abroad for several years. That sort of change of country, culture and language indelibly affects anyone who experiences it, and even more so if it happens during childhood. In Ciria's case, the transformation brought about by that move could hardly explain the feelings of uprootedness, restlessness and even distress that invade a personality such as his, characterized by its torment, and with an indefatigable thirst for excellence.

One example that comes to memory is Ciria's stay in Paris as an intern at the Colegio de España in Paris between April and July of 1994. While there he developed one of his most experimental series, which took its name from the Greek goddess of Memory who was, furthermore, the mother of the muses. As a result of the technical peculiarities of how the pieces in the "Mnemosyne" series were made, especially as a result of the nature of the support he used for them – Panglass medium weight photosensitive plastic – the reasonable conservation of the pieces was made impossible. Those pieces were destined to experience an ephemeral existence, quickly disappearing. This is the case insofar as Ciria's conviction took on a deceptive tone and became conscious of its remembering, of its memory, during the process of working on this series. The series, which had a temporary public showing at the Rue des Halles and Rue Ponthieu in Paris, has not been exhibited again since then. Ciria, who saves what remains of the pieces of the experiment in his studio in Madrid, has shown himself to be more interested in following through with the execution of the concept he had coined and pursued than in the possibility of showing the paintings again in public, which would only make evident for viewers the changes that have come about in them⁵.

Likewise, Ciria enjoyed an important grant awarded by the Spanish Ministry of Foreign Affairs for a residency at the Spanish Academy in Rome in 1995 and 1996. While he was there he had the opportunity to develop a body of large-format work titled "Máscaras de la Mirada" (Masks of the Gaze), in which he carried out an exploration of the concept of "El tiempo detenido" (Time detained)⁶. Its point of departure was the adoption of an element of randomness as a premise, in consonance with the painter's commitment to automatism, and also what came out of the experience of

¹ The exhibition, *Pinturas construidas y figuras en construcción*, organized by the Dirección General de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, was presented at the Iglesia de San Esteban (Murcia) in January and February of 2007. Additionally, in Madrid the exhibition Ciria. Rare Paintings was held at the Fundación Carlos de Amberes in April and May of 2008.

² Respectively, the exhibition was titled Ciria. La Guardia Place, it was held in the Ballroom of the City Hall of Paris (France), and at the Alfândega Museum in Oporto (Porto, Portugal), in January of 2008.

³ The show's name was taken from the home Ciria's family lived in during his childhood, which he spent in England, specifically in Manchester. The show was organized as part of the initiative Arte Español para el Exterior of the Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) which is part of the Spanish Ministry of Foreign Affairs. The three venues it went to in Mexico were: the Manuel Felguerez Museum of Abstract Art, Zacatecas, Mexico (Zac.), September 23 - November 30, 2005, Museo Casa Redonda de Chihuahua (Chihuahua, Mexico), December 8, 2005 - January 29, 2006 and the, Yucatan Atheneum Contemporary Art Museum, (MACAY) de Mérida (Yuc.), April 29 - June 26, 2006.

⁴ The first of the five venues the show would travel to was the, Museum Narodowe w Warszawie, Pałac Królikarnia (National Museum, Warsaw, Krolikarnia Palace, Poland), from May 31 - June 21, 2004. The second was Centre PasquArt (Biel-Bienne, Switzerland), January 15 - March 6, 2005.

⁵ Almost all of the paintings (fifteen) that make up the Mnemosyne family have been reproduced as they were considered to be in a state of completion at that time in the book, José Manuel Ciria Mnemosyne. Madrid, 1995.

⁶ Cfr. José Manuel Ciria. El tiempo detenido. Madrid, 1997.



Dream caused by the flight of a star.
La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Sueño causado por el vuelo de una estrella.
Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

seeing directly the work of two renaissance artists he greatly admired: Giotto and Paolo Uccello. Shorter stays have led Ciria, ultimately, to develop studio work that must be shown in situ, more often than not, in order for it to be included in public and private collections of the respective countries where he had been carrying out his activities. Which is what happened in Tel Aviv, where he ran two workshops (in 2001 and 2002), or in Moscow and Lisbon (both in 2004)⁷.

Ciria's first residence in Tel Aviv, which resulted in the work he made there being shown at the Givatayim Museum Theater in late 2001 saw the development of a short series consisting of five paintings in oil, one on military tarpaulin and one on linen (uniformly sized 200 x 200 cm.), and all given the title "Víctimas" (Victims). In those paintings, Ciria returned to a figurative approach marked by the presence of the male figure, specifically the torso, and created some monumental compositions with deep drama- tism (an expressionist vein of figuration characterized the beginnings of

Ciria's artistic career in the eighties). It could be said that these paintings are a turning point in the abundant concurrence of the work Ciria has made since the arrival of the new millennium of human heads as spaces of pictorial friction, in an incisive translation of the desolation of the human condition in the contemporary world as articulated by the artist. In the early months of 2002, during his second residence in Tel Aviv, Ciria created one of the largest pieces he has made so far. Not without success, it was a site- specific installation project that he titled *Eyes & Tears*. The piece extends itself over a large- scale photographic support reproducing a collage of highly-enlarged close-ups of eyes in black and white. Three two-by-two meter paintings, one of which extends beyond the photograph by one meter on the left, are placed on top of the photograph which measures three meters long and two meters wide. Three very synthetically represented eyes placed vertically completely fill the surface of a sheet of Plexiglas (320 x 400 cm) which was placed on the floor in front of the enormous painted and photographic frieze.

In Moscow, Ciria undertook a very fertile analysis of Suprematism and Constructivism that led him to make some of the most important pieces of his career up to that time. Ciria could now directly examine the work of Kasimir Malevich, one of the Modern artists which has been most influential for Ciria since his youth. He took advantage of the opportunity with enthusiasm⁸. And lastly, in Lisbon Ciria became engaged in employing pictorial appropriation, in a way unseen until then in his career to such a degree of intensity and with an almost monographic nature. It was, however, a practice which had been present in his work since the beginning of his career. In Lisbon, Ciria made a group of graphite transfers of several works of twentieth century art of diverse formal languages, executed by the participants of a workshop for young people which he directed⁹.

Ciria's move to New York

The work Ciria has been making since his arrival in New York at once shares in and differentiates itself from the characteristics that have defined a kind of painting that, the since the beginnings of the nineties, has constituted an essential contribution to automatism in contemporary European painting.

⁷The shows that resulted from those stays outside of Spain are, respectively, José Manuel Ciria. Entre orden y caos (Givatayim Museum-Theater, 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 (State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia 2004) and Ciria. O sonho de Lisboa (Galeria António Prates, Lisbon, Portugal, 2004). Profusely illustrated catalogs of those processes were published on the occasion of the respective exhibitions.

⁸In a later series, Ciria was concerned with compositional references to Malevich's figurative work. Ciria has made use of some of Malevich's late, most synthetic figurative paintings, made after his Suprematist period.

⁹There were six pieces, all of them were made using the same technique and had a similar format (2004, oil and graphite on plastic tarpaulin, 208 x 200 cm), were put together as a series titled after the youngest of the artist's two daughters, "Dibujos de Yago" (Drawings of Yago): Ciria sueña Lisboa (Ciria Dreams Lisbon), Doble Elvis (Elvis Double), Diana Johns, Bodegón Morandi (Morandi Still life), Desnudo violado (Violated Nude) and, A. Pratt. The pieces contain appropriations of, respectively: lyrics by Allen Jones, Double Elvis a portrait of the singer and actor made extraordinarily popular after a picture was made of him in 1963 by Andy Warhol, Target with Four Faces (1955, assemblage, encaustic, news print and canvas on linen, wood and plaster, 85 x 66 x 7,5 cm, New York, MoMA) by Jasper Johns, one of the still lifes painted by Giorgio Morandi in the fifties and two pieces by Marcel Duchamp: Nude descending a staircase, no. 2 (1912, oil on linen, 146 x 89 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art) and Fountain, a ready-made which consists of an industrially manufactured porcelain urinal signed with the pseudonym R. Mutt that was first shown at the first exhibition of the Society of Independent Artists in New York in 1917.

During the years of his mature production, Ciria has placed great importance on the strategy of using a format that reconciles itself first and foremost with his own nomadic condition, but which also constitutes a highly-appropriate vehicle for the advancement of a formal investigation marked by an approach in which consciousness of the passage of time has a central position. This format, which has been the principal one he has used since moving to New York, is a plastic tarpaulin of the kind that covers the loads on military and commercial trucks. In this way, the tools for the format have previously served to enclose and protect goods transported by vehicles. The erosion present on the plastic surface visibly manifests the effects of the elements (both temporal as well as meteorological); as Ciria never completely covers the plastic with paint, leaving the vestiges showing their material nature or their original use, and in particular the geometric grids that show the original placement of the clasps with which they had been fastened so they wouldn't come loose. For Ciria, the presence of this sullied material has been such essential territory that, currently, even when he doesn't employ the reused plastic tarpaulins, he dirties the canvas as if it had already been used. Ciria has

denominated *Jardín perverso* (*Perverse Garden*) a dirtiness common to his work. An epigraph more than a series; he uses it in reference (along with a title that individualizes each piece) to the use of textile elements as a formats for painting, which are placed on the floor of his studio to keep them from getting dirty, and which are then collected when he determines that the moment has come to make a conscious response to them in a pre-meditated pictorial application that, is not lacking, likewise, in a significant degree of chance, a constant in his production.

In many ways, the extensive reference to Malevich after the development of Suprematism was the point of departure for Ciria's formal strategies since 2005. Later, the late Malevich would become key to the graphic practice of a representative part of his most recent work. At this point we are interested in getting back the exploration of the human figure that Ciria is engaged in. Certainly, between 2005 and 2006 Ciria found inspiration in the late work of Malevich, characterized by being his most synthetic figurative painting, in which the action is located in a landscape more often than not having hardly any accentuation except a horizontal line, over which a figure is placed in the foreground. The figure is usually feminine and solitary and frequently incomplete, displaying Malevich's particular interest in the treatment of the torso and the head. The figure lacks any gestural identification when it's represented in that way. The entirety of the skin, which is extremely flat, is configured through the use of tightly-defined fields of color that cut through each other diagonally without one affecting the other.



Twirl.

La Guardia Place series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Twirl.

Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.



Games mask.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara para los juegos.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Seduction mask.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara de seducción.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

The lessons learned from Malevich were applied to a body of work with one theme which Ciria had been working on during the previous years. Certainly, since the year 2000 Ciria has developed a significant body of work with a diversity of techniques and having widely different dimensions. In that body of work, as opposed to the abstraction of his subject matter during the nineties, he made a shift to the representation of recognizable figurative elements, human heads. These paintings are characterized by the presence of the silhouette of a man drawn with insistent, rapid charcoal lines. The drawing is always reduced to the bust: the head, the neck and the shoulders. As a result, determining the identity or occupation of the subjects of the portraits is difficult. The drawing is limited to the exterior configuration of the head, and there is not usually any explicit appearance in any drawing of features such as a mouth, nose or eyes. This process sensitively renders abstraction to the characters. Additionally, Ciria charges his faces with his particular pictorial texturization in which the use of color is also reduced to black, white and red. It is painting that violates the rigid limits of the silhouette of the faces, endowing them with an exuberant, expressive charge. Perhaps due to the absence of any element pertaining to the portrait genre that would permit differentiating one face from another, Ciria has titled these pieces on tarpaulins and paper “Cabezas de Rorschach” (Rorschach Heads), as if they were elements in which the interpretation of the portrait subject could provide an intimation into the personality of the viewer¹⁰.

No longer just masks, but entire anthropomorphic elements predominate Ciria's recent large- format work. In every case, this anthropomorphic practice leads his subjects to a pronounced introspection¹¹. It is rare to find two elements of that type in the same painting. When they are present, the lack of interaction between the two can be felt, resounding in their solitudes. The titles of the paintings themselves are what make it possible to understand the scene. At times, there is an extraordinarily similarity between two actions which the artist titles in very different ways. Just one pose, which Ciria visually translates with the expression of two triangles extending towards the sides of the canvas as if they were wings, alludes, in virtue of the respective titles of each painting, to a childlike practice which intends to translate something incommensurable into the physical (“I love you this much” or “this big” say children to their parents, extending their arms as far as they will go to confess an infinite love), and possibly to a Crucifixion (a martyrdom, which consequently despite its extremity is, likewise, an act of love)¹².

¹⁰ Similar to how the Swiss psychologist Hermann Rorschach (who gave the series its name), in his research, postulated the ability of diagnosing his patients' disorders through showing them abstract ink blots and having them comment on them. This was how Rorschach, trained in Art, as was his father, established a process of analyzing his patients' capacity for projection. Likewise, Ciria's practice entices in the viewer an explicit invitation to excite the imaginative capabilities of its viewers during times of ruthless visual saturation in economically developed societies.

¹¹ For example, *Mujer extraña* (Strange Woman) (series "La Guardia Place", 2007, oil on linen, 200 x 200 cm), *Posible figura sobre fondo rojo* (Possible Figure on a Red Ground) (series "La Guardia Place", 2007, oil on linen, 200 x 200 cm), the probable onanistic representation of *La insoportable espera* (The Unbearable Wait) (series "La Guardia Place", 2007, oil on linen, 200 x 200 cm), if its configuration is compared to that alluded to in the works from the series "Venus geométrica" (Geometric Venus) made between 2002 and 2003, whose paintings were titled *Rozarte* (Brush up Against You), *Tocarte* (Touch you), *Abrazarte* (Hug You), *Besarte* (Kiss you), *Morderte* (Bite You), *Lamerte* (Lick You), *Comerte* (Eat You), *Devorarte* (Devour You), *Penetrarte* (Penetrate You), *Sodomizarte* (Sodomize You) and *Salpicarte*, (Splash You), or if, furthermore, it's compared with more recent work like *Pareja copulando* (Copulating Couple) (series "La Guardia Place", 2007, oil on linen, 200 x 200 cm), *Figura barroca* (Baroque figure) (series "La Guardia Place", 2007, oil on linen, 200 x 200 cm), or the representation in abyss of that same introspection in his *Narciso* (Narcissus) (series "La Guardia Place", 2007, oil on linen, 200 x 200 cm).

¹² As occurs in respectively: *Así de grande -Versión III-* (That Big - Version III), "Suite Green Park" (Green Park Suite), 2008, oil on linen, 150 x 150 cm.) and *Crucifixión* (Crucifixion), "La Guardia Place" series, 2007, oil on canvas, 200 x 200 cm.





Libellees' dream.

Green Park Suite. 2008.
Oil on linen. 59 x 59 in.

Sueño de Libélulas.

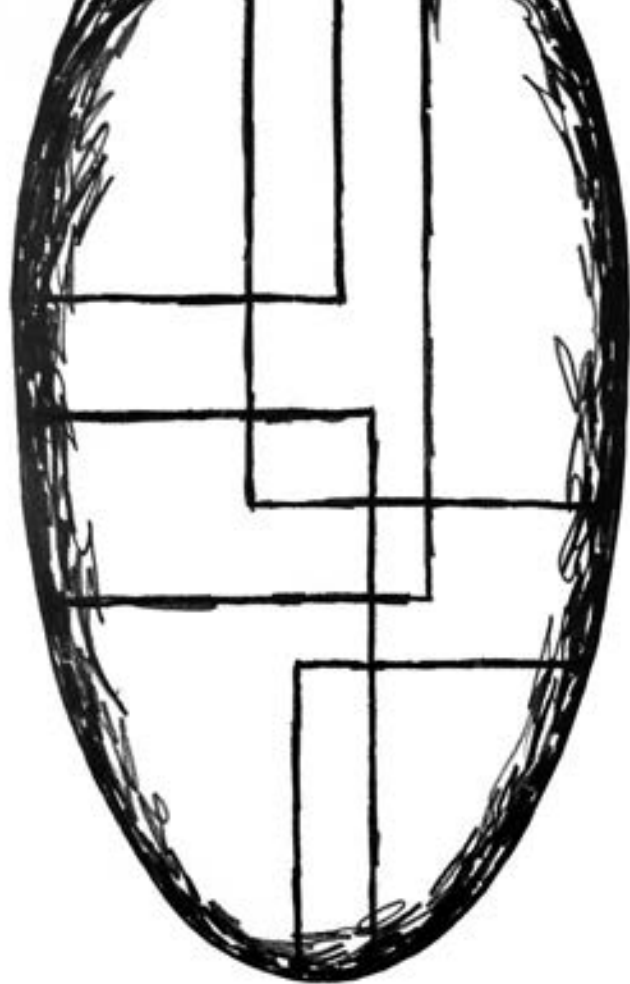
Suite Green Park. 2008.
Óleo sobre lino. 150 x 150 cm.

One of the most novel characteristics of Ciria's recent work rests on its pronounced embrace of chromatic enrichment. After years in which Ciria's chromatic reduction had become extreme, as evidenced by the heightened use of black, white, gray and red, which had exclusively predominated a large series began in 2000, titled "Glosa líquida" (Liquid Gloss). The years he has spent in New York have caused the painter to return to the use of an enriched spectrum. He has not gone back to using the pallet of ochres, yellows or even indigo of his most major work of the nineties, but rather has chosen particularly acidic colors, employed in a consciously unharmonious and agitated way. Fields of color that may be red, orange or green are used for orthogonal surfaces in the ground, or also in inventive arrangements at times still indebted to a certain orthogonality, but at times completely opposed to it, having a horizontal, oblique or vertical blur effect.

Ciria is now embracing in his painting what seems to be a greater demand for freedom. He has begun giving his color the atmospheric values associated with watercolor. This can be seen, for example, in his paintings from the "Máscaras Schandenmaske" series, begun in 2008, made with identical techniques and formats (polyvinyl paint on insulation panel, 200 x 200 cm), titled *Máscara del milagro* (Mask of the Miracle), *Máscara de encuentros* (Mask of Encounters), *Máscara de niebla* (Fog Mask), and the especially promising, *Máscara del relámpago* (Lightning Mask)¹³.

In the paintings from the series "Desocupaciones" (De-occupations), which he has just recently begun, the chromatic arrangements appearing in the paintings respond to two possibilities. One of them is characterized by the presence of vertical fields of color, as occurs in *Desocupación náutica* (Nautical De-occupation) (series "Desocupaciones" (De-occupations), 2008, oil on plastic tarpaulin, 150 x 150 cm). In the second, by establishing fields of color he creates remarkable atmospheric tones, as in *Desocupación de la máscara* (De-occupation of the Mask, "Desocupaciones" [De-occupations] series, 2008, oil on plastic tarpaulin, 200 x 200 cm).

¹³ The title of the series comes from the German denomination of those masks that are an offence- for which one is punished by society- for the person who wears it. The exploration of supports and plastic materials that is a constant throughout Ciria's career has led him to use sheets of insulation worked with polyvinyl paint this year. Ciria has referred to this process applied to a body of work like "a sort of new Mnemosyne", brutally slowed down. On the insulation panels I could have worked with oil paint (...) which makes the surface reflection more dull, which would have made me have to cover the entire composition with varnish when it was finished, given that the binder doesn't dry for months a covering layer is made absolutely necessary, which made the surface even more opaque. The perfect solution was polyvinyl, given that that kind of paint has a glossy finish when it's dry", (José Manuel Ciria in an e-mail from, September 18, 2008).



In some of Ciria's new paintings the particular flatness of the components may be clearly perceived, similar to what can be seen in those paintings in which there are forms profiled on the ground through the use of various shadings. Nevertheless, the forms that appear in the foreground are represented with hardly any intention of creating an illusion of three dimensions. On the contrary, they appear especially flat due to the fact that they are outlined on the ground. This occurs, in a particularly decisive manner in *Busca las siete diferencias (Find the Seven Differences)* ("La Guardia Place" series, 2007, Oil on linen, 200 x 200 cm.) in which there are three planes: a deeper one, an intermediate one, and a more immediate one. They are, respectively; the lower horizontal edge (a clear plane), the horizontal upper register (consisting of a red plane that it rises above), and lastly, two very similar structures, each one occupying the two vertical registers of the composition almost in their entirety.

In relation to this phenomenon, it is particularly interesting to note the highly personal ultra-flat perspective which has begun to appear in Ciria's recent work, as can be seen in, *Habitación de juegos (Game Room)* ("La Guardia Place" series, 2007, oil on linen, 200 x 200 cm), a particularly interesting and promising piece. There is a clear horizontal division in the ground of that composition. On the lower edge there is a field of a pure greenish color. And on the upper edge there is a black grid-like structure on a light ground, which is flat as well. The whole obviates the creation of any illusion in perspective, and as a result a pristine flatness has been conferred upon the scene. As can also be found in a pictorial tradition thoroughly indebted to and grounded in *fauvism*, in particular to Henri Matisse¹⁴. The stains spattered over the entirety of the scene in *Habitación de juegos (Game Room)* contribute, as a result of their omnipresence and arbitrariness, to amplify

the flatness of a scenario in which an ethereal figurative element seems to balance, as solidly constructed as it is lacking any characterization to individualize it.

Furthermore, Ciria's recent work continues making use of the phenomenon of phosphenes, which could also be found in paintings he had been making previously. Phosphenes are the spots that remain visible in the eyes when they are closed after having been assaulted by a bright light while open¹⁵. Through phosphenes, Ciria makes figurative recognition problematic. When recognizable elements do appear, it is never with very much clarity. They are inhabited by a formal construction that makes them enigmatic and at the same time they seem to evade any affinity with three dimensional illusion. They remain solitary, trapped between the hope of a verisimilitude in their perspective and at the same time making an overt contribution to the assertion that before anything else, they are pictorial elements. Nevertheless, it is significant that Ciria applies this thematic entanglement to the representation of bodies or faces, having applied it previously only to landscape motifs. If, in these paintings Ciria's intention is a visual dissolution that interiorizes the landscape¹⁶, with a similar treatment now applied to the human figure. The pieces now constitute an operation whose result is an intensely-felt social expression, similar to that found in series that precede it, in which he employs the manipulation of advertising posters or visual news reports, and which can be described as a condemnation of dehumanization.

¹⁴ We shall point out two well known examples: *La deserte rouge (The red desert)* (1908, oil on linen, 180 x 200 cm, Saint Petersburg, Hermitage) and *L'Atelier rouge (The Red Studio)* (1911, oil on linen, 191 x 219 cm, New York, MOMA). In the latter, the paintings are hung and are leaning against the three walls represented by the central, or geometric perspective, like that of the Quattrocento. Some of the furniture details (a chest of drawers, a wall clock, a chair, a table and two stools) are cleanly drawn on the field of flat vivid, incarnadine color. If it weren't for the arrangement of the paintings and the linear indication of the edges of the walls and the floor any employment of perspective would have been destroyed.

¹⁵ Ciria has dealt with this phenomenon in writing in a story called "Pesadilla antes de Halloween, Incendiarlo cuento otoñal" (Nightmare before Halloween, an incendiary autumn story), published in José Manuel Ciria. *Intersticios*. Madrid, 1999, pp. 11-36. Phosphenes are referred to as, "A large solitary thin cloud as thin as a lance little by little begins to cover the sun, but its surface produces only a thin eclipse and shadow line. All of a sudden, a prodigy, an ocular suicide appears before the blinding brilliance, we squint our eyes but the light is overbearing, we blink first one eye then the other, before our amazement the sun begins to jump from one side to the other of the gaseous mass" (ibid., p. 11).

¹⁶ This work had an intense dedication to the recovery of the extraordinary landscape of the National Park of the Sierra de Monfragüe (Cáceres, Spain), a stunning valley of more than eighteen thousand hectares, with the Tajo river and its tributary, the Tiétar river carving through it. The body of work dedicated to re-creating this landscape was present in the exhibition *Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje* ("Abstract Emblems about the Landscape"), held at the Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, in 2000.



Emptying of the mask.

Emptyings series. 2008.

Epoxi acrylic on thermic aslant. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Desocupación de la Máscara.

Serie Desocupaciones. 2008.

Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.

In a very recent series of work Ciria has returned to a prolonged practice of making graphic work. It would seem as if the highly-determined presence of line in the most recent pictorial strategies he has employed have, once again, had their origin in the examination of post- Suprematist Malevich and have awakened in him the need to turn to the exclusive use of a lead holder. The pieces making up the “Box of Mental States” series were produced between 2006 and 2008 using a surface identical in size and format (35.4 x 26.4 cm), which is always oriented vertically. There are two categories into which this work may be grouped. In the first, the forms lack a unifying configuration and appear as a disturbing visual knot that could appropriately be related to automatist processes, like some kind of organicist mechanism, for example, similar to what might be found in the paintings of Marcel Duchamp around the year 1910. This body of drawings has found its pictorial translation in the works comprising an interesting series recently begun by Ciria entitled “Desocupaciones” (De-occupations). Ciria’s recent graphic work in graphite on paper can be placed in the second category. In it, the artist proceeds with the creation of an oval portrait, incomplete only in its upper part. The oval is highly stylized, at times implying an African mask or even a coat of arms¹⁷.

The drawings, made with graphite on paper, may be seen as part of a large series the artist has been engaged in over the last eight years. Certainly, the particularity of these pieces, made with graphite on paper, hinges on their use of faces as a support in which some of Ciria’s pictorial strategies may be recognized. Some of these strategies have been employed by Ciria previously, while some of them are put forth as pictorial solutions which will be later translated to painting. Thus, in *Espejo de miradas* (*Mirror of Gazes*)

(series “Box of Mental States”, 2007, graphite on paper, 35.4 x 26.4 cm.) one finds the three vertically-placed eyes that had previously been present in one of the elements of the piece he created during his second stay in Israel, referred to above. In *Máscara recordando La Guardia* (*Mask Remembering La Guardia*) (“Box of Mental States” series, 2008, graphite on paper, 35.4 x 26.4 cm) one of the two elements which extend to the viewer an invitation can be seen, *Busca las siete diferencias* (*Find the Seven Differences*) (“La Guardia Place” series, 2007, oil on linen, 200 x 200 cm) in a recent pictorial work. On the other hand, this body of work on paper seems to constitute an extraordinarily direct and straightforward confession of the concerns present in Ciria’s approach, which have been encoded in a much more cryptic way in his pictorial work. Perhaps, *Cara reloj* (*Watch face*) (“Box of Mental States” series, 2008, graphite on paper, 35.4 x 26.4 cm) re presents the culminating example of those concerns. In this work on paper the face becomes the face of a watch with the numbers arranged backwards, embracing in this way some of the premises of Ciria’s aesthetics: destabilization, chaos and the opposition of automatism and intentionality.

José Manuel Ciria is a painter as extremely talented as he is marked by critical and self-critical anxiety. An anxiety that exemplifies one of the most uncompromising manifestations we have met with thus far in terms of a will for emulation, notoriety, excellence and surpassing the preceding models of its own tradition. Ciria finds himself blessed with the infrequent gift of attaining an exuberant formal solidity in each new undertaking. Nevertheless, the passage through such an extensive artistic background as his, through the recognition of the materials that he has made use of, (a high percentage of which are re-used), as well as through the strategies he has engaged with in the past, takes on a complexity akin to the twists and turns in his artistic endeavors - marked by a tireless dissatisfaction, an impulse to turn away from paths he has already gone down and in which he has already achieved excellence, and an investigation of the means to transcend the new paths upon which he embarks.

¹⁷ WSpecifically, this reference has appeared in the title of one of these pieces: *Máscara africana* (African Mask) (series “Box of Mental States”, 2007, graphite on paper, 35.4 x 26.4 cm).

¹⁸ A clear-cut example of the concern felt by Ciria, in numerous earlier pieces dealing with the ideas of repetition and difference. In this piece Ciria has used a transfer process in which a tracing of one element at the right side of the composition is made and then the same element is found on the left side, having been previously drawn. This process is visually illustrated in the monograph Ciria. *Rare Paintings*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2008, pp. 138-139.

Arian Mask.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Epoxi acrylic on thermic aslant. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara Aria.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Encounters mask.
Schandenmaske Masks series. 2008
Epoxi acrylic on thermic aslant. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara de encuentros.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Miracles mask.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Epoxi acrylic on thermic aslant. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara de milagros. .
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Fog mask.
Schandenmaske Masks series. 2008
Epoxy acrylic on thermic aslant. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara de niebla.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Lightning mask.
Schandenmaske Masks series. 2008.
Epoxy acrylic on thermic aslant. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara del relámpago.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Ciria in his Studio in Manhattan (2007)

The absent Hand

José Manuel Ciria



Figure - vacate mask.
Emptyings series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Figura-Máscara desocupada.
Serie Desocupaciones. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

A simple mark with charcoal on paper, a twisting line, the wandering of the hand that unexpectedly simulates the outline of a head. Vermilion oil paint. A drawing with a figurative reference after many years dedicated exclusively to abstraction. And then another one immediately after it. The *Cabezas de Rorschach* (Rorschach Heads) series has just been born. Shortly afterwards, in Tel Aviv, that iconography would be incorporated into two-by-two meter, rechristening the group of six paintings with the name *Victimas* (Victims). Some of the later pieces would return to paper. Giving up and a new beginning in New York: *Cabezas de Rorschach II* (Rorschach Heads II). Occasional exercises that would eventually become a recurring motif somewhere between the head and the mask. *Structures Heads, Schandenmaske Heads...*
Ciria. From the book "Cabezas y Máscaras" (Heads and Masks).

The La Guardia Place series was beginning to seem tedious. I wasn't having as much fun as I used to. Despite all the positive feedback, I couldn't get away from the feeling of being tired with it. It's evident that there were a lot of things still to be said in that series. I had a good-sized pile of drawings and sketches and while working on it I'd left a lot of "open windows" that made possible, at least apparently, a nearly endless multi-faceted expansion of *La Guardia Place* at a formal level. The return to drawing, line, and structure in my New York work had given me a rich and evocative iconography. But, the complexity of it demanded, in much too high of a degree for my personality, "slow" painting, rigorously respecting form and contour. I felt a need to make work normatively less demanding, to go back to a less rigid structure that was more permissive in how paint could be applied. More free. I decided, after having made around one hundred and thirty pieces over the last three years that I needed a little "vacation" before getting back into it. Strange thoughts that go through an artist's head.

Nautical emptying.
Emptyings series. 2008.
Oil on tarpaulin. 59 x 59 in.

Desocupación náutica.
Serie Desocupaciones. 2008.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 150 cm.

I had an American comic book in my hands. It was an expanded book version of the first issue of *The Fantastic Four*, with every panel reproduced without margins and some of them even in two page spreads. I remembered my late childhood and teenage years reading the adventures of those totally implausible heroes. My eyes, sadly enough, weren't the same, and the impossibly naive story didn't interest me in the least. What struck me was the lavishness of the edition and the "enlarged colors". A travesty of color, packed with oranges and blues, greens and yellows, black and big white spaces, pinks and vermilions...

The momentous end of *La Guardia Place* was marked by the "new" introduction of red, some kind of auras in green (an unheard of color in my work), and the timid appearance of orange, which I hadn't gone back to using since Lisbon in 2004. Three "unexpected" pieces: *Dark rainbow, Bloody Mary duplicado* (Bloody Mary duplicated) and *Cabeza sobre fondo*





Kite mask.

Emptyings series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

Máscara cometa.

Serie Desocupaciones. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

verde (Head on a green ground), all three painted in March of 2008, clearly showed that tendency towards using color that had appeared in my work only occasionally but which was, surprisingly, brought together here on the same plane. I had always mistrusted those artists who needed to make use of the entire chromatic spectrum to express themselves, with the obvious exception of Matisse, Miró and, being indulgent, perhaps Chagall. I always preferred a reductionist palette. I always admired that really “Spanish” darkness of Zurbarán, Sánchez-Cotán, late Goya...

I hadn’t been sleeping well for days, constantly waking up, trying to get over the accumulated “jet lag”. A painter friend of mine showed up at my studio in New York with a “Pop-Art” book. While we were having a beer I was flipping through the pages pretty “apathetically” without paying too much attention to all those images that I’d already seen hundreds of times. Aside from a couple of interesting things, Pop Art has always turned me off. Wesselmann, Lichtenstein, Warhol... all their charm seems to lie in their banality (“bananality” as I managed to write on one occasion).

Between one series and another there is usually a sort of, shall we say, “desert”. A desert that a lot of times ends up being productive. You’re out hunting for new formal and conceptual solutions where you can reinvent yourself or give a new turn to the screw. You do a lot of experimentation and tests, and most of them are useless, but others, surprisingly, open a door to unknown territory. Suddenly, a drawing appears, a line, a painting, a little miracle in which the “muses” take control of your hands and guide them into making something relevant, something that gives you ideas, something you’re interested in exploring...

On the table was the huge Four “Fanatics” book, and next to it a book about Pop Art, a beautiful Josef Albers book, and a Sol Lewitt book, with those colors that are so “studied” and “measured”. My friend Darrell Nettles had mentioned that he was surprised by the “savage” use of color he saw in fragments of some of my paintings. The violent, clashing colors...

One morning, I woke up, and the day was especially sunny. One of those New York summer days when the only thing you feel like doing is to have breakfast as fast as you can, taking a shower and run outside to wander the city. To my surprise, I had a vision! On my work table I found the big tubes of paint perfectly lined up and filled to bursting with oil paint, all ready

and with the perfect texture. The “muses” must have really put themselves out the night before. Black, medium gray, light gray, white, red, orange, pink and a florid green. I couldn’t believe my eyes. Next to the table there were around twenty small canvases perfectly primed and with different versions of silhouettes of heads or masks drawn on them. I don’t remember the expletive that came out of my mouth. Somebody, or something...was pushing me into making those small paintings. Without really being all that keen on it, I gave in to their (its) demands and began working, painting by painting, day by day. All of a sudden, after a month of struggling with all those little surfaces all at the same time, I’d managed to make twenty “masks”. I looked for a title for the series or suite in Google. I finally ended up using the German term “Schandenmaske”, whose translation is something like –burlesque mask–.

A “structure” reduced to the limit, a simple contour, a silhouette. An enormous space where the painting can be allowed to play itself out spontaneously without having the restrictions of the previous series. It was also a new distance to go through, to investigate, to experiment with...

Forgetting an appointment I’d already made, I laid out the small paintings that were already dry on the floor and started looking them over, painting by painting, to see what was going on in them. Clearly, color was dealt with with total indifference. There was no attempt at harmony in any of them, just the opposite; there was a pursuit of the greatest possible contrast. What I had in mind was to hide those pieces in my small collection of “oddities”. And then suddenly the doorbell rang. It was Jo Ann Perse, my art dealer from St. Louis, who had come with a collector from Arkansas. The collector had come to find a particular piece that had been reproduced in one of my catalogs. Showing him the painting, he thought it was a lot better than the photographic reproduction he’d been able to see before, and so he decided to take it. We were talking for a while about the situation of Art in the United States, cultural policy, the lack of a “MoMA Modern” and how the capital of Art was slow in coming back to Europe, in particular to London. All of a sudden, he got up, crossed the space that separates the sofas where we were sitting and the area next to the windows where I usually work and put three of the small “masks” that had been lying on the floor against the wall. And the only thing he said was, “They look so fresh”. The next day I started three new pieces to replace the ones that had been sold. I’d decided that those paintings were for myself. Later on, I changed my mind.

Not long afterwards, the “muses” made another inexplicable appearance. With a morning hangover, and not seeing what was around me, I went into the kitchen like a zombie. While I was having my tea and toast with olive oil and hummus for breakfast, a chill went down my spine. Again, on the table, were the perfectly lined up tubes of paints, and five canvases: two-by-two meters each, with the silhouette of gigantic masks drawn perfectly on them! Rubbing my closed eyes, hoping that when I opened them it would all turn out to be a hallucination, I realized that it was all really there! There were the canvases all primed with Epoxy and Behr paint, in my favorite color, “Spanish parador”.

After a couple of days of uncertainty, insecurity and not feeling like it at all, given the difficulty of translating the surface resolution of a forty-by-fifty centimeter surface to two-by-two meters, I got up the nerve to start the first one. I’ve always thought that painting is a way of focusing the mind and a bit hypnotic even. As far as that first big painting, I didn’t have that mental focus or that distraction either... there just wasn’t anything. I remember picking up the brushes and the tube of black of paint. But, there is no trace in my memory of what happened until the painting was finished and leaning against the wall with the spotlights keeping guard on either side of it. An unremembered excursion into an unknown limbo.

That night, I got one of the tall chairs from the kitchen table, and I made myself comfortable in front of my painting, poured myself a bit of Malta, and then sat down confused at what was appearing before my eyes. I don’t know why, but the first idea that crossed my mind in front of that minimal structure was that the hand was absent, (as it probably had been in all the rest of my work from the last fifteen years). There was no trace giving even a hint about how the work had been made. There were no brushmarks that showed that kind of language that comes out of the way a stroke is made. The hand wasn’t visible. The only thing that I managed to deduce was that some sort of battle had taken place. It was as if the whole painting had colors violently dragged over each other and the brush movements that had been used in their making had disappeared without leaving a trace. The absent hand and the mind in an inexplicable limbo.

I uselessly tried not to lose control of the strange situation I found myself in. Ever since I made the “leap” to abstraction, I had been preoccupied with giving my work a conceptual base to sustain my formal experimentation with theory. All of a sudden, it wasn’t as if I was working without a direction, which can sometimes be quite gratifying, but rather that I wasn’t even conscience of the act of painting itself. The masks, “Schandenmaske”, began to cover the , without exercising any conscious control or interference in the matter given that I wasn’t conscious of making them. I just let myself get carried away by painting, while the “muses” kept refilling the tubes of paint for me. A comfortable situation, surely, given that whenever a color ran out, it would magically be completely full again the next day. I have to insist, that during those days I checked the locks on the

doors and the windows more than once. The “muses” must have moved into my house, given that aside from the colors that had been mixed and the prepared, on more than one occasion I noticed that there was food missing from the refrigerator and cupboards and liquor missing from the cabinet. “What gluttonous and alcoholic muses “, I thought to myself without daring, logically, to say anything about it out loud.

The days were flying by. I slept soundly, I woke up relaxed, and after having breakfast I got to work. At this point no longer paying attention to the fact that the tubes of paint were perfectly lined up or that my painting tools and implements were in a different place or a different arrangement. Surely, the only job that must have been unpleasant for the “muses”, given their indisputable status, was cleaning my brushes. That dirty job always ended up being mine. But of course, I didn’t complain.

One morning, I found myself with the first three two-by-two meter paintings leaned up against some chairs and lined up next to the big east facing windows. I truly didn’t understand what they wanted to tell me now. I stayed there looking for hours, only to come to the conclusion that the “muses” hadn’t quite been convinced of what they had seen yet. It was clear that the smaller pieces in the series had a different temperature and “fluency” that was difficult to bring to a larger format. I snatched up the first one again and laid it down on the floor to start painting over it. Back to limbo and the absent hand... But just before I started, there was one detail that stood out. Right there in the middle of the table, a lone tube of pink paint had been placed. In the to and fro, up to then, between one color and another, without being very sure of anything, given that I wasn’t conscious while the paintings were painting themselves, I hadn’t used pink once. Now I understood what they wanted to tell me. Shit, I thought, thinking about my dislike for pink. I stopped. I stopped for days.

In order to get my courage up I looked at Pop Art paintings with pink. I didn’t find an answer. Even in comics I didn’t find that color being used with an acceptable level of resolution. It wasn’t until I got to Trenton Doyle and his “Mounds” and of course to Guston, always infallible for me, that I was able to reconcile myself to such an effeminate and loathsome color. The two-by-two canvases remained on the floor waiting for me, and I think the

Emptying with axes.
Emptyings series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Desocupación con hachas.
Serie Desocupaciones. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

“muses” were also impatiently waiting in expectation. I’m telling you all this because every time I had an appointment or a lunch or a dinner, or I had to go to the supermarket or simply go out to see “My dear friends” the “muses” kept getting in the way; doing anything from hiding my pants to making the keys disappear...

Don’t leave any brushstrokes. Make it so that the first question that someone asks when they see the paintings close up is, “How was that painted?” What technique did he use? How did he use those textures and still keep the form? Did he use brushes? Did he paint it by hand? Maybe, the painting just painted itself and the only thing that has to be done is to let it express itself. Years ago I wrote in a text that I’m not a painter, that what I do is try to organize a “scenario” where things happen in the painting. It’s chance that paints my paintings, not my hands. The medium itself takes control in order to try to express itself. It’s my mind at the service of an event, in the same way as the brushes, the oil color, the tubes of paint, the tools, the varnishes and oils... Working that way found a name early on, “The technique of controlled chance”. Relative control, given that the paintings finish themselves, giving texture to the surface, dragging, and the splatters and drips, are all completely out of the control of any kind of confining decisions. I’m not referring to “manner” (in the sense of the Italian term referring to language and facture), but, can this property of painting be called the absence of the hand?

The motif or composition is previously organized in a plan, which might be a small sketch or drawing, or it could be an image that appears in the mind. Sometimes, many times, the supposed initial idea changes over several sessions of work and it’s the painting itself that speaks, demanding what it needs. All this seems rudimentary for a painter but it tends to sound strange when other people hear it.

I suppose that having gotten this far and at least partly in touch with the way I work, we could pose a question. If the motifs aren’t obsessively “fixed”, which can also happen, and they’re usually allowed to evolve, and if the techniques that we use to create their representation aren’t “rigidly” controlled, how is it possible to get results? How can a language be configured? How can the work be recognized or a series be put together? Generally speaking, perhaps everything included in what we call “style” doesn’t really exist, and what artists do is the only thing they really know how to do, repeat the same thing countless times trying to reach something that manages to transcend us. Along the way “miracles” as well as “miseries” happen. Everything that happens outside of the studio, with some exceptions, tends to be sectarian, interested, corrupt, commercialized. Apart from getting your hands dirty, painting, simply put, is thought. Thought in its “pure” state.



Splattering, splashing, pouring, drips, runs, dragging...the brushes move over the surfaces loaded with thinned-out paint, leaving visible marks behind their movements. An orgy of color engaged in the invasion and blurring of edges that were supposedly made for containing the surfaces of the different tones. The urge to mix themselves beyond any logic, every color trying to dominate but without any one of them ever managing to do so. An extenuating situation of changing brushes and ranges, sweat and speed, respecting nothing but the contour of the “mask” and the ground, compartmentalized with geometric planes. My head wants to get away, go on vacation, or go into limbo, all at the same time, letting “instinct” be the only thing to manifest itself. At the end of every session I feel exhausted, my arms and legs trembling. Barely able to close the tubes of paint and wash my brushes. A couple of days later, when the pictorial surface is stable, I lift up the big canvasses and leave them facing the wall, waiting for the paint to dry completely. Only to lay the down and begin once again after they’ve dried. Session after session, the paintings absorb every mark, every attempt, every vibration, every accident. In the end, I don’t know whether it’s the painting that tells me that it’s done or, perhaps, it’s me who gives up and says, ‘I can’t follow you any further’.

All of a sudden, I realize that for the first time I’m in a desolate terrain that vaguely reminds me of the early years of my career. I don’t have any theoretical bases, conceptual basis or analytical “hat rack” to justify or back up these “Schandenmaske Masks”. It relaxes me to think about what I’ve been preaching for years...



WHERE WERE WE? AH, YES, WITH THE MASKS, THE SCHANDEN-MASKE MASKS AND THE LACK OF INTERPRETATION.

A prince, who needn't be named, has a face that's deformed and is confronted with a huge problem. Like in every story, this one too has a beautiful princess, and he falls desperately in love with her. This princess, of an unmatched beauty, lives in a neighboring kingdom not too far away. The prince got the chance to meet her during a short voyage when he was struck by her singular charm but, he didn't dare approach her for fear of being rejected. Desperate to win her love, he searched the whole kingdom for the best metal smith and ordered him to be sent to the palace. Once he was alone with him, he appointed him the task of making the most beautiful "mask" ever before seen and asked him to emulate, in that "custom made face", the most graceful qualities, the most exquisite forms and the greatest allurements his hands could devise. But, most importantly, this new "face" needed to be fabricated from materials so flexible that they would adjust perfectly to the prince's face so that nobody would be able to discover that it was covering his face. The metal smith spent many long months shut away in the rooms that had been given to him, completely absorbed in his task. They were long months of longing for the prince. But, he knew that he would have to wait if he wanted to hold that precious object in his hands with which he could, at last, set upon the task of winning the heart of the one he loved. At last, after nine months, the metal smith finished his work and he presented it to the prince. The prince was taken aback by the beauty that the mask radiated and also with the materials, which were so ductile and malleable that they were effectively a second skin. He slowly placed the mask on his face, and once he got used to wearing it he immediately left to go and see

the woman of his dreams...

When she saw him for the first time, she was completely dumbfounded by the rapture that he inspired. What strength and allure! What beauty and harmony like has never been seen before! Not long after getting to know each other and spending time together, she became aware of the qualities that went along with the prince, and she decided to get married... But, happiness didn't last long.

The prince, on the one hand, was happy sharing his life with the one he loved. But on the other hand he felt sunken by deceit and with the restlessness about whether or not she would be able to love him for what he was beyond that masquerade. Several years went by in that way, in which the prince debated within himself about what decision to take. Finally, one day he decided to tell the princess the *whole truth*. He was willing to confess that he wore a mask and that it wasn't his true face. So, at nightfall, he came up to her and he confessed to her the ploy that he used in order to win her, and after that, he tore off the mask that had accompanied him during those long years. After a long pause he said, –"This is my face."–. –"I know", – she answered. He showed her the mask that he had in his hands and insisted –"But this is the mask I used to win your heart" Don't you care that I've deceived you, that I've lied to you and used a mask to disguise my ugliness?"–. The princess replied, –I didn't know that you wore a mask, but in reality it's the same, it's identical to your face! –. Then, the prince ran to look at himself in the mirror and, he touched himself, he stroked and pinched himself. He couldn't believe what his eyes were seeing! His face had changed into the very same mask that he had been wearing.

Anonymous. 16th century

Another possible beginning for this wayward text.
Also a kind of "STATEMENT", (because for the time being calling it a MANIFESTO just doesn't sit right).

The answer to the question I asked the muses, about the door that leads to life and liberty, always played upon reducing everything to two opposite poles: truth and lie. One muse always told the truth and the other one always lied. The answer turned out to be a mixed-up hunch yet easy to understand. Let's imagine a different scenario. Could the lying muse have perceived something different from reality and, consequently, coinciding with what she thought was real? After all, the muse was supposedly divine. Or maybe she was an outcast, a child out of hell itself? What might happen to us, these days, in an artistic society so intertwined and "contemporary", if the muses reached an agreement and they both lied, in response to some kind of inscrutable sectarian interests? Perhaps artists these days ought not pay so much attention to false muses, gurus and the charlatans of hermeneutics, and should concentrate on our work, our intellectual development, on giving our work content, on our own responsibility...if what we want is to do is escape from

the gateway that leads to death.

Ciria. From the book *"Pinturas inexistentes" (Inexistent Paintings)*.

Throwing buckets of paint out the window...

Landscape mask.
Emptyings series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Máscara paisaje.
Serie desocupaciones. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.

We artists constantly have to make an effort in the expression of our work and our values, the same ones which might have that mask-like quality in the beginning, the ones which will be foreign to us, that will be “faked” until they’re finally interiorized and they become an unconscious source, an extremely useful habit at work inside of us without our hardly being aware of it. To the extent that we go about creating those new “paths” inside of ourselves, making the way and “clearing” the ground, we can move more freely towards new more highly-resolved work having the clearest intention to have more enriching relationships with the “universal”, without giving up what makes us individual and, perhaps in the long run, with that thing that turns out to be truly essential. I firmly believe that what you work on constantly, train, analyze, experiment with, and study....as time goes by, gets stronger and takes charge.

Many years ago now, in Rome, I wrote something about masks. “Máscaras de la mirada” (Masks of the gaze) was the series I was working on around that time. Forgive me for quoting myself, “The concept of Mask is translated into a triangle that multiplies itself into a polyhedron, as pertaining to intentionality, objective results and an eventual personal interpretation. But not just regarding the creative act in itself, but also the triple referentiality dwelling inside all of us, in the artist, his work, and in the viewers themselves. We are what we are, and also what we’re not, what we think we are and what everyone else thinks of us. Because whenever a painter produces the evidence of a stain on a canvas, it’s impossible for him to foresee or quantify the personal, emotional, or aesthetic associations that that gesture might be able to create in any given viewer. The disguise, concealment, the confusion between masking and unmasking, pain... make possible an ongoing game, unavoidably, and we can see right away how the mask conceals or reveals and through that, its structure that tightens or loosens making its own language. It’s a position which each language uses to legitimate itself, and in which the viewer is ultimately implied.”

Coming out of these initial observations on the mask, on language, and on interpretation, I uttered what was probably the best sentence I’ve ever said in my entire life and which I think has a considerable relationship to the paintings I’m making right now; “Is it possible to unite in one technique, and just one gesture, Ernst’s method in three times: abandonment, taking conscience, and creation? For a lot of people, this pretension will seem like painting in the dark with a flashlight. Nevertheless, at the other extreme, or at the same one, we find Pollock who considered painting to be the residue of action, which thought was added to later on.”



The muses seemed to be satisfied at last. I went back to taking walks in Union Square and my inevitable visits to the Strand bookstore. And when I turned on the light in the entrance of my house-studio, I saw that all the “Schandenmaske” paintings had been placed in plain sight. The five two-by-two meter ones I had finished and the twenty small ones. On the walls and columns, the radiators, the stacks of canvasses, the legs of the chairs, on the cabinets...I could see them all moving around me. Taking a slower look, I came to notice that leaned up against the wall next to the pillar closest to the table where I work there were eleven new canvasses perfectly primed with several coats of white Epoxy, and covered in turn with the sandy grayish Behr color. The bag I was carrying with the book I had bought fell out of my hands and a cold sweat went down the back of my neck. Yes, the muses must have been satisfied, but they were pushing me to work beyond my capacity. On top of the table, this time, the line of tubes of paint was arranged in a circle (?). I warmed up some Campbell’s Won Ton Chicken Soup, Campbell’s, it couldn’t be any other, and a piece of meat that was left over from lunch. Before going to bed, I entertained myself by making some pencil drawings in a big sketchbook with thick paper. It seemed strange to me how, one after another, all those sketches had circular forms, each and every one, as if something had seized my hand and was guiding it, making circles with varying degrees of resolution. When I woke up the day after, I wanted to see those drawings. I couldn’t

believe it! All the sheets had been torn out! I instantly understood. The “naughtiest” muses had “stolen” all the drawings and they’d hidden them somewhere. I was sure that someday they would pop up by surprise when the time came to make them into paintings. I didn’t have to be too smart to realize that what they wanted was for me to keep making masks and that, for an instant, they had let me get a look at what the next step would be. To myself, I was convinced that when I was done with the Schanden-maskes, I would go back to the La Guardia Place series. But it seemed like “they” had a different plan.

What worried me just at that moment was that after spending years trying to give my painting a complex theoretical basis, conceptual content, analytic bases...D.A.A. (Deconstructive Automatic Abstraction), afterwards A.A.D. (Alfa Alignment Dynamic)... I now found myself naked, making work that was just a straightforward formal exercise. I’ve seen endless colleagues in this situation throughout the years. And I’ve always put it down to a lack of “rigor” and not being demanding enough and to the fact that, in many cases, we painters aren’t really taken seriously, we’re almost treated as if we were stupid, dedicated to making a kind of work, painting, that’s totally despised, and that any other kind of work could be defended with any pseudo-conceptualoid “provocation”, even though the arguments for that defense are always supported by work and theory from the 60’s and 70’s, as if it were impossible to develop “contemporary thought” through hermeneutics.

It’s a lack of interpretative capacity in which artists today “shirk” responsibility, given that “there’s nothing to interpret”, giving rise to a situation that provokes a deep crisis where self-absorbed attitudes are accentuated. That split, which touches all kinds of work and ways of approaching Art, makes people try to find an outside paradigm, rather than engaging in the indispensable formal, theoretical and critical exploration required to find a resolution for their own thoughts and analyses, passing over professional readings that might be made later on by professional hermeneutics, philosophers, art critics or historians.



But despite all these trials and tribulations, day after day I kept working on my “masks”. The “muses” never stopped pushing me on. The absent hand, staying in a limbo without being conscious of what was happening while I was painting; colors, a lot of colors, and the sincere hope that those paintings that were the “residue” of action would manage to include thought and analysis; waiting for the gold mine of answers...

When I went back to Madrid for the summer I had all those ideas going through my head. I’d left around twenty prepared there, two-by-two meter panels of insulation with their silver baked enamel metal frames. Obviously, the first thing I did was to get my new range of color in polyvinyl paint and get started on painting a Schandenmaske mask. It’s impossible to replicate the effects of oil paint with polyvinyl, so, why not adapt myself to that medium. The result couldn’t have been more encouraging: “Máscara del relámpago” (Lighting Mask). And then another and another and another. With polyvinyl I didn’t have to wait between sessions, I worked in the morning and the next day the surface was dry and ready to keep going. I had the feeling that the “American muses” were with me and that they’d come to Spain to keep a close eye on me and do a bit of tourism on the side. One day, I could tell they were still “playing” with me when they put each a tube of paint in each corner of the studio just to make sure I would notice that they were there. Or, all of a sudden, they would put one of the that I thought I’d finished, but that they hadn’t, back on the floor.

Mask with balloons.
Emptyings series. 2008.
Oil on canvas. 59 x 59 in.

Máscara con globos.
Serie desocupaciones. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.



Since late 2006, a sketch book and a little box of 6B and 8B graphite sticks have traveled with me. In this “travel notebook” which has been called a Box of Mental States (Caja de estados mentales) from the outset, I’d been giving form to mask contours just for fun, page after page, long before the Schandenmaske masks saw the light. Maybe inside of us there is a premonition dwelling, an intimation, a rudimentary kind of hunch about something that might happen at a later date, independently of the muses, or quite possibly directly caused by them. Nevertheless, the last drawings I made in New York and then continued in Marbella and Madrid had some very different properties. I wanted to keep doing “masks” but, to my amazement, they turned into something else. The last eight drawings in the series had a more constructive idea, as if the mask had opened up in three “disjointed” planes, leaving voids, big holes or cavities as the “silhouette” developed. It was as if the masks, suddenly, required a transversal reading to unravel their clues. A new creative system that explored the “voids”, antithetically opposed to the first formal approach of the drawings. One word fell like an axe inside my head, “De-occupation”. Automatically I thought about Jorge Oteiza, that grumpy old man whom I’d known from my summers in Zarautz, with whom I shared, aside from some common interests and priceless conversations, an exquisite photograph taken in Zumaia a couple of years before he passed away. I thought of his “Experimental Proposition”, his mysticism, his yearning for transcendence, his tumultuous scandals, and the scarce recognition of the importance of his work. I said to myself, “Don’t I relentlessly try to provide my work with a basis in methodical and analytical activity? Isn’t what I’ve always been looking for to reach higher levels of knowledge and deepen my analysis of pictorial space?”

In the end, opposite from the story about the Prince, there wasn’t anything left behind the mask. (...) *La Guardia Place, Schandenmaske Masks, De-occupations of the mask...* The muses prod me around at their whim, I stopped being a person years ago to become painting and pictorial thought. I wear an enormous disguise for my friends and family, even though deep inside I believe they all suspect that I’m a scarecrow, a rag doll, a puppet whipped around by my work, and that the person behind the mask doesn’t exist, that he disappeared a long time ago.

Mask empties into figure.
Emptyings series. 2008.
Oil on canvas. 78^{3/4} x 78^{3/4} in.

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





Ciria's exhibition in the MAM (Santo Domingo, Dominican Republic, 2008)

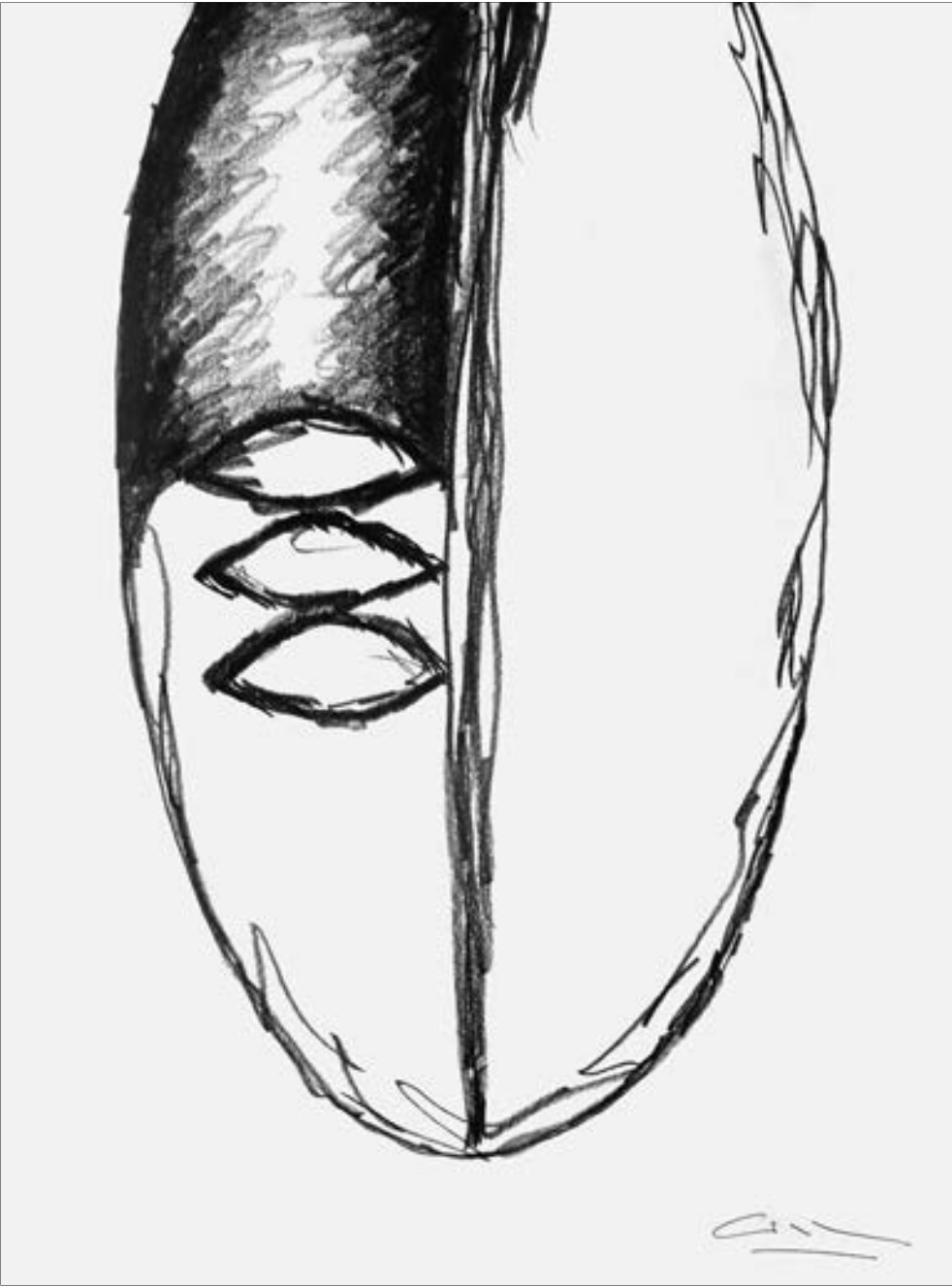
BOX OF MENTAL STATES

Experimental mask.

Box of Mental States series. New York, 2006.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara experimental.

Serie Box of Mental States. Nueva York, 2006.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

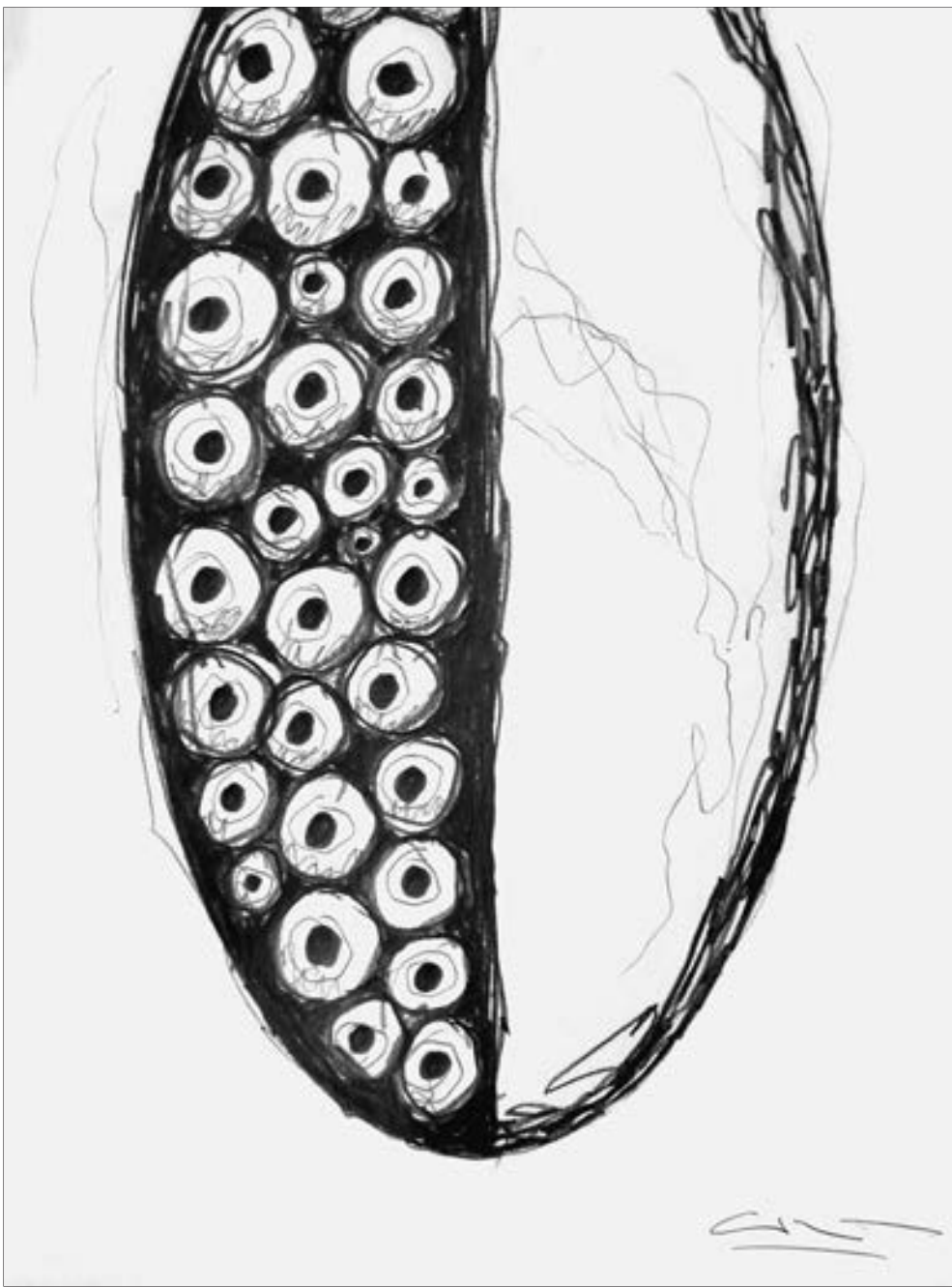


Head full of eyes..

Box of Mental States series. New York, 2006.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in..

Cabeza llena de ojos.

Serie Box of Mental States. Nueva York, 2006.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

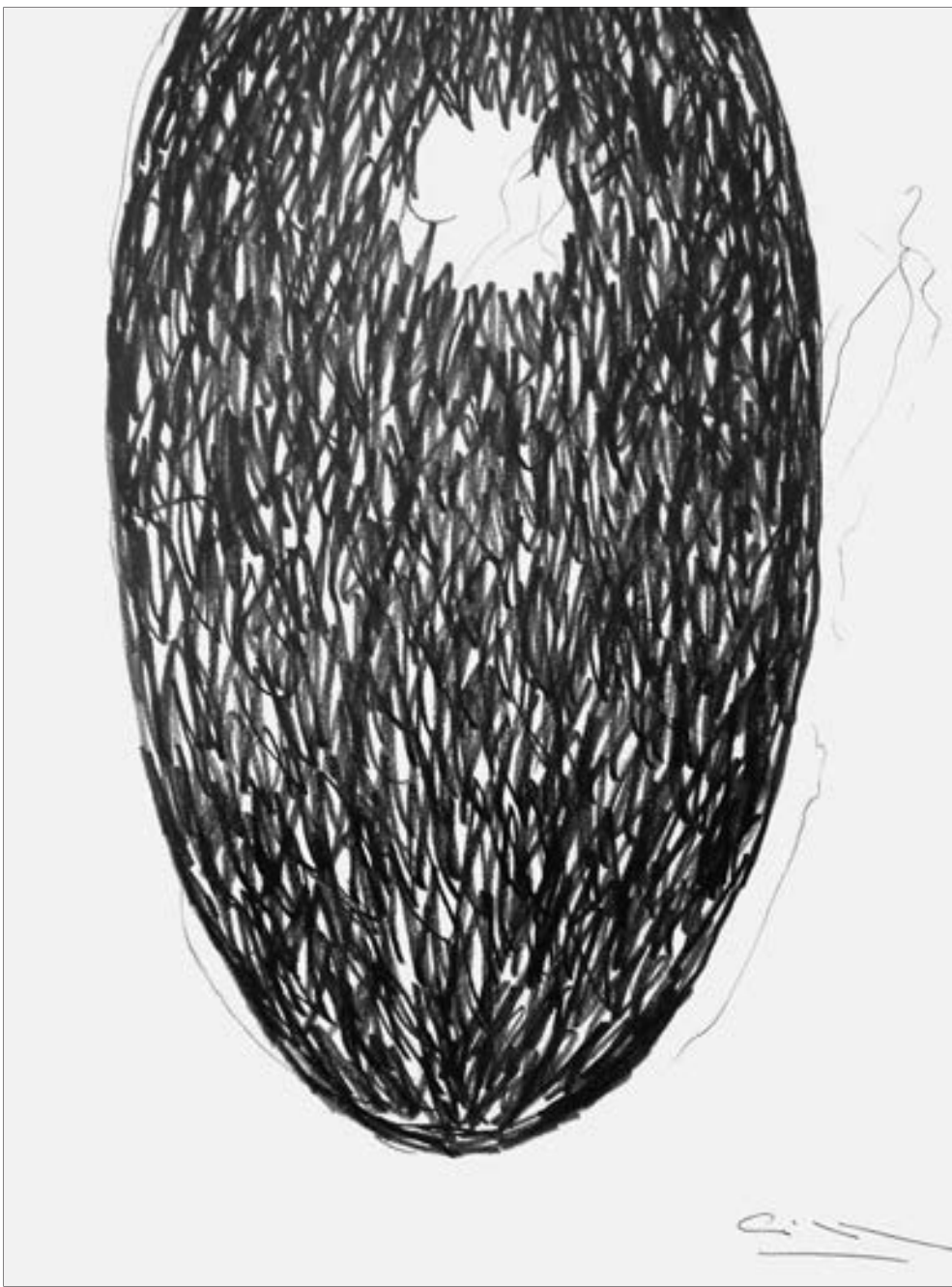


Thorns mask.

Box of Mental States series. New York, 2006.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara de espinas.

Serie Box of Mental States. Nueva York, 2006.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

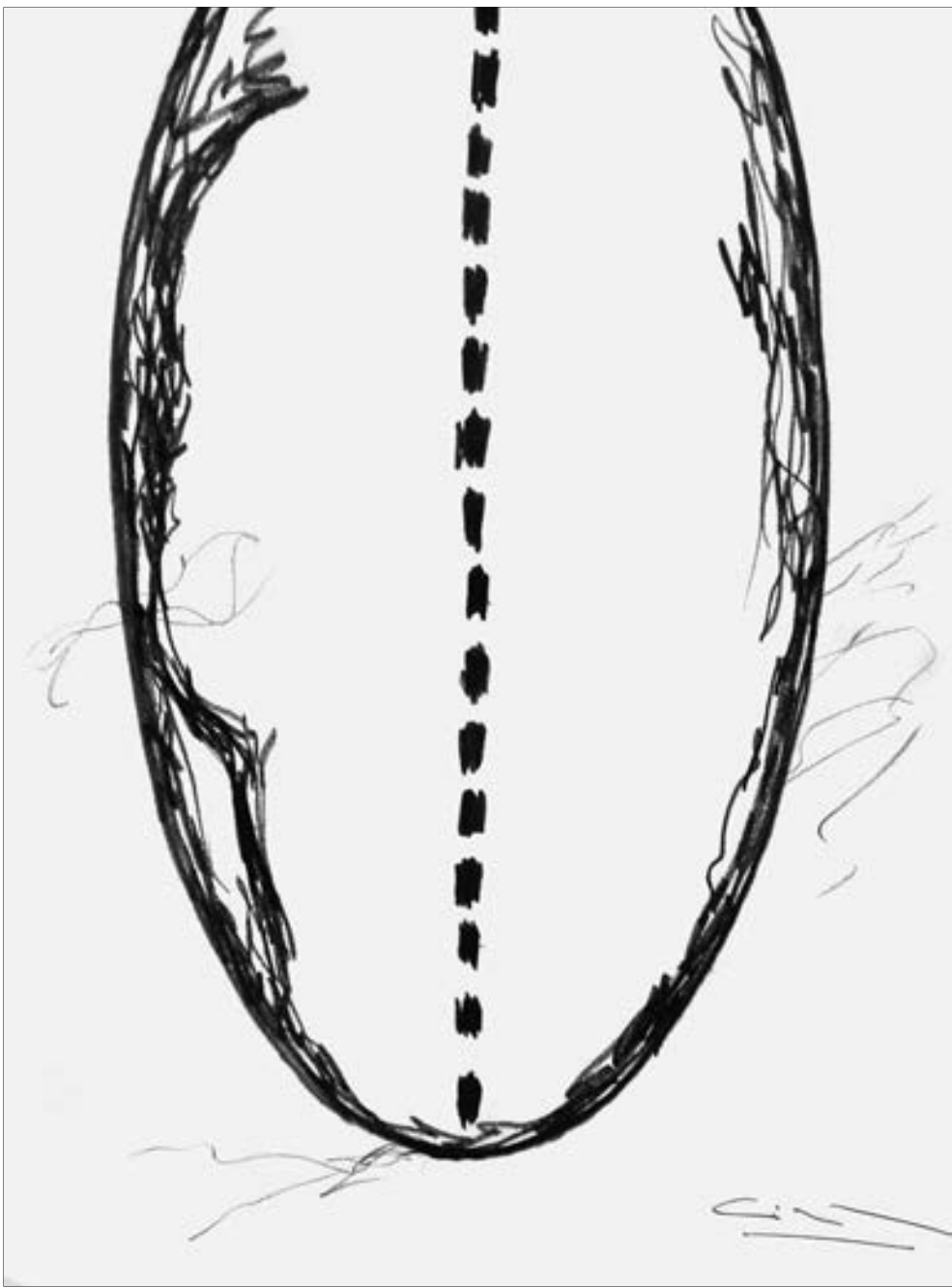


Face with vertical dots.

Box of Mental States series. New York, 2006.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Rostro con puntos verticales.

Serie Box of Mental States. Nueva York, 2006.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

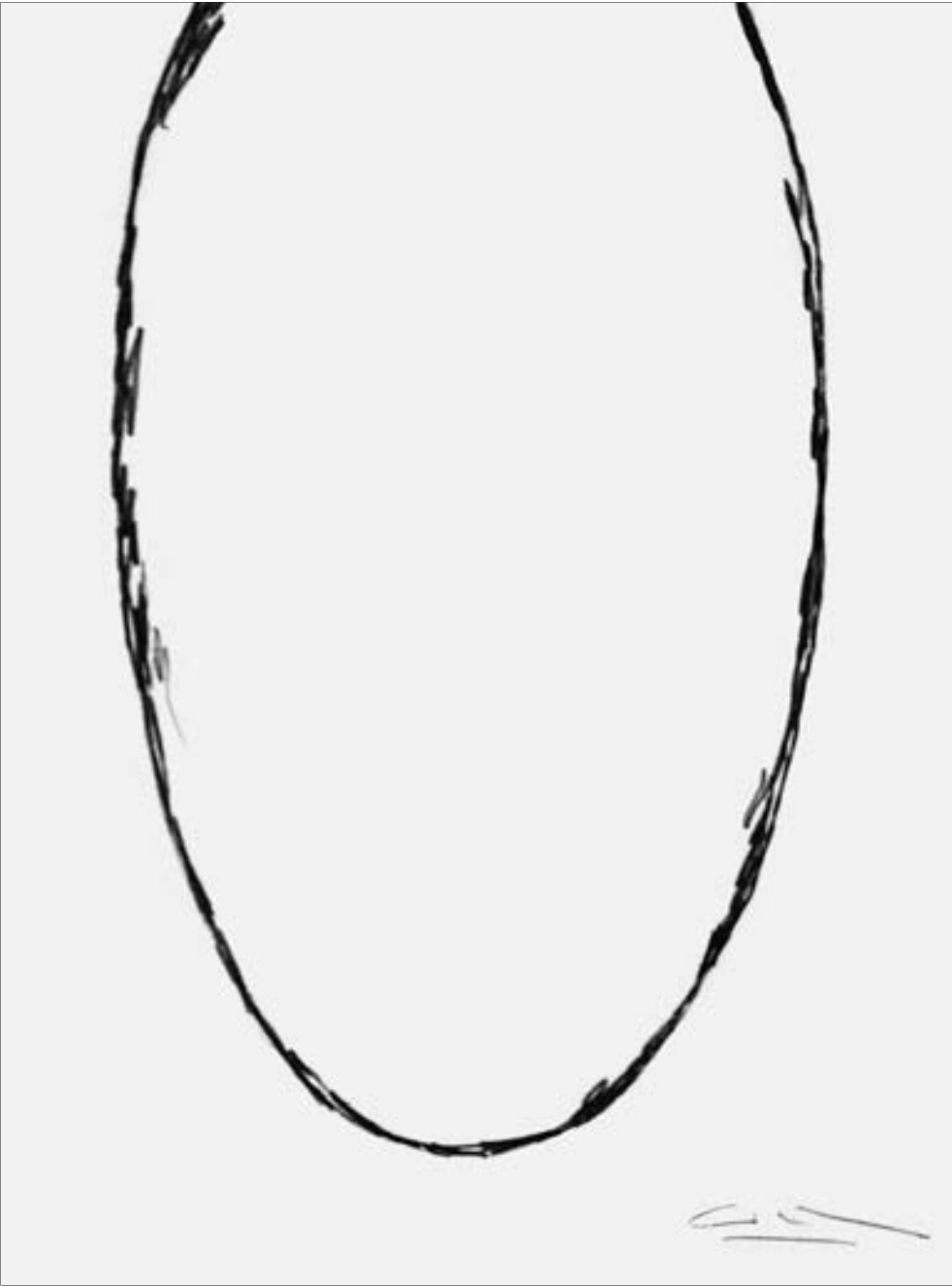


Silhouette on white.

Box of Mental States series. New York, 2006.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Silueta en blanco.

Serie Box of Mental States. Nueva York, 2006.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Emptying of the mask.

Box of Mental States series. Marbella, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Desocupación de la máscara.

*Serie Box of Mental States. Marbella, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

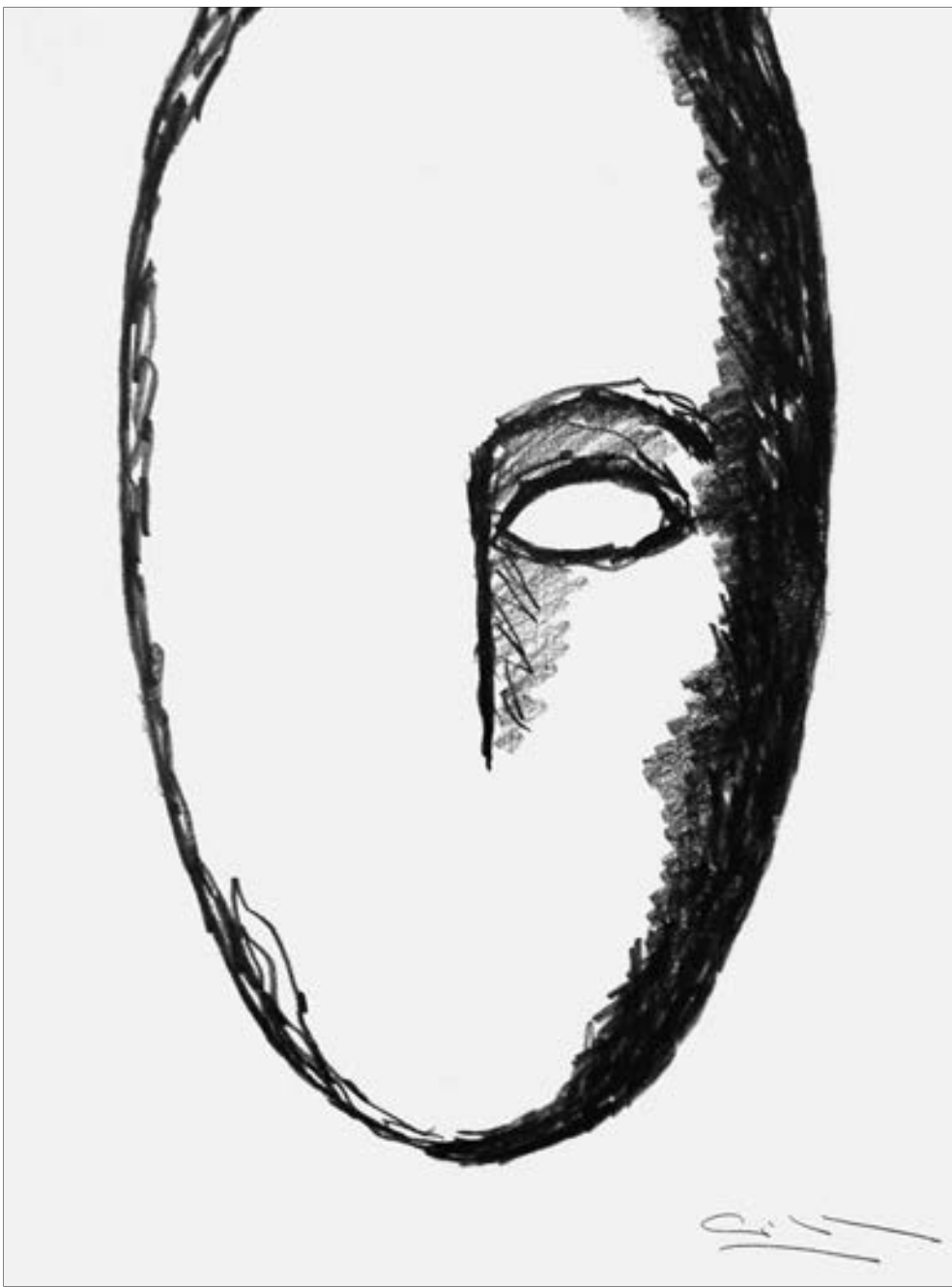


Classicist mask.

Box of Mental States series. Washington DC, 2007.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

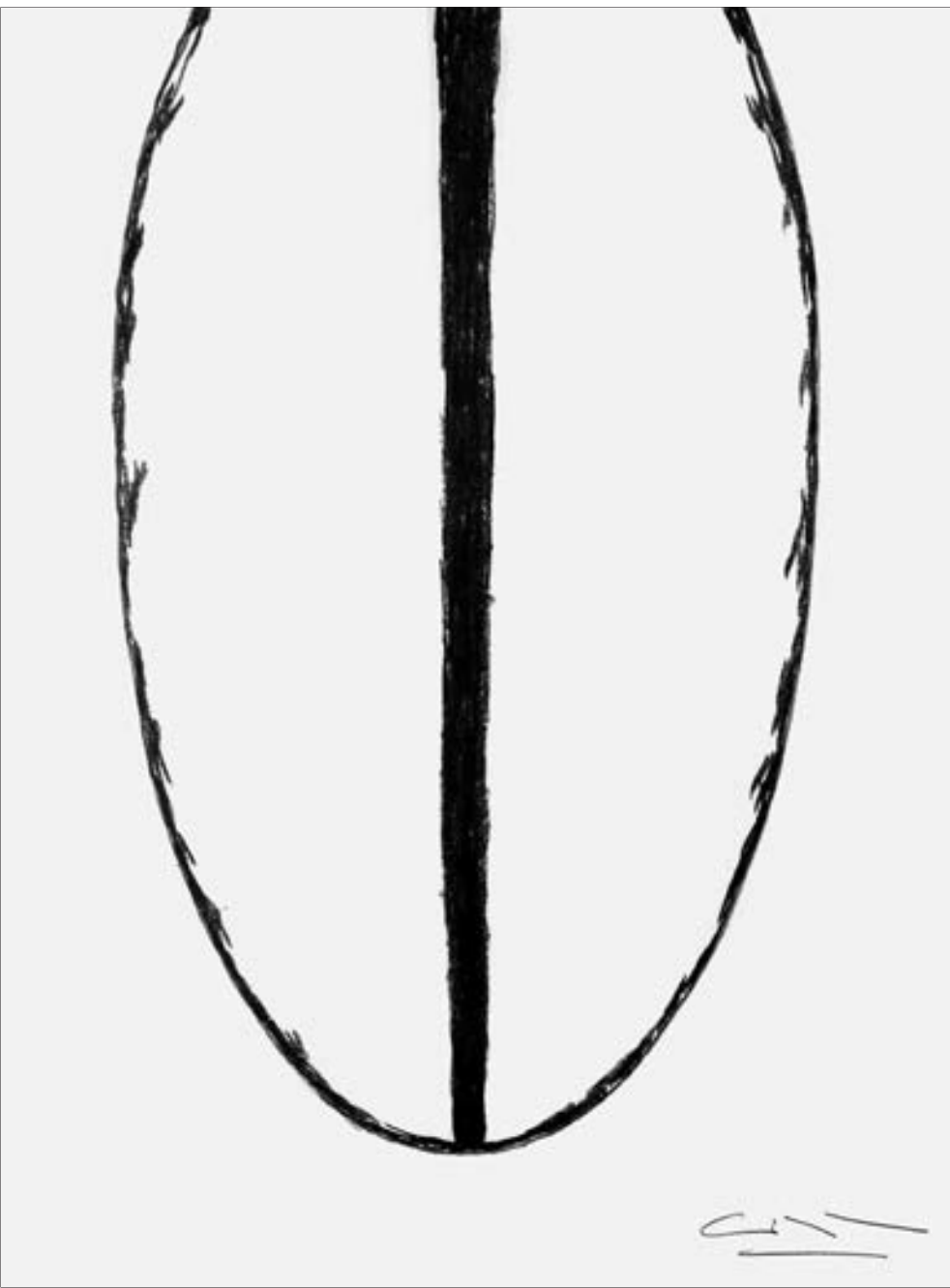
Máscara clasicista.

*Serie Box of Mental States. Washington, 2007.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



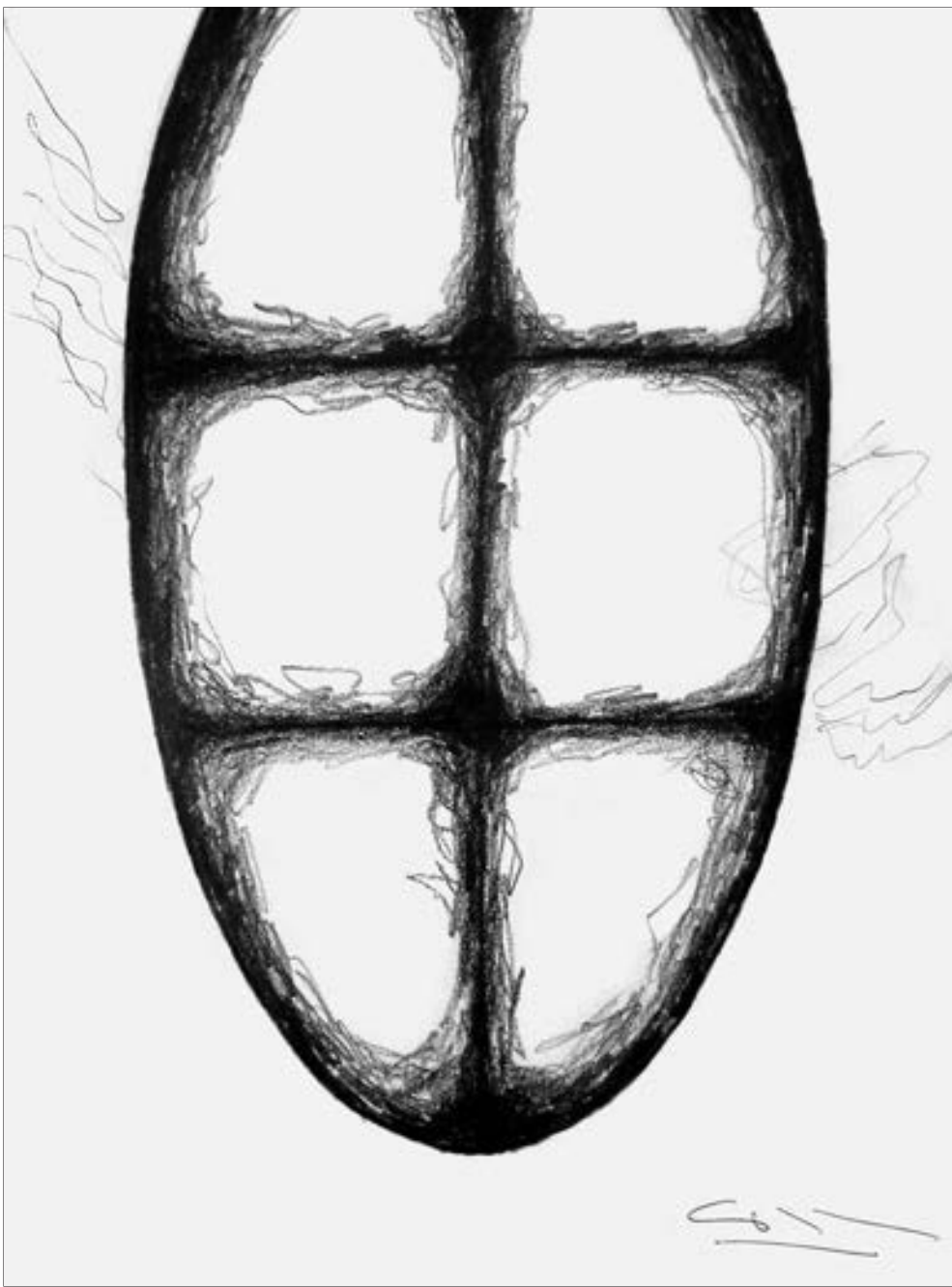
Mask with vertical line.
Box of Mental States series. Washington DC, 2007.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara con línea vertical.
Serie Box of Mental States. Washington, 2007.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Compartmented mask.
Box of Mental States series. Washington DC, 2007.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara compartimentada.
Serie Box of Mental States. Washington, 2007.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

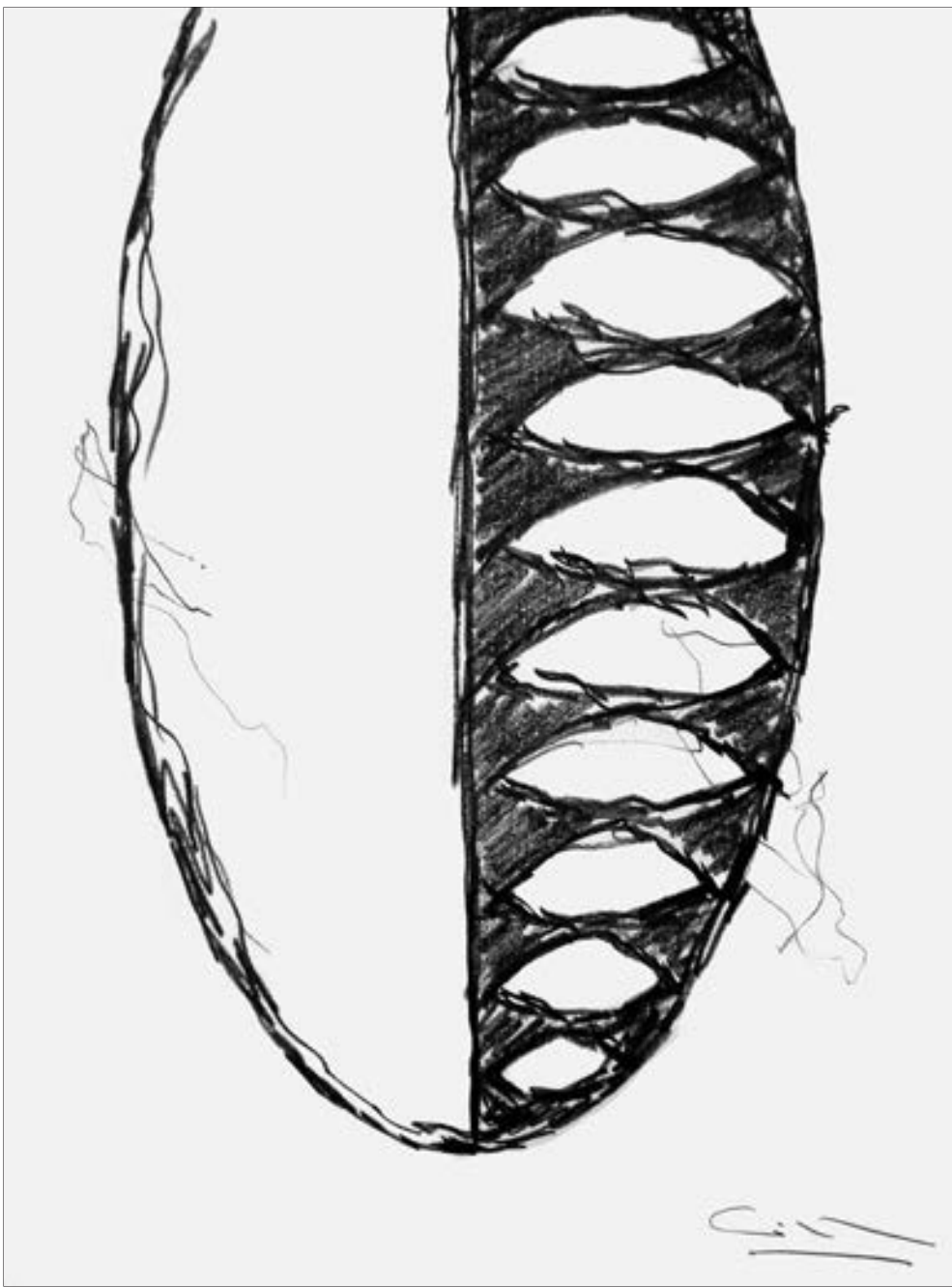


African mask.

Box of Mental States series. Madrid, 2007.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara africana.

Serie Box of Mental States. Madrid, 2007.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Mirror of looks.

Box of Mental States series. Madrid, 2007.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Espejo de miradas.

*Serie Box of Mental States. Madrid, 2007.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

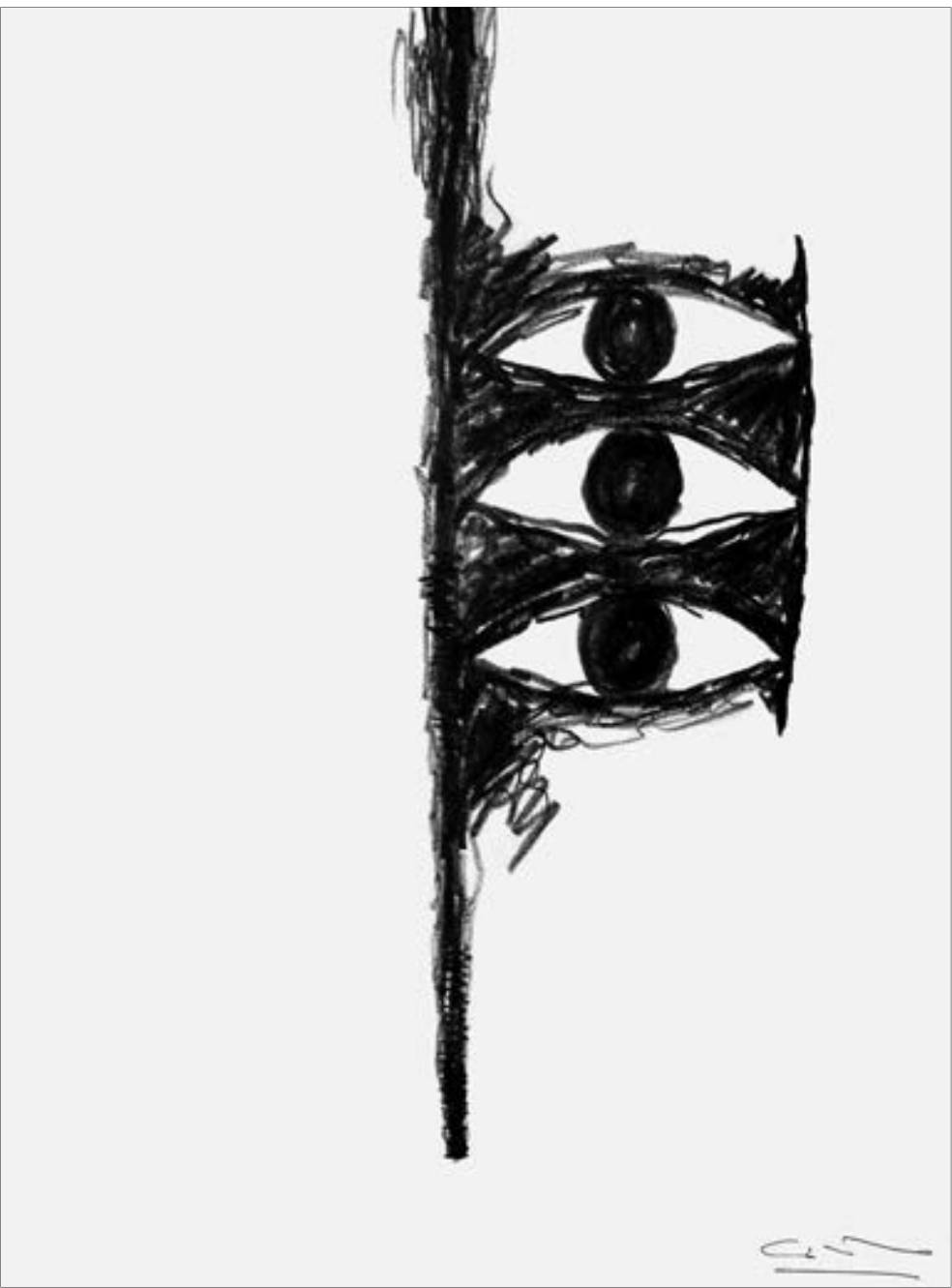


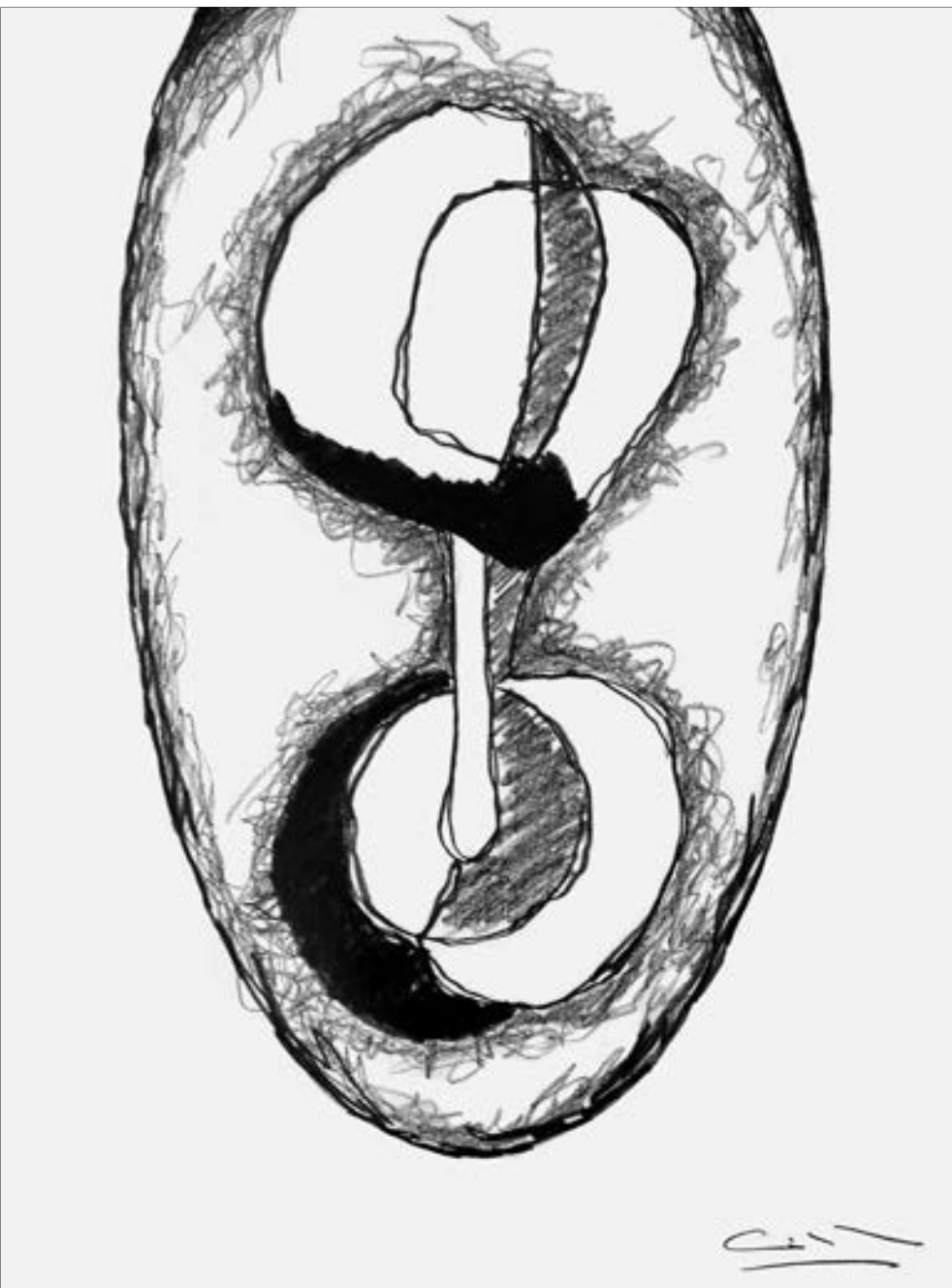
Figure - vacate mask.
Box of Mental States series. Marbella, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Figura-Máscara desocupada.
Serie Box of Mental States. Marbella, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Mask remembering La Guardia.
Box of Mental States series. Madrid, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara recordando La Guardia.
Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

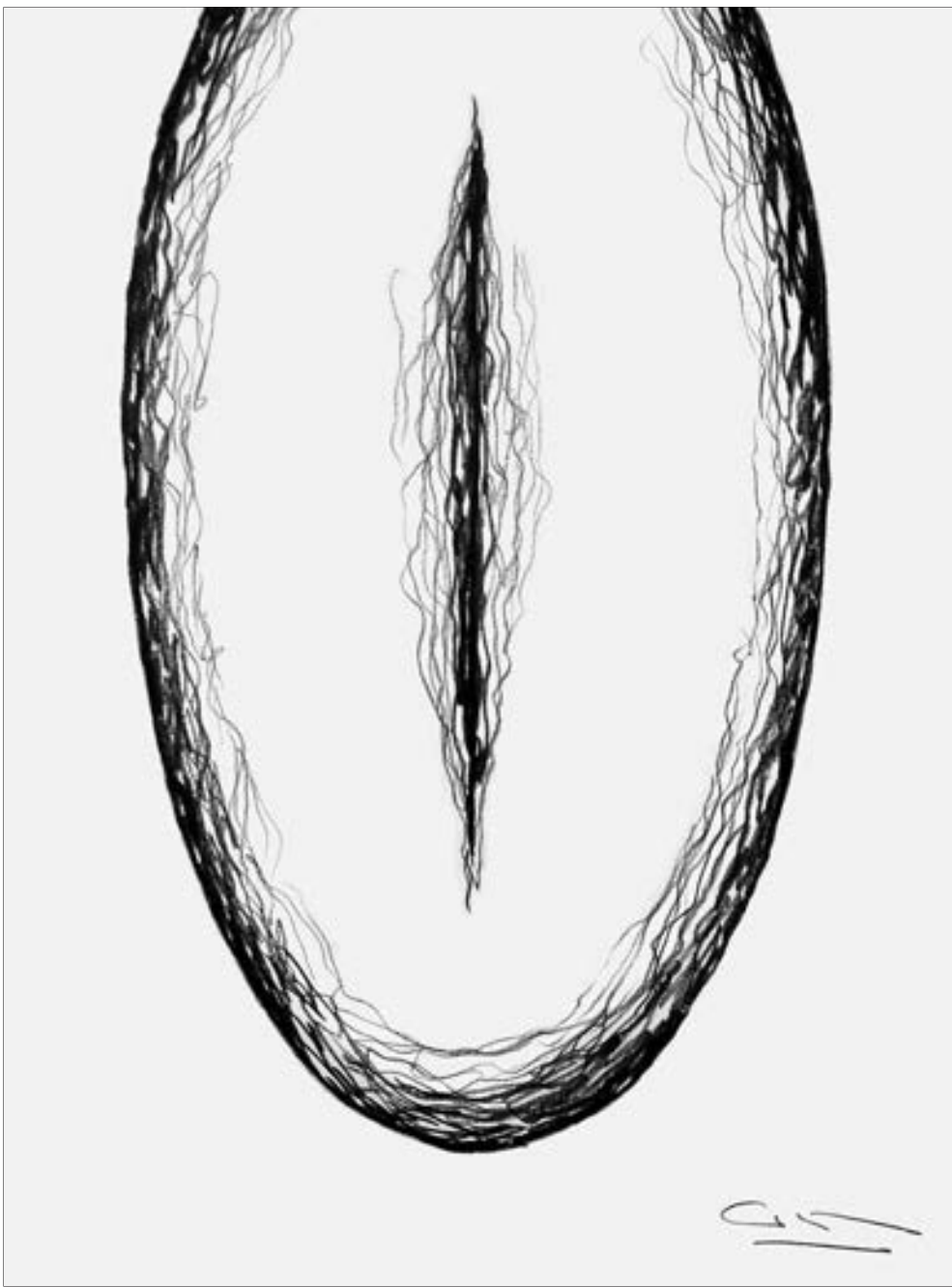


Spacialist mask.

Box of Mental States series. Madrid, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara espacialista.

*Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

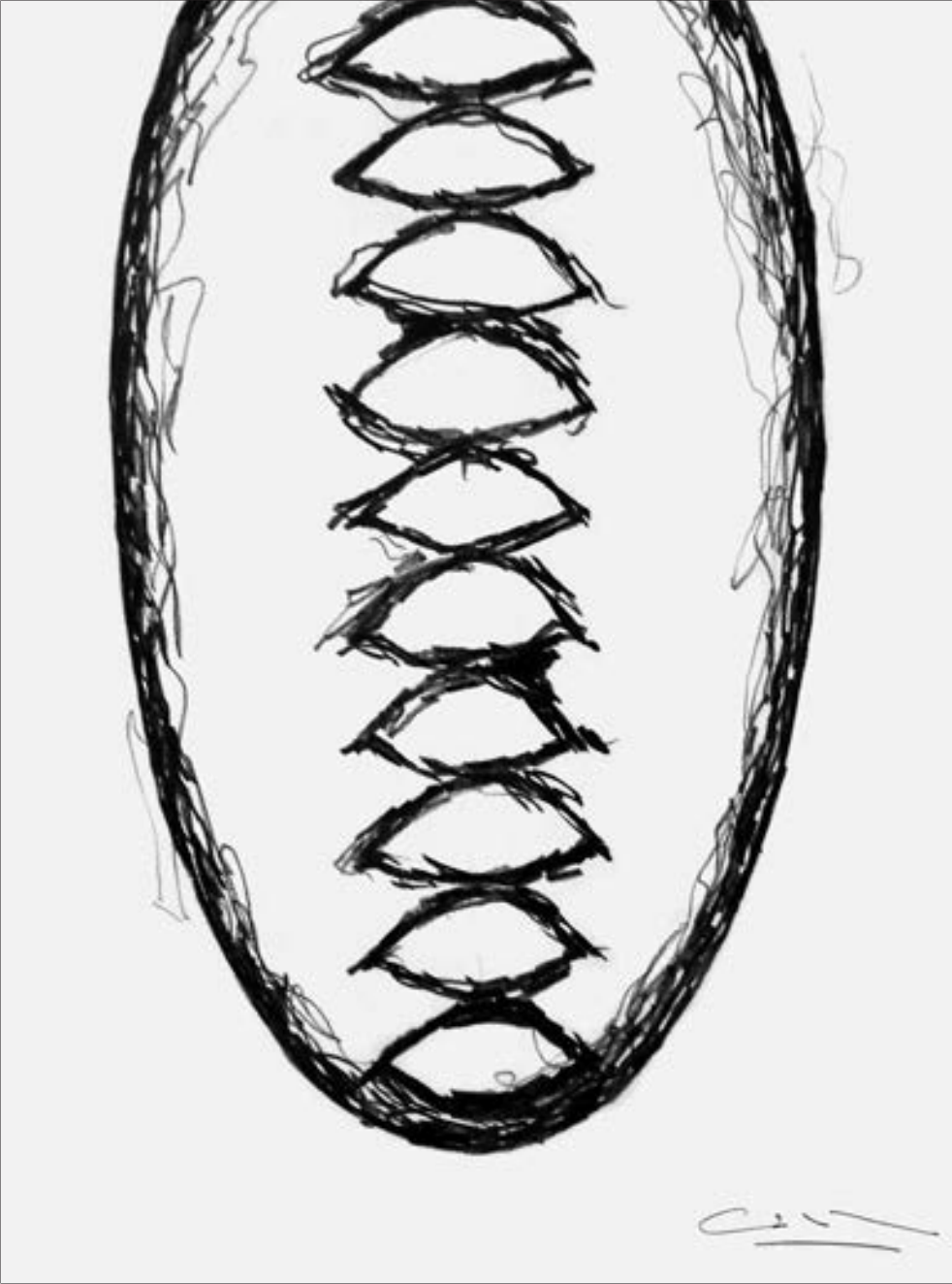


Mask with eyes line.

Box of Mental States series. Madrid, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara con línea de ojos.

*Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

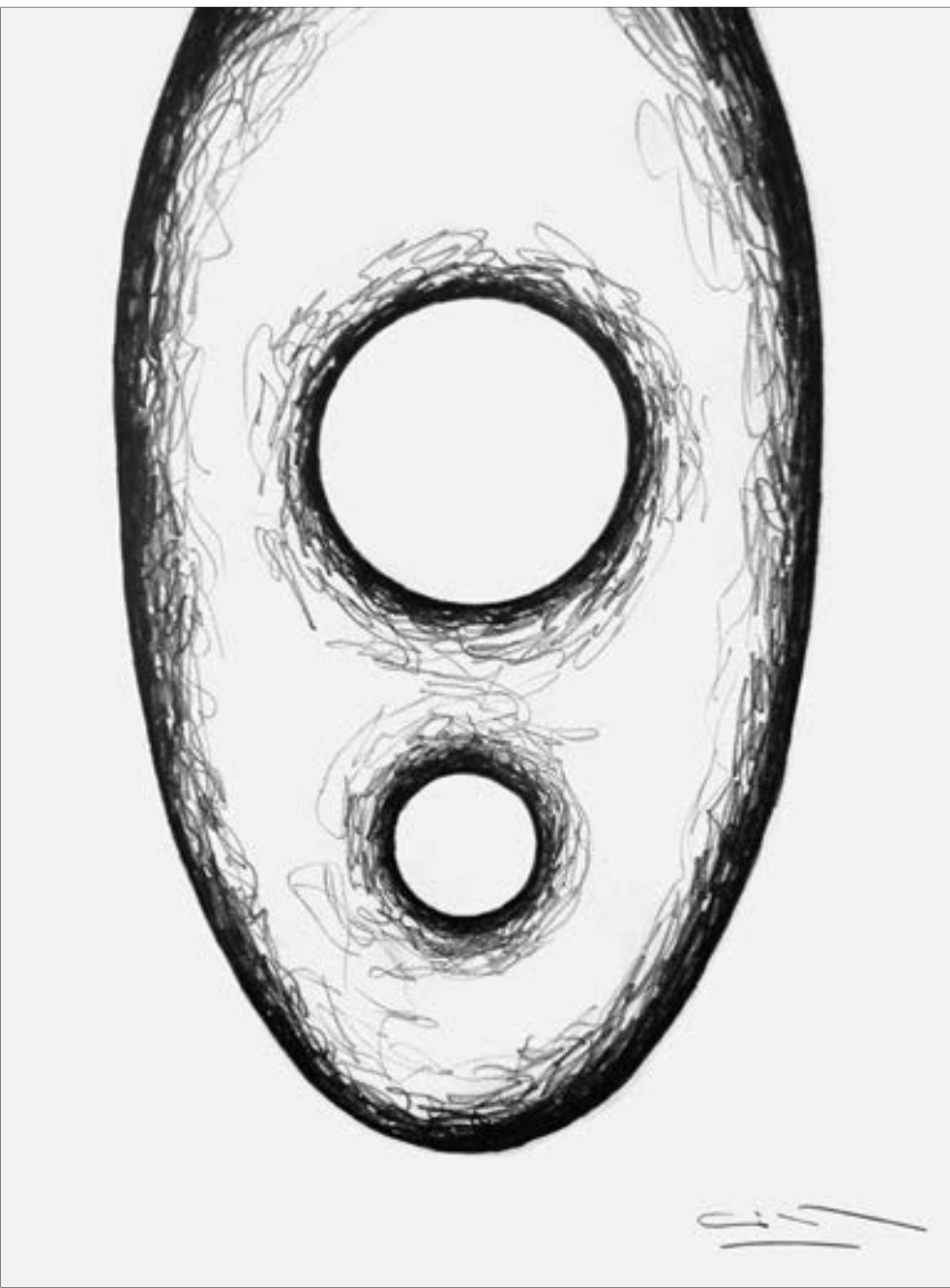


Wondered cyclops.

Box of Mental States series. Madrid, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Cíclope extrañado.

*Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

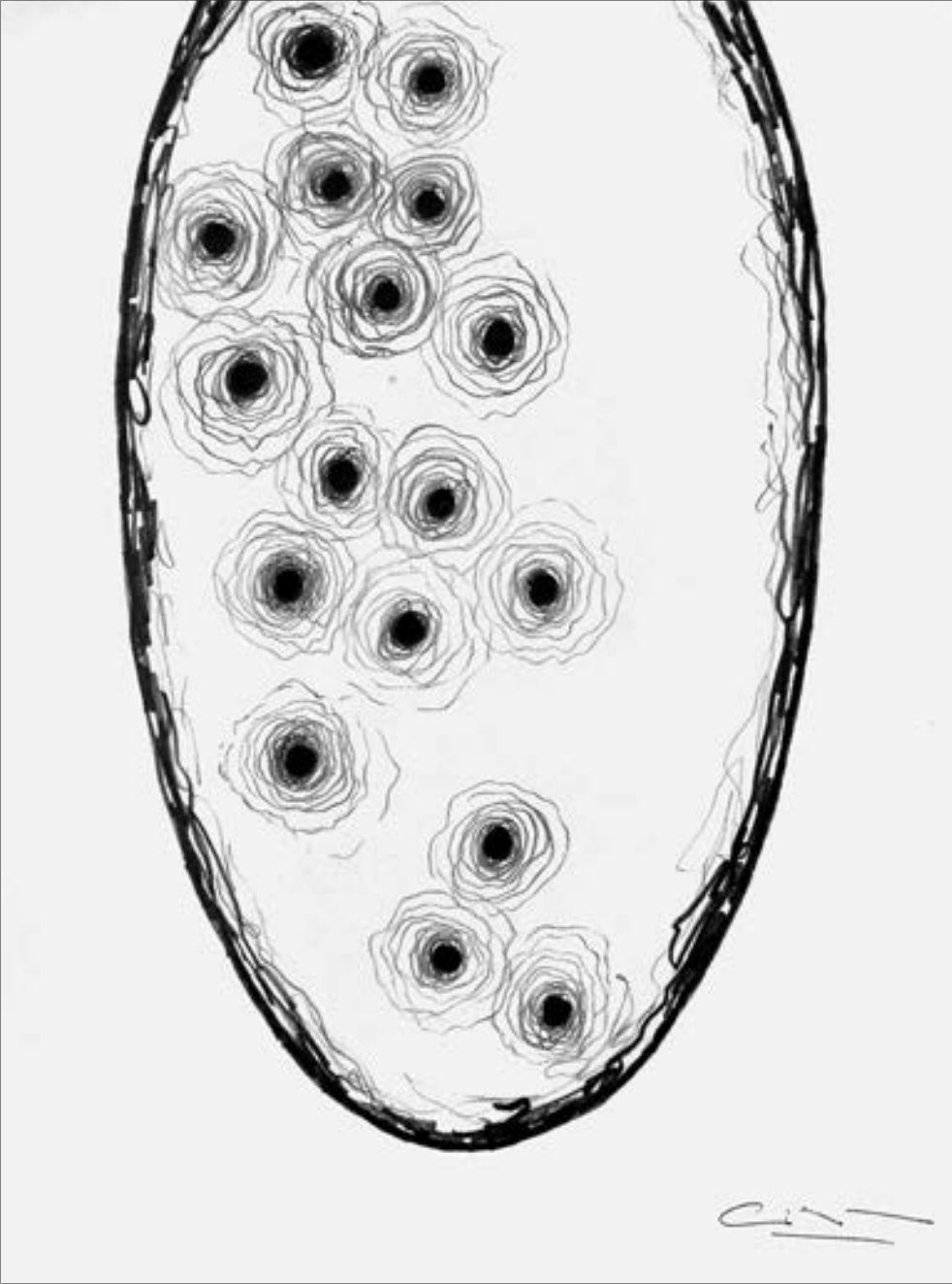


Mask with black dots.

Box of Mental States series. Madrid, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

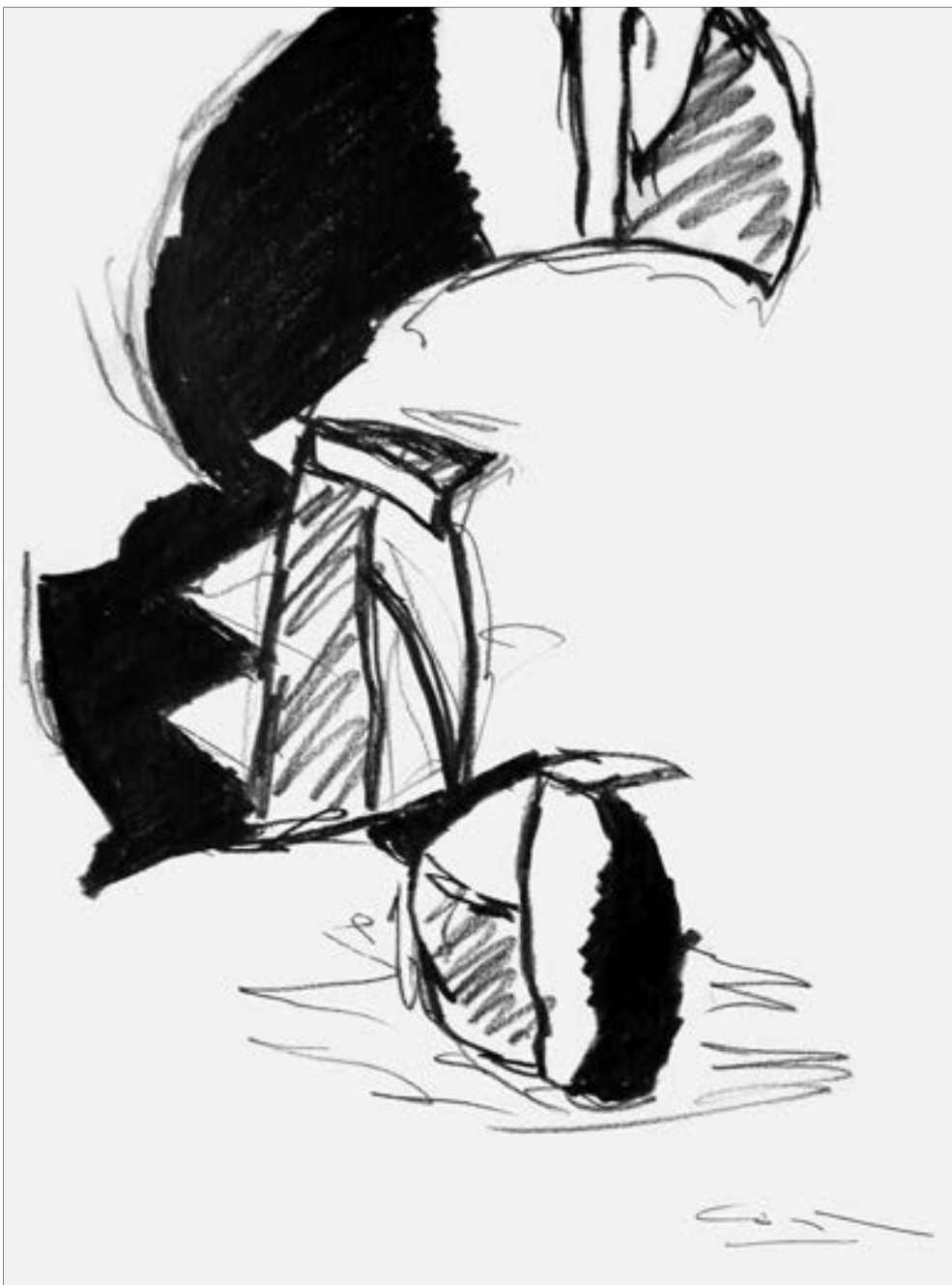
Máscara con puntos negros.

*Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



Mask empties into figure.
Box of Mental States series. Marbella, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara desocupándose en figura.
Serie Box of Mental States. Marbella, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

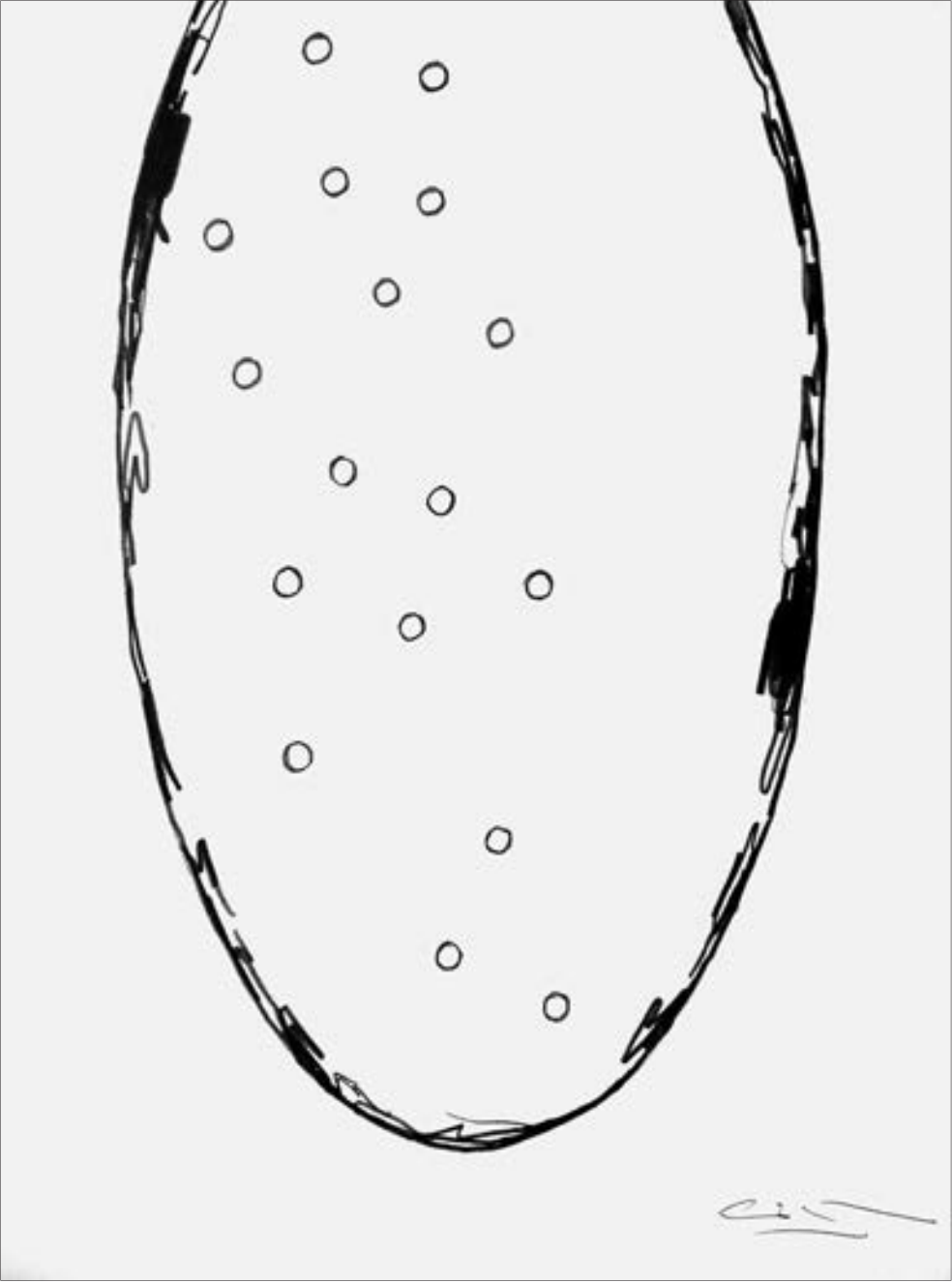


Mask with holes.

Box of Mental States series. Madrid, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara con agujeros.

*Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

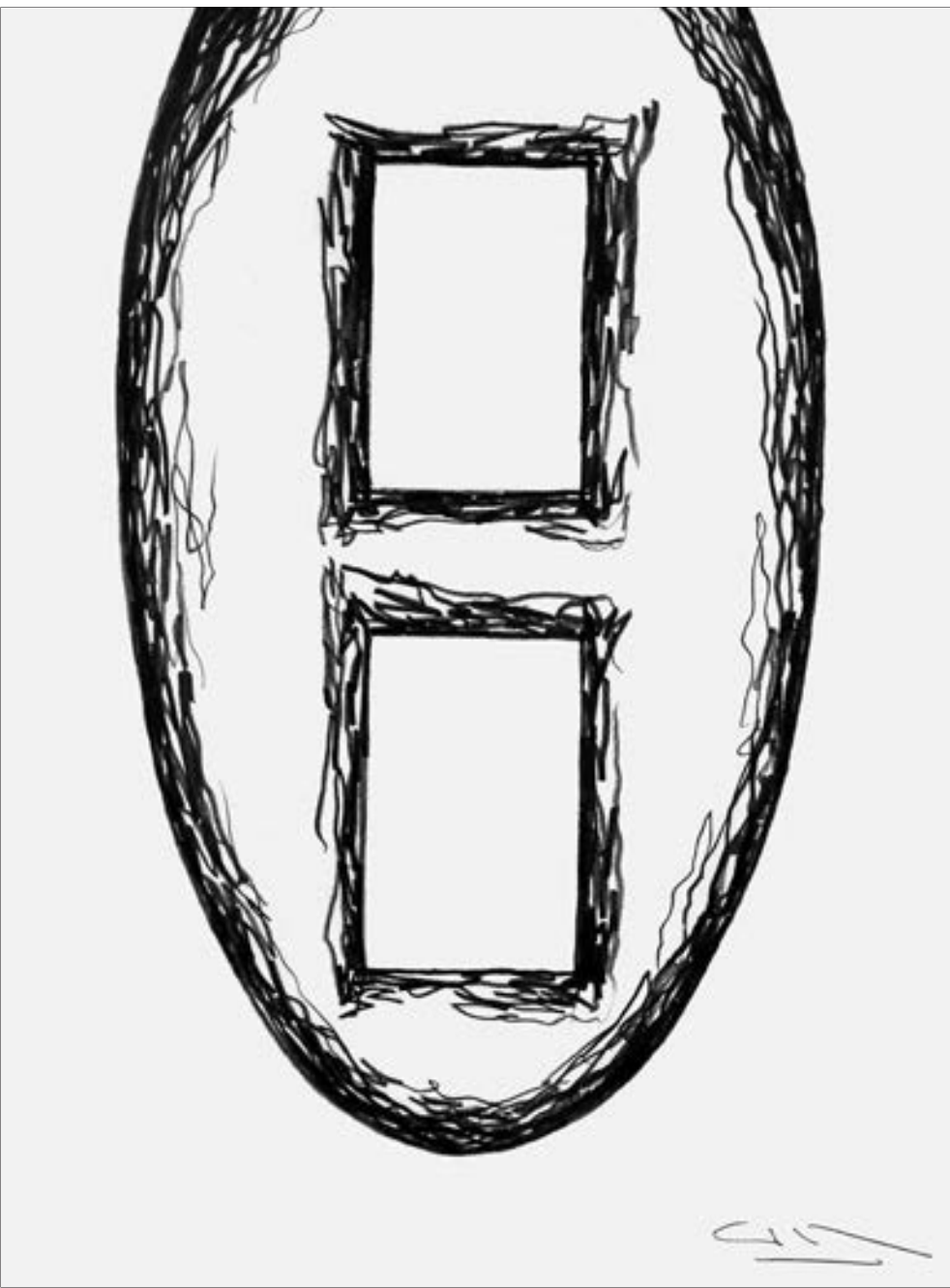


Mask with rectangles.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara con rectángulos.

*Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

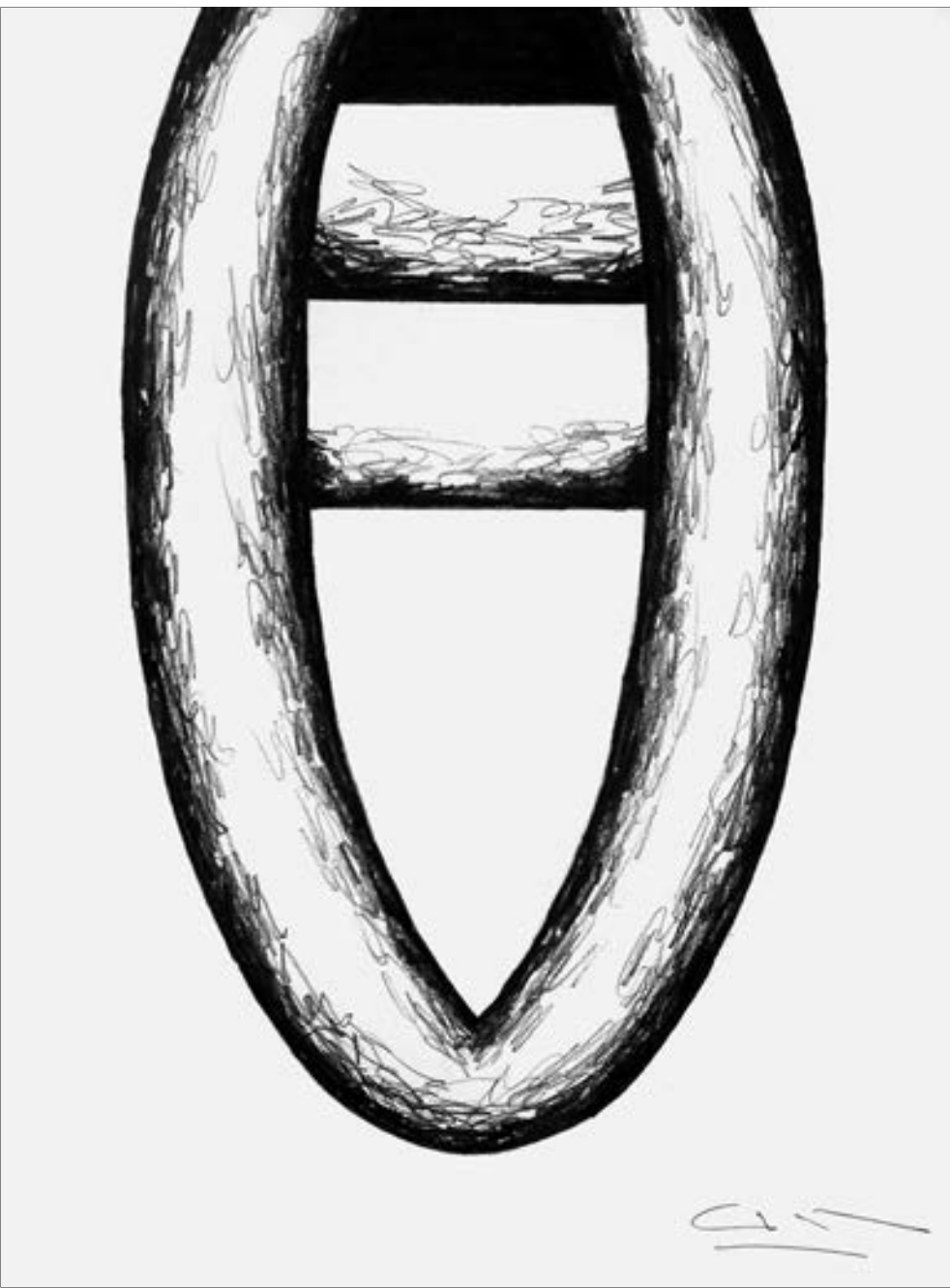


Bulett face.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Cara bala.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

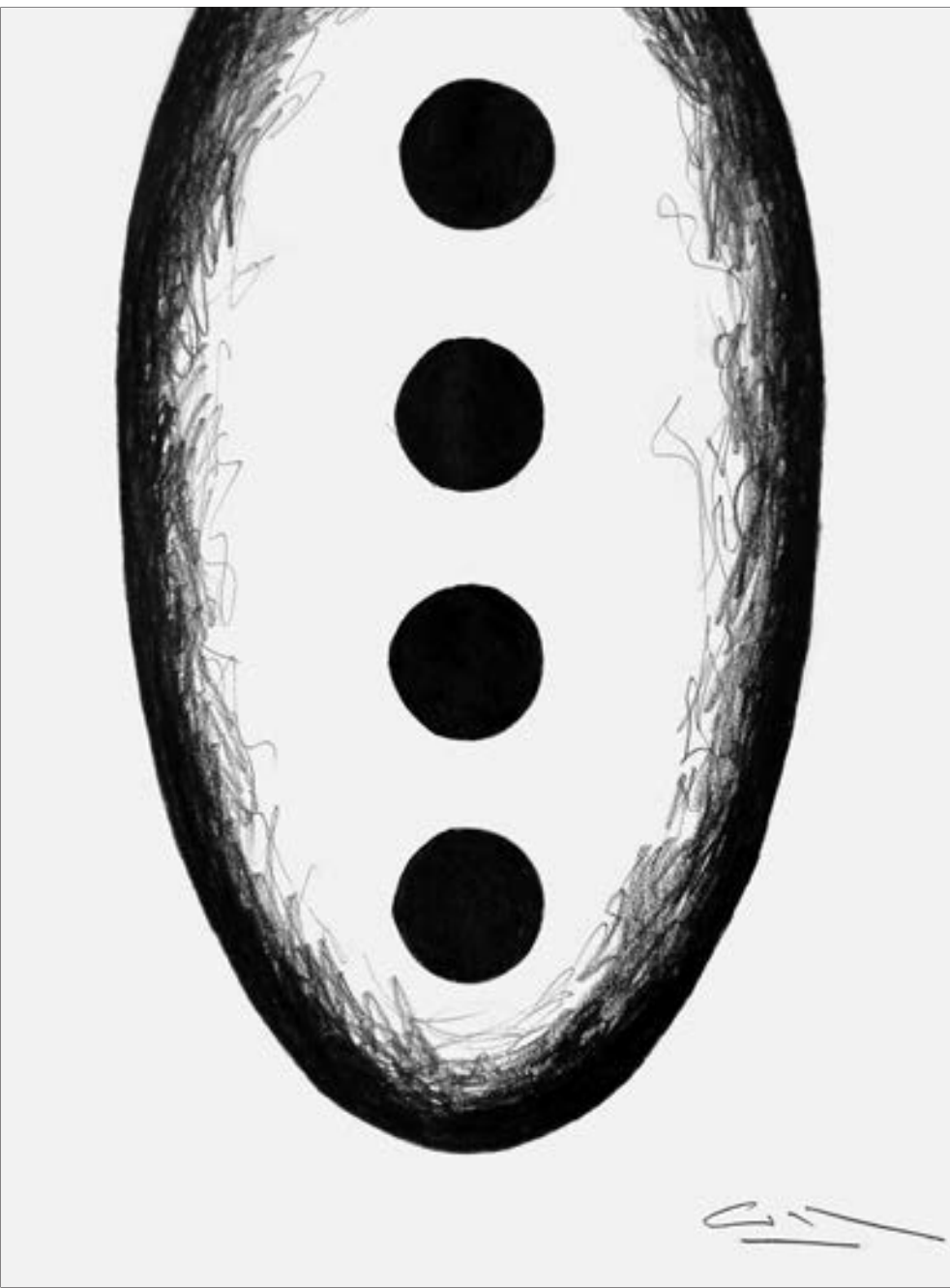


Four dots.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

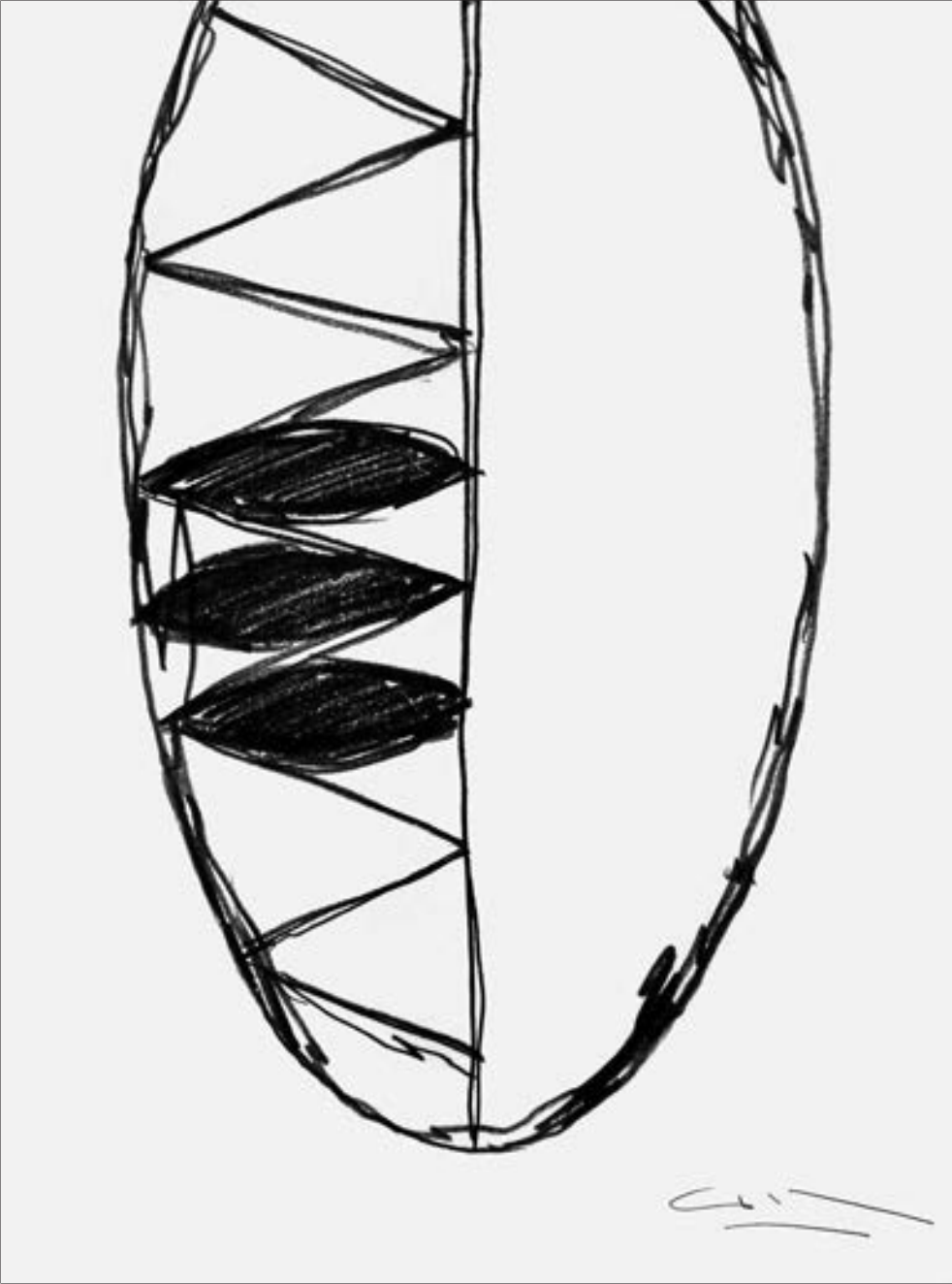
Cuatro puntos.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Mask with three eyes and tequila.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara con tres ojos y tequila.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

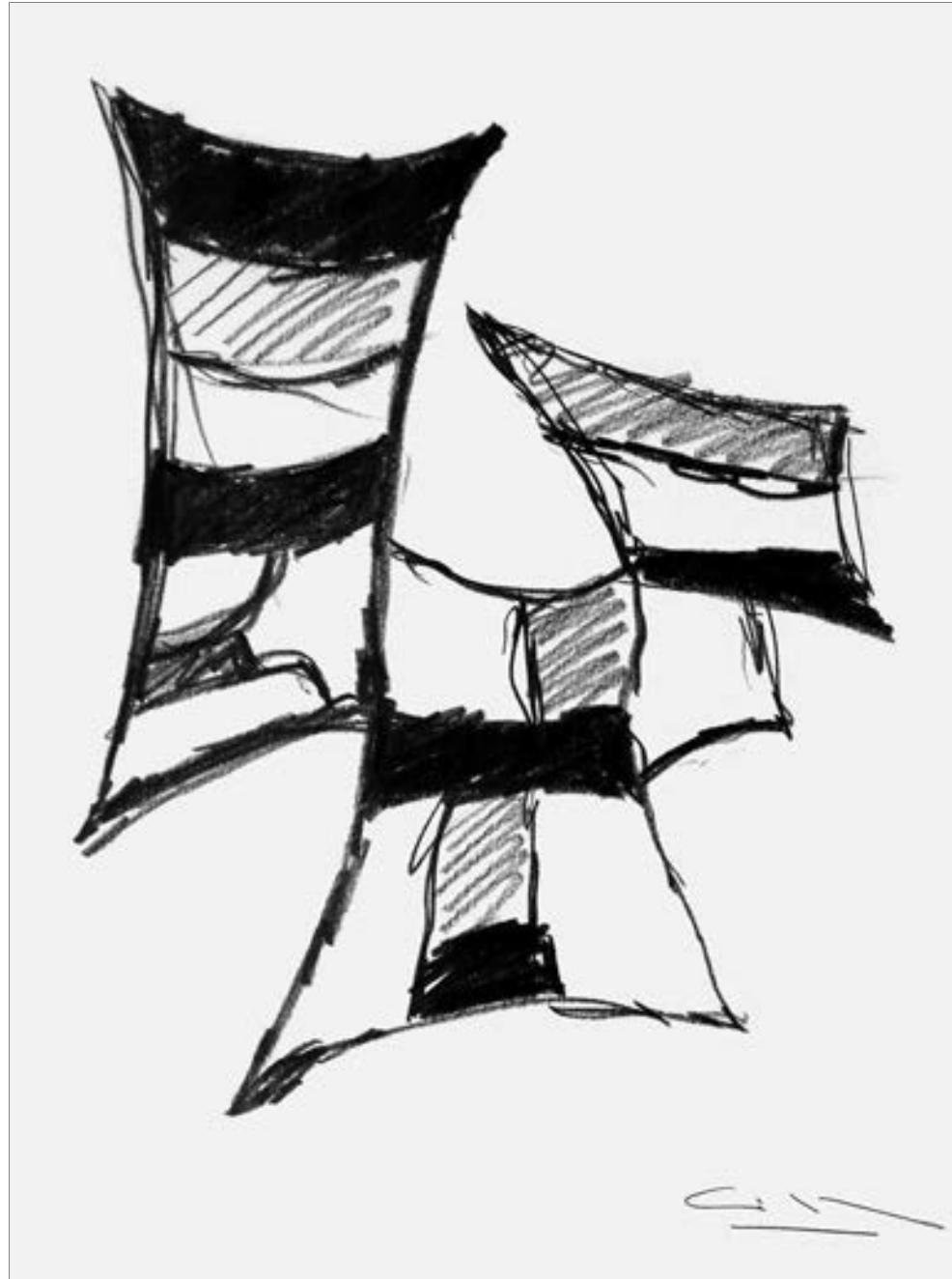


Chain of plans.

Box of Mental States series. Marbella, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

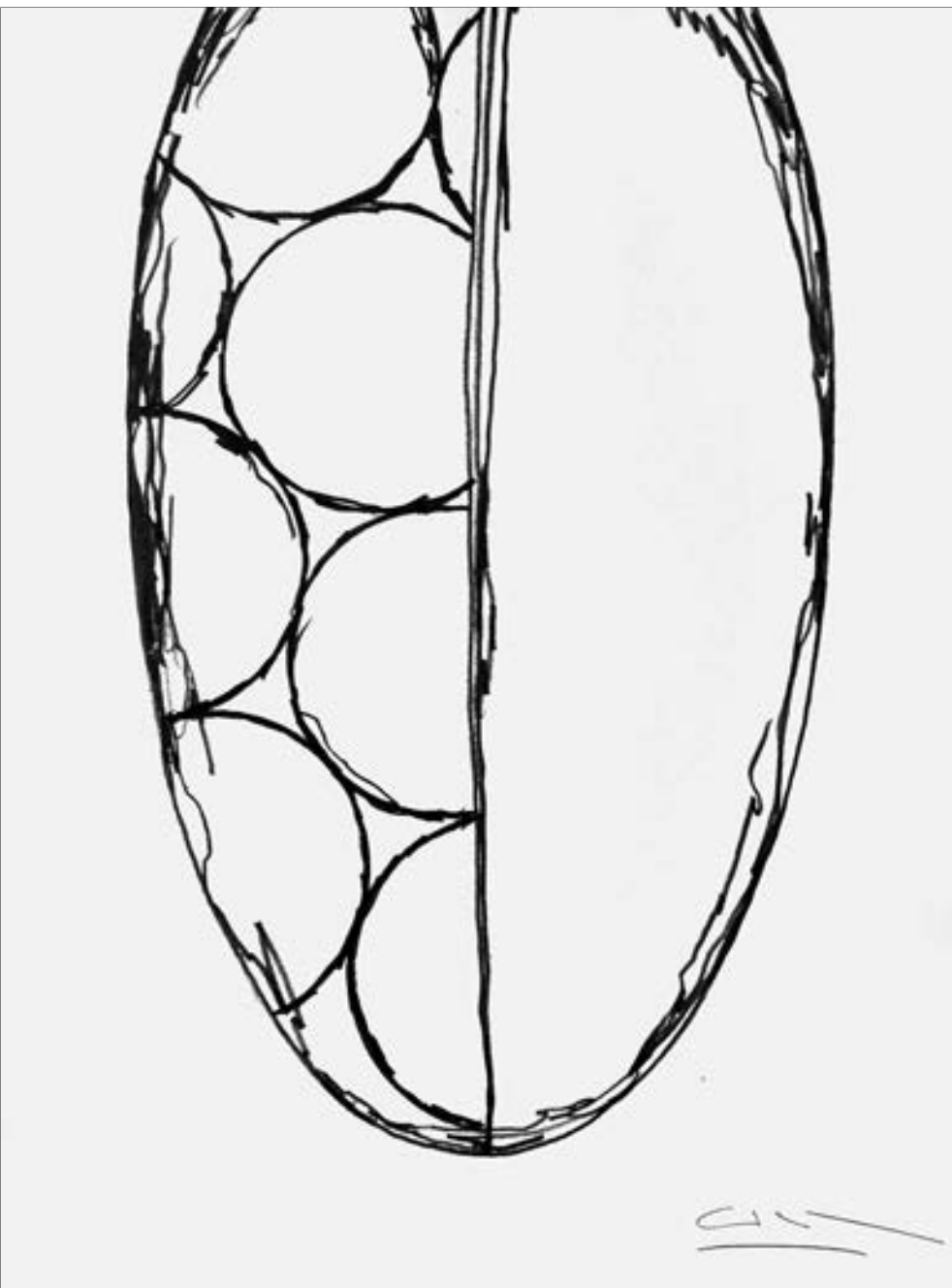
Cadena de planos.

*Serie Box of Mental States. Marbella, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



Half face full of circles.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Medio rostro lleno de círculos.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

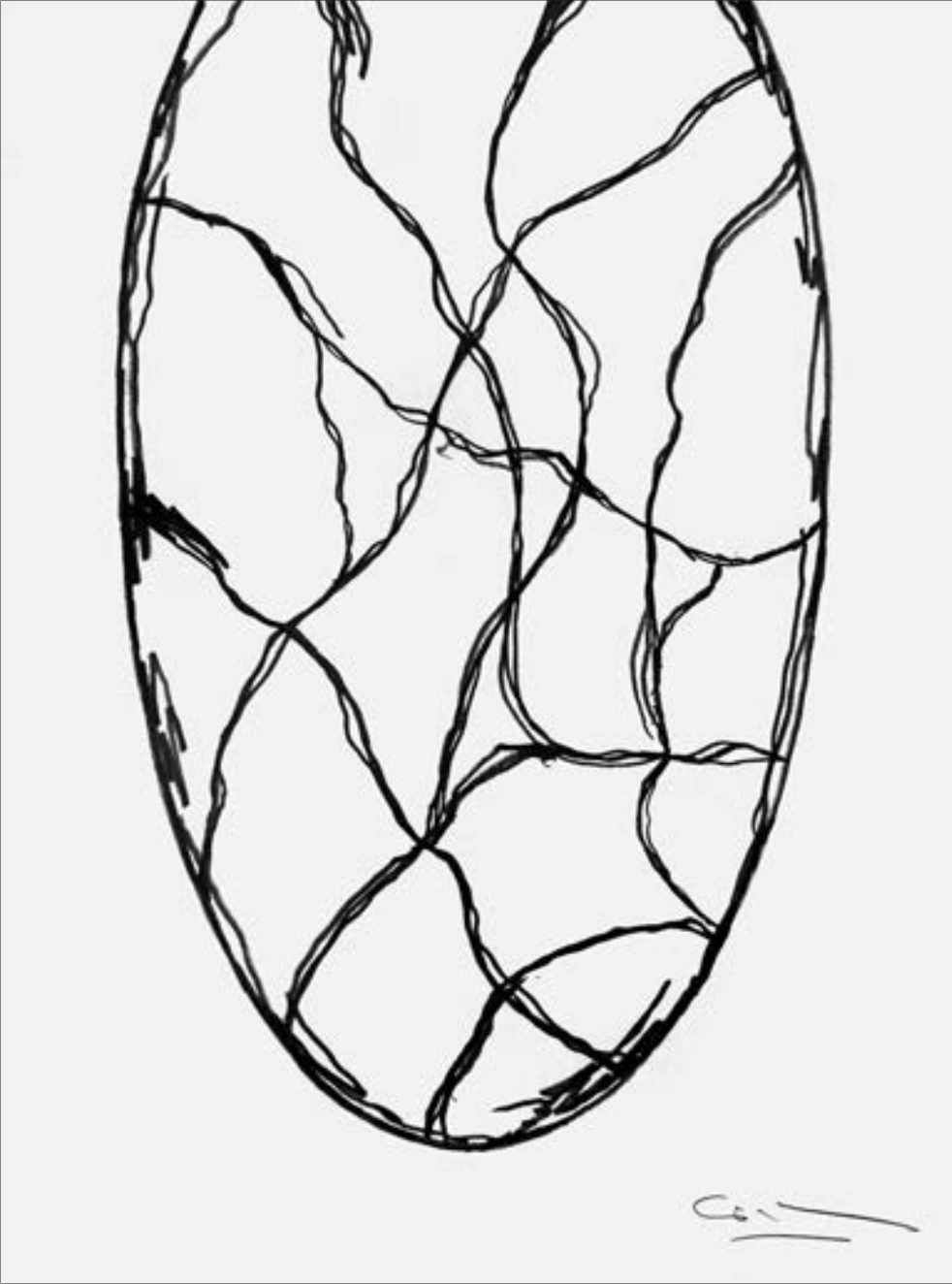


Encounters mask.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

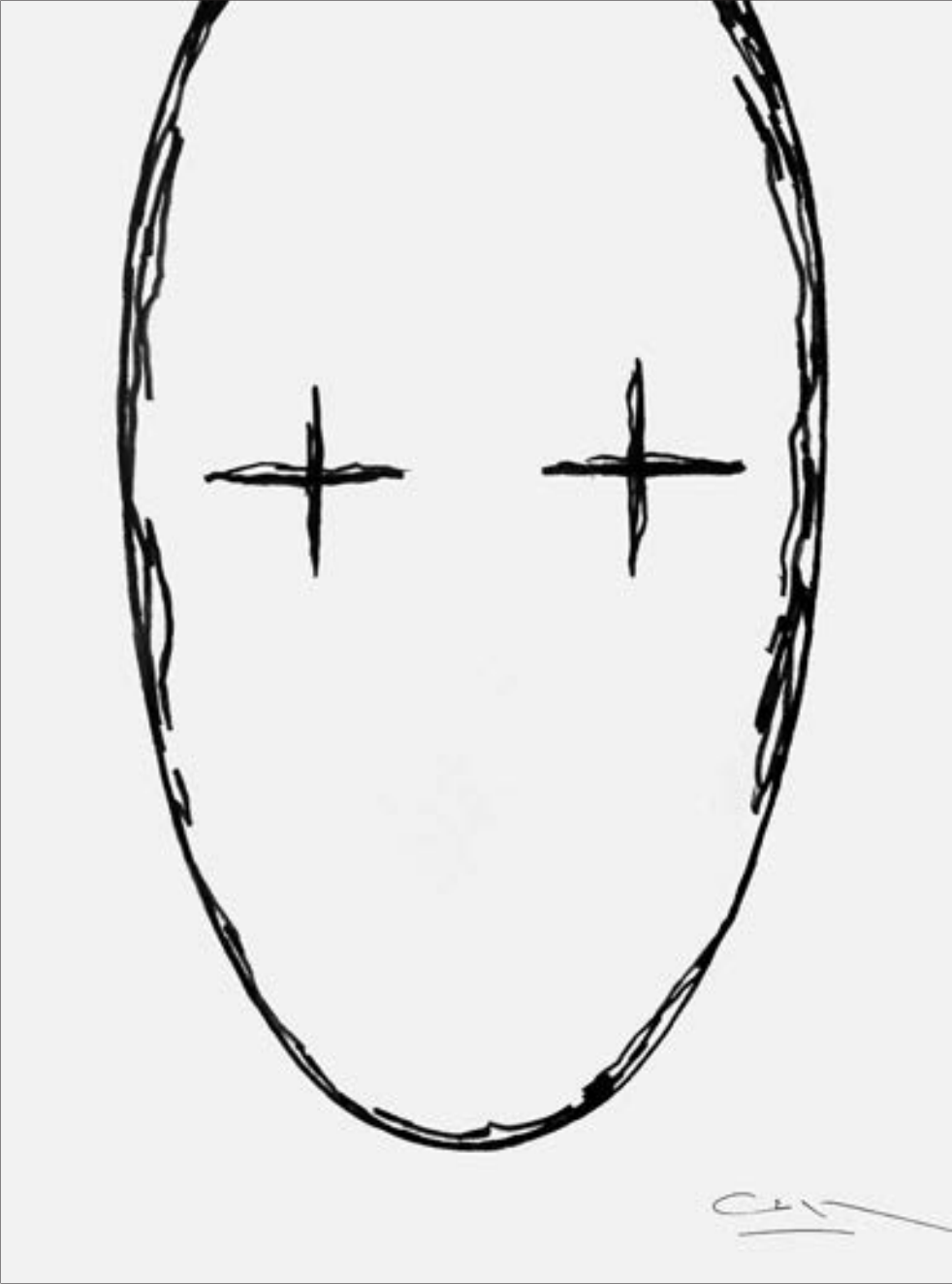
Máscara de encuentros.

*Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



Clown mask.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara de payaso.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

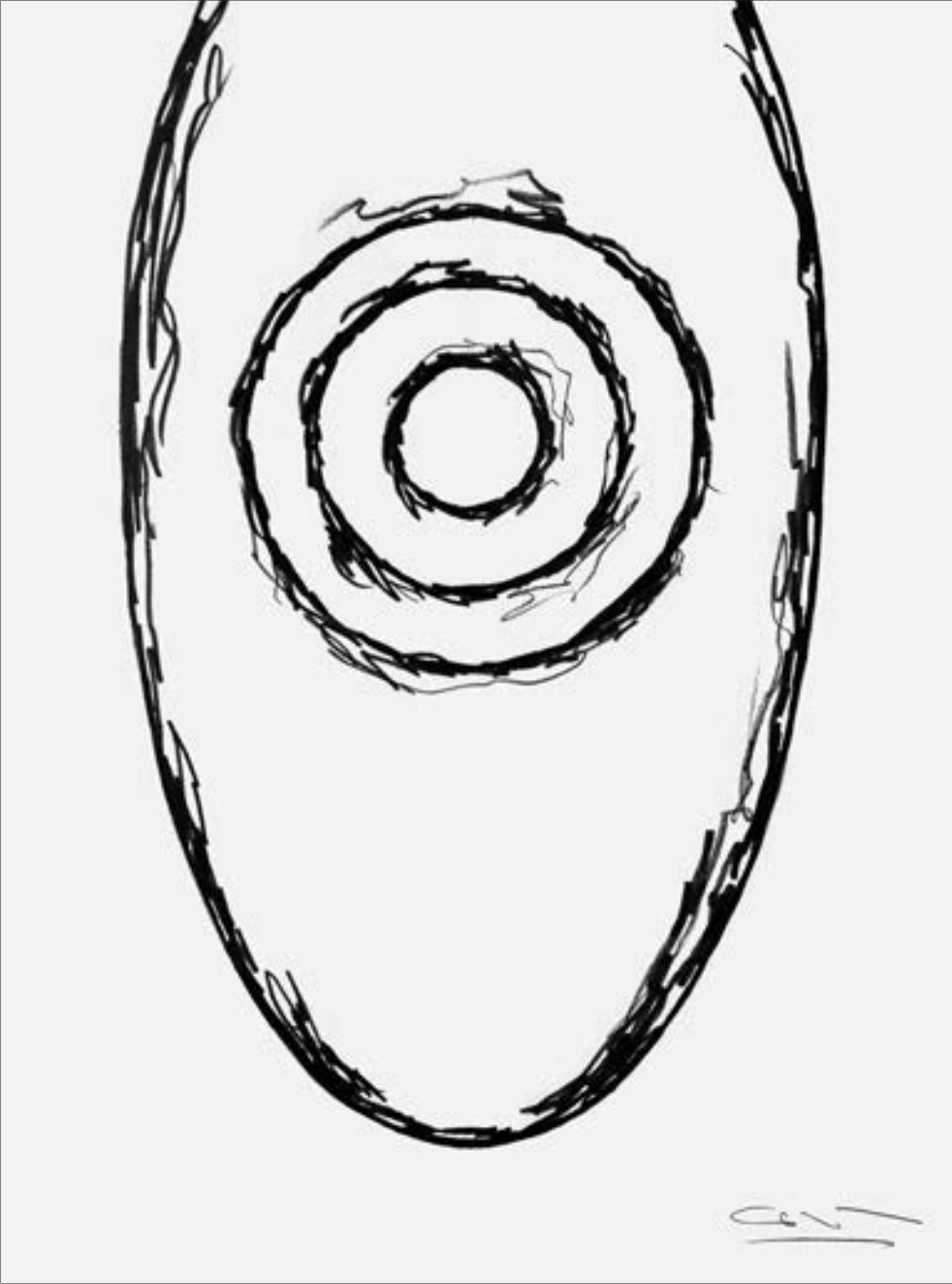


Concentric circles.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Círculos concéntricos.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

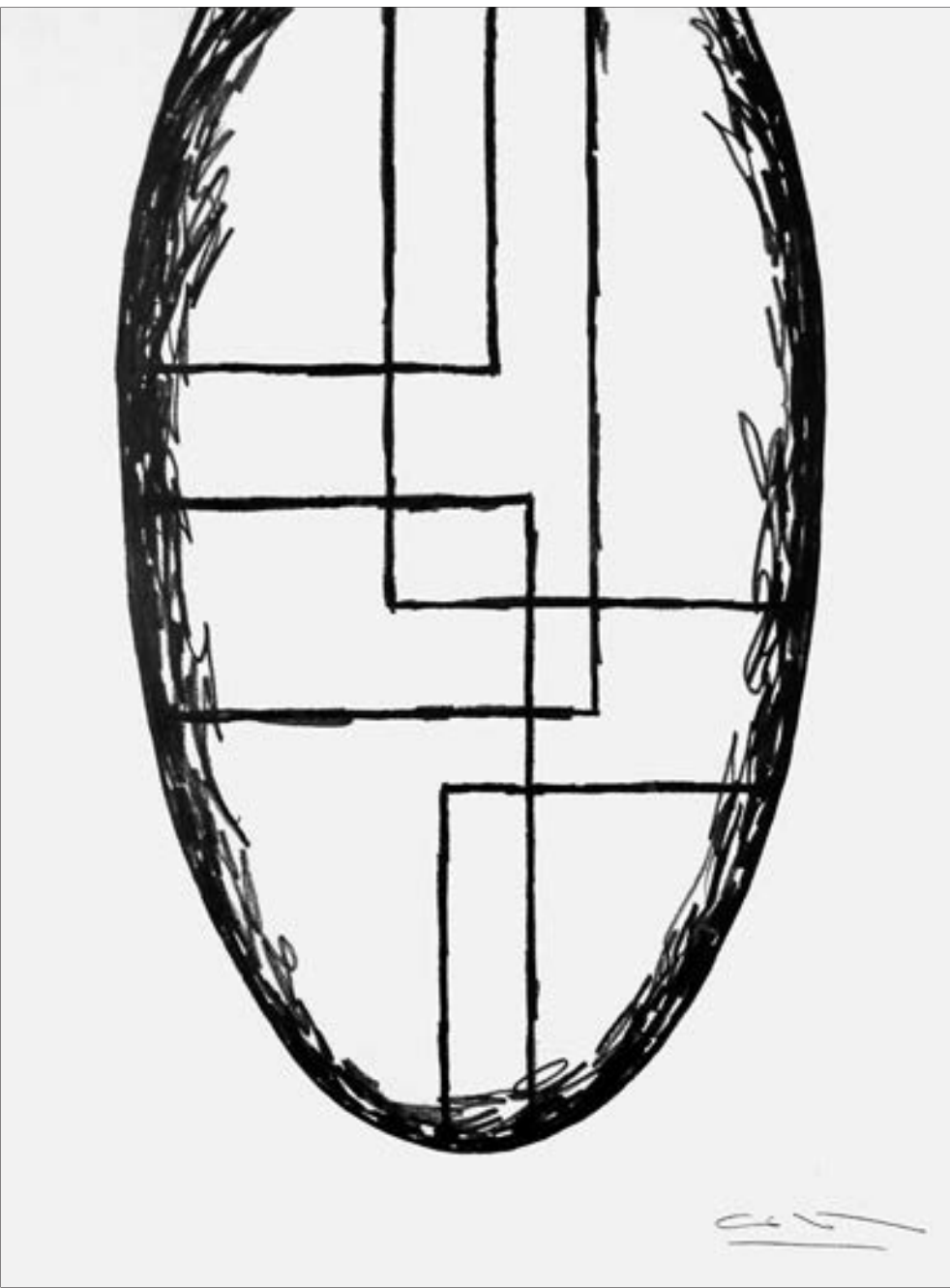


Geometrical mask.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara geométrica.

*Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



Broken mask.

Box of Mental States series. New York, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

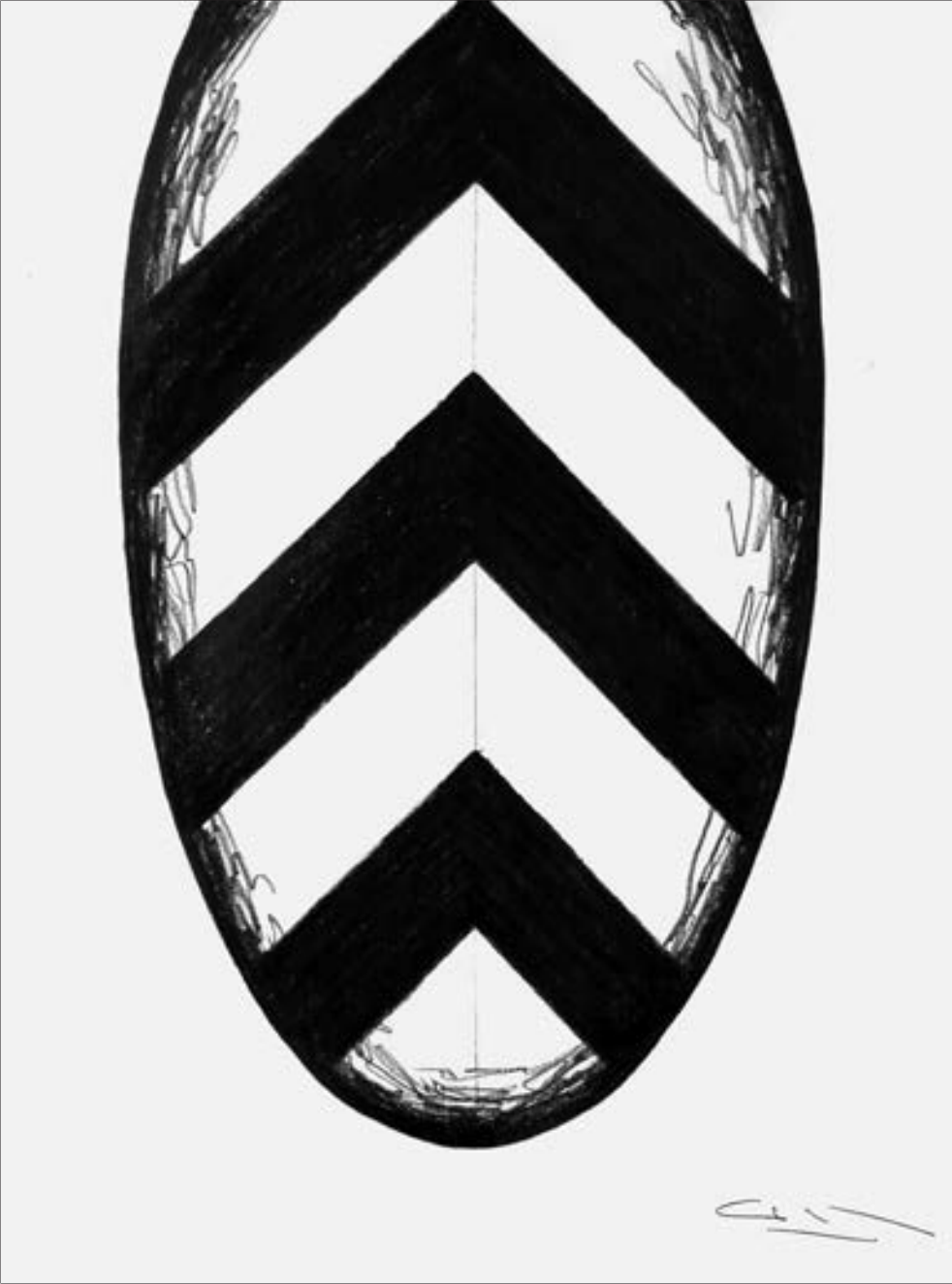
Máscara rota.

Serie Box of Mental States. Nueva York, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Mirror with zebra crossing.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Espejo con paso de cebra.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

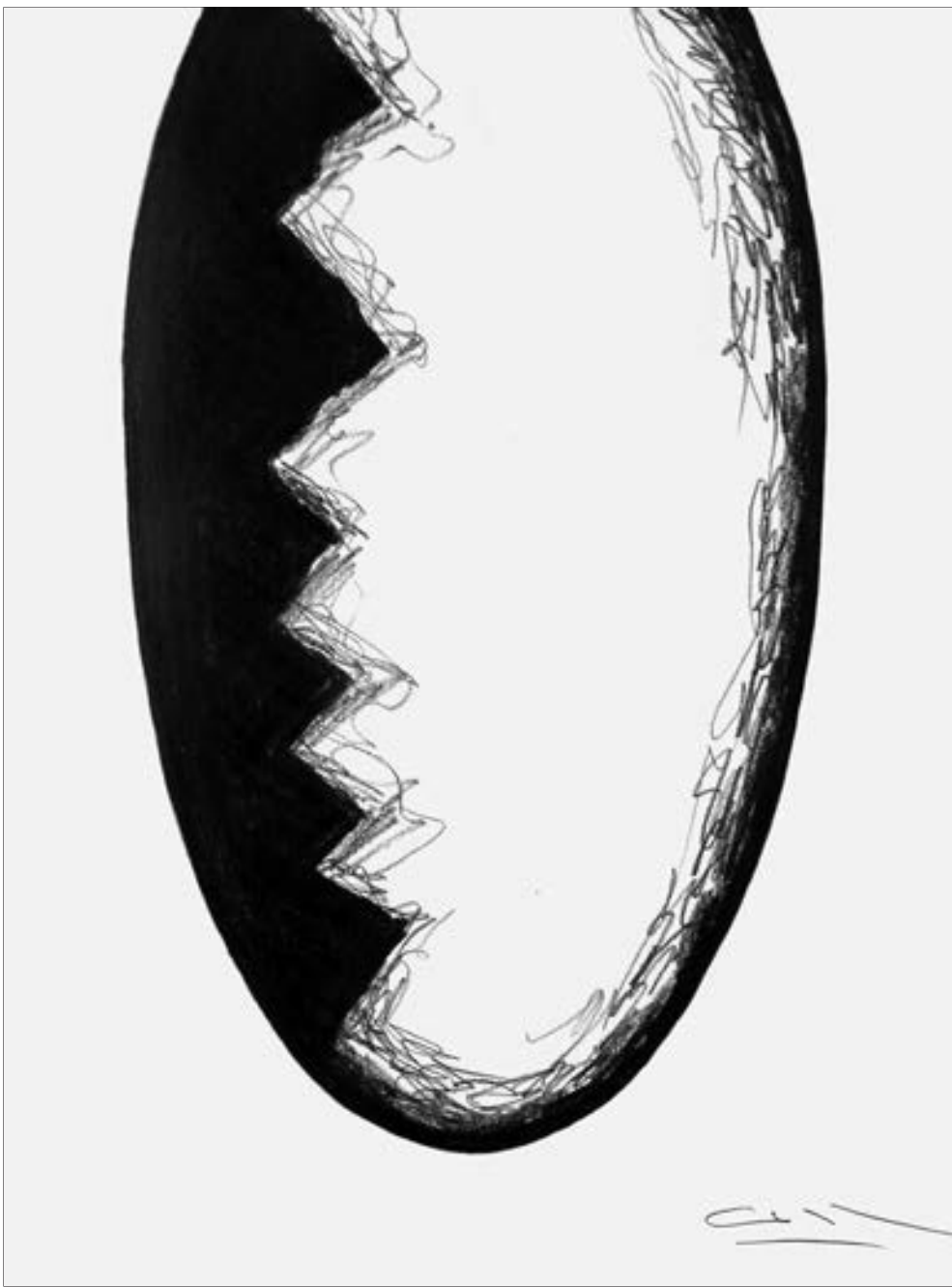


Mask with comb.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

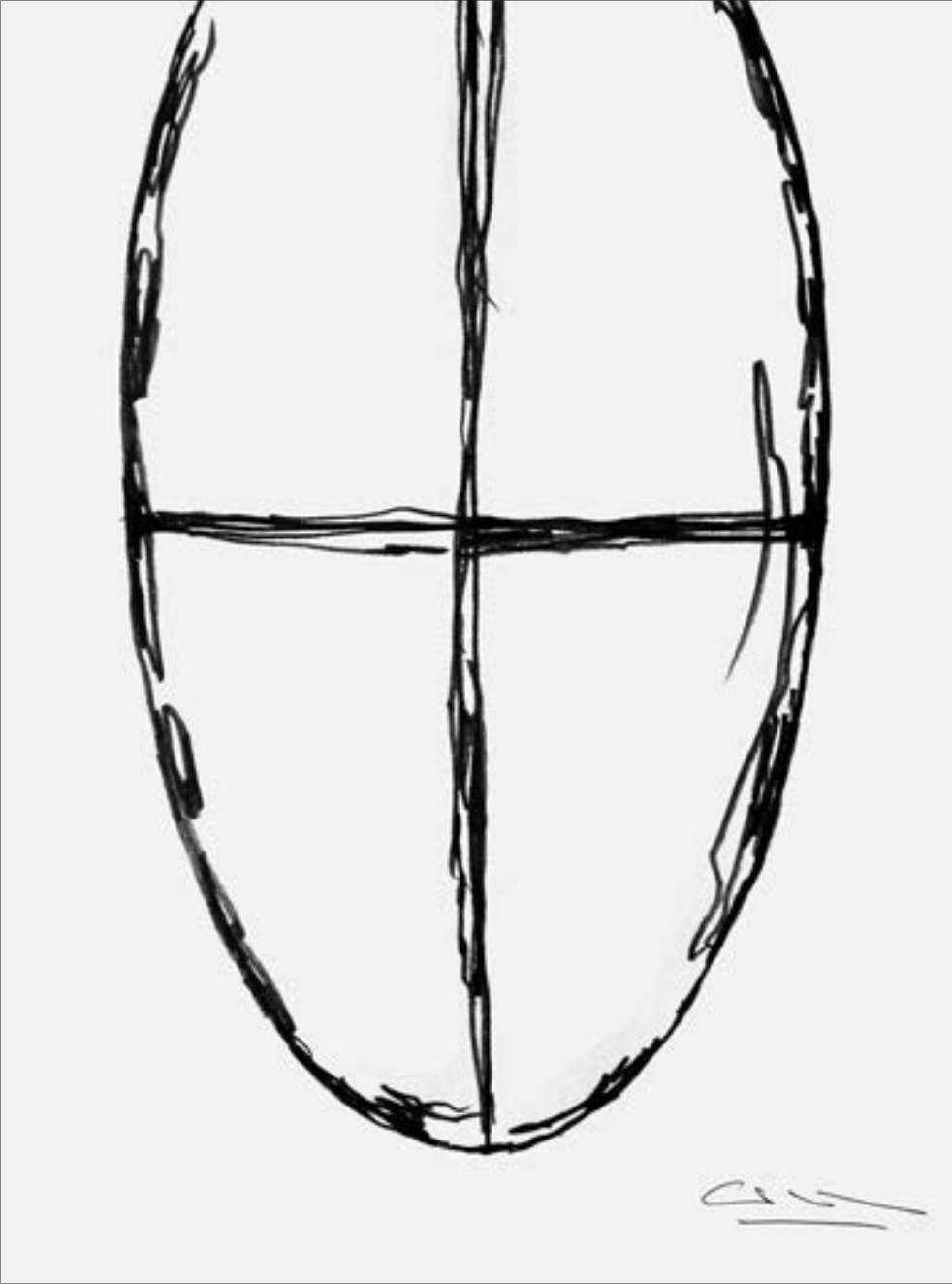
Máscara con peine.

*Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



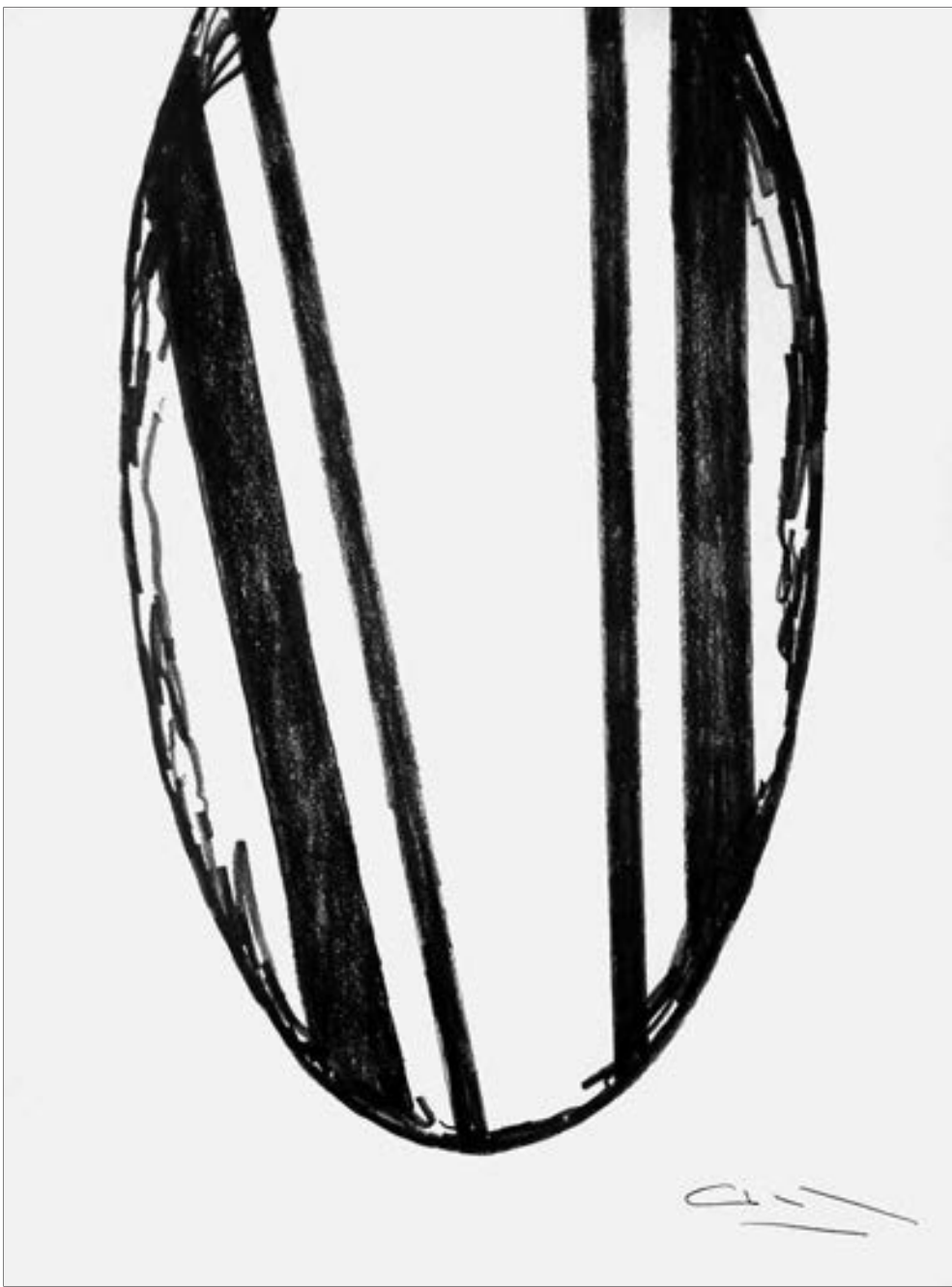
Suprematic cross mask.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara cruz suprema*tica.*
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Mask with adjacent lines.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara con líneas adyacentes.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

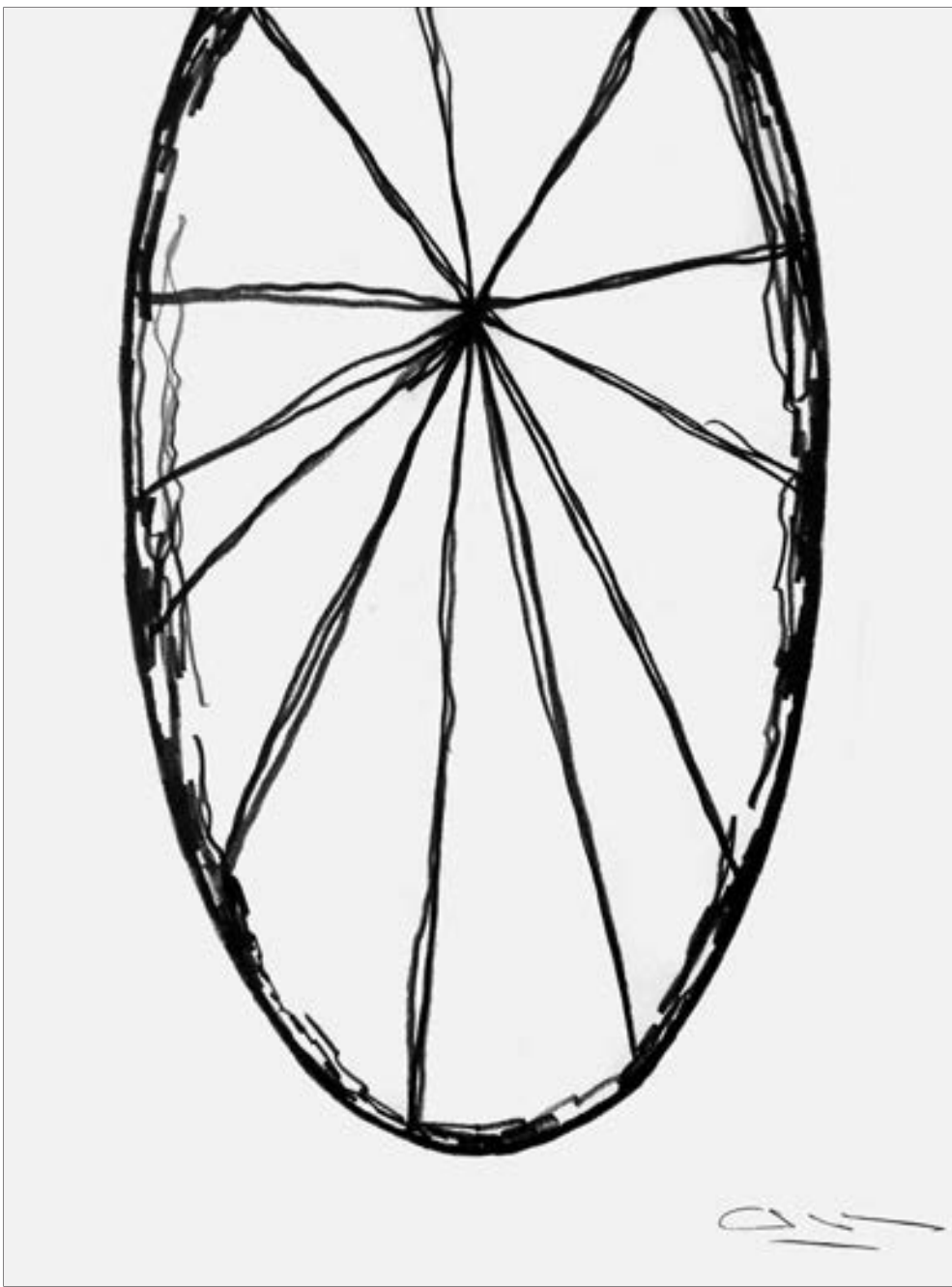


Star mask.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara estrella.

*Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



Possible figure mask.
Box of Mental States series. Madrid, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara posible figura.
Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

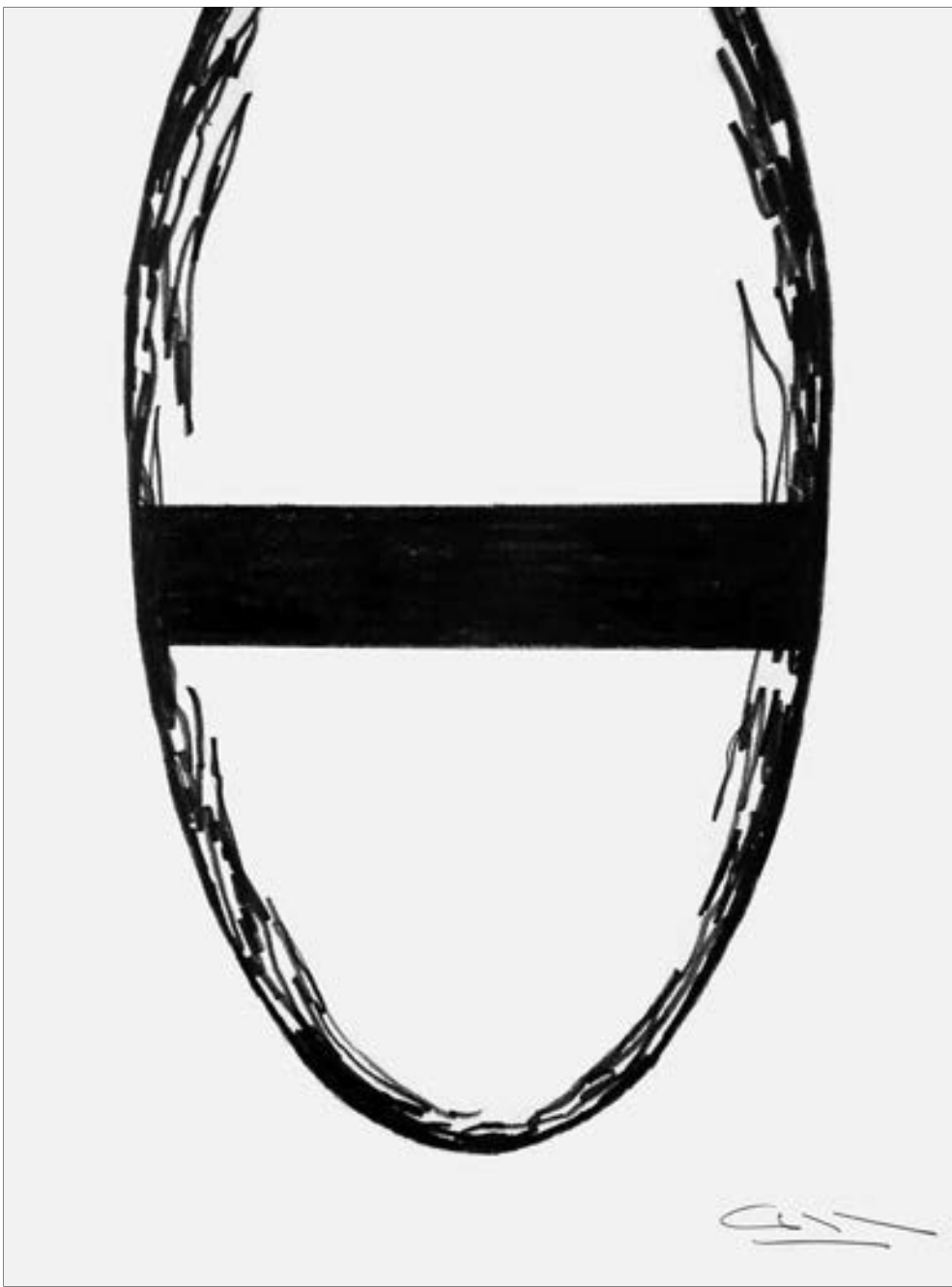


Face with bandage.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Rostro con venda.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

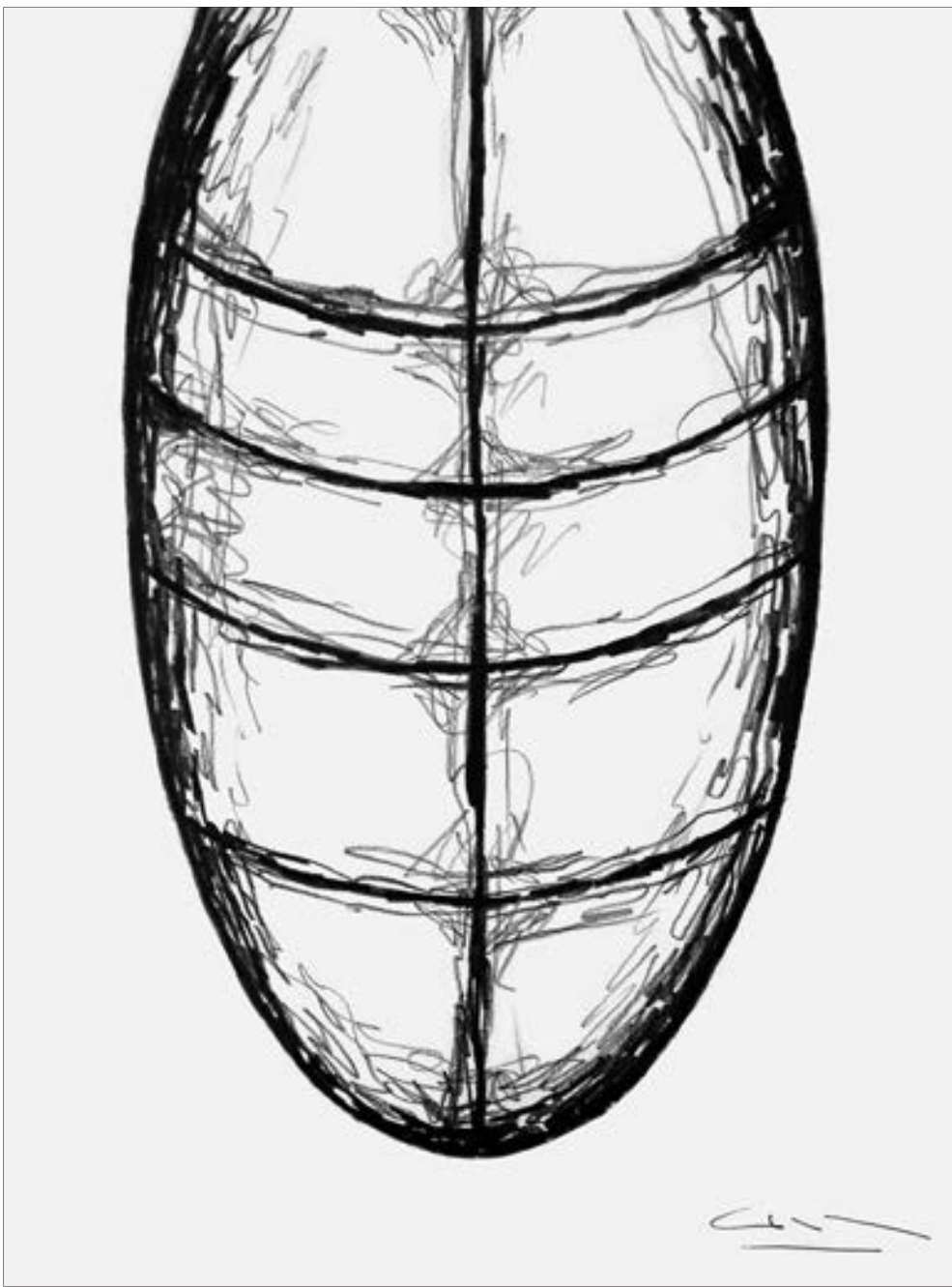


Face crossed by lines.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

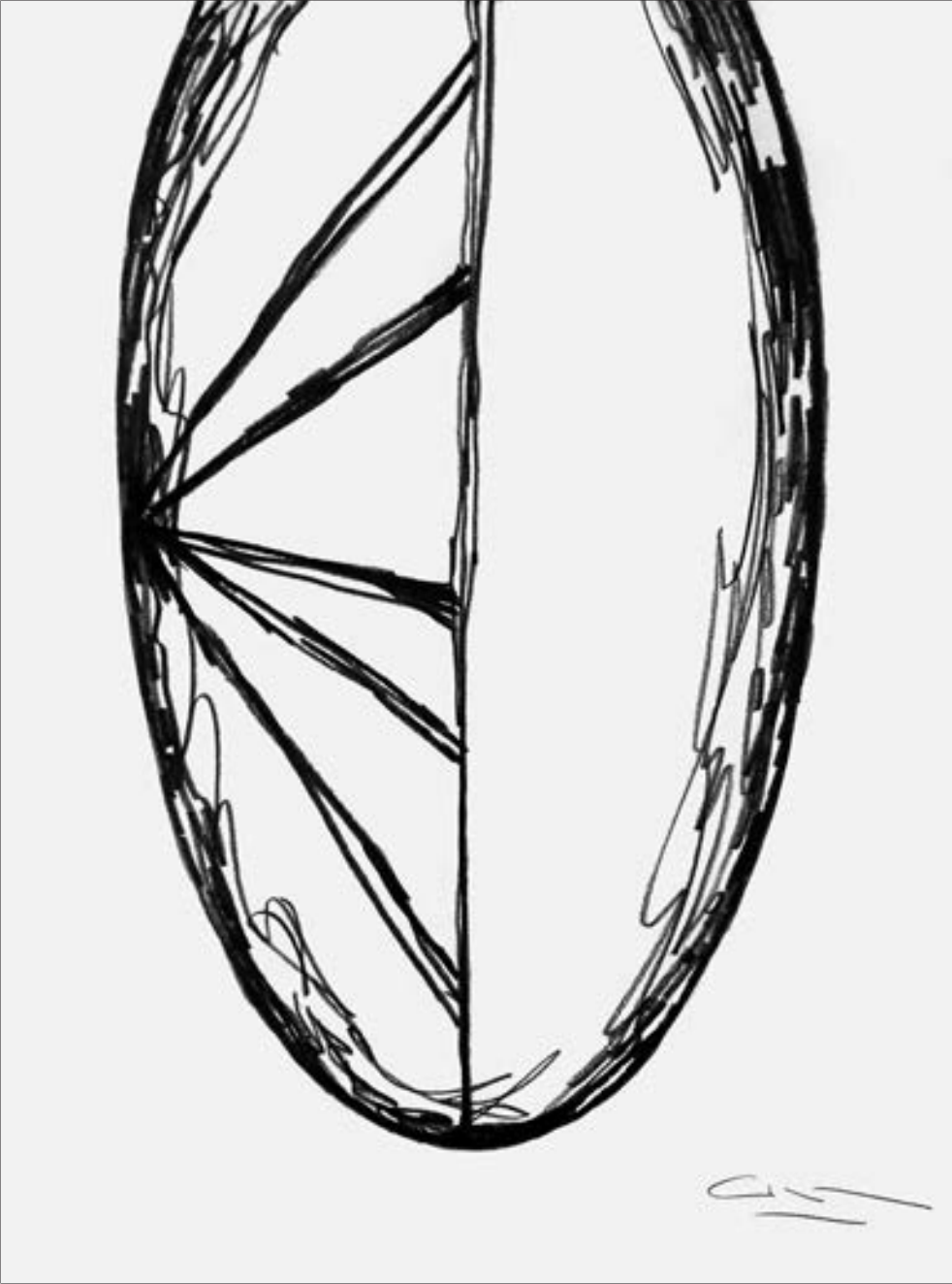
Cara cruzada de líneas.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Reactions from the ear.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Reacciones desde la oreja.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Four eyes.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Cuatro ojos.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

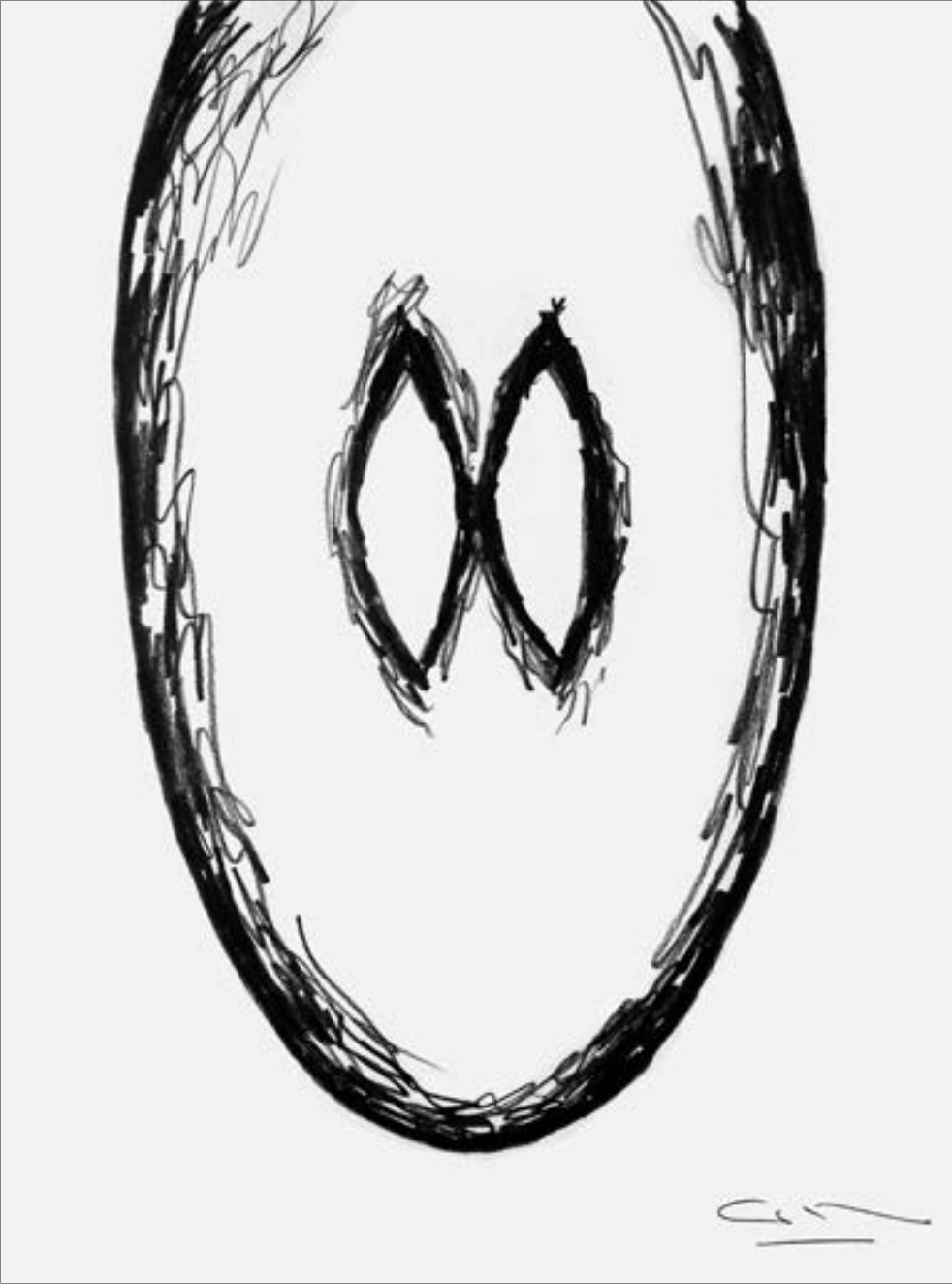


Strange look.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Extraña mirada.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Kite mask.

Box of Mental States series. New York, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara cometa.

*Serie Box of Mental States. Nueva York, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

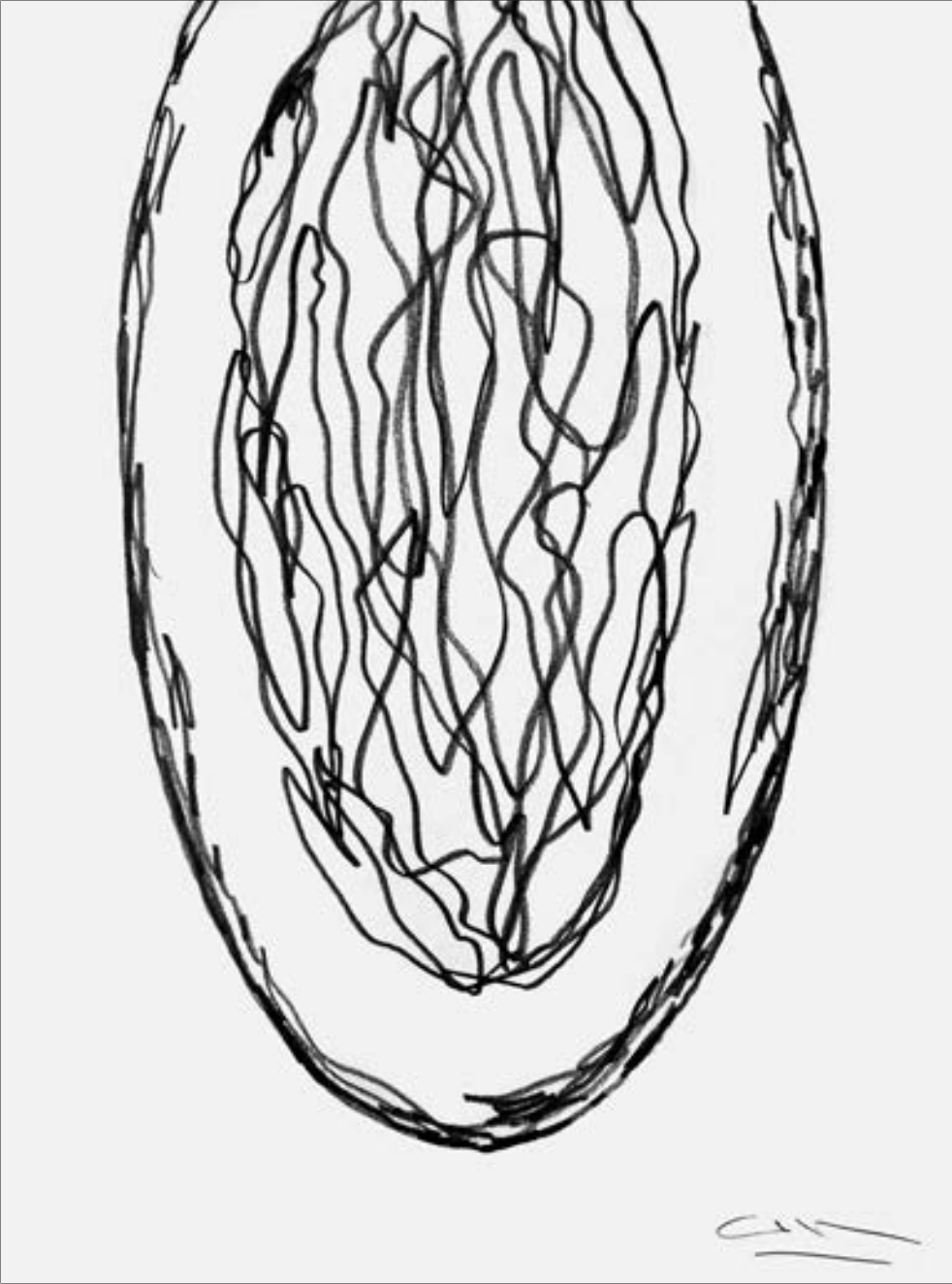


Skein face.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Cara madeja.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

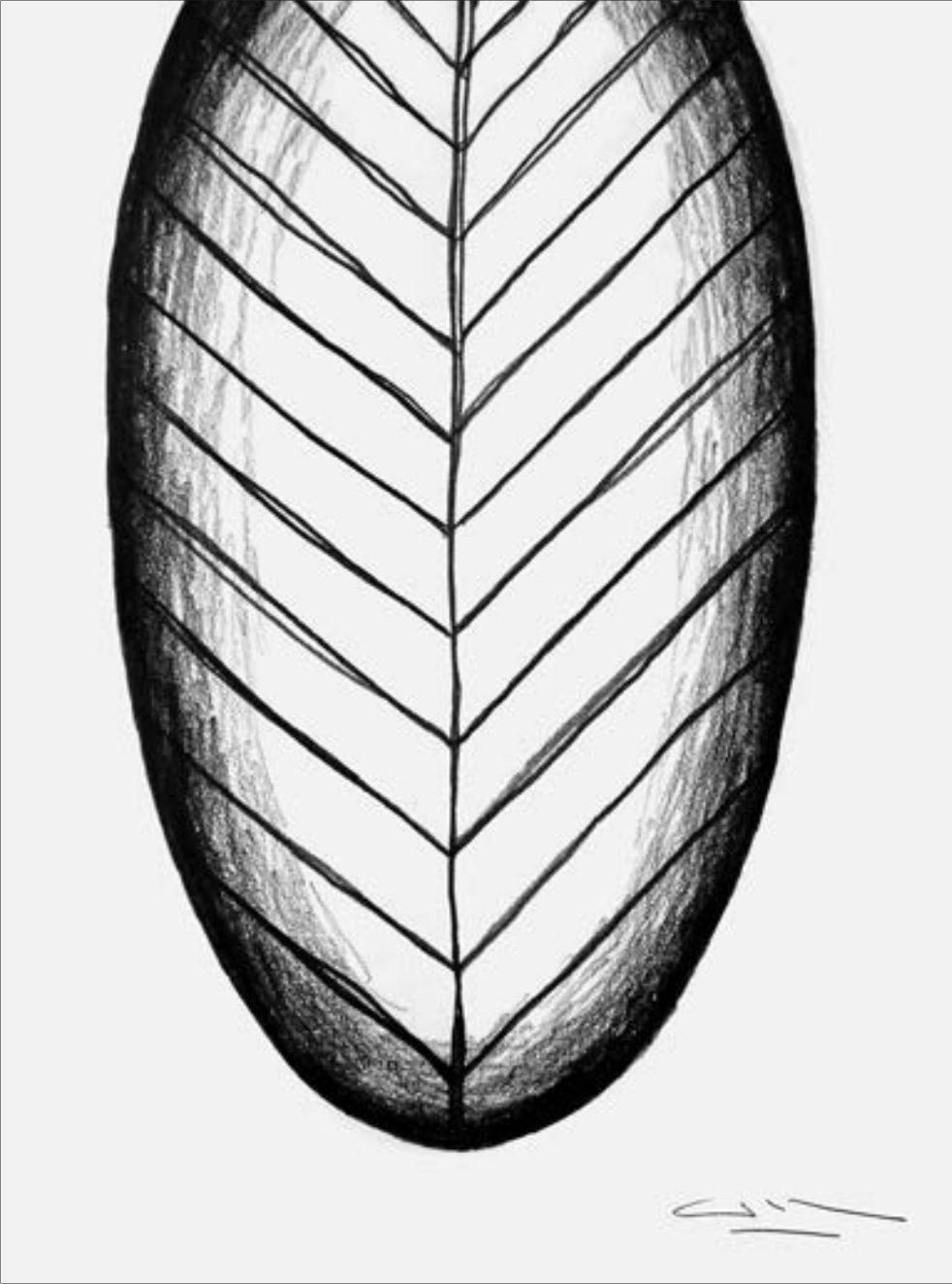


Leaf mask.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

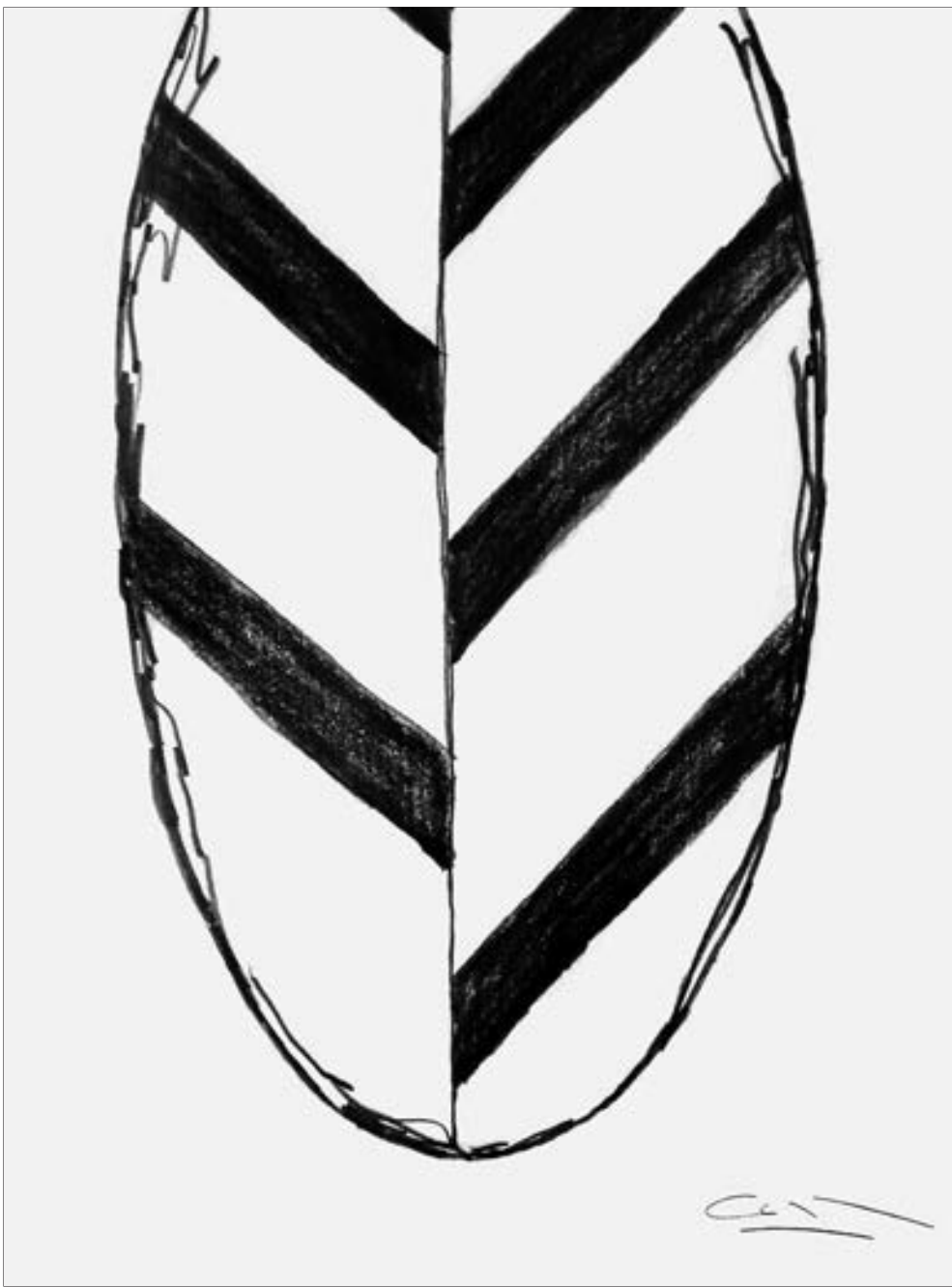
Máscara hoja.

*Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



Face with axial axis and oblique lines.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Rostro con eje axial y líneas oblicuas.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

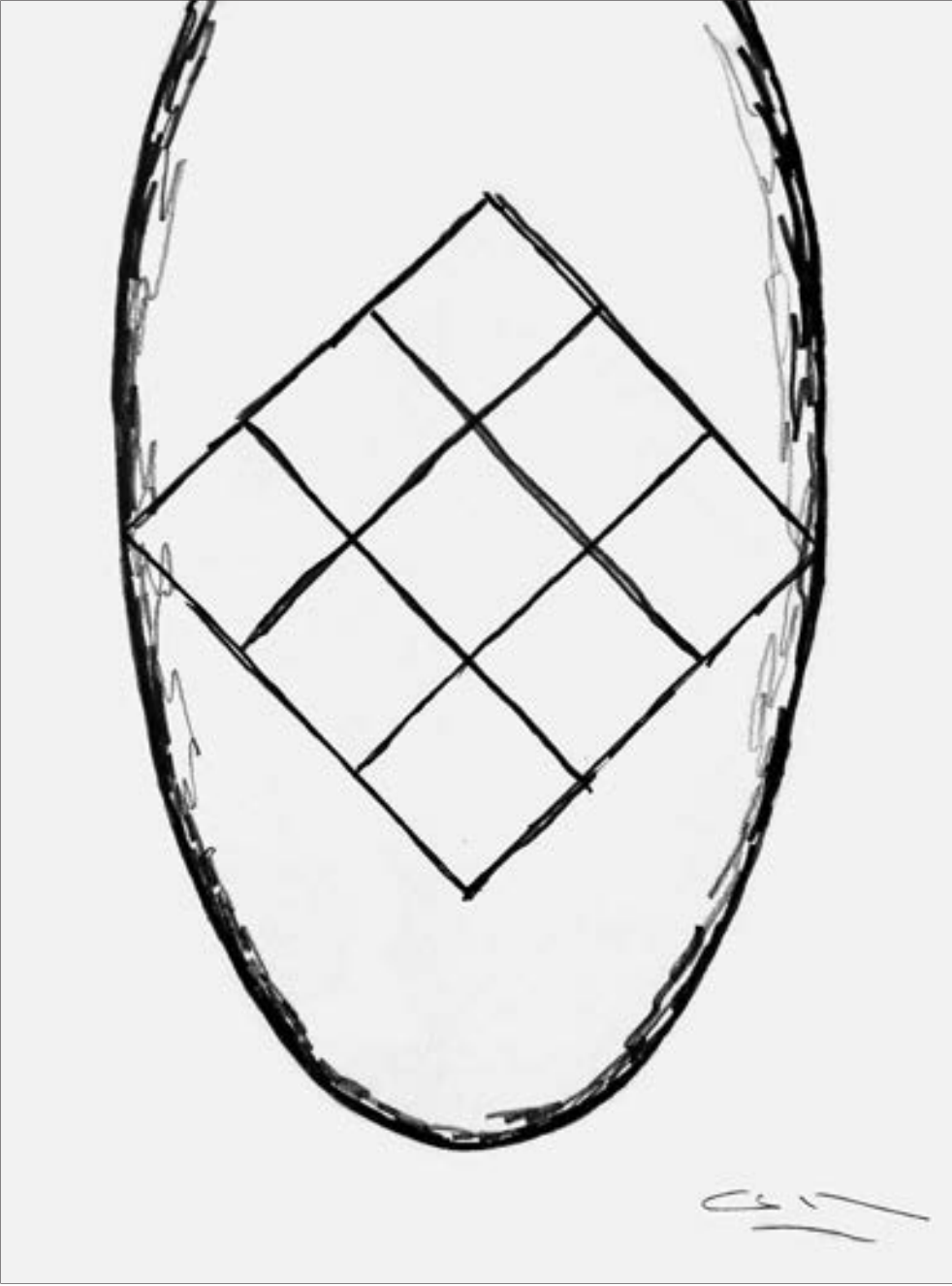


Mask with game board.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara con tablero de juego.

*Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

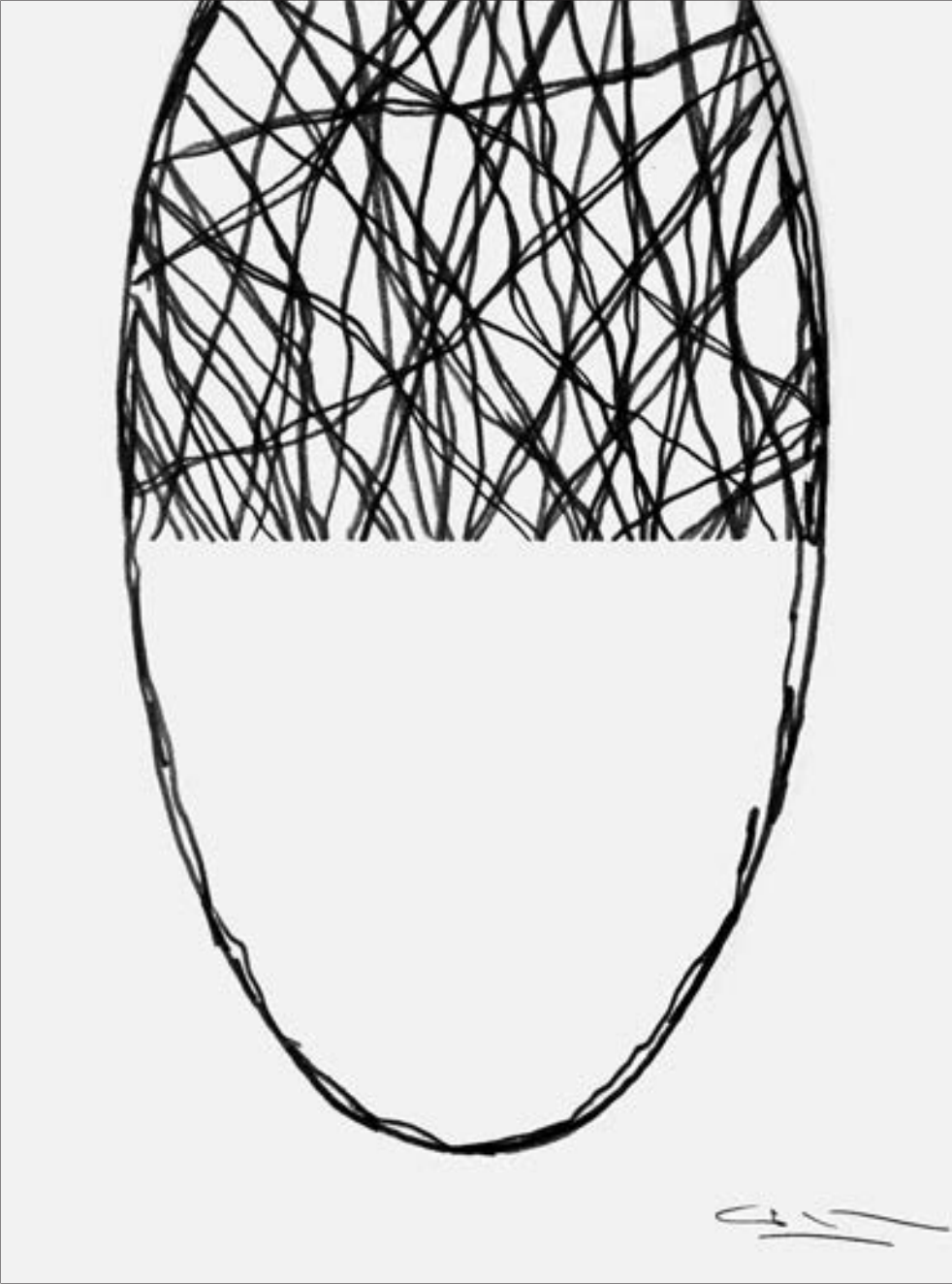


Half face skein.

Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Medio rostro madeja.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Nautical mask.

Box of Mental States series. Madrid, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

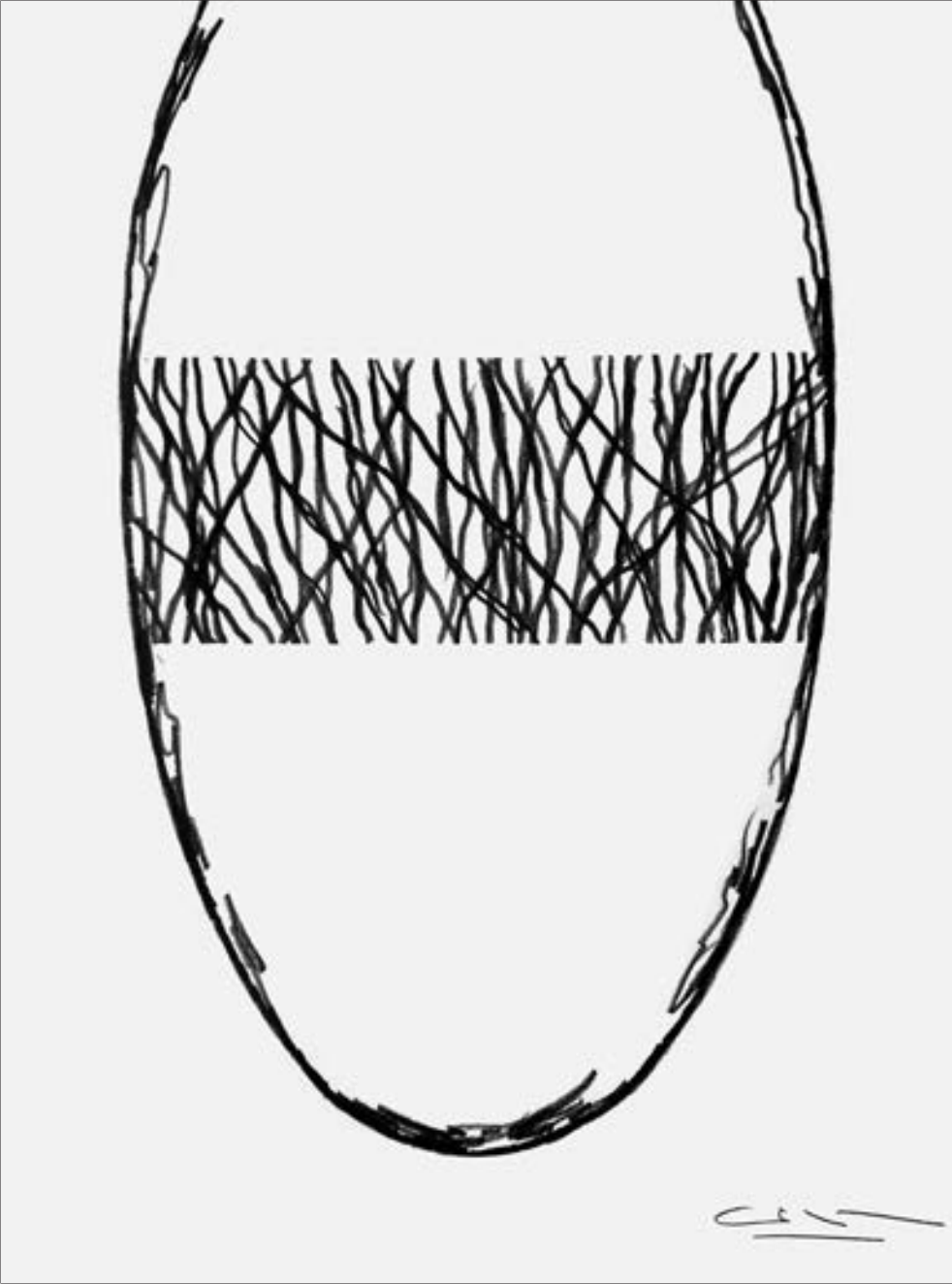
Máscara náutica.

*Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



Face with a skein bandage.
Box of Mental States series. Miami, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Rostro con venda madeja.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

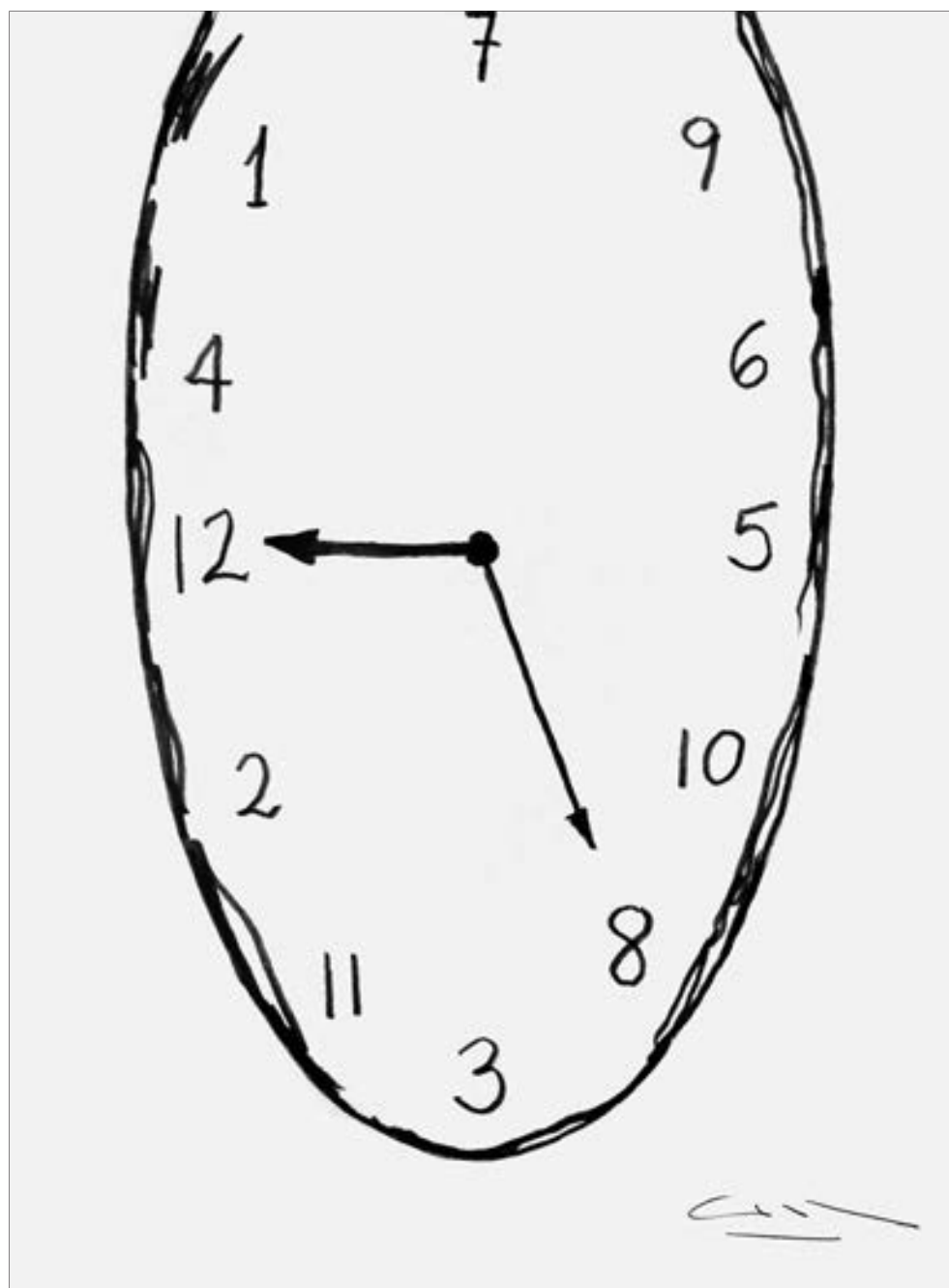


Watch face.

Box of Mental States series. Santo Domingo, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Cara reloj.

Serie Box of Mental States. Santo Domingo, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Mask with hazardous drawing.

Box of Mental States series. Santo Domingo, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara con dibujo azaroso.

*Serie Box of Mental States. Santo Domingo, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

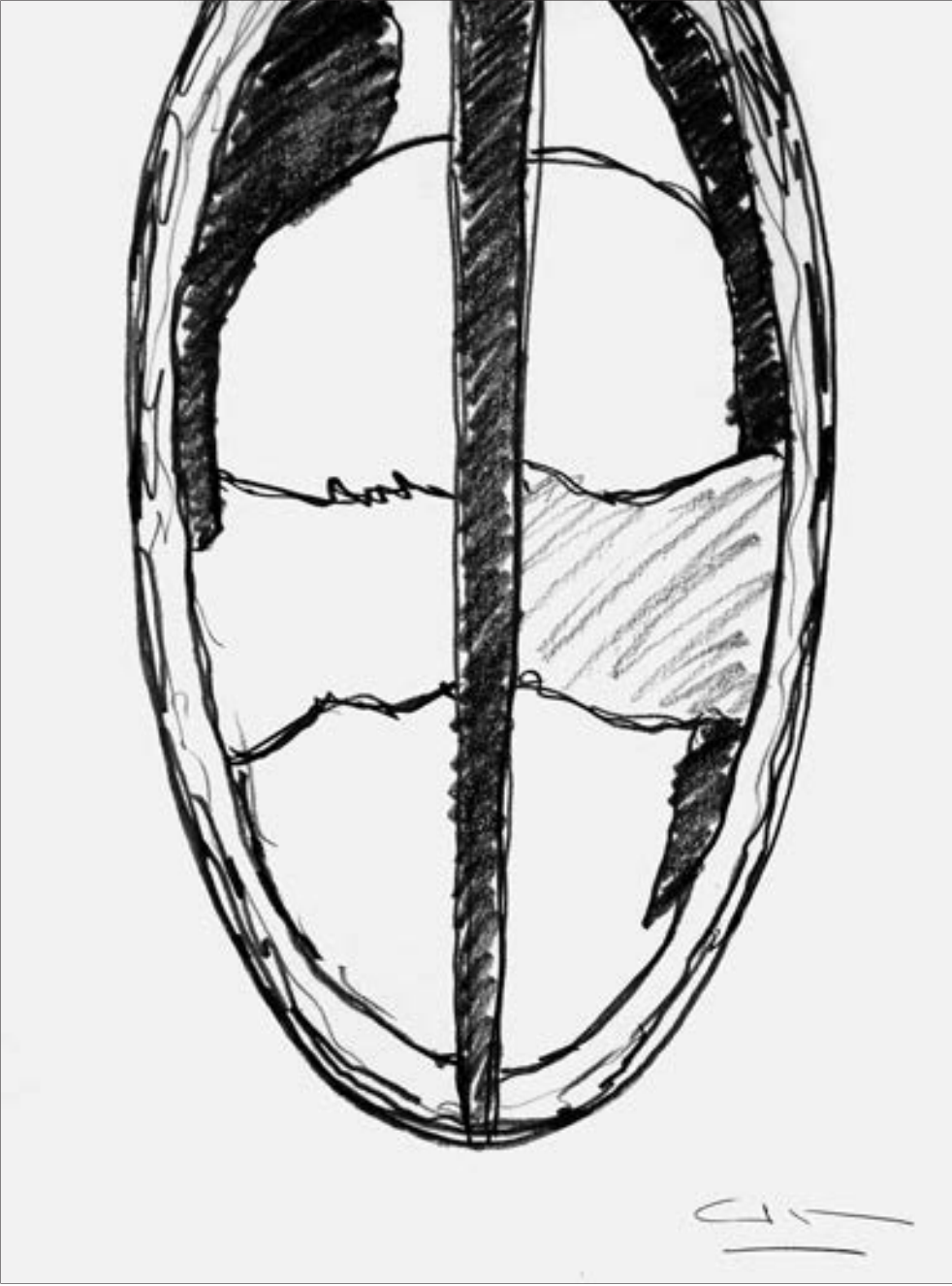


Germ mask.

Box of Mental States series. Santo Domingo, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara germinal.

Serie Box of Mental States. Santo Domingo, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

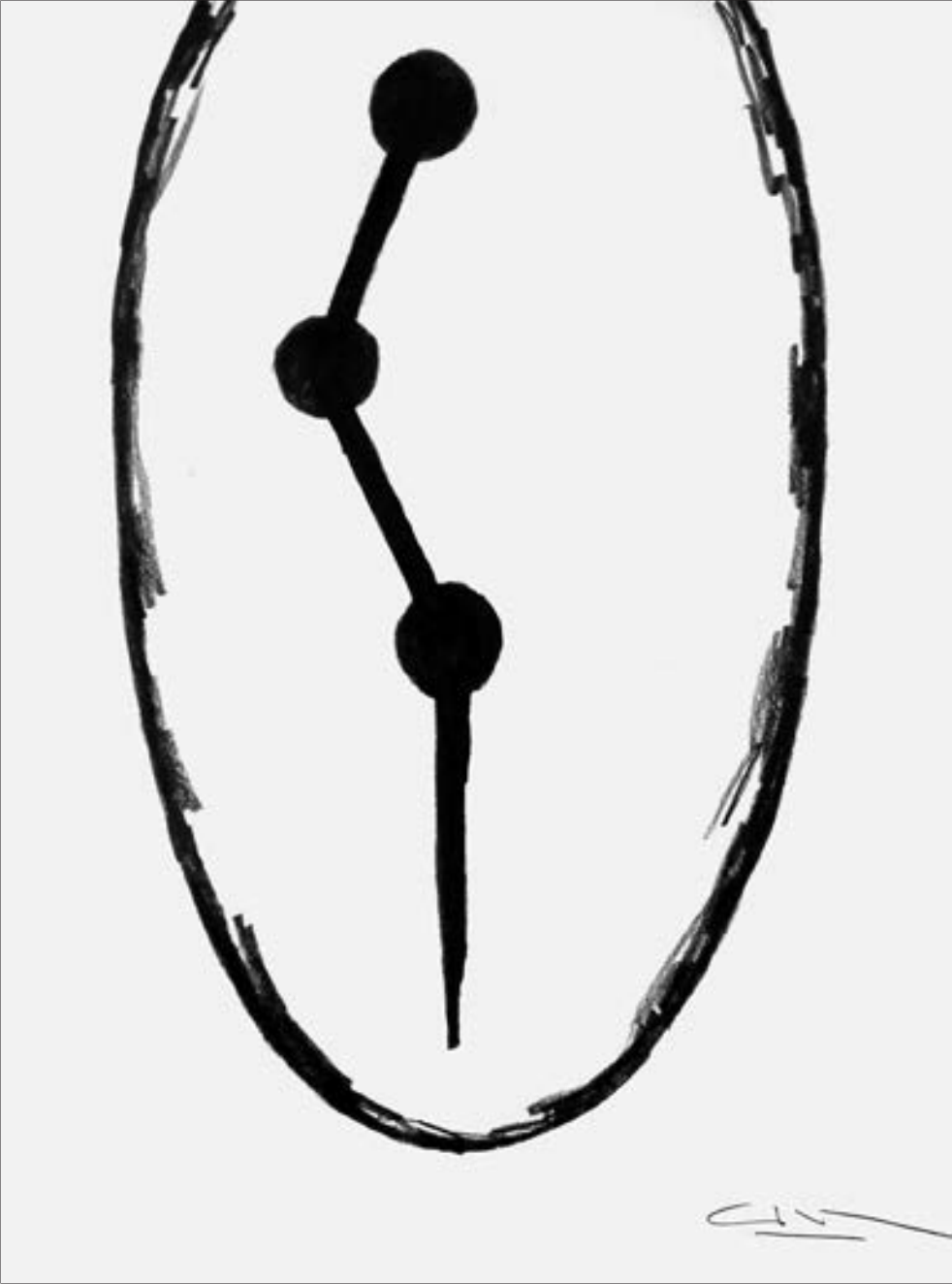


Face with a light phenomenon.

Box of Mental States series. Santo Domingo, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Rostro con fosfeno.

*Serie Box of Mental States. Santo Domingo, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*

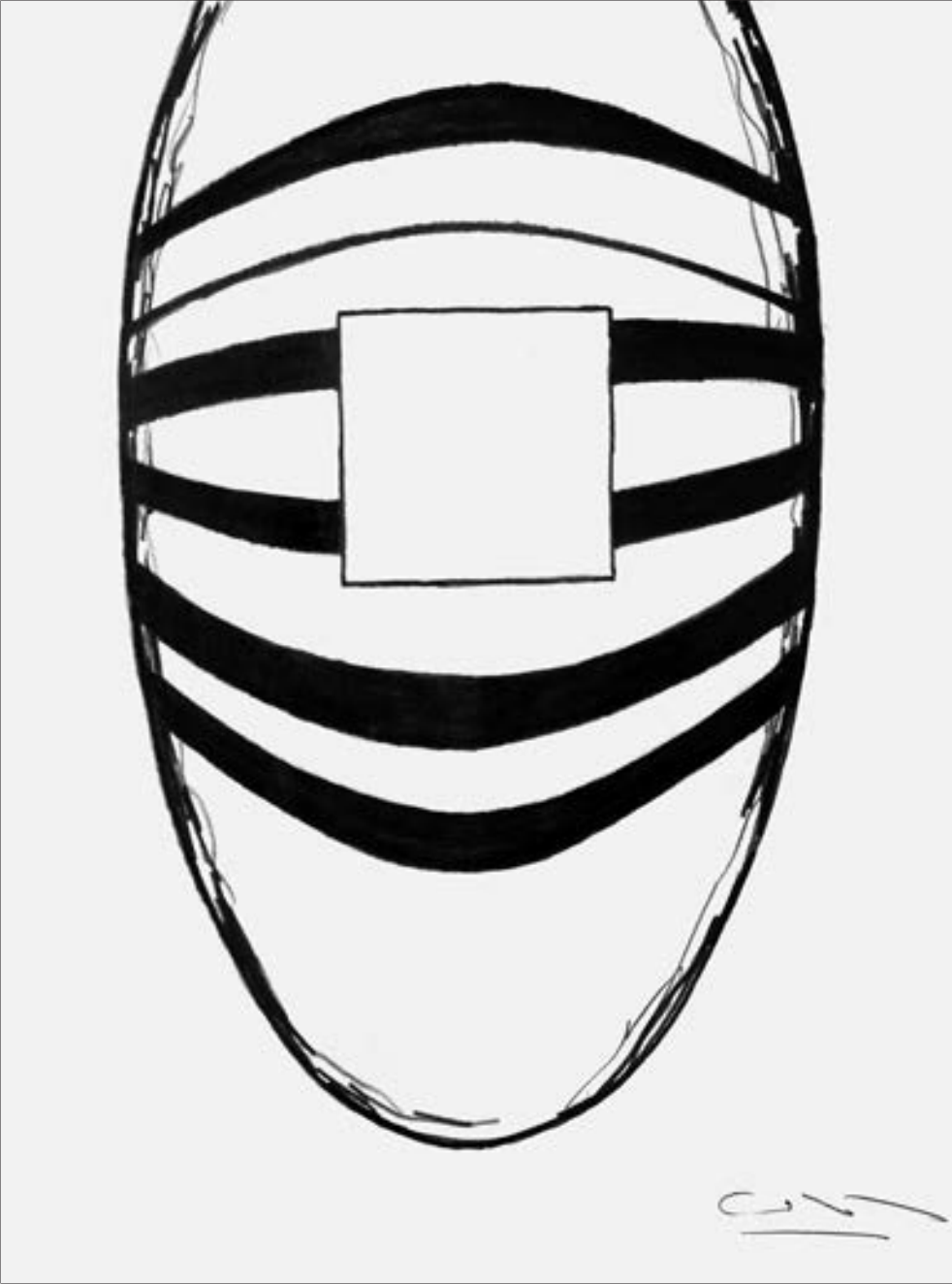


Capricious mask with a square.

Box of Mental States series. Santo Domingo, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Máscara caprichosa y cuadrado.

*Serie Box of Mental States. Santo Domingo, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.*



Emptying dream.

Box of Mental States series. New York, 2008.
Graphite on paper. 14 x 10^{1/2} in.

Sueño desocupado.

Serie Box of Mental States. Nueva York, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.





Ciria at the MoMA (Photograph by Luis Carlos Esteban, 2008)

José Manuel CIRIA

Manchester, 1960

Solo exhibitions / *Exposiciones individuales*

2009

- Museo del Canal Interoceánico, Panamá (Panamá).
- Museo de Arte de El Salvador (MARTE), San Salvador (El Salvador).
- Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (Chile).

2008

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

2007

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

2006

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

2005

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

2004

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

2003

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

2002

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

2001

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

2000

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

1998

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

1997

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

1996

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

1995

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

1994

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

1993

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

1992

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

1991

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

1987

- Galería Imagen-Doce, Sevilla.

1984

- Galería La Ferrière, París (Francia).

Group exhibitions / Exposiciones colectivas

2008

- ARCO’08. Ars Fundum, Madrid.
- ART MADRID. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
- Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
- SCOPE New York’08. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
- ART CHICAGO’08. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
- “HORIZONTES”. III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.
- “Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea”. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

2007

- SCOPE New York’07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
- ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
- “Aspace”. Galería Fernando Silió, Santander.
- “Pintura Española y Portuguesa”. Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
- ART CHICAGO’07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
- ART DC’07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos).
- “Entre Arte II”. Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón.
- Galería Pedro Peña, Marbella.
- “Arte y salud”. Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).
- TIAF’07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

2006

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

2005

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

- "Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Albacete.
- FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
- "De lo grande a lo pequeño, a lo grande". Fondos de la Colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey. Forum des Arts & de la Culture, Talence (Francia).
- "Obra sobre papel". Galería Benlliure, Valencia.
- "Fotografía". Galería Estiarte, Madrid.
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos).
- "Red". Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
- Galería Nueve, Valencia.
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Roma (Italia).
- "Abstract". Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
- VALENCIA-ART’05. Galería Estiarte y Galería Moisés Pérez de 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

- 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, Bogota. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
- TORONTO ART FAIR’04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada).
- "Fashion Art". Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (Méjico).
- "Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler". Sala Amós Salvador, Logroño.
- "All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
- ART FRANKFURT’04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Metta, Madrid.
- KIAF’04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
- ESTAMPA’04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- "Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Santa Cruz, Toledo.

2003

- ARCO’03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
- ART CHICAGO’03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).
- "X Premios Nacionales de grabado 1992-2002". Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
- "Pinacoteca Iberdrola-UEx". Rectorado de la Universidad de Extremadura, Cáceres.

- "En construcción – Fondos de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz". Palacio Montehermoso, Vitoria.
- "III Trienal de Arte Gráfico". Museo de la Ciudad, Madrid.
- "La cuerda de hilo". Galerie im Hof der Backfabrik, Berlín (Alemania).
- "Fusión". AT Kearney, Madrid.
- "Itinerario". Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
- Galería Estiarte, Madrid.
- "Fashion Art". Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina).
- "Fashion Art". Museo Audiovisual, Montevideo (Uruguay).
- “Arte-Santander’03”. Galería Fernando Silió, Santander.
- Galería Pedro Peña, Marbella.
- Galería Metta, Madrid.
- "AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Bellas Artes, Santander.
- Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
- ESTAMPA’03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- "Fashion Art". Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).

2002

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

2001

- ARCO’01. Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Estiarte, Madrid.
- FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
- “La Noche. Arte español 1984-2001”. Museo Esteban Vicente, Segovia.
- “Arte y Arquitectura”. Exposición itinerante: Centro de Arte Dasto, Oviedo. Centro de Arte Casa Duró, Mieres y Museo Barjola, Gijón.
- Itinerante Salón de Otoño de Plasencia. Caja de Extremadura. Museo de la Ciudad, Madrid, Sevilla, Badajoz y Lisboa.
- “Veinte Años Después”. Palazzo de Monserrato, Roma (Italia).
- “Propios y Extraños”. Galería Marlborough, Madrid.
- "Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". Circulo de Bellas Artes, Madrid.

- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- ESTAMPA’01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid.
- “Nostalgia y Encuentro de Roma”. Asamblea de Extremadura, Mérida.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- PORTO ARTE. Galería Antonio Prates, Oporto (Portugal).
- ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates y Galería Bores & Mallo, Lisboa (Portugal).
- “Esencias”. Sala Kubo. Kutxaespacio del Arte, San Sebastián.
- “Print Makings by Spanish Artists”. Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran (Irán).

2000

- ARCO’00. Galería Salvador Díaz y Galería Bores & Mallo, Madrid.
- ST’ART 2000. Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
- "Salón de Otoño de Pintura - Caja de Extremadura". Exposición itinerante por Extremadura.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- "Lenguajes con futuro". Museo Manuel Teixeira Gomes, Portimão (Portugal).
- HAF’00. Galería Wind, La Haya (Holanda).
- "Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección BBVA. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
- "Colección de Arte Fundación Colegio del Rey". Capilla del Oidor, Alcalá de Henares.
- "Maestros Contemporáneos". Blue Hill Cultural Center, Nueva York (Estados Unidos).
- "Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección BBVA. Museo de la Pasión, Valladolid.
- ESTAMPA’00. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- FAC’00. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- "Multigráficas". 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 Biental Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Árabes).
- "Espacio Pintado". C.C. Conde Duque, Madrid.
- "Colección AENA". Museo Municipal de Málaga, Málaga.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- "AENA Colección de Arte Contemporáneo". Estación Marítima, La Coruña.
- VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, La Coruña.
- Galería Wind, Soest (Holanda).
- Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
- "Querido Diego, Velázquez 400 años". Casa de la Cultura de Alcorcón, Madrid.
- "Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". La Lonja, Zaragoza.
- "Colección de Obra Gráfica Contemporánea Banco Zaragozano". Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.
- FAC’99. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- "Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección Argentaria. Museo Municipal, Málaga.

1998

- ARCO’98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.
- “5 X 5” Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Caja Madrid Diagonal Sarriá, Barcelona. Federación de Empresarios de Comercio, Burgos. Museo de Santa Cruz, Toledo.

- “Arte Gráfico Español Contemporáneo”. Instituto Cervantes, Amman (Jordania).
- ESTAMPA’98. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- Galería Rayuela, Madrid.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- Galería Wind, Soest (Holanda).
- "II Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.

1997

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

1996

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

1995

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

1994

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

1993

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

1992

- 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 Kunstaustellung”. Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).

1991

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

1990

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

1988

- Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987

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

1986

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

1984

- Grand Palais, París (Francia).

Prizes and Scholarships / Premios y Becas

2008

- Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2002

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

2001

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

1999

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

1997

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

1996

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

Collections and Museums / 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 Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.

Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.

Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.

Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).

Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.

Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).

Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.

Calcografía Nacional, Madrid.

Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).

Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).

Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.

Academia Española, Roma (Italia).

Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.

Colección ADT, Madrid.

Colección AENA, Alicante.

Colección Arte y Patrimonio, Madrid.

Colección Ayuntamiento Ceutí, Murcia.

Colección Ayuntamiento de Alcoi, Alicante.

Colección Ayuntamiento de Azuqueca, Guadalajara.

Colección Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria.

Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.

Colección Banco Portugués de Negocios (BPN), Oporto (Portugal).

Colección Banesto, Madrid.

Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.

Colección Caja de Extremadura, Plasencia.

Colección Caja Madrid, Madrid.

Colección Casino de Póvoa, Póvoa de Varzim (Portugal).

Colección Comunidad de Madrid, Madrid.

Colección Comunidad de Murcia, Dirección General de Cultura, Murcia.

Colección Iberia, Madrid.

Colección Marifí Plazas Gal, Alicante y Cartagena.

Colección Renfe, Madrid.

Colección Rheinhyp Rheinische Bank, Madrid.

Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.

Colegio de España, París (Francia).

Diputación Provincial de Córdoba.

Diputación Provincial de La Coruña.

Fundación Actilibre, Madrid.

Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).

Fundación Barceló, Palma de Mallorca.

Fundación BBVA, Madrid

Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.

Fundación EAE, Barcelona.

Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.

Fundación Lorenzana, Madrid.

Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.

Junta de Castilla-León, Valladolid.

Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.

Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).

Universidad de Extremadura, Cáceres.

Books and monographic catalogues

Libros y catálogos monográficos

EN EL LENGUAJE. Catálogo exposición Galería Al.Hanax, Valencia. Texto de Pablo Jiménez Entre el signo y el gesto. Enero 1991.

EL UMBRAL DEL AGUA. Catálogo exposición Galería UNO, Madrid. Texto de José Garnería La presencia de un lenguaje. Mayo 1991.

ACTO POST-RACIONAL. Catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid. Textos de Antonio García Salazar Sobre Acto Post-racional y José Manuel Álvarez Enjuto Del enfrentamiento de dos emociones antagónicas, el desasosiego. Noviembre 1991.

CRY NUDE EUROPE (3 x 3). Catálogo exposición I.C.E. Munich. Texto de Héctor López González Mirada interior-exterior. Mayo 1992.

ADAGE. Catálogo exposición Galería Almirante, Madrid. Texto de Fernando Huici Bajo la piel. Enero 1993.

JOSÉ MANUEL CIRIA. Catálogo exposiciones Galería Delpasaje, Valladolid y Galería Ad Hoc, Vigo. Texto de Javier Maderuelo Afirmación de otra coherencia en la pintura. Enero 1993.

PIEL DE AGUA. Catálogo exposición Galería Altxerri, San Sebastián. Texto de Michel Hubert Lépicouché Un aguzanieves camina sobre el agua negra. Septiembre 1993.

EL USO DE LA PALABRA. Catálogo exposición Galería El diente del tiempo, Valencia. Textos de Juan Manuel Bonet Lirismo y construcción y José Manuel Ciria El uso de la palabra. Enero 1994.

BETWEEN MEMORY AND VISION. Catálogo exposición Galería Adriana Schmidt, Colonia. Textos de Celia Montolío En el límite y después, Fernando Castro Flórez Notas sobre un interrogatorio infantil (y otras consideraciones) y José Manuel Ciria Ideas de paso. Abril 1994.

GESTO Y ORDEN. Catálogo exposición Palacio de Velázquez, Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura, Madrid. Textos de Javier Maderuelo El gesto de Dionisos frente al orden de Apolo y Fernando Castro Flórez Semillas de la noche, José Manuel Ciria. Septiembre 1994.

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

APROPIACIONES. Catálogo exposición Galería 57, Madrid. Textos de Tomás Paredes Ojo, charco, perro y José Manuel Ciria 79 Richmond Grove y algunos saltos (in)apropiados. Enero 1996.

MÁSCARAS DE LA MIRADA. Catálogo exposición Sala de exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza. Textos de Fernando Huici La mirada enmascarada y Miguel Logroño Donde nacen los signos. Febrero 1996.

EL TIEMPO DETENIDO. Catálogo recopilatorio de la obra realizada en la Academia Española de Roma. Textos de Miguel Logroño Sobre el tiempo en suspensión, Fernando Castro Flórez Diez notas (de lectura). Elementos de acecho a la pintura de Ciria y José Manuel Ciria El tiempo detenido de Uccello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma. Octubre 1996.

THE MEALS. Catálogo exposición ARCO'97 Galería Estiarte, Madrid. Texto de Mercedes Replinger José Manuel Ciria: Residuos de la memoria. Febrero 1997.

JOSÉ MANUEL CIRIA. Catálogo exposición Espacio Abierto Galería Salvador Díaz, Madrid. Textos de Antonio García Berrio José Manuel Ciria: Hallazgo y consistencia de la imagen abstracta, Guillermo Solana Epifanías y Fernando Castro Flórez Palabras para acabar con la muerte de la pintura. Septiembre 1997.

NEW WORKS 1997. Catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano, Nueva York. Textos de Marcos-Ricardo Barnatán Líneas como llamas que se elevan y Dominique Nahas Todos somos fieros acontecimientos. Noviembre 1997.

MÁSCARAS DE AGUA. Catálogo exposición Galería Guy Crété, París. Textos de Miguel Logroño Pintura e inmaterial y Jesús Remón Peñalver La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad. Marzo 1998.

JOSÉ MANUEL CIRIA. Catálogo exposición Galería Antonio Prates, Lisboa. Textos de Marcos-Ricardo Barnatán El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado y Mercedes Replinger El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la Tradición. Junio 1998.

MASKS OF THE GLANCE. Catálogo exposición Galería Athena Art, Kortrijk y Galería Wind, Soest. Textos de Mark Holthof Ciria, Annelette Hamming Sombras y Guillermo Solana Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria. Septiembre 1998.

A. D. A. Una retórica de la abstracción contemporánea. Libro monográfico dedicado a la observación de las características y planteamientos analíticos de la obra de José Manuel Ciria. Textos de Antonio García-Berrio y Mercedes Replinger. Septiembre 1998.

MANIFIESTO/CARMINA BURANA. Catálogo exposición Galería Salvador Díaz, Madrid. Textos de Mercedes Replinger Cuaderno de memoria, Juan Manuel Bonet Pintura, en singular, Marcos-Ricardo Barnatán José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación y Fernando Castro Flórez Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria. Octubre 1998.

INTERSTICIOS. Libro monográfico con textos de José Manuel Ciria Pesadilla antes de Halloween. Fragmentos de la mirada subjetiva y Marcos-Ricardo Barnatán El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado. Mayo 1999.

ELOGIO A LA DIFERENCIA. Catálogo exposición en el Colegio de Arquitectos de Málaga. Textos de José Manuel Ciria Notas sobre Elogio a la diferencia, Antón García-Abril Entre el sueño y la obsesión y Marcos-Ricardo Barnatán Dragones ocultos. Enero 2000.

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

SPACE ET LUMIÈRE. Catálogo exposición Galería Artim, Estrasburgo. Textos de Michel Hubert Lépicouché El nacimiento de Délos o el milagro del agua: La abstracción épica de José Manuel Ciria, Dominique Nahas Todos somos fieros acontecimientos y José Manuel Ciria Espacio y Luz (Analítica estructural a nivel medio). Abril 2000.

GLANCE REDUCER. Catálogo exposición Galería Athena Art, Kortrijk. Texto de Ignacio Calderón La mirada poliédrica de Ciria. Septiembre 2000.

QUIS CUSTODIET IPSOS CUSTODES. Catálogo exposición Galería Salvador Díaz, Madrid. Textos de Cristina García-Lasuen El imán iconogáfico y Joseph Towerdawn Plástica y semántica. Conversación con José Manuel Ciria. Septiembre 2000.

GLOSA LÍQUIDA. Catálogo exposición Galería Bores & Mallo, Cáceres. Texto de Julio César Abad Vidal La forja de lo informe. Noviembre 2000.

COMPARTIMENTACIONES. Catálogo exposición Galería Estiarte, Madrid. Texto de Miguel Cereceda Ciria sobre papel. Febrero 2001.

VIAJE A LOS LAGOS. Catálogo exposición en Dasto Centro de Arte, Oviedo. Textos de Juan Manuel Bonet Diario de una navegación, Javier Barón Los Sueños contruidos de José Manuel Ciria y Julio César Abad Vidal Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria. Febrero 2001.

DESPUÉS DE LA LLUVIA. Catálogo exposición en el Museo Pablo Serrano, Zaragoza. Textos de Cristina García-Lasuen Bodegones: Imanes iconográficos, Héctor López González De recuerdos y añoranzas, de pasados actuales, Rubén Suárez Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia, Marcos-Ricardo Barnatán Buscadlo más allá de las murallas y José Manuel Ciria Notas sobre la serie Sueños Construidos. Mayo 2001.

SUEÑOS CONSTRUIDOS. Catálogo exposición en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Textos de Irma Arestizabal José Manuel Ciria y Marcos-Ricardo Barnatán El constructor de sueños. Mayo 2001.

ENTRE ORDEN Y CAOS. Catálogo exposición en el Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv. Textos de Yossi Alfi Entre orden y caos y José Manuel Ciria Ideas residuales ante el espejo. Octubre 2001.

VISIONES INMANENTES. Catálogo exposición en la Sala Rekalde, Bilbao. Texto de Guillermo Solana Marsias o el cuerpo desollado de la pintura y Fernando Castro Flórez Retrato del artista como bricoleur: Odds and ends en la pintura de José Manuel Ciria. Diciembre 2001.

EYES & TEARS. Catálogo exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv. Texto de Juan Manuel Bonet Retrato al minuto de un pintor español entre dos siglos. Marzo 2002.

ECOS DEL SIMULACRO. Catálogo exposición Galería Bach Quatre, Barcelona. Texto de Victoria Combalía Retomar la pintura. Abril 2002.

SIGNO SIN ORILLAS. Catálogo exposición Galería Italia, Alicante. Texto de José Manuel Ciria Signo sin orillas. Abril 2002.

EL SOL EN EL ESTÓMAGO. Catálogo exposición Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Pamplona. Texto de José Manuel Ciria MSPF y C para MPA. Enero 2003.

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

DE PROFUNDIS CLAMO AD TE AQUA. Catálogo exposición Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo. Texto de Mercedes Replinger Glosa Líquida. Marzo 2003.

MEMENTO SOMNIARE. Catálogo exposición Galería Pedro Peña, Marbella. Texto de Mariano Navarro Pollock y las moscas. Julio 2003.

PARAJES BINARIOS. Catálogo exposición Galería Fernando Silió, Santander. Textos de Fernando Castro Flórez Donde se intenta escribir de una pintura que, según mi hija, es muy rara y Marcos-Ricardo Barnatán Ciria: ni tan fácil, ni tan sencillo. Agosto 2003.

PINTURA SIN HÉROE. Libro monográfico con textos de Julio César Abad Vidal Pintura sin Héroe, recopilación de Textos de Julio César Abad Vidal y una antología de escritos de José Manuel Ciria. Octubre 2003.

EL PARQUE EN LA OSCURIDAD. Catálogo exposición Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria. Textos de Javier Rubio Nombrot Una aproximación documental al ciclo Glosa Líquida (2000-2003) basada en el uso impropio de la analogía y la reinención del zigurat y José Manuel Ciria Postrimerías de Glosa Líquida y el caballo de Protógenes. Noviembre 2003.

SUEÑOS CONSTRUIDOS. Catálogo exposición Galería Estiarte, Madrid. Texto de Abel H. Pozuelo El sueño del constructor. Enero 2004.

MANCHA Y CONSTRUCCIÓN. Catálogo exposición Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú. Textos de Leticia Martín Ruiz Sueños reconstruidos y José Manuel Ciria Diecisiete días en Rusia. Mayo 2004.

SQUARES FROM 79 RICHMOND GROVE. Catálogo exposición itinerante organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX). Museo Nacional de Polonia, Palacio Królikarnia, Varsovia; Kunsthalle Museo Centro de Arte Pasquart, Berna. Textos de Juan Manuel Bonet Un siglo de arte español dentro y fuera de España; Guillermo Solana Salpicando la tela de agua y Julio César Abad Vidal De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas. Mayo 2004.

EL SUEÑO DE LISBOA. Catálogo exposición Galería Antonio Prates, Lisboa. Textos de Julio César Abad Vidal La pintura desbordada de José Manuel Ciria y José Manuel Ciria Cortando alas a libélulas. Octubre 2004.

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

OBRA GRÁFICA (1991 – 2005). Catálogo exposición Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella y Castillo de Santa Catalina, Cádiz. Texto de Chema de Francisco Guinea La autocita o cómo seguir pintando en el taller de la estampa. Notas sobre la obra gráfica de Ciria. Mayo 2005.

SALTO GERMINAL. Libro monográfico con texto de José Manuel Ciria Breves ideas que estos días se agolpan en mi cabeza. Junio 2005.

SUEÑOS Y MÁSCARAS. Catálogo exposición Galería Vértice, Oviedo. Texto de Iván de la Torre Amerighi De lo que acontece ante unas famosas obras de pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador. (Breve escrutinio y razonamiento sobre la obra última de José Manuel Ciria). Octubre 2005.

LIMBOS DE FÉNIX. Catálogo exposición Galería Bach Quatre Arte Contemporani, Barcelona. Textos de Ángel Antonio Herrera El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva, Anna Maria Guasch José Manuel Ciria Año Cero: El aleteo de una pintura efable, Hilario Bravo Reformulación del caos y Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria. Octubre 2005.

CIRIA. Catálogo exposición Galería Italia, Alicante. Texto de José Manuel Ciria Breve nota para presentar una exposición. Noviembre 2005.

LÍNEAS EN EL ESPEJO. Catálogo exposición Galería Fernando Silió, Santander. Texto de José Manuel Ciria Un breve relato de Ciria sobre Ciria. Julio 2006.

EL DUEÑO DEL TIEMPO. Catálogo exposición Galería Pedro Peña, Marbella. Texto de José Manuel Ciria Nueva York, estados de ánimo, el momento figurativo, Malevich y Zuloaga. Agosto 2006.

PINTURAS CONSTRUIDAS Y FIGURAS EN CONSTRUCCIÓN. Catálogo exposición Iglesia de San Esteban, Dirección General de Cultura de la Comunidad de Murcia. Textos de Julio César Abad Vidal Pinturas construidas y figuras en construcción y Pedro Alberto Cruz Sánchez Imágenes del diluvio. Enero 2007.

LA EPOPEYA DE GILGAMESH. Catálogo exposición Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Textos de Marcos-Ricardo Barnatán Abecedario Ciria/Gilgamesh, Sergio Alberto Baur Fragmentos de Barro y Marcos-Ricardo Barnatán Gilgamesh nueva versión. Febrero 2007.

BÚSQUEDAS EN NUEVA YORK. Libro monográfico con textos de Mercedes Replinger El pintor en Nueva York, José Manuel Ciria Volver, José Manuel Ciria Comentarios superpuestos a la Suite Alex y Yago, Eduardo Infante Ciria ó el fracaso de la diplomacia, Iván de la Torre Amerighi Ciria/Malevich: Paseos y diálogos imposibles (y aplazados) por Nueva York, Aurelio Ayela Monster Sushi (La ética del monstruo) y Germán M. Borrachero Valderrama De la arquitectura de Ciria. Febrero 2007.

LA GUARDIA PLACE SERIES. Catálogo exposición Galería Christopher Cutts, Toronto. Texto de Gregory Humeniuk Encounter with José Manuel Ciria's La Guardia Place Series Paintings (2006). Marzo 2007.

RECORRER LA PINTURA. Libro monográfico con texto de Carlos Delgado Recorrer la pintura. Abril 2007.

PINTURAS PARA ISHTAR (Serie La Guardia Place). Catálogo exposición Galería Gema Llamazares, Gijón. Textos de Ángel Antonio Rodríguez En la búsqueda de la diosa madre e Ignacio Suárez-Zuloaga Los trazos del carácter. Diciembre 2007.

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

LA GUARDIA PLACE. Catálogo exposición Ayuntamiento de París, París. Texto de Donald Kuspit La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros abstractos de José Manuel Ciria. Febrero 2008.

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

Bibliography / Bibliografía

2008

ÁLVAREZ, Luis Alberto: ""Ciria regresa al debate entre línea y abstracción". Periódico El Mundo. Madrid, 27 de Mayo de 2008.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "El retorno de Ciria". Periódico El Mundo. Madrid, 1 de Mayo de 2008.

CAM: "Una muestra organizada en Madrid recoge la abstracción plástica de José Manuel Ciria". Acción, Boletín Caja Mediterráneo. Alicante, Julio 2008.

CIRIA, José Manuel: "El tiempo detenido de Uccello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

CONTRERAS, Marivell: "Rare Paintings. Ciria". Periódico Hoy. Revista Fiesta. Santo Domingo, 13 de Junio de 2008.

CRUZ, Yoany: "José Manuel Ciria abre exposición en el país". Periódico HOY. Santo Domingo, 25 de Junio de 2008.

D.R. : "José Manuel Ciria, peintre espagnol du nouvel art abstrait". Periódico Les Nouvelles du 16e. París, Febrero 2008.

DE TOLENTINO, Marianne: "Las pinturas de José Manuel Ciria". Periódico HOY. Santo Domingo, 21 de Junio de 2008.

DELGADO, Carlos: "Ciria, Rare Paintings, Post-géneros y Dr. Zaius; y Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria". Texto catálogo exposición itinerante Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Museo de Arte Moderno; Santo Domingo (MAM), National Gallery, Kigston; Museo del Canal Interoceánico, Panamá; Museo de Arte (MARTE), San Salvador; Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile... Madrid Abril 2008.

DELGADO, Carlos: "Pensar la pintura". Revista Descubrir el ARTE. Madrid, Julio 2008.

EL CARIBE: "Ciria trae pinturas al país". Periódico El Caribe. Santo Domingo, 13 de Junio de 2008.

EL PUNTO: "Ciria expone su obra última en el MAM de Santo Domingo". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 20 de Junio de 2008.

EL PUNTO: "La Fundación Gonzalo Parrado entrega su Beca para las Artes Plásticas 2008 a José Manuel Ciria". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 8 de Febrero de 2008.

EL PUNTO: "Madrid – New York, trabajos recientes de José Manuel Ciria". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 15 de Febrero de 2008.

FEÁS COSTILLA, Luis: "Un Ciria más formal". Periódico La Voz de Asturias. Oviedo, 18 de Enero de 2008.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: "La ambición artística yo la tengo". Palabras cruzadas. Periódico ABC Cultural. Madrid, 24 de Mayo de 2008.

GORIS, Virginia: "La obra de José Manuel Ciria en el Museo de Arte Moderno". Periódico Listín Diario. Santo Domingo, 16 de Julio de 2008.

HERRERA, Ángel Antonio: "El dueño del volcán o, el preferido del incendio o, salvaje es el que se salva". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

HERRERA, Ángel Antonio: "Entre pintores y tatuadas". Periódico El Mundo. M 2. Madrid, 26 de Abril de 2008.

HOY: "El curador que alaba al pintor Ciria". Periódico Hoy. Santo Domingo, 20 de Junio de 2008.

JIMÉNEZ CANALES, Javier: "José Manuel Ciria, Rare Paintings, Post-géneros y Dr. Zaius". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 25 de Abril de 2008.

KUSPIT, Donald: "El modernismo trágico: Las pinturas La guardia Place de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición itinerante Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Museo de Arte Moderno; Santo Domingo (MAM), National Gallery, Kigston; Museo del Canal Interoceánico, Panamá; Museo de Arte (MARTE), San Salvador; Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile... Madrid Abril 2008.

KUSPIT, Donald: "La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros de José Manuel Ciria". Texto libromonográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

KUSPIT, Donald: "La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros de José Manuel Ciria". Texto catálogo Ayuntamiento de París. París, Febrero 2008.

LA INFORMACIÓN: "Exhiben obras de Ciria en el Museo de Arte Moderno". Periódico La Información. Santiago de los Caballeros, 25 de Junio de 2008.

LA INFORMACIÓN: "Pinturas inacabadas de José Manuel Ciria llegan a Santo Domingo". Periódico La Información. Santiago de los Caballeros, 16 de Junio de 2008.

LES NOUVELLES DU 16: "Le nouvel art abstrait selon de José Manuel Ciria". Periódico Les Nouvelles du 16. París, Marzo, 2008.

MARTÍN, María: "José Manuel Ciria". Revista Ideas & Negocios. Madrid, Febrero 2008.

MATA, Gerardo: "Los momentos terribles te sitúan". Periódico El Comercio. Oviedo, 5 de Enero de 2008.

MESA, Francis: "Ciria resume sus tendencias y rarezas con exposición en MAM". Periódico HOY. Santo Domingo, 20 de Junio de 2008.

MONTOLÍO, Celia: "En el límite, y después". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

PAREDES, Tomás: "Cristales rotos, sangre, jazz y corazón". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

PAREDES, Tomás: "Apostando por el Arte". Texto libro Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea. Galería Cordeiros. Oporto, Septiembre 2008.

PAZ BARROSO, Eduardo: "El deseo de hacer ver, o la pintura después de la pintura". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

PÉREZ-GUERRA, José: "Él y sus circunstancias". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

PÉREZ-GUERRA, José: "Punto y seguido, obra reciente de José Manuel Ciria". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 25 de Enero de 2008.

PULIDO, Natividad: "Crudo y emotivo". Periódico ABC. Revista Madrid 360. Madrid, 25 de Abril de 2008

REPLINGER, Mercedes: "El pintor en Nueva York". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

REPLINGER, Mercedes: "El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

REVISTA DE ARTE: "José Manuel Ciria en la Fundación Carlos de Amberes". Revista de Arte Logopress. Madrid, 23 de Abril de 2008.

RODRÍGUEZ, Ángel Antonio: "Siluetas como pretexto". Periódico El Comercio. Oviedo, 12 de Enero de 2008.

SAMANIEGO, José Antonio: "La Navidad de los artistas 2007. Ciria". Periódico La Nueva España. Oviedo, 5 de Enero de 2008.

SANTOS, Agostinho: "José Manuel Ciria expõe na Alfândega". Periódico Jornal de Notícias. Oporto, 18 de Enero de 2008.

SILVESTRE, Clara: "De paso en Santo Domingo". Periódico HOY. Santo Domingo, 30 de Agosto de 2008.

SOLANA, Guillermo: "Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

TERRA Actualidad: "Ciria muestra por primera vez en España su serie 'La Guardia Place'". Terra Actualidad – EFE. Madrid, 24 de Abril de 2008.

TOWERDAWN, Joseph: "Plástica y semántica, conversación con José Manuel Ciria". Texto libro monográfico exposición Museo da Alfândega. Oporto, Enero 2008.

TRENAS, Mila: "El doctor Zaius". Periódico Diario de Alcalá. Alcalá de Henares, 24 de Abril de 2008.

20 Minutos: "Reflexiones contemporáneas". Periódico 20 Minutos. Madrid, 24 de Abril de 2008.

2007

ABAD VIDAL, Julio César: "Pinturas construidas y figuras en construcción". Texto catálogo "Pinturas construidas y figuras en construcción". Iglesia de San Esteban, Murcia. Enero 2007.

ALBADALEJO, Julia: "La geometría abstracta del arte". Periódico La Opinión. Murcia, 20 de Enero de 2007.

AYELA, Aurelio: "Monster Sushi (La ética del monstruo)". Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, Febrero 2007.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Ciria en Buenos Aires". Periódico El Mundo. Madrid, 18 de Enero de 2007.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Abecedario: Ciria / Gilgamesh". Texto catálogo exposición La Epopeya de Gilgamesh. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Febrero 2007.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Gilgamesh / Nueva versión". Texto catálogo exposición La Epopeya de Gilgamesh. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Febrero 2007.

BAUR, Sergio Alberto: "Fragmentos de Barro". Texto catálogo exposición La Epopeya de Gilgamesh. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Febrero 2007.

BORRACHERO VALDERRAMA, Germán M.: "De la arquitectura de Ciria". Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, Febrero 2007.

CIRIA, José Manuel: "Volver". Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, Febrero 2007.

CIRIA, José Manuel: "Comentarios superpuestos sobre la Suite Alex y Yago". Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, Febrero 2007.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto: “Imágenes del diluvio”. Texto catálogo “Pinturas construidas y figuras en construcción”. Iglesia de San Esteban, Murcia. Enero 2007.

DAULT, Gary Michael: “José M. Ciria at the Christopher Cutts Gallery”. Periódico The Globe and Mail. Toronto, 24 de Marzo de 2007.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Ciria / Malévich: Paseos y diálogos imposibles (y aplazados) por Nueva York”. Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, Febrero 2007.

DELGADO, Carlos: “José Manuel Ciria. Más allá de los géneros”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 9 de Febrero de 2007.

DELGADO, Carlos: “Recorrer la pintura”. Texto libro monográfico Recorrer la pintura. Madrid, Abril 2007.

EL PUNTO: “Arte moderno y contemporáneo de España y Portugal”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 11 de Enero de 2007.

EL PUNTO: “Ciria: La epopeya de Gilgamesh”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 7 de Septiembre de 2007.

GARCÍA, P.: “Ciria cuelga en Murcia Pinturas construidas y figuras en construcción”. Periódico La Verdad. Murcia, 20 de Enero de 2007.

HERRERA, Ángel Antonio: “Ciria en días de lluvia”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 10 de Febrero de 2007.

HUMENIUK, Gregory: “Encounter with José Manuel Ciria’s La Guardia Place Series paintings (2006). Texto catálogo La Guardia Place Series, Galería Christopher Cutts. Toronto, Marzo 2007.

INFANTE, Eduardo: “Ciria o el fracaso de la diplomacia”. Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, Febrero 2007.

JIMÉNEZ, Javier: “La experimentación como motor”. Revista Gilmar World Class. Madrid, Marzo 2007.

KUSPIT, Donald: “Sombra humana y sustancia abstracta: los nuevos cuadros de José Manuel Ciria”. Texto catálogo “Entre Arte II”. Palacio Revillagigedo, Centro Cultural Cajastur, Gijón. Septiembre 2007.

MARTÍN, María: “José Manuel Ciria”. Revista Intuiciones Magazine. Madrid, Octubre 2007.

MARTÍNEZ-LOZANO, Luis: “Ciria muestra sus investigaciones pictóricas en la sala San Esteban”. Periódico El Faro. Cartagena, 20 de Enero de 2007.

PAREDES, Tomás: “José Manuel Ciria. La epopeya de Gilgamesh”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 9 de Febrero de 2007.

REPLINGER, Mercedes: “El pintor en Nueva York”. Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, Febrero 2007.

RIVAS, Julio César: “El pintor español José Manuel Ciria muestra en Toronto el trabajo de su etapa en Nueva York”. BLNEWS. Nueva York, Marzo 2007.

RODRÍGUEZ, Ángel Antonio: “En la búsqueda de la diosa madre”. Texto catálogo Pinturas para Ishtar (Serie La Guardia Place). Gijón, Diciembre 2007.

SUÁREZ-ZULOAGA, Ignacio: “Los trazos del carácter”. Texto catálogo Pinturas para Ishtar (Serie La Guardia Place). Gijón, Diciembre 2007.

ZURDO, Juan Pablo: “José Manuel Ciria. La pintura no ha muerto”. Revista Personas, Banco Madrid. Marzo 2007.

2006

BAEZA, Almudena: “Artistas al servicio de la fe”. Revista Metrópoli. Madrd, 20 de Octubre de 2006.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Puerto de pintores”. Periódico El Mundo. Madrid, 20 de Julio de 2006.

B. G.: “La obra de José Manuel Ciria protagoniza la nueva muestra de Fernando Silió”. Periódico El Diario Montañes. Santander, 21 de Julio de 2006.

CATALÁN, Irene: “El color de la abstracción”. Periódico SUR. Málaga, 12 de Agosto de 2006.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique: “Una lectura de la vanguardia”. Diario SUR. Málaga, 15 de Septiembre de 2006.

CIRIA, José Manuel: “Un breve relato de Ciria sobre Ciria”. Texto catálogo exposición Líneas en el espejo. Galería Fernando Silió, Santander. Julio 2006.

CIRIA, José Manuel: “Nueva York, estados de ánimo, el momento figurativo, Malevich y Zuloaga”. Texto catálogo exposición El dueño del tiempo. Galería Pedro Peña, Marbella. Agosto 2006.

DELGADO, Carlos: “José Manuel Ciria. Ritmos, trayectorias y sistemas”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 28 de Julio de 2006.

DELGADO, Carlos: “El acento figurativo de Ciria”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 8 de Septiembre de 2006.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria, de Polonia a Méjico pasando por Suiza”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 18 de Mayo de 2006.

EL PUNTO: “Arte moderno y contemporáneo de España y Portugal”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 22 de Diciembre de 2006.

HERRERA, Ángel Antonio: “Entre bronceados y flamencas”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 10 de Junio de 2006.

LA TRIBUNA: “José Manuel Ciria”. Periódico La Tribuna. Marbella, 8 de Agosto de 2006.

LA TRIBUNA: “El dueño del tiempo”. Periódico La Tribuna. Marbella, 11 de Agosto de 2006.

MANTECÓN, Marta: “La pintura apolínea y dionisiaca de José Manuel Ciria”. Periódico El Diario Montañes. Santander, 16 de Agosto de 2006.

MUÑOZ, Jorge: “Cuando la inversión es un placer”. Revista Inversión. Madrid, 20 de Enero de 2006.

OCAÑA, Jessica: “José Manuel Ciria New York’s legal alien”. Revista Absolute Marbella. Marbella, Septiembre de 2006.

PAZ BARROSO, Eduardo: “Arte moderna e contemporânea da Cordeiros galeria”. Texto catálogo Arte Moderna e Contemporânea. Galería Cordeiros, Oporto. Diciembre 2006.

PÉREZ-GUERRA, José: “Cortelazor la Real, a caballo de dos siglos”. Catálogo Museo de Pintura Pérez-Guerra. Cortelazor la Real, Agosto 2006.

CASA & JARDIM: “Cordeiros Galeria, Grandes obras do acervo”. Revista Casa & Jardim. Oporto, Diciembre 2006.

RODRÍGUEZ, Gabriel: “José Manuel Ciria – Líneas en el Espejo”. Periódico ABC, ABC de las Artes. Madrid, 12 de Agosto de 2006.

2005

ALÁEZ, Paula: “José Manuel Ciria revela su periplo personal a través de la abstracción”. Periódico La Voz de Cádiz. Cádiz, 20 de Agosto de 2005.

ARTE Edições de Arte Contemporânea. “Gesto y pasión. Srie Montañas de Ojos”. Invierno 2005.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

BONET, Juan Manuel: “Lirismo y construcción”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

BONET, Juan Manuel: “Pintura, en singular”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

BONET, Juan Manuel: “Para un Salón de Otoño”. Catálogo Salón de Otoño de Pintura de Plasencia, Veinticinco años. Caja Extremadura. Cáceres, Mayo de 2005.

BONET, Juan Manuel: “La generación de los noventa, una apuesta por el arte contemporáneo español”. Revista Subastas. Abril de 2005.

BRAVO, Hilario: “Reformulación del caos”. Texto catálogo Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona. Octubre 2005.

CADENA, Joseph M.: “Ciria y su explosiva búsqueda de la paz”. Periódico El Periódico. Barcelona, 11 de Noviembre de 2005.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique: “Ver lo que no se deja decir”. Periódico La Tribuna. Marbella, 3 de Junio de 2005.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Semillas de la noche”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

CIRIA, José Manuel: “Sobre Mnemosyne y lo efímero”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

CIRIA, José Manuel: “Breves ideas que estos días se agolpan en mi cabeza”. Texto libro monográfico Salto Germinal. Ed. Banco Madrid. Junio 2005.

CIRIA, José Manuel: “Breve nota para presentar una exposición”. Texto catálogo exposición Ciria. Galería Italia, Alicante Noviembre 2005.

DE FRANCISCO GUINEA, Chema: “La autocita o cómo seguir pintando en el taller de la estampa. Notas sobre la obra gráfica de Ciria”. Texto catálogo exposición Museo del Grabado Contemporáneo, Marbella y Castillo de Santa Catalina, Cádiz. Mayo 2005.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “El gesto en el espacio”. Periódico ABC, ABC de las artes. Madrid, 11 de Junio de 2005.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “De lo que acontece ante unas famosas obras de pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador”. Texto catálogo exposición Sueños y Máscaras. Galería Vértice, Oviedo. Octubre 2005.

DELGADO, Carlos: “J. M. Ciria. Obra gráfica (1991-2205). Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 24 de Junio de 2005.

EL PUNTO: “La mancha, en la obra de Ciria, es sensación medida”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 21 de Enero de 2005.

EL PUNTO: “Ciria: Las formas del silencio”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 4 de Febrero de 2005.

EL PUNTO: “Sombra y luz, arte español de la Colección Marifí Plazas Gal”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 1 de Abril de 2005.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria. Obra Gráfica (1991-2005)”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 9 de Septiembre de 2005.

EL PUNTO: “El Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez acoge una muestra de Ciria”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 23 de Septiembre de 2005.

ESTEFA FREIRE, Juan: “Conversación con José Manuel Ciria”. Texto catálogo Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona. Octubre 2005.

FELLENBERG, Walo Von: “Hinsehen und schaudern”. Revista Blick. Zurich, 18 de Enero de 2005.

GAFFINO, David: “L’Espagne invitee d’honneur”. Periódico Le Journal du Jura. Bienne, 15 de Enero de 2005.

GARCÍA, Lorena: “Visita al estudio del Pintor José Manuel Ciria”. Revista Menesianos. Madrid, Junio de 2005.

GARCÍA MAESTRO, Goyo: “Me voy a Nueva York a empezar de cero”. Periódico La Razón. Madrid, 31 de Octubre de 2005.

GROSSENBACHER, Jonathan: “C’est un rêve qui se réalise”. Periódico Le Journal du Jura. Biel, 17 de Enero de 2005.

GUASCH, Anna María: “José Manuel Ciria Año Cero. El aleteo de una pintura efable”. Texto catálogo Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona. Octubre 2005.

HERRERA, Ángel Antonio: “El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva”. Texto catálogo Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona. Octubre 2005.

HERRERA, Ángel Antonio: “Entre jóvenes forajidos”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 29 de Octubre de 2005.

HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

IMAGEN: “España, Estados Unidos y Colombia, trío de exposiciones temporales”. Periódico Imagen. Zacátecas, 23 de Septiembre de 2005.

IMAGEN: “Interacciones pictóricas internacionales”. Periódico Imagen. Zacátecas, 24 de Septiembre de 2005.

JARAUTA, Francisco: “Las formas del tiempo”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

KRAFT, Martin: “Ein Festival spanischer Kunst”. Periódico Der Landbole. Winterthur, 19 de Enero de 2005.

KRAFT, Martin: “Zwischen Scherz und Schrecken”. Periódico Linth Zeitung. Rapperswil, 8 de Enero de 2005.

L’HEBDO: “Nouvelles d’Espagne”. Revista L’Hebdo. Bienne, 20 de Enero de 2005.

LA TRIBUNA: “El Museo del Grabado Español acoge una exposición de Ciria”. Periódico La Tribuna. Marbella, 25 de Mayo de 2005.

LA TRIBUNA: “El Museo del Grabado trabajará conjuntamente con el de Cádiz”. Periódico La Tribuna. Marbella, 27 de Mayo de 2005.

LA TRIBUNA: “La obra gráfica de Ciria permanecerá en Marbella hasta el 12 de agosto”. Periódico La Tribuna. Marbella, 10 de Agosto de 2005.

LE QUOTIDIEN JURASSIEN: “Triple exposition à voir au Centre et au Photoforum PasquArt”. Periódico Le Quotidien Jurassien. Delémont, 15 de Enero de 2005.

LOGROÑO, Miguel: “Donde nacen los signos”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

MADERUELO, Javier: “Afirmación de otra coherencia en la pintura”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

MARTÍNEZ, Olga: “La generación de los noventa. Una apuesta por el arte contemporáneo español”. Revista Subastas. Madrid, Abril de 2005.

MATHONNET, Philippe: “Festival d’art espagnol au Centre PasquArt à Bienne”. Periódico Le Temps. Ginebra, 19 de Enero de 2005.

MONTILLA, Antonio: “El Museo del Grabado se sumerge en la obra gráfica de José Manuel Ciria”. SUR digital. Marbella, 30 de Mayo de 2005.

MONTOLÍO, Celia: “En el límite y después”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

MONTOLÍO, Celia: “Cruce de memorias”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

MURRIÁ, Alicia: “Solo la luz provoca sombras”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

NAHAS, Dominique: “Todos somos fieros acontecimientos”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

NEUE BÜRCHER ZEITUNG: “Eroberer del Malerei”. Zürich, 5 de Febrero de 2005.

NEUES BÜLACHER TAGBLATT. “Sapische Gegenwartskunst. Bülach, 18 de Febrero de 2005.

PÉGATOQUET, Maxime: “Distorsions espagnoles”. Revista Femina. Beinne, 16 de Enero de 2005.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: “La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

RAMÍREZ, Cristóbal: “Renovación gráfica. Ciria combina “misterio” y “soberbia” en su obra gráfica. Periódico Diario de Cádiz. Cádiz, 20 de Agosto de 2005.

REPLINGER, Mercedes: “El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

RUBIERA, Pilar: “La pintura nunca ha tenido crisis, ni se ha muerto ni se va a morir”. Periódico La Nueva España. Oviedo, 28 de Octubre de 2005.

SDA+ATS: “Biel, PasquArt, Austellungen”. Revista SDA+ATS. Berna, 14 de Enero de 2005.

SCHMIDT, Beatrice: “Leben, Leiden und Landschaften”. Periódico Der Bund. Biel, 18 de Enero de 2005.

SCOLA; Gloria: “El arte también es provocación”. Revista Cambio 16. Madrid, 15 de Agosto de 2005.

SOLANA, Guillermo: “Mancha y memoria”. Texto libro Las Formas

del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

SOLANA, Guillermo: “Epifanías”. Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

STERCHI, Jacques: “Bienne à l’heure espagnole sur fond de paysages sans mémoire”. Periódico La Liberté. Fribourg, 19 de Febrero de 2005 y Periódico Le Quotidien Jurassien. Delémont, 24 de Febrero de 2005.

24 WEEK-END: “Mémoire, parodie et boîte à musique”. Revista 24 Week-End. Lausanne, 3 de Febrero de 2005.

ZAMBRANO, Cata: “Nueva exposición en Santa Catalina”. Periódico Cádiz Información. Cádiz, 20 de Agosto De 2005.

ZWEZ, Annelise: “Leidenschaf und Hinterhalt”. Periódico Bieler Tagblatt. Biel, 15 de Enero de 2005.

2004

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

ABAD VIDAL, Julio César: “La pintura desbordada de José Manuel Ciria”. Texto catálogo “El Sueño de Lisboa”. Galería Antonio Prates. Lisboa, Noviembre 2004.

ABC: “Las propuestas pictóricas de Ciria, En Valencia”. Valencia, 27 de Abril de 2004.

ABC: “Ciria: La nube blanca...”. Madrid, 15 de Mayo de 2004.

AZUAGA MORENO, Manuel: Texto presentación catálogo “Aena Colección de Arte Contemporáneo”. Museo de Navarra. Pamplona, Mayo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Morir de éxito”. Periódico El Mundo. Madrid, 12 de Febrero de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Construir Sueños”. Periódico El Mundo. Revista Metrópoli. Madrid, 20 de Febrero de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Una mirada incansable. La colección de Pilar Citoler”. Texto catálogo “Fragmentos. Arte del XX al XXI”. Concejalía de las Artes. Centro Cultural de la Villa. Madrid, Marzo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Treinta y seis jugadores”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 2 de Julio de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Ser internacionales”. Periódico El Mundo. Madrid, 28 de Octubre de 2004.

BONET, Juan Manuel.: “Un siglo de Arte Español dentro y fuera”. Texto catálogo “Ciria. Squares from 79 Richmond Grove”. Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

BORRÁS, Pilar: “José Manuel Ciria”. Revista Descubrir el Arte. Madrid, Febrero 2004.

CIRIA, José Manuel: “Diecisiete días en Rusia”. Texto catálogo “Mancha y Construcción”. Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España. Madrid, Junio de 2004.

CIRIA, José Manuel: “Cortando alas a libélulas”. Texto catálogo “El Sueño de Lisboa”. Galería Antonio Prates. Lisboa, Noviembre 2004.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: "Impurezas, el híbrido pintura-fotografía". Texto catálogo exposición Sala Verónicas. Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia. Murcia, Abril 2004.

DE LA TORRE, Alfonso.: "Étre un fou". Texto catálogo "Fragmentos. Arte del XX al XXI". Concejalía de las Artes. Centro Cultural de la Villa. Madrid, Marzo 2004.

DELGADO, Carlos: "Impurezas o el modo híbrido". Periódico El Punto. Madrid, 19 de Marzo de 2004.

DELGADO, Carlos: "José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro". Periódico El Punto. Madrid, 30 de Abril de 2004.

DELGADO, Carlos: "Sueño en Lisboa. El registro onírico de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 15 de Octubre de 2004.

EL PUNTO: "Fragmentos, arte del XX al XXI. Colección Cítoles". Madrid, 19 de Marzo de 2004.

GARÍN LLOMBART, Felipe V.: Texto presentación catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: "Impurezas, el híbrido pintura-fotografía". Texto catálogo exposición Sala Verónicas. Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia. Murcia, Abril 2004.

HERRERA, Ángel Antonio: "José Manuel Ciria, un solista del relámpago". Periódico El Mundo. Madrid, 28 de Enero de 2004.

HONTORIA, Javier: "José Manuel Ciria". Periódico El Mundo, Revista El Cultural. Madrid, 5 de Febrero de 2004.

LAS PROVINCIAS: "Las propuestas de Ciria, en Valencia". Valencia, 27 de Abril de 2004.

LÓPEZ, Antonio.: "José Manuel Ciria". Revista La Máquina Contemporánea. Murcia, Marzo 2004.

MAÑUECO, Rafael M.: "José Manuel Ciria sorprende en Moscú con un gran mural". Periódico El Correo. Bilbao, 28 de Mayo de 2004.

MARTÍN, Ángeles.: "Las manchas de Ciria, en Moscú y Varsovia". Revista Subastas. Madrid, Junio 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Sueños Construidos, José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "José Manuel Ciria, Mancha y Construcción". Periódico El Punto. Madrid, 21 de Mayo de 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Sueños Reconstruidos". Texto catálogo "Mancha y Construcción". Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España. Madrid, Junio de 2004.

MORATINOS, Miguel Ángel.: Texto presentación catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

MUÑOZ, Jorge: "Papel al alcance de la mano". Revista Inversión. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

MURILLO, Mar: "Ciria, el tiempo y la memoria". Guía del Arte Español Contemporáneo. Revista Época. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

PEREZ GALLARDO, Helena.: "Ciria por partida doble". Revista Descubrir el ARTE. Madrid, Julio 2004.

POZUELO, Abel H.: "El constructor de sueños". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. Galería Estiarte. Madrid, Enero 2004.

REVUELTA, Laura.: "Performance pictórico". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 5 de Junio de 2004.

R. S., J.: "La abstracción sí sirve...". Periódico Levante. Valencia, 27 de Abril de 2004.

ROSA, Tomás: "José Manuel Ciria. Memoria e Convulsão". Revista Magazine Artes. Lisboa, Noviembre 2004.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Historia de una gran colección". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 3 de Abril de 2004.

SOLANA, Guillermo.: "Salpicando la tela de agua". Texto catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

SEGÚI, J. R.: "La abstracción sí sirve...". Periódico Levante. Valencia, 27 de Abril de 2004.

UBICARTE: "José Manuel Ciria. Squares from 79 Richmond Grove. Museo Nacional de Varsovia". ubicarte.com. 15 de Junio de 2004.

URIBARRI, Fátima: "Los 'cracks' del arte del siglo XXI". Revista Época. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

UTRILLA, Daniel.: "José Manuel Ciria instala en Moscú un collage de 18 metros cuadrados". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Junio de 2004.

VÁZQUEZ, Sonsoles.: "José Manuel Ciria". Revista Telva. Madrid, Octubre 2004.

VIDAL, Juan Carlos.: "Exposición proyecto pictórico...". Agenda Instituto Cervantes. Moscú, Febrero 2004.

V. E.: "La obra meditada y sobria de Ciria...". Periódico El Mundo. Valencia, 27 de Abril de 2004.

2003

ABAD, Julio César: "Palabras, palabras, sangrías". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

ABAD, Julio César: "Ciria en Levante". Revista Descubrir el Arte. Madrid, Febrero 2003.

AMER, Biel: "La entronización del vacío". Diario de Mallorca. Palma, 13 de Junio de 2003.

BALSEYRO, Sergio: "José Manuel Ciria ...". Periódico La Verdad. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Ciria: Ni tan fácil, ni tan sencillo". Texto catálogo exposición Parajes binarios. Galería Fernando Silió. Santander, Agosto 2003.

BUIL I FELIU, Anna: "José Manuel Ciria reúne el grito y el desgarrar de su obra en Glosa Líquida". Periódico Canarias 7. Las Palmas de G. C., 22 de Noviembre de 2003.

CARPIO, Francisco: "Fronteras conquistadas". Texto catálogo exposición Nexos. Galería Pedro Peña. Marbella, Noviembre 2003.

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.

CIRIA, José Manuel: "MSPF y C para MPA". Texto catálogo exposición El sol en el estómago. Galería Moisés Pérez de Albéniz. Pamplona, Enero 2003.

CONDE, Enrique: "Ciria presenta El sol en el estómago". Diario de Noticias. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

DE CATALINA, Ana Marta: "Ciria y El Teatro del Minotauro". UBICARTE. Madrid, 28 de Marzo de 2003.

DE FRANCISCO, José María: "Cuerpos de pintura o la morfología en estado puro". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

DE LA VILLA, Rocío: "Reinterpretando la tradición". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

DE SANTA ANA, Mariano: "Ciria muestra en la galería Manuel Ojeda sus churretones de memoria". Diario de Las Palmas. Las Palmas de G. C., 22 de Noviembre de 2003.

DELGADO, Carlos: "Pasión y racionalidad en la obra de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 30 de Mayo de 2003.

DELGADO, Carlos: "Memento Somniare. El poder creativo de J. M. Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 1 de Agosto de 2003.

DELGADO, Carlos: "José Manuel Ciria. El parque en la oscuridad". Periódico El Punto. Madrid, 12 de Diciembre de 2003.

DÍAZ, M.: "José Manuel Ciria ocupa el Solerico con pinturas que desbordan el cuadro". Periódico Última Hora. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: "José M. Ciria". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 1 de Marzo de 2003.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, El sol en el estómago". Madrid, 31 de Enero de 2003.

EL PUNTO: "MACUF, Unión Fenosa en el Arte Contemporáneo". Madrid, 7 de Febrero de 2003.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria presenta Parajes Binarios". Madrid, 1 de Agosto de 2003.

EL PUNTO: "Pasión y racionalidad en la obra de Ciria". Madrid, 28 de Noviembre de 2003.

FEÁS COSTILLA, Luis: "Ciria, la construcción de la fluido y lo informe". Periódico La Voz de Asturias. Oviedo, 13 de Abril de 2003.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Animal fronterizo". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

FERNÁNDEZ, Héctor: "Ciria reclama la vigencia del gran formato con 30 murales". Periódico Las Provincias. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "José Manuel Ciria, Teatro del Minotauro". Periódico El Punto. Madrid, 14 de Febrero de 2003.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "De Profundis... pinturas de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 21 de Marzo de 2003.

HERRANZ, Julio: "José Manuel Ciria muestra en Ibiza una serie de su Teatro del Minotauro". Periódico Última Hora. Ibiza, 14 de Noviembre de 2003.

HERRANZ, Julio: "La pintura gestual, reflexiva y vital de José Manuel Ciria ocupa el MACE". Periódico Última Hora. Ibiza, 15 de Noviembre de 2003.

HERRANZ, Julio: "Pintando a lo grande". Periódico Última Hora, Revista FDS. Ibiza, 21 de Noviembre de 2003.

HONTORIA, Javier: "Intersticios: realidades subyacentes". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

LA VOZ DE ASTURIAS: "Muestra de Ciria en el Museo de Bellas Artes". Oviedo, 8 de Marzo de 2003.

LIZASO, Mikel: "Exposición inédita de José Manuel Ciria en la galería Moisés Pérez de Albéniz". Periódico Gara. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

MARÍN-MEDINA, José: "Ciria, como un volcán". Periódico El Mundo, Revista El Cultural. Madrid, 27 de Febrero de 2003.

MARQUÉS, Raquel: "José Manuel Ciria o el juego laberíntico por la exploración pictórica". Diario de Mallorca. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Basso, Ciria LLeó. Tres nombres". Periódico El Punto. Madrid, 12 de Septiembre de 2003.

MARTÍNEZ, Cristina: "Ciria muestra su obra como una reivindicación de la pintura". Periódico Información. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

MURILLO, Mar: "Ciria, el tiempo y la memoria". Revista Época. Madrid, 28 de Marzo de 2003.

P.R.: "Mi obra es como un grito". Periódico La Nueva España. Oviedo, 13 de Marzo de 2003.

NAVARRO, Mariano: "Pollock y las moscas". Texto catálogo exposición Memento Somniare. Galería Pedro Peña. Marbella, Julio de 2003.

NUÑO DE LA ROSA, Pedro: "Yo he trazado en el muro de tela una ventana". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

PERICÀS, Yolanda: "José Manuel Ciria fa esclatar les costures de l'espai al Casal Solleric". Diari de Balears. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

PIÑA, José Manuel: "José Manuel Ciria y su Glosa Líquida en el MAC". Diario de Ibiza. Ibiza, 14 de Noviembre de 2003.

PIQUERO, J.L.: "El Museo de Bellas Artes trae a Oviedo las Glosas Líquidas de José Manuel Ciria". Periódico Les Noticias. Oviedo, 16 de Marzo de 2003.

POWER, Kevin: "Moda: una forma efímera de vivir". Texto catálogo exposición Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Junio de 2003.

REPLINGER, Mercedes: "Glosa Líquida". Texto catálogo exposición De profundis clamo ad te aqua. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, Marzo de 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: "José Manuel Ciria". Revista Arte y Parte. Santander, Febrero 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: "El azar y sus necesidades". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 23 de Agosto de 2003.

ROS, Cristina: "José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro". Periódico Última Hora. Palma, 10 de Junio de 2003.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "El cuadro como lugar". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 20 de Septiembre de 2003.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Una aproximación documental al ciclo Glosa Líquida...". Texto catálogo exposición El Parque en la Oscuridad. Las Palmas de Gran Canaria, Noviembre 2003.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: "Poética de agua y fuego". Texto

catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

SANCHEZ, Carmen: "El impacto visual preside la muestra de José Manuel Ciria". Periódico La Tribuna. Marbella, 14 de Julio de 2003.

SANCHEZ, Carmen: "El soporte es el protagonista en mi obra". Periódico La Tribuna. Marbella, 18 de Julio de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria expone una década de pintura en formato gigante en La Lonja de Alicante". Periódico El Mundo. Alicante, 4 de Enero de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria revisa una década de arte en formatos gigantes con la exposición en La Lonja". Periódico El Mundo. Alicante, 6 de Febrero de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria revisa una década de arte en formatos gigantes con la exposición en La Lonja". Periódico El Mundo. Madrid, 6 de Febrero de 2003.

SOLANA, Guillermo: "El monstruo en su laberinto". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

STEGMEIER, Ion: "La gente ve que el arte hace su vida mejor". Diario de Navarra. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria, el gesto líquido". Periódico La Nueva España. Oviedo, 21 de Marzo de 2003.

2002

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Nueva piel". Periódico El Mundo. Revista Metropoli. Madrid, 11 de Octubre de 2002.

BONET, Juan Manuel: "Retrato al minuto de un pintor español entre dos siglos". Texto catálogo exposición Eyes & Tears. Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya. Tel Aviv, Marzo 2002.

CADENA, Josep M.: "Meditada acción plástica". El Periódico. Barcelona, 26 de Abril de 2002.

CERECEDA, Miguel: "De la extrema dificultad de la pintura". Texto catálogo exposición Km.0. Kulturbrauerei. Berlín, Febrero 2002.

CIRIA, José Manuel: "Signo sin orillas". Texto catálogo exposición Signo sin orillas. Galería Italia. Alicante, Abril 2002.

CIRIA, José Manuel: "El carnaval de Arlequín". Revista ARTE. Madrid, Septiembre de 2002.

COMBALÍA, Victoria: "Retomar la pintura". Texto catálogo exposición Ecos del Simulacro. Galería Bach Quatre. Barcelona, Abril 2002.

EL PUNTO: "J.M. Ciria, Premio Nacional de Grabado María de Salamanca del MGED de Marbella". Madrid, 11 de Enero de 2002.

EL PUNTO: "Ciria, de Blas y Fega en el km 0". Madrid, 8 de Marzo de 2002.

EL PUNTO: "La pintura de José Manuel Ciria llora en Israel". Madrid, 15 de Marzo de 2002.

GARCÍA MAESTRO, Gregorio: "Arco se desnuda en cuerpo y alma". Periódico La Razón. Madrid, 16 de Febrero de 2002.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "La dialéctica del juego en la pintura de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 3 de Mayo de 2002.

GOLDFINE, Gil: "A mixed bag in Herzliya". The Jerusalem Post. Jerusalén, 19 de Abril de 2002.

HUBERT LÉPICOUCHE, Michel: "José Manuel Ciria: Listo como un pintor". Revista CIMAL. Febrero de 2002.

MADERUELO, Javier: "Se hace camino al andar". Periódico El País. Babelia. Madrid, 5 de Enero de 2002.

M.P.A.: "Eyes & Tears". Periódico ABC Cultural. Madrid, 16 de Marzo de 2002.

MUÑOZ, Jorge: "Las fotos de los nuevos pintores abstractos ganan protagonismo en ARCO". Revista INVERSIÓN. Madrid, 8 de Febrero de 2002.

MUÑOZ, Jorge: "Arte emergente a buen precio". Revista INVERSIÓN. Madrid, 22 de Febrero de 2002.

SANZ, Martín: "Primera parada en Italia, veinte años después". Periódico El Mundo. Alicante, 18 de Abril de 2002.

TINTE, Juan Antonio: "Copyright-Metta". Periódico El Punto. Madrid, 11 de Octubre de 2002.

VELA, Carmen: "Tres españoles rompen muros". Periódico La Razón. Madrid, 14 de Marzo de 2002.

VILLAPADIERNA, Ramiro: "Desembarco de jóvenes pintores españoles en Berlín". Periódico ABC. Madrid, 5 de Marzo de 2002.

2001

ABAD VIDAL, Julio César: "Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

ABC Cultural: "Hablan los protagonistas". Madrid, 10 de Febrero de 2001.

ALMAGIA, karolina: "La sala Rekalde acoge una exposición de obra inédita de José Manuel Ciria". Periódico GARA. Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

ARESTIZÁBAL, Irma: "José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. C. C. Recoleta. Buenos Aires, Mayo 2001.

AZPEITIA, Angel: "José Manuel Ciria, Museo Pablo Serrano". Periódico El Heraldo de Aragón. Zaragoza, 7 de Junio de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "ARCO 2001 en diez obras". Revista ARTE. Marzo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Sin trampas". Periódico El Mundo. Madrid, 15 de Febrero de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Sobre papel". Periódico El Mundo. Madrid, 16 de Febrero de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Buscadlo más allá de las murallas". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Reconstructor de sueños". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. C. C. Recoleta. Buenos Aires, Mayo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Más extraños que propios". Periódico El Mundo. Revista Metropoli. Madrid, 13 de Julio de 2001.

BARÓN, Javier: Revista LÁPIZ. Núm. 171. Madrid, Marzo 2001.

BARÓN, Javier: "Los sueños construidos de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

BONET, Juan Manuel: "Diario de una navegación". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

CAMACHO, Isabel: "Ciria apuesta por técnicas y soportes inusuales para sus nuevos collages". Periódico El País. Madrid, 14 de Diciembre de 2001.

CARRASCO PEDRERO, Martín: Periódico Hoy. Cáceres, 18 de Abril de 2001.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Retrato del artista como bricoleur. Odds and ends en la pintura de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Sala Rekalde. Bilbao, Diciembre 2001.

CERECEDA, Miguel: "Ciria sobre papel". Texto catálogo exposición Compartimentaciones. Galería Estiarte. Madrid, Febrero 2001.

CIRIA, José Manuel: "Notas sobre la serie Sueños Construidos (y algunas ideas y dibujos)". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

CIRIA, José Manuel: "Ideas residuales ante el espejo". Texto catálogo exposición Entre orden y caos. Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv, Octubre 2001.

DE ALFONSO, Carlota: "J. M. Ciria, la dialéctica como proceso." Periódico El Punto. Madrid, 9 de Febrero de 2001.

DE ALVEAR, Paz: "La pintura ha quedado en desuso". Periódico El Comercio. Domingo 11 de Febrero de 2001.

DE BRUNO, Israel: "Ciria: pintura en las venas". Revista Subastas siglo XXI. Mayo 2001.

EL CORREO: "Ciria indaga en los cuerpos en su primera muestra individual de Bilbao". Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

EL MUNDO. "Arte de alquiler". Madrid, 19 de Junio de 2001.

EL PAIS: "El artista y las Visiones inmanentes" Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

EL PERIÓDICO DE ARAGÓN: "Denuncia al Museo Pablo Serrano... ". Zaragoza, 5 de Junio de 2001.

EL PUNTO. "Inauguración de una nueva galería con la obra de José Manuel Ciria". Madrid, 16 de Febrero de 2001.

EL PUNTO: "Ciria. Después de la lluvia". Madrid, 18 de Mayo de 2001.

EL PUNTO: "J. M. Ciria – Sueños construidos". Madrid, 8 de Junio de 2001.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria presenta Glosa Líquida". Madrid, 8 de Junio de 2001.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, entre orden y caos". Madrid, 26 de Octubre de 2001.

ESPARZA, Ramón: "Ciria o el cuerpo como palimpsesto". Periódico El Mundo. El Cultural. Madrid, 19 de Diciembre de 2001.

EZKERRA, Estibalitz: "Kanpotik barrura doan begirada". Periódico Eguin. Bilbao, 15 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Revisiones actuales". Periódico ABC Cultural. Madrid, 15 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Expresión rotunda". Periódico El Correo. Bilbao, 19 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana: "Algunas reflexiones... ". Texto catálogo exposición Arte y Arquitectura. Oviedo, Junio 2001.

GARCÍA, Arturo: "José Manuel Ciria expone en Bilbao su obra cromática surgida de unir pintura y fotografía". Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 14 de Diciembre de 2001.

GARCIA-LASUÉN, Cristina: "Bodegones: Imanes iconográficos". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

GARCIA CORSINI, Carolina: "No soporto ver... ". Revista Telva. Mayo de 2001.

GARCIA-OSUNA, Carlos: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 7 de Febrero de 2001.

GARCIA RUBÍ, Amalia: "Variaciones en torno a la noche a través de 40 artistas españoles actuales". Periódico El Punto. 11 de Mayo de 2001.

GOLDFINE, Gil: "In the frame". Periódico The Jerusalem Post. Tel Aviv, 19 de Octubre de 2001.

IRIGARAY, Juan Ignacio: "Ciria expone por primera vez en Buenos Aires". Jueves 14 de Junio de 2001.

LA NUEVA ESPAÑA: "Dasto presenta su proyecto de Centro de Arte de la Tenderina". Sábado, 10 de Febrero de 2001.

LEVOV, Chiquita: "Espacio entre orden y azar". Periódico Aurora: Tel Aviv, 18 de Octubre de 2001.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "José Manuel Ciria". Zaragoza Gráfica. Zaragoza, 12 de Abril de 2001.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "De recuerdos y añoranzas, de pasados actuales". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

MARANTZ, Lea: "A squirt with a saying". Periódico Ma'ariv. Tel Aviv, 19 de Octubre de 2001.

MARTÍN RUÍZ, Leticia: "Visiones inmanentes. José Manuel Ciria". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 21 de Diciembre de 2001.

PARREÑO, José María: "La Noche. Imágenes de la noche en el Arte Español 1981-2001". Texto catálogo exposición La Noche. Museo Esteban Vicente. Segovia, Mayo 2001.

PÉREZ-GUERRA, José: "Españoles en primera línea". Revista Ronda Iberia. Madrid, Septiembre 2001.

PIQUERO, José Luis: "En Viaje a los Lagos, La obra sal del llenzu pa ocupar tol local". Periódico Les Notices. Oviedo, 18 de Febrero de 2001.

PORTERO, Andrés: "Ciria expone collages con el cuerpo humano como tema". Periódico DEIA. Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

RAPP, David: "José Manuel Ciria - Between Order and Chaos". Periódico Ha'aretz. Tel Aviv, 19 de Octubre de 2001.

REVUELTA, Laura: "Solos en la oscuridad". Periódico ABC. Madrid, 12 de Mayo de 2001.

ROCA, Miquel. Periódico El Punto. 1 de Junio de 2001.

SEAFREE, J: "José Manuel Ciria - Compartimentaciones". Galería Estiarte. Periódico La Brocha. Marzo de 2001.

SOLANA, Guillermo: "Marsias o el cuerpo desollado de la pintura". Texto catálogo exposición Sala Rekalde. Bilbao, Diciembre 2001.

SUÁREZ, Rubén: "Sobre el viaje de Ciria a Dasto II". Periódico La Nueva España. Jueves 15 de Febrero de 2001.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

TINTE, Juan Antonio: "Propios y extraños en la galería Marlborough". Periódico El Punto. Madrid, 20 de Julio de 2001.

TUDELILLA, Chus: "Orden y Azar". El periódico de Aragón. 18 de Mayo de 2001.

VARELA, Angela: "Creo que uno de los recursos de los artistas es mirarse siempre al espejo". Periódico La Nueva España. Lunes, 12 de Febrero de 2001.

2000

ABAD VIDAL, Julio César: "La forja de lo informe". Texto catálogo exposición Glosa Líquida. Galería Bores & Mallo. Cáceres, 2000.

ABC: "José Manuel Ciria". Madrid, 19 de Abril de 2000.

BABELIA: "Revisión del paisaje y la luz desde la abstracción". Periódico El País. Madrid, 1 de Abril de 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Dragones ocultos". Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero de 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Lines like flames that rise". Texto catálogo exposición Contemporary Masters. Blue Hill Cultural Center. Nueva York, Mayo 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Más allá de la apariencia". Periódico El Mundo. Revista Metrópoli. Madrid, 8 de Septiembre de 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La tela no está sola". Periódico El Mundo. Metrópoli. 15 de Septiembre de 2000.

BARRERA, I.: "Busco la autenticidad". El Periódico de Extremadura. 17 de Noviembre de 2000.

BOTELLA, Juan: "José Manuel Ciria. Azar controlado". Revista Antiquaria. Octubre de 2000.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in oost-en west-vlaandferen 123" Revista ARTS. Septiembre 2000.

CALDERÓN, Ignacio: "La mirada poliédrica de Ciria". Texto catálogo exposición Glance Reducer. Galería Athena Art. Kortrijk, Septiembre 2000.

CARPIO, Francisco: "Arte combinatoria". Periódico La Razón. Madrid 29 de Septiembre de 2000.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique: "El destino de la pintura". Periódico Sur. Sábado 22 de Enero de 2000.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "La visión devorante de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

CASTRO MORALES, Federico: "La Colección de la Fundación Colegio del Rey". Texto catálogo exposición Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares, Mayo 2000.

CIRIA, José Manuel: "Notas sobre Elogio a la diferencia". Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero de 2000.

CIRIA, José Manuel: "Espacio y luz. (Analítica estructural a nivel medio)". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

CUELLAR, Manuel: "Creadores y creaciones". El País Semanal. Madrid, 19 de Marzo de 2000.

DDO: "L'Espagne en Flandre". Septiembre 2000.

DE BLAS, Mariano: "Meditaciones de un pintor solitario en el bosque de Monfragüe". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

EL MUNDO: "Tàpies y Ciria inauguran el nuevo Centro Portugués de Serigrafía". Madrid, 12 de Junio de 2000.

EL PAIS: "La abstracción automática de José Manuel Ciria abre una nueva etapa en el Colegio de Arquitectos de Málaga". Málaga, 17 de Enero de 2000.

EL PAIS: "Trabajo e investigación plástica". Madrid, 7 de Octubre de 2000.

EL PERIÓDICO EXTREMADURA: "El pintor Ciria muestra su visión sobre Monfragüe en el MEIAC". Sábado 25 de Marzo de 2000.

EL PUNTO: "Lenguajes con futuro". Madrid, 14 de Abril de 2000.

EL PUNTO: "J. M. Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje". Madrid, 26 de Mayo de 2000.

GARCÍA-ABRIL, Antón: "Entre el sueño y la obsesión" Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero de 2000.

GARCIA-LASUÉN, Cristina: "El imán iconográfico". Texto catálogo exposición Quis custodiet ipsos custodes. Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "Elogio a la diferencia, José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 21 de Enero de 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "Testigo de un tiempo", El Punto. Madrid, 24 de Marzo del 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "José Manuel Ciria, "Espacio y Luz". Periódico El Punto. Madrid, 28 de Abril de 2000.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "José Manuel Ciria". El Cultural. Madrid, 20 de Septiembre de 2000.

HEBDOSCOPE: "José Manuel Ciria Peintures à l'espace Artim". Estrasburgo, 26 de Abril de 2000.

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel: "Desde la luz de Monfragüe hasta el color en los cuadros de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel: "El nacimiento de Délos o el milagro del agua: La abstracción épica de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

LOGROÑO, Miguel: "Con Bachelard y Ciria en el bosque de Monfragüe". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

MÁRQUEZ, Héctor: "José Manuel Ciria, Elogio a la diferencia". Fanzine editado por el Colegio de Arquitectos de Málaga. Málaga, 14 de Enero de 2000.

MUÑOZ, Jorge: "José Manuel Ciria cambia de estilo". Revista Inversión. Madrid, 3 de Noviembre de 2000.

NAHAS, Dominique: "Todos somos fieros acontecimientos". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

PAREDES, Tomás: "Lenguajes con Futuro". Texto catálogo exposición Museo Manuel Teixeira Gomes. Portimão, Abril 2000.

PEREDA, Rosa: "Entrevista con José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

PÉREZ-BRYAN, Ana: "La obra de Ciria...". Periódico Sur. Málaga, 14 de Enero de 2000.

REGIÁ SUL: "Portimao mostra Pintura Espanhola contemporânea". Lisboa, 12 de Abril de 2000.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: "Ciria: arte nuevo para un museo". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

REPLINGER, Mercedes: "El paisaje en la cámara oscura". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

REVISTA PAISAJES: "Emblemas sobre el paisaje". Abril de 2000.

REVISTA LEER: "De Manchester a Monfragüe". Mayo 2000.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Ciria, espíritus errabundos". ABC, Cultural. Madrid, 1 de Abril de 2000.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Una mirada irónica al collage". ABC, Cultural. Madrid, 14 de Octubre de 2000.

SÁNCHEZ, Antonio M.: "La obsesión, la repetición y el azar de la abstracción de Ciria". Periódico La Opinión. Málaga, 15 de Enero de 2000.

SALAS, Salvador: "La obra de Ciria inaugura una nueva etapa en la sala de arte del Colegio de Arquitectos". Periódico Sur. Viernes 14 de Enero de 2000.

SANTOS, Angela: "Pintura Espanhola em exposicao". Maré Alta. Lisboa, Mayo de 2000.

SEAFREE, J.: "José Manuel Ciria, emulsión alerta". Periódico Barrio Salamanca". Madrid, 28 de Septiembre de 2000.

SIERRA, Rafael: "El arte de la austeridad". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Abril de 2000.

TINTE, Juan Antonio: "Ciria - del gesto al objetivo... y vuelta". Periódico El Punto. Madrid, 15 de Septiembre de 2000.

TINTE, Juan Antonio: "Ciria, una mirada a su obra". Periódico El Punto. Madrid, 22 de Septiembre de 2000.

URBAN-MENNINGER, Françoise: "José Manuel Ciria, Peintures. Hebdoscope. Estrasburgo, 3 de Mayo de 2000.

TOWERDAWN, Joseph: "Plástica y semántica. Conversación con José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Quiscustodiet ipsos custodes. Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 2000.

1999

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado". Monografía Intersticios. Madrid, Mayo de 1999.

BERNÁRDEZ, Carmen: "Catálogo". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre de 1999.

BONET, Juan Manuel: "Abstracción versus figuración". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre de 1999.

CARRILERO, Alfredo: "José Manuel Ciria" (Entrevista). Revista Tf. Nº 3. Madrid, Abril de 1999.

CASTRO, Alfonso: "Premio joven en la exposición de Artes Plásticas". Periódico El Mundo. Madrid, 31 de Julio de 1999.

CERECEDA, Miguel: "Sobre la pintura". Periódico ABC. Madrid, 1 de Mayo de 1999.

CIRCULO DEL ARTE: "José Manuel Ciria". Madrid, Abril de 1999.

CIRIA, José Manuel: "Pesadilla antes de Halloween. Fragmentos de la mirada subjetiva". Monografía Intersticios. Madrid, Mayo de 1999.

CIRIA, José Manuel: "Sin título (La visita transformadora)". Revista de Museología. Madrid, Noviembre de 1999.

DE BLAS, Mariano: "A tale from Spain". NY Arts Magazine. Nueva York, 28 de Enero de 1999.

EL MUNDO: "Ciria, premiado". Madrid, 5 de Junio de 1999.

EL PAÍS. "Salón de Otoño de Plasencia de Pintura". Madrid, 21 de Noviembre de 1999.

EL PUNTO: "Ferias y salones monográficos". Madrid, 23 de Abril de 1999.

EL PUNTO: "Ciria gana el certamen de pintura de la Fundación Nicomedes García Gómez". Madrid, 4 de Junio de 1999.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria ganó la Nacional de Valdepeñas". Madrid, 10 de Septiembre de 1999.

EL PUNTO: "Intersticios de J. M. Ciria". Madrid, 17 de Septiembre de 1999.

EL PUNTO: "Entregados los premios del 66º Salón de Otoño 1999". Madrid, 19 de Noviembre de 1999.

GOMEZ, Julián: "José Manuel Ciria, Primera Medalla de la LX Exposición Nacional". Periódico Canfali. Valdepeñas, 1 de Octubre de 1999.

GUTIERREZ, Rosa: "Colección Banco Zaragozano". Revista Arte y Parte. Madrid, Diciembre de 1999.

HOY: "Ciria logra el premio Ortega Muñoz en una de las más reñidas ediciones". Plasencia, 21 de Noviembre de 1999.

HUICI, Fernando: "Pinturas para un fin de siglo". Texto catálogo exposición Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo. La Lonja. Zaragoza, Diciembre de 1999.

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Oviedo, Octubre de 1999.

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Oviedo, Noviembre de 1999.

LÁPIZ: "Premios Valdepeñas: LX edición". Madrid, Noviembre de 1999.

LOGROÑO, Miguel: "Contra el heroísmo". Texto catálogo exposición Espacio Pintado. C.C. Conde Duque. Madrid, Abril de 1999.

MARÍ, Antoni: "Unas reflexiones sobre la abstracción y la figuración". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre de 1999.

MARTINEZ, José Luis: "Primera Medalla de la Exposición de Valdepeñas". Periódico La Tribuna. Valdepeñas, 4 de Octubre de 1999.

PÉREZ MUÑOZ, Jorge: "Ciria Primera Medalla en Valdepeñas". Revista Guadalimar. Madrid, Octubre de 1999.

REPLINGER, Mercedes: "Imágenes yuxtapuestas". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre de 1999.

REY, M. R.: "El XXI Salón de Otoño de Pintura revela la convivencia de estilos" Periódico de Extremadura. Plasencia, 21 de Noviembre de 1999.

SALINAS, Javier: "J. M. Ciria obtiene la Primera Medalla de la LX Exposición Nacional de Artes Plásticas". Periódico Lanza. Valdepeñas, 30 de Junio de 1999.

SANCHEZ RUIZ, Antonio: "El triunfo de José Manuel Ciria". Periódico Canfali. Valdepeñas, 1 de Octubre de 1999.

SOLANA, Guillermo: Notas sobre la pintura emblemática". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre de 1999.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "Espacio pintado. Periódico El Punto. Madrid, 23 de Abril de 1999.

TUDELILLA, Chus: "Colección Banco Zaragozano". Texto catálogo exposición Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo. La Lonja. Zaragoza, Diciembre de 1999.

VOZMEDIANO, Elena: "Contra el heroísmo". Periódico La Razón. El Cultural. Madrid, 2 de Mayo de 1999.

1998

AGUIRRE, José Ignacio: "5 X 5". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 6 de Febrero de 1998.

AGUIRRE, José Ignacio: "Radiografías en color". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 20 de Noviembre de 1998.

ARTE Y PARTE: "José Manuel Ciria". Madrid, Diciembre de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: Líneas como llamas que se elevan". Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Madrid, Enero de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La hora de la pintura". Periódico El Mundo. Madrid, 12 de Febrero de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado". Texto catálogo exposición Galería Antonio Prates. Madrid, Junio de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre de 1998.

BONET, Juan Manuel: "Pintura, en singular". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre de 1998.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in Vlaanderen, José Manuel Ciria in Athena Art Galley". Revista Arts Antiques Auctions. Nº 294. Kortrijk, Septiembre de 1998.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in Oost, en West-Vlaanderen, José Manuel Ciria in Athena Art Gallery". Revista Arts Antiques Auctions. Nº 295. Kortrijk, Octubre de 1998.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre de 1998.

CERECEDA, Miguel: "José Manuel Ciria, manifiestos de la pintura". Periódico ABC. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

DE ALFONSO, Carlota: "Corrosiones altruistas de J.M. Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 16 de Enero de 1998.

DE ALFONSO, Carlota: "José Manuel Ciria, una pintura, una trayectoria". Periódico El Punto. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

DOOVE, Edith: "De Kracht van het schilderen". De Standaard. Kortrijk, 7 de Octubre de 1998.

DORRONSORO, Lucía: "Veinticinco años de certámenes de arte". Periódico El Mundo. Madrid, 17 de Enero de 1998.

EL PUNTO: "Dermis y epidermis del transcurso". Madrid, 19 de Junio de 1998.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria -A.D.A- una retórica de la abstracción contemporánea". Madrid, 6 de Noviembre de 1998.

GARCIA-BERRIO, Antonio: "Máscars do olhar: automatismo e intervenção". Revista Galería de Arte" Lisboa, Julio de 1998.

GARCIA-BERRIO, Antonio: "José Manuel Ciria, A.D.A., Una retórica de la abstracción contemporánea". Monografía. Madrid, Septiembre de 1998.

GARCIA-OSUNA, Carlos: "ARCO: de la vanguardia a la tecnología". Revista Tiempo. Madrid, 16 de Febrero de 1998.

GIL, Iñaki: "Los artistas españoles se concentran en las galerías de París". Periódico El Mundo. Madrid, 10 de Abril de 1998.

HAMMING, Annelette: "Sombras". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Soest, Septiembre de 1998.

HOLTHOF, Marc: "Ciria". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Kortrijk, Septiembre de 1998.

HOLTHOF, Marc: "Schilderen op slangenheid". Revista Knack Weekend. Kortrijk, 23 de Septiembre de 1998.

JIMÉNEZ, Juan José: "La nueva abstracción de José Manuel Ciria". La Tribuna Dominical. Albacete, 8 de Febrero de 1998.

KUNSTWERK: "Masks of the glance".

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Madrid, Diciembre de 1998.

LOGROÑO, Miguel: "Pintura e inmaterialidad". Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. Madrid, Marzo de 1998.

MADERUELO, Javier: "La emoción y madurez de Ciria". Periódico El País. Babelia. Madrid, 14 de Noviembre de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: "José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición itinerante 5 X 5. Madrid, Enero de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 9 de Enero de 1998.

MANZANEDA, Lola: "El arte de las manchas". Revista París Match. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

MUÑOZ, Jorge: "José Manuel Ciria: una promesa hecha realidad". Revista Inversión. Madrid, 30 de Octubre de 1998.

NAHAS, Dominique: "Todos somos fieros acontecimientos". Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Nueva York, Enero de 1998.

OTERO, Gloria: "Despliegue retórico". El periódico del Arte. Madrid, 17 de Diciembre de 1998.

PEREDA, Rosa: "La gran obra del siglo". Babelia, periódico El País. Madrid, 14 de Febrero de 1998.

R.M.R.: "25 artistas galardonados por Caja Madrid". Periódico El País. Madrid, 13 de Enero de 1998.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: "La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad". Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. Madrid, Marzo de 1998.

REPLINGER, Mercedes: "El sueño de José Manuel Ciria: el último instante de la Tradición". Texto catálogo exposición Galería Antonio Prates. Madrid, Junio de 1998.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, A.D.A., Una retórica de la abstracción contemporánea". Monografía. Madrid, Septiembre de 1998.

REPLINGER, Mercedes: "Cuaderno de memoria". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre de 1998.

REVISTART: "José Manuel Ciria". Barcelona, Noviembre de 1998.

REVUELTA, Laura: "Abrir fronteras". Revista Blanco y negro, periódico ABC. Madrid, 22 de Marzo de 1998.

ROMERO, Manuel. "Arte gráfico español contemporáneo". Texto catálogo exposición Instituto Cervantes de Amman. Madrid, Febrero de 1998.

SIERRA, Rafael: "Ciria huye de la simplicidad y se adentra en el Barroco". Periódico El Mundo. Madrid, 27 de Octubre de 1998.

SOLANA, Guillermo: "Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Madrid, Septiembre de 1998.

TABLEAU MAGAZINE FINE ARTS: "José Manuel Ciria, schilderen". Soest, 21 de Septiembre de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "José Manuel Ciria, pintura pura". Periódico El Punto. Madrid, 13 de Marzo de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "José Manuel Ciria: pulso vital". Periódico El Punto. Madrid, 25 de Septiembre de 1998.

VISUAL: "José Manuel Ciria". Madrid, Octubre de 1998.

VOZMEDIANO, Elena: "José Manuel Ciria, sólo pintura. Periódico La Razón. Madrid, 8 de Noviembre de 1998.

1997

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La imagería abstracta". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 26 de Septiembre de 1997

BARRERA, L.: "El Certamen Iberdrola-Uex". Periódico El Periódico Extremadura. Cáceres, 17 de Enero de 1997

CALVO, Pablo: "El fallo de V Certamen Iberdrola-Uex, premia distintas tendencias pictóricas". Periódico Hoy Diario de Extremadura. Cáceres, 17 de Enero de 1997.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Nota de prensa. Seis anuncios (a destiempo) sobre la muerte del arte". Texto catálogo El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas. Madrid, Abril de 1997.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Sobre José Manuel Ciria" Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio de 1997.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "SOLO" Texto catálogo exposición SOLO. Museo de la Ciudad. Madrid, Julio de 1997.

CONDE-SALAZAR, Luis: "Solo you", Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 18 de Julio de 1997.

EL PAÍS: "El Arte y la Prensa recorren juntos un siglo a través de 60 obras". Madrid, 30 de Abril de 1997.

EL PUNTO: "Premio-Adquisición del V Certamen Anual Iberdrola-Universidad de Extremadura". Madrid, 17 de Enero de 1997.

EL PUNTO: "La creación de este siglo". Madrid, 14 de Febrero de 1997.

EL PUNTO: "Estarte cumple 25 años, un recorrido por la gráfica española". Madrid, 9 de Mayo de 1997.

EL PUNTO: "SOLO una propuesta de arte universal en el Museo de la Ciudad". Madrid 4 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "Ciria en Barcarola". Madrid, 4 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "SOLO: el arte al margen de las tendencias". Madrid, 18 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "Ciria, Feli Moreno, Ricardo Cavada y Ruiz Ortega en Espacio Abierto". Madrid, 19 de Septiembre de 1997

GARCÍA BERRIO, Antonio: "Sobre el futuro de la pintura abstracta, Ciria y la abstracción deconstructiva". Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio de 1997.

GARCÍA BERRIO, Antonio: "José Manuel Ciria: Hallazgo y consistencia de la imagen abstracta". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre de 1997.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "Siete artistas treintaeros españoles serán las estrellas de ARCO". Revista Tiempo. Madrid, 10 de Febrero de 1997.

HOY Diario de Extremadura: "V Certamen Iberdrola-UEx de pintura". Cáceres, 17 de Enero de 1997.

LOGROÑO, Miguel: "Collage y Decollage". Texto catálogo El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas. Madrid, Abril de 1997.

MARÍN MEDINA, José: "Una visión del arte último". Periódico ABC. Madrid, 3 de Enero de 1997.

NAHAS, Dominique: "Solo". Texto catálogo exposición SOLO. Museo de la Ciudad, Madrid, Julio de 1997.

PALLARES, Carmen: "Arte multiplicado". Periódico ABC. Madrid, 14 de Febrero de 1997.

PEREDES, Tomás: "Ciria, María Gómez y A. de la Pisa, premiados en la II Trienal de Obra Gráfica de Egipto". Periódico El Punto. Madrid, 6 de Junio de 1997.

PARREÑO, José María: "Cuatro abstracciones". Periódico ABC. Madrid, 26 de Septiembre de 1997.

PÉREZ-GUERRA, José: "V Certamen de pintura Iberdrola-Uex". Periódico El Punto. Madrid, 7 de Febrero de 1997.

PÉREZ-GUERRA, José: "Arte y Prensa, éste y el siglo anterior". Periódico El Punto. Madrid, 2 de Mayo de 1997.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, residuos de la memoria". Texto catálogo The Meals. Madrid, Enero 1997.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, la huella del tiempo y la arquitectura de la memoria". Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio de 1997.

RODRÍGUEZ DEL ALAMO, Jorge: “Retrato del arte español” Periódico El Mundo (La Revista). Madrid, 9 de Febrero de 1997.

ROMERO, Manuel: “Arte Gráfico Español Contemporáneo”. Texto catálogo II Trienal Internacional de Arte Gráfico El Cairo. Madrid, Mayo de 1997.

RUBIO NOMBLLOT, Javier: “En el VI Certamen Nacional de Dibujo de la Fundación Gregorio Prieto”. Periódico El Punto. Madrid, 7 de Febrero de 1997.

RUBIO NOMBLLOT, Javier: “Solo, el arte al margen de las tendencias”. Periódico El Punto. Madrid, 18 de Julio de 1997.

SALAZAR, María José: “ Grabado español en 1997”. texto catálogo XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Madrid, Mayo de 1997.

SIERRA, Rafael: “ARCO abre sus puertas como la pasarela del mestizaje en el arte”. Periódico El Mundo, Madrid, 13 de Febrero de 1997.

SIERRA, Rafael: “Ciria muestra en Nueva York antiguos trabajos al lado de su última hornada”. Periódico El Mundo, Madrid, 30 de Diciembre de 1997.

SOLANA, Guillermo: “Mancha y memoria, pinturas de José Manuel Ciria”. Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio de 1997.

SOLANA Guillermo: “Epifanías”. Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre de 1997.

1996

ALVEAR, Carmen: “La Fundación AENA presenta sus fondos de pintura, escultura y grabado”. Periódico ABC. Madrid, 7 de Febrero de 1996.

ANDRÉS RUIZ, Enrique: “Creencias de la pintura abstracta: años cincuenta versus años noventa”. Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero de 1996.

ARTE Y PARTE: José Manuel Ciria. Madrid, Febrero de 1996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: “Memorias creadoras, los papeles pintados de Ciria”. Periódico El Mundo. Madrid, 19 de Enero de 1996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: “Líricos o épicos”. Periódico El Mundo. Madrid, 16 de Febrero de 1.996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: “La pintura emergente”. Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Diciembre de 1996.

BARÓN, Javier: “ La Bienal de Oviedo de 1996”. Texto catálogo exposición VII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo. Oviedo, Noviembre de 1996.

BONET, Juan Manuel: “Acerca del lirismo en nuestra pintura reciente”. Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero de 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco: “Consideraciones sobre el uso y la función del arte en las obras públicas del mundo contemporáneo”. Texto catálogo Aena Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero de 1996.

CASSIANI, Alejandro: “José Manuel Ciria”. Revista el Pasajero. Buenos Aires, Abril de 1996.

CASTRO FLOREZ, Fernando: “Diez notas (de lectura). Elementos del acecho a la pintura de Ciria”. Texto catálogo El Tiempo Detenido. Madrid, Diciembre de 1996.

CASTRO FLOREZ, Fernando: “Pinceladas”. Texto catálogo exposición VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Madrid, Noviembre de 1996.

CINCO DÍAS: “Ciria exhibe en el Banco Zaragozano”. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

CIRIA, José Manuel: “79 Richmind Grove y algunos saltos (in)apropiados”. Texto catálogo exposición Apropiaciones. Galería 57. Madrid, Enero de 1996.

CIRIA, José Manuel: “El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”. Texto catálogo El tiempo detenido. Roma, Junio de 1996.

COROMINAS, María José: “Algunas cuestiones sobre la situación del arte actual”. Texto catálogo I Mostra Bienal d’Art d’Alcoi. Alcoi, Noviembre de 1996.

DANVILA, José Ramón: “J.M. Ciria. La apropiación de la pintura”. Periódico El Punto. Madrid, 19 de Enero de 1996.

DIARIO 16: “El pintor Ciria expone en Zaragoza. Zaragoza, 5 de Febrero de 1996.

D.Z.: “Ciria proyecta su mirada pictórica en el Zaragozano”. Periódico ABC. Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: “Se constituye un escaparate del coleccionismo actual”. Madrid, 9 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: “XV Edición un Arco más Español”. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: “Las acciones del patrocinio marcan los ritmos culturales”. Madrid, 17 de Mayo de 1996.

EL PUNTO: “Dibujos, una colectiva de artistas españoles de hoy”. Madrid, 20 de Septiembre de 1996.

EL PUNTO: “Premios Caja de Madrid”. Madrid, 18 de Octubre de 1996.

EL PUNTO: “Becarios en la Real de San Fernando”. Madrid, 25 de Octubre de 1996.

EL PUNTO: “Estampa 96”. Madrid, 8 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: “Moldes, Fuente y Ciria, premios del primer Salón de Otoño de La Coruña”. Madrid, 8 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria, Premio Nacional de Dibujo Gregorio Prieto”. Madrid, 15 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: “Primer Salón de Otoño de pintura”. Madrid, 20 de Diciembre de 1996.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria ganó el premio de pintura del Colegio de Abogados”. Madrid, 20 de Diciembre de 1996.

ÉPOCA: “Arco 96, una feria para todos”. Madrid, 10 de Febrero de 1996.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: “Conversaciones romanas: José Manuel Ciria y la abstracción deconstructiva”. Periódico Diario 16. Madrid, 30 de Marzo de 1996.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: “Fin de Siglo y Futuro de las Artes”. Revista de Occidente. Madrid, Junio de 1996.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: “Colecciones Institucionales”. Periódico ABC. Madrid, 8 de Febrero de 1996.

HERALDO DE ARAGON: “Límites anclados en la tradición”. Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

HUICI, Fernando: “La mirada enmascarada”. Texto catálogo exposición Máscaras de la Mirada, Banco Zaragozano. Madrid, Enero de 1996.

HUICI, Fernando: “Arte español joven en los noventa”. Periódico El País. Madrid, 3 de Febrero de 1996.

IMAÑA, Ángeles: “José Manuel Ciria”. Texto catálogo AENA Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero de 1996.

JIMÉNEZ, Pablo: “José Manuel Ciria, línea y mancha”. Periódico

ABC. Madrid, 19 de Enero de 1996.

LABORDETA, Angela: “Tengo los pies hincados en la tradición española”. Periódico Diario 16. Zaragoza, 8 de Febrero de 1996.

LÁPIZ: “José Manuel Ciria”. Madrid, Febrero de 1996.

LOGROÑO, Miguel: “Donde nacen los signos”. Texto catálogo exposición Máscaras de la Mirada, Banco Zaragozano. Madrid, Enero de 1996.

LOGROÑO, Miguel: “Sobre el tiempo en suspensión”. Texto catálogo El tiempo detenido. Madrid, Diciembre de 1996.

LÓPEZ, Eva: “José Manuel Ciria” Revista Aki Zaragoza Magazine. Zaragoza, Febrero de 1996.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “José Manuel Ciria”. Periódico Heraldo de Aragón. Zaragoza, 29 de Febrero de 1996.

LOZANO, Jorge: “Texto presentación Catálogo Becarios de Roma 1996”. Roma, Mayo de 1996.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: “ Lenguajes heterogéneos y modernidad”. Texto catálogo Certamen Iberdrola-UEX. Cáceres, Diciembre de 1996.

MADERUELO, Javier: “José Manuel Ciria: serena gestualidad”. Periódico El País. Madrid, 10 de Febrero de 1996.

MARTIRENA, Francisco: “José Manuel Ciria, tiempo memoria y espíritu crítico”. Revista El Pasajero. Buenos aires, Abril de 1996.

MESTRE MOLTO, José A.: “Una voluntad resuelta”. Texto catálogo I Mostra Bienal d’Art d’Alcoi. Alcoi, Noviembre de 1996.

MUÑOZ, Jorge: “Vuelve con fuerza la abstracción”. Revista Inversión. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

MUÑOZ, Jorge: “Abstractos del 2000”. Revista Inversión. Madrid, 18 de Octubre de 1996.

NIETO ALCAIDE, Víctor: “Encuentros en la reconstrucción de la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta”. Texto catálogo AENA Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero de 1996.

NUE (Noticiario de la Universidad de Extremadura): “Certamen de pintura Iberdrola-Uex”. Cáceres, Diciembre de 1996.

OLMO, Santiago B.: “Las preguntas de la pintura”. Revista LÁPIZ. Madrid, Febrero de 1996.

PAREDES, Tomás: “Ojo, charco, perro”. Texto catálogo exposición Apropiaciones. Galería 57. Madrid, Enero de 1996.

PAREDES, Tomás: “Líricos del fin de siglo: lo natural y lo artificial”. Periódico El Punto. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

PÉREZ-GUERRA, José: “José M. Ciria: Máscaras de la Mirada”. Periódico El Punto. Madrid, 9 de Febrero de 1996.

PÉREZ-GUERRA, José: “Abstracciones de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 31 de Mayo de 1996.

REVUELTA, Laura: “José Manuel Ciria, el instante detenido”. Revista Blanco y Negro. Madrid, 21 de Enero de 1996.

SANTOS AMESTOY, Dámaso: “Límites de una exposición”. Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero de 1996.

S.C.: “Líricos del fin de siglo, explora la relación entre poesía y pintura en los 90”. Periódico ABC. Madrid, 8 de Febrero de 1996.

SERRANO, Carmen: “Pasé a la abstracción por curiosidad”. Periódico El Periódico de Aragón. Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

SIETE DE ARAGON: “En abstracto Máscaras de la Mirada”. Zaragoza, 16 de Febrero de 1996.

TUDELILLA, Chus: “Máscaras de la Mirada”. Periódico El Periódico de Aragón. Zaragoza, 7 de Marzo de 1996.
VISUAL: “José Manuel Ciria”. Madrid, Febrero de 1996.
YA: “La Reina doña Sofía recorre Arco”. Madrid, 9 de Febrero de 1996.
YVARS, José Francisco: “El coleccionismo, esa quimera contemporánea”. Texto catálogo Aena Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero de 1996.

1995

ALVAREZ ENJUTO, José Manuel: “ Entre distancias”. Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.
ARTS, Antiques, Auctions: “Kunst in Vlaanderen. José Manuel Ciria in Athena Art Gallery”. Kortrijk, Noviembre de 1995.
BARNATÁN, Marcos Ricardo: “José Manuel Ciria encerrado en su maquina del tiempo”. Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.
BONET, Juan Manuel: “La pintura de los años ochenta y noventa en la Colección Argentaria”. Texto catálogo Colección Argentaria. Madrid, Mayo de 1995.
CASTRO FLOREZ, Fernando: “La mirada extranjera”. Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.
CIRIA, José Manuel: “La ilusión de lo excepcional”, Diario 16. Madrid, 11 de Febrero de 1995.
CIRIA, José Manuel: “Sobre Mnemosyne y lo efímero”. Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.
DANVILA, José Ramón: “De nuevo París...”. Periódico El Punto, Madrid, 31 de Marzo de 1995.
EL PAÍS: “Los artistas becados en París exponen su trabajo”. Madrid, 29 de Marzo de 1995.
EL PUNTO: “Los puntos cardinales de Europa”. Madrid, 10 de Febrero de 1995.
GARCÍA SALAZAR, Antonio: “De la recreación en la memoria”. Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.
HUICI, Fernando: “La mirada enmascarada”. Texto catálogo exposición Banco Zaragozano. Madrid, Diciembre de 1995.
KÖLNER STADTANZEIGER: “José Manuel Ciria, Die Poesie Zarter liniengeflechte”. Colonia, 3 de Enero de 1995.
LOGROÑO, Miguel: “Mnemosyne: la memoria del arte”. Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.
LOGROÑO, Miguel: “Donde nacen los signos”. Texto catálogo exposición Banco Zaragozano. Madrid, Diciembre de 1995.
LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “El sentido de la memoria”. Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.
MADERUELO, Javier: “Volver de París”. Periódico El País. Madrid, 13 de Abril de 1995.
MONTOLIO, Celia: “Cruce de memorias”. Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.
MURRIA, Alicia: “Solo la luz provoca sombras”. Texto catálogo exposición De nuevo París. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e Instituto Cervantes de París. Madrid, Marzo de 1995.
NAGOYA, Satoru: “Future of Nicaf in the balance”. Periódico The Japan Times. Tokio, 2 de Abril de 1995.
PAREDES, Tomas: “José Manuel Ciria: Mnemosyne y los cuadros blancos”. Periódico El Punto. Madrid, 27 de Octubre de 1995.

PARREÑO, José María: “Becarios de París”. Periódico ABC. Madrid, 14 de Abril de 1995.
PÉREZ-GUERRA, José: “La piel de lo orgánico en versión Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 10 de Febrero de 1995.
PÉREZ-GUERRA, José: “Ciria en tierra del sol naciente”. Periódico El Punto. Madrid, 14 de Julio de 1995.

1994

AGANZO, Carlos: “José Manuel Ciria”. Periódico YA, Madrid, 6 de Septiembre de 1994.
ARTE OMEGA: “Gesto y Orden”. Barcelona, Septiembre de 1994.
BARNATÁN, Marcos Ricardo: “Todo distinto”. Periódico El Mundo. Madrid, 2 de Septiembre de 1994.
BARNATÁN, Marcos Ricardo: “Los conjurados”. Periódico El Mundo. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.
BERGER, Laurel: “José Manuel Ciria, controlled coincidence”. Revista ARTnews. Nueva York, Octubre 1994.
CASTRO FLOREZ, Fernando: “Notas de un interrogatorio infantil (y otras consideraciones)”. Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 10 de Marzo de 1994.
CASTRO FLOREZ, Fernando: “Semillas de la noche”. Texto catálogo exposición Gesto y Orden, Palacio de Velázquez. Madrid, 16 de Mayo de 1994.
CASTRO FLOREZ, Fernando: “Laberinto de intensidades pictóricas”. Diario 16. Madrid, 2 de Junio de 1994.
CASTRO FLOREZ, Fernando: “Sombras, huellas y vibraciones”. Diario 16. Madrid, 12 de Septiembre de 1994.
CIRIA, José Manuel: “Ideas de paso”. Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 4 de Marzo de 1994.
EL MUNDO: “Gesto y Orden”. Periódico El Mundo. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.
EL PAÍS: “Gesto y Orden”. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.
EL PUNTO: “Adquisiciones en los nacionales Ciudad de Alcorcón”. Madrid, 11 de Febrero de 1994.
EL PUNTO: “Gesto y Orden”, Madrid, 9 de Septiembre de 1994.
EL PUNTO: “El Centro Nacional de Exposiciones...”. Madrid, 30 de Septiembre de 1994.
EL PUNTO: “FIAC’94: El arte español ha tenido sitio”. Madrid, 21 de Octubre de 1994.
EL PUNTO: “Espacios consecuentes de Ciria”. Madrid, 11 de Noviembre de 1994.
EL PUNTO: “Ciria, en la Capilla del Oidor”. Madrid, 2 de Diciembre de 1994.
EL PUNTO: “Ciria, Premio Internacional de la Bienal de El Cairo”. Madrid, 21 de Diciembre de 1994.
FERNÁNDEZ, Montserrat: “Gesto y Orden”. Revista Ronda Iberia. Madrid, Septiembre de 1994.
F.J.: “Gesto y Orden”. Periódico El País. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.
FRECHILLA, Marta: “Gesto y Orden”. Periódico ABC. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.
GALLERO, José Luis: “La Abstracción figurada”. Periódico ABC. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.
GARCÍA, Miguel Ángel: “Gesto y Orden”. Revista Antena Semanal. Madrid, 11 de Septiembre de 1994.
GARCÍA RUBI, Amalia: “Entre el orden y el azar”. Periódico El Punto. Madrid, 11 de Enero de 1994.

GARNERIA, José: “El uso de la palabra”. Periódico Levante. Valencia, 14 de Enero de 1994.
HUICI, Fernando: “Afinidades electivas”. Periódico El País. Madrid, 17 de Septiembre de 1994.
MADERUELO, Javier: “El gesto de Dionisos, frente al orden de Apolo”. Texto catálogo exposición Gesto y Orden, Palacio de Velázquez. Madrid, 24 de Mayo de 1994.
MALAGÓN, Juan Carlos: “Gesto y Orden: La utopía creadora”. Revista Guía del Ocio. Madrid, 12 de Septiembre de 1994.
MONTOLIO, Celia: “En el límite, y después”. Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 20 de Marzo de 1994.
MUÑOZ, Jorge: “Tres pintores para invertir”. Revista Inversión. Madrid, 21 de Octubre de 1994.
PAREDES, Tomás: “Gesto y Orden”. Periódico El Punto. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.
PELLICER, Nello: “Pintura Lírica”. Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Enero de 1994.
ROMERO, Manuel: “El pensamiento estructurado”. Texto catálogo V Bienal Internacional de El Cairo. Madrid, Diciembre de 1994.

1993

ALONSO, Andoni: “Un investigador”. Periódico El Mundo. Madrid, 10 de Septiembre de 1993.
BARNATÁN, Marcos Ricardo: “Huellas en la Iona”. Periódico El Mundo. Madrid, 22 de Enero de 1993.
BLANCO, Javier: “La belleza del azar”. Revista Antena Semanal. Madrid, 2 de Mayo de 1993.
BONET, Juan Manuel: “Lirismo y construcción”. Texto catálogo exposición Galería El Diente del Tiempo. Valencia, 14 de Noviembre de 1993.
CIRIA, José Manuel: “El sueño de la palabra, la memoria y el tiempo”. Revista Tendencias. Valencia, Diciembre de 1993.
DANVILA, José Ramón: “El control de las sensaciones”. Periódico El Punto. Madrid, 15 de Enero de 1993.
D.C.J.: “José Manuel Ciria”. Atlántico Diario. Vigo, 14 de Mayo de 1993.
EL PUNTO: “Visiones de siete jóvenes artistas”. Madrid, 13 de Septiembre de 1993.
EL PUNTO: “Obra seriada en la feria de Düsseldorf”. Madrid, 1 de Octubre de 1993.
EL PUNTO: “Ciria, una voluntad hecha cuadros”. Madrid, 15 de Octubre de 1993.
EL PUNTO: “Adquisiciones de plástica contemporánea en Vitoria”. Madrid, 12 de Noviembre de 1993.
FRANCES, Fernando: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 1 de Octubre de 1993.
GARCÍA RUBI, Amalia: “José Manuel Ciria, pintura-pintura”. Periódico El Punto. Madrid, 28 de Mayo de 1993.
GARCÍA RUBI, Amalia: “Personal de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 10 de Septiembre de 1993.
HUBERT LEPICOUCHE, Michel: “Un aguzanieves camina sobre el agua negra”. Texto catálogo exposición Galería Altxerri, San Sebastián, Villafranca. Abril 1993.
KORTADI, Edorta: “Piel de agua”. Periódico DEIA. San Sebastián 17 de Octubre de 1993.
MADERUELO, Javier: “José Manuel Ciria”. Revista El Guía. Barcelona, 20 de Junio 1993.

MONTOLIO, Celia: “José Manuel Ciria”. Revista LÁPIZ. Madrid, Febrero de 1993.
 PAREDES, Tomás: “Una insistente mirada hacia dentro”. Periódico El Punto. Madrid, 12 de Febrero de 1993.
 RUIZ DE EGUINO, Iñaki: “La imagen de una piel de agua”. Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 2 de Octubre de 1993.
 SÁEZ-ANGULO, Julia: “Arte con ARCO al fondo”. Revista Antiquaria. Madrid, Febrero de 1993.
 SCHNEDER, Bruno F.: “Kreishaus-Galerien”. Periódico Kölische Rundschau. Colonia, 16 de Noviembre de 1993.
 TORRES, Mar: “Forma sin forma”, Periódico El Mundo.Valladolid, 20 de Enero de 1993.
 VILORIA, María Aurora: “Niveles y registros”, Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 5 de Febrero de 1993.
 VISUAL: “Pinturas de José Manuel Ciria”. Madrid, Enero de 1993.

1992

DIARIO DE ALCALÁ: “Ausencias en la ciudad de Alcalá”. Alcalá de Henares, 10 de Octubre de 1992.
 DIARIO DE ALCALÁ: “José Manuel Ciria, ganador del premio Alcalá de pintura”. Alcalá de Henares, 15 de Octubre de 1992.
 DÍAZ-MAROTO, José María: “Equivalencia y revolución”. Revista Miguel Ángel. Madrid, Marzo de 1992.
 EL PUNTO: “El grito mudo de Ciria”. Madrid, 5 de Junio de 1992.
 EL PUNTO: “Pasos recientes de José Manuel Ciria”. Madrid, 18 de Septiembre de 1992.
 EL PUNTO: “José Manuel Ciria, premio Ciudad de Alcalá de pintura”. Madrid, 30 de Octubre de 1992.
 EL PUNTO: “GRAFIC-ART 92”. Madrid, 13 de Noviembre de 1992.
 HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Texto catálogo exposición Adage, Galería Almirante. Madrid, Diciembre de 1992.
 LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “Mirada interior-exterior”. Texto catálogo exposición I.C.E, Munich. Zaragoza, Marzo de 1992.
 MADERUELO, Javier: “Afirmación de otra coherencia en la pintura”. Texto catálogo exposiciones Galería Delpasaje, Valladolid, y Galería Ad Hoc, Vigo. Valladolid, Noviembre de 1992.
 SPIEGEL, Olga: “Grafic-Art”. Periódico La Vanguardia. Barcelona, 6 de Noviembre de 1992.
 VILLALBA, Gabriel: “Signos positivos”. Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt, Colonia. Madrid, Julio de 1992.
 VISUAL: “José Manuel Ciria”. Madrid, Junio de 1992.
 VISUAL: “Ciria en Colonia”. Madrid, Octubre de 1992.

1991

ALVAREZ ENJUTO, José Manuel: “Del enfrentamiento de dos emociones antagónicas, el desasosiego”. Texto catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid, Octubre de 1991.
 ARIAS, Fernando: “Lenguaje y comunicación”, Periódico Hoja del Lunes. Valencia, 21 de Enero de 1991.
 CARRETERO, Manuel: “El compromiso de la pintura con la cruda realidad”. Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 30 de Noviembre de 1991.
 CARRETERO, Manuel: “Acto Post-Racional”, Periódico Castellón. Castellón, 6 de Diciembre de 1991.
 CASTAÑO, Adolfo: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 31 de Enero de 1991.

CHAVARRI ANDUJAR, F.J.: “Exposición de J.M. Ciria”. Periódico Las Provincias. Valencia, 15 de Enero de 1991.
 GARCÍA SALAZAR, Antonio: “Sobre Acto Post-Racional”. Texto catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid, Octubre de 1991.
 GARNERIA, José: “La presencia de un lenguaje”. Texto catálogo exposición Galería Uno. Madrid, Abril de 1991.
 LOPE, Víctor: “La abstracción acuosa...”. Periódico ABC Aragón. Zaragoza, 16 de Mayo de 1991.
 LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “José Manuel Ciria”. Periódico Heraldo de Aragón. Zaragoza, 23 de Mayo de 1991.
 PÉREZ-GUERRA, José: “El lenguaje de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 18 de Enero de 1991.
 PÉREZ-GUERRA, José: “Este tiempo nueve expresiones”. Periódico El Punto. Madrid, 5 de Julio de 1991.
 PONCE, Fernando: “Más allá de la razón”. Revista Antiquaria. Diciembre de 1991.
 PRATS RIVELLES, Rafael: “En el lenguaje pictórico”. Periódico Levante. Valencia, 18 de Enero de 1991.
 PRATS RIVELLES, Rafael: “José Manuel Ciria en Al.Hanax”. Revista CYAN. Madrid, Febrero de 1991.
 ROMO, Agustín: “José Manuel Ciria”. Revista Correo del Arte. Madrid, Diciembre de 1991.
 RUBIO NOMBLOT, Javier: “La huella del agua”. Periódico El Punto. Madrid, 17 de Mayo de 1991.
 RUBIO NOMBLOT, Javier: “Ciria, pasos en su progresión”. Periódico El Punto. Madrid, 8 de Noviembre de 1991.
 SOBRINO, Alvaro: “Pintar sobre los elementos”. Revista Visual. Madrid, Diciembre de 1991.

1990

A.A.: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 19 de Abril de 1990.
 JIMÉNEZ, Pablo: “Entre el signo y el gesto”. Texto catálogo exposición Galería Al.Hanax. Madrid, Diciembre de 1990.
 PÉREZ-GUERRA, José: “Nueve en uno, un espacio nuevo”. Periódico El Punto. Madrid, 8 de Noviembre de 1990.
 REVERTE, Miguel: “José Manuel Ciria” Revista Ronda. Madrid, Marzo de 1990.

1989

PAREDES, Tomás: “Ciria: Un expresionismo bronco”. Periódico El Punto. Madrid, 11 de Marzo de 1989.
 PAREDES, Tomás: “José Manuel Ciria, una narración apasionada”. Periódico El Punto. Madrid, 9 de Junio de 1989.
 PAREJA, Victoria: “Ciria expone Personajes encerrados”. Periódico YA. Madrid, 13 de Febrero de 1989.

1988

PÉREZ DE AZOR, José: “Ciria, su expresividad”. Periódico El Punto. Madrid, 30 de Septiembre de 1988.
 RUBIO, Javier: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 29 de Septiembre de 1988.
 YA: “José Manuel Ciria expone su obra más reciente”. Madrid, 28 de Septiembre de 1988.
 1987
 LORENTE, Manuel: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Sevilla, 31 de Octubre de 1987.

Traducción de los TEXTOS

Adentrarse en lo desconocido

Valerie Gladstone

Introducción

El pintor José Manuel Ciria llegó a Nueva York en el 2005, decidido a cambiar radicalmente su vida. Tras abandonar la seguridad de Madrid, ciudad en la que desde hacía mucho tiempo disfrutaba de los elogios de la crítica y del éxito comercial, lo único que quería era encontrar una manera diferente de ver las cosas y crear obras con lo que él definía como “mayor frescura y fuerza”. Temiendo volverse repetitivo, vio en el abandono del hogar la única manera de romper sus moldes y entrar en una nueva fase de creatividad.

Si contemplamos las magistrales y sensuales pinturas que creó en los últimos 25 años, muchas de ellas colgadas hoy en museos y colecciones privadas, resulta difícil imaginar que alguien pudiera describirlas con otros adjetivos que no fueran frescas y poderosas. Toca la psique con erupciones volcánicas de pintura roja, negra, blanca y gris, toques y goteos al azar, yuxtaposiciones violentas de formas antropomórficas, danzante caligrafía, máscaras feroces y átomos en auge. Pero desde que empezó a pintar siendo un niño, primero en Manchester, Inglaterra, donde vivió su familia hasta que cumplió los ocho años, y después en Madrid, en la facultad y posteriormente por su cuenta y riesgo, nunca ha dejado de buscar una manera más profunda y efectiva de trasladar su pensamiento al lienzo.

En Nueva York, Ciria empezó desde cero obligándose a sí mismo a buscar otra dirección y otra forma de ser artista. Pronto se sintió más libre y menos presionado por el peso de la tradición artística europea. Hoy, una vez alcanzado un nuevo estadio, produce obras altamente emotivas que engranan espectacularmente figuración y abstracción, dos polos supuestamente opuestos del arte. Con la serie “Schandenmaske” (Máscaras burlescas), la línea iguala en importancia al gesto. Y en lugar de que el lienzo completo sea fluido, ahora el movimiento se reduce en gran parte al marco de las máscaras o las formas geométricas, contrariamente a series previas como “Glosa líquida”, “Compartimentaciones”, “The Dauphin Paintings”, “Máscaras de la mirada”... En esta nueva y mínima estructura/dibujo muestra la complejidad y la profundidad de la forma geométrica ovalada, que podría ser una cabeza y que a menudo adopta características humanas. Estas cabezas en ocasiones parecen dividirse en dos o aparentan estar envueltas en un trenzado. También hay elementos voladores que pudieran parecer pájaros, y otros que podrían ser interpretados como escudos o máscaras. Pero, en el caso de todas ellas, estas nuevas obras figuran entre las pinturas y dibujos más salvajes y más estimulantes que ha realizado.

Obviamente comparten cualidades con piezas del pasado, pero también irradian un espíritu diferente, más abierto, tal como él mismo esperaba. A menudo dice que un pintor pinta siempre la misma imagen, o que uno siempre regresa al mismo lugar. Pero ahora la diferencia es que él vuelve al mismo territorio siendo un artista más maduro, más agudo y más experimentado, lo que marca una inmensa diferencia.

Primera etapa

A Ciria le costó tiempo y determinación conseguir reinventarse a sí mismo en Nueva York. Pero él ya conocía el arduo proceso de ser un artista. Cuando era un niño, sus padres le fomentaban su interés por el arte y le proporcionaban los enseres y el espacio necesarios para trabajar. También recibió un apoyo similar por parte de sus maestros en Inglaterra. Un día dibujó un tigre y un elefante en una trampa. A su maestra le gustó tanto el dibujo que lo enmarcó en una cartulina. A él le gustó esta sensación. De regreso a España, en clase de religión, le encargaron la tarea de dibujar escenas de la Biblia en cuatro aulas. Primero las hizo pequeñas,

pero a medida que fue adquiriendo confianza las dibujaba más y más grandes. Esto fue compensando en cierto modo su timidez.

En Inglaterra le llamaban el “españolito” y, cuando la familia regresó a Madrid le apodaban el “inglesito”. De una manera u otra, tuvo que acostumbrarse a ser un desarraigado. Su padre, que dirigía un restaurante en Madrid, preguntó a sus clientes artistas si podían invitarle a sus estudios, y en plena adolescencia ya estaba familiarizado con el escenario artístico de Madrid. A pesar de la evidente profundización, sus padres veían sus pinturas únicamente como una afición y quisieron que se preparara para una profesión, como arquitectura.

Dado que los padres de Ciria no aprobaban que cursara la carrera de Bellas Artes, él tuvo que pagársela de su propio bolsillo. Empezó trabajando en oficios diversos, consiguiendo alquilar pequeños estudios en los que pintar. Recuerda a una casera que, cuando se encontraba sus lienzos húmedos secándose en el pasillo, los destruía apilándolos ignorantemente uno encima del otro dentro de la habitación alquilada. Tenía un espacio que no era mayor que uno de sus lienzos y otro, en el que tenía que sacar las pinturas de la bañera para poder ducharse. Al final encontró un lugar adecuado y, hasta mediados de los años 80, relativamente se contentó con la creación de una obra figurativa que obtuvo, no obstante, una significativa audiencia. Pero lo que realmente quería hacer era pintura abstracta. Hizo muchos experimentos, varios de los cuales piensa ahora que probablemente fueron interesantes, aunque en aquel momento no le llevaron a ninguna parte. Siempre fue el crítico más severo de su propia obra y los destruyó. Hoy sigue haciéndolo en cuanto una obra no cumple sus expectativas.

Punto de inflexión

Para Ciria, los últimos años de la década de los 80 fueron un período de muchas dudas. Sabía que uno puede estudiar para ser arquitecto, médico, abogado o veterinario, pero nadie puede enseñarte a ser artista. Las clases en la universidad de Historia y Teoría del Arte pueden ser interesantes pero uno se hace artista por su propia cuenta.

Un amigo le sugirió que leyera obras de distinguidos artistas y críticos de arte tales como Wassily Kandinsky, Clement Greenberg, Arthur Danto y Walter Benjamín, así como filosofía y teoría semántica desde Ludwig Wittgenstein a Noam Chomsky, y las aportaciones estéticas de Kasimir Malevich y Joseph Beuys... Inspirado por sus ideas, llegó a valorar el conocimiento histórico y la asimilación de la tradición.

Ciria abrió más ventanas y empezó a investigar la pintura desde el interior. Compara su planteamiento con el de un estudiante de medicina que aprende su disciplina mediante la disección de un cadáver. Su inmersión en la crítica y en la historia le enseñó que para continuar tenía que decir algo en su trabajo; debería estar dotado de un significado. No obstante, se quedó estancado en una especie de limbo estético durante dos años hasta que, por fin, salió de él con una serie llamada “Hombres, Manos, Formas orgánicas y Signos”.

Dos grupos de la serie mostraban una inclinación abstracta que pronto desarrollaría. También tuvo que construir un soporte, un sistema teórico para esta nueva etapa que sirviera de plataforma. En 1990 empezó a desarrollar los cimientos de su pensamiento en escritos, que reunían los diversos intereses que dirigieron su pintura durante ese período. Recogió sus pensamientos en un cuaderno que conserva desde entonces. Para que se entienda su visión y metodología éste ha sido publicado en España.

Tras diversos y exhaustivos análisis, Ciria eligió el tiempo, la memoria y la experiencia como temario, refiriéndose tanto a sus interpretaciones personales como universales. A lo largo de la década siguiente, aplicó una extensa variedad de técnicas a la vez que incorporó una amplia gama de elementos en sus pinturas, entre ellos palabras y fotografías... Inventó su propio método de trabajo, al que llamó Abstracción Deconstructiva Automática (ADA), en un intento por distanciarse de la imagen de pasividad creativa transmitida por los artistas gestuales,

transformada en una mera actividad de naturaleza creativa.

Derivado de las teorías surrealistas de André Breton y de Max Ernst, especialmente el concepto de abandono, de falta de conciencia y del gesto como elementos fundamentales para la creatividad, ADA le sirvió para enfocar el trabajo. Siempre se mostró afín al surrealismo en su búsqueda de lo accidental, aunque siempre, en mayor o menor medida, resultara un acto controlado. Compensó esta espontaneidad con la confrontación de las tradiciones gestuales y geométricas.

Durante los 15 años en que basó su trabajo en ADA, Ciria explica que no tuvo necesidad de pensar en las composiciones, ya que sabía que siempre trabajaría con los mismos elementos aunque, por supuesto, utilizando diferentes combinaciones y series cada vez. Comenta que ADA era “el ingenio, la máquina” que le impulsaba a trasladar sus teorías al lienzo. Reconoce también que en ocasiones, una vez comenzada una pintura, ésta le empieza a decir cosas y que debe escuchar. Los novelistas dicen lo mismo de sus personajes.

En su opinión, las herramientas son tan fundamentales como sus teorías. En la serie “Mnemosyne”, realizada en 1994, utilizó plásticos como soporte para prolongar la actividad fortuita en el espacio pictórico. La elección del plástico como lienzo sometió a sus pinturas a las circunstancias del “terreno”, lo que impuso sus propios condicionantes. Su carácter impermeable y resbaladizo permitió que el flujo del material pictórico fluyera con total libertad y de forma continua sobre el soporte horizontal. Esto causó accidentes, salpicaduras, chorreos, manchas, borrones y una confusión de formas. Antes de realizar estos experimentos efímeros, utilizó todo tipo de soportes y superficies perdurables.

Estas “marcas” en las pinturas de Ciria, recuerdan los accidentes que se producen y afectan a la vida. También como recurso ha llegado a incorporar en sus pinturas un osito de peluche, llaves y monedas..., o en su serie “Sueños contruidos” ha dibujado formas con alambre de acero. La utilización de combinar el orden y el caos, ambos con carácter predominante y antitético en sus obras, produce una tensión y un poder formidables.

Empezar de nuevo

Ciria ha comparado la pintura con la respiración y ha dicho “a veces tienes que aspirar y a veces tienes que exhalar, hay días salvajes y días comedidos”. En su primer año en Nueva York, tuvo muchos días habitados únicamente de dificultad. Hasta que consiguió su visado, tenía que salir de Estados Unidos cada tres meses. Trabajaba en Madrid y después tenía que empezar de nuevo cada vez que regresaba a Nueva York. Se sentía perdido y esquizofrénico, frustrado en su capacidad para empezar de nuevo.

Antes de preparar su mudanza, durante dos años, hizo todo tipo de anotaciones, bosquejos y dibujos en papeles y cuadernos y, los guardó en una caja grande metálica al igual que un niño con sus objetos valiosos. Cuando se instaló en la ciudad, tardó varias semanas en encontrar sitios donde comprar lienzos, pinturas y otros materiales. No se llevó nada de Madrid, como parte del régimen que se impuso a sí mismo de abandonarlo todo. Finalmente tenía lo que necesitaba para trabajar y se encontraba preparado para empezar. Después de almorzar un día, regresó a su primer estudio situado en la 35 cerca de la Octava Avenida, en medio del bullicioso barrio de tiendas de ropa, se preparó un whisky y abrió la caja con gran emoción. Pero, para su desgracia, el contenido no tenía ya ningún significado para él.

Ciria comprendió que los apuntes eran buenas ideas para haberlas realizado en su momento, pero que meses más tarde, eran totalmente insignificantes. Intentó pintar sin ellos, y pronto se deprimió cuando se dio cuenta que estaba trabajando de la misma forma que en Madrid, toda una desgracia ya que estaba dispuesto a todos los sufrimientos con tal de evitar repetirse a sí mismo. Con gran desesperación confiesa que empezó a dejar su ventana ligeramente abierta cada noche con la esperanza de que las musas entraran. Esperó y esperó en vano.

Después aprendió de su pasado y reanudó la lectura, esta vez decidió estudiar en profundidad a Malevich, cuyo movimiento Suprematista siempre le había atraído. Ya no se trataba de un salto: ambos compartían una paleta formada básicamente por el color rojo, blanco y negro, y el gusto por las formas geométricas.

Admiraba al pintor ruso porque había llevado como nadie el arte abstracto a la simplicidad geométrica más radical, primero creando una pintura que se limitaba a la presencia de un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Posteriormente, en rebelión contra la supresión soviética de la individualidad, pintó figuras con rostros vacíos. Estos semblantes anónimos podían ser considerados como tabula rasa, espacios en blanco en los que podía escribirse algo nuevo. Utilizándolos como un trampolín histórico, empezó una serie de cuadros en homenaje a las últimas obras de Malevich creadas a mediados de los años 20. Aplicó imprimaciones y fondos en cerca de veinte lienzos, principalmente de formato grande, y con una renovada energía empezó a jugar con borrones y líneas y formas geométricas, de una forma totalmente original.

Quedó gratamente sorprendido por los resultados. Antes de empezar esta serie, había dicho que quería enfriar o congelar su pintura y que evitaría vertidos, salpicaduras y el uso de gestos. Entonces se dio cuenta de que lo que hacía era volver al dibujo como marco para sus composiciones. Gracias a Malevich, volvió a lo figurativo, cargado con una importante munición espiritual. Este regreso al orden figurativo suponía un paso intermedio hacia nuevos horizontes. Las abstracciones en la serie “La Guardia Place” (2006-2008), pintadas con una reducida paleta de negros, grises, blancos y rojos ocasionales, podían “interpretarse” como deformaciones figurativas, con cabezas, torsos y enigmáticos detalles anatómicos. Malevich le había alejado de su antiguo modo de trabajo. Ciria se deleitó abandonando los matices formales de la pintura europea, sintiéndose cada vez más cómodo con lo que él llama la “crudeza norteamericana”.

Libertad

Tras finalizar los primeros trabajos de la serie “La Guardia Place”, Ciria quiso crear unas obras dotadas de mayor libertad y que fueran menos complejas. Pero esta vez no tuvo que soportar un largo y doloroso proceso antes de empezar ni pensar en si los valores artísticos europeos, como el hecho de dar el máximo valor a cómo se hace una obra, seguían influyéndole. Sabía que lo que tenía que hacer para dar otro giro era coger de nuevo un lápiz y dibujar. Empezó con un sencillo y pequeño bosquejo de una cabeza. Cuando la pintó al óleo, vio que parecía una abstracción. Al colocar algo en el interior de la forma, parecía figurativa. Le gustó esta ambigüedad, la imposibilidad de interpretar la composición de manera unívoca.

Esto le condujo al concepto intrínseco de la serie “Schandenmaske”. Ciria dice que todos llevamos máscaras y que en realidad somos tres personas, no una: somos la persona que creemos ser, la persona que realmente somos y la persona que los demás ven. Siempre entusiasta de la aplicación de sus filosofías, ha dado un paso más hacia delante en su obra. En su opinión, la pintura de la máscara, al igual que una persona, puede verse de tres maneras distintas: la intención vertida por el artista, lo que la obra expresa en realidad y la forma en la que la percibe el espectador. En otro plano, por ejemplo, desde cierta distancia, los espectadores pueden ver más una abstracción ya que sólo observan la estructura y una o dos líneas, algo parecido a un paisaje; desde una distancia media pueden ver más detalles, la composición y los colores, y finalmente de cerca, se ve como todos los colores se juxtaponen y aparecen singularmente integrados. Estos pensamientos se convirtieron en la inspiración subyacente de estas llamativas pinturas que, en realidad, exigen una observación tanto cercana como de lejos.

En los nuevos cuadros de Ciria de la serie “La Guardia Place” (2007-2008), se vislumbra la misma teoría filosófica en obras electrizantes como “These boots are made for walkin’”, que debe su nombre a la canción, y que explota en formas

geométricas enormes y salpicaduras, manchas y goteos al estilo de Pollock, que han formado parte de sus pinturas desde el principio. Estos elementos dominan también las obras "Busca las siete diferencias" y "Rattrapante (Speedy)", que parecen ser contiguas o que desarrollan mundos o configuraciones paralelas, mientras que en "Pantalones voladores (Versión II)" y en "Milagros en la ansiedad", parecieran cuerpos sin rostro que se sostienen entre sí en una especie de interacción melódica. Hay movimiento en todas partes: en "Dark Rainbow", las líneas arremolinadas amenazan con salir volando del lienzo, al igual que un tornado.

Desde que obtuvo su visado en el 2006, ya no ha tenido que abandonar Nueva York con carácter regular. En todo caso, ahora se siente tan cómodo aquí que no nota ninguna diferencia en el trabajo desarrollado en ambas ciudades. Antes de ir a Madrid, pide a sus ayudantes que le preparen lienzos y empieza a encargar los bastidores que serán la base de sus cuadros. Recientemente empezó a utilizar allí aislante térmico, una superficie plateada brillante que se utiliza normalmente en las instalaciones de aire acondicionado.

Para trabajar con estos soportes, utiliza pintura de clorocaucho acrílico en lugar de óleo y barniz, lo que resalta su brillo. Dice que su serie "La Guardia Place" sobre lienzo es indestructible, y que probablemente lo seguirá siendo durante 500 años. Con el nuevo soporte pensó que ya era hora de hacer obras que se deterioraran lentamente, similar en cierto sentido, a la serie "Mnemosyne", que creó en los años 90 y que rápidamente desapareció al pintarla sobre plástico y con elementos ácidos previamente testados. Era una serie que sólo sobrevivirá en la memoria de los espectadores y en las fotografías de los catálogos.

Durante algún tiempo, Ciria contempló la posibilidad de hacer instalaciones y videos, ya que cree que la abstracción no es el mejor vehículo para expresar lo concreto. Reconoce que podría desarrollar mejor algunas de sus ideas en una fotografía o en una instalación que en una pintura, pero la pintura es su propia casa. No ha seguido nunca dichas tendencias, sabiendo que a través de sus investigaciones y experimentos puede ser tan contemporáneo con los pinceles, los colores al óleo y los lienzos como podría serlo con unas herramientas mucho más modernas.

En busca de lo Universal

Ciria no se quedará satisfecho sin una nueva teoría que le estimule a sumergirse en mayores profundidades de comprensión. Habla de una reciente experiencia que se le ocurrió durante ese período que existe entre el sueño profundo y el despertar, cuando uno puede soñar en la dirección que realmente le apetece. En lugar de poner las letras ADA en el orden en el que siempre las había usado, cambió el orden a DAA. Decidió que su significado sería Dinámica de Alfa Alineaciones, lo que le supuso afrontar el reto de empezar a buscar conexiones entre las obras del arte occidental de los últimos mil años. Es su manera de investigar en profundidad las estructuras de la pintura.

Él explica el DAA diciendo que sería fantástico si pudiéramos crear un programa informático que pudiera rastrear los parecidos entre pinturas de todos los siglos. Por ejemplo, ha sido capaz de encontrar similitudes en la estructura, puntos de peso, líneas de tensión y elementos de tracción periférica entre "Los Centauros" del pintor simbolista suizo de finales del siglo XIX, Arnold Böcklin, y la serie dominante "Elegía de la República Española" de Robert Motherwell. Ha descubierto también una gran similitud entre "Paleta alada" de Anselm Kiefer y "La Última Cena" de Leonardo Da Vinci. Le gustaría saber si esto sucede por impulsos psicológicos y artísticos recurrentes o por otros motivos. Ahora está realizando una lista de pinturas que encajen en este "patrón" en orden a determinar la existencia de estructuras universales en pintura, tal como existen en la literatura.

Pero no es la única área de investigación de Ciria. Hace años flirteó con la idea de averiguar qué condicionaba la mirada del espectador al enfrentarse a una

pintura. ¿Dónde arranca la mirada? ¿Dónde se detiene? ¿Qué es lo que determina las elecciones del recorrido visual? Él bromea y dice que es tan científico como artista, pero es tremendamente serio. Su constante necesidad de cuestionarse, investigar y desarrollar hipótesis es una de las razones por las que su obra tiene tanto poder y resonancia, un desafío para la naturaleza efímera de la cultura contemporánea. Otra razón por la que nunca dejará de trabajar hasta crear lo que en ese momento considere que sea su mejor obra.

CIRIA Caja de estados mentales

Carlos Delgado

Una pintura afirmativa. Una pintura interrogante

Recuerda Donald Kuspit que, en una ocasión, Marinetti llamó a un cuadro de un viejo maestro una “urna funeraria”¹. Tal reflexión, inscrita en el horizonte neuróticamente renovador de las vanguardias históricas, apuntaba hacia un final de la pintura que se llegó a polarizar entre su acepción negativa –como sinónimo de muerte– y positiva –como objetivo–². Dentro de esta segunda vía, el imperativo modernista defendido por Clement Greenberg acerca de la *planitud de la pintura*, de su especificidad y pureza, será desbordado por la práctica sistemática del mestizaje de medios y por un desarrollo expandido más allá de su especificidad, tal y como había teorizado Rosalind Krauss³ para la escultura. De forma paralela a esta exploración, la teoría y práctica artística contemporánea se han seguido interrogando acerca de la vigencia de un sistema visual que parece haber desarrollado sus propios límites hasta la extenuación⁴ y que se ha visto engullido por la hipertrofia de la imagen y la digitalización de la mirada contemporánea.

Un gran número de acontecimientos culturales, exposiciones, coloquios, libros y artículos han llamado la atención a lo largo de las últimas décadas acerca de la incómoda pertinencia de la pintura en el arte actual. Si la acusación de haberse convertido en un “idioma sobreutilizado”⁵ cambió radicalmente su posición como medio privilegiado (de caja de resonancias de las diversas opciones que dibujaron la cultura visual occidental, la pintura pasó a ocupar un lugar aparentemente periférico en el desarrollo de las opciones creativas que definirán el territorio lábil de la posmodernidad), tal cuestionamiento será respondido desde muy diversos frentes. En la producción artística, la pintura encontrará estrategias de supervivencia a través del vaciamiento cínico del contenido, la revalorización del ornamento, el recurso de lo banal, la hibridación o la expansión espacial; en definitiva, la pintura seguirá funcionando pero ocultándose o renegando de sí misma como únicas opciones viables para no ser valorada como un mero epígono de la tradición moderna: “resulta difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro”⁶.

Frente a la estrategia recurrente de diluir lo pictórico, la obra de José Manuel Ciria ofrece una “poderosa presencia”⁷, una carnalidad en consonancia con la aseveración de Berger de que “la pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad”⁸. Una obra que no se ha dejado subyugar por la “herencia envenenada de las vanguardias”⁹ ni acomodarse en el paradigma de la banalidad, y que ha consolidado a Ciria como uno de los creadores más sólidos de la pintura actual. La calidad de su trabajo plástico y la sagacidad de su propuesta teórica han sido las herramientas con las que ha edificado su enorme prestigio en España y ha logrado activar una imparable trayectoria internacional.

La progresiva (re)configuración de su pintura señala una búsqueda de la evolución constante y un afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio. Este compromiso reflexivo y analítico es también lo que determinará la revisión cíclica de su ideario conceptual y, en consecuencia, la reconsideración de sus claves formales en la particular operatoria de cada nueva etapa.

Una de estas claves es la que conecta la pintura de Ciria con determinadas vías exploradas por la tradición hegemónica de la modernidad, pero sin llegar a inscribirse dentro de una reconceptualización irónica de estos componentes, estrategia por otro lado muy extendida entre aquellas nuevas abstracciones que, como la de nuestro artista, surgieron a partir de los años noventa del pasado siglo. Ciria atesora, guarda, archiva, para construir otras realidades desvinculadas de la linealidad heroica. Si como señaló Hal Foster, “el arte es vanguardia en la medida en que es radicalmente historicista –el artista ahonda en las convenciones de la

historia del arte en orden a escapar de ellas–”¹⁰, Ciria transita en otra narración, la de una pintura afirmativa y, al mismo tiempo, interrogante; lo primero porque sus investigaciones siempre han concluido en la afirmación rotunda de las posibilidades expresivas, comunicativas y poéticas del medio; lo segundo porque estas conclusiones surgirán de la *deconstrucción* analítica de la gramática formal de las vanguardias abstractas¹¹ y su reciclaje a partir de las preguntas que el artista elabora desde su programa teórico.

ADA: Antes de América

En permanente tensión con su propio trabajo, Ciria siempre ha quebrado la posibilidad de un hilo conductor lineal en su trayectoria; más bien, su obra ha planteado una revisión cíclica de determinados conceptos, de modo que factores que en un sistema visual anterior estaban subordinados serán luego dominantes, y viceversa: mancha, geometría, soporte e iconografía, en disposiciones variables determinadas por la combinatoria, habían funcionado como ejemplar base, formal y teórica, de su *Abstracción Deconstructiva Automática (ADA)*, estrategia conceptual que apoyará una vigorosa abstracción desarrollada a lo largo de la década de los noventa. Al mismo tiempo, estas cuatro variables azuzadas por la combinatoria convierten la superficie de su obra en soporte de un discurso conceptual, un campo de sugerencias y lecturas acotadas con límites siempre móviles, donde la pintura activa una reflexión de sí misma como problema –pintura como metalenguaje– pero sin registrar tal reflexión al margen de la sensualidad de la forma y el color.

Esta insistencia en dotar a la pintura de una plataforma conceptual, eficaz en su formalización y corroborada a través de numerosos escritos teóricos, nos sirve para señalar el carácter extraño, de *otredad* constante, de una producción ambigua a la hora de ser clasificada en lo grupal. A ello se une el hecho ya señalado de que frente a la deriva tecnológica y la contaminación de medios, que vendrían a desintegrar el límite que impone el soporte para adscribirse en un tiempo y un espacio diversificado, virtual o material –pero en cualquier caso desligados del módulo cerrado tradicional del soporte pictórico– Ciria insista en la idea de pintura como “cuadro”, objeto artístico que sin duda presenta una contemporaneidad débil, expulsado de las derivas en las que se inscriben los intereses de bienales y documentas últimas¹².

A través de esta meditada opción Ciria nos invita paradójicamente a repensar su trabajo como límite físico, material, es decir, a cuestionar la idea de superficie elaborada, mostrada como terminada, totalidad irrepetible y aurática, metáfora clásica del discurso creador, planteada por nuestro artista desde la conciencia de que se trata, sin duda, de una metáfora imperfecta.

En este sentido parece orientarse su reflexión cuando el soporte utilizado incorpora una memoria anterior al proceso pictórico creativo que el artista no esquivo, contenido sedimentado al margen de la pintura que, si bien acaba formando parte del discurso, no es el resultado de una acción creadora (manual, artesanal si se quiere) sino de una permisividad con esa huella que se inscribe en la reflexión conceptual. O bien –como ocurre en su reciente incorporación de láminas de aislante térmico– el artista incorporará la amenaza de su deterioro y la potencialidad del reflejo, huella futura fragmentada de cada espectador. Una potencialidad que también se plasma en la propia lectura de su nuevo repertorio iconográfico neoyorquino donde se multiplican las derivas significacionales que puede llegar a producir, soluciones a la espera de la narración crítica o de la intuición del espectador. Recursos vanguardistas que son reestructurados mediante el extrañamiento, intereses *posmodernos* que son desplazados hacia un discurso excéntrico, y siempre, tensiones con los límites del propio género en un férreo pensamiento sobre la pintura que huye de cualquier inscripción en lo banal.

En este sentido Ciria es el ejemplo perfecto de esa corriente que atraviesa el cambio de siglo y que se inscribe en una abstracción post-heroica y, aún, post-minimal. Pero lo que delimita definitivamente la originalidad y pertinencia de su

obra abstracta previa a su asentamiento en Nueva York es la lucidez de un lenguaje que se sitúa al margen tanto de la redefinición manierista como de la burla irónica, de la melancolía lírica o de la resolución ornamental. Será precisamente la consistencia con la que elabore un planteamiento original y alternativo lo que determine su posición como una de las figuras claves de la pintura española durante la década de los noventa. Esta valoración, que numerosos críticos e historiadores del arte han venido realizando desde entonces, no puede dejar de alcanzar también a sus propuestas actuales.

La línea de contorno

A finales del año 2005 el artista decidió instalarse en Nueva York para repensar su pintura, lo que le llevará a alterar aquellos valores que tanto éxito le habían proporcionado en la década anterior y a plantear rotundos giros que nos impedirán, una vez más, clasificar su obra de manera taxativa. La elocuente reinención de su propio lenguaje en Nueva York surgirá, curiosamente, de la reflexión sobre la producción de Malevich; pero frente a las indagaciones que abrieron en el escenario de las vanguardias rusas el camino hacia un arte desvinculado del objeto y, por tanto, hacia un intento de abstracción absoluta, Ciria se interesará en este nuevo arranque por aquella evolución final del pintor ucraniano que derivó hacia la representación de unos cuerpos rígidos, dotados de un interior solidificado, heroicamente escondidos en un riguroso dibujo que los transformaba en sutiles iconos.

Los primeros dibujos de Ciria hacia un nuevo lenguaje distinto de su abstracción gestual anterior apuntarán hacia una exploración figurativa ligada a este referente, si bien el interés del artista por cabezas y bustos sin identidad concreta había tenido algunos breves precedentes en las serie “Cabezas de Rorschach I” (2001) y Cabezas de Rorschach II” (2005). Pero en el nuevo contexto de Nueva York el pensamiento estético de Ciria encontrará su génesis no sólo en la recuperación de esta iconografía modulada parcialmente por lo referencial, sino en una nueva búsqueda que pasará por la condensación de la mancha gestual, libre y expansiva, dentro de una estructura visual delimitada por la línea de contorno.

Ciria emprenderá un riguroso estudio analítico de la obra de Malevich que no culminará en la apropiación directa y tampoco en la réplica de lo observado; como ya hemos señalado, nuestro artista es un innovador que reivindica la posibilidad de destruir la herencia de la vanguardia heroica para seleccionar de ella los pliegos que le son válidos. En su aproximación a Malevich el artista no merodea, sino que busca la confrontación directa como inicio de su trabajo de laboratorio. Sus figuras no pertenecen ya a un mundo concreto y su exploración de un territorio fronterizo entre figuración y abstracción se lleva a cabo desposeído de los tintes específicamente dramáticos de esta etapa de Malevich. El pintor retirará todos estos condicionantes antes de emprender la deconstrucción de la estructura interna de la imagen malevicheana para alcanzar la génesis de su propia configuración.

Sus primeras experiencias a este respecto conformarán la serie denominada “Post-Supremática”, y desde este referente el artista empezará a elaborar rostros sin identidad, cuerpos sin carne, figuras de gestos congelados y aspecto hierático; una palabra, hierático, que empleamos para designar la expresión severa e inmutable, pero cuyo sentido griego original se remite a lo sagrado, y por tanto, a lo intemporal. Si los grandes poetas siempre han rescatado las palabras del proceso de erosión al que las somete su uso común, Ciria rescata a estos individuos de su propia historia, esto es, de su propia humanidad: los reinventará como iconos, aislados de cualquier narración cotidiana y ubicados en un territorio fronterizo entre figuración y abstracción. La pintura como contenedora de enigmas acerca de la propia pintura.

Hacia otras identidades

Cada época y cada cultura imponen unos modelos concretos de personalidad y concepción propia de la individualidad¹³. Si en la Antigüedad clásica al hombre le está velada su identificación como individuo escindido de la sociedad desde unas estrechas relaciones de parentesco que le sobrepasan, el posterior devenir histórico incorporará la historia de la individualidad integrada en las condiciones de su tiempo. Desde las *Confesiones* de San Agustín hasta los nuevos ideales de individualidad que culminan a finales del siglo XIX, los procesos de mutación de la sensibilidad del individuo con su propio “yo” se deslizarán en consonancia con las nuevas teorías levantadas en torno a la percepción humana.

La ficcionalización del sujeto que caracteriza gran parte de las formas literarias modernas activarán un nuevo “yo” que no estará constituido, como ocurría hasta entonces, por una serie cronológica de la experiencia: para Proust pasado y presente se funden a través de intervalos de espacio y tiempo; Freud demostrará la subjetividad de los recuerdos y de la memoria; Nietzsche mantendrá en *El eterno retorno* que todos los momentos de nuestra vida se habrán de repetir, esto es, cada acto de nuestra vida habrá de obrar eternamente; para Bergson, el ahora es huido e inestable, el inapresable progreso del pasado que roe el porvenir.

Cuando nos adentramos en el problema de la representación del sujeto en la pintura actual y tratamos de relacionarlo con el problema de la identidad, la interpretación se convierte, en muchas ocasiones, en irresoluble. El tránsito al nuevo siglo ha presentado otro ser con nuevos apellidos: “indefinible, abismado, escindido, vacío, imprevisto, trascendido”¹⁴, donde el concepto de unicidad desaparece definitivamente. Nuevas identidades, intersubjetividades, individuos no delimitados que se inscriben en la ficción de una nueva era ajena al carácter engañosamente esclarecedor de las denominaciones tradicionales. La identidad se vuelve versátil, múltiple, y el cuerpo se desplaza hacia lo discontinuo y aleatorio, hacia la metamorfosis. Oclusión de la identidad y diseminación de un yo en constante escisión. Ya no se trata –como ocurría en el arte corporal de los sesenta y setenta– de hacer del cuerpo una representación, sino de “concebirlo nuevamente”¹⁵.

“La Guardia Place”: una pintura cruda

Este proceso de desarticular al Ser con respecto a su fundamento carnal constituye, como veremos, una de las posibles vías de análisis de la obra de Ciria elaborada en Nueva York. Tal exploración arranca con la reinención de sus autómatas malivechanos desde una aceleración de la descomposición (decodificación) de la identidad corporal. La evolución lógica a partir de este punto va a ser tanto de continuidad como de ruptura. Continuidad porque en estas primeras obras encontrará una herramienta excepcional para sus trabajos posteriores: el dibujo como estructura de la forma. Ruptura porque aquellas primeras figuras se irán modulando hasta posibilitar un territorio de progresiva libertad iconográfica, con formas que pronto dejarán de estar reguladas por la lógica del cuerpo. Todo ello nos obligará a considerarlas de otro modo, a leerlas en términos distintos. Este tránsito es el origen de la que sin duda es una de las etapas más brillantes y excepcionales de Ciria, jalónada por el amplio conjunto que configura la serie “La Guardia Place”.

A partir de la reflexión del artista sobre el dibujo nacerán familias de diversa intensidad referencial; en todos los casos, es posible intuir la presencia de una morfología fragmentada donde restituye realidades que siempre se encuentran alejadas de una interpretación descriptiva. El dibujo que estructura estas obras recoge en su interior una materia palpitante y a la vez petrificada; acaba por concebirse como germen de un signo icónico que, en sus múltiples matices, lo devora como registro legible. Al mismo tiempo, es el único resorte que posee el

motivo frente a la amenaza de su desaparición: si el dibujo no existiera, la mácula se expandiría en un proceso azaroso que posiblemente tendría mucho que ver con la producción abstracta de Ciria. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación o límite para la mancha: la línea se convierte en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevas iconografías y abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular.

Una observación pausada de las obras que integran la serie “La Guardia Place” permite descubrir la recurrencia de un mismo elemento formal en diversos trabajos, es decir, la insistencia en unos sintagmas de construcción icónica que estimulan su variabilidad por la vibración tonal, la disposición y su relación con el fondo. El interés de Ciria por la combinatoria y repetición de un mismo módulo o matriz se sitúa en un horizonte que incluye una compleja transformación semántica para cada nuevo registro. A partir de la variación de aquello que se sitúa a ambos lados del límite preciso del dibujo (su interior y su relación con el exterior-fondo), y la inmanencia –siempre matizada y a veces trasgredida– de aquello que lo define como tal matriz (la casi idéntica descripción del perfil), la repetición será entendida ahora como reactivación semántica. A través de este proceso descubrimos cuánto le interesa al artista conseguir la solidez del texto visual para, posteriormente, someterlo a un nuevo estadio.

La pertinencia de lo modular en la obra del artista radica en que permite una reflexión siempre en curso, una sistematización de su investigación de la materia. Lo sorprendente es que tal investigación no concluye en la refinación excesiva. De hecho, Ciria en la actualidad realiza, según sus propias palabras, una pintura “rare” (término que podemos traducir como cruda o inacabada) que, sin navegar por el eclecticismo, evita la sensación de rotundidad; ahora, tal posibilidad queda filtrada por un acento inconcluso que dota a su obra de una nueva frescura llena de impulso, en la que aparentemente, cualquier cosa puede suceder. El pensamiento reflexivo del artista es el que abre el camino de esa potencial no realización que choca directamente con la unidad de los discursos de las vanguardias utópicas para afrontar un nuevo acento donde la preocupación por la factura se desintegra. Al analizar la pintura actual de José Manuel Ciria contemplamos un desposeimiento de la insistencia en los matices formales –una insistencia que el artista ubica dentro de las coordenadas de la tradición europea–, para virar hacia una formulación menos estabilizada, sugerente por su aspecto crudo, que valora ligada a las experiencias pictóricas norteamericanas de dinámica gestual.

Por otro lado, si el artista es la instancia creadora, el espectador se constituye como instancia receptora que participa activamente del significado reajustando y enriqueciendo la lectura del texto visual. En “La Guardia Place” Ciria introduce, como en sordina, continuas dudas en el sustento simbólico de la obra que alteran la comodidad de tal reajuste. Ya hemos apreciado aquellas obras figurativas que desestabilizan la claridad de lo narrado, sus obras abstractas dotadas de un pálpito figurativo que no llega a concluir, y aquellas otras piezas donde los términos se diluyen en una iconografía inestable. En todos los casos, la ambigüedad del valor semántico contribuye a este aspecto de que la obra no está convenientemente acabada, pues los términos de la oposición parecen mostrarse con igual densidad; por eso se neutralizan, borran su diferencia, y precisamente eso que escapa a la oposición es lo que se configura como su condición de posibilidad.

Pero existen otros factores que vienen a determinar la pertinencia del adjetivo “rare”. En *La tradición de lo nuevo*, Harold Rosenberg señalaba que en cierto momento el lienzo se convirtió para los pintores americanos en un espacio donde dejar su propia huella, “un escenario en el que actuar, en vez de un escenario en el que reproducir, rediseñar, analizar o «expresar» un objeto, real o imaginado. Lo que iba a producirse en el lienzo no era un cuadro sino un acontecimiento”¹⁷. La obra actual de Ciria gravita entre la imagen y el acontecimiento, lo uno por lo otro, motivado por lo otro. Este punto de encuentro divergente se genera a partir del interés de Ciria por forzar los mecanismos de la práctica pictórica, ahora a partir de una extraña conjunción entre la tradición vanguardista europea y el formalismo tardío de la abstracción norteamericana; herramientas oxidadas que nuestro

artista-bricoleur pone en circulación con nuevas consecuencias. Pintura cruda, inconclusa, donde la retórica del texto visual siempre mantiene el deseo de otros énfasis. En los mitos, nos dice Levi-Strauss, el énfasis “es la sombra visible de una estructura lógica que se mantiene oculta”¹⁸. Las “rare paintings” de Ciria acogen esta flexibilidad, dando a entender más de lo que aparentemente expresan, como un palimpsesto en potencia que aún no se ha reescrito.

Pero tanto en un nivel conceptual como puramente visual, el interés de esta serie se desliza hacia otras múltiples derivaciones que van desde el extrañamiento tonal (especialmente refinado y enigmático en la suite “Winter Paintings”) hasta sus exploraciones acerca del empleo de pintura de clorocaucho sobre láminas de aislante térmico. Este último material, tan inestable como la imagen que sobre él se puede reflejar, tan frágil y en apariencia efímero, nos descubre una conciencia aporística en su relación con el tiempo. No deja de resultar inquietante que un artista tan interesado por la perduración material de sus obras se involucre ahora en una preocupación temporalista que desacraliza lo eterno y que cede ante lo mutable. ¿Una expresión del cinismo posmoderno? No, y tampoco un audaz juego experimental como el que realizara en su serie “Mnemosyne” (1994), donde las piezas se autodestruían sobre el bastidor. Ahora encontramos una nueva actitud que se enfrenta de lleno a la idealización de la obra concluida para revertir positivamente sobre el carácter “performativo” de la pintura. La construcción visual se mantiene latente desde el momento en que la transformación se materializa como constante descubrimiento de la identidad del cuadro. Esta vindicación del proceso otorga a sus obras un presente inconcluso, determinado por la inflexión de un devenir en suspenso.

Una exploración de tan profunda dimensión teórica no rechaza, sino que integra, el aspecto más “sensorial” de la técnica pictórica: de hecho, en la obra última de Ciria está presente una nueva intensidad cromática que tal vez no puedan explicarse sin su visita a la República Dominicana y otros países del Caribe en los meses previos a la preparación de su muestra itinerante por el continente americano iniciada en el verano de 2008; pero también actúa en la sinergia que impulsa su trabajo la veta brava de la tradición española en la que él se formó, esos rojos y esos negros que han dominado gran parte de su producción abstracta de los años noventa y que ahora conviven con nuevas influencias en un sincretismo espectacular. Armonía entre diversos centros como único origen del que puede nacer una obra de carácter universal.

Ahora bien, a esta amplia gama hay que añadir el color de la propia superficie en aquellas piezas donde la tela no es virgen. Este último tema, que tantas reflexiones ha motivado en la evolución de Ciria, se concreta dentro del conjunto de “La Guardia Place” en una nueva sección que surge del cruce de sus propuestas neoyorquinas con la utilización de soportes que previamente habían servido para proteger el suelo de su estudio durante la creación de otras piezas. La integración de estos incidentes casuales no solamente asumen la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista, quien ya entre 1995 y 1996, realizó “El Jardín Perverso I”, y posteriormente en 2003 “El Jardín Perverso II”, suites pertenecientes a la serie “Máscaras de la mirada”, a partir de este mismo planteamiento. El azar, como mecanismo aleatorio que camina libre hacia la superficie, se convertía entonces en el punto de partida de unas creaciones en las que la elaboración pictórica reinventaba aquellas primeras manchas accidentales. La lona plástica pisada y manchada por el eco del ejercicio artístico era reciclada y valorada por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar una propuesta azarosa dueña, a su vez, de una memoria extraordinariamente ligada al propio artista.

De nuevo, el poderoso acento imprevisible de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es para Ciria el reflejo de una pulsión que es valorada como merecedora de ser investigada. Los datos visuales puestos casualmente en bruto sobre el lienzo son susceptibles de ser reubicados como estrategia de generación de orden que otorga coherencia formal a la obra. El hecho es que todas esas manchas aleatorias se encontrarán en un primer momento como desorientadas, extrañas, en

una relación ambigua entre sí, antes de la complicidad con la disposición visual que elabore el artista. En este cruce que se plantea entre “La Guardia Place” y “El Jardín Perverso” el artista conjuga sin desequilibrios dos casos extremos de azar y control. La operatividad de esta sintaxis es el resultado de una exigente sutileza que logra encontrar lazos no preexistentes de causalidad trenzados por la poderosa iconografía que se integra en estas obras.

Bienvenido, Dr. Zaius

Los múltiples vértices que configuran la obra última de Ciria consiguen, en su conjunto, desestabilizar nuestra seguridad ante el objeto sensible, el cuadro, y lo convierten en un foco para la inquietud y para la duda. Ciria, irónicamente banal como parece tocar a este momento, me comentaba hace algún tiempo durante el desarrollo de la serie “La Guardia Place”: “Quiero que el crítico de arte que se enfrente a mi obra se convierta en el Doctor Zaius de *El Planeta de los Simios*, en donde sienta vértigo, miedo, desconfianza, y ganas de matarme por ser de otro planeta, suponer una amenaza y pintar estos cuadros”. Si indagamos en la reflexión latente que esconde esta broma cinéfila, lo que Ciria reclama es la idea del cuadro como un campo de minas que apela a algo más que a la mera contemplación.

“Hay días que me gustaría molestar a los transeúntes, agitando un buen cuchillo. (¿Cómo conseguir pintando el mismo efecto)?”¹⁹, reflexionaba ya hace unos años el propio Ciria. En las obras pertenecientes a “La Guardia Place” parece haber encontrado una estrategia para activar una perplejidad traumática definiendo el cuerpo del cuadro como el primero en dar el grito. Cuando intentamos definir el momento en el que se produce esta conciencia de una profunda crisis en el observador nos vemos seducidos por la idea de que esa mirada extrañada no se detiene ante el cuadro; al contrario, se ha encarnizado frente a este objeto perverso y problemático, y en consecuencia, peligroso. Es una manera de convocar –que no la única– al Dr. Zaius, ese juez latente en nuestro juicio estético, ante la subversión de lo normatizado, de lo esperable y, por tanto, de lo regulado como propio de un cuerpo.

El cambio de concepto pictórico que venimos describiendo en la obra de Ciria, este tránsito desde una abstracción expresionista hacia una obra cruda e inacabada, las complejas simbiosis entre forma y significado, en definitiva, la complejidad conceptual que sustenta su pintura, son elementos que parecen alterar el extremo “apolíneo” de apaciguar la mirada que Lacan otorgaba a la pintura. Tanto para el observador que conozca la trayectoria del artista, como para el que se encuentre por primera vez con su obra, el trabajo actual de José Manuel Ciria provoca, sin duda, un asombro extrañado.

Es en ese momento cuando el hipotético espectador (crítico de arte, curador, galerista...) puede convertirse en el tirano Dr. Zaius, Ministro del Bien y de la Ciencia en la sociedad simia, quien durante el juicio contra el hombre negará la capacidad de éste para el raciocinio, concediéndolo como máximo el don de la mímica, de la repetición sin sentido. ¿Acaso no es ese el proclamado destino de la pintura, medio atávico y artefacto inservible, abocado a realizar siempre el *último cuadro*? En el caso de la obra actual de José Manuel Ciria la amenaza surge de una pintura que es moldeada a partir de una solidez conceptual que habitualmente se considera pertinente para otros medios. Un firme compromiso con la pintura de un artista que no se define exactamente como pintor, “sino alguien que observa y analiza los elementos componentes de la pintura y experimenta con ellos”²⁰. Su defensa nace de un proceso que explora los límites del medio al margen tanto de las catalogaciones y jerarquías tradicionales de la pintura como de las principales derivas que consiguen atravesar los filtros de las grandes bienales de las últimas décadas. Sus investigaciones teóricas, sus estudios y escritos, proporcionan a esta defensa un respaldo intelectual, pero no debemos olvidar que los descubrimientos de Ciria son el resultado del juego entre la imaginación y el pensamiento. Universo de preguntas constantes, la pintura de José Manuel nos envuelve y nos interroga.

Hacia el perfil de la máscara

“Yo soy exactamente lo que ves –dice la máscara–
y todo lo que temes detrás”.
Elías Canetti, *Masa y poder*.

En “Reflexiones simples sobre el cuerpo” el poeta Paul Valéry desmonta la noción única del cuerpo para ofrecernos tres vías de acceso: el primer cuerpo es esa masa asimétrica que alcanza a ver mi vista y que no tiene pasado, pues se trata de una entidad que vivo siempre en el presente. El segundo, “tan querido para Narciso”, es la envoltura uniforme que contemplan los demás, aquello cuya superficie veo envejecer sin la sospecha de lo que se esconde en su interior. El tercer cuerpo, sin embargo, está privado de unidad: es el cuerpo abierto, hecho jirones y diseccionado en *criptogramas histológicos* de los que sólo tenemos referencias por las palabras de los médicos.

El repertorio iconográfico que José Manuel Ciria abre, a finales de 2005, con la serie “Post-supremática” y que continúa entre 2006 y 2008 con “La Guardia Place” puede ilustrar la narración irreconciliable de estos tres cuerpos. En el nuevo espacio de su taller en Nueva York el artista emprenderá un itinerario que irá modulando sin conocer plenamente las implicaciones de su desarrollo: el buscado enfriamiento de la expresividad gestual de su pintura abstracta de los años noventa encontrará su génesis en el sencillo recurso del dibujo como estructura compositiva. A partir de esta primera solución la mancha de color se verá modulada por la arquitectura de una línea de la que saldrán a flote las significaciones específicas. El dibujo, seguro de sus prerrogativas, mantendrá en un primer momento indeleble los estigmas de su origen: figuras, torsos y rostros concentrarán el devenir de la mancha para convertirla en la piel eruptiva de sus *autómatas andróginos malevicheanos*; pero pronto estos cuerpos alterarán la morfología descriptiva para abrirse hacia iconografías que, aún manteniendo cierto carácter biomórfico, se desentenderán del rigor de la descripción del cuerpo: la dimensión física se desconectará entonces de los filtros racionales del sujeto. Seguiremos hablando de cuerpos²²–o, más específicamente, de órganos sin cuerpos – porque tanto las derivas netamente figurativas como las decididamente abstractas del periodo neoyorquino de Ciria comulgan en una misma elocuencia formal: aquella que impone la línea y la contención de la temperatura cromática.

Como en el tercer cuerpo de Valéry, las iconografías más complejas de la obra de “La Guardia Place” se han extraviado en su propia piel deshaciéndose de toda su predecibilidad. La parte se resiste a su representación total, el cuerpo se desensambla y el sujeto figurativo sucumbe a una corporalidad múltiple. Ciria indaga en una problemática que se incardina en la concepción contemporánea del sujeto²³ para contribuir a la proyección gráfica de una realidad de otro orden.

Además de los tres cuerpos ya mencionados, Paul Valéry introduce la idea de un cuarto cuerpo que no está sometido a los regímenes de control social y que parece proceder de la insatisfacción respecto a los otros cuerpos: más semejante a una cosa que a un organismo viviente²⁴, ubicado en el territorio donde lo que no es puede llegar a ser, este cuarto cuerpo se define según me complace o necesito. Un nuevo nivel, regido por una dimensión autónoma con respecto a los otros tres (el cuerpo que se muestra, el cuerpo que se contempla, el cuerpo que se abre) y que oculta el “yo” que la sociedad demanda como identidad pública.

Segunda piel sobre la superficie de lo contingente, limen que usurpa del rostro la condición de verosimilitud²⁵, la máscara puede ofrecerse como conceptualización tangible de este abstracto cuarto cuerpo. Un “yo” cubierto con una máscara nos propone una imagen nueva pero percibida como un contracuerpo o como una contradicción en la que la realidad parece ser lo que en realidad no es. Recipiente de connotaciones que nos convierten en el Otro, la máscara actúa en el umbral tembloroso de la identidad; nos resitúa, en definitiva, para proponer la presencia de una ausencia: ese poder que imaginamos en el Otro y del que supuestamente carecemos²⁶.

Tras haber ejecutado y desarticulado el cuerpo, Ciria pasa entonces a diseñar el sencillo contorno de la máscara. Este cambio del centro de gravedad de su temática ha ido graduándose de forma sutil, lo que comprobamos al descubrir que los rostros de sus figuras *malevicheanas* no presentaban un mayor grado descriptivo que estos nuevos óvalos clausurados. ¿Máscara sobre máscara? La actual operación conceptual del artista consiste en enajenar al rostro de su contexto natural irreductible, esto es, la organicidad del cuerpo humano. Frente a aquellos cuerpos sin aparente identidad, Ciria propone ahora una identidad sin cuerpos, un recorte que viene a interferir en los hilos que aún ligaban sus morfologías con lo humano.

Pero para comprender el alcance de la dialéctica de Ciria con esta temática hay que considerar los antecedentes que han jalonado su concreción actual. En el año 2000, momento álgido de sus investigaciones abstractas, Ciria comienza a representar, bajo el título “Cabezas de Rorschach”²⁷, el contorno de unos perfiles humanos cuya interioridad eruptiva cancelaba la concreción del rostro. Cuando en 2005 el artista vuelve a indagar en esta misma dirección en el conjunto “Cabezas de Rorschach II”, éstas serán seccionadas e individualizadas en obras como *Cabeza sobre negro* y *Cabeza sobre rojo*, para finalmente multiplicar su presencia inquietante en la obra *Tres máscaras*.

De manera paralela al desarrollo de su serie “Post-Supremática” y dentro de una misma dirección orientada hacia el enfriamiento de la carga expresiva de su producción anterior, Ciria elabora a lo largo de 2006 la breve serie “Estructuras”. Pese a estar constituidas por complejas “redes lineares”²⁸ que incorporan el vacío interno y, por tanto, rechazan la sensualidad de la masa física, los títulos y el diseño global permitirá la identificación con rostros desconectados, nuevamente, de un físico que los explique.

Ya dentro de las exploraciones temáticas y formales que acoge “La Guardia Place”, la máscara ha sido directamente enunciada en obras realizadas en el año 2007 como *Máscara y tres elementos*, *Cabeza máscara* y *Máscara africana*. Sin embargo, dentro del conjunto de esta serie valoramos como verdadera bisagra hacia la nueva concepción plástica que el artista desarrollará inmediatamente después dos piezas llevadas a cabo en marzo de 2008: *Bloody Mary duplicado* y *Cabeza sobre fondo verde*.

En sendas obras la dimensión del disegno ha quedado reducida a la configuración de una simple estructura ovalada frente a la iconografía proteica, libre y expansiva que predomina en el conjunto de la serie. Pero será sobre todo el color y su carácter contrastante lo que determine la originalidad de ambas piezas: así verdes y naranjas, tonos nada habituales en la producción del artista, o la recuperación de un rojo que, en *Cabeza sobre fondo verde*, ya empieza a virar hacia el rosa en su fluida relación con el blanco; nuevas dimensiones cromáticas que marcarán la senda a transitar en sus nuevas creaciones pertenecientes a la serie “Schandenmaske (Máscaras burlescas)”.

Al extrañamiento que se deriva de estas elecciones se suma un nuevo modo de concebir el acto pictórico donde se acentúan los accidentes al tiempo que se desintegra el gesto de la acción, tal como se verá más adelante, cuando abordemos las líneas de interpretación que se abren a partir del análisis formal de esta nueva serie.

“Schandenmaske” o la mano ausente

El término latino “persona” deriva del etrusco “phersu” y este del griego “provswpon”, y designaba la máscara que utilizaban los actores de la tragedia para hacer resonar la voz (per sonare). Formal y conceptualmente, Ciria culmina en la serie “Schandenmaske” la búsqueda de este sentido originario²⁹, que se anuda al deseo de ser otro, de subvertir lo establecido para incardinarse en una metamorfosis donde “se adivina el engaño, la apariencia; en otras palabras, el disfraz. Al final no es Zeus quien seduce a sus víctimas, sino el *otro*, los *otros*”³⁰. El

artista, ya lo hemos señalado, ha captado progresivamente este proceso, partiendo de un conjunto donde el cuerpo se abre hasta generar, ahora, un yo camuflado por la máscara como paradigma de aquello que el cuerpo trata de inventar sobre sí mismo.

Pero “Schandenmaske” es, además, una sólida meditación sobre el lenguaje pictórico y sus intersticios, el tiempo y la memoria, el orden y el azar. Señala Donald Kuspit, a propósito de la obra de Bruce Nauman *Cartografiando* el estudio (*Ningún azar John Cage*) que para el artista post-moderno (o post-artista) el azar ya no es tan creativamente significativo e inspirador como era para Cage y, antes, para Duchamp: “El azar ha dejado de ser la boba suerte del arte; en la posmodernidad se ha convertido en un acontecimiento cotidiano, que es como se produce en la calle”³¹. Creo que en “Schandenmaske” existe una lúcida conciencia de la importancia de los parámetros casuales: frente al rechazo del acento creativo de lo no controlado, el artista ubica en un lugar cardinal este presupuesto clave para su pintura abstracta de los años noventa y, de nuevo, consigue integrarla como negación de su propio gesto creativo.

La búsqueda del accidente había sido una de las principales vías de exploración desarrolladas por José Manuel Ciria a partir de su modo de trabajo ADA. El empleo de técnicas como la *decalcomanía*, el *frotage*, el *grattage*, el chorreo, las salpicaduras o las pulverizaciones, le permitieron entonces provocar campos texturales inesperados. La mezcla incombible de aceites, ácido y agua, así como la incorporación de diversos ingredientes químicos activaban el carácter espontáneo de una mancha que, en ocasiones, acababa “pintándose” –es decir, desarrollándose sobre el soporte– por sí sola y generando su propio espacio y tiempo. La mano del creador dejaba pues de estar reflejada por metonimia en la mancha ya que de ella sólo descubríamos un eco tamizado por la irrupción de los procesos automáticos.

Frente al estricto control formal que exigía la compleja modulación lineal de su serie “La Guardia Place”, Ciria sitúa ahora el eje creativo en otra dimensión: la disposición del color en una estructura sencilla y recurrente como es aquella que cierra el contorno de la máscara. Sin embargo, el color se desliga de la represión consciente y deambula de un lado a otro del soporte provocando que los accidentes sean los protagonistas. Al fluctuar de esta manera, el cromatismo se pliega y se tuerce, abre caminos y en ocasiones impone su propio límite expansivo; de tal modo, “mi gesto siempre se convierte en residuo”³².

El interés de esta acción es doble; por un lado, potenciar la ambigüedad semántica de su obra, en línea con todo el periplo neoyorquino del artista y, por otro, sobrepasar la poética expresionista gestual sin violentar uno de sus códigos elementales: la planitud (*flatness*). Este sentido de aparente pureza como clave moderna, defendido por el formalismo de Greenberg³³ y desmontado por las respuestas de Steinberg, Mitchell o Mary Kelly, así como por las tendencias contemporáneas que han aceptado toda clase de contaminaciones³⁴, no es recuperado por Ciria como un simple fetiche. Para el artista, esta planitud tiene un sentido simbólico: la máscara es un telón demasiado pesado como para permitir desvelar lo que existe detrás de ella. La contemplación de estas obras implica una duda constante pues nunca permite la decodificación de aquello que guarda. Exhibe, pone en escena la máscara para ocultar el rostro, y más que un velo es un muro infranqueable.

Si para Mitchell “ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista”³⁵, un complejo anudamiento entre lo óptico y lo táctil, Ciria opta por neutralizar los efectos de la sensibilidad tangible. Aquella carnalidad que Berger otorgaba al medio pictórico, en la obra de Ciria es pura ilusión, espejismo que se deshace al aproximarnos a sus obras: no hay volumen, espacios transitables ni huella de su acción. Las máscaras, más que flotar sobre en un determinado ámbito están aprisionadas en él, son un violento paréntesis tatuado sobre la piel del soporte. No hay espacio o fundamento sólido para su ubicación, y la máscara no remite a otra cosa que no sea su propia existencia. El propio artista desvela que ello es premeditado, aunque se resuelva bajo formulaciones elocutivas azarosas:

“Provocar que la primera pregunta, en una observación de la pintura a poca distancia, sea ¿cómo se ha pintado esto? ¿Qué técnica se ha usado? ¿Cómo se han integrado las texturas permitiendo los volúmenes? ¿Se han utilizado brochas? ¿Se ha pintado a mano? O quizá es que la pintura se pinta por sí misma, y que lo único que hay que hacer es dejarla expresarse. Hace años escribí en un texto, que yo no soy un pintor, que lo que procuro es organizar un «escenario» donde ocurren acontecimientos plásticos. Es el azar el que pinta mis obras y no mis manos. Es el propio medio el que toma las riendas y busca manifestarse. Es mi mente al servicio de un acontecer, al mismo nivel que las brochas, los óleos, los botes y herramientas, los barnices y aceites...”³⁶.

Pero este drama congelado y bidimensional es también un subterfugio, un disfraz. Entre los “acontecimientos plásticos” que el artista desarrolla, el goteo o salpicado del pigmento sobre la imagen plástica superpone un nuevo plano formal y consigue desprender una poderosa energía atmosférica que actúa como pantalla mediadora entre el espectador y el espectáculo cromático de esa máscara aplastada. Es la única posibilidad que nos ofrece el artista para no anular completamente la distancia de la contemplación y convertirnos directamente en uno con la máscara.

La configuración singular de estas imágenes me hace pensar en la sintaxis formal de las versiones que Antonio Saura realizó de *Perro semihundido*, la más intrigante de las pinturas negras que Goya pintara para su casa de la Quinta del Sordo a finales de los años veinte del mil ochocientos. Como Saura, Ciria elude asumir cualquier *revival kitsch* para convertirse en un espectador inteligente y autónomo en sus conclusiones, algo que ya demostró en la breve *suite* que realizó en 2002 bajo el título “El perro de Saura”. La serie “Schandenmaske” no parte de este mismo germen, pero el alcance de sus conclusiones implica una sutil conexión con tal herencia.

Como ha señalado Valeriano Bozal, el monstruo en el que Saura transforma al perro de Goya posee un rasgo de autoconciencia: “es pintura. No pone en primer término su ser pintura, pero no puede por menos que recordarlo”³⁷. La violencia que estalla en una acusada gestualidad nos hace ver que “toda la imagen está mediada por el sujeto que la realiza y al que la realización representa”³⁸. Del mismo modo, frente al perro de Goya, el de Saura ha encontrado un asidero, “el que se ha creado él mismo y lo ha hecho pintando, es decir, mediante el lenguaje, su lenguaje. Es en la pintura, en el lenguaje plástico donde encuentra el único apoyo del que dispone y donde se revela como el monstruo que es”³⁹.

Las máscaras de Ciria no poseen gesto (ni en su expresión ni en su realización) ni tampoco escenario. No las vemos aparecer, simplemente están. Si la representación de un cuerpo evoca un sentido narcisista, es decir, “la representación articula implícitamente la propia actitud del artista hacia su cuerpo”⁴⁰, la máscara sería una doble negación del sujeto creador. La metonimia se ha desplazado: la mancha no es el gesto del artista, sino que la mano ausente es el cuerpo ausente. Intuimos una paradoja irónica en la representación de la máscara, pues si ésta debe manifestarse como velo que oculta, el proceso pictórico de Ciria impide que ningún otro significado se revele más allá de la propia oclusión de la mancha cromática

Retórica de la herida: pinturas sobre aislante térmico

Existe una breve familia dentro de la serie “Schandenmaske” elaborada con clorocaucho sobre aislante térmico, unos materiales que ya habían sido explorados en algunas de las piezas más espectaculares de “La Guardia Place”. Quiero insistir ahora en esta dirección pues las cualidades de ambos materiales inducen a una teorización particular cuyos extremos se deslizan entre la opacidad y el brillo, hacia un mundo lábil de incesantes intercambios.

La aparente fragilidad del nuevo soporte plantea un esquema contrario al de la perduración, interés que había determinado la indagación técnica del pintor desde

los inicios de su trayectoria y que le consolidó como un brillante experimentador de los múltiples niveles de operatividad efectiva entre soportes y materiales pictóricos. Pero ahora es el fluir mismo del accidente futuro el que le sorprende y le invade: la posibilidad de incluir la intemperie del tiempo sobre la materia, el reconocimiento de que una leve presión sobre este nuevo soporte, un rasguño casual, una temperatura excesiva o una tensión mal controlada, pueden herir la piel del cuadro sin posibilidad de suturación. Se trata de un breve y fugitivo instante, anudado al escurridizo terreno de lo posible, pero que es preciso nombrar ante la incertidumbre del tiempo restante.

Entonces, ¿por qué no evitar este soporte? ¿Qué sentido tiene hacer merodear a este fantasma? Más inquietante tal vez que estas preguntas, y a la vez respuesta a ellas, es el hecho de que un artista tan interesado por la perduración material de sus obras se involucre ahora en una preocupación temporalista que desacraliza lo eterno y que cede ante lo mutable. Esta proyección de lo cambiante hasta el margen de la incógnita sugiere, a su vez, una derivación hacia múltiples desenlaces posibles, algo a lo que, por otra parte, está sujeta toda producción humana (cualquier fenómeno inscribe en su identidad la posibilidad de la transformación, modificación o destrucción). Pero al cuestionar desde el origen del proceso creativo los principios de sujeción a lo perdurable, Ciria elude una identidad nuclear para la obra pictórica, ya que ésta se hallaría desde su propia génesis determinada por la aceleración de su envejecimiento.

La esencia del devenir es, para Deleuze, la unión de dos sentidos, “del futuro y del pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado e insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto”⁴¹. Lo detenido se diluye bajo el prisma del acontecimiento, lo que parece implicar un desarrollo temporal inherente a la obra misma. Pero a diferencia del performance, la acción o el happening, donde el privilegio de lo procesual otorga relevancia a la experiencia del acontecimiento frente a la presencia material de la obra, cuando Ciria emplea el aislante térmico no busca resolverse en el estricto presente y con independencia de su especificidad como pintura. Hablamos por tanto de la posibilidad de modificación en el futuro más que de un tiempo mensurable en desarrollo. Pero, ¿hasta qué punto es pertinente hablar de lo que aún no ha sucedido? La inclusión de esta perspectiva es inoperante –podríamos contra-argumentar– en el ámbito de la percepción, esto es, grosso modo, el vínculo entre el sujeto y el objeto. Sin embargo, la precariedad del material activa la incertidumbre con respecto a las perspectivas de alteración y caducidad de una obra que además, por su resolución formal ya analizada en estas páginas, genera una sensación de inacabada crudeza. De este modo, la percepción siempre vendrá condicionada por la renuncia a una totalidad, o lo que es lo mismo, por el rechazo de la utopía del tiempo cero promovida por las vanguardias; apuramos ahora una mirada que revela algo que parecía estar negando: el tiempo de la percepción ya no es singular, tendente al instante, sino que se abre a un nuevo régimen que se temporaliza internamente (como la pintura susceptible de expandirse también desde dentro).

Como el lector habrá podido apreciar, sigo planteando una afirmación del cambio antes de que éste suceda. Una hipótesis que es, lo diré de una vez, la excusa de un pensamiento conceptual que quiere sustituir el orden único de la representación por un argumento hasta ahora larvado en la producción reciente de Ciria: frente a la estaticidad inmóvil de un espectador acostumbrado a dominar visualmente un mundo enmarcado y objetualizado en el soporte plástico, el artista propone una mirada que descongele lo singular y abra nuevas relaciones que se interroguen acerca de la problemática temporal de la imagen plástica. Ciria se sitúa de nuevo en un lugar de crisis, de límite formal y conceptual, que quiere habitar la intemperie del tiempo de la materia a través de un soporte que vibra con el registro pulsional de nuestro encuentro; esto es, con aquella mirada que convoca a la medusa petrificante pero que irremediablemente transita por el camino de lo mutable y lo perecedero ante la experiencia de su fragilidad. Fue Freud quien reflexionó sobre este último aspecto al señalar que el valor de lo perecedero conlleva un valor de

rareza en el tiempo y que “las limitadas posibilidades de gozarlo lo tornan tanto más precioso” para, inmediatamente después, señalar: “el valor de cuanto bello y perfecto existe sólo reside en su importancia para nuestra percepción; no es menester que la sobreviva y, en consecuencia, es independiente de su perduración en el tiempo”⁴³.

Como composición, esta pintura se halla condicionada por su propia contradicción, por la otra pintura que aún no es. La herida sobre su piel modifica la acción del pintor como creador único de la imagen; la incisión, la rotura, la perforación, como marcas que el tiempo deja, eran algunas de las herramientas con las que Tápies emulaba el paso del tiempo. Ciria opera sobre las planchas de aislante térmico invirtiendo esta estrategia: si Tápies utilizaba estos recursos desde un proceder evocativo, no compositivo, “como si fueran naturales, sin hacer explícita su artificialidad”⁴⁴, Ciria admite la tensión entre el accidente natural y la concepción plástica como germen y excusa para una nueva intervención, esto es, la multiplicación de heridas y a la destrucción total de la imagen plástica, a la plenitud por medio de la aniquilación.

“Caja de estados mentales”: Los dibujos de Ciria

“Entonces me dormí y al despertarme necesariamente debí de volver sobre mis pasos, creando así un circuito casi doble del real”.

Edgar Allan Poe. *El pozo y el péndulo*.

Frente al cuerpo cotidiano entendido como entidad dormida⁴⁵, sólo puede oponerse la vigilia “capaz de lograr un cuerpo en alerta, esto es, un cuerpo en continua tensión y «desacomodado», que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante”⁴⁶. La obra más reciente de Ciria procede de una larga ascendencia, de investigaciones que han atravesado una etapa tras otra. Como primer nivel de lectura, temático-referencial, he propuesto el desvelamiento de una serie de formulaciones dirigidas al cuestionamiento o negación de la cotidianidad del cuerpo. El misterio de esta metamorfosis se ha incardinado en un segundo nivel, formal-conceptual, que ha partido del dibujo como materia de recuento, exploración y ensayo.

Tanto la metamorfosis iconográfica como la idea de la posibilidad combinatoria parecen haberse acelerado de manera notable desde el inicio de la etapa neoyorquina de Ciria, y esto es así en un doble sentido: por un lado, el cambio geográfico ha permitido la afirmación de un rotundo giro estilístico, concretado en un primer momento a través de una certeza muy concreta: “no quería volver a pintar más obra en la línea de la abstracción gestual previa a Nueva York”⁴⁷. Por otro, los compromisos profesionales que han generado retornos recurrentes a su taller madrileño parecen haber funcionado como punto de inflexión a la hora de retomar su trabajo en Nueva York: “Han surgido numerosas ideas en mis viajes entre las dos ciudades, en una atmósfera, la de Manhattan, que me ha parecido más que nunca, relajada, libre y sin presiones”⁴⁸.

Cuando hemos conversado sobre las implicaciones de estos viajes, Ciria ha insistido en la dimensión evolutiva que siempre han generado: volver a Nueva York, tras una etapa de trabajo en Madrid, significa contemplar los cuadros que quedaron en el taller La Guardia Place de una manera ajena, como si no le pertenecieran y necesitara responderles de una manera rotunda. No puede retomarlos, pues no existe correspondencia con su nuevo estadio creativo y ello activa el deseo de orientarse hacia otra dirección, encerrado en una esquizofrénica sucesión de *estados mentales* donde el tiempo y la memoria actúan de manera revulsiva. No es de extrañar que su cuaderno de dibujos, testigo privilegiado a lo largo de los últimos años de los tránsitos, procesos y experimentaciones del artista, haya sido bautizado por él mismo, precisamente, como “Box of mental states” (Caja de estados mentales).

En este punto quisiera avanzar, pero con cautela, pues todas las series neoyorquinas de Ciria niegan tanto como afirman las anteriores. El impulso detrás

de su obra en estos últimos años ha contado con la energía generada por la dinámica de estas dos ciudades que el propio artista entiende como dos polos opuestos. Sin embargo, tal y como hemos podido comprobar, existe una inquietante armonía que enlaza todos los estadios de su evolución última, una topografía que el artista parece concretar de manera inconsciente aún cuando intenta renegar de lo ya explorado anteriormente. En este sentido, el devenir de Ciria sigue inscribiéndose en esa estructura circular que le ata a un continuo conflicto entre lo propio y lo no propio, a un anhelo inconsciente de pintar siempre, como el propio artista ha señalado, el mismo cuadro.

Los dibujos de Ciria actúan en esta doble dirección: por un lado, como parte de un cuaderno que se centra en la resolución gráfica de diferentes reflexiones puntuales; por otro, como herramienta de comprobación, de análisis de las posibilidades formales y modelo conceptual de un mismo proyecto pictórico. Ahora bien, pese a su realización a partir de la estructura determinante del óvalo y, posteriormente, de organizaciones lineales más complejas, no podemos articular un estricto orden evolutivo en su análisis. La red iconográfica que ampara todo el conjunto es también la que acentúa la fluidez de ideas y de relaciones compositivas nuevas. El número de recurrencias que contiene el conjunto de su cuaderno genera “una reserva de posibilidades que se integran en la memoria del dibujante como elementos de posibles tamizaciones que articulen nuevos cierres de sentido”⁴⁹. Pensamientos y obsesiones que aparecen y reaparecen fundidos, expresando visiones compulsivas, variaciones rítmicas y giros expresivos. Un conjunto de ideas con un origen común que se manifiestan reflejando la dinámica particular de cada momento del acto creativo.

El óvalo y la máscara

En la leyenda del origen del dibujo según la relata Plinio el Viejo, la representación gráfica es remitida a la ausencia o la invisibilidad del modelo. La hija del alfarero Butades de Sición encierra dentro de unas líneas la sombra proyectada por el rostro del amante que va a ausentarse. Al hacer esto ella no ve a su amante “como si para dibujar –escribe Derrida– estuviera prohibido ver, como si se dibujara sólo a condición de no ver, como si el dibujo fuese una declaración de amor destinada u ordenada a la invisibilidad del otro, a menos que aquella no surja de ver al otro fuera de la vista”⁵⁰. Al mismo tiempo que traza la línea sobre el muro, la hija del alfarero ausenta a su amante. Siguiendo los términos de Derrida, entre lo visible y el trazo del dibujo hay más que una separación, hay un “abismo”. La invención del trazo no se regula por lo que es visible en el presente. Aquello que el dibujo hace venir no puede ser mimético. Avanzando en esta tesis, Derrida acabará por señalar que aquello mismo que eventualmente está por imitar, por restituir o por devolver, se encuentra, en todo caso, en la invisibilidad.

Si dibujar el cuerpo es “representarlo como perdido”⁵¹, la imagen de la máscara nos revela un nuevo saqueo de la identidad y culmina la ausencia de un sujeto. Peculiar trama simbólica la que hemos ido narrando a lo largo de estas páginas, donde el cuerpo analizado por Ciria ha afirmado su Ser construyendo su retiro: de manera progresiva ha ido mostrándose osificado, escindido, abierto, disipado y, finalmente, atomizado en máscaras. Sus dibujos, integrados en un cuaderno que el artista denomina “Caja de estados mentales”, plantean un nuevo grado de desposeimiento al revelar el esqueleto de su estructura, el último nivel que liga a la forma con la existencia tangible. El color otorgaba una piel a los cuadros “Schandenmaske” y sus contrastes saturaban la superficie de la máscara y, con ello, de nuestra mirada; pero los dibujos optan por una alterativa distinta: la grafía monocromática que compartimenta el interior de la máscara se revela como la última armadura que consigue que aún la contemplemos como tal.

Pero tal vez debamos interrogarnos si el propio creador, durante la elaboración de estos dibujos, ha dejado de entenderlos progresivamente como máscaras para atender a la pura sintaxis de la imagen plástica. Esto no sería extraño para un artista que defiende la imposibilidad de un significado unívoco de la creación⁵² y

cuyos intereses se han orientado, fundamentalmente, hacia la construcción visual a través de la combinatoria de unidades conceptuales. De hecho, el perfil ovalado que se repite a lo largo de sus dibujos y sobre el que se inscriben infinitas variaciones se configura como un módulo recurrente: pronto llegamos a ver, antes que una sucesión de máscaras, el emblema de una sola matriz sobre la que se han ensayado múltiples variantes organizativas.

Tal repetición funciona en los dibujos de Ciria en un sentido positivo o creativo, noción que derivamos de la reflexión que llevará a cabo Deleuze al distinguir entre repetición de la identidad y repetición de la diferencia, repetición de lo mismo y repetición de lo nuevo, repetición activa y repetición pasiva o reactiva⁵³. Una primera matriz, al volver a aparecer de nuevo en otra obra, no conserva lo que niega, sino que afirma lo que cambia, su novedad, que siempre es esencialmente semántica. Y para que esta repetición no se agote, “debe ir acompañada del juego de la creatividad que agregará algo diferente a la repetición”⁵⁴.

Pero este interés por lo modular no es nuevo en la obra de Ciria. Ya he señalado con anterioridad que una de las consecuencias de seguir la reivindicación del dibujo como base estructural de los cuadros de “La Guardia Place” fue organizar parte de su experimentación a través la repetición de un catálogo de formas específico⁵⁵, esto es, la utilización de unidades mínimas iterativas que estimulaban su variabilidad por el color, la disposición compositiva y su relación con el fondo.

De manera paralela a esta exploración dentro de “La Guardia Place”, y precediendo por tanto al inicio de la serie de cuadros “Schandenmaske”⁵⁶, Ciria comienza a elaborar una serie de dibujos donde simplifica la complejidad de la matriz para constituirla finalmente como un sencillo óvalo. Dentro de esta estructura plantea el artista diversos códigos gráficos que responden al ajuste meditado en el ensamblaje compositivo y que, salvo contadas excepciones, no se repetirán en las resoluciones cromáticas de “Schandenmaske”. De hecho, debemos valorar estos dibujos de una manera relativamente autónoma con respecto a la serie pictórica, pues si bien parecen ser el germen que la anima, no sirven como modelo o boceto previo. Frente a la exultante dimensión cromática de “Schandenmaske”, siempre mediada por el azar, el artista entiende el dibujo como un sistema fluido que genera sus propias reglas internas: son lineales, despojados de retórica ornamental, precisos, llenos de intensidad y complejidad retenida.

Entender el dibujo como un laboratorio de ideas y no como un simple andamio preparatorio es una noción que se afianza plenamente durante la modernidad; un sustrato tan poderoso que, incluso, llegará a ser borrado para descubrir la nada como lugar común: así ocurrirá en 1953, cuando Rauschenberg solicite a Willem de Kooning la cesión de un dibujo con el propósito de hacerlo desaparecer a través de un meticuloso proceso de borrado. Dos huellas (lo que fue y no vemos, lo que ahora es y apenas podemos percibir) como “la puesta en escena de un deseo y un olvido”⁵⁷. Y vaciar para crear es también la estrategia que Malevich había planteado en su cuadrángulo, un grado cero de las formas “entendido en el mismo sentido en que Roland Barthes atisbó el grado cero de la escritura”⁵⁸. De hecho, la idea del cuadrado negro suprematista tiene su génesis en un dibujo realizado con motivo del diseño escenográfico para la ópera La Victoria sobre el sol, sobre el que el artista ucraniano afirmará: “Ese dibujo tendrá una gran importancia en la pintura. Lo que ha sido hecho inconscientemente, dará ahora unos frutos extraordinarios”.

El dibujo, en tanto que lenguaje operativo frente a la multiplicidad de lo real, nos permite establecer hipótesis cognitivas que se resumen en la construcción gráfica de la imagen; al mismo tiempo, pone de relieve las indeterminaciones de la materia así como las cualidades discontinuas y esenciales del objeto. Según Lacan, lo esencial es, en lo que se refiere a la constitución del objeto, una deriva en el reconocimiento del Otro absoluto, pues “en la tensión entre lo suprimido y aquello que lo sustituye, pasa esa dimensión nueva que de forma tan visible introduce la improvisación poética”⁵⁹, es decir, un nuevo orden de relación simbólica con el mundo. La constitución del dibujo como demarcación lineal no transcribe un cuerpo, sino que establece su huella y, por eso, pertenece a la especie más rara de las cosas, “a aquella que apenas si tiene presencia: que si, son sonido, lindan

con el silencio; si son palabras, con el mutismo; presencia que de tan pura, linda con la ausencia; género de ser al borde del no-ser”⁶⁰.

Ciria busca en sus dibujos la afloración inmediata de la intuición y, al tiempo, persigue una única imagen, de retorno recurrente y obsesivo, la máscara, sometida a un proceso constante de desarticulación y rearticulación. Pero para su constitución como tal figura el artista abre vacíos que definen la realidad interior de la figura, como si quisiera negar su función de ocultar y sólo pudiera revelar su relación lineal con el espacio. Frente a sus pinturas de similar temática, Ciria asume la especificidad de la estructura lineal en todas sus implicaciones, incluida la más extrema, que es introducir la nada⁶¹. La concreción gráfica actúa para desvelar la pureza de las formas a partir de la tensión entre dos opuestos, el blanco del papel y el negro del dibujo⁶², extraña fricción que tanto vuelve invisible la materia como revela la vitalidad de la forma.

Últimos dibujos: la integración del vacío

En el cuaderno “Caja de estados mentales” cada nuevo planteamiento de compartimentación lineal es un campo de fuerzas que se alimenta de los precedentes. El lenguaje gráfico de Ciria genera máscaras de las que se ha sustraído la dimensión de profundidad y sobre las que se ha tatuado una grafía donde la ocultación y la exhibición son mutuamente desmentidas; son trabajos donde la piel del óvalo muestra su dimensión como signo extraño antes de descomponerse y dejarse invadir por el hálito erosionador del vacío, una operación que tiene su concreción experimental en los últimos ocho dibujos que integran el conjunto. En estas piezas, el artista acelera el pulso de su trazo y rompe la unicidad de línea de contorno, “como si la máscara se abriese en tres planos «descolocados», dejando vacíos, grandes huecos u oquedades en el desarrollo de la «silueta». Era como si las máscaras, de repente, necesitasen de una lectura transversal en una búsqueda de claves. Un nuevo sistema creativo que exploraba los «vacíos», opuesto de forma antitética al primer desarrollo formal de los dibujos. Una palabra cayó como un hacha dentro de mi cabeza: «Desocupación»”⁶³.

Su progresivo interés por la desestabilización de la lógica del módulo oval hará que empiece a dibujar desde otro orden, es decir, a través de un incesante encadenamiento relacional que se alimenta del diálogo entre la forma y el vacío, donde este último adquiere ahora un componente activo. Las nuevas imágenes surgirán de tal necesidad formativa y con voluntad argumental en torno a la idea de encontrar un nuevo núcleo a partir de conexiones diversas de las partes. Para este proceso el artista recurre al término *desocupación* que, por supuesto, en seguida le hace pensar en Jorge Oteiza, “con el que compartí –señala el propio Ciria– aparte de algunas interesantes e impagables conversaciones, una preciosa fotografía realizada en Zumaia un par de años antes de su muerte. Recordé su «Propósito experimental», su mística y afán de trascendencia, sus tumultuosos escándalos y la escasa comprensión sobre la importancia de su trabajo. Me pregunté a mi mismo si acaso no intento denodadamente dotar a mi obra de actividad operativa y reflexiva, si es que no busco constantemente alcanzar niveles de conocimiento y de profundización en el análisis del espacio pictórico”⁶⁴.

En esta reflexión aparece ya esbozada la idea de combatir a favor del espacio y para ello el artista va a valorar la línea, tradicional escenificación del límite de un cuerpo, en relación con aquello que sobrepasa su definición como tal. Este proceso de llegar al conocimiento íntimo de la materia desde la nada había definido la trayectoria escultórica de Oteiza, quien llegó a alcanzar el vacío conclusivo de sus *Cajas metafísicas* donde la materia se constituye como desocupación. Este espacio del no-lugar supondrá la elusión de la masa escultórica tangible; en este sentido, como ha señalado Pedro Manterola, “las *Cajas metafísicas* no son, como puede parecer a primera vista, una escultura formada por planchas o chapas metálicas, sino un lugar-caja donde la escultura –espacio vacío– se guarda”⁶⁵. Pero frente al espacio vital teorizado por Heidegger o plasmado por Chillida, territorios

ambos para la vida, para la habitación, el que propone Oteiza es inhabitable, y por tanto, sagrado, como lo fueron también el Partenón o el círculo cromlech⁶⁶.

Oteiza limitaba el lugar escultórico a través del empleo espacial de lo que él mismo denominó “Unidad Malevich”, pequeña superficie dinámica, inestable y flotante. El escultor encontró en la formalidad libre y pura del suprematismo la posibilidad de una forma liviana modular, carente de connotaciones expresivo-sentimentales, y posible de traducir a la tercera dimensión. En otras palabras, sus obras escultóricas abstractas de “desocupación” serán ejercicios de activación del espacio tridimensional en un sentido próximo a cómo las pinturas de Malevich lo habían sido del espacio pictórico.

En una audaz reconversión conceptual, los últimos dibujos de Ciria buscan traducir ahora esta activación del espacio desde la grafía del dibujo y su valor formal reductivo. No se trata, sin embargo, de volver al origen, es decir, a Malevich; las recientes reflexiones sobre el dibujo que activan la obra de Ciria son más próximas al dinamismo oteiziano del espacio lineal, donde las unidades rotan limitando el vacío, deformadas en planos cóncavos que se interceptan mutuamente. Una acción que el artista vasco desarrolló fundamentalmente en sus desocupaciones de la esfera y del cilindro, así como en la emblemática *Homenaje a Malevich* de 1957, donde es la curva la que conforma materialmente la escultura.

Esta tensión dinámica entre el ser y la nada es, en los últimos ocho dibujos de Ciria, una herramienta de conocimiento acerca de la percepción como proceso interpretativo; la información de un motivo visual complejo es tan grande “que el sistema nervioso no sería capaz de interpretarlo si no existiera un proceso de abstracción que lo redujese a cantidades manejables. La percepción es entonces un proceso jerárquico de interpretación”⁶⁷. Esto implica, por un lado, la eliminación de determinadas estructuras de información a favor de otras, donde la dinámica formal y semántica se reorganiza para generar en el espectador una explicación hermenéutica que, si bien no es el único camino que se abre a quien desea acercarse a una obra de arte, “implica una relación efectiva entre el intérprete y la obra”⁶⁸. En este punto Ciria quiere proponer una restitución de la máscara a través del dibujo como instrumento que *experimentaliza* la percepción espacial: forma y vacío se incardinan en la ilusión de una continuidad móvil y plana, idealmente bidimensional, y congruente con lo que entendemos habitualmente como forma abstracta o plenamente anicónica. El camino formal emprendido por Ciria en estos últimos ocho dibujos exhibe signos que articulan ritmos plásticos pero sin referencias concretas. Lo que determina el significado de estas obras no es ya la máscara originaria, sino los despliegues espaciales compartimentados que, en su diálogo entre materia y espacio, clarifican la condición de su estructura.

Por otro lado, si bien esta serie se inscribe un mismo campo de acción reflexiva, no se da en Ciria la estricta noción de secuencia experimental por la que abogaba Oteiza, y tampoco codifica su propuesta desde la radical depuración del significante pictórico malevicheano. De este modo, los dibujos de desocupación adquieren una notable distancia respecto de las distintas orientaciones estilísticas con las que dialoga, lo que sin duda afirma el interés de su propuesta. Derrida señaló que heredar es elegir⁶⁹, y Ciria asume esta idea de forma lúcida por cuanto que parte de una reflexión sobre las prácticas artísticas desde la conciencia de su propio discurso. De este modo, en su última serie pictórica, reunida bajo el ya esclarecedor epígrafe “Desocupaciones”, el artista articula el cuadro desde los parámetros constitutivos de la forma que acabamos de analizar pero introduce ese elemento sensible, el color, que a Oteiza no le interesaba en absoluto o que Malevich desplazó para valorar el blanco y el negro como las formas del suprematismo real.

“Desocupaciones”

El orden del Ser, su plausible transparencia, se había quebrado en la obra de Ciria y, aún negado, se volvió a recomponer para convertirse en una máscara. Pero

ese contorno trémulo de la forma oval, último asidero de la metáfora, del disfraz, pronto devendrá en ruina. En su serie pictórica “Desocupaciones” la máscara se niega a cerrarse, extendiéndose, por el contrario, como una posibilidad imaginativa. Pero la gramática con la que estructura la imagen, ese impecable orden dinámico de la composición procedente de sus dibujos, no hace más que intensificar el deseo de afianzar la metamorfosis; no se trata de una cartografía, como la narrada por Borges⁷⁰, consumida por su propio destino, sino sometida a un proceso de distorsión rigurosamente articulado.

El artista define esta nueva serie a partir del diálogo del óvalo como estructura referencial con el espacio como vacío activo, para lo cual divide la figura en dos posibilidades, hueco y materia, que conservan siempre una íntima fricción. Tanto las intersecciones como desajustes permiten un hipérbaton que reconfigura y desfigura la idea primigenia, cuya esencia germinal desaparece. Ahora bien, frente a las leyes de lo mensurable –la línea– que denotaban sus últimos dibujos, lo cualitativo –el color– es el elemento que dicta la expresividad y la articulación de estas pinturas. Como un maquillaje sobre la forma, la superficie cromática oculta la esencia nítida de la desocupación de sus dibujos.

Una vez deconstruida la estructura de la máscara podríamos pensar que el artista quiere revelar una imagen subyacente, traer al primer plano una identidad ocultada por ese velo ahora levantado en parte. Sin embargo, no se revela ninguna identidad entre las grietas que afirman el fin funcional de la máscara, pues sólo podemos afirmar la certeza de su deterioro como tal. Y ello es así porque lo que ha estado buscando el artista desde el inicio de “Schandenmaske” ha sido profundizar en la verdad esencial de la propia máscara, en aquella dirección señalada por Barthes donde el principal instrumento de la operación es el paso del tiempo: “Tomemos un objeto de uso normal: lo que da cuenta de su esencia con más efectividad no es su estado nuevo, virgen; es más bien su estado deformado, algo usado, un poco sucio, un tanto abandonado: es en sus despojos donde puede leerse la verdad de las cosas”⁷¹. Existe en estas pinturas un deseo de acelerar el tiempo y descubrir nuevas estructuras del espacio pictórico, de ganar el pulso a lo estático y llegar a la extraña belleza de la incertidumbre. El óvalo esencial ha sido sometido a un proceso sistemático de regulación y compartimentación interior para, una vez materializados los vértices elementales de sus posibilidades plásticas, atravesar con la mirada su interioridad y reconfigurarlo en su relación con el espacio.

La combinatoria de Ciria inscribe ahora nuevas variables presentadas como binomios conceptuales, materia-vacío, espacio-tiempo, dentro de una arriesgada propuesta por todas las fricciones que genera respecto a la bidimensionalidad y especificidad del medio pictórico. Será Berger quien señale en un hermoso texto que la imagen visual estática niega el tiempo en sí misma, pues “la singularidad de la experiencia de mirar repetidamente un cuadro –durante un periodo de días o de años– es que, en medio de esa corriente, la imagen permanece intacta (...) la misma jarra vertiendo siempre la misma leche, el mar con las mismas olas que nunca llegan a romper, la cara y la sonrisa invariable”⁷².

El cuadro se despidе de los ojos que lo crearon para saltar a los de su nuevo *creador de significados*. De la intención originaria sólo queda la estructura primera, inamovible, aquello que se mantiene tras la pérdida y construye una imagen plástica que ahora va a ser reedificada. La autonomía se relativiza en la espera del advenimiento de una mirada, lo cual no deja de significar también la dependencia prospectiva de un sujeto, pero otro. La pintura sería una suerte de profecía acerca de lo que el espectador ve durante la contemplación, el escenario de una ausencia sobre la que sólo se puede *especular*: “Algunos pintores, cuando llegan a una fase determinada de su trabajo en una obra, suelen observarla en un espejo. Ven entonces la imagen al revés. Cuando se les pregunta para qué lo hacen, contestan que esto les permite ver el cuadro por primera vez. Lo que perciben en el espejo es algo parecido al contenido de ese momento futuro al que la pintura va dirigida. El espejo les permite olvidar un poco su visión presente como pintores y tomar algo de la visión del futuro espectador de la obra”⁷³.

Ese hipotético espejo adquiriría en la obra última de Ciria las propiedades de una

mesa de disección que nos revela ahora la minuciosa monstruosidad de la máscara, su carácter opuesto al estado habitual y prístino de la materia. Esta poética pone en cuestión los conceptos de memoria e identidad, esto es, las estructuras fundamentales del yo, pues, en primer lugar, “este es porque recuerda haber sido: la memoria es la base de su identidad, junto con la unidad corporal y la cenestesia, o conciencia de tener un cuerpo. También la memoria es el modelo con el que operan la percepción y el deseo, el modelo de lo imaginario y lo ausente, o sea de lo simbólico”⁷⁴. Cuando la representación ha perdido su unicidad referencial la imagen plástica se configura como la esencia de una falta. Pero Ciria no compone a partir de un modelo físico que contempla y analiza, sino desde la guía de las huellas que modulan los ecos del subconsciente; su pintura es, en cierto sentido, un hacer memoria, un acto *performativo* que asume las discontinuidades del espacio y las inflexiones del tiempo como abstracciones susceptibles de ser moduladas.

La aproximación de Ciria al acto creativo es sensitiva y experimental. Su posición determinante en la pintura española de las últimas décadas es una realidad que sigue proyectándose en cada nueva etapa de su trayectoria, siendo tal vez su ciclo neoyorquino el que ha consolidado la intensidad de su estética y la rigurosidad de su evolución. Pertenece, en definitiva, a esa clase de artistas que sustituyen la complacencia del hallazgo puntual o la curiosidad meramente intuitiva por la búsqueda y la invención de una identidad lúcida para el hecho artístico. La inequívoca personalidad que posee toda su producción no oculta su convencimiento de que el pensamiento siempre es evolutivo, como debe serlo el proceso creativo; pero tampoco oculta la importancia de un conocimiento suficiente y reflexivo del pasado. Su compromiso férreo con la pintura es fruto de esa conciencia doble y contradictoria.

¹ KUSPIT, Donald. El fin del arte, Akal, Madrid, 2006, p. 149.

² NEGRO, Álvaro. “El fin del fin de la pintura”. Skyshot. La pintura después de la pintura. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 135.

³ KRAUSS, R. “La escultura en el campo expandido”. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza, Madrid, 1996, pp.289-303.

⁴ Es decir, batallados múltiples frentes, ha perdido su capacidad de ser original. La novedad como parámetro de valoración puede resultar pues, tan limitador como reaccionario. Como ha señalado Donald Kuspit: “Lo hecho y aparentemente muerto puede cobrar de nuevo vida si hay una necesidad humana de ello”. KUSPIT, D. Op. cit, p. 147.

⁵ LAWSON, Thomas. “Última salida: la pintura”. WALLIS, Bian (ed.), Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Akal, Madrid, 2001, p. 154.

⁶ BRAUDILLARD, Jean. “Ilusión y desilusión estética”. Letra internacional, Madrid, n° 39 1995, p. 17.

⁷ CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Estuans interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria”. Manifiesto / Carmina Burana. Galería Salvador Díaz, Madrid, octubre de 1998.

⁸ BERGER, John. Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

⁹ GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 67

¹⁰ FOSTER, H. “Asunto: Post”, en WALLIS, Bian (ed.) Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Akal, Madrid, 2001, p. 190

¹¹ “La reflexión sobre la herencia vanguardista en Ciria se alejó de la cita directa, del apropiacionismo como ejercicio masoquista, para dirigir la mirada a un campo de análisis más sugerente como fue el hacer evidente, visible, la vulnerabilidad que se escondía en el interior de los rígidos e idealizados sistemas formalistas”. GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. Op. cit, p. 237

¹² Una expulsión que parece atemperarse: la trigésimo octava edición de Art Basel (2007) acogió una notable cantidad de obras pictóricas, en directa consonancia con lo que se pudo contemplar en las citas de Venecia y Kassel de ese mismo año.

¹³ Véase a este respecto el capítulo 5 de TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio. La construcción del “individualismo” en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valencia. 1999. .

¹⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. El retrato. Del sujeto en el retrato. Montesinos, Barcelona, 2004, p. 254.

¹⁵ ECHEVERRI, Ana María. “Arte y cuerpo”. La Tempestad, México, marzo-abril, 2003.

¹⁶ Siempre con la conciencia de la imposibilidad de traducir sin variar el significado. Dicha heterogeneidad ha quedado patente en Des tours de Babel (1985) de Jaques Derrida, donde el autor señala que no hay un original de la traducción, así como no hay traducción sin un resto intraducible; es decir, toda traducción conlleva una ganancia y una pérdida.

¹⁷ ROSENBERG, Harold. “The American Action Painters”, Art News, LI, n° 8, diciembre, 1952, p. 22. Tomado de SANDLER, Irvin. El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto. Alianza, Madrid, 1996, p.283.

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, C. Lo crudo y lo cocido. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 332.

¹⁹ CIRIA, J.M. “Retazos (El miedo al rojo de las bestias)”, texto inédito recogido en ABAD, Vidal. Pintura sin héroe. Op. cit., p. 260.

²⁰ Declaración de José Manuel Ciria recogida en SOLANA, Guillermo: “Salpicando la tela del agua”, en Squares from 79 Richmond Grove, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, p. 39.

²¹ VALÉRY, Paul. Œuvres. Gallimard, París, 1957, pp. 927-31.

²² REPLINGER, Mercedes. “El pintor en Nueva York”. Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer,

Madrid, 2007, p. 31.

²³ “La idea de un «yo» dotado de una forma estable y finita ha sido, gradualmente, erosionada, haciéndose eco de los influentes desarrollos que el siglo XX ha producido en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades inherentes de lo humano”. WARR, Tracy. “Preface”, en WARR, T. (ed.) The artist’s body. London, Phaidon Press, 2000, p. 11.

²⁴ MARIO PERNIOLA. “El cuarto cuerpo”, en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.), Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. CendeaC, Murcia, 2004, p. 110.

²⁵ PÉREZ VILLÉN, Ángel L. “Tutelar la mirada, velar la visión”, en Máscaras. Camuflaje y exhibición. Córdoba, Palacio de la Merced, noviembre 2003-enero 2004.

²⁶ DE DIEGO, Estrella. El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género. Madrid, Visor, 1999, p. 15.

²⁷ Nombre del psicólogo suizo cuyas investigaciones se orientaban al diagnóstico de las neurosis de sus pacientes por la particular interpretación que éstos realizaban sobre determinadas manchas “abstractas”.

²⁸ ABAD VIDAL, Julio C. “Pinturas construidas y figuras en construcción”. Ciria. Pinturas construidas y figuras en construcción. Sala de exposiciones de la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007, p. 42.

²⁹ En 1996 Ciria dejaba por escrito su propia definición del concepto de máscara: “El concepto de «Máscara» se traduce en un triángulo que se multiplica en poliedro, en razón a la intencionalidad, al resultado objetivo y a la posterior interpretación particular. Pero no sólo en cuanto al acto creativo en sí, sino a la triple referencialidad que anida en todos nosotros, en el artista, en su obra y en el propio espectador. Somos lo que somos –también lo que no somos–, lo que creemos ser y lo que los demás conciben de nosotros. Porque cada vez que un pintor produce la evidencia de una mancha en una tela, le es imposible contar y predecir las asociaciones personales, sentimentales y estéticas que ese gesto es capaz de suscitar en un espectador determinado. El disfraz, la ocultación, el equívoco de enmascarar o enmascarse, el dolor..., facilitan un juego constante en el que, sin poder evitarlo, observamos que la máscara permite ver en su primera medida su condición ocultadora o reveladora, y a través de ella, la estructura, que tensa y destensa configurando el propio lenguaje. Posición desde la cual se legitiman cada uno de los lenguajes, en la que en último término se implica el espectador”. CIRIA, José Manuel. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, en José Manuel Ciria. El tiempo detenido. Tf, Madrid, 1996, p. 27

³⁰ DE DIEGO, Estrella. Op. cit, p. 16.

³¹ KUSPIT, Donald. Op. cit, p. 147.

³² “José Manuel Ciria en conversación con Rosa Pereda. El pintor en Monfragüe”. Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje. MEIAC, Badajoz, 2000, p. 65.

³³ “Mientras que los Viejos Maestros crearon una ilusión del espacio dentro del cual uno podía imaginarse caminando, la ilusión creada por el Modernista es la de un espacio al que uno puede mirara y a través del cual puede viajar únicamente con el ojo”. GREENBERG, C. “La pintura modernista”, tomado de FRIED, M. Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas. A. Machado, Madrid, 2004, p.41

³⁴ “La pureza del medio había dejado de ser un imperativo crítico”. DANTO, C. A.rthur “Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad», Nuevas abstracciones, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 19.

³⁵ MITCHELL, W.J.T. “No existen medios visuales”. BREA, José Luis (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.

³⁶ CIRIA, José Manuel. La mano ausente. Texto inédito.

³⁷ BOZAL, Valeriano. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990). Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp. 418-419

³⁸ Ibídem.

³⁹ Ibídem.

⁴⁰ KUSPIT, D. Signos de psique en el arte moderno y posmoderno. Akal, Madrid, 2003, p. 257.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. Lógica del sentido. Paidós, Barcelona, 1989, p. 26.

⁴² “La cabeza degollada de Medusa bien podría simbolizar el triunfo sobre la metafísica de la representación, pues vence a la mirada que fija en una imagen lo contingente y lo dinámico”. ÚBEDA FERNÁNDEZ, Mª Elena. La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico. Tesis doctoral inédita. Granada, 2005, Universidad de Granada, p. 267.

⁴³ FREUD, S. “Lo percedero” en Obras completas. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

⁴⁴ BOZAL, Valeriano. Op. cit., p. 284.

⁴⁵ Por cotidianidad debe entenderse aquello “que hace del cuerpo una entidad dormida, plegada a los dictados de un discurso homogeneizador que lo instrumentaliza, hasta convertirlo en un medium, sin más función que la de servir de cauce para la expansión del sistema de valores dominantes”. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. “Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)”. SÁNCHEZ, Pedro A., y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.) Op. cit, p. 19.

⁴⁶ Ibídem

⁴⁷ CIRIA, José Manuel. “Volver”. Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, pp. 44- 45.

⁴⁸ Ibídem.

⁴⁹ GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Cátedra, Madrid, 2006, p. 47.

⁵⁰ DERRIDA, J. Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines, Paris, Louvre/Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 54.

⁵¹ WAJEMAN, Gerard. “Narciso o El fantasma de la pintura”, en Arte y Fantasma, Chapvallon, París, 1984, pp. 107-126

⁵² “No hay nada semejante a un significado literal, si por significado uno entiende una concepción clara, transparente, sin que importe el contexto ni lo que hay en la mente del artista o del espectador, un significado que pueda servir de límite a la interpretación por ser anterior a ésta, un significado fuera de significación. La interpretación no existe sin la obra y jamás produce frutos, exceptuando los puramente analíticos” Declaración del artista recogida en TOWERDAWN, Joseph. “Plástica y semántica (Conversaciones con José Manuel Ciria)”. Quis custodiet pisos custodes. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, p. 43.

⁵³ DELEUZE, G. Nietzsche et la philosophie, PUF, París, 1967.

⁵⁴ MALPARTIDA, D. “El placer de la repetición”, en Revista de Actualidad Psicológica, XV, Buenos Aires, julio del 2003.

⁵⁵ DELGADO, Carlos. “Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria”. Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius. Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008, pp. 177-179.

- ⁵⁶“Desde finales del 2006, había viajado conmigo un cuaderno de dibujo y una cajita con minas de grafito 6B y 8B. En ese “cuaderno de viaje” denominado desde el principio como BOX OF MENTAL STATES (Caja de estados mentales), había ido plasmando hoja tras hoja siluetas de máscaras como simple divertimento, mucho antes de que las Máscaras Schandenmaske vieran la luz. Es posible que dentro de nosotros anide una premonición, un barrunto, un presentimiento en forma germinal de acontecimientos que pueden ocurrir con posterioridad, independientemente de las musas, o probablemente, directamente provocado por ellas”. CIRIA, José Manuel. La mano ausente.
- ⁵⁷REPLINGER, Mercedes. “Elogio del color”. Arte, individuo y sociedad, nº 3, 1990, p. 145.
- ⁵⁸HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Ángel. La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio. Diputación de Valencia, 2006, p. 81.
- ⁵⁹LACAN, Jacques. “Ensayo de una lógica de caucho”. El Seminario 4. La Relación de Objeto. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 380.
- ⁶⁰ZAMBRANO, María. “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”. España, sueño y verdad. Siruela, Madrid, 1994, p. 185.
- ⁶¹“En el dibujo el trabajo consiste en introducir la nada en cada una de las certezas que el acto inocente de rasgar con un generador de oscuridad –una mancha, un crayón, un lapicero– sobre el plano base de luz pretende introducir. Una manera de tratar con la nada consistencial de los objetos, de manifestar el desconocimiento en que se mueve la visión, de destripar los hábitos”. RAMOS, Miguel Ángel. “Quizá la distancia sea la duda”. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) Op. cit, p. 304.
- ⁶²“El blanco y el negro son distintos en tanto que se les considera opuestos, mientras que sólo en la terminología técnica se cree que el naranja es complementario del azul”. BATCHELOR, David. Cromofobia. Síntesis, Madrid, 2001, p. 105.
- ⁶³CIRIA, José Manuel. La mano ausente.
- ⁶⁴Ibídem
- ⁶⁵CMANTEROLA, Pedro. “Cinco pasos en torno a la Pasión de Jorge Oteiza”. Oteiza-Moneo. Catálogo de la exposición en el Pabellón de Navarra de la Exposición Universal de Sevilla, Pamplona, 1992, p. 23.
- ⁶⁶Según ha dejado escrito Oteiza, “... el Partenón no es otra cosa que el vacío sagrado y simbólico de nuestro círculo cromlech, pero como expresión figurativa. El períptero, el recinto rectangular de columnas, corresponde a nuestro círculo vacío descrito por una circunferencia con piedras. Para la representación sagrada de su interior, se levanta un templo, que lógicamente no tiene función práctica alguna. En cuanto aparece el símbolo del Partenón en la acrópolis de Atenas, en todas las acrópolis de las ciudades griegas se levanta un partenón. Lo mismo que ha sucedido en el neolítico con la representación del cromlech”. AA.VV. Oteiza. Propósito experimental. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- ⁶⁷JENSEN P., Henning. “Turbulencia epistemológica y transformación del pensamiento”. Revista Reflexiones. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica, nº 12, abril, 1993.
- ⁶⁸AUMONT, Jacques. La estética hoy. Cátedra, Madrid, 2001, p. 302.
- ⁶⁹DERRIDA, Jacques. Spectres de Marx. Galilée, París, 1987.
- ⁷⁰En 1954 Jorge Luis Borges publicó en Buenos Aires la segunda edición de Historia Universal de la infamia, un libro de relatos en el que aparecía un texto atribuido a un tal Suárez Miranda titulado “Viajes de Varones Prudentes, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658” donde se narra el absurdo de querer construir un duplicado de la realidad: “En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictos al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese Dilatado Mapa era Inútil y no sin impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”.
- ⁷¹BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Paidós, Barcelona, 1986, pp. 183-184.
- ⁷²BERGER, John. El sentido de la vista. Alianza, p. 193
- ⁷³Ibídem, p. 194.
- ⁷⁴MATAMORO, Blas. Por el camino de Proust. Anthropos, Barcelona, 1988, p. 245.

El lenguaje pintado de CIRIA

Jo Ann Perse

Mi primer contacto con la obra de José Manuel Ciria fue a través de un catálogo de una galería de Madrid (España), que me fue entregado por un amigo. Una vez y otra repasaba el catálogo porque mis ojos veían algo diferente cada vez que depositaba la mirada. Las composiciones eran tan fascinantes, los colores vibrantes, calientes, todo ello complejo. Según veía las imágenes reproducidas en las páginas, supe que estaba observando algo y alguien único. Muchas veces, me he preguntado como su imaginación alcanza a realizar sus pinturas.

La historia contada a través de una de sus últimas series, titulada La Guardia Place, es la historia de la evolución de principio a fin, con hombre y mujer, nacimiento y muerte, sexo y amor, todo estallando en una fuerza vital que el artista maneja y deposita sobre la superficie del lienzo. La visión del artista, probablemente, renace en cada etapa de su evolución. No son simplemente formas abstractas. José, deja el mensaje de su trabajo intencionadamente borroso. Su interpretación o re-interpretación es estrictamente abandonada a la mirada del espectador. Cada ojo tiene una visión diferente, y como el antiguo verso decía, la belleza está en la intuición del observador. Pareciera que, la belleza de la forma, de la vida, del color, de los paisajes y vistas, es percibida e imaginada y posteriormente plasmada en los lienzos.

Las pinturas de la serie La Guardia Place desafían al espectador por dos motivos, su tamaño y su imponente presencia. Parece que tomaran vida de una forma y morfología sencilla, para después convertirse en las más poderosas figuras sobre un dramático paisaje con fantásticos fondos. El artista nos introduce en tan asombrosos e increíbles colores, seductores tonos de verdes terrosos, vibrantes y ricos naranjas, cálidos y entrañables grises, reminiscencias de los elementos, tierra, aire, agua...

Las composiciones tienen una gran calidad adherida, con formas dominantes fuera de escala y sombras humanísticas que son atrapadas en mundos de profundos espacios dimensionales o inacabables paisajes cósmicos. La explosión de los colores del artista, la forma en que las brochas parecen danzar sobre las telas, deja a los observadores preguntándose que descansa más allá de los bordes. Podría ser un hombre solitario en un salto de su evolución, quizá, manteniendo su brazo en alto como una invitación u ofreciendo la bienvenida a un no conocido visitante. Ciria arrastra la imaginación de los espectadores en un viaje a tierras lejanas con futuras/remotas especies que nunca se podrían conocer de otra manera.

Ciria nos presenta su nueva serie Máscaras Schandenmaske en esta exposición. Grandes pinturas y, atractivos y cálidos dibujos. Los seres humanos han estado dibujando, creando, realizando y esculpiendo máscaras en todas las culturas desde el principio de los tiempos. Ciria crea estas simples máscaras plasmándolas en una rápida sucesión de golpes/pinceladas, pero todas ellas mantienen la visión evocadora mística de todo hombre. Incluso pueden provocar la sensación de calor, fuerza, e individualidad. Este es un lenguaje que todos comprendemos y yo, personalmente, me siento conmovida por su presencia en ambos medios.

El trabajo de Ciria es reminiscencia de los maestros clásicos del color, como Kazimir Malevich, o los fabuladores de movimiento como Toulouse Lautrec y Edgar Degas, y la evocación espiritual de los artesanos de máscaras africanas, con sus estilizadas figuras, como aquellas de Alberto Giacometti. Es todo una re-interpretación con los ojos de una nueva generación que mira hacia el futuro.

Este nuevo cuerpo de trabajo nos hace tener fe en el poder del hombre, en su fuerza, en el futuro del arte y en el legado perdurable de José Manuel Ciria.

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 España¹ como en los países fronterizos de Francia y Portugal².

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 Suiza⁴. 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 cincuenta 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 ellas⁵.

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 ocasión⁸. 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 XX⁹.

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 desempañado 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 de 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 espectador¹⁰.

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 ensimismamiento¹¹. 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 redunda 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 ocre, 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 idénticas 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 Matisse¹⁴. 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 intensa¹⁵. 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 paisaje¹⁶, 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 escudo¹⁷.

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 reciente¹⁸. 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, Pałac 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 (Galeria 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 GSeis 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, Tar get with Four Faces (1955, ensamblaje, encaústica, 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, n° 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.

¹⁰Al 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.

¹¹Por 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 com para 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, Comerter, 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).

¹²Así 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.).

¹³El 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).

¹⁴Señalaremos 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.

¹⁵Ciria se ha ocupado por escrito de este fenómeno en un relato titulado “Pesadilla antes de Halloween. Incendiarlo 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).

¹⁶Este 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.

¹⁷Explícitamente, 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).

¹⁸En 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.

La mano ausente

José Manuel Ciria

Un simple trazo de carbón sobre papel, una línea serpenteante, el deambular de la mano que simulaba inesperadamente el contorno de una cabeza. Pintura bermellón de óleo. Un dibujo de referencia figurativa después de muchos años dedicados únicamente a la abstracción. Inmediatamente otro. Acababa de inaugurarse la serie *Cabezas de Rorschach*. Al poco tiempo, en Tel Aviv, los lienzos absorberían aquella iconografía en formatos de dos por dos metros, rebautizando el grupo de seis obras bajo la denominación de *Víctimas*. Algunas piezas posteriores volverían al papel. Abandono y nuevo renacer en Nueva York: *Cabezas de Rorschach II*. Ejercicios sueltos, para al final convertirse en un motivo recurrente entre la cabeza y la máscara. *Estructuras. Cabezas Schandenmaske...*

Ciria. Del libro *“Cabezas y Máscaras”*

La serie *La Guardia Place* empezaba a mostrarse tediosa. Ya no me divertía tanto. A pesar de todos los comentarios favorables, no podía evitar la sensación de cansancio. Lo cierto es que quedaban montones de cosas por decir en dicha serie, tenía una buena pila de dibujos y bosquejos y en su exploración había dejado bastantes “ventanas” abiertas que permitían ampliar *La Guardia Place* de forma poliédrica y, al menos en apariencia, de manera inagotable en su desarrollo formal. Aquella vuelta al dibujo, a la línea, a la estructura en mi obra neoyorquina, había ofrecido una iconografía rica y sugestiva, pero su propia complejidad reclamaba, en exceso para mi carácter, un pintar “pausado” respetando rigurosamente los volúmenes y los contornos. El cuerpo me pedía un trabajo menos exigente en lo normativo, el recurrir quizá a una estructura menos rígida, más permisiva en la aplicación de la pintura. Más libre. Decidí, que después de haber realizado aproximadamente ciento treinta obras durante los tres últimos años, necesitaba unas pequeñas “vacaciones” antes de volver a la carga. Pensamientos extraños que se suscitan en la cabeza de los artistas.

Tenía un cómic americano en mis manos. Una versión ampliada convertida en libro del número uno de Los Cuatro Fantásticos, en donde cada viñeta aparecía reproducida en páginas a sangre e incluso a dobles páginas. Recordaba el final de mi niñez y adolescencia leyendo las aventuras de aquellos inverosímiles héroes. Mis ojos, lamentablemente ya no eran los mismos, no me interesaba nada la imposible e ingenua historia. Lo que me llamaba la atención, eran el lujo de la edición y aquellos “enlarged colors”. Un verdadero despropósito colorista lleno de naranjas y azules, de verdes y amarillos, de negros y grandes blancos, de rosas y bermellones...

El punto final momentáneo de *La Guardia Place* estaba marcado por la “nueva” incorporación del color rojo, una suerte de auras en verde (color inaudito en mi producción) y, la tímida aparición del naranja que no había vuelto a utilizar desde Lisboa en el 2004. Tres trabajos “inesperados”: *Dark rainbow*, *Bloody Mary duplicado* y *Cabeza sobre fondo verde* (Los tres pintados en Marzo de 2008), mostraban claramente esa tendencia hacia la utilización de colores que habían aparecido en mi trabajo de forma muy ocasional y, que sorprendentemente, aquí se reunían en un mismo plano. Siempre había desconfiado de aquellos artistas que necesitaban de la utilización de todo el espectro cromático para manifestarse, exceptuando lógicamente a Matisse, Miró y, siendo indulgente quizá a Chagall. Siempre gusté de una paleta reduccionista. Siempre admiré ese tenebrismo tan “español” de Zurbarán, de Sánchez-Cotán, del Goya último...

Llevaba unos días con un sueño de poca calidad, despertándome a cada momento e intentando superar los “jet-lag” acumulados. Un compañero pintor apareció por mi taller neoyorquino con un libro de “Pop-Art”. Mientras tomamos una cerveza, lo hojeé con bastante “apatía” sin prestar demasiada atención a todas aquellas imágenes que ya había visto centenares de veces. Quitando cuatro cosas

interesantes, el Pop me da bastante grima: Wesselmann, Lichtenstein, Warhol... Su enorme gracia quizá sea su propia banalidad (“bananalidad” llegué a escribir en una ocasión).

Entre serie y serie se suele producir un pequeño, llamémoslo, “desierto”. Desierto, que multitud de veces suele ser productivo, se anda de cacería a la búsqueda de nuevas soluciones formales y conceptuales por donde uno pueda reinventarse o conseguir una nueva vuelta de tuerca. Se hacen experimentos y pruebas, muchos de ellos inservibles y otros que, sorprendentemente, abren una puerta hacia un desconocido lugar. De repente aparece un dibujo, una línea, una pintura, un pequeño milagro en el que las “musas” toman mis manos y las guían para conseguir algo relevante, algo que me sugiere cosas, algo que me interesa explorar...

Sobre la mesa, el libraco de Los Cuatro “Fanáticos”, y junto a él, un libro de Pop, un catálogo precioso de Josef Albers, y un libro de Sol Lewitt con esos colores tan estudiados y “acompañados”. Mi amigo Darrell Nettles, me había comentado recientemente que le sorprendía la utilización “salvaje” del color que veía en fragmentos de alguna de mis composiciones. Colores violentos que se desencuentran...

Una mañana, al despertar, hacía un día especialmente soleado. Uno de esos días primaverales de Nueva York en lo que lo único que te apetece es desayunar a toda velocidad, darte una ducha y salir corriendo a deambular por la ciudad. Para mi sorpresa, ¡un deslumbramiento! Sobre la mesa de trabajo me encontré los botes grandes de pintura perfectamente alineados y llenos a rebosar de óleo preparado y con la textura perfecta. Las “musas” debieron tomarse muchas molestias y trabajar duro durante la noche anterior: Negro, gris medio, gris claro, blanco, rojo, naranja, rosa y un verde chillón. No daba crédito a mis ojos. Junto a la mesa había además una veintena de pequeños bastidores perfectamente enfondados y dibujados, con la silueta de unas cabezas o máscaras en dos diferentes versiones. No recuerdo que impropio salió de mi boca. Alguien, algo... me estaba empujando a ponerme a pintar aquellas pequeñas piezas. Con bastante desgana, me rendí a la exigencia y empecé a trabajar obra tras obra, día tras día. De repente, al cabo de un mes luchando simultáneamente con todas aquellas pequeñas superficies, había conseguido realizar veinte “máscaras”. Busqué en Google un título para la serie o suite. Finalmente recurrí al término alemán “Schandenmaske”, cuya traducción más o menos era algo así como –Máscaras burlescas–.

Una “estructura” reducida al mínimo, un simple contorno, una silueta. Un espacio enorme en donde dejar que la pintura se manifestase espontáneamente sin las restricciones de la serie previa. También, un nuevo intervalo por el que transitar, por el que investigar, por el que experimentar...

Sin recordar una cita que tenía comprometida, fui depositando sobre el suelo aquellas pequeñas pinturas ya secas, y empecé a revisar, una a una, qué era lo que allí acontecía. Desde luego el color estaba tratado con total indiferencia. Ni una sola buscaba la armonía, sino justo lo contrario, el mayor contraste posible. Tenía en la cabeza esconder aquellas obras para mi reducida colección de “singularidades”. De repente sonó el timbre de la puerta. Era Jo Ann Perse, mi Art-dealer de St. Louis, que venía con un coleccionista de Arkansas. El coleccionista venía buscando una obra concreta que salía reproducida en uno de mis catálogos. Al mostrarle la pieza le pareció muy superior a la reproducción fotográfica a la que había tenido acceso y decidió quedársela. Estuvimos un rato charlando sobre la situación del arte en Estados Unidos, de política cultural, de la falta de un “MoMA Modern” y como la capitalidad del arte se trasladaba lentamente de nuevo a Europa, específicamente a Londres. De forma repentina, se puso en pie, recorrió la distancia que separa los sofás donde estábamos sentados y la zona junto a las ventanas donde suelo trabajar. Colocó junto a la pared tres de las pequeñas “máscaras” que estaban esparcidas por el suelo. Su único comentario fue: “They look so fresh”. Al día siguiente empecé tres nuevas piezas que reemplazaran las obras vendidas. Tenía decidido que aquellas pinturas eran para mí. Después, cambie de opinión.

Al poco tiempo, nueva e inexplicable aparición de las “musas”. Mañana de resaca en la que, sin mirar a mi alrededor, entro en la cocina como un zombie. Mientras desayuno mi infusión y una tostada con aceite y humus, un escalofrío recorre mi espalda: Otra vez, sobre la mesa, están alineados los botes de pintura en perfecto orden, y hay cinco bastidores ¡de dos por dos metros! con el dibujo perfectamente silueteado de unas máscaras gigantescas. Me restriego los ojos cerrados con la esperanza de que al abrirllos todo sea una alucinación. ¡Pero no lo es! Allí están los bastidores enfondados de Epoxi y pintura Behr de mi color favorito: “Spanish parador”...

Después de un par de días de incertidumbre, falta de seguridad y también de sincera inapetencia, dada la dificultad de trasladar la resolución de una superficie de cincuenta por cuarenta centímetros, a dos metros por dos, me animo a empezar con el primero. Siempre he pensado que pintar era un acto de concentración especial y un tanto hipnótica. En el caso de aquella primera pieza grande, no existió dicha concentración, ni desconcentración..., simplemente no hubo nada. Recuerdo coger las brochas y el bote de negro..., pero de mi memoria desapareció todo rastro de lo ocurrido hasta que aquella pintura estaba terminada y apoyada sobre la pared escoltada por los focos que están ubicados a cada lado. Una estancia desmemoriada en un limbo desconocido.

Por la noche, agarre una de las sillas altas de la mesa de la cocina, la acomodé delante de la obra, me serví un poco de Malta, y me senté confuso a observar qué era lo que se mostraba ante mis retinas. Desconozco el motivo, pero la primera idea que cruzó mi mente fue que dentro de aquella estructura mínima, la mano estaba ausente (como probablemente en todo el resto de mi producción de los últimos quince años). No existían trazos que pudieran dar pistas de cómo la obra se había ejecutado. No había brochazos que mostrasen esa especie de lenguaje que se establece desde la manera de realizar un trazado. No había mano visible. Lo único que conseguía destilarse es que había tenido lugar una batalla. Era como si la pintura entera tuviera los colores arrastrados violentamente unos sobre otros, y que las brochas con que estaba realizada hubieran desaparecido sin dejar su huella. La ausente mano y la mente en un limbo inexplicable.

Inútilmente intentaba no perder el control de la extraña situación en la que me encontraba. Siempre, desde que conseguí “saltar” a la abstracción, había estado preocupado por dotar a mi trabajo de una plataforma conceptual que sustentase de forma analítica mis experimentaciones formales. De repente, no es que estuviera trabajando sin rumbo, cosa que suele ser en ocasiones muy gratificante, sino que no era consciente ni siquiera del propio acto de pintar. Aquellas máscaras “Schandenmaske” empezaron a cubrir los lienzos, sin que en ellos ejerciera ningún tipo de control o cortapisa consciente, puesto que no tenía conciencia de realizarlos. Simplemente me dejaba llevar por la pintura, mientras las “musas” me iban rellenando los botes de óleo. Situación, sin duda, cómoda, puesto que al ir agostándose un color, por arte de magia al día siguiente aparecía completamente lleno. Debo advertir en este punto, que durante aquellos días, en más de una ocasión revisé los cerrojos de las puertas y los cierres de las ventanas. Las “musas” debían haberse instalado en mi casa, dado que aparte de las mezclas de los colores y los enfondados de las telas, más de una vez detecté, que faltaba comida de la nevera y de los armarios y, licores del aparador. Que “musas” tan glotonas y borrachas pensé para mis adentros, sin atreverme como es lógico a realizar dicho comentario de viva voz.

Los días fueron pasando a toda velocidad. Dormía placidamente, despertaba relajado, y después de desayunar me ponía a trabajar, sin prestar, a esas alturas, ninguna atención a la perfecta alineación de los recipientes de pintura o del cambio de ubicación o colocación de las herramientas y bártulos. Por cierto, el único trabajo que debía parecer desagradable a las “musas” dado su innegable alto rango, era limpiarme las brochas. Esa sucia tarea siempre me tocaba a mi. Por supuesto, tampoco me quejaba.

Una mañana, me encontré con las tres primeras piezas de dos metros apoyadas en sillas y ordenadas junto a los grandes ventanales orientados al este. No entendía

que querían decirme ahora. Me quede mirando durante horas, para llegar a la conclusión que a las “musas” no terminaba de convencerlas el resultado. Lo cierto es que las piezas pequeñas de la serie tenían otra temperatura y “desparramo” que era muy difícil trasladar a los formatos grandes. Agarre de nuevo la primera y la tumbé en el suelo para empezar a repintarla por encima. Vuelta al limbo y a la mano ausente... Pero justo antes de comenzar, hubo un detalle singular. Sobre el centro de la mesa de trabajo estaba colocado únicamente el bote del color rosa. En ese deambular entre color y color, hasta aquel momento, sin tenerlo nada claro puesto que no tenía conciencia mientras los cuadros iban pintándose, no había incluido en ningún momento el color rosa. Ahora entendía lo que querían decirme. ¡Joder!, pensé, con lo poco que me gusta a mi el rosa. Me detuve. Me detuve durante días.

Para conseguir reunir el valor suficiente, miraba las pinturas que contenían el color rosa de los artistas Pop. No hallaba la vía. Ni siquiera en los cómics encontraba dicho color incluido con una resolución aceptable. Tuve que recurrir a Trenton Doyle y sus “Mounds”, y por supuesto a mi siempre infalible Guston para reconciliarme con tan femenino y empalagoso tono. El dos por dos permanecía en el suelo esperándome, y creo que las “musas” también estaban expectantes e impacientes. Lo digo, por que cada vez que tenía un compromiso para asistir a una comida o una cena, para salir al supermercado o simplemente a dar una vuelta, mis “queridas amigas” me ponían todo tipo de trabas, desde esconderme los pantalones hasta hacer que las llaves desaparecieran...

No dejar rastro de las pinceladas. Provocar que la primera pregunta, en una observación de la pintura a poca distancia sea ¿cómo se ha pintado esto? ¿Qué técnica se ha usado? ¿Cómo se han integrado las texturas permitiendo los volúmenes? ¿Se han utilizado brochas? ¿Se ha pintado a mano? O quizá, es que la pintura se pinta por si misma, y lo único que hay que hacer es dejarla expresarse. Hace años escribí en un texto, que yo no soy un pintor, que lo que procuro es organizar un “escenario” donde ocurren acontecimientos plásticos. Es el azar el que pinta mis obras y no mis manos. Es el propio medio el que toma las riendas y busca manifestarse. Es mi mente al servicio de un acontecer, al mismo nivel que las brochas, los óleos, los botes y herramientas, los barnices y aceites... Dicha forma de trabajo tuvo una denominación temprana: “Técnicas de azar controlado”. Control relativo, puesto que los cuadros se terminan por sí mismos, y la texturización y arrastrados, las salpicaduras y goteos, escapan completamente a cualquier decisión restrictiva. Y no hablo de la “manera” (lo del lenguaje y la factura dicho a la italiana), pero ¿podemos denominar a ésta característica cómo la de una ausencia de mano?

El motivo o composición se organiza en un plano previo, bien en un pequeño bosquejo o boceto, bien en una imagen que se manifiesta en la mente. A veces, muchas veces, el supuesto motivo germinal se va transformando con el acontecer de las diferentes sesiones de trabajo y es la propia pieza la que habla y demanda sus necesidades. Esto que resulta algo elemental para los pintores, suele sonar extraño a cualquier otro interlocutor.

Supongo, que llegados a este punto y ligado al menos a mi forma de trabajo, podríamos establecer un interrogante: Si los motivos no se “amarran” de forma obsesiva, -que también puede ocurrir-, y habitualmente se les permite la libertad de irse modificando y, si las técnicas que utilizamos para realizar la representación escapan también a un control “férreo”, ¿cómo es posible conseguir resultados? ¿cómo podemos configurar un lenguaje? ¿cómo ser reconocibles o configurar series? De forma generalizada, quizá todo aquello que viene englobado en lo que llamamos “estilo”, no exista en realidad, y que lo que los artistas realizamos es hacer lo único que sabemos realmente hacer: repetir el mismo ejercicio innumerables veces intentando alcanzar algo que consiga trascendernos. En ese camino se producen los “milagros” y las “miserias”. Todo lo que existe fuera del taller, salvo excepciones, suele ser sectario, interesado, corrupto, sucio, mercantilizado... Aparte de manchar las manos, la pintura, simplemente, es pensamiento. Pensamiento en estado “puro”.

Salpicaduras, chorreados, penduleos y drippings, goteos y arrastrados... Las

brochas se mueven por las superficies cargadas de pintura disuelta que van dejando ostensible rastro de sus movimientos. Una orgía colorística que se empeña en invadir y desdibujar los bordes supuestamente trazados para contener las superficies de los diferentes tonos. Un querer mezclarse fuera de toda lógica, en que cada color busca ser el preponderante sin que ninguno lo consiga. Un sucederse extenuante de cambios de brochas y gamas, sudor y velocidad, que tan sólo respeta el contorno de la “máscara” y el fondo compartimentado de planos geométricos. Simultáneamente la cabeza prefiere escapar, marcharse de vacaciones, irse al limbo, dejando que sea el “instinto” el único que se manifieste. Al terminar cada sesión me siento sin fuerzas, con las piernas y los brazos temblando... A duras penas consigo cerrar los botes de pintura y limpiar las brochas. Un par de días después, cuando la superficie pictórica es estable, levanto los grandes bastidores y los deposito de cara a la pared a la espera del total secado de la pintura; para que una vez que esto ocurre, volver a tumbar los lienzos y comenzar de nuevo. Sesión tras sesión, los cuadros van absorbiendo todo trazo, todo intento, toda vibración, todo accidente... Al final, no sé si es la pieza la que me avisa de que ya está terminada, o acaso, sea yo el que me rinda y diga –ya no puedo ir más allá contigo.

Repentinamente, me doy cuenta que me encuentro por primera vez con un paisaje desolador que me recuerda vagamente aquellos años al inicio de mi carrera. No tengo una apoyatura teórica, una base conceptual, una “percha” analítica que justifique y sostenga estas “Máscaras Schandenmaske”. Me relajo al pensar en lo que llevo años pregonando...

Otro posible comienzo para este errante texto. también una suerte de “Statement” (por que ahora queda mal decir Manifiesto).

La respuesta a la pregunta realizada a las musas, sobre la puerta que otorgaba la libertad y la vida, jugaba siempre con la reducción a dos polos absolutos: la verdad y la mentira. Una musa siempre afirmaba lo verdadero, la otra siempre mentía. La contestación resultó un acertijo enrevesado pero de fácil solución. Imaginemos otro paisaje, ¿es posible que la musa mentirosa, tuviera una percepción contraria a la realidad y, por tanto, obedeciera a lo que para ella era la verdad? Al fin y al cabo se supone era una divina musa. ¿O se trataba de una indeseable, hija del mismísimo infierno? ¿Qué podría pasarnos, en ésta sociedad artística actual tan “contemporánea” y enrevesada, si las musas se pusieran de acuerdo y ambas mintieran obedeciendo a unos intereses sectarios e inescrutables? Quizá, los artistas actuales no debiéramos hacer caso a las falsas musas, a los gurús y santones de la hermenéutica, nos concentrásemos en nuestro trabajo, en nuestra formación intelectual, en dotar a nuestras obras de contenidos, en nuestra propia responsabilidad..., si lo que queremos es escapar a la puerta que lleva a la muerte.

Ciria. Del libro *“Pinturas inexistentes”*.

Tirar cubos de pintura por la ventana...

¿Por donde ibamos? ¡Ah!, ya, por las máscaras, las Máscaras Schandenmaske y la falta de interpretación.

Un príncipe, que no viene al caso nombrar, tiene deformado su rostro y enfrenta un grave problema: como en todo cuento, en éste tampoco falta la presencia de una hermosa princesa y él se encuentra irremediablemente enamorado de ella. Esta princesa, de inigualable belleza, habita un reino vecino no muy lejano. El príncipe tuvo oportunidad de conocerla en un corto viaje quedando prendado al instante de tan singular encanto pero, no se atrevió a acercársele por temor a ser rechazado.

Desesperado por lograr conquistarla, busca al mejor orfebre que existe en todo el reino y lo manda traer a palacio. Estando a solas con él, le encomienda

confeccionar la más hermosa “máscara” nunca antes vista y que plasme en ese “rostro moldeado a medida” las más gráciles cualidades, las formas más exquisitas y el atractivo más grande que sus manos pudieran labrar. Pero, lo más importante, este nuevo “rostro” debería estar elaborado de materiales tan maleables que pudiesen ajustarse perfectamente a su cara y de esta forma no permitir que los demás descubrieran que estaba sobrepuesta.

Largos meses tardó el orfebre recluido en las habitaciones del castillo que le habían sido designadas envuelto de lleno en su labor. Fueron largos meses de añoranza para el príncipe, pero sabía que tendría que esperar si deseaba tener en sus manos ese preciado objeto con el cual podría, ahora sí, lanzarse de lleno en la conquista de su amada. Finalmente, tras nueve meses, el orfebre terminó su obra y se la presentó al príncipe. Este quedó asombrado de la belleza que la máscara transmitía y de los materiales tan dúctiles y maleables que hacían prácticamente una segunda piel. Colocó lentamente la máscara sobre su rostro y una vez que se acostumbró a llevarla puesta partió de inmediato a visitar a la mujer de sus sueños...

Cuando ella le ve por vez primera, queda totalmente deslumbrada por el embeleso que transmitía: ¡Qué fuerza y magnetismo! ¡Qué belleza y armonía nunca antes vistas! Al poco tiempo de compartir y de convivir, ella se dio cuenta de las cualidades que acompañaban al príncipe y deciden casarse... Pero la felicidad poco duró.

El príncipe, por un lado, se sentía feliz de compartir la vida con su amada, pero por otro se sentía sumido en el engaño y con la inquietud de si ella sería capaz de amarle por él mismo más allá de ese antifaz. Fue así como transcurrieron varios años en los cuales el príncipe se debatía internamente entre qué decisión tomar. Finalmente un día decidió contarle a la princesa toda su verdad. Estaba dispuesto a confesar que usaba una máscara y que ese no era su verdadero rostro. Así que, al anochecer, se acercó a ella y le contó la farsa que utilizó para poder conquistarla, posteriormente se desprendió de la máscara que le acompañó durante esos largos años, tras una pausa le dijo: –Este es mi rostro–. –Lo sé– contestó ella. Él le muestra la máscara que tiene en la mano e insiste: –Esta es la máscara que usé para conquistarte. No te importa que te haya engañado, que te haya mentido y utilizado una máscara para disfrazar mi fealdad–. La princesa le contesta: –No sabía que usabas una máscara, pero en realidad ¡es igual, idéntica a tu rostro!–. Entonces, el príncipe corre a mirarse ante el espejo y... se toca, se jala, se pellizca. ¡No puede creer lo que sus ojos están viendo! Su rostro se había transformado en la misma máscara que llevaba puesta.

Anónimo. Siglo XVI.

Los artistas, tenemos que esforzarnos constantemente en la expresión de nuestros valores y obras, esos mismos que al inicio tendrán esa característica de la máscara: ser ajenos a nosotros, algo “fingido” hasta que por fin podamos interiorizarlos y éstos se vuelvan una fuente inconsciente, un hábito altamente efectivo que opera en nosotros sin que apenas nos percatemos de ello. En la medida que vamos creando dentro de nosotros esas nuevas “vías”, abriendo el paso y “limpiando” el terreno, podremos transitar más libremente hacia trabajos mejor resueltos y a la intención máxima de mantener unas relaciones más enriquecedoras con lo “universal” sin desprendernos de lo que nos individualiza y, tal vez a la larga, con aquello que verdaderamente resulta esencial. Pienso firmemente que lo que se trabaja constantemente, se entrena, se analiza, se experimenta, se estudia... con el paso del tiempo, se fortalece y se impone.

En Roma escribí hace ya bastantes años, algo sobre las máscaras. “Máscaras de la mirada” era la serie en la que andaba trabajando entonces. Perdónenme por auto citarme. “El concepto de ‘Máscara’ se traduce en un triángulo que se multiplica en poliedro, en razón a la intencionalidad, al resultado objetivo y a la posterior interpretación particular. Pero no sólo en cuanto al acto creativo en sí, sino a la triple referencialidad que anida en todos nosotros, en el artista, en su obra y en el propio espectador. Somos lo que somos –también lo que no somos–, lo que creemos ser y lo que los demás conciben de nosotros. Porque cada vez que un pintor produce la evidencia de una mancha en una tela, le es imposible contar y predecir las asociaciones personales, sentimentales y estéticas que ese gesto es capaz de suscitar en un espectador determinado. El disfraz, la ocultación, el equívoco de enmascarar o enmascararse, el dolor..., facilitan un juego constante

en el que, sin poder evitarlo, observamos que la máscara permite ver en su primera medida su condición ocultadora o reveladora, y a través de ella, la estructura, que tensa y destensa configurando el propio lenguaje. Posición desde la cual se legitiman cada uno de los lenguajes, en la que en último término se implica el espectador”.

A raíz de estas tempranas observaciones sobre la máscara, el lenguaje y la interpretación, también decía la que probablemente sea la mejor frase de mi vida y que creo tiene enorme relación con la pintura que estoy llevando a cabo en este momento: “¿Existe la posibilidad de unir en una técnica, y con un solo gesto, el método en tres tiempos de Ernst: abandono, toma de conciencia y realización? Para muchos, esta pretensión parecerá como pintar con una linterna en la oscuridad. No obstante, en el otro extremo, o en el mismo, encontramos a Pollock que consideraba la obra como residuo de la acción, a la que después se incorporaba el pensamiento”.

Las musas, ahora sí, parecían mostrarse satisfechas. Volví de dar una vuelta por Union Square y la siempre inevitable visita a la librería Strand, cuando al encender la luz de la entrada de mi casa-taller, observé que todas las pinturas “Schandenmaske” estaban colocadas a la vista: Las cinco piezas que había terminado de dos metros y las veinte pequeñas. Sobre las paredes y columnas, sobre los radiadores y pilas de bastidores, sobre las patas de las sillas y los armarios... podía verlas todas girando a mi alrededor. Una observación más pausada me llevó a percatarme que apoyados junto al pilar más próximo a mi mesa de trabajo, había once nuevos bastidores perfectamente enfondados con varias capas de blanco Epoxi, cubierto a su vez por el color arena grisáceo de Behr. La bolsa que llevaba con el libro que había comprado, se me cayó de las manos y un sudor frío recorrió mi nuca. Sí, las musas debían estar satisfechas, pero me empujaban a seguir trabajando más allá de mis fuerzas. Sobre la mesa, la hilera de botes llenos de óleo, ésta vez colocados formando un círculo (¿?). Me calenté una sopa de Chicken Won Ton de la marca Campbell’s –no podía ser otra–, y un trozo de carne que había sobrado del mediodía. Antes de ir a dormir, me entretuve haciendo unos dibujos a lápiz en un cuaderno grande de papel grueso. Me resultaba extraño que uno tras otro, todos aquellos bosquejos tuvieran formas circulares, todos y cada uno, como si algo atenazase mi mano y la guiase, formaban círculos con diferentes resoluciones. Al día siguiente al despertar, quise ver aquellos esbozos... ¡No podía creerlo! ¡Todas las hojas estaban arrancadas! Al instante comprendí: Las musas, las “puñeteras” musas, habían “robado” todos los bocetos y los habían escondido. Tenía la certeza, de que algún día aparecerían por sorpresa, cuando el momento de convertirlos en pinturas llegara. No hacía falta ser demasiado inteligente para darse uno cuenta de que lo que querían era que siguiera haciendo máscaras y que, por un instante, me habían permitido ver cual iba a ser el siguiente paso. Para mis adentros estaba convencido que al terminar con las Schandenmaske, iba a volver a la serie La Guardia Place. Parecía que “ellas” tenían otra idea.

Lo que me preocupaba en aquel preciso momento, es que después de años intentando dotar a mi plástica de todo un entramado teórico, de contenidos conceptuales, de bases analíticas... A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), después D.A.A. (Dinámica de Alfa Alineaciones)..., ahora me encontraba desnudo realizando unas obras que eran simple y llanamente puros ejercicios formales. He observado esta situación en infinidad de compañeros a lo largo de los años, y siempre he achacado a esta falta de exigencia y “rigor” el hecho de que en muchos casos, a los pintores no se nos tomase en serio, que prácticamente se nos tratara como a estúpidos entregados a la realización de una obra, la pintura, absolutamente denostada, y que cualquier otra manifestación artística pudiera ser defendida desde la “alharaca” pseudo-conceptualoide, aunque los argumentos para tal defensa siempre se apoyaran en la obra y en el pensamiento de los años 60 y 70, como si fuese imposible que desde la hermenéutica se pudiera elaborar un verdadero “pensamiento contemporáneo”.

Una falta de capacidad de interpretación donde los artistas actuales “escurren” el bulto, dado que “no hay nada que interpretar”, situación que provoca una profunda crisis donde se acentúan las actitudes ensimismadas. Dicha fractura que

alcanza todo tipo de manifestaciones y planteamientos, provoca la búsqueda del paradigma ajeno, en lugar de la profundización formal, teórica y crítica, necesaria e indispensable para conformar reflexión y pensamiento propio; dejando al lado la lectura que posteriormente podrá realizar el hermeneuta profesional, el filósofo, el crítico de arte o el historiador.

Pero a pesar de todas estas tribulaciones, me mantenía trabajando mañana tras mañana en mis “máscaras”. Las “musas” sin parar de empujar. La mano ausente, estancia en un limbo sin conciencia de lo que estaba ocurriendo mientras pintaba, colores, muchos colores, y la sincera esperanza de que aquellas obras “residuales” de la acción alcanzaran a incorporar pensamiento y reflexión, esperando un yacimiento de claves...

Con todas estas ideas circulando por mi cabeza volví a Madrid a pasar el verano. Allí había dejado meses atrás una veintena de soportes preparados: aislante térmico de formato dos por dos metros con sus marcos de hierro pintados a fuego en color plata. Evidentemente, lo primero que hice fue disponer mi nueva gama de colores en clorocaucho y ponerme a pintar una máscara Schandenmaske. En clorocaucho es imposible reproducir los efectos del óleo, por tanto, por qué no adaptarme a dicho medio. El resultado no pudo ser más alentador: “Máscara del relámpago”. Después otra, y otra, y otra... Con el clorocaucho no tenía que esperar entre sesión y sesión, trabajaba una mañana y al día siguiente la superficie estaba seca y lista para continuar. Tenía la sensación que las “musas americanas” me acompañaban, y se habían venido conmigo a España, a vigilarme de cerca y de paso a hacer un poco de turismo. Algún día pude comprobar como seguían “jugando”, me colocaban los cubos de pintura cada uno en un rincón del estudio para que me percatase de su presencia, o de repente volvían a tumbar sobre el suelo una de las piezas que yo daba por concluida, pero ellas no.

Desde finales del 2006, había viajado conmigo un cuaderno de dibujo y una cajita con minas de grafito 6B y 8B. En ese “cuaderno de viaje” denominado desde el principio como BOX OF MENTAL STATES (Caja de estados mentales), había ido plasmando hoja tras hoja siluetas de máscaras como simple divertimento, mucho antes de que las Máscaras Schandenmaske vieran la luz. Es posible que dentro de nosotros anide una premonición, un barrunto, un presentimiento en forma germinal de acontecimientos que pueden ocurrir con posterioridad, independientemente de las musas, o probablemente, directamente provocado por ellas. No obstante, los últimos dibujos realizados en Nueva York y, continuados en Marbella y Madrid, tenían unas características muy diferentes. Quería seguir haciendo “máscaras”, pero éstas se transformaban, para mi asombro, en otra cosa. Los últimos ocho dibujos de la serie tienen una mayor idea constructiva, como si la máscara se abriese en tres planos “descolocados”, dejando vacíos, grandes huecos u oquedades en el desarrollo de la “silueta”. Era como si las máscaras, de repente, necesitasen de una lectura transversal en una búsqueda de claves. Un nuevo sistema creativo que exploraba los “vacíos”, opuesto de forma antitética al primer desarrollo formal de los dibujos. Una palabra cayó como un hacha dentro de mi cabeza: “Desocupación”. Automáticamente pensé en Jorge Oteiza, aquel abuelote cascarrabias que había conocido en mis veraneos en Zarautz, con el que compartí, aparte de algunas interesantes e impagables conversaciones, una preciosa fotografía realizada en Zumaia un par de años antes de su muerte. Recordé su “Propósito experimental”, su mística y afán de trascendencia, sus tumultuosos escándalos y la escasa comprensión sobre la importancia de su trabajo. Me dije a mi mismo, ¿acaso no intento denodadamente dotar a mi obra de actividad operativa y reflexiva? ¿es qué no busco constantemente alcanzar niveles de conocimiento y de profundización en el análisis del espacio pictórico?

Al final, contrariamente al cuento del Príncipe, detrás de la máscara no queda nada. (...) *La Guardia Place, Máscaras Schandenmaske, Desocupaciones de la máscara...* Las musas me mueven a su antojo y yo dejé hace años de ser persona, para convertirme en pintura y pensamiento pictórico. Llevo un gran “disfraz” para mis amigos y mi familia, aunque en el fondo creo que todos intuyen que soy un pelele, un muñeco de trapo, un títere jaleado por mi trabajo, y que la persona tras el antifaz en realidad no existe, desapareció hace ya mucho tiempo.

Ciria's sons Alex and Yago in New York's studio





The printing of this catalog was finished at the
ARG Impresores workshop on
the 4th of November 2008,
coinciding with the publication of
The Interpretation of Dreams
by Sigmund Freud, 1899.

*Este catálogo se terminó de imprimir
en los talleres de ARG Impresores,
el día 4 de Noviembre de 2008,
coincidente con la publicación de la obra
La interpretación de los sueños
de Sigmund Freud en 1899.*

