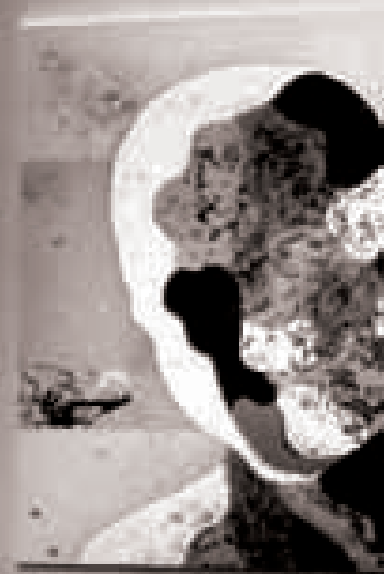


CIRIA : BEYOND









Pertenecen todos nosotros a
 una gran generación, nacida
 tras el primer golpe de guerra
 mundial, cuando los Estados Unidos
 se unieron a la guerra. Desde entonces
 han pasado los años, pero la guerra
 sigue siendo una realidad. En
 la guerra, los Estados Unidos
 han sido el primer país en
 utilizar la bomba atómica, y
 desde entonces, la guerra
 sigue siendo una realidad.

La guerra es como una gran
 batalla, donde los Estados Unidos
 se enfrentan a los enemigos. En
 la guerra, los Estados Unidos
 han sido el primer país en
 utilizar la bomba atómica, y
 desde entonces, la guerra
 sigue siendo una realidad.



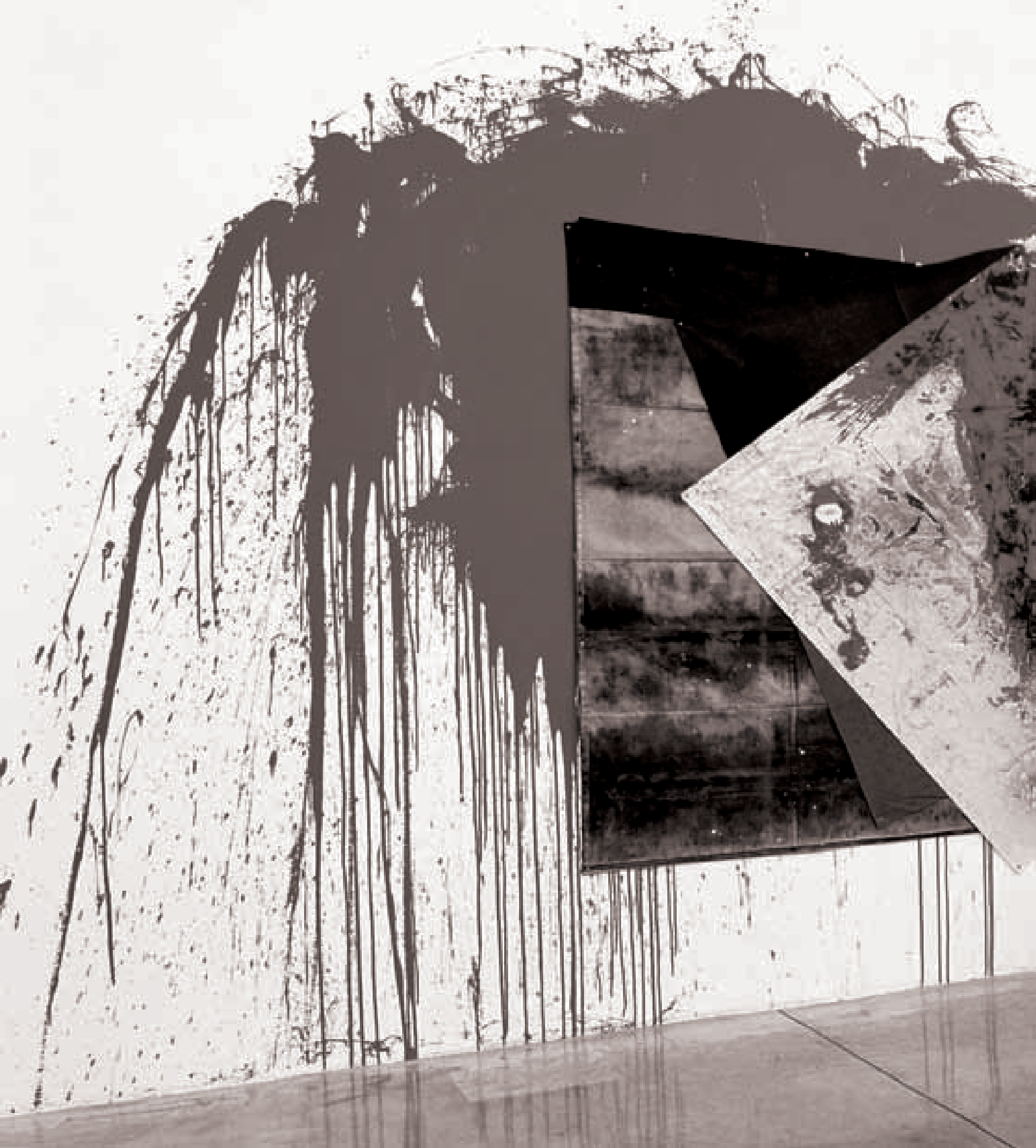












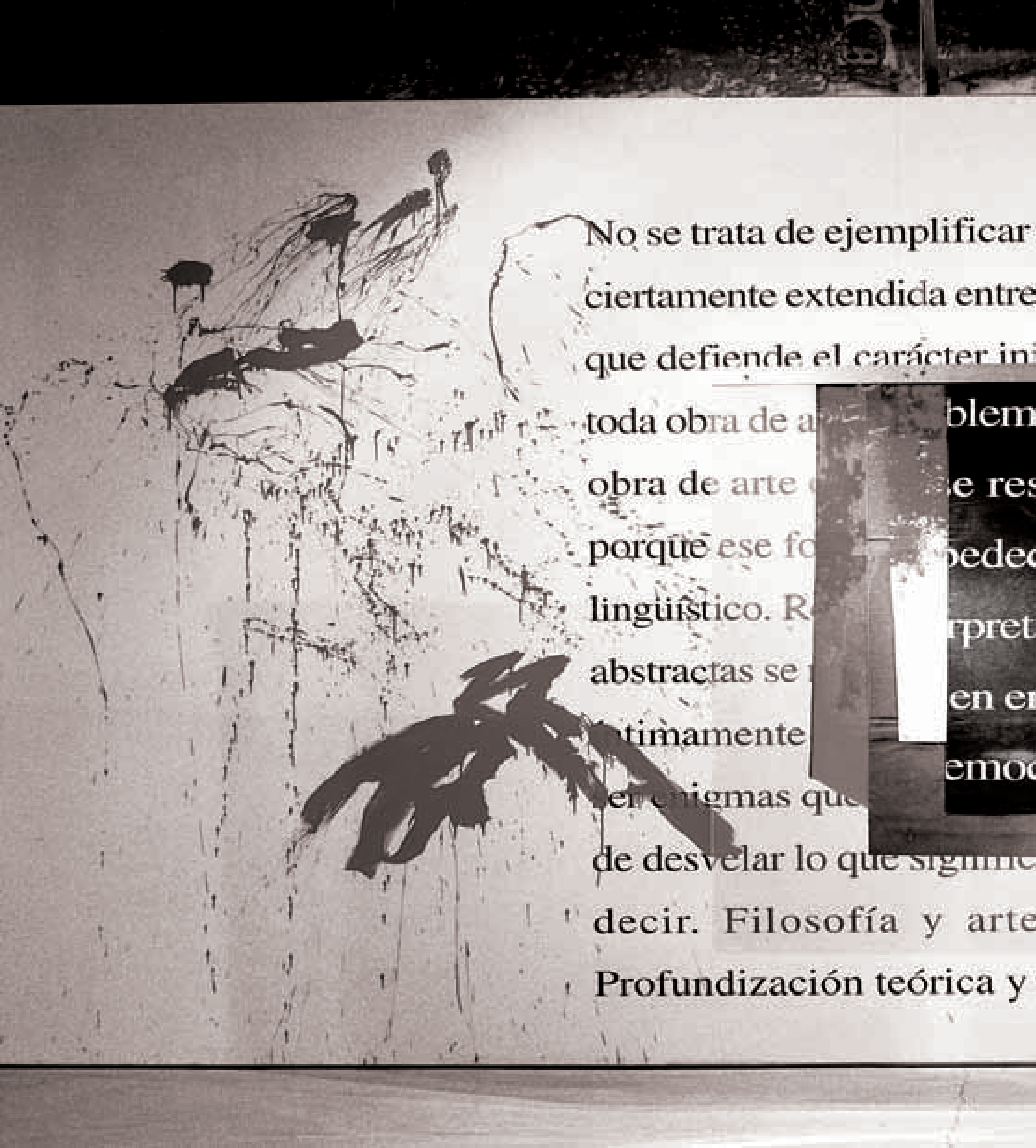










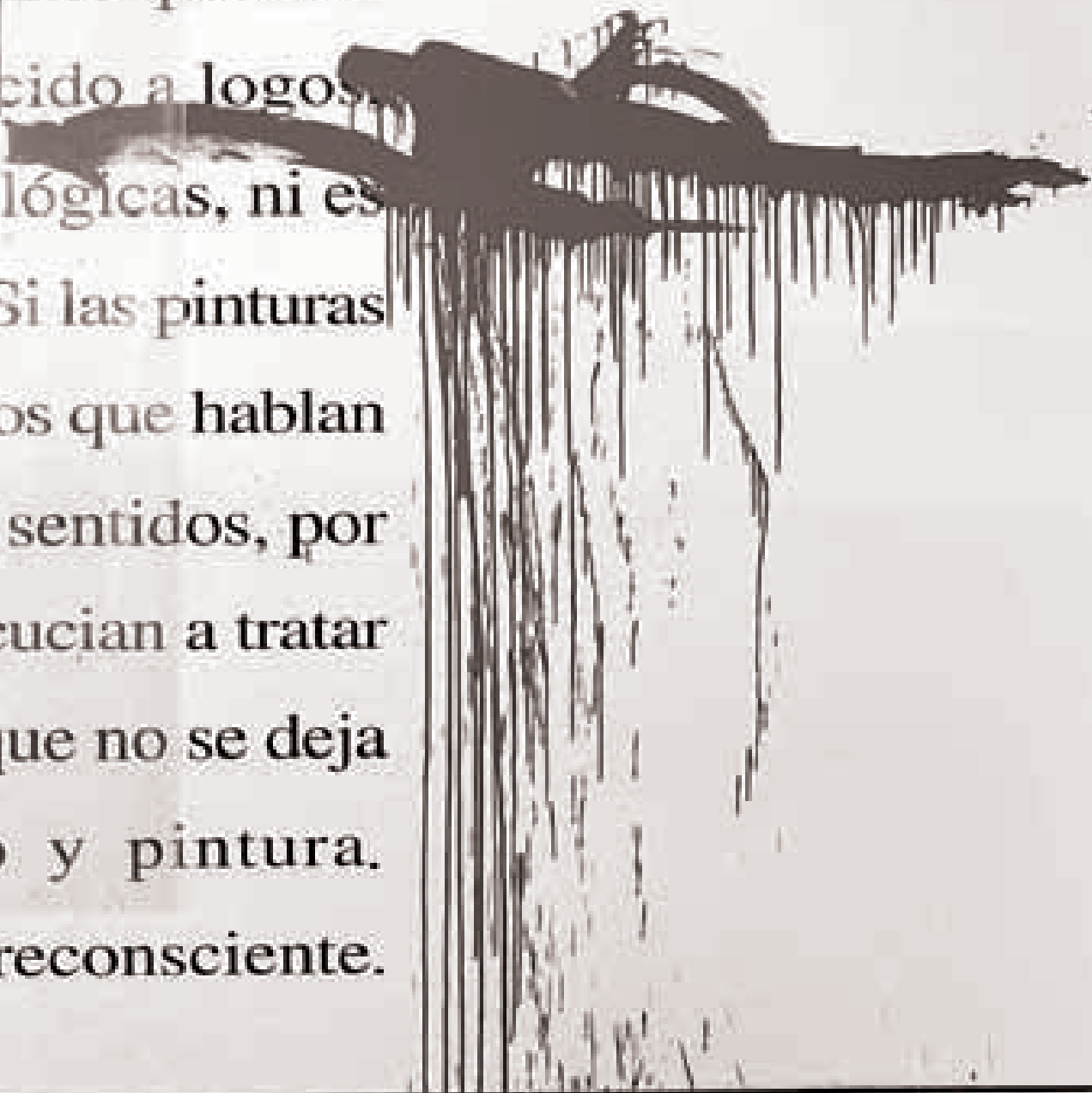


No se trata de ejemplificar
ciertamente extendida entre
que defiende el carácter ini

toda obra de a blem
obra de arte e res
porque ese fo bedeo
lingüístico. Re pret
abstractas se en en
ntinamente emoc

de desvelar lo que signific
decir. Filosofía y arte
Profundización teórica y

ar deliberadamente una postura,
re los plásticos contemporáneos,
ninteligible e ininterpretable de
mente e... imo que toda
esiste a... cido a logos,
ece a c... lógicas, ni es
etación... Si las pinturas
en form... os que hablan
oción y... sentidos, por
mean. Expresar lo que no se deja
te. Pensamiento y pintura.
y conocimiento preconsciente.













En la
foto: P.
figura
Quiero
cuenta
Según
el pro
iguen
fara, i
quien
duran
corta
duran
proce
del ex
entran

Quiero
fuerza
Dicho
duran
Tiene
modo
agrup
a la
duran
nagran
que, lo
y un
más
en op

Una pr
nada
dura
de pla
mucha
pueda
Nada
al m
con op

LA R



En las primeras décadas del siglo XX, cuando el arte se encontraba en un momento de gran efervescencia, se le atribuyó un papel importante en la vida social. Se le consideró un medio de expresión y de comunicación. Sin embargo, a lo largo del tiempo, el arte ha ido evolucionando y cambiando. En la actualidad, el arte es un fenómeno complejo y multifacético. Se le atribuye un papel importante en la vida social, pero también se le reconoce su capacidad para desafiar y cuestionar. El arte es un medio de expresión y de comunicación, pero también es un medio de reflexión y de crítica. En la actualidad, el arte es un fenómeno complejo y multifacético. Se le atribuye un papel importante en la vida social, pero también se le reconoce su capacidad para desafiar y cuestionar. El arte es un medio de expresión y de comunicación, pero también es un medio de reflexión y de crítica.

Cuarenta años después del nacimiento de Duchamp, seguimos en el camino del arte. Duchamp cambió el mundo del arte. Él fue el primero en utilizar el arte como un medio de expresión y de comunicación. Él fue el primero en utilizar el arte como un medio de reflexión y de crítica. Él fue el primero en utilizar el arte como un medio de desafío y de cuestionamiento. Él fue el primero en utilizar el arte como un medio de comunicación y de reflexión. Él fue el primero en utilizar el arte como un medio de desafío y de cuestionamiento. Él fue el primero en utilizar el arte como un medio de comunicación y de reflexión. Él fue el primero en utilizar el arte como un medio de desafío y de cuestionamiento.

Los precedentes de Brunelleschi y Duchamp en la pintura occidental, se han convertido en un punto de partida para muchos artistas. La obra de Brunelleschi, por ejemplo, es un ejemplo de cómo el arte puede ser utilizado para desafiar y cuestionar. La obra de Duchamp, por otro lado, es un ejemplo de cómo el arte puede ser utilizado para comunicar y reflexionar. La obra de Duchamp, por otro lado, es un ejemplo de cómo el arte puede ser utilizado para desafiar y cuestionar. La obra de Duchamp, por otro lado, es un ejemplo de cómo el arte puede ser utilizado para comunicar y reflexionar.

LA LÓGICA DEL RESPONDER



eutsi, m...
ikusten zuen; hor...
peepshowak perspektibaren...
lagunak liluratuta utzi zituen ilusio...
erdian bere begia ere ikusiko luke. Ispl...
autoerreferentzialtasunaren, iragarle dugu,

Brunelleschiren esperimentua eta bostehun mugarri berria finkatu zuen mendeabaldeko artea. Marcel Duchampek isilpean eraiki zuen bere Urjauzia / 2. Argiztapeneko gasa). Artelan hori 1969ko ekainean, egilea hil eta hilabete batzuetan ate handi-zahar bat da. Horman sartuta dago ikusle-voyeurrak ikuskizun bitxi bat ikus de. Adreiluzko horma batean hala-moduzko zulo bat ikus dezakegu. Emakumea biluzik dago etzanda dago, orbel eta adarrezko ohe baten eskuan gasezko lanpara zahar bati eusten dio zeru urdinaren azpian, baso bat eta laku bat dir-dir egiten du eguzkiaren errainuez, ikusle emakumearen alua da, pubisean ilerik bat e antzo, begi misteriotso eta hutsa, ikusleari

Brunelleschi eta Duchamp aitzindariak, mende eta amaieran, Ciriaren peepshowan hautem Ciriak ikuslearen begia dispositibo batean sart izan daitekeena. Artistaren subjektuak zer-nolako Objektuaren barruan izaera autorreferentia eta gure ikusmenaren izaera autorreferentia egiten du, eta argi horren pean, ikuslearekin nahasiak. Horrela, ikuslearen ustekabea.

PEEPSHOW

















CIRIA : BEYOND



Juan Vicente Herrera Campo
Presidente de la Junta de Castilla y León

María José Salgueiro Cortiñas
Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León

Alberto Gutiérrez Alberca
Viceconsejero de Cultura de la Junta de Castilla y León

José Rodríguez Sanz Pastor
Secretario General de la Consejería de Cultura y Turismo

Luisa Herrero Cabrejas
Directora General de Promoción e Instituciones Culturales

EXPOSICIÓN

Comisario: Carlos Delgado Mayordomo

Colaboradores: Gary Michael Dault / Melanie Mariño

Coordinación: Servicio de Promoción Cultural
Dirección General de Promoción e Instituciones Culturales
Consejería de Cultura y Turismo

CATÁLOGO

Producción: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León

Proyecto gráfico: CREAERTE.com

Corrección de textos: Esther Esteban Repiso

Traducciones: Vaughan Systems – Justin Peterson

Fotografías de las obras: José F. Lorén / José Manuel Ciria

Fotografías del artista: Beroiz Pérez de Rada / Tito Atán

Escaneado de imágenes: ARG Impresores / CEYDE Comunicación Gráfica

Fotomecánica e impresión: CEYDE Comunicación Gráfica

Encuadernación: Ramos

Diseño: Javier Remedios

Con la colaboración especial de:



© De la edición: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León
© De los textos: los autores
© De las obras: Ciria/ VEGAP

Depósito Legal: SG 25/2010
ISBN: 978-84-0718-603-2

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León y de los titulares del copyright.

CIRIA. PINTURA PARA PERPLEJOS.

Carlos Delgado Mayordomo. 39

CUADERNO DE NOTAS.

José Manuel Ciria. 49

RECORRIDO TEMPORAL DE LAS SERIES.	98
RECORRIDO ANALÍTICO DE LAS SERIES.	100
ESQUEMA DEL MÉTODO PARA GENERAR IMÁGENES (ENGRANAJE).	102
PARCELAS ANALÍTICAS.	103
UTILIZACIÓN DEL ESQUEMA DE MÉTODO.	104

PRIMERA PARTE. ÚLTIMAS SERIES PREVIAS A NUEVA YORK. 106

CIRIA: AMANECER.

Gary Michael Dault. 243

EL CUERPO DE LA FORMA: LA PINTURA DE JOSÉ MANUEL CIRIA.

Melanie Mariño. 251

SEGUNDA PARTE. SERIES DE NUEVA YORK. 258

CURRICULUM CIRIA. 430

ENGLISH TESTS. 439



M^a José Salgueiro Cortiñas

Consejera de Cultura y Turismo.
Junta de Castilla y León

Entre los muchos artistas que renovaron el panorama pictórico español desde principios de los años ochenta, José Manuel Ciria ocupa un lugar de especial relevancia por la calidad de su trabajo plástico y la sagacidad de su propuesta teórica, herramientas ambas con las que ha edificado su enorme prestigio en España y ha logrado activar una imparable trayectoria internacional.

A lo largo de su investigación en torno a la imagen abstracta, José Manuel Ciria ha trabajado habitualmente a través de series sobre las que ha consolidado diferentes vías de reflexión. La formulación de su trabajo, entendido como un campo de reflexión donde la pintura activa interrogantes sobre sí misma, ha determinado la singularidad de una extensísima obra difícil de encajar en una u otra tendencia grupal.

Esta negación de un vocabulario formal dirigido por las modas y el constante reajuste del pensamiento artístico del artista son aspectos que se revelan en la exposición “Ciria Beyond”. La cuidada labor de selección de las piezas que integran la muestra viene determinada no sólo por el excepcional interés y calidad de las mismas (creaciones de gran formato vinculadas a sus principales hallazgos plásticos e investigaciones conceptuales) sino también por el sutil diálogo que establecen con la sala de exposiciones de la iglesia del Monasterio de Prado de Valladolid.

Por todo ello, constituye un motivo de especial satisfacción para la Consejería de Cultura y Turismo poder presentar esta exposición que sin duda hará disfrutar a visitantes y amantes del Arte, a la vez que deseamos que la muestra contribuya a enriquecer nuestro legado artístico, convencidos de que el saber mirar y apreciar la obra de nuestros mejores artistas forma parte esencial de nuestra cultura.



CIRIA. PINTURA PARA PERPLEJOS

En el arte actual, la diversidad estilística de las creaciones artísticas queda legitimada no ya por las normas que rige la teoría tradicional de los modos, sino por el hecho de que las creaciones tienen el poder y el derecho de obedecer a sus propias leyes. La consecuente ausencia de criterios claros de valoración guarda una correlación directa con la perplejidad del espectador ante la obra de arte actual: los diversos lenguajes se afianzan según su originalidad y se constituyen como experimentos autónomos; cada uno de esos lenguajes supone, a su vez, una especie de reto a un cambio de apreciación. Ubicar adecuadamente los móviles de los desarrollos artísticos actuales parece que ha dejado de ser, por su hermetismo, una labor prioritaria para aquel que contempla la obra de arte.

El título de este texto, “Ciria. Pintura para perplejos”, tiene un carácter tan enfático como ambiguo. Por un lado, la pintura de José Manuel Ciria no se presta a una lectura fácil, no es inmediata en su entendimiento, y precisamente en esa riqueza misteriosa, laboriosamente labrada, radica la excepcionalidad de su trabajo. Pero, por otro lado, cualquier aproximación crítica descubre que su obra está firmemente sujeta a un discurso que le presta sentido y justificación, pues los resortes de su creación no son nunca meras elucubraciones formales. Para el artista, las imágenes no son simples presupuestos sino resultados de protocolos plásticos hondamente meditados.

Consciente de que, en el contexto que le toca vivir, el arte está inserto en una crisis de las estructuras puras, Ciria ha conseguido mantener una reflexión pertinente sobre la especificidad del medio pictórico. Lejos de intentar que la pintura se difumine en su interacción con otras disciplinas, ha buscado siempre consolidar la vigencia del medio como herramienta de creación y pensamiento. Esto no ha sido óbice para que su investigación haya derivado, en ocasiones, hacia ciertos grados de hibridación (así su relación con la fotografía) o nuevas estrategias de disposición del medio (integración en el entorno urbano, desplazamiento y expansión dentro del ámbito expositivo...) Ahora bien, en todos los casos, el artista ha seguido hablando a través de un lenguaje estrictamente pictórico, o dicho de otro modo, nunca ha supeditado la dimensión esencial de su trabajo a favor de lo híbrido o de lo escenográfico.

Nacido en Manchester en 1960, Ciria inicia en la España de los años setenta un singular proceso de “autoformación” artística donde combina el aprendizaje académico con la exploración personal de los criterios del vanguardismo histórico. Será a principios de la década de los ochenta cuando comience a establecer una condición más severa para su pintura, estructurada ahora en series y, desde un punto de vista formal, en conexión directa con el neoexpresionismo figurativo imperante a nivel internacional. Su negación de un vocabulario formal dirigido por las modas y el constante reajuste de su diagrama teórico se sitúa en los primeros años de la década de los noventa, momento en el que el artista consolida una imagen abstracta para su obra.

Algunos de los cuadros que conformaban la serie “Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos” (1989-90) pueden ser considerados como el inicio de un trayecto que pronto se verá complementado por una *plataforma teórica* que comenzará a desarrollar a modo de cuaderno de notas; a través de la plasmación escrita de su pensamiento tratará de dilucidar los mecanismos de la pintura analizándola como lenguaje, experimento con unos objetivos muy concretos que serán señalados por el artista a lo largo de sus páginas: “Legitimar la práctica pictórica, a través de una actitud experimental investigadora, e intentando establecer significados / Objetivar los acontecimientos que se desarrollen en la práctica pictórica, por medio de una reflexión teórica. (Teoría unida a experimentación) / Observar los cambios de significación que se produzcan atendiendo a la formulación de una serie de unidades descriptivas / Interesarnos en la comprensión de los mecanismos de expresión específicos de la pintura”.

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

Al mismo tiempo, y tal vez como origen directo de sus primeros escritos teóricos, Ciria comienza a beber de un variado conjunto de fuentes literarias, críticas, filosóficas y artísticas: es la época donde descubre el pensamiento teórico de Kandinsky, Clement Greenberg y Walter Benjamín, la filosofía del lenguaje y la teoría semántica, desde Wittgenstein a Chomsky, y procesa de manera personal las aportaciones visuales de artistas como Malevich o Beuys, así como la base discursiva de los artistas conceptuales. Un periodo donde asume estas distintas perspectivas para poner los cimientos de un nuevo estadio de su producción. Pero esta preocupación no es sólo teórica. Las pinturas que realiza en estos momentos intentan poner de relieve estos intereses con tanta intensidad como sus escritos, si bien aún dentro de una rigidez geométrica que poco a poco se irá matizando para fluir hacia otros ámbitos.

A través de este cuaderno de notas, Ciria reflexiona sobre las principales cuestiones teórico-experimentales de su investigación, esto es, la compartimentación, las técnicas de azar controlado, los niveles pictóricos y los registros iconográficos. Estos cuatro conceptos, unidos a las múltiples posibilidades de interrelación que entre sí ofrecen (combinatoria) constituirán la sólida base conceptual que conformará la producción posterior del artista. De hecho, demostrando la heterogeneidad de perspectivas que otorga el fundamental concepto de la combinatoria, el artista logrará multiplicar las posibilidades de su ideario estético-formal.

La profunda curiosidad intelectual de Ciria, su exigente método de trabajo y su amplitud de miras con respecto a la disciplina pictórica le acompañarán durante toda producción posterior. Ahora bien, recorrer la trayectoria que siguió tras el descubrimiento de la imagen abstracta es entrar en un espacio con senderos que se bifurcan y se vuelven a encontrar. Tras la *liberación del significante* que supuso su llegada a la abstracción, Ciria buceó en las posibilidades expresivas de los distintos soportes (lienzo y lona plástica, como recursos fundamentales); exploró la idea de lo efímero (serie “Mnemosyne”, de 1994) y sus consecuencias en la memoria; dialogó de manera directa con la tradición clásica (serie “El Tiempo Detenido”, de 1996); reconfiguró el género paisajístico (serie “Monfragüe”, 2000); pero, sobre

todo, operó a través de un pulso constante entre el gesto y el orden (la disposición cuadricular *versus* la irrupción accidentada de la mancha). Y si bien esta parcela de investigación no define la totalidad de intereses de su obra, en esta época las obras mayores, las más innovadoras, son precisamente las que ponen al límite las posibilidades dialécticas de la mancha y la geometría. La condición inasimilable de los constituyentes de la primera –aceite, ácido y agua- y las múltiples dicciones que conseguirá imponer a la segunda, trazarán muy diversos niveles de intensidad expresiva en infinidad de series, que se irán sucediendo durante la segunda mitad de la década de los noventa y los primeros años del nuevo siglo.

Ciria, que siempre ha tomado decisiones lúcidas acerca de su propia evolución, trasladó en 2005 su taller principal a Nueva York. Este cambio geográfico tendrá también una importante dimensión formal, pues significará el inicio de un proceso de enfriamiento de la expresividad abstracta de su pintura inmediatamente anterior. Esta idea vendrá dirigida por un componente que gana ahora protagonismo, el dibujo, y que logrará imponerse como límite de la mancha y, en consecuencia, como amazón compositivo de la imagen. El rigor físico de los autómatas que protagonizan su primera serie importante en Nueva York, “Post-Supremática” (2005-2006), dará paso al complejo polimorfismo de “La Guardia Place” (2006-2008), donde la principal tensión vendrá determinada por la dialéctica entre lo abstracto y lo figurativo. Ahora bien, incluso en las obras más netamente narrativas de esta serie, no existe en modo alguno un retorno a la figuración tradicional ni la posibilidad de una identificación inequívoca por parte del espectador.

Frente a la consecución del sentido como una fractura abierta, su siguiente exploración gravitará sobre la condensación lineal de un diseño oval recurrente, depurado y simple, que plantea en su serie “Schandenmaske” (2008). Tal vez como respuesta al carácter semánticamente puro de este módulo-máscara, el artista ampliará en estas piezas su gama cromática, acelerará su ritmo fluyente sobre el soporte y buscará el realce del color a través de inarmónicos contrastes. Iconografía fracturada e intensa cromofilia, dos códigos incompatibles en los proyectos anteriores y que tan sólo se reconciliarán en el trabajo más reciente del pintor, la excepcional Suite “Desocupaciones” (2008), donde transgrede, además, la compactibilidad cerrada del signo.

En sus trabajos más recientes, agrupados bajo la familia “Memoria Abstracta” (2009), Ciria retoma el vocabulario formal de su serie clásica de los años noventa “Máscaras de la Mirada”. Sin embargo, el artista intensifica ahora los dos extremos de aquel vocabulario: la mancha se vuelve más libre, intensa y dramática, mientras que la geometría del fondo acentúa su rigor constructivo.

Al revisar globalmente el trabajo de José Manuel Ciria y, sobre todo, al advertir la solidez que anuda su evolución, resulta inevitable suponer la presencia de unos principios programáticos que han funcionado como mapa conceptual en su trayectoria. El propio artista ha desgranado a través de ensayos y entrevistas el proceso intelectual que sustenta su pintura: ha dispuesto ante nosotros las herramientas fundamentales del método *Abstracto Deconstructivo Automático* y, con ello, ha explicado su manera de modular los distintos estratos plásticos. Sin embargo, y por más que el propio artista nos permita penetrar en sus secretos, su arte sigue alcanzando valores inquietantes que no pueden resumirse en la aplicación de un programa establecido.

En nuestra propuesta analítica, conjugamos conceptos específicos de raigambre estilística (maculaturas, retículas, dibujo) junto a otros apartados de carácter subjetivo y, por tanto, no programáticos (pulso abstracto, ruina, construcción, polimorfismos). Esta doble acción nos permite desvelar los vértices de una

evolución imposible de comprender bajo unos parámetros estrictamente formales o de mera continuidad cronológica. En la trayectoria de Ciria se da, por ejemplo, un continuo encabalgamiento de temas y fórmulas, así como la recuperación de ideas ya elaboradas en etapas anteriores. Y si bien los distintos apartados que componen el texto no agotan todos los motivos de su investigación, consideramos que sí consiguen establecer un sistema operativo útil a la hora de sintetizar los componentes de su discurso.

MACULATURAS

Cuando el arte promueve una emancipación de sus principios con respecto a las condiciones habituales de la visualidad y a los cánones de la imitación ilusionista de la naturaleza, desaparece para el espectador la evidencia de la relación de la imagen artística con un tema concreto. La propia forma pictórica abstracta pasa, pues, a ser el propio tema.

Ciria investiga en sus primeras series abstractas sobre la mancha en sí misma y su expansión sobre el soporte a través de los métodos de azar de raigambre surrealista. Esto no quiere decir que el artista haya dejado de lado el control sobre la mancha; de hecho, las estrategias de corrección mantienen un carácter protagonista en sus trabajos. Sus primeras obras en esta dirección (algunas de la serie “Europa”, de 1991-1992 y, sobre todo, las serie “Sombras o Maculaturas”, de 1992 y “Piel de Agua” de 1993) revelan un alto dominio de los recursos técnicos: veladuras, texturas, sutiles pinceladas, chorretones, la aplicación del goteo en los puntos exactos de la composición, invaden el soporte con la coherencia que da lo que ha sido planificado en sus esquemas básicos.

La legitimación de estas formas azarosas viene apoyada por un proceso artístico que genera sus propias leyes y que establece códigos autosuficientes. Estas manchas parecen surgir de las propias entrañas del soporte, como humo que ha conseguido escaparse, que busca reconfigurarse de manera desesperada y que sugiere toda una multiplicidad de experiencias: de luz, de sombra, de silencio, incluso una experiencia temporal, como proceso de una expansión detenida por la cada vez más poderosa estrategia de la retícula.

RETÍCULAS

El conjunto de piezas que componen la serie “Encuentros Naturales” (1992-1994) se revela como uno de los trabajos más sólidos de la primera etapa abstracta de Ciria, y sin embargo, se trata de una serie que prefiere esconder antes que revelar y que acoge el silencio como elemento ordenador privilegiado. Un silencio que permite seguir las trazas que los pliegues y las rozaduras han generado sobre el soporte, la irregularidad de una lona plástica que no acoge con facilidad la intervención matérica en su superficie. De este modo, la mano del artista actúa con extremada delicadeza para no alterar en su totalidad una piel que muestra huellas y heridas, luces y sombras, sello del tiempo que confiere a esta serie un sentido casi arqueológico. Pero, sobre todo, la estructura trazada por las cerchas oxidadas sobre la lona genera una formulación geométrica, compuesta por líneas paralelas que configuran un mapa ordenador y que acentúa el orden geométrico sobre el que Ciria había investigado en sus obras inmediatamente anteriores.

En la serie “El Uso de la Palabra” (1993) Ciria comienza a activar con mayor nitidez una dialéctica entre la mancha y la geometría que culminará en su serie “Máscaras de la Mirada”, iniciada a finales de 1994, y cuyas consecuencias analizaremos en el siguiente epígrafe. De momento, la retícula formalista congela y oprime el palpito de la mancha, es decir, gana sin apuros la batalla. Un proceder ordenador que le

descubre la posibilidad de un espacio reticular depurado y lacerante, mediado por la memoria del propio soporte, y que más adelante el artista categorizará y enumerará en todas sus posibilidades. Pero de momento, en estas primeras experimentaciones, la geometría no constituye tanto el síntoma de un trabajo analítico como un descubrimiento intuitivo de sus posibilidades ordenadoras y antinarrativas.

PULSO ABSTRACTO

Clement Greenberg señaló que “un arte importante es imposible, o casi imposible, sin una asimilación profunda del arte mayor de los períodos precedentes”. Mancha y geometría son el eco de una objetivación histórica, inmanente a sendos modos de entender la abstracción que cristaliza con la modernidad, pero que tienen una larga historia. La restauración que emprende Ciria de este principio genitor de las heroico-vanguardias no podía sino manifestarse a través de la compleja problematización que supone la praxis pictórica actual.

Hablar de un pulso entre mancha y geometría en el arte maduro de Ciria es mencionar un lugar común que impregna constantemente su bibliografía. Ambos elementos aparecen trabados a lo largo de toda su etapa abstracta. Hasta la exposición *Gesto y Orden* (1994), en el Palacio de Velázquez de Madrid, la geometría se superponía a las manchas gestuales. Con la serie “Máscaras de la Mirada”, las manchas pasarán a ocupar el primer plano y la retícula lineal se convertirá en fondo (con notables excepciones, como la serie “Intersticios”, realizada en 2002, donde la segmentación geométrica del soporte se acentúa y la mancha se somete a ella).

Ciria asume distintos capítulos de la historia del arte desde un arrojado afán investigador hasta consolidar un tipo de imagen donde se plasmarán las dos grandes tradiciones abstractas renovadoras del siglo XX: la geométrica y lo gestual. Ambas líneas de actuación van a ser, efectivamente, dos pilares de un discurso en el que el artista sabrá desbordar ambas propuestas, primigenios parámetros conceptuales de su diagrama estético, tan personalmente reelaborados que en su obra no ofrecerán nunca el sabor de lo *dejà vu*. Al contrario, José Manuel Ciria asume desde el inicio de su trayectoria abstracta esta pluralidad desde un profundo conocimiento de las infinitas posibilidades que ofrece la dialéctica *gesto y contención*, para desarrollar a partir de estos parámetros series distintas pero con una misma raíz metodológica. De este modo “Manifiesto” (1998) o “Carmina Burana” (1998), y ya, jalonando los primeros años del nuevo siglo, las series “Compartimentaciones” (1999-2000), “Cabezas de Rorschach I” (2000), “Glosa Líquida” (2000-2003), “Dauphin Paintings” (2001), “Venus Geométrica” (2002-2003), “Sueños Construidos” (2000-2006) u “Horda Geométrica” (2005) mostrarán la amplitud de posibilidades que plantea dicha formulación. Pero las variantes de este diálogo entre mancha y geometría no traducen toda la compleja riqueza, la diversidad y la ambigüedad formal de sus creaciones. Percibimos un progresivo desplazamiento hacia el sustento simbólico, que oscilará entre campos de acción tan diversos como el audaz juego semántico-referencial de “Glosa Líquida” o la modulación figurativa de “Cabezas de Rorschach I”.

RUINA

Señalaba Alberto Ruiz de Samaniego, a propósito de la serie “Glosa Líquida”, llevada a cabo por Ciria entre los años 2000 y 2003, que “la imagen de la ruina comporta siempre la supresión de los principios de composición cerrada, obra completa, orden cósmico y ausencia de temporalidad propia de los postulados clásicos. Este pintar es así la experiencia del desgaste; experiencia abierta del mundo, de un mundo que se desgarrar”.

Efectivamente, el desplazamiento del orden siempre provoca la ruina. La aplicación de este concepto en el arte tiene su primera fuente en ese automatismo que Breton defendía en el primero de los manifiestos surrealistas como “una nueva y pura forma de expresión” destinada a provocar el flujo sin el control de lo racional. De flujos y residuos, de la temporalidad de lo informe, habla la serie “Glosa Líquida”, donde la pintura sigue su curso sin la intervención de la mano –de la conciencia ordenadora– del artista. No hay mancha que no aparezca como rigurosamente imprevisible, perpetua sorpresa ante la mirada del espectador en su movimiento deslizante sobre la lona plástica. El trayecto del chorretón tiene su duración, su vida, y siempre su fin, cuando se detiene abruptamente, o su desarrollo se proyecta virtualmente más allá del soporte. El automatismo surrealista deconstruido por las investigaciones conceptuales del artista se detiene ahora con el impulso de una serie de manchas que, como ha señalado el propio Ciria, “se mueven en un espacio no referencial. Un esquema o dibujo que se adivina automático e inservible, puro juego de tensiones dictadas por un tercer ojo distraído y vago. Ojo inexplicable que dota a la mirada de intuición”.

La serie “Glosa Líquida” acoge la posibilidad de un tiempo poético que, como dice Bachelard, es un tiempo que nace de la profundidad del instante, metafísico y no cuantificable, un tiempo que denomina *vertical* para diferenciarlo “del tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa”. El carácter interno de este tiempo poético se conjuga a través de la evolución creadora y la materia –en el sentido que Bergson dividía en la naturaleza lo vivo y lo inerte– para establecer una duración continua accesible únicamente mediante la intuición. No sirven, pues, ni formulaciones de ratios matemáticas ni la reducción a un *minimum* conceptual para concretar el tiempo fluido y subjetivo de estos cuadros.

CONSTRUCCIÓN

Iniciada a finales de 1999 y persistente hasta el año 2006, la serie “Sueños Construidos” supone un nuevo escenario para su pintura: Ciria incorpora las nociones de *collage* y ensamblaje, es decir, de restitución de una totalidad a partir de diversos componentes. Cada uno de ellos pierde su sentido original y entra a formar parte en un nuevo conjunto organizativo modulado por las reglas de la combinatoria. El conjunto parece erigirse tanto en un reciclado de su propia versatilidad plástica como en una audaz reconsideración de los modos constructivistas de la vanguardia soviética. En cualquier caso, se trata de una nueva estrategia para sintetizar el gesto y el azar con los esquemas analíticos del orden. Más que representaciones de sueños, como parece indicar el título, estas obras simbolizan la estructura del material onírico, fragmentada pero susceptible –a través del análisis consciente– de una interpretación que nos revele los deseos que lo han originado.

Esta nueva arquitectura pictórica no va a configurarse en una dirección única: el artista ensamblará diversos soportes independientes en una continuidad irregular; en otras ocasiones, los diversos materiales se unificarán sobre una estructura única; asimismo la puntual incorporación de elementos tridimensionales o la revisión de géneros tradicionales como el bodegón acentuarán la heterogeneidad de esta serie.

Esta modalidad constructiva, donde predomina el rigor de la forma, será la principal estrategia seguida por el artista en su nueva etapa neoyorquina, iniciada a finales del año 2005. De hecho, su serie “Post-Supremática” (2005-2006) también nos habla de formas construidas, pero ahora edificadas no por el

ensamblaje o el collage, sino por la incorporación, como jácena estructural, del dibujo. Por otro lado, la iconografía se verá concretada en unas figuras desornamentadas, austeras, sin identidad, pero de aspecto humano, o, paradójicamente, deshumanizadas.

POLIMORFISMOS

En 2006 Ciria inició en Nueva York la serie “La Guardia Place”, momento clave en su investigación acerca de la línea como instrumento modulador de la expansión de la mancha. Utilizamos conscientemente el término “investigación” porque el artista desarrolla un proceso sistemático de los niveles conceptuales de su pintura, según un modo de proceder en el que una determinada vía de reflexión es apurada en todas sus consecuencias hasta generar una serie o familia. Esto no niega, ni mucho menos, el carácter intuitivo de su obra ni implica una noción secuencial necesaria para entender su trabajo, pero delimita las principales claves interpretativas de cada periodo de su producción.

En “La Guardia Place” (2006-2008) el control expansivo de la mancha y la consecuente estabilización iconográfica designa en ocasiones la memoria de una inicial precisión figurativa que conserva con nitidez la huella del referente; en otros casos –los más numerosos– las posibilidades de simbolización devienen inquietantes y ambiguas. ¿Qué significa esto? Pues bien, quiere decir exactamente que el artista no postula una reconciliación con la abstracción ni con la figuración, pero tampoco se sitúa en un punto medio, equidistante. El efecto semántico fluctúa dentro de una retórica visual que define cartografías donde se van inscribiendo rutas lineales siempre inquietantes, metamorfosis orgánicas cuyo perfil se instala en un vacío donde la huella de la narración aparece y desaparece. En este atenuado desfase entre la solidez de la iconografía y la pluralidad del significado –que siempre deviene ambiguo, nunca literal–, percibimos una sutil crueldad que va dejando como vacíos de sentido lógico las estructuras cotidianas que son nombradas por el título de cada obra.

Desde el punto de vista formal, la línea se constituye como el único resorte que posee el ambiguo motivo iconográfico 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 de los años noventa. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación o límite para la mancha: la línea se convierte, como ya hemos advertido, en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevos temas y, además, abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular de los motivos.

Sus series posteriores, “Máscaras Schandenmaske” (2008) y “Desocupaciones” (2008) estabilizarán y descompondrán, respectivamente, la estructura comprensible de la forma. En la primera, parte de una estructura sencilla y recurrente como es aquella que cierra el contorno de la máscara. Pero ahora 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. 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 Greenberg (desmontado por las respuestas de Steinberg, Mitchell o Mary Kelly) no es recuperado por Ciria como un simple fetiche de la modernidad. Para el artista, el acto de subrayar la 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.

A partir de una forma oval (máscara) recurrente, Ciria emprenderá una valoración de una lectura transversal de la forma en “Desocupaciones”. 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. 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.

Poliédrico y complejo, este último periodo en la actividad del artista culmina en una nueva valoración del ya clásico conflicto entre mancha y geometría. Tras haber enfriado su pintura en las tres últimas series mencionadas, Ciria emprende “Memoria Abstracta” (2009), donde reacciona reafirmando los dos extremos de su poética de los años noventa: mancha, de expresividad ahora extrema, y retícula, de un rigor infranqueable establecen una sintaxis poderosa y desasosegante. La sintaxis resultante posee una furiosa energía interior que parece litigar por liberarse de la estricta compartimentación geométrica que organiza su ritmo sobre el soporte. Tal dicotomía entre la encadenada serialidad del damero y el poder sugestivo y dinámico de lo informe es, al mismo tiempo, un sabio giro de tuerca a las tensiones entre los medios compositivos y expresivos que hasta ahora había diseccionado. Lo sorprendente es, sin duda, su capacidad para partir de la dialéctica de la modernidad y construir un trabajo absolutamente desligado de los tradicionales relatos pictóricos. El acento en la intensidad, en el dramatismo, que poseen sus últimas composiciones no es un disfraz o un velo que tamice una idea ya explorada. Pese a la persistencia por parte del artista de declarar que, inevitablemente, siempre termina pintando *el mismo cuadro*, lo cierto es que Ciria es capaz de transformar constantemente la piel de su pintura sin, por ello, anular su inconfundible identidad.

DIBUJOS

Los dibujos de Ciria son la resolución gráfica de diferentes reflexiones puntuales, herramienta de comprobación, de análisis de las posibilidades formales y modelo conceptual para su proyecto pictórico. En ellos mantiene ese frente de acción instintivo y gestual, donde germina y adquiere forma el vocabulario que consolida en sus cuadros. Los grafismos cubren una función compositiva, pero también semántica cargada de sugerencias.

La presencia del dibujo, a modo de cuaderno de notas, es propia de toda la trayectoria del artista. Pero tal vez sea en Nueva York, donde esta herramienta plástica es fundamental en su discurso pictórico, donde la importancia de estas gráficas sobre papel adquiere una dimensión protagonista. 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 de 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 uno de sus cuadernos 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).

Este cuaderno, compuesto por dibujos ejecutados entre 2006 y 2008, así como el posterior “Nux Fulguris”, nos proporcionan claves de encaje, delineación, estructuración, claroscuro que, no siempre, se plasman de manera directa en sus obras pictóricas. Sólo una mirada conjunta a sus cuadernos nos permite advertir la reserva de posibilidades que el artista ha valorado, los agrupamientos de problemas que dieron origen a sus trabajos y las nuevas propuestas que se establecieron desde proposiciones aparentemente antagónicas. Sus dibujos son, por tanto, mecanismos para procurar (por afirmación o negación) la elaboración de un proyecto pictórico, pero también imágenes impactantes por sí mismas; respiran la intención de estar construyendo el diseño ideal de una realidad plástica. Sin embargo, son una pieza más del complejo engranaje conceptual que anuda la obra de Ciria a un proceso creativo de infinita multiplicidad.

C U A
D E R
N O D
E N O
T A S

1 9 9 0

José Manuel CIRIA

Cuaderno de notas - 1990
Notebook - 1990

A finales de los años ochenta mi pintura era aún figurativa, había realizado numerosos experimentos intentando saltar a la abstracción, pero los resultados eran francamente decepcionantes, y no quiero decir únicamente que no "comprendía" lo abstracto, cuando lo cierto es que algunos de aquellos ejercicios tenían interés y eran atractivos en cuanto a composición, color y textura. Experimentos, que en algunos casos me arrepiento de haber destruído.

El principal problema, visto desde la distancia, es que mi formación era clásica y autodidacta, y no sabía por donde entrar en la abstracción. No conseguía "creerme" aquellas composiciones, no podía entender la pintura como mera experimentación formal sin sentido y sin rumbo.

Quería hacer pintura abstracta pero continuaba anclado en la figuración, la pesadilla duró aproximadamente dos años. El salto, al fin, se produjo con bastante naturalidad por medio de una doble vía. Por un lado, estaba trabajando en una serie denominada *Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos*, dicha serie como su nombre indica estaba formada por cuatro familias o grupos de obra, los dos últimos tenían una vocación claramente abstracta que únicamente había de desarrollarse. Y por otro lado, la sincera necesidad de generar una plataforma teórica imbricada de toda una serie de preocupaciones conceptuales. Es decir, mi deseado salto a la abstracción, vino propiciado, aparte de por las experimentaciones plásticas en este sentido, por la dotación de una especie de "percha" teórica o sistema, que me permitía desarrollar todo un genuino campo de investigación.

Muchas de aquellas preocupaciones teóricas se recopilaron en un pequeño cuaderno, que siempre me ha acompañado. Anotaciones, ideas, bosquejos, pensamientos de Benjamín, de Kandinsky, de Tolosa, referencias a Malevich y Beuys, aproximaciones irresueltas a lo semiótico, garabatos sobre mis diatribas e intereses. Lo sorprendente, si alguien consigue descifrar mi letra, es que todo lo que ha ido ocurriendo en mi obra durante toda la década de los noventa, ya estaba perfectamente esbozado entre sus renglones. El espectador podrá observar que existe un enorme paralelismo entre las anotaciones y bosquejos, infinidad de conceptos incluidos en mis textos y, muchas de las obras que conforman mi producción.

By the end of the 80s my painting was still figurative, I had carried out many experiments trying to move into Abstraction but the results were really disappointing, and I do not mean only that I did not "understand" abstract things. Anyway, the truth is that some of those exercises were interesting and attractive as regards composition, color, or texture. Experiments that, in some cases, I regret destroying them.

The main problem, once time has passed by, is that I had a classical and autodidactic training. Thus, I did not know how to come into Abstraction. I did not manage to "feel" those compositions, I could not understand painting as a mere pointless and aimless formal experimentation.

I wanted to paint abstract things but I kept anchored to Figurativeness, and the nightmare lasted approximately two years. I finally moved into Abstraction, and quite naturally, by means of a double way. On the one hand, I was working on a series called *Hombres, manos, formas orgánicas y signos* (Men, hands, organic forms and signs) which, as its name suggests, consisted of four suites or groups of paintings, the last two had clearly an abstract calling which only needed to be developed. And on the other hand, the real necessity of creating a theoretical background interwoven with quite a series of conceptual concerns. That is, my desired movement towards Abstraction was brought about, apart from plastic experimentations in this sense, by some kind of theoretical "hanger" or system that allowed me to define quite a genuine field of investigation.

Many of those theoretical concerns were collected together in a little notebook that has always accompanied me. Notes, ideas, sketches; Benjamin's, Kandinsky's, Tolosa's thoughts; references to Malevich and Beuys; unsolved approximations to semiotic matters, scribbles about my interests and diatribes. What is surprising is that, if anyone manages to read my handwriting, everything that has happened to my work during the 90s was already and perfectly outlined in this notebook. The observer could realize that there is parallel between the notes and sketches, the countless concepts mentioned in my writings, and the lot of works that compose my oeuvre.

①

- NECESIDADES OBJETIVAS
- ELEMENTO CONSTITUTIVO (OBRA)
 - CONCLUSIVAS
- UNIDADES INTINTIVAS/SIGNIFICATIVAS
 - SIGN. PICTÓRICA
 - SIGN. IMAGEN
 - SIGN. OBJETO
- EXPLORACIÓN SÉGNICA (OBRA)
- CREACIÓN UNIDADES MÍNIMAS
- LENGUAJE (LEYES PROPIAS)

② La creación artística, siempre está sujeta a las posibilidades y recursos del creador. Por ello, debiera ser tan importante la intención como el resultado.

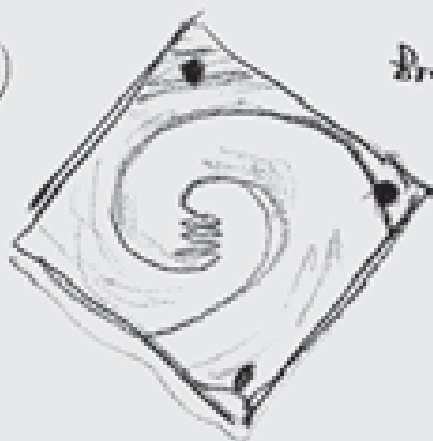
CONCEPTO DE COMPARTIMENTACIÓN

Explicar en un texto a que nos referimos con compartimentación. La compartimentación con un punto más dentro del grupo de parcelas que pretendemos abordar.

- Niveles pictóricos
- Registros iconográficos
- Técnicas autográficas (a ser controlado)

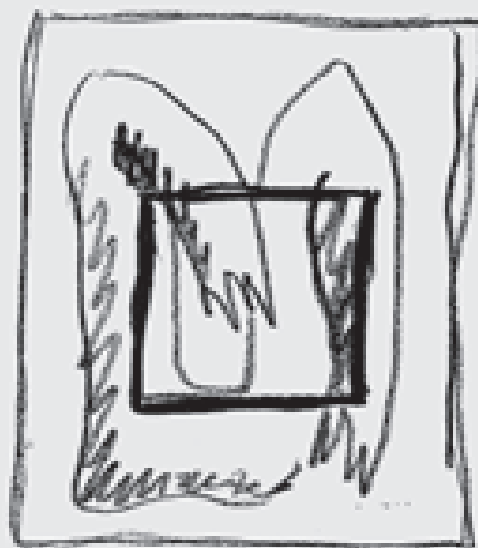
Desarrollar un elemento más del grado del análisis y experimentación:
COMBINATORIAS?

③



Brasos con puntas
puntas de 1989
(130 x 130 cm)

MANOS



Paralelismo
1989
MANOS

COMPARTEMENTACIÓN SIMPLE

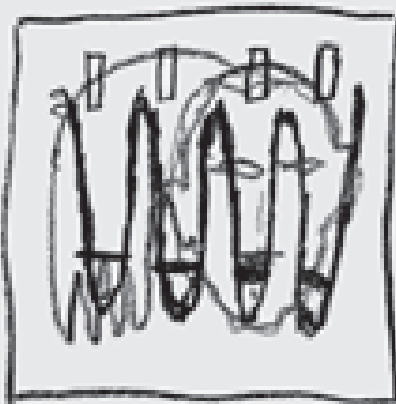
resalta en variación color
(aunque el fondo no se vea)
(veladura externa)



MANOS 89 Resalta con signos abstractos sobre
(200 x 200 cm) elemento figurativo.



MANOS 89 Signos abstractos sobre elemento
(200 x 200 cm) figurativo y composición



MANOS - MANOS
"CÓRTEZ"
1989
(150 x 150)

Signos abstractos y figurativo
sobre elemento figurativo
(~~signo~~ composición como
signo)

COMPORTAMENTALES

④ a) Obra acomportmentada
(Ausencia de comportamentación)

b) Obra comportmentada

- comportamentación simple
- comportamentación compleja
-
-
-
-

SIMPLE

- Dependiendo de cambio de color,
forma, transparencia,
comportamentación como SIEMPRE

MULTIPLE (con las unidades características
y propiedades)

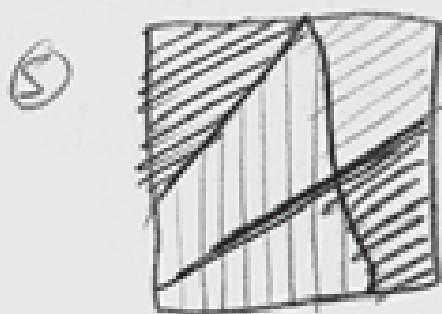
- comportamentación hiperpuesta

- " " aislada

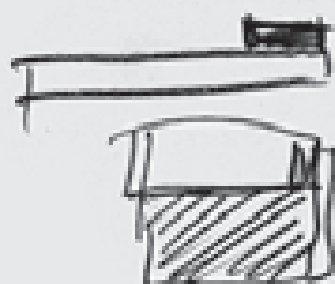
- " " de superposición

- Con respecto al color y al plano.
- Etc. etc.

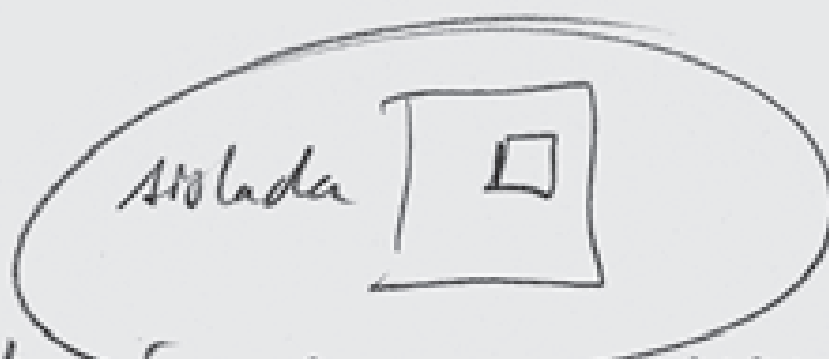
COMPARTE MONTACUANTO (4º Elemento)



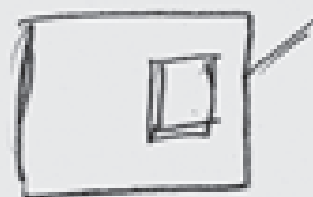
compartimentos
superpuestos



compartimentos
simple coincidente
con superficie



~~compartimentos de superposición~~

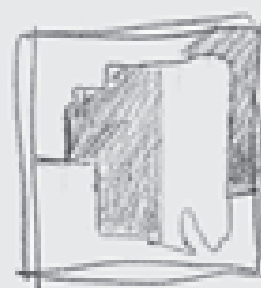


LIADA

EL EUROPEO

N.º 19 ENERO 1993

400 PTS.



YAMAMOTO/WENDERS
Moda en las ciudades

- *Mario de referencia*
- *Características baby boom*
- *Mechios (contenidos, extensión)*
- *Límites experimentales*
- *Especificidad*
- *Criterios semánticos*
- *Actividad*

EL FRACASO
DE LOS ECONOMISTAS

JULIO CARO BAROJA
Ante y radical

LA SEVILLA DEL 93

Colombia
LA GUERRA MÁS SUCIA



María Barroja

DIAMANTE EN BRUTO



TREINTAÑEROS: CULOS DE MAL ASIENTO

Intentar tender hacia una unión entre
 ⑦ la creación y una posible explicación
 técnica explícita (verbo). Unir, en
 la medida de lo posible, la elaboración
 artística (práctica) otorgando preferencia
 a la experimentación, con (perseguir)
 una alfabetización del lenguaje.

CAMBIAR PUNTO DE VISTA
~~DE DESARROLLAR~~

COMPARIMENTOS CON REAL (FÍNIC)



(nombrian)

regular



irregular

Hoy la sorpresa es estudiada,
 presentada, expuesta como
 arte.

Todos los actos culturales
 de la vulgarización

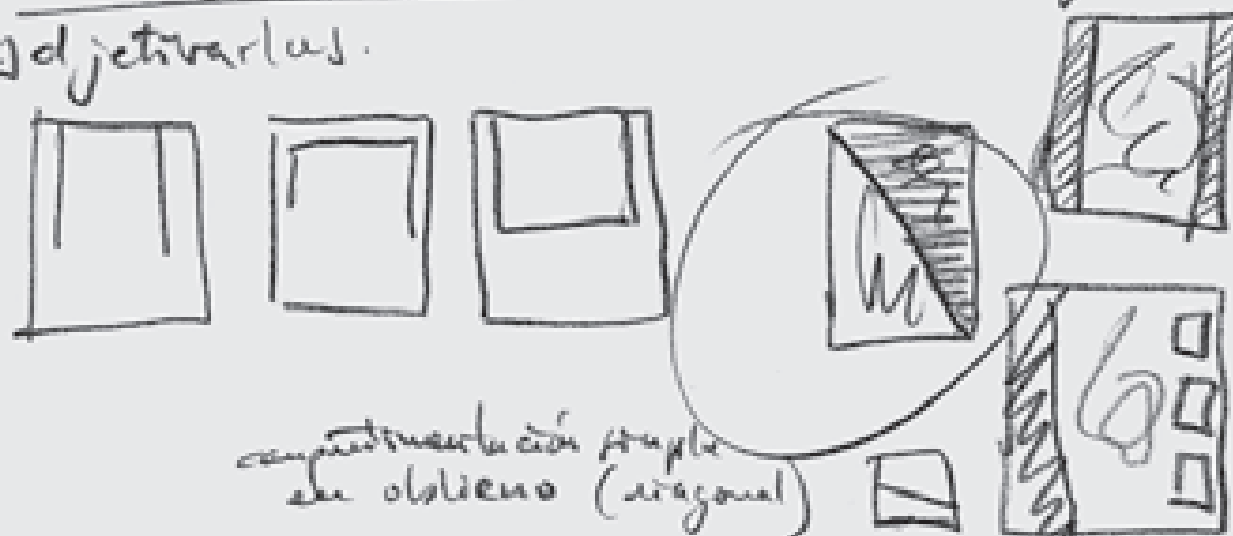
⑧ - Composiciones reales en paralelo.



se crea una doble lectura, que posibilita un doble lenguaje.

Ej.: Colgado en "jeroglífico" se convierte en abstracto. En el catálogo se reproduce de forma correcta, es figurativo. (Se describe la raíz).

Subjetivarlas.



Las unidades crean simultáneamente un nivel de arquitecturas de carácter semejante con la totalidad de las composiciones.

En algunos casos ciertas unidades contribuyen a presentar de forma especial para orientar o abstraer nuestra lectura hacia otra forma o control del recorrido visual de la obra?
¿ES POSIBLE?

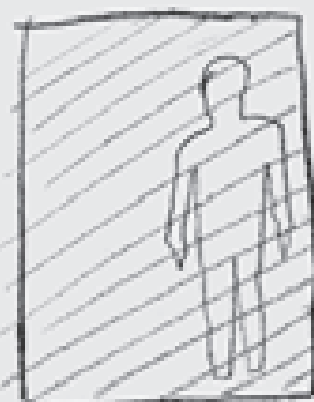
9



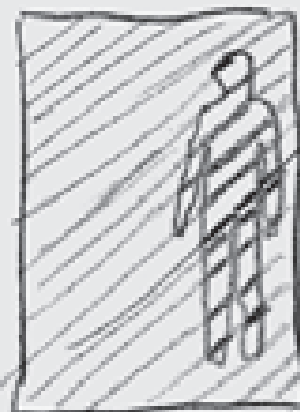
Figura imposible,
+ el signo o
posible compartiment
no de transición o
entonces en un
plano propio que
a la superficie de
la obra.

MOTIVACIÓN/ OBJETIVOS

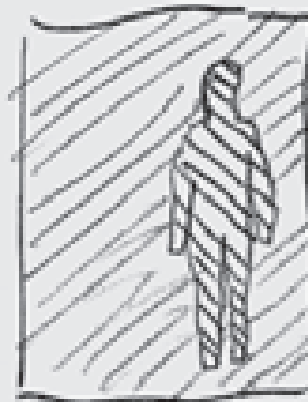
- ① - Legitimar la práctica pictórica, «través de una actitud experimental investigadora, e intentando establecer significados.
- objetivar los acontecimientos que se desarrollen en la práctica pictórica, por medio de una reflexión teórica. (Teoría ligada a experimentación)
- Observar los cambios de significación que se producen «teniendo a la formulación ~~de~~ de una serie de unidades descriptivas.
- Interesarnos en la comprensión de los mecanismos de expresión específicos de la pintura.



Comportamiento
figura simple
(transparente)



Con modificación
de color



Con variación
de tema

Geometría



con variación
de color y
tema

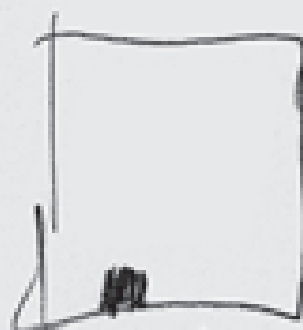


Comportamiento de
los elementos



Adaptación

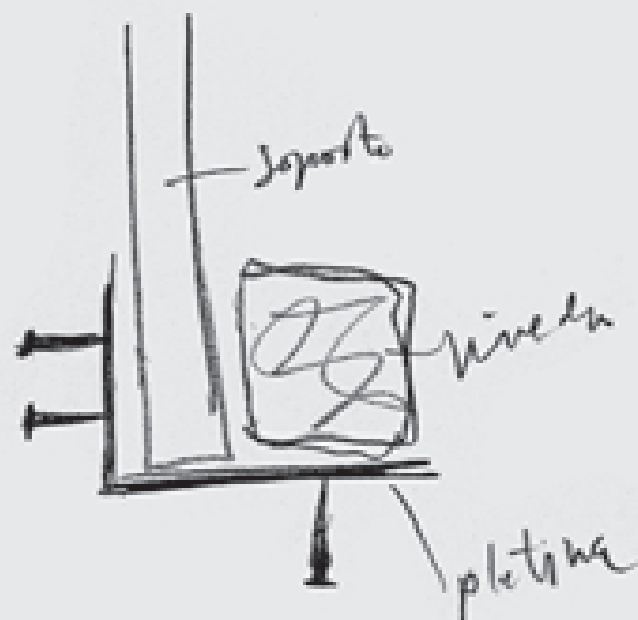
(11) la platina no puede salir más que de la platina.



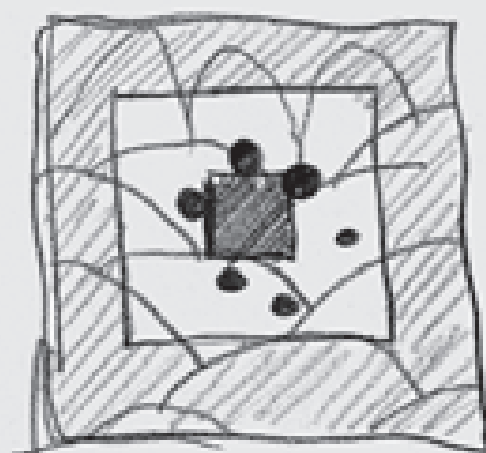
plata
Agua



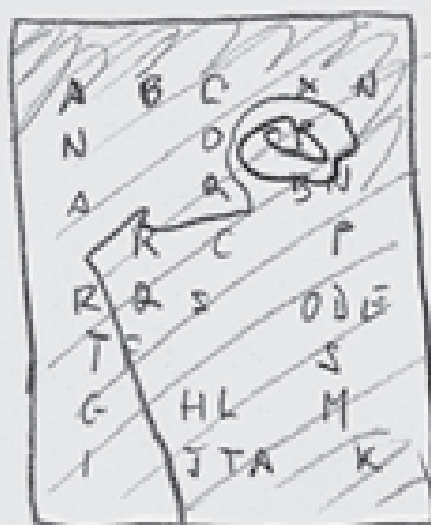
unidos por
molde



(12)

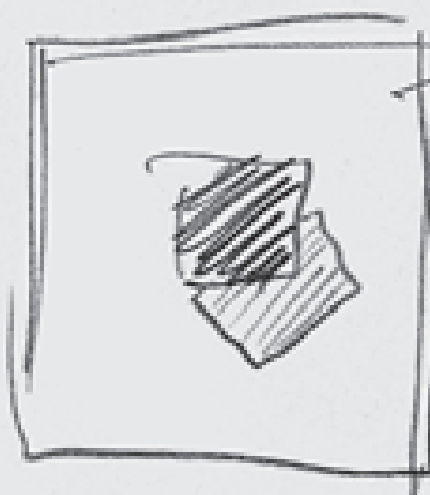


- Doble composición
- Simple (variación color)
Veladura EXTORNA
 - Variación color y tema
INTORNA



"Lenguaje". Incluir letras

OTRO COMO
INCOMPARACIÓN A
LA REALIDAD.
(Howlbert)



Tertium MEI

WALOVICH
Albert (Sauton
creible)

(13) INTRODUCCIÓN ROMÁNTICA (TOLDO)
Entendiendo a los cambios de significación
que se desean operar, podrán observarse,
entre otras, tres vertientes principales y
que se fundamentan en:

- a) Desarrollo del significante pictórico
- b) Desarrollo del significante imagen
- c) Desarrollo del significante objeto (*)

- A - la pintura se orienta hacia la construcción
de los elementos del lenguaje visual. Se
articulan una serie de "alfabetos plásticos".
Identidad propia de los elementos pictóricos
(Kandinsky, Klee...)
- B - se posibilita el empleo de distintos lenguajes
dentro de los elementos pictóricos. (Incluso
extrapictóricos, Fotografía, emulaciones, etc)
(Rauschenberg, Villalba...)
- C - se propicia la utilización de componentes
habitualmente ajenos a planteamientos
bidimensionales. objetos como elementos
plásticos constitutivos. (Johar)
(Knoedler, Hauer, Alumbre, Rojas) figura 10.
-

④ Exploramos la constitución de un significado, bajo premisas objetivas o subjetivas, para ello, buscamos una serie de unidades mínimas en la obra. (unidades estructurales/significativas).

La significación puede modificarse atendiendo al tipo de significantes que observemos y a la utilización de los mismos. → (protocolos, imagen u objeto).

De dichas observaciones (presunciones de análisis, hipótesis previas) sobre la propia obra producida (proceso de reflexión - producción - reflexión), podremos ~~establecer~~^{señalar} unas bases de aproximación a la articulación de un "metalinguaje" que nos ira indicando sus propias leyes dependiendo de nuestros intereses específicos, y los parámetros que establezcamos entre lo puramente subjetivo y los contenidos objetivables.

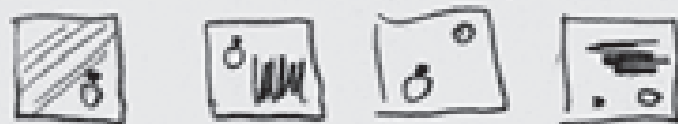
Solamente conseguiremos resultados positivos y entenderemos su función, mediante la variación de estructuras y la múltiple repetición.

⑮ La repetición de elementos constitutivos dispuestos ~~en~~ con formulaciones diversas y cambios jerárquicos, ofrecen múltiples lecturas y, por tanto, modificaciones de los significados.

(Tema, signo, color, "palabra", técnica, imagen, objeto - y sus posibilidades combinatorias. Otenderemos con ello hacia la formulación de una posible semiótica visual?)

OBJETIVO → Intentaremos observar la utilización de los cambios de unidades distributivas/significativas dentro de la experimentación plástica. De manera que podamos catalogar los componentes plásticos, estableciendo relaciones y diferencias en cada etapa de la experimentación.

NOCIÓN DE MÓDULO → Dicc. (cantidad o medida compositiva en las partes de un cuerpo. En pintura, la repetición de un elemento formal)



En práctica pictórica no llega nunca a la altura de sus asociaciones técnicas.

⑩ Aplicable en mayor grado a la comportamental irregular figurativa, o a cualquier tipo de elemento, por una imagen susceptible de repetición - variación.

Es imposible o cuando menos, muy difícil, articular una aproximación a un discurso de contenido significativo si los movimientos únicamente en el campo de la abstracción y la mancha.

(MANCHA COMO GRITO, DESGARRO, incorporar elementos de imagen u objetos a experimentaciones abstractas) ???

También es claro que los plátanos se refieren tanto de los significados y procesos significativos, como de la resolución plástica de la obra.

(Independientemente de la enorme dificultad)

Le debe otorgar a los elementos capacidad para modificar sus significados.

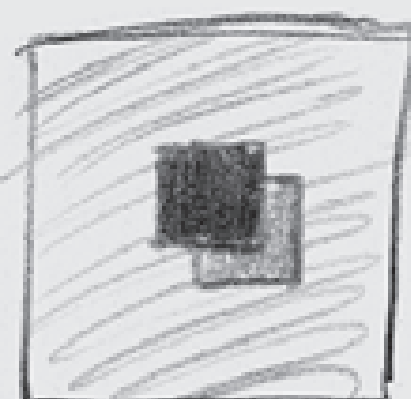
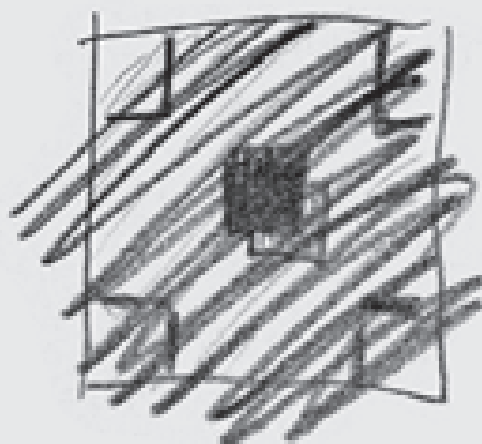
(Mediante una aproximación NOBILITAR)
Ó NO

17

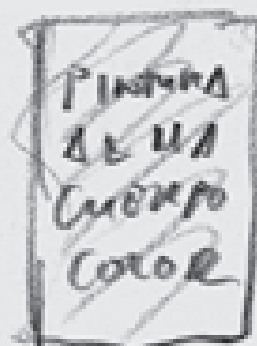
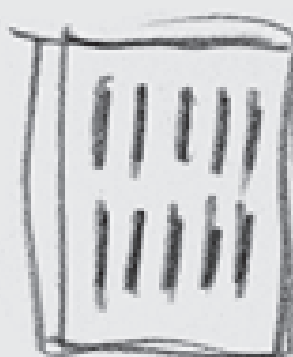
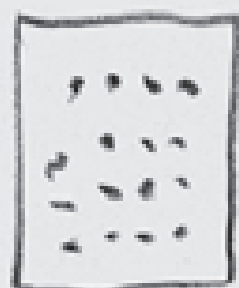
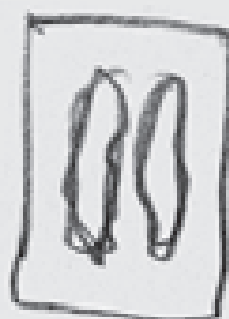


"Concepto de vidales"

Comp. Variación idos y tras
Campos texturales de Alcedo



Cuadrado
Jauhu



- ⑧ Un método de aproximación, será la utilización de segmentaciones imaginarias, que no permitan entender las características de los elementos, en algo complejo como es la percepción y la significación. Relación con las características formales del objeto y las posibilidades representativas del lenguaje visual.

La obra siempre tendrá una serie de aspectos formales que provocarán una serie de reacciones en el espectador (incluidas en este nivel toda lectura interpretativa).

Reacciones simples relacionadas con los estímulos → Agrad, interés, placer, atención, rechazo, desconcierto, etc. Nos será más difícil introducirnos en los aspectos significativos cuando se aborde el nivel de la imagen, dadas las limitaciones. (± elementos aislados dotados de su propia significación - subj. obj.)

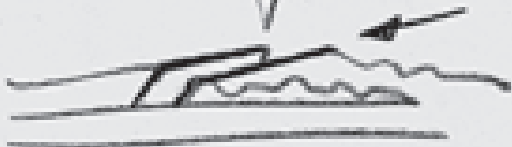
En el artista, la significación será la apreciación de los estímulos por medio de la intencionalidad y la experimentación. (Instrumento usado = la cantidad de información, emisor - receptor).

Variando aspectos formales y significativos (imagen) podremos obtener diferentes significados utilizando los mismos elementos repitiendo

⑨ CONJUNTOS DESCRIPTIVO REPRESENTATIVOS

- Ilusión de volumen, superficies planas.


aperturación cargui tectónica de la superficie

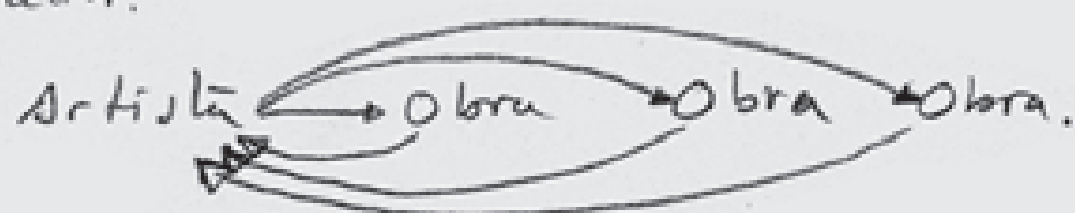

transparente, opaco, lito, rugoso, texturado,
blanco, duro, sólido, fluido, fuerte, débil,
etc.

Cada posibilidad combinatoria puede corresponder
a un significado distinto. El artista se
convierte en sujeto y objeto de la
experimentación. psicología

Sujeto $\Rightarrow$ Actor de la acción

Objeto $\Rightarrow$ Actor de las asociaciones subjetivas.

La obra influye en la siguiente y en el
actor.



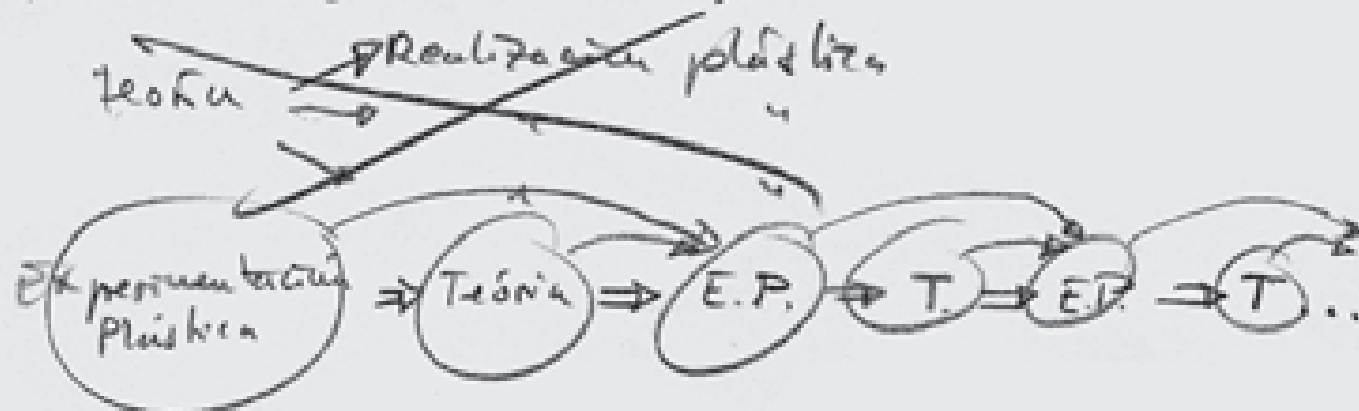
Wittgenstein $\rightarrow$ Concatenación evolutiva
de la obra

$\rightarrow \bullet \rightarrow \bullet \rightarrow \bullet \rightarrow$ 1º grupo.

10) COMPRENDER LO QUE HACEMOS
Y SER CAPACES DE FORMULARLO.

Si intentas aplicar conceptos teóricos a nuestra propia experimentación práctica o plástica (atribuyendo a nuestros objetivos y motivaciones), nos supone un mayor avance para la formulación de una teoría "preconcebida".

La teoría como elemento Enriquecedor que otorgue posibilidades de experimentación formal. (Interrelación).



② Cada nueva acción sobre la obra
modificara o reforzara los posibles
significados existentes en formulacio
nes previas.

Dada la modificación de significantes que pueden realizar con cada una acción, parece imposible articular una variación (significación unívoca), sin embargo, la obra deberá evitar la búsqueda de dicha variación. ?



② ~~Proceso~~ Proceso genético entre lo consciente
↓
lo inconsciente.

- Bases teóricas y conceptuales
 - Premisas e hipótesis $\Rightarrow$ experimentación
 - Configuración de un alfabeto plástico (simulación)
 - Contenidos
 - Elementos significativos (variación/repetición)
 - Articular temas
 - Selección o invención de técnicas.
-

Una actitud diferente. Puntualizar una
nueva forma de lectura, (explícita???)

Lo geométrico y lo gestual.

Inventar técnicas automáticas o de
azar. (Campos textuales). Buscar

nuevos soportes. NIVELES Y REGISTROS.

NIVELES Y REGISTROS

PICTOGRÁFICO
(JAPON VOT)

ICONOGRÁFICO
(Pintura, imagen, objeto)

②3) Hacer que constituir un sistema o tabla de lectura adecuado al análisis de la obra, aunque este después no sea revelado al espectador. (Formulación experimental)

SISTEMAS DE CONSTITUCIÓN

Desmontar la obra sistemáticamente, mostrando deconstruir los elementos o unidades que la configuran.

Mostrar como dichas unidades funcionan en la noción del cambio de significación.

Podemos llegar a analizar los cambios de significación de forma cronológica dependiendo de las sucesivas acciones.

Posible aproximación a la lectura establecida en dos fases:

- A) Descripción plástica
- B) Análisis significativo.

A - Empleamos reglas de procedimientos formales del proceso de reconocimiento. Observamos los rasgos externos (plásticos) que configuran la obra: color, rugosidad, textura, forma, fondo, composición, elementos representados, soporte, técnica, cantidades, etc. (POPOCQA)

- ④ Armarlos alrededor a la ordenación de elementos en el plano. Posición, orientación. También en el espacio.

ARriba
ABajo
DENTRA
IZQUIERDA

DELANTE
DETRAS

Distribución rítmica (discontinuidad rítmica)
guiar o dirigir el ^{movimiento} recorrido de la mirada durante la primera lectura.

B- Llegar más allá de una interpretación iconográfica (información topológica).
Aplicar un sistema proprio de lectura, jugando con las posibilidades de codificación de la imagen.
Caracterizar las múltiples asociaciones significativas y facilitar una lógica discursiva.

LA BÚSQUEDA DE EXPRESIÓN POR MEDIO DE
ELEMENTOS Y DISCURSOS COMPOSITIVOS
"SIMPLES". NO SE BUSCA UNA NOTACIÓN
FORMAL, SINO SE SIGNIFICA.

LA OBRA SE CONFIGURA ~~EN~~ COMO
CAMPO INTERPRETATIVO.

(los mismo elementos o similares se
repeten en distintos claus). *

② LÓGICA INTERNA DEL DISCURSO PLÁSTICO RESISTENTE.

*** La dimensión significativa puede situarse fuera del terreno de la iconicidad, dado que normalmente están desvinculados de un referente exterior (objeto ^{externo} existente). Esto provocará una lectura no referencial facilitando otro tipo de asociaciones interpretativas.

Si se inhabilita una lectura referencial, obligamos a otro tipo de interpretativas.

GRUPOS 2º y 3º: sin objeto
La imagen no está utilizada por lo que representa, sino como mera representación que mantiene un discurso sobre sí misma. Al mismo tiempo se facilita provocar otras asociaciones significativas que no tienen nada que ver con su aparente referencialidad.

CUATRO TOMAS: HOMBRES, MANOS, FORMAS ORGÁNICAS Y SIGNOS.

Aplicando un sistema combinatorio facilita cambios de significación.

② - COMPONENTES PLÁSTICO - (concerniente al código pictórico).

TEMAS, COMPARTEMENTACIÓN
(cuadros geométricos
cotas y divisiones)

SI GNO

geométricos
lógicos
orgánicos
figurativos

Unidades que adquieren
una autonomía formal
con respecto a la superficie
bidimensional y al resto
de elementos.

De cada una de las etapas de la
experimentación, se deben derivar o
catalogar los elementos plásticos para
establecer relaciones y ~~establecer~~ diferencias
entre las diversas obras.

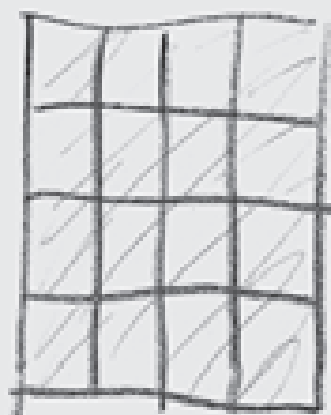
LA REPRESENTACIÓN HABLA DE LA REPRESENTACIÓN.

(Proponiendo pictórico)

- Significante
- Proceso de significación
- Significado.

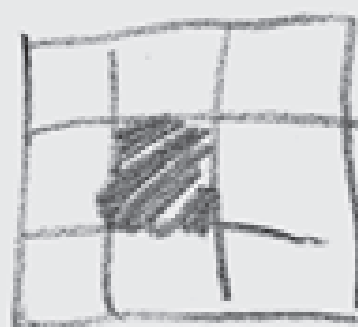
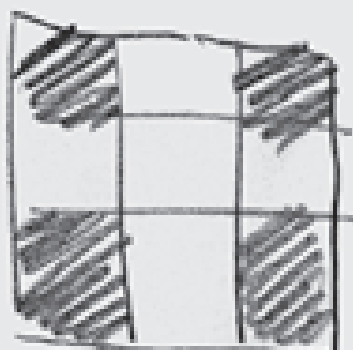
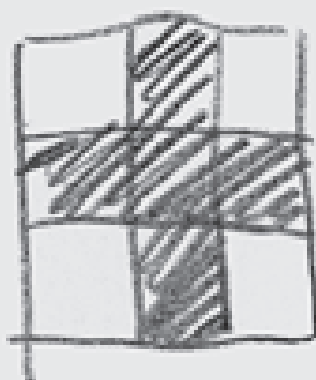
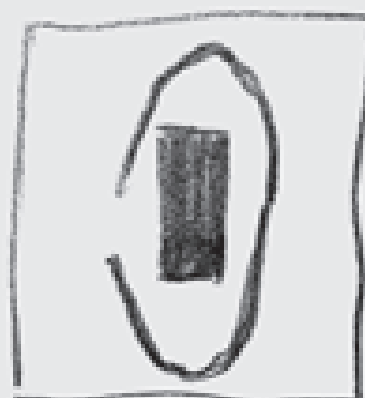
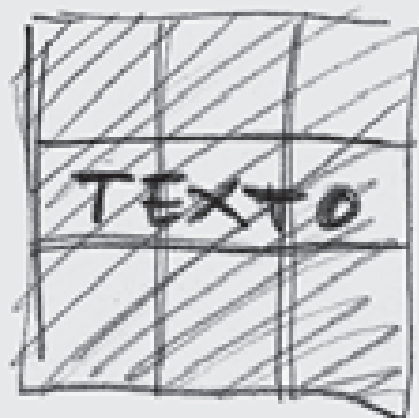
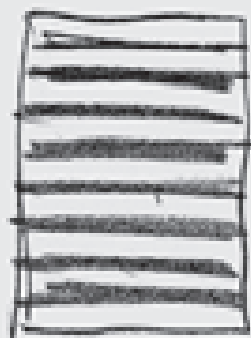
~~representación~~

27



Trama

estrutura, alveolares, áreas aderivas,
colagem tiras de tela...



(78) CAMPO PRÉCONCEPTUAL

- Trayectorias opuestas o correlativas.
 - Sistemas verticales u oblicuos.
 - Ejes significativos - subjetivos
- objetivos
 - Tensiones en la configuración del lenguaje
 - Parámetros de lectura.
-

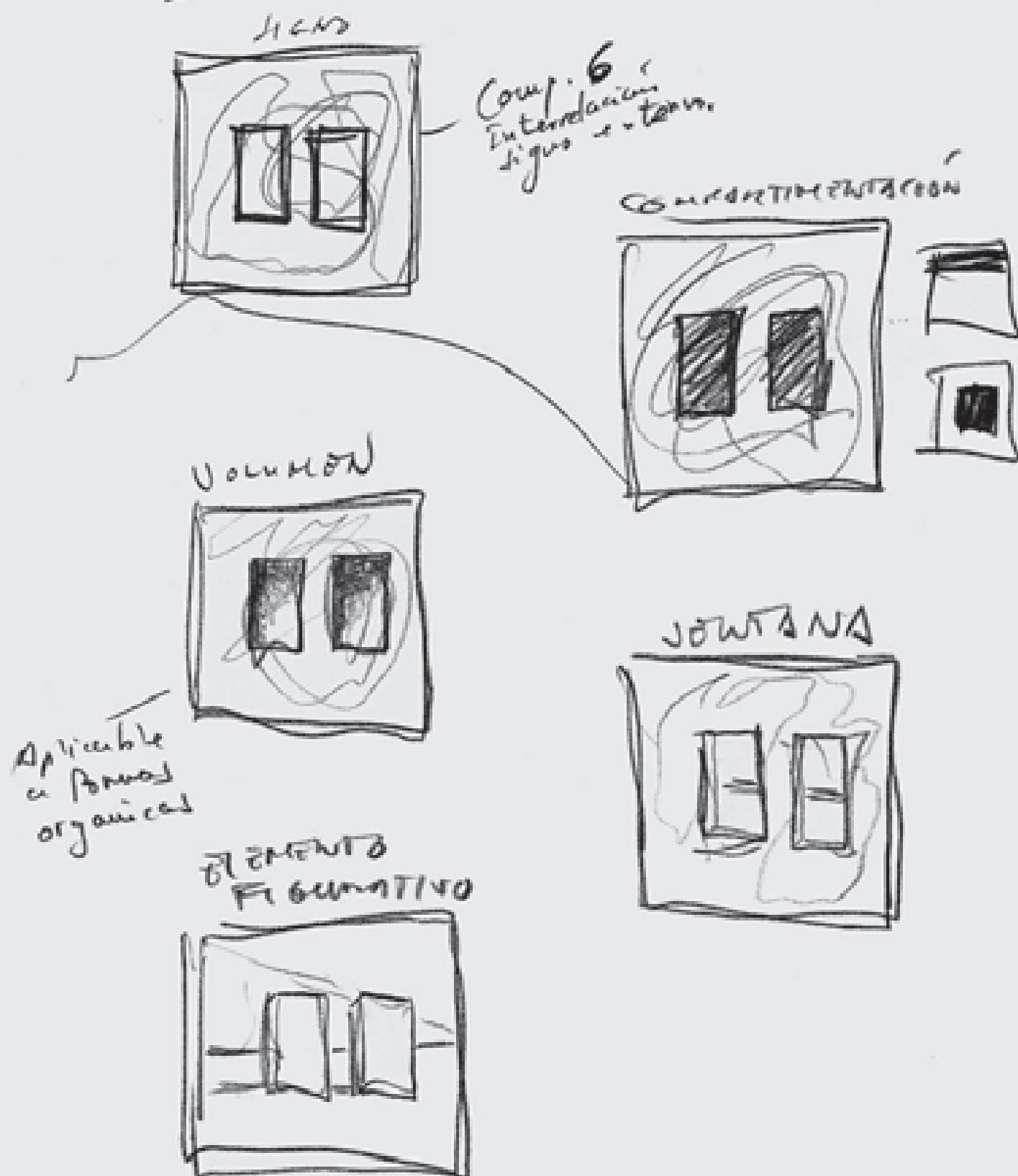
* La utilización de códigos representativos diversos (incluso contradictorios) que intervienen de forma fundamental en el cambio de significación.

Se pone un discurso ~~de~~ sobre los modos de representación.

↓
Diferentes formas de representación significativa con los mismos elementos estructurales.

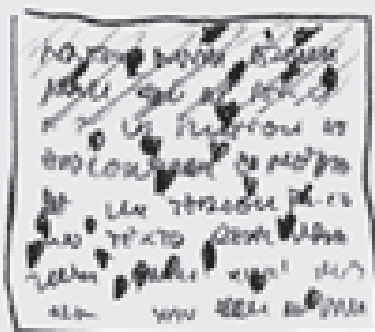
Explicar (compartimentación)

28 COMPARTIMENTACIÓN DE COMO:

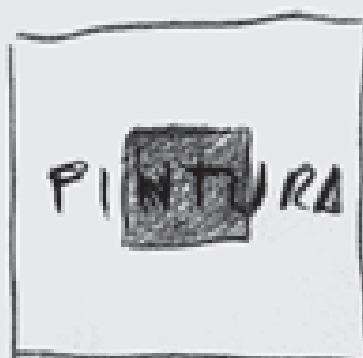


18-8-90

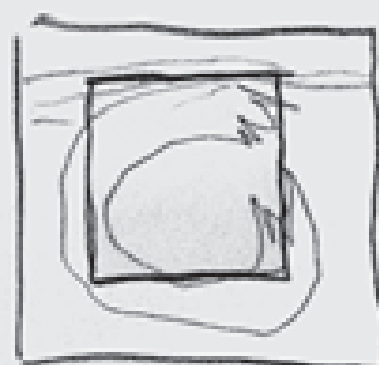
30



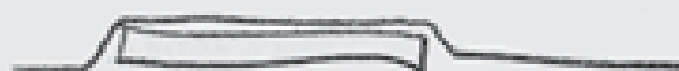
TEXTO
1990



WALEVICH
TEXTO
(Cuadrado negro)



FORMA COMO SIGNO,
COM PARTIMENTACION



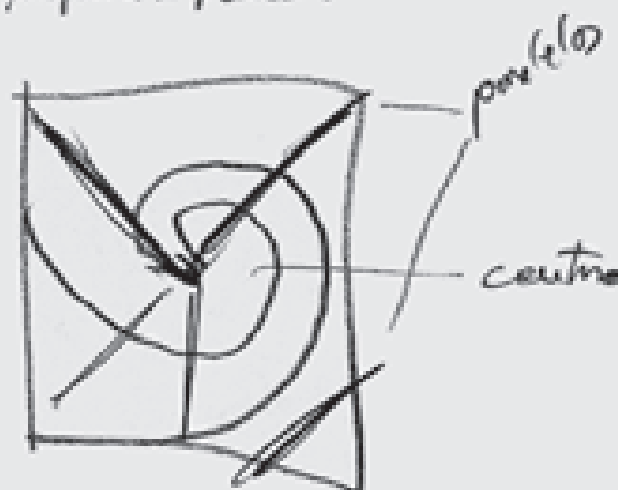
KANDINSKY - Punto y línea (pág 28) aplicable
a composiciones.

COMP: Formas geométricas
figurativas
libres

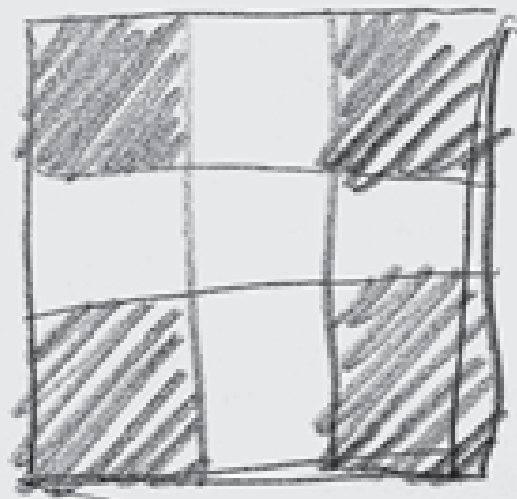
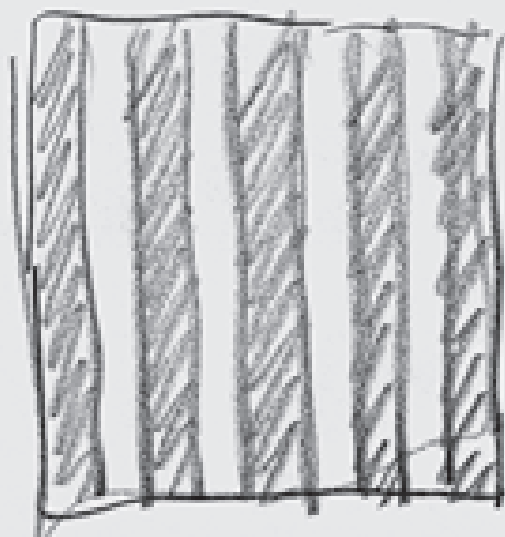
(Independientemente del borde (línea o imagen)
o comp. de superficie.



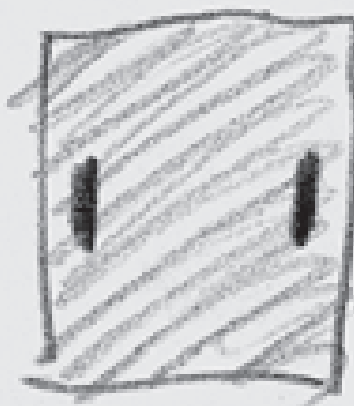
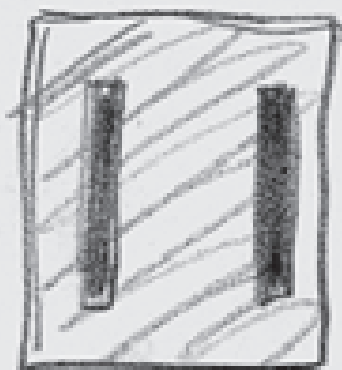
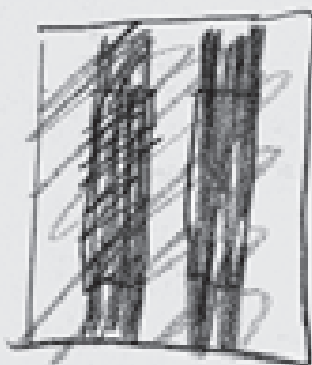
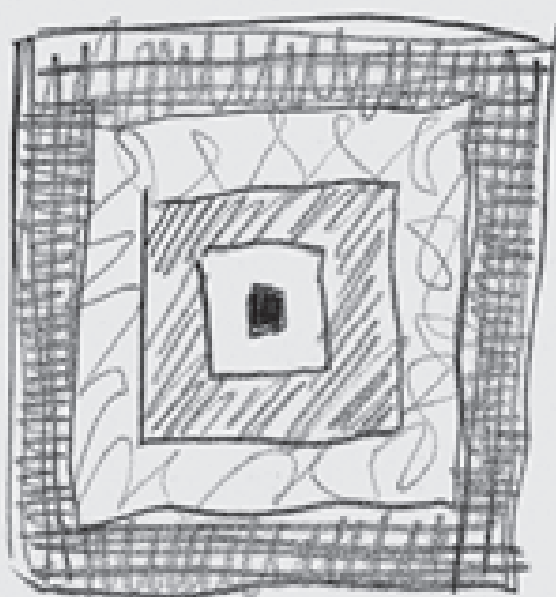
Fig. de líneas concéntricas
Ext. Línea - Punto



(31)



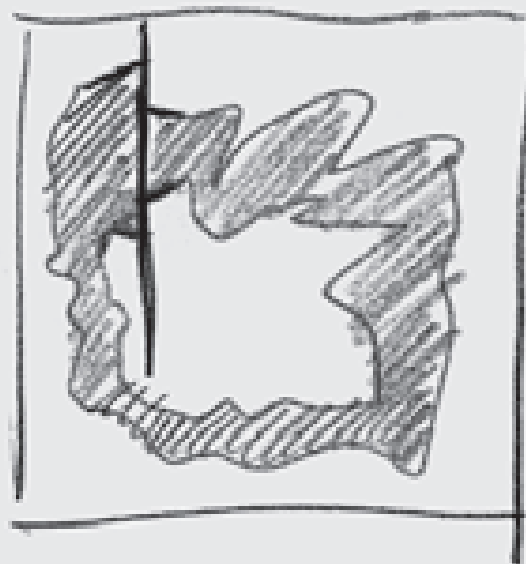
1990



- ③ Faltan de analizar de los elementos
estructurales que componen cualquier
manifestación pictórica actual.
Extendido a la inmensa mayoría de
manifestaciones críticas.
Todos somos culpables...

Kandinsky (pág 31) - Punto y línea
"toda composición actual de formas se convertirá
en obra de arte". ??? ~~ESTABA DE~~
~~LA NOCIÓN~~

COMPARTIMENTACIÓN LINEAL SIMPLE VERTICAL
APLICADOS PRÁCTICAMENTE SOBRE EL
NIVEL TEMAS

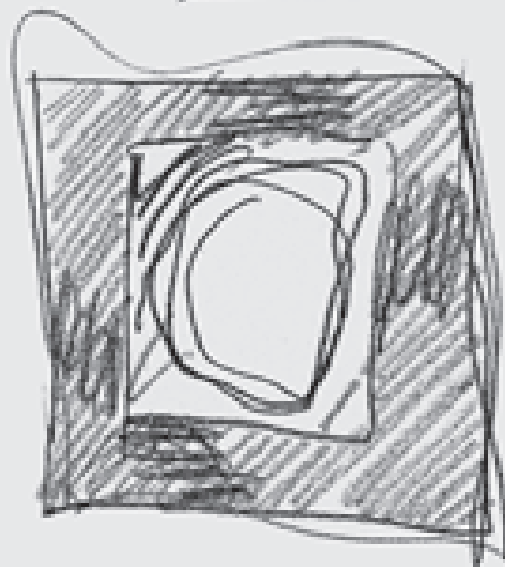
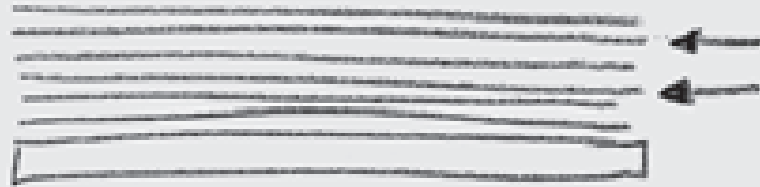


Alternación de la forma por
el fondo ~~estructura~~ y
alternación de resultados
por medio de un elemento
gráfico. (veladura, capa,
nivel).

Para 2 o 3 piezas
como construcción.



- ③ Se establece siempre la prioridad de poder aplicar la compensación (o tiempo) en cualquiera de los niveles u etapas del proceso pictórico.



Comp. Tema y color
características.

Naranja o verde claro sobre gris.
(Incluir texto ??)



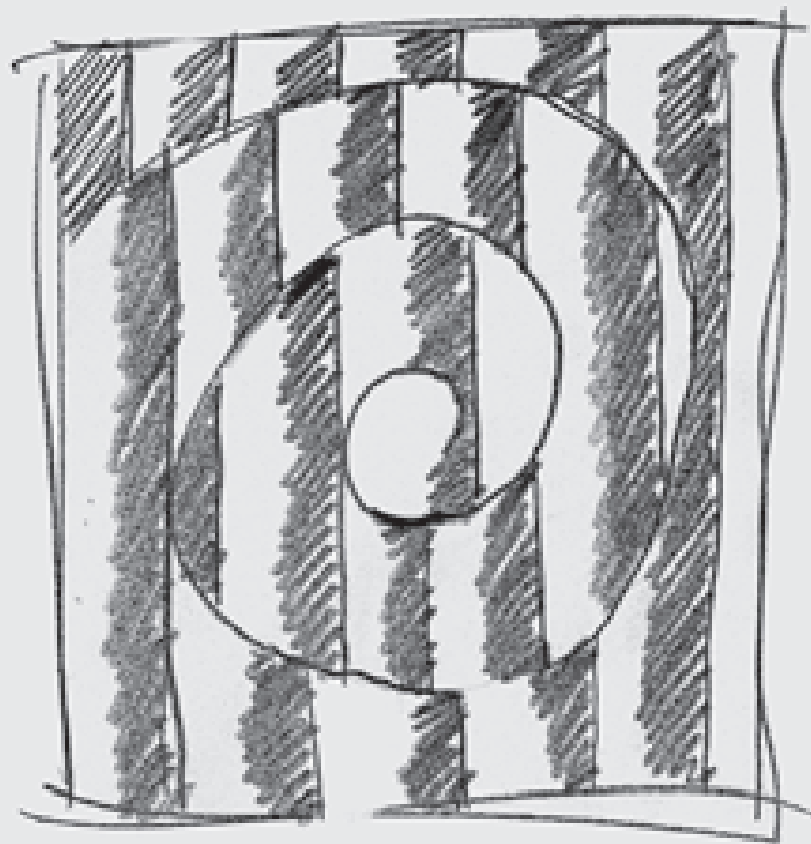
③④ Camp. lineal simple aplicada directamente sobre el tema. (óptima)

EXPLICITA.
(figura)
DIRECTA



INVISIBLE
(tema lo constructivo)

ROTAR



35) COMPARTIMENTACIÓN

~~Desarrollar~~ ~~particularidad~~ ~~comportamientos~~
del plano. Analítica y experimentación.

- Observar características
- Adjuntar piezas
- Buscar tramas

1- Comprimidos de compartimentación

2- Variación de ~~color~~ tema
(corte o corte y variación)

3- Variación de color

4- Variación de color y tema

5- Comprimidos construidos

6 -

7 -

8 -

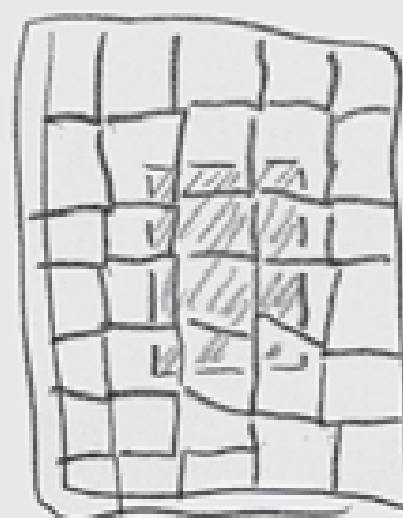
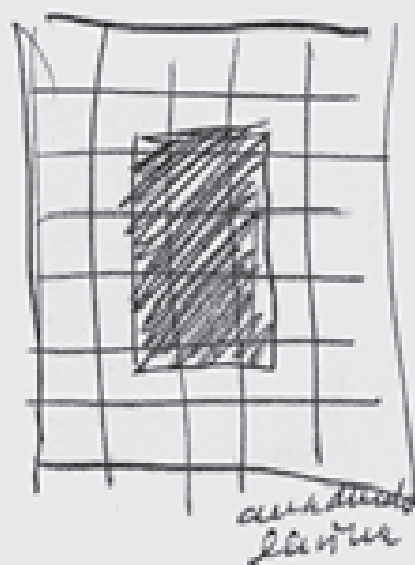
9 -

0301.

Fueron construidos (coincidencia o
no coincidencia con la
compartimentación)

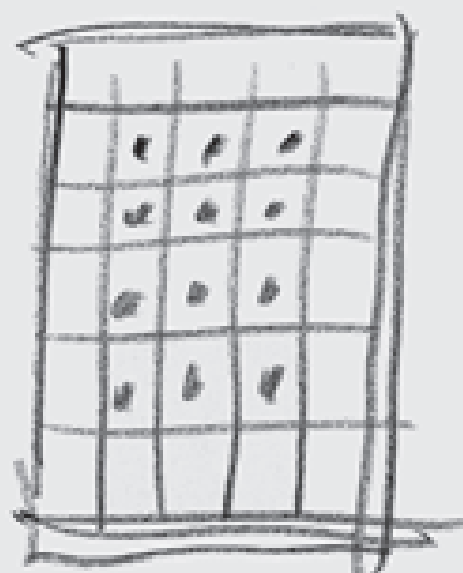
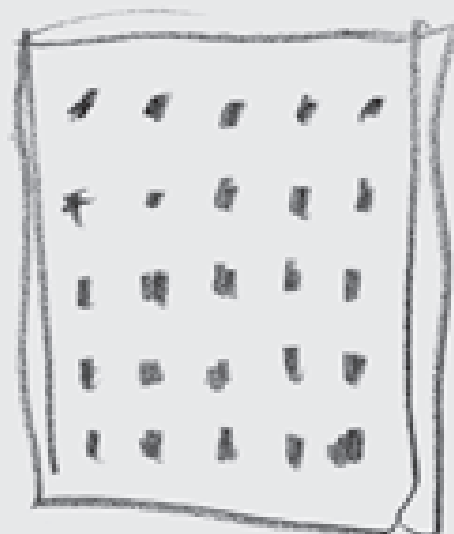
Formarman

36



cuadrado dentro

Tema regular (cuadrado)
Tema irregular (rectángulo)



37 TÉCNICAS PARA CONTROLAR

sobre las técnicas clásicas formalistas o automatizadas de decalcomanías y dripping, pueden realizarse variaciones para generar campos texturales.

ACTIVAR CAMPOS

DRIPPING	- Textura por mezcla heterogénea instantánea	MHI
	- Textura por mezcla heterogénea por saturación	MHS
	- Textura por mezcla forzada	MHF
	- Textura sobre mezclas por impacto	MHII MHSI MHFI
	- Textura sobre mezclas por decalcomanía	MHID MHSD MHFD
DECALCOMANÍA	- Textura por repulsión instantánea	RI
	- Textura por repulsión efecto volumen	RV
	- Textura por repulsión efecto vacío/fondo	RF
	- Textura por repulsión en movimiento	RM
	- Textura sobre repulsiones por impacto	RVI RFI RMI
	- Textura sobre repulsiones por decalcomanía	RVD RFD RND
DC	- Textura por deconstrucción simple	DCS
	- Textura por deconstrucción compuesta	DCC

③ PINTURA = LENGUAJE = COMUNICACIÓN
Marcos de referencia compartidos entre
artista y espectador, de modo que
compartan posibilidades de lectura
y significados similares.

MAQUINAS Y MAQUINAS DE CORTAR
CARNE HACIENDO EL AMOR

JUGUETE Y BARRAS DE LABIAS
JUGANDO AL ADORE

SILLA Y MALETA MONTANDO
EN PATIN

LAMPARA Y ARTISTA EJECUTANDO
UN ADORE

BASTON = TIRANO

⑤ LA INTENCIÓN REGULADORA DE LA RAYÓN
¿EXISTE EL ESPECTADOR?

Magritte → Palabra x imagen

Juchamp → Imagen x imagen

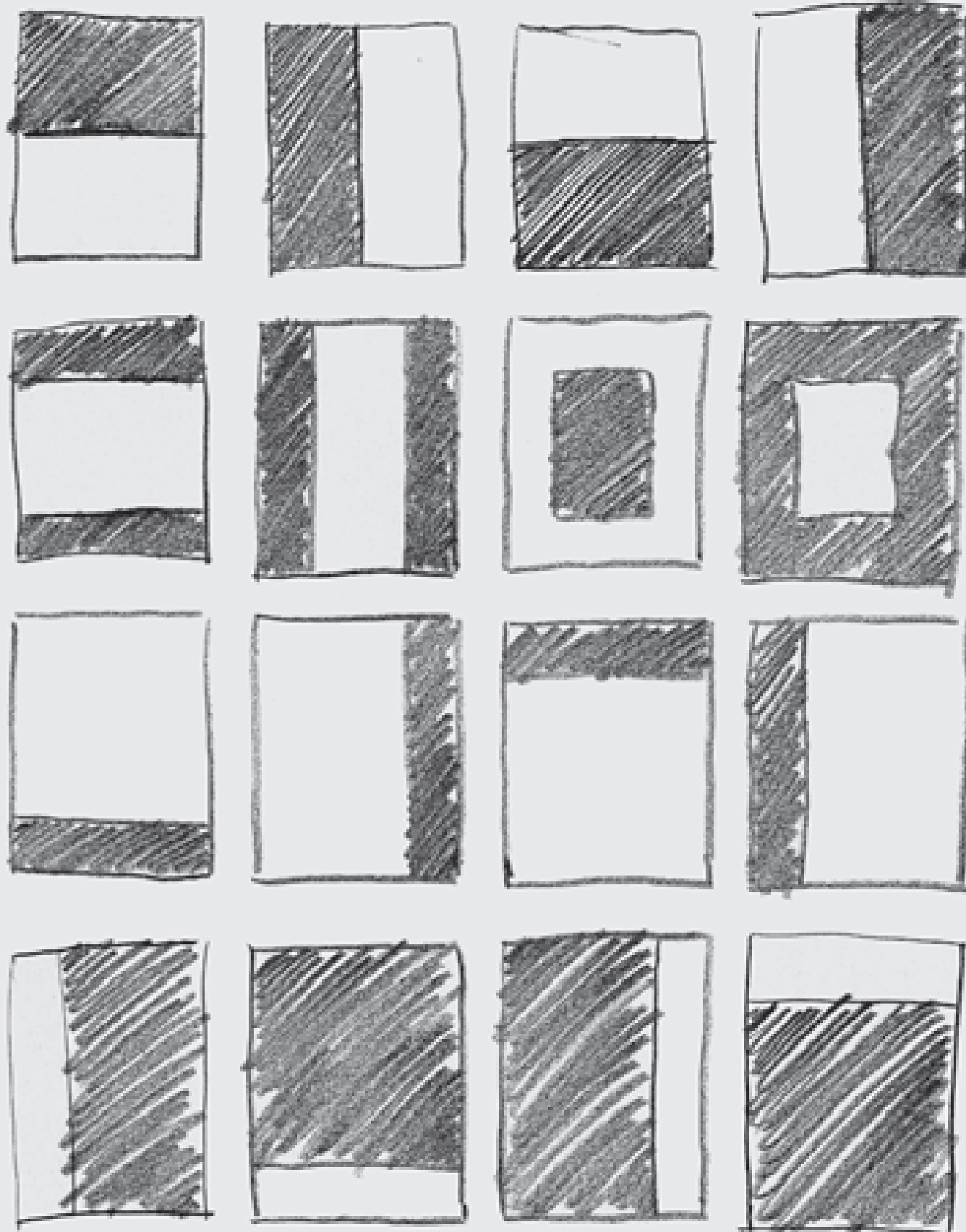
↳ obra basada/ditamiplada en base
a su reproducción (sin apenas variación)

Barry → Teoría x imagen

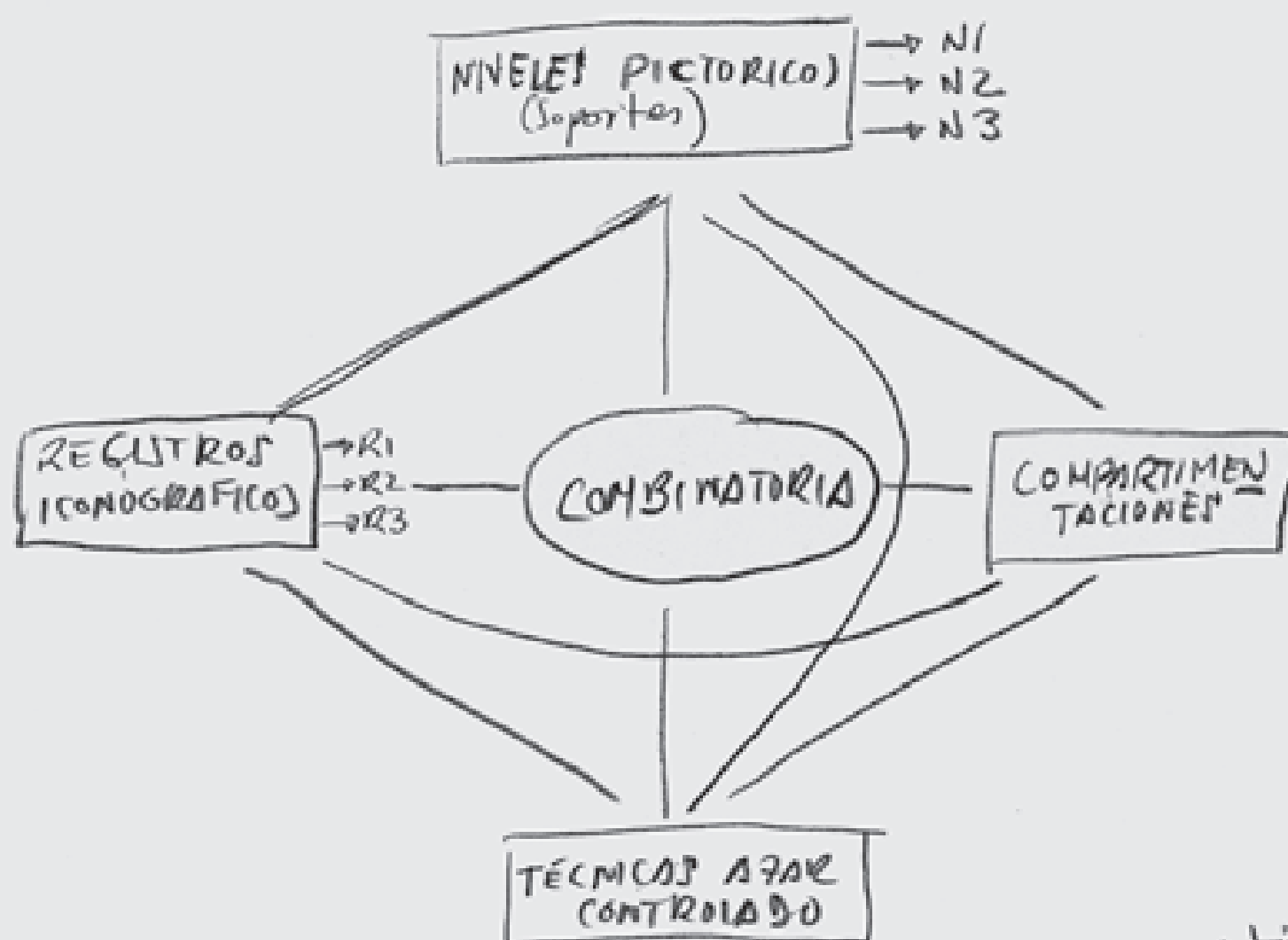
↳ obra como residuo de la acción



40



④ CUADRO DE CAMPOS (PARCELAS)



- Investigación
- Experimentación
- Observación resultados
- Análisis
- Pautas y conclusiones

Se obtiene los manifestaciones
~~de~~ evidentes):

- obra experimental
- Conclusiones cualitativas

④2 PUNTO BÁSICO TÉCN. AUTOM. ó AUT.

- Revisar el concepto de automático
- criticar la encorsetada concepción Británica
- Comparar los autores individuales (Modificación)
- Automático entendido (fuera de la idea mental sumaria)
- Profundización teórica según avancen las manifestaciones.
- Objetivación de conclusiones.



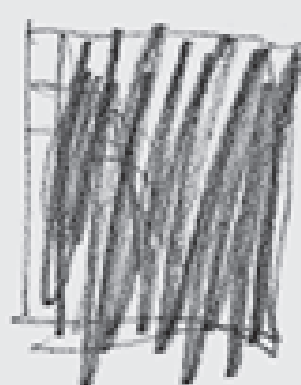
④ Número indeterminado de obras donde se desarrollan los puntos mencionados hasta el momento, mediante la aparición y repetición de diferentes unidades o elementos. Las posibilidades de dichas combinaciones formales podrán ser consideradas como interpretaciones de significado distinto. La relación que se mantenga entre los significantes con su significado, tendrán que establecerse de una manera experimental, acorde con los procesos utilizados en una estética experimental.

Mostrar el fundamento del sistema combinatorio utilizado.

(CONCLUSIONES):

- Objetivos experimentales
- Constitución de un método de análisis.
- Suplencia del caudal semántico de los iconos en la formulación de un posible alfabeto plástico.
- Inventario de elementos plás. utilizados y categorías producidas.

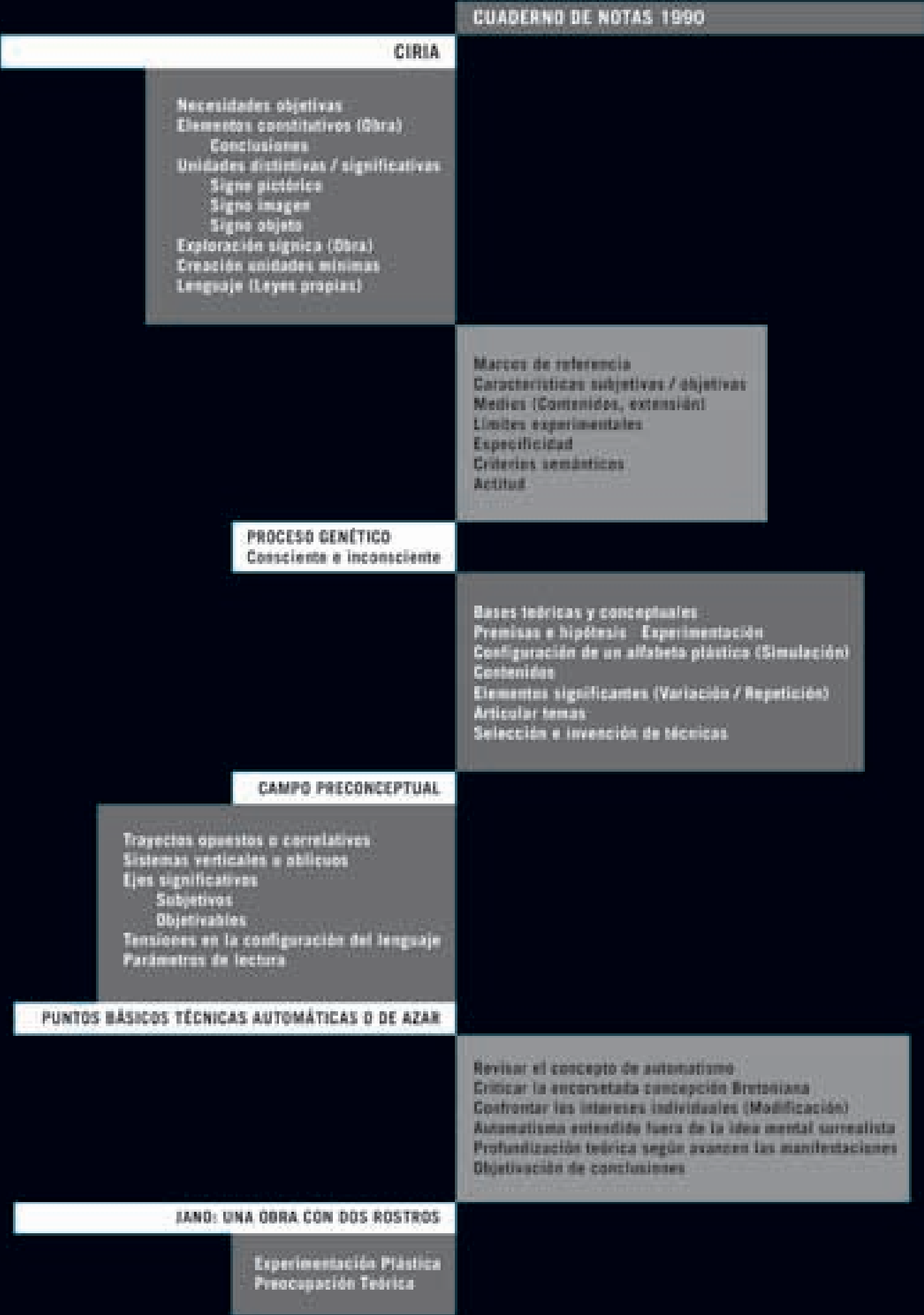
(44)

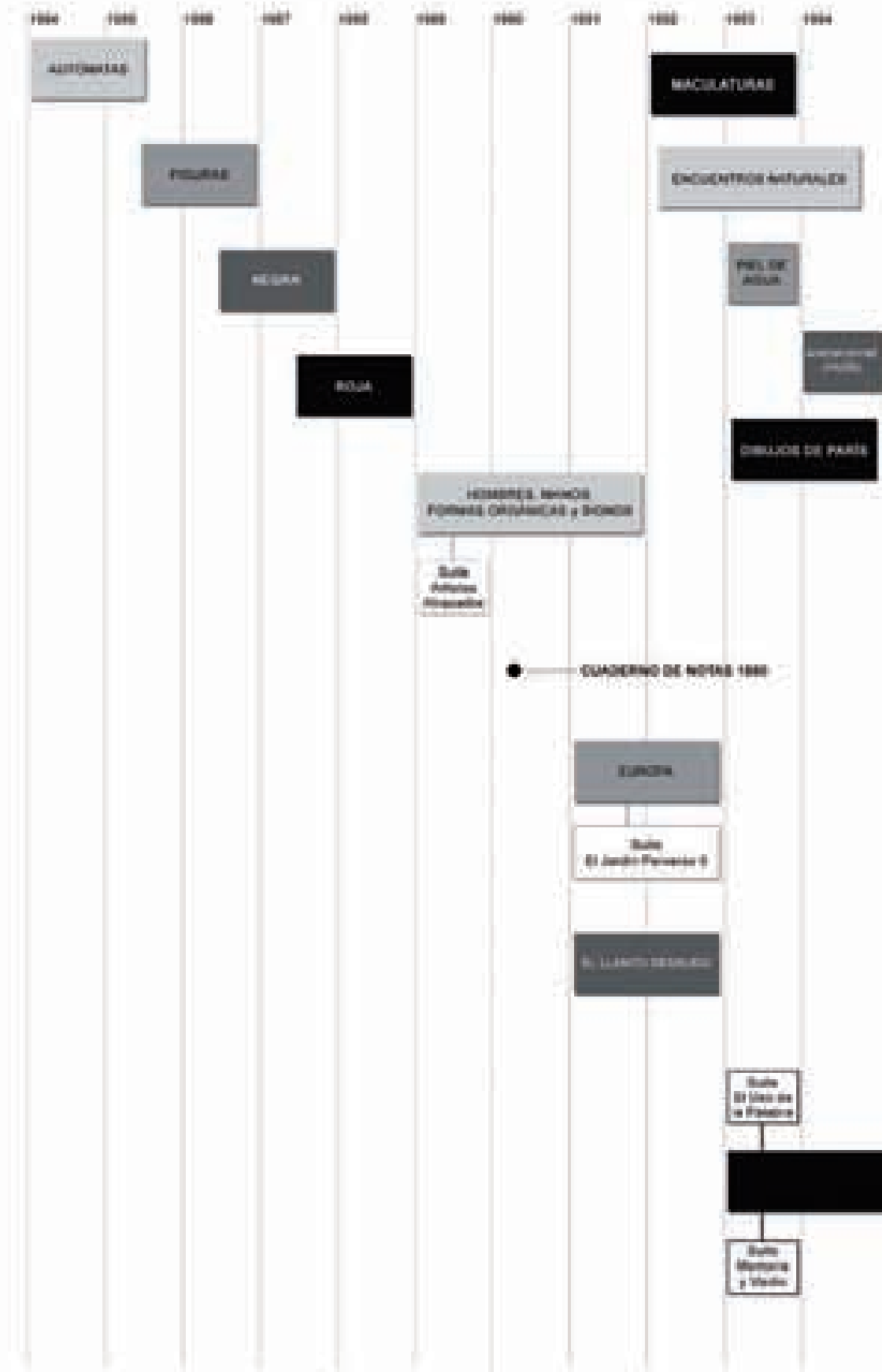


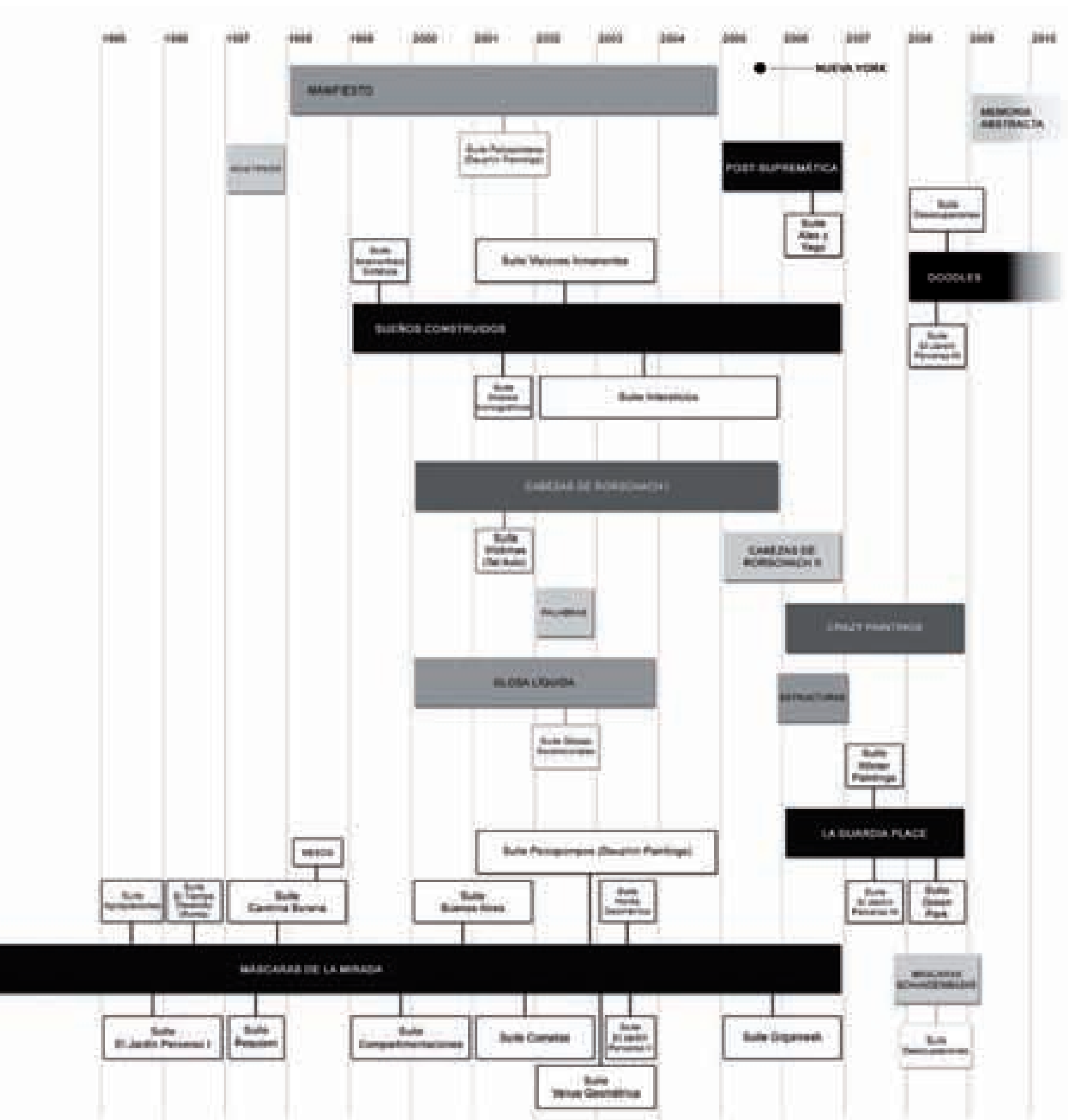
JAND

Uma obra com dois rostos:

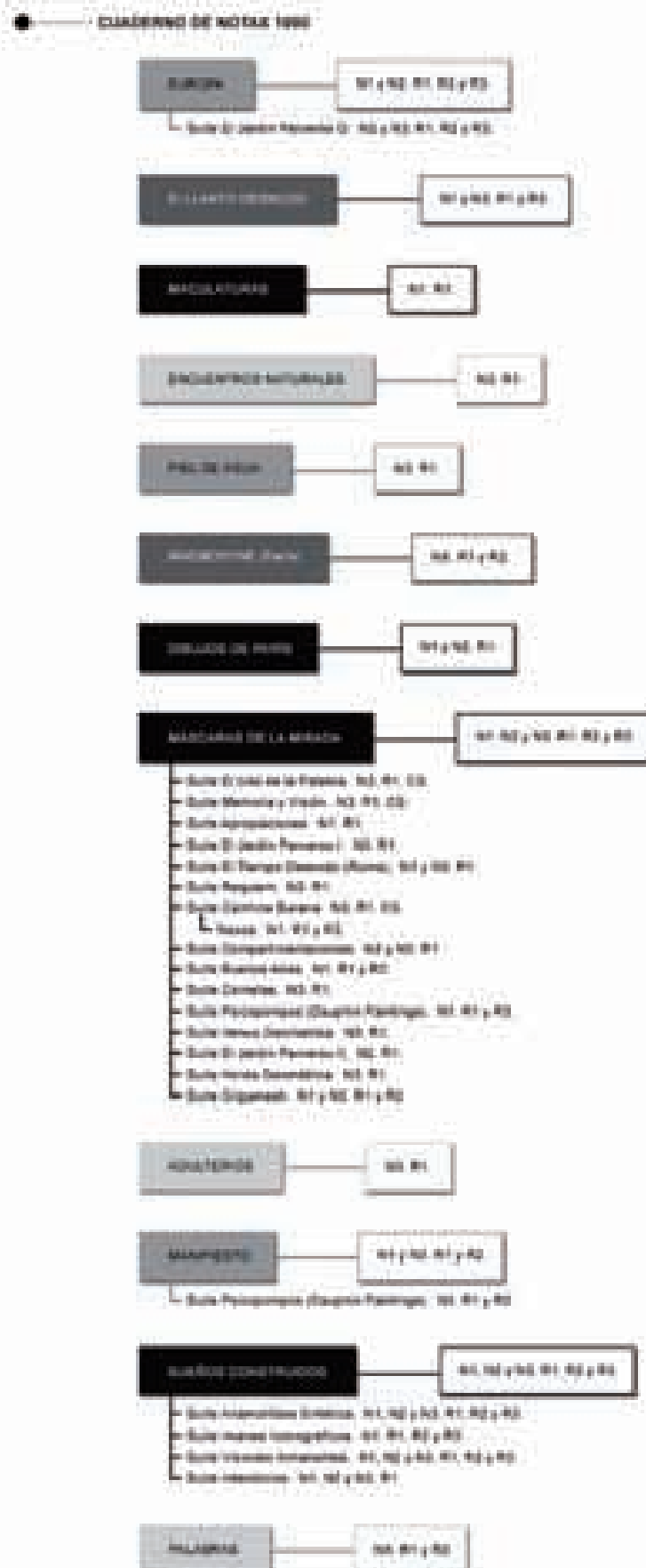
- experimentação plástica
- preocupação técnica

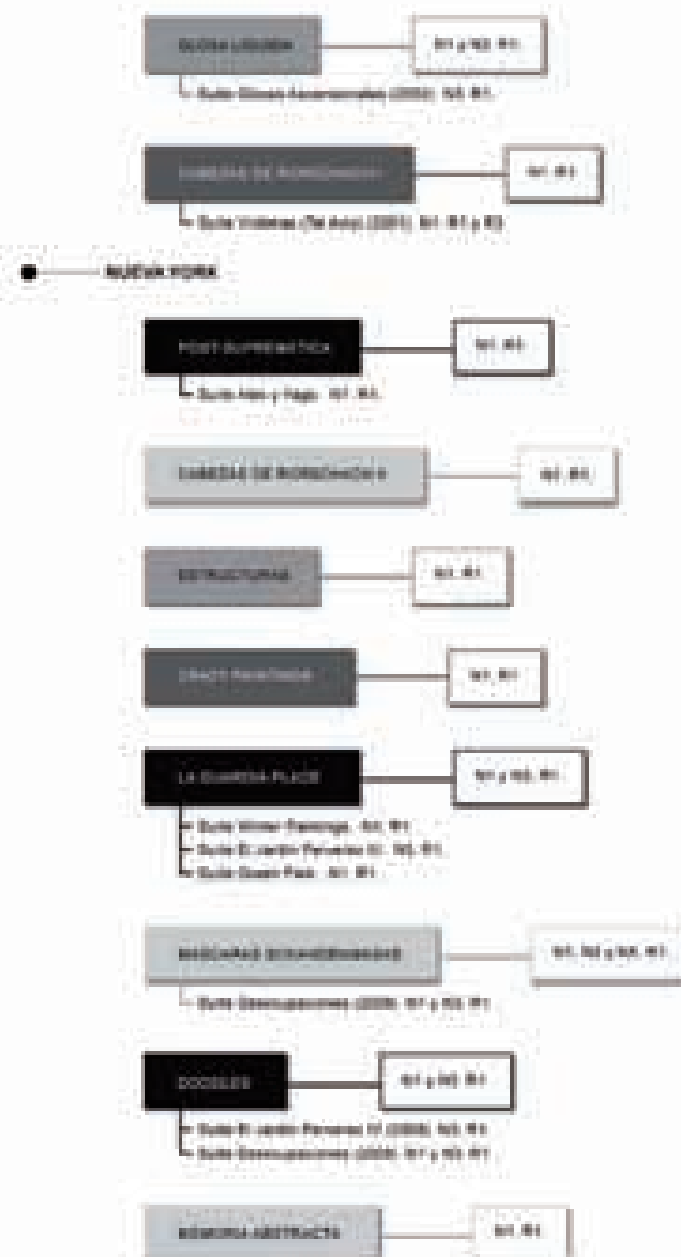






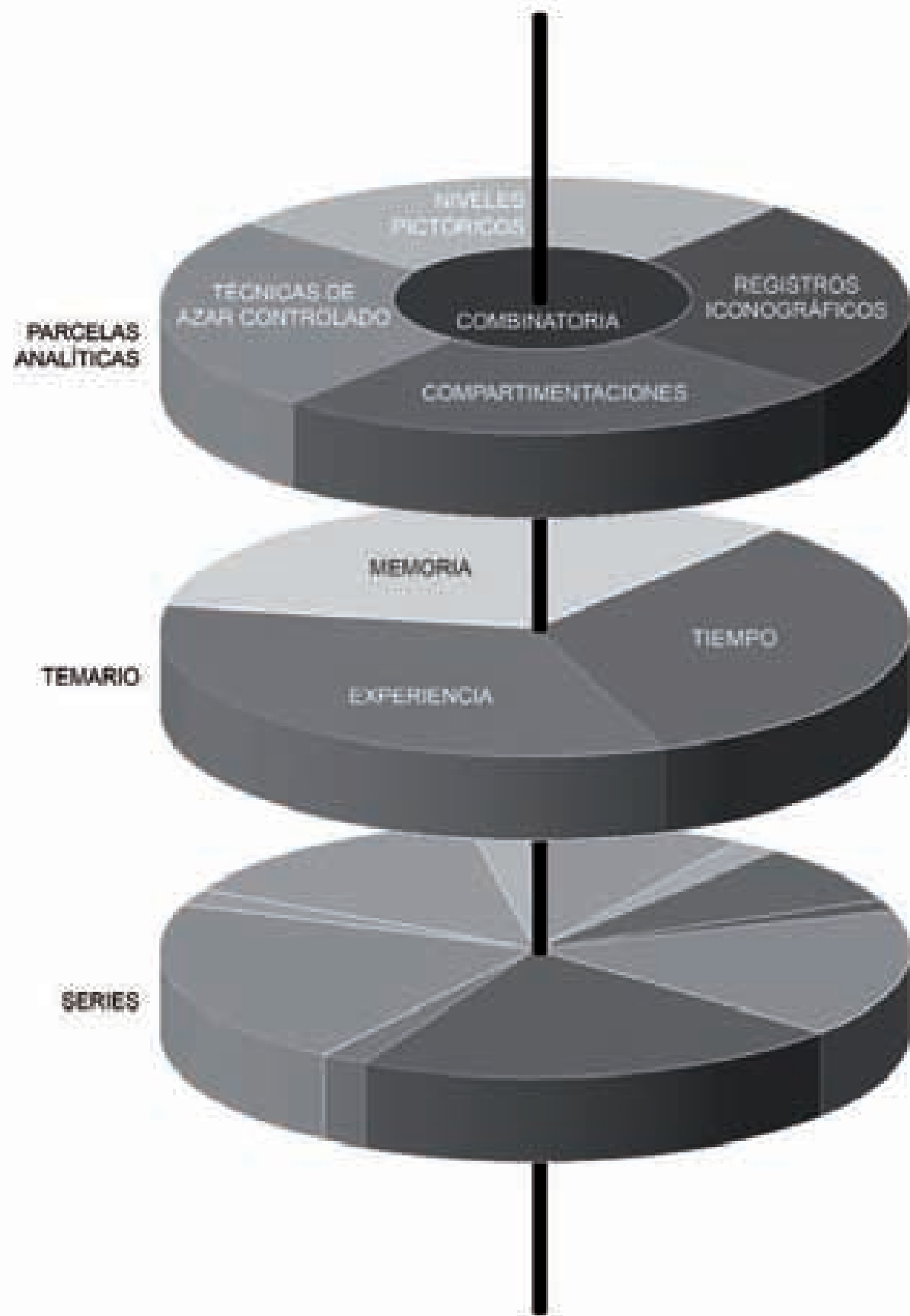
SERIES





PARCELAS DE EXPERIMENTACIÓN ANALÍTICA:

- **NIVELES PICTÓRICOS (Superficies):** N1 es el soporte virgen del lienzo. N2 es un tipo de soporte virgen pero "extraño", plástico, madera o similar térmico... N3 soporte provisto con una maculatura o imagen preexistente. N4 soporte encontrado con una maculatura o imagen preexistente.
- **REGISTROS ICONOGRAFICOS** (Posibilidades articulares en cuanto a la incorporación de la iconografía): R1 (Registro pintado), utilización tradicional o contemporánea de la pintura-mancha. R2 (Registro imagen): utilización de imágenes previas, fotografías o emulsiones, y collage plano. R3 (Registro objeto): objetos exógenos integrados dentro del campo pictórico.
- **COMPARTIMENTACIONES:** En esta modalidad de Experimentación analítica, debemos estar pendientes de cada una de las obras que componen las diferentes grupos de trabajo, puesto que las parcelas de aproximación son muy numerosas y, resulta imposible englobar los mismos bajo una denominación general o reducida. Se obtendrán los siguientes grupos que mutan transversalmente las diferentes series: CL, Compartimentación lineal; CVC, variación de color; CVT, variación de tema; CVCT, variación de color y tema; CGL, CGLV, CGLVT y CGLVCT, Compartimentaciones geométricas; CAL, DAVC, CAVT y CAVCT, Compartimentaciones geométricas. Después existen otros grupos: Compartimentaciones reales (en superficie o en textura); Compartimentaciones macroincidentales (total o parcial); Compartimentaciones microincidentales (total o parcial); Compartimentaciones modulares (regulares o irregulares). Para terminar con los Campos geométricos.
- **TÉCNICAS AUTOMÁTICAS DE AZAR CONTROLADO:** En esta parcela nos ocurre lo mismo que en la anterior. Aunque en mi trabajo, la utilización mayoritaria han sido la Regulación instantánea (RI) y la Regulación en movimiento (RM), pueden rastrearse muy diferentes categorías experimentales formales a lo largo de las series: Campos texturales producidos por "salpicaduras y drippings"; Mezcla heterogénea instantánea (MHI); Mezcla heterogénea por saturación (MHS); Mezcla fúrpida (MHF); Mezclas por impacto (MHI), (MHS) y (MHF); Mezclas por decalcomanía (MHD), (MHS) y (MHF); Campos texturales de campo intermedio: Regulación instantánea (RI); Campos texturales por "pulverizados y aerosoles"; Regulación efecto volumen (REV); Regulación efecto fondo (REF); Regulación en movimiento (RM); Regulaciones por impacto (RVI), (RFI) y (RMI); Regulaciones por decalcomanía (RVD), (RFV) y (RMV); Organizaciones texturales por deconstrucción; Deconstrucción simple (DCS) y Deconstrucción compleja (DCC).
- **COMBINATORIA:** Observación, análisis y obtención de conclusiones de la mezcla de variables de las categorías anteriores.





CIRIA • UTILIZACIÓN DEL ESQUEMA DE MÉTODO

Obsérvese que en cada resolución intencional, las tres plataformas o estratos pueden ser doblados provocando que investiguemos simultáneamente varias parcelas analíticas, reunir más de un tema en una obra concreta o una serie y, dentro de las series, podremos generar trabajos híbridos que conjuguen características fenomenológicas dispares.

Por tanto, la primera articulación realizada en el Cuaderno de Notas 1990, no resultaba ni suficientemente exhaustiva, ni concluyente en su articulación con la palabra VOZ:

VOZ	ZOV	VOO	OOO	ZVV
OZV	VZO	VZZ	OVV	ZOO
ZVO	OVZ	VVV	OZZ	ZZZ

Puesto, que las parcelas analíticas se dividen en cinco áreas, siendo una de ellas “muda” (combinatoria), deberemos utilizar una palabra de al menos cuatro letras (por ejemplo, MANO). Esto con independencia, de que cada una de dichas áreas provocan a su vez la formulación de diferentes posibilidades o subgrupos, como cuando utilizamos soportes N1 y N2 dentro de una misma composición; o bien, al juntar R1 y R3 en lo referido a los Registros Iconográficos (como veremos en los últimos cuadros). De la misma manera que pueden crearse pinturas, que aparte de lo anterior, reúnan más de una Técnica de Azar controlado, o varios tipos de compartimentación simultáneamente. La palabra VOZ, sin embargo, nos resultará conveniente para el estrato referido a los temas, y también necesitamos una palabra de tres letras (QUE), para el estrato de las diferentes series, dado que en el desarrollo formal de los “mestizajes”, nunca he querido forzar la fusión de más de tres series diferentes.

La resultante genérica final podremos observarla al articular al mismo tiempo las palabras MANO, VOZ y QUE:

MVQ	MVU	MVE	MOQ	MOU	MOE	MZQ	MZU	MZE
AVQ	AVU	AVE	AOQ	AOU	AOE	AZQ	AZU	AZE
NVQ	NVU	NVE	NOQ	NOU	NOE	NZQ	NZU	NZE
OVQ	OVU	OVE	OOQ	OOU	OOE	OZQ	OZU	OZE

O si se prefiere con una clave numérica:

111	121	123	112	122	113	131	132	133
211	212	213	221	222	223	231	232	233
311	312	313	321	322	323	331	332	333
411	412	413	421	422	423	431	432	433

Con ello, llegamos a la conclusión de que el método o “engranaje” conceptual desarrollado, permite, sin entrar a valorar las posibilidades generadas por los subgrupos, la obtención de 36 tipologías híbridas (triples) directas, aparte de las 12 llamémoslas “puras” (cuando se mantiene las características propias de una sola serie sin mestizaje), y las 24 que resultan de la hibridación de dos series. Articuladas ahora con las palabras MANO, VOZ y SI:

MVS	MVI	MOS	MOI	MZS	MZI
AVS	AVI	AOS	AOI	AZS	AZI
NVS	NVI	NOS	NOI	NZS	NZI
OVS	OVI	OOS	OOI	OZS	OZI

Para entender mejor la magnitud de la propuesta conceptual, atendamos ahora a la ampliación de las tipologías puras, en su cruce con los Niveles Pictóricos (Soportes) y los Registros Iconográficos:

M(N1)V	M(N1)O	M(N1)Z
M(N2)V	M(N2)O	M(N2)Z
M(N3)V	M(N3)O	M(N3)Z
M(NX)V	M(NX)O	M(NX)Z
A(R1)V	A(R1)O	A(R1)Z
A(R2)V	A(R2)O	A(R2)Z
A(R3)V	A(R3)O	A(R3)Z

Hagamos lo mismo hibridando dos series:

M(N1)VS	M(N1)VI	M(N1)OS	M(N1)OI	M(N1)ZS	M(N1)ZI
M(N2)VS	M(N2)VI	M(N2)OS	M(N2)OI	M(N2)ZS	M(N2)ZI
M(N3)VS	M(N3)VI	M(N3)OS	M(N3)OI	M(N3)ZS	M(N3)ZI
M(NX)VS	M(NX)VI	M(NX)OS	M(NX)OI	M(NX)ZS	M(NX)ZI
A(R1)VS	A(R1)VI	A(R1)OS	A(R1)OI	A(R1)ZS	A(R1)ZI
A(R2)VS	A(R2)VI	A(R2)OS	A(R2)OI	A(R2)ZS	A(R2)ZI
A(R3)VS	A(R3)VI	A(R3)OS	A(R3)OI	A(R3)ZS	A(R3)ZI
NVS	NVI	NOS	NOI	NZS	NZI
OVS	OVI	OOS	OOI	OZS	OZI

Para terminar hibridando tres series:

M(N1)VQ	M(N1)VU	M(N1)VE	M(N1)OQ	M(N1)OU	M(N1)OE	M(N1)ZQ	M(N1)ZU	M(N1)ZE
M(N2)VQ	M(N2)VU	M(N2)VE	M(N2)OQ	M(N2)OU	M(N2)OE	M(N2)ZQ	M(N2)ZU	M(N2)ZE
M(N3)VQ	M(N3)VU	M(N3)VE	M(N3)OQ	M(N3)OU	M(N3)OE	M(N3)ZQ	M(N3)ZU	M(N3)ZE
M(NX)VQ	M(NX)VU	M(NX)VE	M(NX)OQ	M(NX)OU	M(NX)OE	M(NX)ZQ	M(NX)ZU	M(NX)ZE
A(R1)VQ	A(R1)VU	A(R1)VE	A(R1)OQ	A(R1)OU	A(R1)OE	A(R1)ZQ	A(R1)ZU	A(R1)ZE
A(R2)VQ	A(R2)VU	A(R2)VE	A(R2)OQ	A(R2)OU	A(R2)OE	A(R2)ZQ	A(R2)ZU	A(R2)ZE
A(R3)VQ	A(R3)VU	A(R3)VE	A(R3)OQ	A(R3)OU	A(R3)OE	A(R3)ZQ	A(R3)ZU	A(R3)ZE
NVQ	NVU	NVE	NOQ	NOU	NOE	NZQ	NZU	NZE
OVQ	OVU	OVE	OOQ	OOU	OOE	OZQ	OZU	OZE

En una observación simple, somos capaces de percibir que al cruzar todas estas tipologías con una sola de las 21 Técnicas de Azar Controlado que disponemos, así como cualquiera de las 21 posibilidades en el apartado de Compartimentaciones, obtenemos un total de 68.796 formulaciones tipológicas experimentales. Si pretendemos saber cuantas formulaciones, podríamos obtener si de estas dos últimas parcelas experimentásemos con dos, o tres, o cuatro... elementos, en sus combinaciones con las 156 tipologías descritas en los tres últimos cuadros, resultaría prácticamente incalculable.

Por tanto, vemos que el desarrollo planteado de forma germinal en el Cuaderno de Notas 1990 y, que terminaría conformando la formulación de lo que después llegaría a denominarse como A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), resultó ser una perfecta maquina de dictar posibilidades formales, para el desarrollo de una práctica y experimentación pictórica.

LTIMAS SERIES PRE IAS A NUE A YOR



Agualuz y la montaña de los pájaros (Díptico). Serie Manifiesto. 1999.
Mixta sobre soportes diversos. 250 x 500 cm.
Colección del artista.





Leaving Madrid. Serie Manifiesto. 1999.
Mixta sobre lona y soportes diversos. 160 x 220 cm.
Colección particular, Madrid.



Venus del damero. Serie Manifiesto. 1999.
Mixta sobre lona y soportes diversos. 160 x 220 cm.
Colección particular, Madrid.



Hydra de sol, musgo y roca I (Luz de amanecer). Serie Manifiesto. 1999.
Mixta sobre lienzo. 150 x 150 cm.
Colección particular, Madrid.



Hydra de sol, musgo y roca II (Luz de amanecer). Serie Manifiesto. 1999.
Mixta sobre lienzo. 150 x 150 cm.
Colección particular, Madrid.

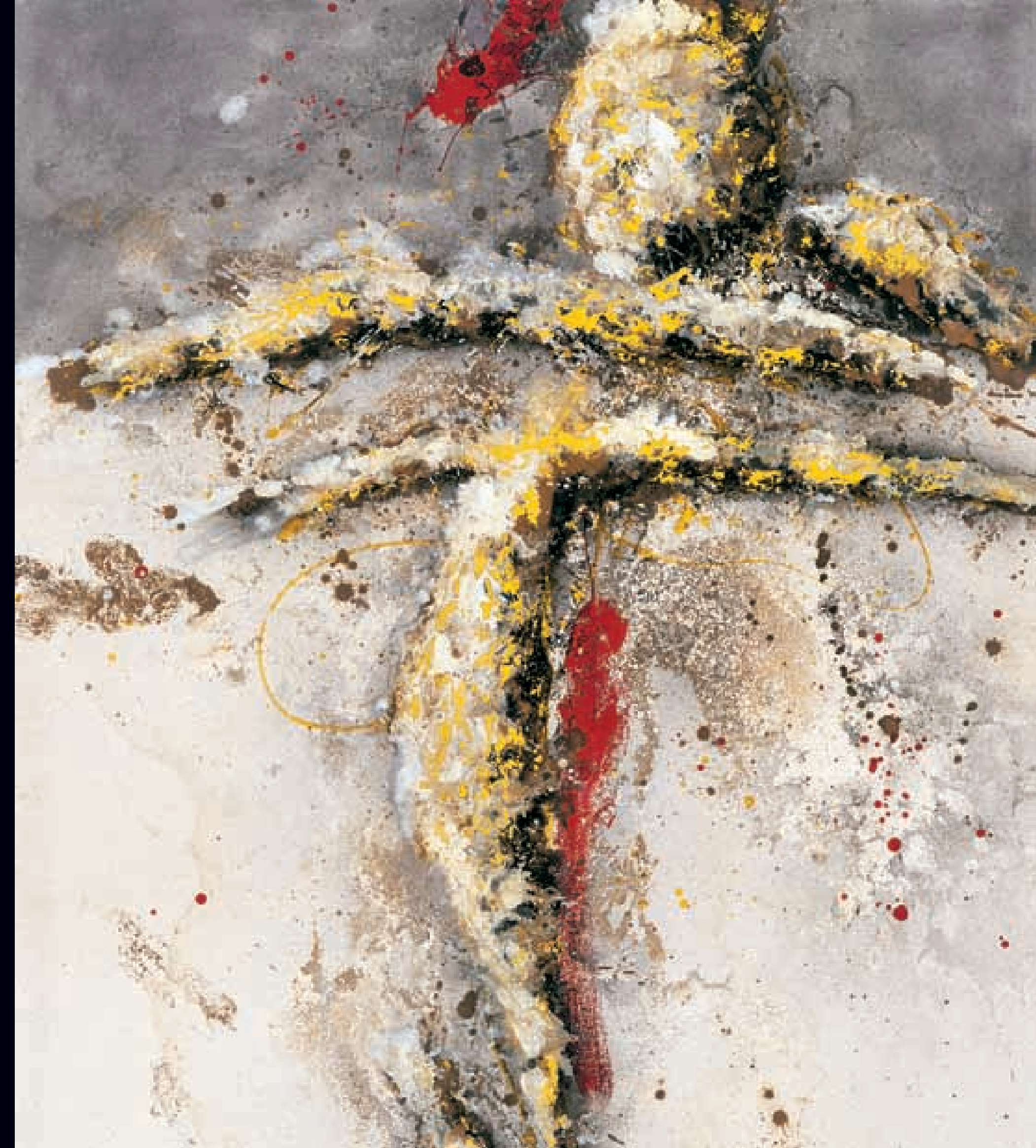


Sensible toll line. Suite *Compartimentaciones*. 1999.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Mimical white. Suite Compartimentaciones. 1999.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Bruselas.

Hydra amarilla. Serie Manifiesto. 1999.
Mixta sobre lienzo. 130 x 97 cm.
Colección particular, Madrid.





El descanso sin amenaza. Serie Máscaras de la mirada. 2000.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Burning scuff. Serie Compartimentaciones. 1999.
Óleo sobre lona plástica. 146 x 114 cm.
Colección particular, Milán.



Naturaleza muerta con bolsa. Suite Imanes iconográficos. 2000.
Técnica mixta, collage y aluminio. 150 x 138 cm.
Colección del artista.

Naturaleza muerta con periódico. Suite Imanes iconográficos. 2000.
Técnica mixta, collage y aluminio. 150 x 138 cm.
Colección del artista.

Naturaleza muerta con flor. Suite Imanes iconográficos. 2000.
Técnica mixta, collage y aluminio. 150 x 138 cm.
Colección del artista.



Naturaleza muerta con pintura. Suite Imanes iconográficos. 2000.
Técnica mixta, collage y aluminio. 150 x 138 cm.
Colección del artista.





Langostas de Sparks y Pinot Noir. Serie Glosa Líquida. 2001.
Óleo sobre lona plástica y lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Palma de Mallorca.



Agua y fuego. Serie Glosa Líquida. 2000.
Óleo sobre lona plástica y lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Colgadores. Serie Glosa Líquida. 2001.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Día verde y azul. Serie Glosa Líquida. 2001.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



Imagen construida I. Serie Glosa Líquida. 2001.
Óleo sobre lona plástica y lienzo. 200 x 200 cm.
Colección del artista.



Imagen construida II. Serie Glosa Líquida. 2001.
Óleo sobre lona plástica y lienzo. 200 x 200 cm.
Colección del artista.



Paisaje del Respeto. Serie Sueños Construidos. 2001.
Óleo sobre soportes diversos. 300 x 500 cm.





Paisaje de la Paz. Serie Sueños Construidos. 2001.
Óleo sobre soportes diversos. 300 x 500 cm.





Paisaje de la Coexistencia. Serie Sueños Construidos. 2001.
Óleo sobre soportes diversos. 300 x 500 cm.





El final del verano. Serie Manifiesto (Psicopompos-The Dauphin Paintings). 2001.
Mixta sobre papel encolado a lienzo. 225 x 170 cm. Colección del artista.

Figura y paisaje I. Serie Manifiesto (Psicopompos-The Dauphin Paintings). 2001.
Mixta sobre papel encolado a lienzo. 225 x 170 cm. Colección del artista.

Figura y paisaje II. Serie Manifiesto (Psicopompos-The Dauphin Paintings). 2001.
Mixta sobre papel encolado a lienzo. 225 x 170 cm. Colección del artista.



Erial Kentucky Bourbon. Serie Psicopompos (The Dauphin Paintings). 2001.
Mixta sobre papel encolado a chapa metálica. 300 x 400 cm.









See what I mean? Serie Psicopompos (The Dauphin Paintings). 2001.
Mixta sobre papel encolado a chapa metálica. 300 x 400 cm.

Sucio perro azul cacique de Venezuela. Serie Psicopompos (The Dauphin Paintings). 2001.
Mixta sobre papel encolado a chapa metálica. 300 x 400 cm.





Vanitas (Levántate y anda). Suite Imanes iconográficos. 2001.
Óleo sobre lona plástica, collage y aluminio sobre lienzo. 200 x 208 cm.
Colección particular, Madrid.





Eco y significado. Serie Glosa Líquida. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 150 cm.



Propósito. Serie Glosa Líquida. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 150 cm.
Colección particular, Barcelona.



Las tentaciones de Antonio. Serie Glosa Líquida. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Sentido / Regresión. Serie Glosa Líquida. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 130 cm.
Colección particular, Barcelona.



Trafalgar II. Serie Glosa Líquida. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección Marifé Plazas Gal. Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.



Trafalgar I. Serie Glosa Líquida. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Glosa Ascensional I, II y III (Tríptico). Serie Glosa Líquida. 2002.
 Óleo sobre lona plástica. 220 x 160 cm. c/u.
 Colección Fundación Lorenzana, Madrid.





Sodomizarte. Suite Venus geométrica. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Tocarte. Suite Venus géométrica. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Rozarte. Suite Venus geométrica. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

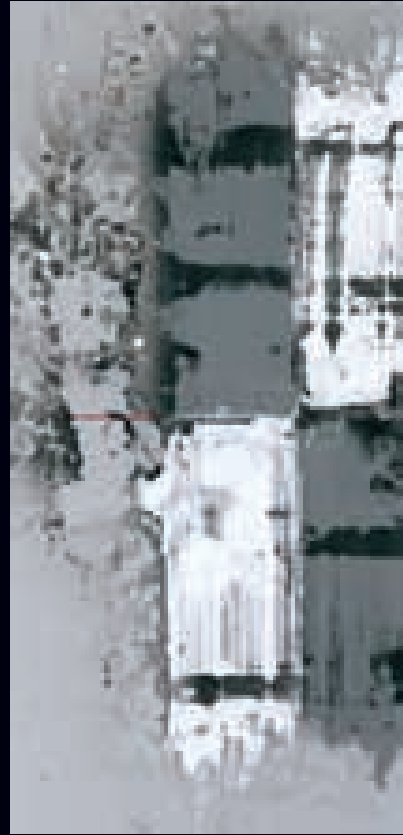




Mao. Suite Psicopompos. 2002.
Mixta sobre papel. 160 x 116 cm.
Colección particular, Madrid.



Vuelo. Suite Psicopompos. 2002.
Mixta sobre papel. 160 x 116 cm.
(Obra destruida)



Fragmentación de nubes I, II, III, IV y V (Políptico). Serie Máscaras de la mirada. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 130 cm. c/u.
Colección particular, Alicante.





Aspa. Suite El Jardín perverso II. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Barra. Suite El Jardín perverso II. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Fiebre de 45 grados. Suite El Jardín perverso II. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Murcia.





Nueve ventanas. Suite El Jardín perverso II. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Tres ventanas. Suite El Jardín perverso II. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Falsos halagos. Serie Máscaras de la mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Doble figura (Amistad). Serie Máscaras de la mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Alitas de Sonia. Serie Máscaras de la mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Ábaco. Serie Máscaras de la mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Los vástagos. Serie Máscaras de la mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 130 cm.



Arriba y abajo. Serie Máscaras de la mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 130 cm.



Horda geométrica II. Serie Máscaras de la mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Horda geométrica V. Serie Máscaras de la mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Los besos de Alex. Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 200 x 180 cm.
Colección particular, Madrid.





Erica del Mere. Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre sopotes diversos. 152 x 132 cm.
Colección Marifí Plazas Gal. Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.



Isa y el capricho sexual. Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 140 x 120 cm.
Colección particular, Madrid.



Kurt manostijeras. Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 140 x 120 cm.
Colección particular, Madrid.



Las espinacas de Max. Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 140 x 120 cm.
Colección particular, Madrid.



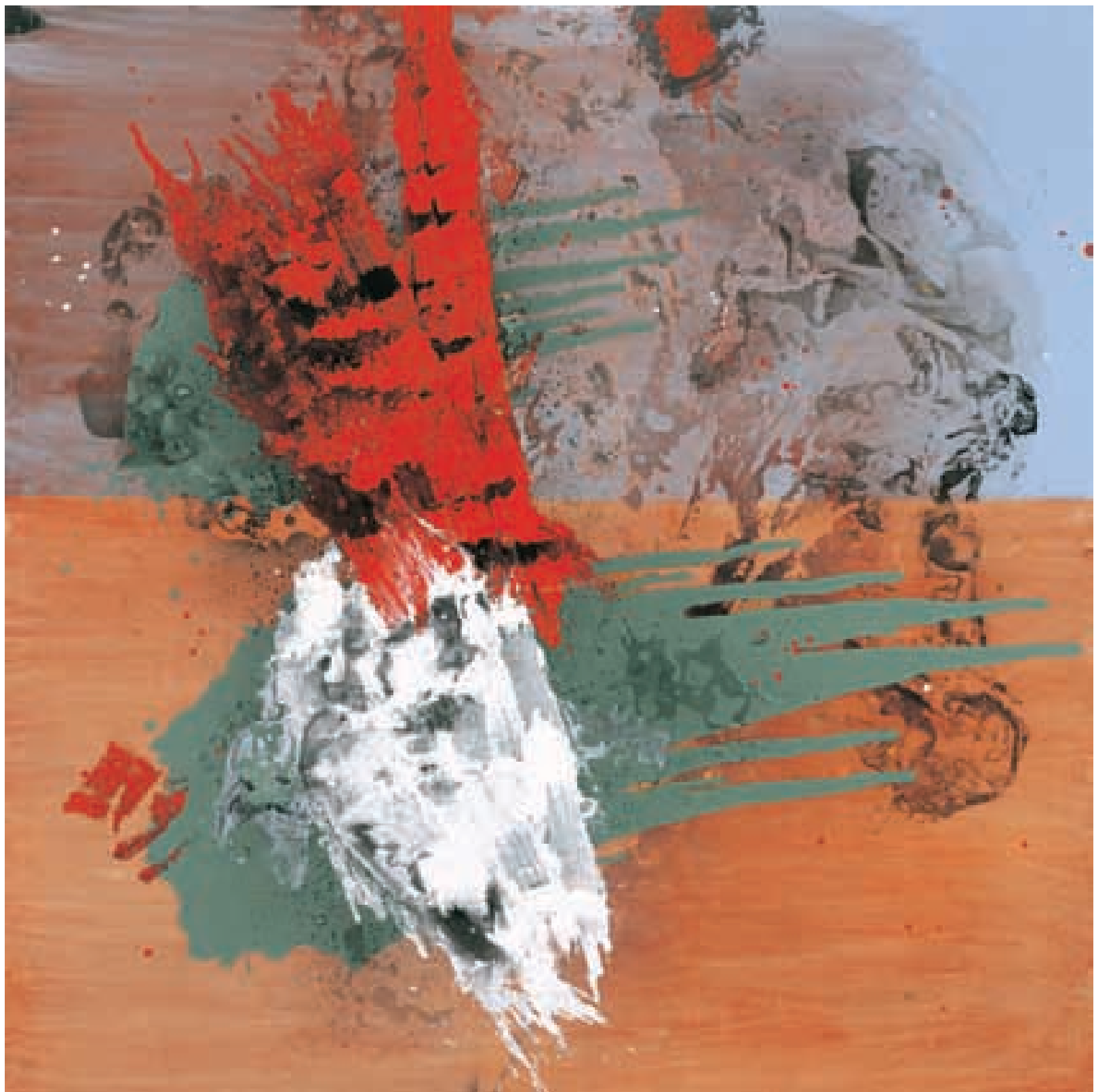
Cabeza sobre fondo negro. Serie Cabezas de Rorschach I. 2004.
Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.
Colección Antonio Prates, Lisboa.



Cabeza sobre fondo rojo. Serie Cabezas de Rorschach I. 2004.
Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.
Colección Antonio Prates, Lisboa.

Tres máscaras. Serie Cabezas de Rorschach I. 2004.
Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.
Colección particular, Lisboa.

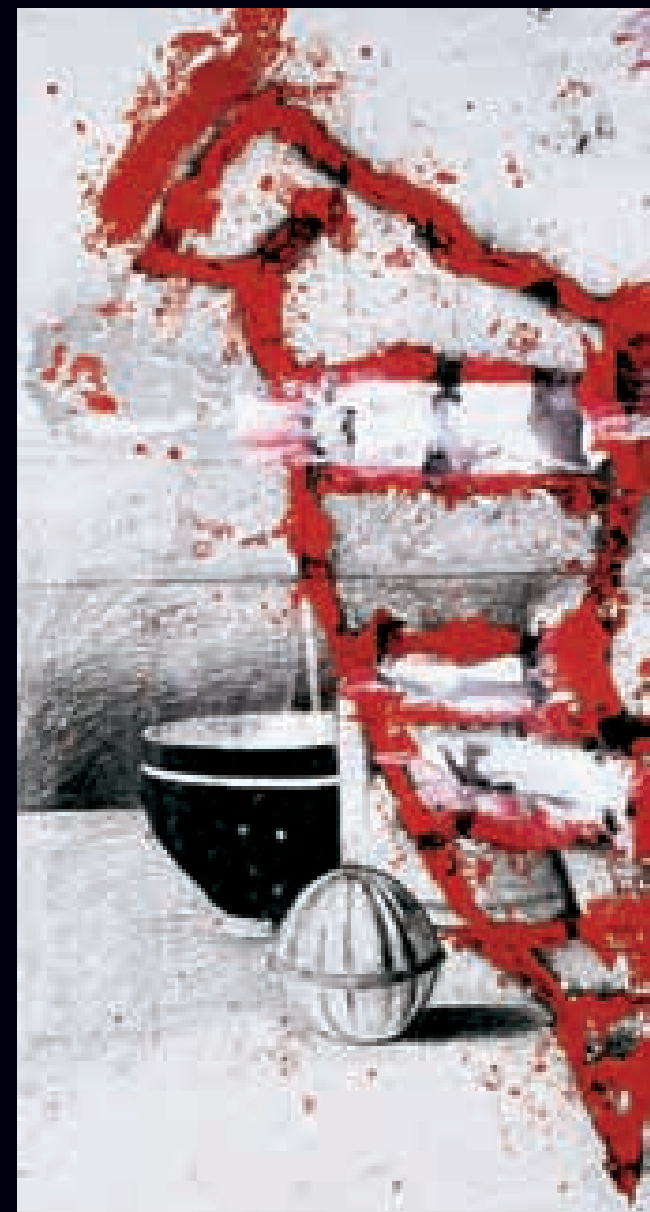




Poema de nubes. Serie Máscaras de la mirada. 2004.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Nueve ventanas. Serie Máscaras de la mirada. 2004.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
 Colección particular, Madrid.



A. Pratt 2004. Serie Máscaras de la mirada (Dibujos de Yago). 2004.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Lisboa.

Bodegón Morandi. Serie Máscaras de la mirada (Dibujos de Yago). 2004.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Lisboa.

Desnudo violado. Serie Máscaras de la mirada (Dibujos de Yago). 2004.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Lisboa.









➤ *Noche de Bodas*. Serie Máscaras de la mirada. 2004.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 400 cm.
 Colección particular, Ginebra.

Observador II. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
 Colección Gómez-Acebo & Pombo Abogados, Madrid.



Observador I. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección Gómez-Acebo & Pombo Abogados, Madrid.



Rusia. Mujeres, caviar y un cuadrado negro. Serie Máscaras de la mirada. 2004.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
 Colección particular, Madrid.

Raquel / Vogue I. Suite Psicopompos. 2004. ➤
 Óleo sobre papel. 175 x 120 cm.
 Colección Raquel Prates, Lisboa.

NÃO PERCA
1 BLOCO
DE NOTAS



VOGUE

NOVEMBRO 2009 | € 4,50

CHIQUE!

Peles, jóias,
vestidos &
maquilhagens
sofisticadas

PRIMEIRA LINHA

52 hotéis, lojas,
restaurantes,
e spas exclusivos
no nosso país

COM OS A MEDIDA

Os segredos
de Hollywood

RAQUEL PRATES

A nova beleza
portuguesa

ORGULHO NACIONAL

O MELHOR
DA MODA
FEITA EM
PORTUGAL

1º ANIVERSÁRIO!



NADA ESTÁ NA MODA ATÉ A VOGUE DIZER QUE ESTÁ
JÁ À VENDA!



La ventana de Marta. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Movimiento. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Sobre cuadrados negros I. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Poema milagro. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 150 cm.
Colección particular, Madrid.

Seductor de miradas. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 130 cm.
Colección particular, Madrid.





Azul. Serie Compartimentaciones. 2005.
Óleo sobre soportes diversos. 152 x 132 cm.
Colección particular, Madrid.



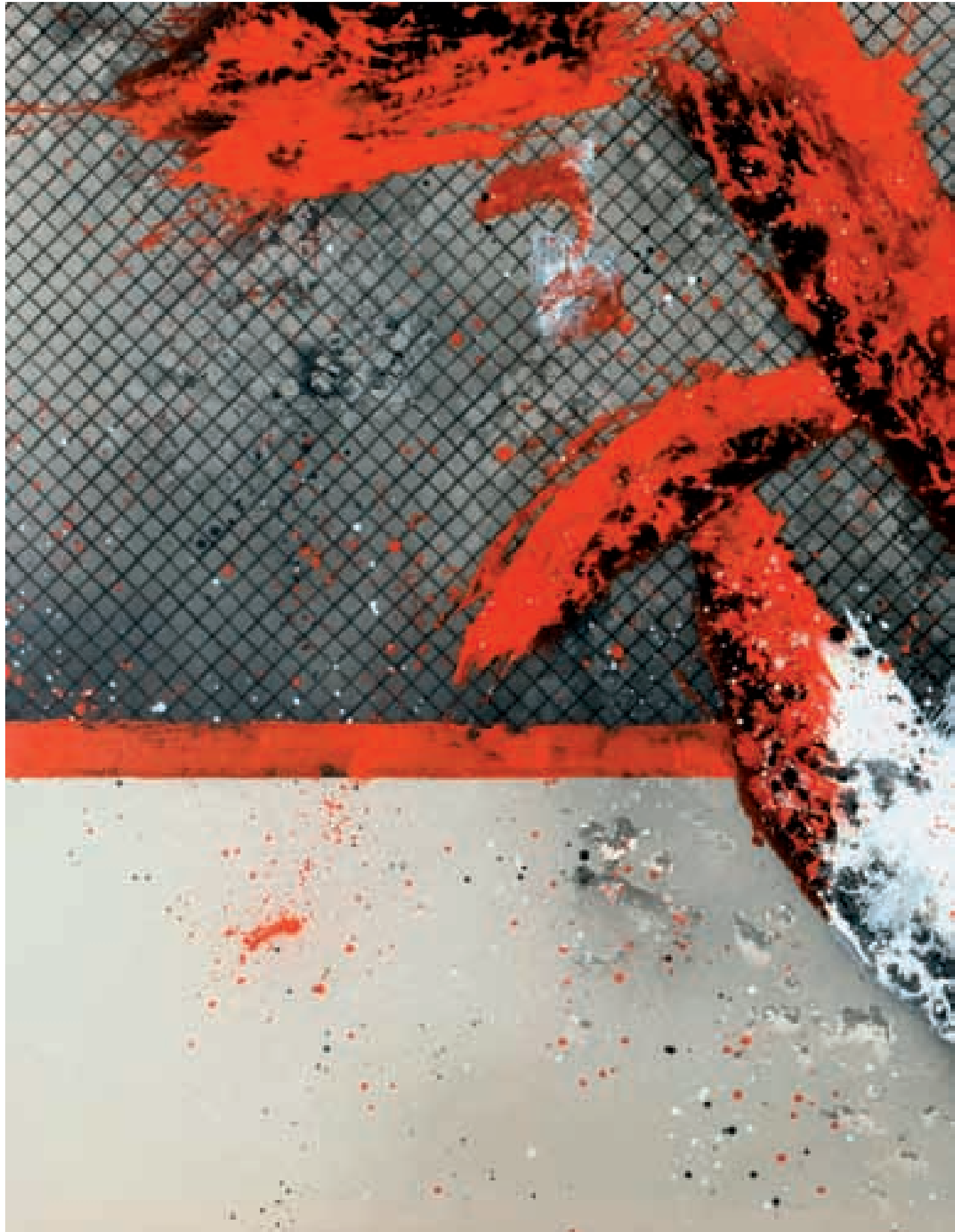
¿Dónde está Wally? Serie Sueños Construidos. 2005.
Óleo sobre soportes diversos. 152 x 132 cm.





Construcción vertical.
Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lona. 200 x 350 cm.

Campo de concentración.
Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 350 cm.









Encuentros. Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.
Colección particular, Madrid.

Itinerario abierto.
Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.









Palabras ausentes.
Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.



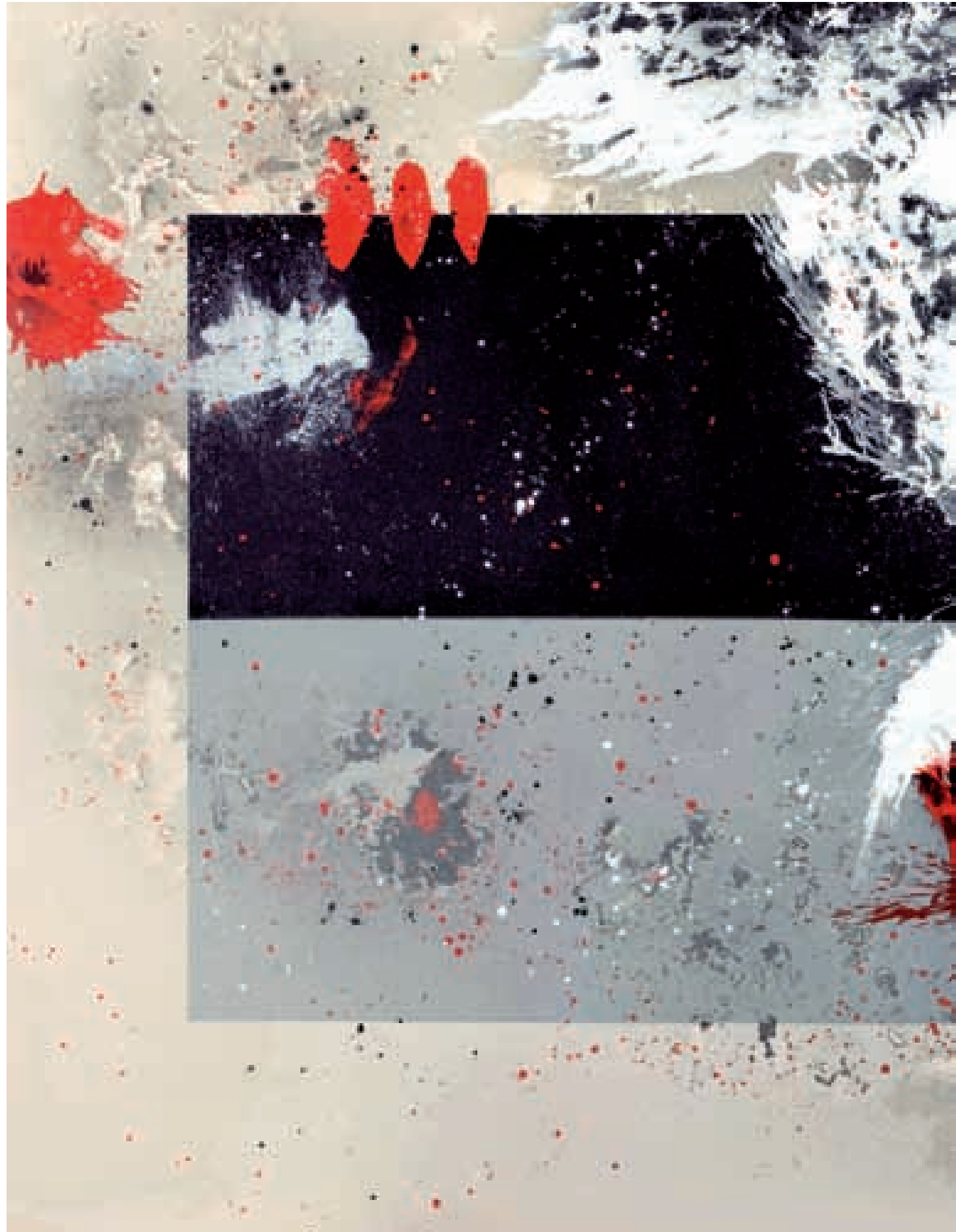
Filamentos de la barbarie.
Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.







Quemarte las pupilas.
Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.



Ventana negra y gris.
Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.
Colección particular, Madrid.





Resplandor. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 54,5 x 46 cm.
Colección particular, Bruselas.



Las decisiones. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 54,5 x 46 cm.
Colección particular, Bruselas.



La isla. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 170 x 170 cm.
Colección particular, Madrid.



Centauros. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 170 x 170 cm.
Colección particular, Madrid.





Estela I. Serie Máscaras de la mirada. 2006.
Óleo y grafito sobre lienzo. 130 x 250 cm.
Colección particular, Madrid.



Estela II. Serie Máscaras de la mirada. 2006.
Óleo y grafito sobre lienzo. 130 x 250 cm.
Colección particular, Madrid.





Poema memorizado. Serie Máscaras de la mirada. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 250 x 250 cm.



Progresión líquida. Serie Máscaras de la mirada. 2006.
Óleo sobre lona plástica. 230 x 230 cm.



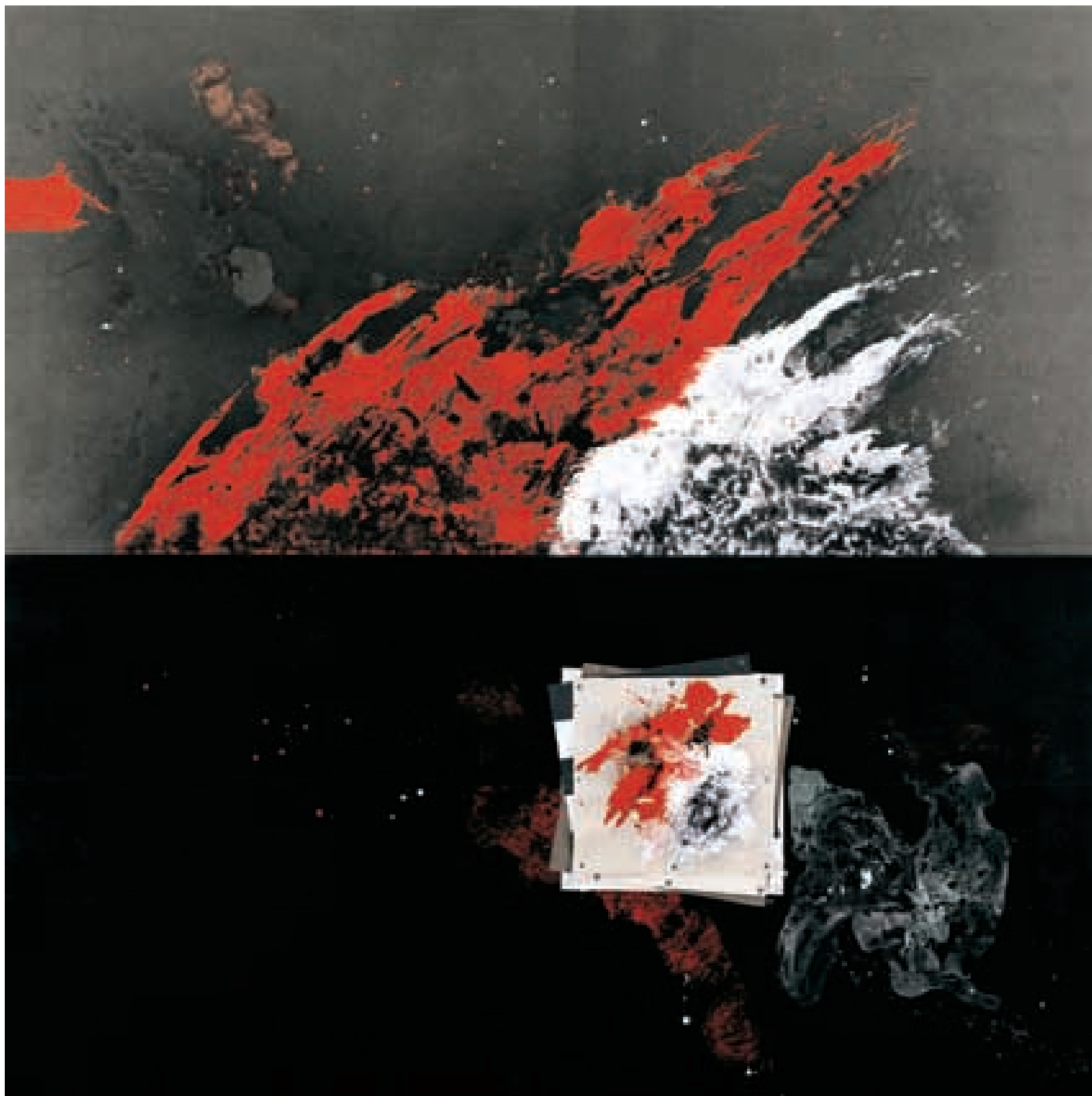
Gilgamesh. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Colección Caixanova, Vigo.



Humbaba y el Bosque de los Cedros. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lona. 250 x 250 cm.
Colección Agostinho Cordeiros, Oporto.



Apuñaló a los lobos y sometió a los leones. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Colección Agostinho Cordeiros, Oporto.



Urshanabi el barquero. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo y collage sobre lona. 250 x 250 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires.



Anu el dios del cielo. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo y collage sobre lona. 250 x 250 cm.
Colección Agostinho Cordeiros, Oporto.



Homenajeados por sus ciudadanos. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Colección Agostinho Cordeiros, Oporto.



Una planta que hace rejuvenecer. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Colección Agostinho Cordeiros, Oporto.



Los dioses se reúnen en asamblea. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Colección Agostinho Cordeiros, Oporto.



Héroe de nombre eterno. Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 250 x 250 cm.





Tríptico de la Tradición Española. Serie Máscaras de la Mirada. 2006.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección del artista.





CIRIA: AMANECER

*El ojo es el más bello de todos los lugares
donde tener un encuentro.*

Malcolm de Chazal, *Sens-Plastique*¹

Las obras de José Manuel Ciria te salen al paso como amaneceres.

Lo hacen incluso cuando se componen de los densos verdes marinos y quebradizos negros goyescos de *Coleccionista de ojos* (2008), los marrones terrosos del color de papel de lija de *Falsa timidez del seductor* (2007) y *Máscara cometa* (2008), los grises como de fósil de *Sombra femenina* (2008) y el exquisitamente titulado *Rostro de los poemas inacabados* (2008). Un amanecer no consiste fundamentalmente en un cromatismo que renace (rojos abrasadores, dorados vencedores de la noche), sino lo que apremia en él es la novedad en sí —la idea de revisitación, envuelta en los matices que cada mañana percibimos como un nuevo comienzo (“...nos entrega el regalo de su color fogoso”, escribe Pablo Neruda al tomate protagonista de su *Oda al Tomate*, “y la totalidad de su frescura”²)—.

El estado perpetuamente febril de renovada frescura que se hace patente en sus pinturas nace de una suerte de exhalación profunda por parte del artista³, cuya obra es, cada vez más, una violenta combustión que se ve alimentada por sus ires y venires de la historia a la historia del arte, por su adorable e infantil dedicación a un escuadrón de implorantes musas (“una musa siempre decía la verdad y otra siempre mentía...”), por un sibarítico registro por parte del artista de todo aquello que come y bebe (“... Mientras tomaba té y tostadas con aceite de oliva y hummus para desayunar...”), por la valiente alegría pastoral suspendida en cada puesta de sol de Nueva York que cae como una cortina sobre él (“Volví a pasear por Union Square...”) y por una fe visceral y absoluta (no importa cómo se queja y se autoflagela con regocijo —en el curso de su inquisición privada— por medio de retazos de duda en sí mismo) en su incansable capacidad de aceleración para establecer su(s) marca(s).

He aquí lo que busco en Ciria: en la página 84 de su libro *Box of Mental States* (2008), hay un texto breve escrito por el propio artista (un escritor muy magnético), comprendido en su extenso ensayo “The Absent Hand”. Esta cita, extraída de su libro *Pinturas inexistentes* —y ahora claramente considerada por el artista como útil en esta recontextualización— lleva por título “A Statement” (Una declaración), y tiene como fin constituir “otro comienzo posible para este texto errático” (es decir, para “The Absent Hand”). Este otro “comienzo posible” versa una vez más sobre las musas de Ciria, atormentadas en un velo de oscuridad, y lo que éstas pueden ofrecerle —y a nosotros—. Trata también sobre la hermenéutica y la historia:

¹ Malcolm de Chacal, *Sens-Plastique* (Copenhagen and Los Angeles: Green Integer, 2008, p. 233).

² Pablo Neruda, *Selected Poems* (London: Penguin Books, 1975, p.165).

³ “El cuerpo exhala en cada una de sus articulaciones,” escribió de Chazal, *op. cit.*, p. 90.

¿Qué podría sucedernos, en los tiempos que corren, en una sociedad artística tan entrelazada y “contemporánea”, si las musas llegaran a un acuerdo y... mintieran, en respuesta a algún tipo de inescrutables intereses sectarios? Tal vez los artistas de hoy en día no deberíamos prestar tanta atención a musas falsas, gurús y charlatanes de la hermenéutica y concentrar nuestro trabajo, nuestro desarrollo intelectual, en ofrecer nuestro contenido de trabajo, en nuestra propia responsabilidad... si lo que queremos hacer es escapar del umbral que conduce a la muerte...”.

Tal vez no esté del todo claro lo que Ciria entiende por “el umbral que conduce a la muerte” (la dificultad no radica en que la frase contenga un significado mínimo, sino más bien en que adolece de exceso de significado), pero parece tener mucho que ver con la disminución psíquica y metafísica siempre generada por lo que el crítico Harold Bloom una vez llamó “la ansiedad de la influencia”⁵.

Apuntalado contra cualquier porosidad potencial de desarrollo futuro del artista en un plano creativo fatalmente pulido por el lijado sin fin de “musas, gurús y charlatanes de la hermenéutica”, Ciria propone un acto de limpieza drástico y bárbaro: aislada, bajo su ensayo-dentro-de-un-ensayo, está impresa la frase:

Arrojar cubos de pintura por la ventana...

No me importa lo más mínimo si lo he leído bien o mal o si no se entienden estas provocativas palabras. Lo que me importa es que “arrojar cubos de pintura por la ventana” es lo contrario de lanzar pintura sobre un lienzo, y tiene que ver no tanto con el objeto pintado, sino con el acto de pintar. ¿Qué pintor tan fugitivo es Ciria! Arrojar cubos de pintura por la ventana es una acción centrífuga, no centrípeta. Se trata de pintura *en plein air*, de un modo absurdamente grandilocuente y totalizador. Arrojar cubos de pintura por la ventana supone pintar al mundo entero.

Y, por lo que he visto, en las obras de Ciria todo intenta traspasar el lienzo.

Una de las primeras obras de Ciria que recuerdo haber visto —en la Galería Christopher Cutts en Toronto— fue su *Nueva Venus*, una de las pinturas de su serie *La Guardia Place*, de 2008. Recuerdo que pensé cuán profundamente su superficie de tres franjas (negro, terracota y marrón grisáceo, en orden descendente), envolvía la gigantesca flor que intentaba retorcerse para liberarse (el punteado, salpicado y manchado, por demás inquietantes, tanto de la superficie del fondo como de la figura vegetal y carnosa casi logran —aunque no del todo— mantenerse en un mismo plano) y cómo las hojas, a modo de extremidades, dejan entrever tal vez la figura de Venus, agitada y manifestada como un ser vivo. De hecho, la figura negra-blanca-gris-verde parecía invadir el espacio del espectador con tanta decisión y fuerza como el florón ondeante y aventurado (la “Flor-músculo” de Rilke, del quinto poema de la segunda selección de *Sonetos a Orfeo*)⁶ que constituye la escultura policromada de Fernand Léger *Running Flower* (1952), conocida por el público medio siglo antes.

Sin duda, todo en una pintura de Ciria parece traspasar el lienzo.

A excepción, por supuesto, de las obras inspiradas por Malevich.

Y aun así llega finalmente la ruptura centrífuga, agitada y penetrante.

⁴ Véase, por ejemplo, la erráticamente operística suite de Schnabel *Untitled (Treatise on Melancholia)*, de 1989 —reproducido en *Julian Schnabel: Paintings 1978-2003* (Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz, 2004, pp. 106-111).

⁵ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973).

⁶ Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus* (London: The Hogarth Press, 1967), Sonnet V, Second Part, p.97.

Las obras “post-suprematistas” de Ciria, nobles y macizas, de su *Serie Post-Suprematica* que, en sus manos, se ofrecen como ecos rotos enormes, erosionados y manchados de las hieráticas figuras icónicas de Malevich se presentan como variaciones sin duda monumentales, poderosas e ingeniosas, forjadas a partir de los personajes “convexos” de Malevich de 1912 y, más específicamente, de sus “Torsos” cilíndricos de 1928-32. Estas obras elementales de Malevich parecen haberle servido a Ciria como una prolongada fase de recombinación de la solidez deconstruida (por ello, las obras de Malevich sufren el destino de todos los hasta entonces intocables iconos en manos de un monumental clasificador y tamiz de constricciones, prohibiciones y codificaciones como es Ciria).

“Es obvio”, escribe Ciria en el ensayo titulado “Coming Back” (Volver), contenido en *Ciria: Búsquedas en Nueva York* (Roberto Ferrer, 2007), “que la serie Post-Supremática tuvo una trayectoria muy breve, y que una vez que dichas figuras se tradujeron en *collages* no quedaba mucho que decir. Supongo que tendré que encontrarme con Malevich de nuevo en algún futuro viaje o en un sueño, aunque estoy convencido de que ese encuentro es muy improbable”. Ciria puede colorear su escritura con el mismo sentido de otoño agonizante, con tanto sentido otoñal de decaimiento y retirada, como un jardín que se deteriora ante la depauperación del preinvierno. A veces hay una herida que permanece abierta en su prosa.

¡Pero que colofón coloca a sus obras Post-Supremáticas! Él se las entrega, por decirlo de alguna forma —¡Un legado rico y embriagador!— a sus hijos Alex y Yago (véase *Suite Alex y Yago*, de 2006). En las manos de estos creativos muchachos, la severa figura de Malevich —tan elegíaca y mnemónica para su padre— se convierte en un ser que mueve los brazos de goma (*Figura encestando de gancho algo negro*), una figura roja que flota o nada (*La piscina*) o un personaje de cabeza roja artificial y amenazante, que se libera del espacio pictórico del lienzo convencional y avanza tambaleante hacia el espectador (como el monstruo de Frankenstein) de *Personaje agresivo*.

Para Ciria, capturados en el reflector de su agudo sentido histórico y de transformación, las figuras-torso de Malevich, tan sólidas como bolos, habían supuesto la encarnación de lo que Gilles Deleuze podría denominar “el sujeto nómada en el espacio tranquilo”⁷. Poco a poco, se separan. Comienzan a desgastarse y a desengolarse. Sus figuras Post-Supremáticas comienzan como densidades y permanecen así durante un tiempo considerable hasta que al fin se vuelven contra sí mismas. “El torso y la cabeza forman un solipsismo esencial”, escribe Iván de la Torre Amerighi en un excelente ensayo sobre el tema [“Ciria/Malevich: Walks and Impossible (or postponed) Dialogues in New York”], “mientras que permanecen con los brazos cruzados, vinculando así toda posibilidad de comunicación, en lo que podríamos definir como autismo expresivo”⁸.

La despedida gradual de Malevich por parte de Ciria es una trayectoria larga y extremadamente penosa; en el curso de su progresivo abandono de las constricciones de Malevich, arranca de la proto-figura paterna una serie muy inventiva de variaciones sobre éste: en una pintura majestuosamente totémica como *Personaje sobre fondo rojo*, por ejemplo, la figura es plana con modulaciones de color negro, blanco y gris, exquisitamente diseccionada en zonas a modo de mapa del cuerpo (pecho, brazo, muslo), con la figura completa presionada como un recorte de papel contra la superficie de una especie de pancarta o pared. En la sombría *Mujer de negro*, las densidades de la “cabeza” y del “pecho” (espacios más vacíos que el rostro) son de color negro como el tizón. En la enorme y móvil *Personaje singular*

⁷ Véase Ian Buchanan and Gregg Lambert, eds., *Deleuze and Space* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), p.164.

⁸ Iván de la Torre Amerighi en *Ciria* (Roberto Ferrer, 2007), p. 192.

solitario y sin novia, la cabeza de la figura y la parte superior del cuerpo están envueltos en una especie de camuflaje negro, blanco y gris: Malevich protegido frente a las heridas de la historia (las pinturas de los muertos —parafraseando el poema de W.H. Auden, “On the Death of W.B. Yeats”— “se modifican en las entrañas de los vivos”).

El centro de Malevich no se puede sostener. Observemos el brillante y segmentado *Personaje enamorado*, de Ciria. El cuerpo permanece unido (tronco negro/blanco/gris, con los brazos rojos), pero la cabeza ha salido disparada: es totalmente independiente, suspendida por encima de la figura como si fuese su luna personal. La cabeza de la figura, que ya no es estrictamente corporal, ahora pertenece a lo que Deleuze, en “*Cinema 1*”, denomina “cualquier espacio sea el que sea”.

Esto es lo que sucede en la historia (del arte): las grandes figuras de Malevich han quedado congeladas ya en su momento del tiempo. Las figuras Post-Supremáticas de Ciria no. Cada una de ellas se encuentra en pleno proceso de movimiento —el movimiento del presente (o al menos así era en 2006)— y por lo tanto demuestra su propia especie de revuelta morfológica e ideológica. “El espacio ya ocupado es pasado”, señala Deleuze en “*Cinema 1*”, “El movimiento es presente: el acto de ocupar”⁹.

UN SUB-ENSAYO SOBRE EL COLOR EN CIRIA

Rojo: *Una barra lateral*

Ciria usa el rojo como ningún pintor que haya visto antes. Se trata de un rojo “que nada tiene de inocente” (véase abajo). Quisiera detenerme en ese rojo un momento.

En el libro de John Berger titulado “*Te mando este rojo cadmio...*”(Actar, 1999) —una conversación-*collage* mantenida entre el gran escritor inglés y el pintor y también gran artista John Christie— las únicas páginas realmente absorbentes son esas dos o tres páginas al comienzo, cuando Christie envía a Berger un pequeño cuadrado de rojo cadmio y Berger le responde. “El rojo no suele ser inocente...”, escribe Berger, “¡Pero el rojo que usted me envió sí lo es! Es el rojo de la infancia. Un rojo fingido. O el rojo de los párpados infantiles bien cerrados —el rojo que veías cuando lo hacías—”. “Al mirarlo”, continúa, “me pregunto qué ocurrirá a medida que envejezca. Mi conjetura es que tal vez se convierta en negro. Podría ocurrir que este rojo no inocente... ¡tal vez fuera blanco de joven! De color blanco con un toque de verde al ir evolucionando. Ahora es el rojo más intenso del mundo. Tanto, que ningún pájaro podría volar cerca de él” (de John Berger, 1.3.1997).

“¿Podría ser,” pregunta Berger, unas líneas más adelante, “que el rojo sea el único color que constantemente pide un cuerpo?” El escritor Mauricio Malcolm de Chazal refuerza esta idea de matrimonio de sangre, carmesí y, rubicundo, en su muy notable *Sens-Plastique* (publicado por primera vez en Francia en 1948): “Rojo. Un círculo llameante. Luz en un aro sin fin. Un anillo de compromiso que da vueltas sin cesar en el dedo del sol”¹¹.

¿Piden los colores un cuerpo? ¿Nos cortejan y se nos unen? Sin lugar a dudas. Si Ciria puede tener la fe que deposita en sus musas, yo puedo proponer la existencia de colores carnales. Especialmente el rojo. Los rojos y los naranjas rojizos.

⁹ Gilles Deleuze, citado en *Deleuze and Space*, p. 165.

¹¹ De Chazal, *op. cit.*, p.117.

Los rojos de Ciria son muy carnales. Sus rojos son de tono anaranjado y del color de los amaneceres recién estrenados, de las puestas de sol que arrancan un suspiro¹² y de la roja tierra española. Sus rojos parecen tórridos al tacto, cálidos en la palma. Y son, además, conductores —es decir, conectores de ida y vuelta con otros rojos del mundo—. Son rojos magnéticos.

¿Estoy siendo fantasioso? Un poco sí, claro. Pero sólo porque la imaginación me brinda una posición, una plataforma desde la que puedo mirar de manera implacable sobre los rojos incendiarios, como de carbón incandescente, de Ciria y encaminarlos de algún modo hacia la coherencia semiológica, cromáticamente hablando.

En su libro *The Primary Colours*, Alexander Theroux ofrece una lista muy curiosa de rojos intensos utilizados en la pintura mundial: los cielos “espeluznantes en *El Grito* de Munch; las “ruborosas” mejillas en *El alegre bebedor* de Frans Hals; y el “rojo vidrio manchado” de los pantalones del joven *Flautista*, de Manet. Y, sí, las manzanas de Cézanne. Y *La Maternidad*, de Chagal. La carne de Soutine. Las ropas de *La boda campesina*, de Brueghel. La túnica de San Pedro en *Los cuatro apóstoles*, de Durero. La cama en *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck. La *Armonía en rojo*, de Matisse, expuesta en el Hermitage¹³. “El rojo en sí mismo tiene poder”, señala Theroux. En *Cacería real del jabalí*, de Velázquez, el cortesano en rojo que aparece en primer término es el centro de toda la escena”¹⁴.

El párrafo más convincente en el ensayo de Theroux sobre el rojo es el que comienza así: “¿Es el rojo un color suave?” Me permito citarle extensamente porque, en definitiva, se trata de una disquisición sobre la idea de la rojez como “refugio”, como morada:

¿Es el rojo un color suave? En la ruleta, el color rojo y el negro difieren en las propiedades químicas, muchos jugadores, con cautela —podría decirse que con cierto buen juicio— no apuestan por ningún número que no esté en el color rojo, pensando de manera bastante conceptual que la pintura roja, que se ha impregnado profundamente en las fibras de madera de la ruleta, hace que la ranura roja sea más propicia para “acoger” la bola, mientras que la pintura negra, después de haber endurecido las fibras de madera de la ranura, no puede sino ocasionar que la bola rebote¹⁵.

Convivimos con la rojez de las cosas. Adoptamos el rojo como la vitalidad de la sangre. Al final, le perdonamos sus ostentaciones. Como Emily Dickinson escribió una vez en uno de sus mejores poemas sobre la sangre, debemos “perdonar a la cochinilla... sufrir el bermellón”¹⁶. Puedes morir envuelto en rojo, así como sentirlo correr por tus arterias. Theroux cita un poema de Yves Bonnefoy titulado “Le Lieu des morts” (el lugar de los muertos), en el que el poeta francés escribe: “Le lieu des morts / C’est peut-être le pli de l’étoffe Rouge” o “El lugar de los muertos / Puede que sea un pliegue de tela roja”¹⁷.

Verde: Una barra lateral:

El verde, por supuesto, remite a lo vegetal, es el “fusible de la naturaleza”, como lo llama Theroux¹⁸. “El color verde”, escribe en su ensayo algo histérico sobre este color, inquietante por su identidad intermedia, “está compuesto de azul y amarillo, conecta el cielo con la tierra, es un color que combina la fría luz azul del intelecto —que desacelera el pulso— con la profunda calidez emocional del sol amarillo [¡El sol de Miró!] para generar la sabiduría de la igualdad, la esperanza y la resurrección”¹⁹.

¹² “Mahoma,” señala Alexander Theroux su libro *The Primary Colours* (1994), “juró solemnemente bajo el rojo del cielo al ponerse el sol,”

¹³ Alexander Theroux, *The Primary Colours* (New York: Henry Holt, 1994), p. 159.

¹⁴ Theroux, *op. cit.*, p.195.

¹⁵ *Ibid.*, p.198.

¹⁶ Emily Dickinson, poema #1059 en Thomas H. Johnson ed., *The Poems of Emily Dickinson* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press, Harvard University Press, 1955), Volume II, p. 747.

¹⁷ Véase Theroux, *op. cit.*, p.221.

¹⁸ Alexander Theroux, *The Secondary Colours* (New York: Henry Holt, 1996), p.209.

Me da la impresión de que el verde es siempre lento, espeso, turgente (como el fieltro de una mesa de billar). Como tal, el verde es un color estabilizante, tranquilizador, es casi un lugar. Puedes nacer de él o volver a él, retirarte en él. Van Eyck envuelve a Juan el Bautista en un manto de color verde esmeralda en *El Retablo de Gante*, porque éste representa un conducto para el eterno retorno.

El verde de Ciria a menudo es la base: en pinturas como *Libellees’ Dream* y *The Eyes Collector* de su colección *Green Park Suite* (2008), los rectángulos de verde hierba sobre los que se manifiestan los “incidentes” pintados de rojo, blanco, gris y negro de la imagen suponen una llanura de relativa estabilidad, en comparación con lo pictórico que va retorciéndose sobre ella o frente ella. Este pulmón verde es un regalo del paisaje, un lugar donde las acciones coloreadas pueden comenzar y al que también pueden regresar. Verde es la envidia. Verdes son los celos. Ambas emociones/afecciones son un cimiento, dejadas temporalmente atrás sólo para que se reafirmen. El verde siempre vuelve (las briznas de hierba asoman por las grietas del hormigón). El verde se extiende sigilosamente sin cesar. “¿No representa una amenaza una jungla asfixiante y llena de maleza?”, apunta Alexander Theroux en *The Secondary Colours*, “Del mismo modo, por ejemplo, en que la hierba, implacable y sigilosa, devoraba todo lo que hacían los mayas, que cada cincuenta años abandonaban ciudades enteras?”²⁰.

En varias de las pinturas de la reciente serie de *Máscaras Schandenmaske* de Ciria (2008), la brutal configuración de la “máscara”, centrada y frontal, queda a veces secundada o apoyada sobre un fondo de color pardo, en tonos de papel de lija, terrosos, pero también a menudo —con mayor frecuencia, de hecho— irrumpe en el espacio del espectador desde el fondo de tipo cuadrante frente al que flota libremente [se come el espacio, es tan grande y opresiva como la grotesca nave espacial en forma de cabeza flotante de *Zardoz*, la película de ciencia-ficción de culto de John Boorman de 1974. También tiene algo de la gigantesca “proyección mágica”, de tipo *son et lumière*, que aparece en *El Mago de Oz* y que tanto intimida al Espantapájaros, al Hombre de Hojalata, al León Cobarde y a Dorothy, en la que el Mago en realidad es el hombrecillo escondido tras la cortina (verde)²¹, manejando sus controles. ¿Dónde está situado realmente el mago de Ciria?]. En pinturas como *Schandenmaske XVIII* y *Schandenmaske XX*, el ejemplar verde ferretería, de uniforme cobertura, Ciria cubre un cuadrante del fondo en *Schandenmaske XX* o dos en *Schandenmaske XVIII*. Ambos constituyen cimientos y funcionan como un terreno del cual la configuración de máscara ahora puede desprenderse, surgir y lucirse.

Naranja ciriano:

Imagino que a todos nos provocará cierta desazón, a la hora de hablar sobre la vitalidad del naranja, el eterno recurso a los *Sonetos a Orfeo* de Rilke. “Danzad la naranja”, escribe Rilke en la segunda estrofa del soneto XV, “¿Quién puede olvidarla, la forma en que se ahoga en sí misma...?”. Y de nuevo en la tercera estrofa:

*Danzad la naranja. Arrojad de vosotras el cálido paisaje, ¡para que así la madurez irradie en los aires...!*²².

¿El naranja “se ahoga en sí mismo”? Esto es lo que creo: creo que el rojo arremete, mientras que el naranja espera—y por tanto “se ahoga” por respeto a sí mismo. En el tríptico operístico y totalizador de Ciria “Lo que soy, lo que creo que soy, lo que otros ven” (2008), de la Serie *Schandenmaske*, siempre

¹⁹ *Ibid.*, pp. 209-210.

²⁰ *Ibid.*, p. 308.

²¹ Para Ciria, escribe Carlos Delgado en Jose Manuel Ciria: *Box of Mental States*, “lo plano tiene un significado simbólico, la máscara es una cortina tan pesada que lo que hay detrás no puede ser revelado. Contemplar estas obras [la serie *Schandenmaske*] implica tener la duda constante de que jamás es posible descifrar lo que contienen. Se muestran, haciendo visible la máscara que oculta la cara, y más que un velo es un muro infranqueable” (p.41).

²² Rilke, *op.cit.*, p.63.

hay un lado de la configuración en forma de máscara que es de color naranja, mientras que su otro lado es siempre rojo. El lado rojo avanza, tira de manera agresiva hacia el espectador, el lado naranja vacila y, actuando de freno para el lado rojo, ralentiza la aproximación de la máscara y modifica su movimiento hacia el exterior con un temblor de contraposición de fuerzas.

En la *Máscara de la amistad*, de la misma serie de Ciria, la presencia en forma de máscara está contorneada en un blanco ardiente. Cuatro estanques pictóricos, exuberantes y velados (naranja claro, rojo, gris, naranja brillante) animan el lado derecho del “rostro”, y le otorgan una insinuación de “rasgos”. El rojo corresponde a donde habrían estado los ojos del personaje. El naranja brillante planea cerca de donde estaría la boca. El rojo ve. El naranja (simplemente) habla. ¿Puede haber alguna duda acerca de qué órgano destaca? ROJO NARANJA AMARILLO VERDE AZUL VIOLETA: así es como son las cosas en la luz, esta es la progresión hacia la frialdad, su declinar. El naranja va en segundo lugar.

UNA BREVE DISQUISICIÓN SOBRE EL GRIS Y EL NEGRO CIRIANOS

El gris es una evocación cromática de las cenizas; en especial, las cenizas de la torsión, las cenizas de la contraposición de fuerzas, las cenizas que se pliegan y forman un principio de color en una volumetría falsa. Pues las cenizas son el residuo de las llamas que fueron una vez, lo que se ha dejado atrás cuando un color bravucón, un actor con convicción, cromáticamente hablando (rojo, naranja, negro), ha pasado ya —dirigiéndose hacia el espectador, por ejemplo—.

Vuelvo a contemplar la *Nueva Venus*, de 2008. Los grises (claros y oscuros) logran que las extremidades/hojas/apéndices de la Venus vegetal de Ciria sean redondeados como la carne, como las piedras, redondeados como las hojas rebosantes de líquido de las plantas suculentas, como mariscos —ostras, almejas, mejillones—.

El gris es el final del esfuerzo, refunfuñante evidencia de lo que fue, como un trueno distante. La inquietante *Máscara de los perdidos* (2008), de Ciria, un poema cromático y virtuoso en tonos grises, blancos y naranjas rosados y suaves, es una especie de máscara-eco, un dulce e inquietante colofón o desplazamiento de las pinturas-máscaras rojo/negro/gris/verde, enérgicas e intensas, de la serie *Schandenmaske*. El gris es penitencia, respuesta y expiación.

El negro, el final de todos los colores, es el negro de las calles mojadas de la noche neoyorquina, el negro de la tierra española, de la mantilla, de los ojos brillantes de Goya, sus *Pinturas negras*, de alas desplegadas, de la luz profunda de una estrella apagada. El aire negro es opaco²³.

ANEXO SOBRE LA SERIE *SCHANDENMASKE*

En cuanto a la estructura, la arquitectura de las pinturas de la serie *Schandenmaske*, está claro que son pinturas de centro y frente, totalmente frontales y cuadradas. Son sumamente reconocibles, de la manera en que un recién nacido reconoce el rostro materno debido a la ubicación en el espacio de esos ojos oscuros y esa boca oscura que le inspiran confianza, justo donde deben estar, los primeros encima de la otra y algo desplazados a los lados.

²³ “El brillo de los ojos de un gato y su habilidad para navegar en la noche convenció a los primeros estudiosos ópticos de la realidad del fuego visual en el ojo. Sin embargo, la pregunta aún quedó sin resolver: si el pensamiento antiguo consideraba que existía una fuente de luz en el ojo, ¿por qué no podemos ver en la noche? Se dieron diferentes respuestas, pero la de Aristóteles fue influyente y directa: el aire oscuro es opaco”. [Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind* (New York: Bantam Books, 1993), p.77]

Con independencia de su contorno ovalado (acentuado por la parte superior truncada), las pinturas *Schandenmaske* se basan en el eje horizontal y en el vertical. La línea-“nariz” vertical (como podemos concebirla) es la coordenada Y, mientras que la “boca” (que es lo que es) y la línea de los ojos (lo que son) refuerzan la coordenada horizontal. Así, a pesar de su presencia inminente y perceptible, su condición espacial es en última instancia experimentada como una estabilidad profundamente sentida.

Sea cual sea nuestro grado de conocimiento, asumimos de forma innata que, como ejes, las horizontales continúan siempre, como la superficie del mar. Del mismo modo, se cree que las verticales indican extensión infinita, líneas de fuerza que parten de la horizontal de la tierra o el mar hasta la infinitud, la eternidad.

Por otra parte, porque estamos hechos de la manera que somos, fisiológicamente hablando, con la cabeza (la sede de la conciencia) en la parte superior y nuestros pies terrenales en la parte inferior (donde están en contacto con la vil tierra), tendemos a pensar en la verticalidad, en la ascensión, como algo noble, cada vez más enrarecido y claramente elevado (nubes, cielo, el superego de Freud, el idealismo, la esperanza).

Y si aspiran todas las verticales, en un contraste de 90 grados, todas las horizontales representan la quietud, el infinito, la serenidad. Cuando estamos vivos y despiertos deambulamos por la tierra como seres humanos de 1,80 m., con nuestras conciencias sobre nosotros (como fósforos dotados de sensibilidad). Cuando estamos dormidos o muertos, nos sumamos a la horizontalidad sin fin de la tierra (nos acostamos, nos alargamos).

Lo que significa que todas las verticales y horizontales participan de diferentes grados de infinitud. Todas las oblicuas, las diagonales, no son sino líneas comodín de fuerzas que están en proceso de ajuste, ya sea elevándose para convertirse en verticales o cayendo para hacerse horizontales. Por eso, pictóricamente hablando, las oblicuas y las diagonales son tan poderosas y perturbadoras: son *longitudes de energía local* terminales y limitadas. Mondrian sabía muy bien que una diagonal proscrita destrozaría totalmente el andamiaje horizontal y vertical cuidadosamente dispuesto que empleaba para levantar, en sus lienzos, las trascendentes postrimerías del modernismo.

Ciria sabe todo esto. Y es la estructuración coherente de sus pinturas *Schandenmaske*, como óvalos firmes en armaduras horizontales-verticales, lo que otorga a estas obras gloriosamente inminentes el grueso de su enorme nobleza.

EL CUERPO DE LA FORMA: LA PINTURA DE JOSÉ MANUEL CIRIA

La pintura “¿Dónde está Wally?” de José Manuel Ciria, de 2005, toma su título de un libro infantil atesorado por uno de los hijos del artista. El libro se recrea en el juego del escondite que siempre gusta a los más pequeños, quienes se dedican a urdir una y otra vez y de forma compulsiva la aparición y desaparición de objetos preciados, entre los cuales, por supuesto, se cuentan ellos mismos. Se trata del juego “fort/da” que tanto intrigaba a Freud al observar a su nieto de dieciocho meses arrojar lejos un carrito de cordel —*fort!* (“se va”, en alemán)— sólo para recuperarlo después tirando del hilo —*da!* (“aquí”, en alemán). Freud percibió en ese gesto cándido e insistente el empeño que el niño ponía en dominar las ausencias de su madre¹.

Ese mismo ritmo de acción e inacción, de aquí y allí, palpita en la obra de Ciria donde la forma abstracta regresa una y otra vez al escenario de una desaparición. Una retícula de doce compartimentos orchestra una monumental pintura, que mide 152,5 por 122 centímetros. Cada panel registra gestos diversos: un *staccato* de puntos, unas manchas y salpicaduras exuberantes, unos campos de color irregulares. Estas variaciones anuncian, sin palabras, la ejecución de una acción: el acto de creación de una superficie pictórica. Bajo ese plano no lingüístico, no obstante, subyace un inmenso campo de cuestiones especulativas acerca de la forma plástica y el lenguaje. Quizás todo se reduzca a una pregunta: ¿Es posible poner fin a la oposición entre azar y estructura, entre idea e imagen visual, entre abstracción y figuración? El “mundo de formas” de Ciria insiste en que esta es la labor de la pintura en este cambio de siglo... después, sobre todo después, de las numerosas proclamas apocalípticas sobre la muerte del arte.

Memoria

Después de una década de experimentar con la pintura figurativa, Ciria, madrileño nacido en Manchester, llegó a la pintura abstracta a finales de la década de 1980 —el verdadero “salto”, tal como lo califica el artista, se produce después del “Cuaderno de notas. 1990”—. Por toda Norteamérica y Europa, los años ochenta fueron testigos de la eclosión de la figura en la pintura de vanguardia. El crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, por poner un ejemplo, agrupó bajo el estandarte de la *Transvanguardia* las obras de Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Nicola de Maria y Mimmo Paladino. En otros sitios se les asignaron también nombres a artistas de similar talante: los *Neue Wilden* de Georg Baselitz y Anselm Kiefer, en Alemania, o Julian Schnabel y David Salle en los Estados Unidos. Estos artistas funcionaban a modo de nómadas culturales que deambulaban a su antojo a lo largo de la historia, entretejiendo mitología personal con imaginaria histórica, trasteando como unos “manitas” con toda suerte de motivos y estilos, de tal modo que lo clásico formase aposición con lo pop, que Cristo reapareciese como Baco, que el bestiario medieval floreciese a partir del verso moderno.

¹ La repetición simbólica por parte del niño del acontecimiento traumático sentaría las bases de la teoría freudiana de la compulsión de repetición que Freud reformuló como el principio de la pulsión de muerte. Véase Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, en *Obras Completas*, Ediciones Orbis, 1988 (trad. Luis López-Ballesteros).

Para los críticos de entonces, la ascensión de la pintura figurativa proclamaba el final de la modernidad o, mejor dicho, de la modernidad reducida al escándalo de la abstracción formal. Resulta significativo que fuese en ese momento del declive de la abstracción moderna —o, quizás, de su más descarnado desprestigio— cuando Ciria emprendió la investigación forense de su anatomía. En cierto modo, este peculiar proyecto evoca alegóricamente al estatus del pintor como un intruso en la historia del arte contemporáneo. “Forma parte de la moralidad”, escribió Theodor Adorno como intelectual en el exilio, “no sentirse como en casa en la casa propia”².

Naturalmente, no se puede destacar la separación de Ciria respecto a su tiempo sin hacer también hincapié en su profunda vinculación con su lugar. Al fin y al cabo, estuvo muy ligado a los acontecimientos que se dieron en el arte y la cultura españoles de la década de 1980. Tras el gris paisaje cultural que imperó en los años setenta con el régimen de Franco, por todo el país los artistas volvieron a pintar y los galeristas y críticos acudieron a su llamada. En 1984 se expuso en La Caixa de Barcelona y en el Palacio Velázquez de Madrid “Origen y Visión. Nueva pintura alemana”. Al mismo tiempo, el zaragozano José Manuel Broto o el mallorquín Miquel Barceló también expusieron individualmente por primera vez.

Y podemos remontarnos todavía más atrás. El camino a la pintura española de los setenta y los ochenta lo pavimentaron en realidad los informalistas españoles de la década de 1950, como Antoni Tàpies, que fundó Dau al set en Barcelona en 1948, o Manolo Millares y Antonio Saura, quienes en 1957 se asociaron con otros artistas para gestar el grupo El Paso en Madrid. A su vez, la experimentación de éstos con la abstracción no podría haber tomado forma sin el ejemplo de la vanguardia histórica —más concretamente, de la obra de Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí—. Y todo ello influido —algo por demás inevitable— por el rico legado del gran romántico Francisco de Goya y de los maestros del Barroco español, Velázquez, Zurbarán, Murillo...

Este inventario de la pintura española resulta artificial y provinciano puesto que la genealogía de un artista determinado se extiende necesariamente más allá de los confines del patrimonio —piénsese en Velázquez y su interés por el espacio de la pintura flamenca, o su encuentro con Roma, o sus flirteos con Tiziano y Ovidio. De hecho, las líneas que sigue una influencia son más profundas y distantes y, la propia noción de influencia está siempre teñida por la peculiar ansiedad que diagnosticaba el crítico literario Harold Bloom, cuya respetada revisión del romance familiar de Freud concluye con el “apofrades”, o el retorno de los muertos.

La formación histórica de determinada obra, parafraseando a Bloom, evoca el recuerdo de los sólidos precursores que la cimentan. Con el fin de abrir un espacio imaginativo para un tipo muy personal de rememoración, Ciria va y viene, fluctuando entre Velázquez y Miró, entre el Surrealismo y el Suprematismo y siempre entre el Expresionismo abstracto y el “Art Informel”. Este movimiento oscilante revela la forma paradójica de la memoria. Pues no se puede forzar una sinonimia entre la memoria y la retrospección. Lo que ocurre, más bien, es que su línea, tal como intuyeron grandes modernos como Freud y Proust, va siguiendo las serpenteantes volutas de la supervivencia y de la anticipación, de unas ruinas en las que se infiltra la expectación.

“¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo”, se pregunta el joven Proust, “ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmover y alzar

² Theodor Adorno, *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Akal, 2006 (trad. Joaquín Chamorro).

en el fondo de mi ser?”. Este pasaje remite a un recuerdo visual fugitivo que se retrae obstinadamente de su mente consciente mientras reflexiona: “Ya no siento nada, se ha parado, quizá descende otra vez, quién sabe si tornará a subir desde lo hondo de su noche. Hay que volver a empezar una y diez veces, hay que inclinarse en su busca”³.

En dos pinturas de la serie “Memoria Abstracta”, de 2009, el plano pictórico se muestra dividido en una retícula de tres por tres, cuyos campos geométricos planos de color negro y aluminio esbozan un guiño al entramado en perspectiva de Paolo Ucello a la vez que reproducen el paradigmático emblema moderno de lo no mimético, lo antinatural. Su estructura se ciñe a la del lienzo y multiplica los ejes horizontales y verticales de su soporte bidimensional, que se mantiene apartado, como una entidad autónoma por sí misma que podría separarse del fluir de la vida cotidiana.

Pero esa autonomía era un mito, tal como hábilmente demostraron las composiciones de Mondrian. En sus lienzos romboides, la retícula se ve truncada a veces por el borde que enmarca el lienzo, lo que dirige la atención al arbitrario aislamiento de la pintura respecto al mundo que la rodea⁴. Esta oscilación entre acercamiento y alejamiento se escenifica en los lienzos de Ciria mediante la lógica del marco dentro del marco —concretamente, por la delineación de un doble contorno alrededor de la retícula—. Estos gruesos márgenes señalan a la naturaleza parcial y fragmentaria del campo pictórico. Sus contornos parecen superfluos, quizás incomprensiblemente ornamentales, debido a que parecen pertenecer a otro discurso: operan a la manera de los marcos de las viejas obras maestras de la pintura, que dejan algo retrasada la superficie del cuadro para hacer patente su unidad con el mundo de quien lo contempla.

Dos líneas de memoria convergen en cada una de las composiciones. Por un lado está la historia ambivalente de la retícula, que nos recuerda que la pintura moderna ha conservado la integridad del plano pictórico y a la vez la ha transgredido. Y además está la batalla entre la atracción centrípeta de cada uno de los paneles cuadrados respecto de los trazos gestuales, por una parte, y la oleada de energía que emiten esos propios trazos y que despoja a la retícula de su tendencia al estatismo, por la otra. En estas pinturas, las salpicaduras contrapuestas de color cadmio, amarillo cromo y blanco, o de rojo, blanco y negro, reestructuran cada compartimento y lo convierten en un escenario para la acción, por utilizar la vehemente descripción que hace Harold Rosenberg del Expresionismo abstracto.

Por todas partes, los generosos toques del pincel de Ciria y las raspaduras vigorosas de su paleta pregonan su deuda con Pollock. Pero existe también un abismo que separa las viñetas de Ciria de las redes intrincadas y omnímodas de Pollock, en las que se entrelazan líneas finas y gruesas, chorreantes y salpicadas, donde se arremolinan, se entretejen, discurren y se combinan madejas texturadas de color con un dinamismo convulso en unos sitios y con una delicadeza sumisa, casi etérea, en otros. Esa alternancia volátil de decisión y azar de Pollock brinda a cada pintura un vestigio de acontecimiento espontáneo y material. Ciria logra traducir ese acontecimiento en forma de numerosas señales de lo salvaje, lo corpóreo, lo automático; en realidad, del inconsciente.

Para ser más certeros, los trazos de Ciria resaltan la dimensión de automatismo surrealista de la materialidad de Pollock, de tal modo que la violencia primaria de los brochazos y raspaduras de Ciria amenaza en todo momento con hacer que implote la estabilidad de la retícula. Si las pinturas goteantes de Pollock arremeten contra la cualidad orgánica de la forma, las obras de Ciria consiguen

³ Marcel Proust, “Por el camino de Swann”, *En busca del tiempo Perdido*, tít. I.

⁴ Véase Rosalind Krauss, “Retículas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, 2009 (trad. Adolfo Gómez).

dar una apariencia casual a sus fragmentos. Cabe señalar los nítidos contornos de sus manchones, de donde brotan líneas y puntos que se convierten en protuberancias biomórficas que recuerdan a Miró. Los propios cuerpos desfigurados por los trazos abstractos se abren camino poco a poco como si de un descubrimiento arqueológico se tratase. El sueño de la abstracción, al parecer, siempre sacará a la luz las vísceras de su otro.

Alquimia

Puede resultar sorprendente enterarse de que Ciria ve su obra como pintura conceptual. Nada de eso es ajeno al minimalismo y al Arte conceptual, que dependían de las permutaciones de un sistema predeterminado para investigar un problema determinado y, lo que es más importante, para evitar la subjetividad. No obstante, resulta la antítesis de la pintura concebida como el último bastión de la autoría.

Para LeWitt, la idea es una máquina que genera arte. En su obra, Ciria ha puesto en marcha una de tales máquinas de pensar. Su máquina traza tres círculos. El primero diagrama cuatro componentes: niveles pictóricos, registros iconográficos, técnicas de control controlado y compartimentaciones; el segundo triangula memoria, experiencia y tiempo; el tercero subdivide su “oeuvre” en diferentes series. El principio regulador de todo ello es sencillo: si juntamos los discos se genera una “combinatoire” que regula las variaciones pictóricas de cada serie. La metódica aplicación que Ciria hace del azar en la resolución del problema de la pintura posee una lógica alquímica: logra maquinar una semiótica de la pintura.

La denominación que Ciria otorga a su metodología conceptual es “Abstracción deconstructiva automática”. Como implican los términos “deconstructiva” y “automática”, el sistema de Ciria es bilateral. Es “deconstructivo” en su investigación de las posibilidades de la pintura —el expresionismo gestual, la retícula, el monocromo o el campo de color son algunos de los indicadores de esas posibilidades—. Pero su enfoque deconstructivo también hace patente un profundo compromiso con el dibujo y la escritura automáticos del Surrealismo, que pretendía movilizar las fuerzas del inconsciente para liberar la energía de la libido del sujeto. Si bien dicha técnica generaba una inscripción sin control, esa escritura a su vez restaba protagonismo al sujeto; su mecanismo no es tanto unificador como conflictivo y compulsivo. De ahí que el autómatas mecánico fuese una figura preeminente para los surrealistas.

Pero existe otro impulso que acelera la compulsión cognitiva en la obra de Ciria. Resulta evidente que Ciria se sirve de una estructura (la retícula) para encaminar las huellas del sujeto (la salpicadura) por la cuerda floja que se alza entre el sistema y el azar. Aunque existe otro camino que atraviesa ese sistema, que puede concebirse a través de la afinidad del artista por la alquimia. Aquí la figura relevante es el artista como mago⁵.

Existe un ritual gallego que se remonta a la Edad Media. Rodeada de velas, una figura con una capa oscura y el rostro tiznado preside una ceremonia con un caldero de barro que contiene aguardiente, limón y granos de café y cuyo contenido flambeado va vertiendo con un cucharón una y otra vez sobre el fuego. Recita un conjuro para mantener alejados a los espíritus malignos y los participantes le van coreando: “Queimada”. Hacia el final se hace una pausa cuando todos formulan en silencio tres deseos, uno por cada ingrediente del líquido llameante. Finalmente, beben la poción mágica para así propiciar la buena suerte.

⁵ Un predecesor importante para Ciria es Joseph Beuys, cuyas intervenciones pueden parecer sumamente alejadas del contexto del arte contemporáneo español. Cualquier comparación entre la Alemania de posguerra y la España de la transición sería cuanto menos engañosa. No obstante, la combinación por parte de Beuys de fieltro, cera y grasa, entre otros materiales con valor metafísico y espiritual, testimonia una adhesión al mito, al ritual y a la magia que gran parte de la modernidad tildó de anacrónica, aunque Ciria no lo haga en su obra.

Ciria escenificó este ritual la pasada Navidad para quien esto escribe y algunos amigos más. Aquello constituyó un hipnótico recordatorio del poder de la alquimia y la magia, que pueden suscitar otra serie más de preguntas: ¿Podría el automatismo de Ciria verse ensombrecido por la posesión? ¿Podría la deconstrucción que hace el artista de la pintura no mimética evocar la mimética? ¿Es la figuración el cadáver que Bataille identificó como origen de los tabúes o los muertos concebidos como fuente de magia? El artista inició su carrera en la pintura figurativa y —algo por demás significativo— la figura nunca ha salido de su encuadre.

El ejemplo más obvio de la ambivalencia de Ciria acerca de la figura podría ubicarse en su serie de fotografías de mujeres, de gran formato y pintadas. En la serie, titulada “Odaliscas”, los desnudos femeninos yacientes, ocasionalmente despatarrados, se ven salpicados de franjas de rojo y blanco que traducen las líneas ondulantes del cabello y la indumentaria de la pintura renacentista italiana a los códigos propios de la muerte y la pornografía: son jirones de una mortaja e instrumentos de *bondage*. En otra pintura, “Sueño” (2005), la figura sentada y vestida de una mujer anónima se ve trascendida, es despojada de los rasgos que la caracterizan por el pigmento rojo y negro arrojado sobre su rostro y su cuerpo, mientras que el borde inferior chorrea pintura blanca. El trazo pictórico de estas obras representa una especie de violencia contra la piel de la imagen. Como los graffiti que agreden la superficie sobre la que se inscriben, los trazos abstractos de color de Ciria invaden el espacio de la figura humana. Atraviesan la textura analógica de la fotografía para anular la representación en favor de la acción o, más concretamente, para cancelar lo representativo por medio de la acción.

Y luego están las caras o, más propiamente, las máscaras. La serie “Máscaras Shandenmaske” (2008) recurre a un módulo ovoide en tamaños y números diversos, con frecuencia cortados verticalmente y compartimentados por medio de manchas y estrías de color. Como las máscaras africanas que pueblan el loft del artista en La Guardia Place, estas cabezas son implacablemente planas y carentes de rasgos psicológicos... incluso la que aparece como un discordante cráneo licuado en “¡Oh! (Días salvajes)”.

Algunos de los críticos de Ciria han relacionado su máscara con el velo, vinculando su forma al acto de ocultación. Pero el encantamiento mágico privado que supone para Ciria la máscara está más cerca de la revelación intelectual y sensorial que para el gran antropólogo Claude Lévi-Strauss, tal como éste la experimentó en el entorno de los oscuros salones del Pacífico Norte del Museo de Historia Natural, donde Franz Boas instalase dioramas de distintos grupos étnicos enmarcados por postes tótem y hornacinas tenuemente iluminadas con máscaras, vestimentas y herramientas de ornamentación recargada, como “pilas tambaleantes de tesoros perdidos”. Parafraseando la rapsodia de Baudelaire en las primeras líneas de “Correspondances”⁶, Lévi-Strauss escribió en un ensayo de 1943: “Hay en Nueva York un lugar mágico donde se dan cita los sueños de la niñez, donde inmemoriales troncos de árbol cantan y hablan, donde objetos indefinibles observan al visitante con la fijeza ansiosa de rostros humanos”⁷.

En este carnaval burlesco de formas y motivos Lévi-Strauss percibía líneas de similitud, que plasmó en su obra en forma de un sistema de relaciones que podían entenderse de manera precisa por el valor diferencial entre una y otra. Esta fue, naturalmente, la tarea emprendida por la “Guitarra” (1912) de Picasso. Quizás rindiendo homenaje a la apreciación que tenía Picasso de la relación entre la modernidad occidental y el arte africano (la máscara Grebo). Las “Shandenmaske” no imitan tanto los rasgos formales de las máscaras africanas sino que más bien se ocupan de atender a su lección semiótica. Si el arte

⁶ Esas primeras líneas rezan así: “El hombre atraviesa por florestas de símbolos/que lo observan con ojos de mirada habituada”

⁷ Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques* (La ruta de las máscaras), 1975.

constituye signos, esos signos son arbitrarios: es decir, están desvinculados del conocimiento anatómico, liberados de la responsabilidad de semejanza. Prescindiendo del volumen, las máscaras de Ciria se sirven del color y la línea para subrayar esta arbitrariedad, de modo tal que un simple plano puede representar distintas partes del rostro humano y, la forma entera una red de relaciones formales abruptas y discontinuas. Claro que el espectador puede hacer esta lectura solamente a través de los valores de la representación figurativa, sólo a través de su diferencia con otra. La arbitrariedad es limitada⁸.

Por último, regresemos a la serie más reciente de Ciria, “Memoria Abstracta”. Sus formas no hacen referencia a objetos ni abstraen sus formas. Sin embargo, su vocabulario no mimético y su sintaxis compositiva conservan la cualidad y el sistema del arte mimético precedente. Podría objetarse que esto es aplicable a toda pintura abstracta o, dicho de otro modo, uno podría ser capaz de leer incluso signos tan rigurosamente abstractos como la cruz o el signo de suma como una figura vertical sobre un terreno llano. El plano pictórico como tal siempre se nos mostrará como algo contingente, como una pieza desprendida de un todo mayor. Abstracción y figuración constituyen siempre una única entidad.

Color

El análisis semiótico reinterpreta la pintura como un lenguaje. Pero la autonomía absoluta del color se alza como un obstáculo para esa circunscripción lingüística⁹. Podrían nombrarse los colores de Ciria: pertenecen a la esfera total del espectro, de fuera del espectro y del acromatismo. Sus rojos son cadmio y se tornan sangre; sus amarillos son cromo para aproximarse después al naranja; sus azules son por turno brillantes, eléctricos y marinos; la tierra emerge ocre, terracota, óxido tostado; y luego está la inequívoca adopción del negro, el blanco y los grises. O bien pueden citarse las escalas de sus colores y sus funciones: si la “escala mayor” confiere estabilidad al conjunto, la “escala dinámica” altera ese equilibrio¹⁰. Pero esta locuaz nomenclatura es fútil: sólo conduce al silencio.

Aun cuando se ve atenazado por la disciplina de la geometría, el pigmento de Ciria, ya sea rociado, salpicado o incrustado, proporciona al espectador un respiro de silencio. “Se [adhiera] completamente a su propia especificidad”, observó acertadamente Stephen Melville¹¹. Lo que uno lee es un efecto que puede plantear el problema de la ornamentación (el color como algo añadido a una superficie) o bien insistir en el principio de la visión en la naturaleza (el color como referente para el paisaje).

Pero todo esto resulta irrelevante para la pintura de Ciria: no es un colorista. El color en su obra cumple la simple función de alterar la unidad de la impronta, de invocar su carácter arbitrario y particular. Dado que cada imagen emerge dentro de un campo pictórico codificado culturalmente, el espectador se ve obligado a reconocer la materialidad del signo pictórico y la total ilegibilidad de su experiencia. En este sentido, el color de Ciria va a la par que el cuerpo, que rechaza todo discurso.

El cuerpo

El cuerpo que se presenta ante el espectador en las pinturas de Ciria es antagónico al hombre de Vitrubio, el dibujo realizado por Da Vinci de un cuerpo masculino en dos posiciones superpuestas, con los brazos y las piernas extendidos, que se inscribe en las figuras geométricas de un cuadrado y un círculo. Como es bien sabido, este dibujo representa el equilibrio ideal de las proporciones humanas que se derivan de los órdenes arquitectónicos clásicos que esbozó Vitrubio, arquitecto de la antigüedad romana, en su tratado canónico “De Architectura”.

⁸ Este es el principio que constituye el núcleo del concepto de Saussure sobre la “motivación relativa” del signo lingüístico.

⁹ Véase Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age* (Berkeley, 1993).

¹⁰ Le Corbusier y Amédée Ozenfant, *Acerca del purismo: escritos 1918-1926*, El Croquis, 1994 (trad. Amparo Hurtado).

¹¹ Stephen Melville, “Colour Has Not Yet Been Named: Objectivity in Deconstruction,” en *Seams: Art As Philosophical Context*, ed. Jeremy Gilbert-Rolfe (Amsterdam, 1996), p. 141.

El cuerpo de Ciria pertenece a un reino totalmente ajeno que propone la disolución de la forma ordenada. El surrealista disidente Bataille describió este acto con un adjetivo destinado a usarse como verbo: lo “informe”, lo sin forma. Con este término, Bataille redefinió la representación como un acto de rebajamiento, de llevar las cosas al nivel de la materia básica: la araña o el escupitajo. Hay otras imágenes para este acto. Todas ellas dan un giro horizontal a la representación vertical del cuerpo humano para mover arriba y abajo el cuerpo, como el pie que mantiene erguido al hombre sobre el barro. De hecho, Bataille alegaba que el dedo gordo del pie era la parte más humana del cuerpo. Es plano, bajo, objeto de erotismo fetichista: “Somos seducidos bajamente, sin ocultamiento y hasta gritar, con los ojos desorbitados: así desorbitados ante un dedo gordo”¹². La creación se celebra como excesiva, extática, a la vez brutal y carnal, como el asta de un toro que desgarrar el ojo del torero en “Historia del ojo”.

La obra de Ciria, en todo su juego con la reafirmación lógica o, mejor dicho, a través de su maestría en ese juego, transmuta la figura en materia visceral. No es accidental que sus trazos evoquen fluidos corporales como la saliva, la sangre, la orina, el esperma o la entropía de la desescamación (de la piel). Pero estas eyaculaciones no son sustitutivas de la sustancia abyecta. La “tarea” que escenifican se asemeja más a la estampación de un cuadrado negro de Malevich sobre la superficie de un incidente pictórico lujurioso en “Rusia: Mujeres, caviar y un cuadrado negro” (2004) o a la desfiguración del cuadrado, en este caso rojo, por medio de chorros similares en “La respuesta de Asís”, en “Arriba” o en “Caín y Abel” (2003). Estas pinturas ponen en juego una transformación recíproca de modo tal que la forma confronta a la forma para transformar en igual medida las categorías de la abstracción gestual y geométrica.

Cabe señalar que la no forma de Ciria se opone a la labor de sublimación que comparten las historias de algunas pinturas abstractas y figurativas. Como mucho, tal como teorizó Bataille, la producción artística se acerca a las inscripciones del arte rupestre y a los garabatos de los niños. En ambos casos, el trazo araña y raspa para deteriorar una superficie, un fondo, un soporte. A uno le vienen a la mente niños frotando las puntas líquidas y oleosas de rotuladores, ceras y dedos contra las paredes. Sus trazos son impelidos por el impulso de ensuciar, o de lo que Bataille llama “alteración”.

Todo esto chirría, por supuesto, ante el andamiaje semiótico escrupulosamente edificado por Ciria para desplegar la estructura-memoria de la pintura. Pero el sistema de Ciria existe como ardid, como mecanismo para frustrar la trascendencia del cuerpo a través del raciocinio. En su obra, el cuerpo es la base. Pero su acto no carece de ingenio, a modo de verbo transitivo que traspone sin cesar los términos de lo mimético y lo no mimético. La figuración y la abstracción como tales son contaminadas, siempre abiertas desde el interior en una premeditada mutilación de su lógica, su lenguaje y su historia. Nada es idéntico a sí mismo, todo es autodiferente.

¹² Georges Bataille, “El dedo gordo”, en *La conjuración sagrada*, Adriana Hidalgo editora, 2003.

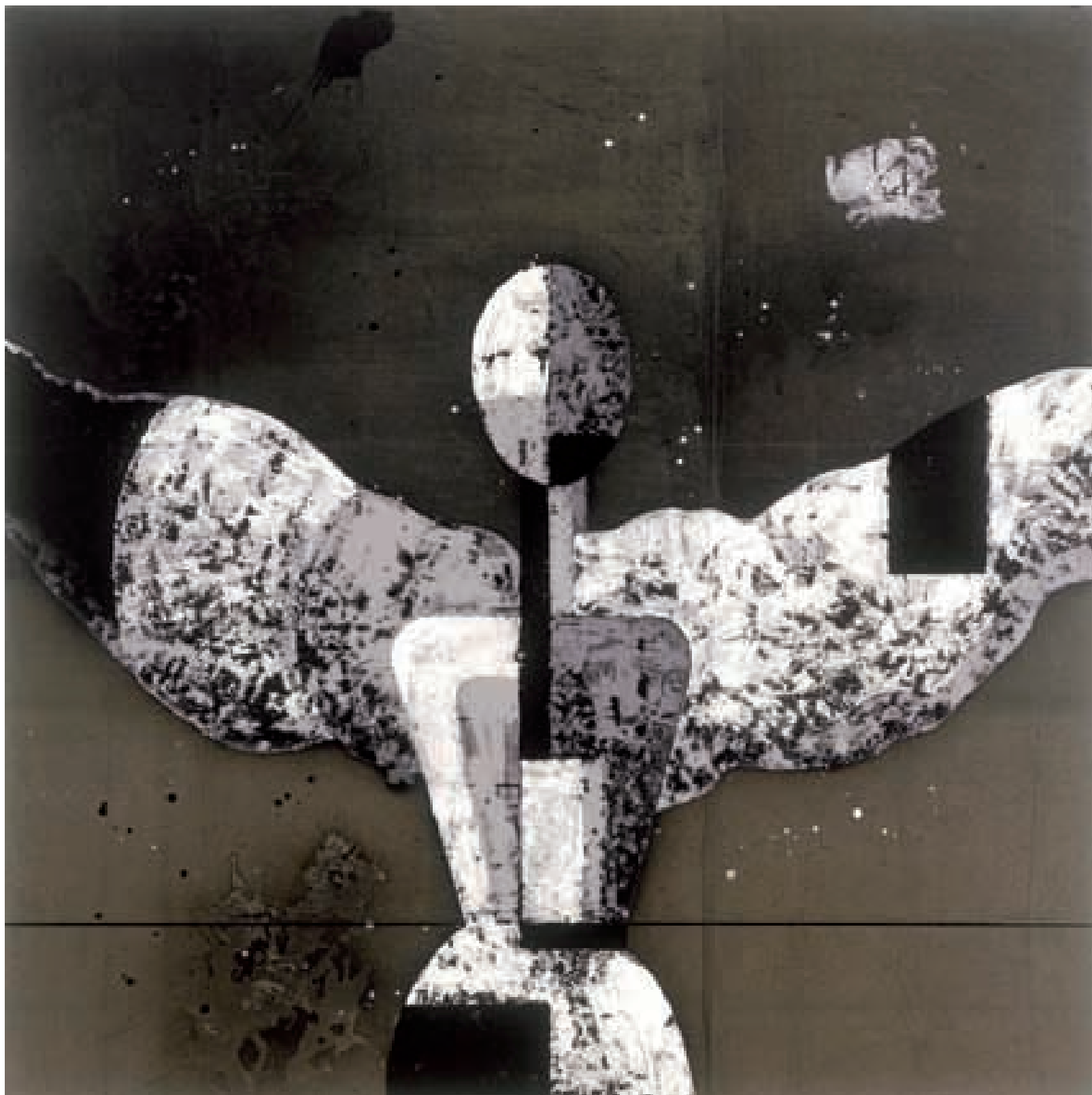
SERIES DE NUE A YOR



Personaje amenazador (Cruz). Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Sigue a tu alma (Cruz). Serie Post-Supremática. 2005.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección del artista.



El dueño del tiempo. Serie Post-Supremática. 2005.
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.



Malevich geométrico remolón surgido para Luis. Serie Post-Supremática. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

Cabeza de Arlequín. Serie Cabezas de Rorschach II. 2005.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.
Colección particular, Nueva York.

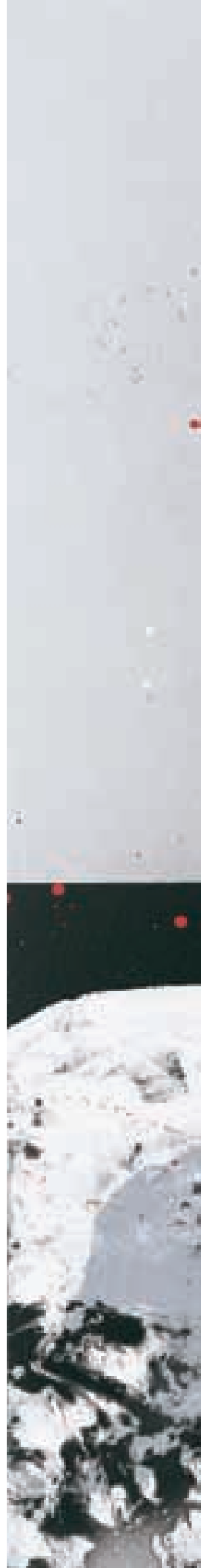








Figura sobre fondo rojo. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 191 x 261 cm.
Colección particular, Bilbao

El abrazo I. Serie Post-Supremática. 2005.
Óleo sobre lienzo. 98 x 150 cm.
Colección particular, Nueva York.





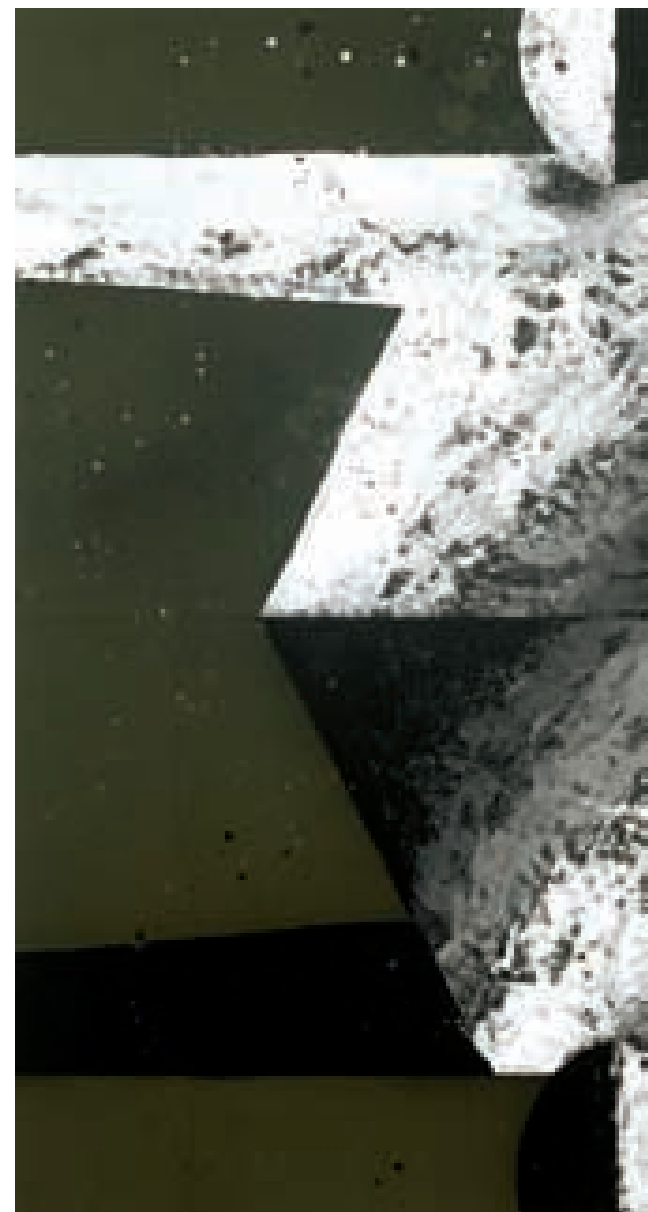


Figura paranoica. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.
Colección del artista.

Composición con campesinas. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

Campesina. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid





Figura con doble cruz de Malevich. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección particular, Madrid.



Arlequín. Serie Post-Supremática. 2005.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,2 x 122 cm.
Colección particular, Phoenix, Arizona.

Figura encestando de gancho algo negro.
Serie Post- Supremática. (Suite Alex y Yago). 2006.
Óleo sobre lino. 170 x 170 cm.
Colección particular, Oporto



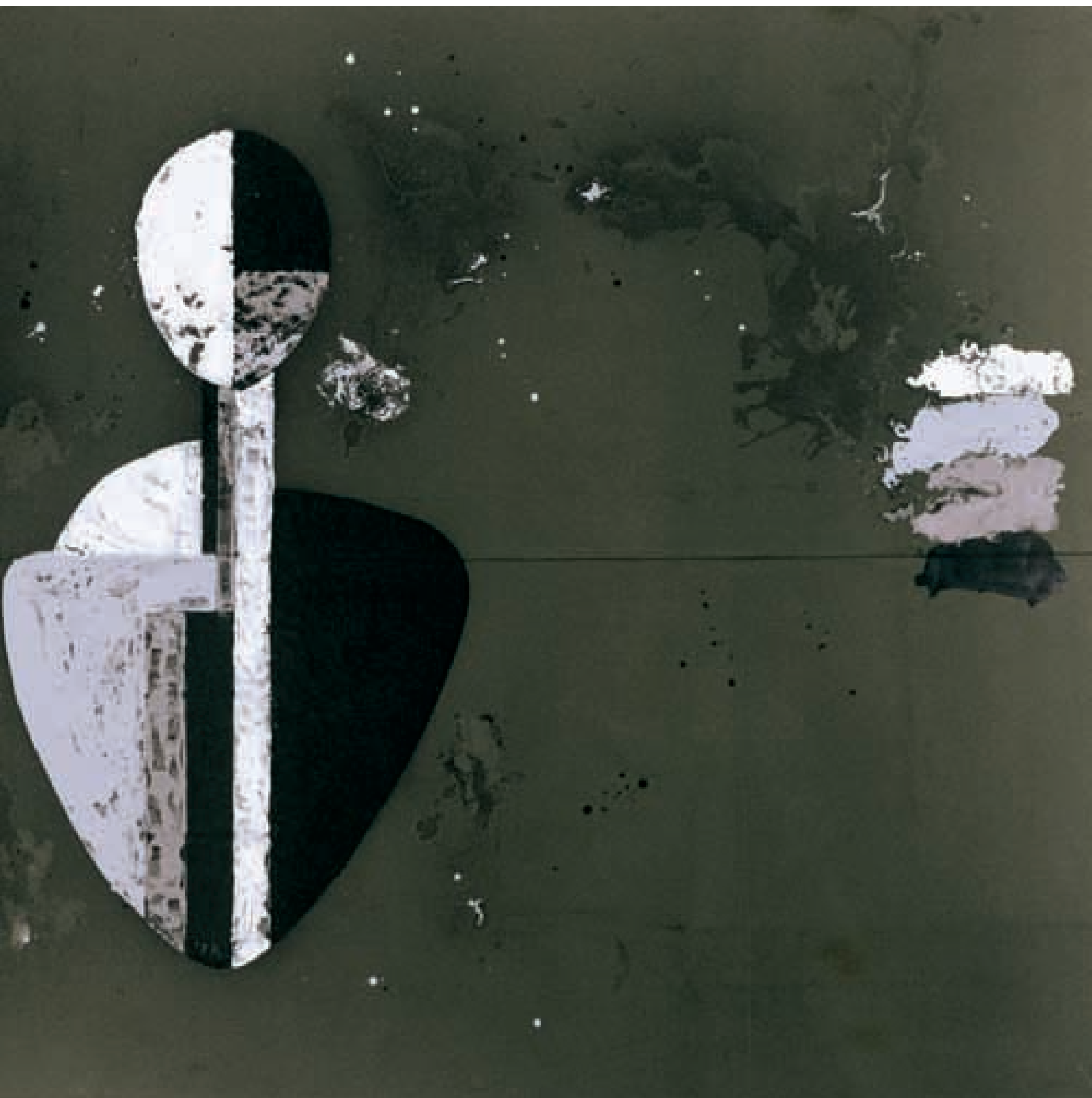




Pretextos I. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 186 x 300 cm.
Colección Marifé Plazas Gal.
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.

Pretextos II. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 186 x 300 cm.
Colección Marifé Plazas Gal.
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.









Pretextos III. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 186 x 300 cm.
Colección Marifé Plazas Gal.
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.

Pretextos IV. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 186 x 300 cm.
Colección Marifé Plazas Gal.
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.









Pretextos V. Serie Post-Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 186 x 300 cm.
Colección Marifé Plazas Gal.
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.



Bañista. Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



Perro colgado. Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Zurich.

Schandenmaske XIV.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.
Colección particular, Nueva York.





Schandenmaske XVII, XVI, XIX y XX.
 Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
 Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



El Caballero de la mano en el pecho duplicado. Serie Doodles. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, París.





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



Flowers (for MLK). Serie Memoria Abstracta. 2008.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Nueva York.



Figuras abstractas. Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.



El vuelo de Saturno. Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.
Colección National Gallery, Kingston, Jamaica.



San Sebastián I.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Acrílico y aluminio sobre lienzo. 148 x 278 cm.
Colección particular, Nueva York.



Máscara desocupándose en figura.
Serie Doodles (Suite Desocupaciones). 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

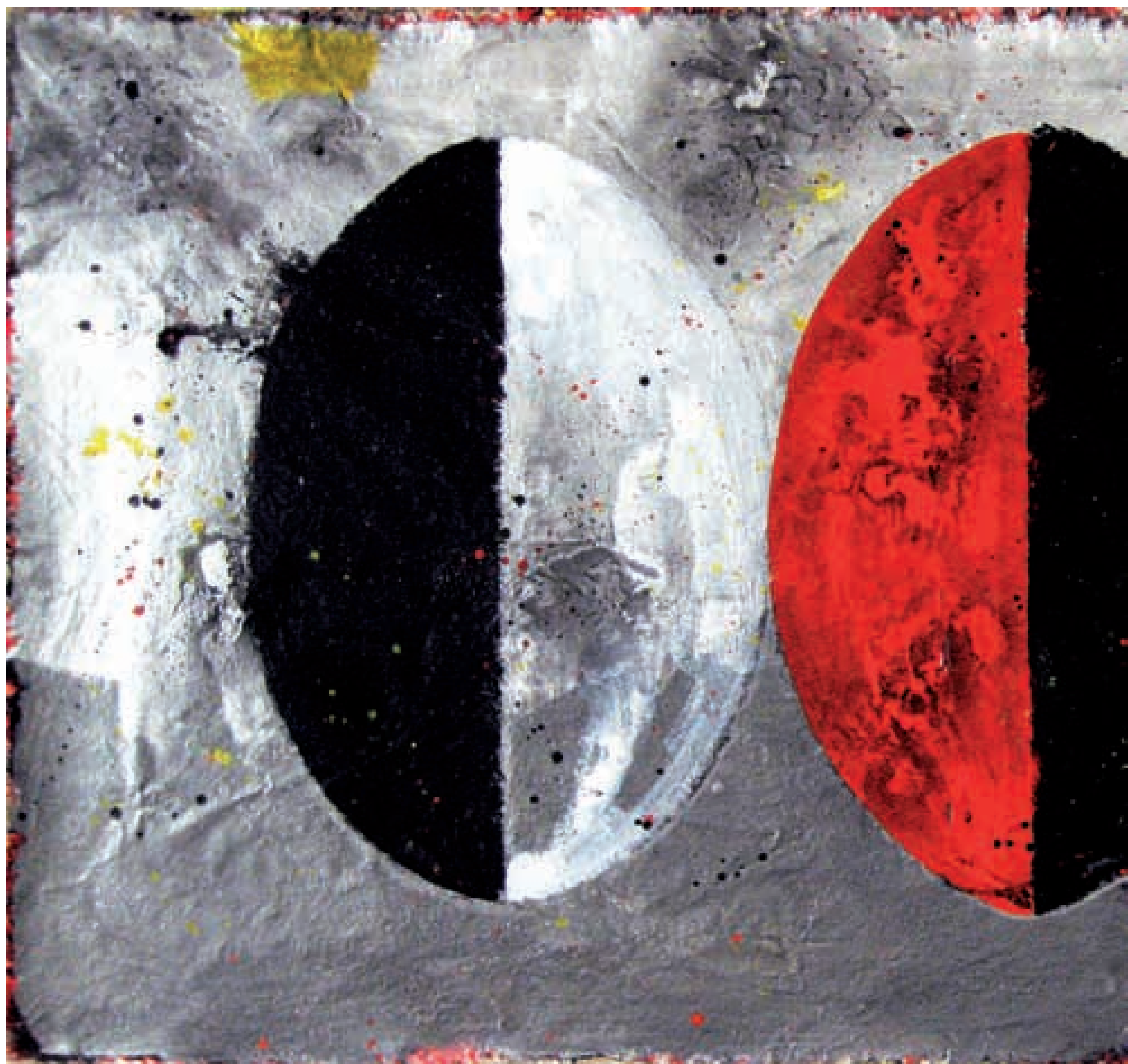




Flowers II. Serie Memoria Abstracta. 2008.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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





San Sebastián II.
Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Acrílico y aluminio sobre lienzo.
148 x 284,5 cm.
Colección particular, Miami.



Figura casual I. Serie Doodles. 2008.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

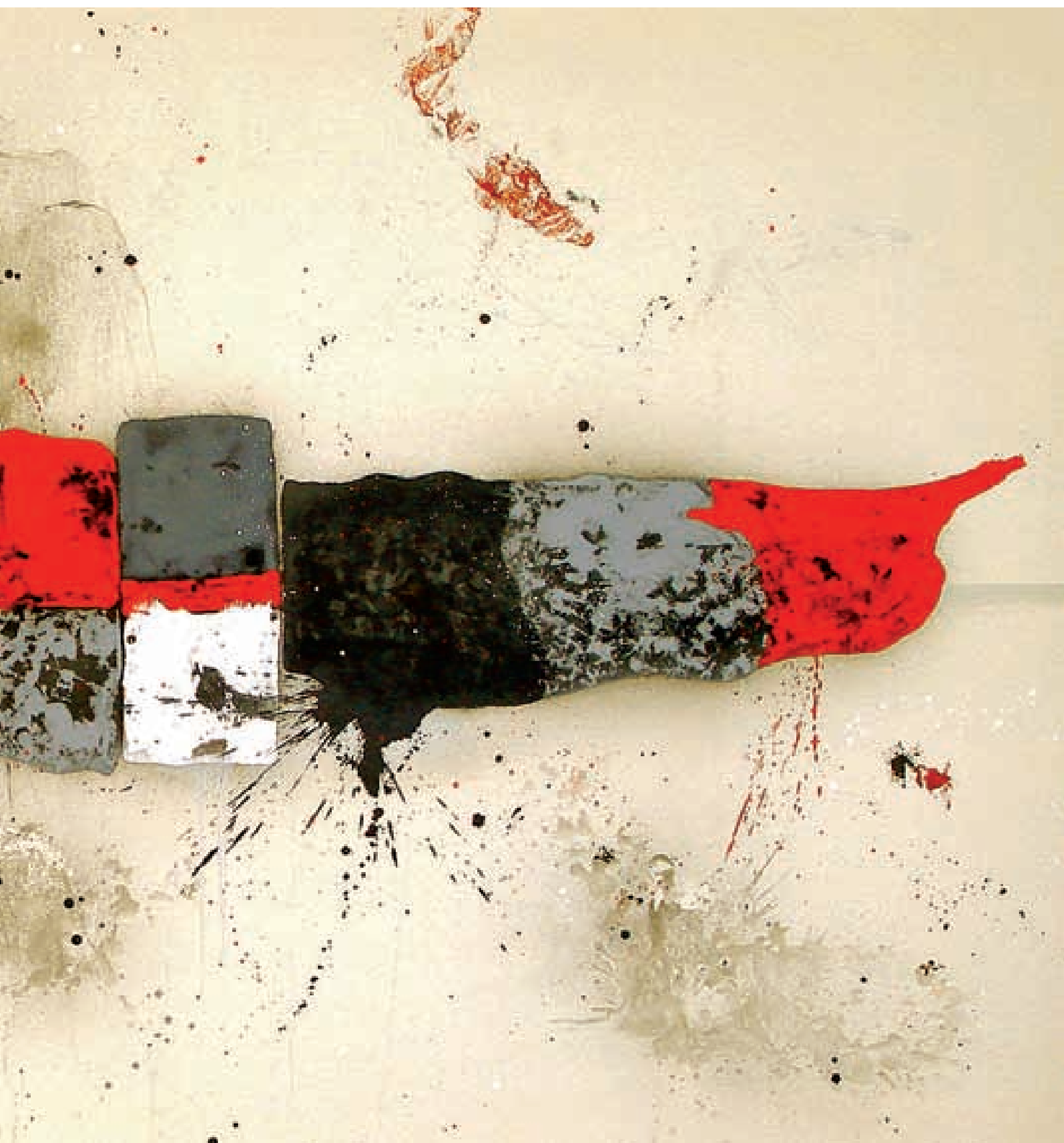


Figura casual II. Serie Doodles. 2008.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

Ubicación subliminal. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.









◀ *Regalo de cumpleaños*. Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm.
Colección Yago Ciria, Madrid.

Máscara para los juegos. Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección Ars Fundum, Madrid.



Fuck Picasso. Serie Doodles. 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección del artista.



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



La vida de las formas. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

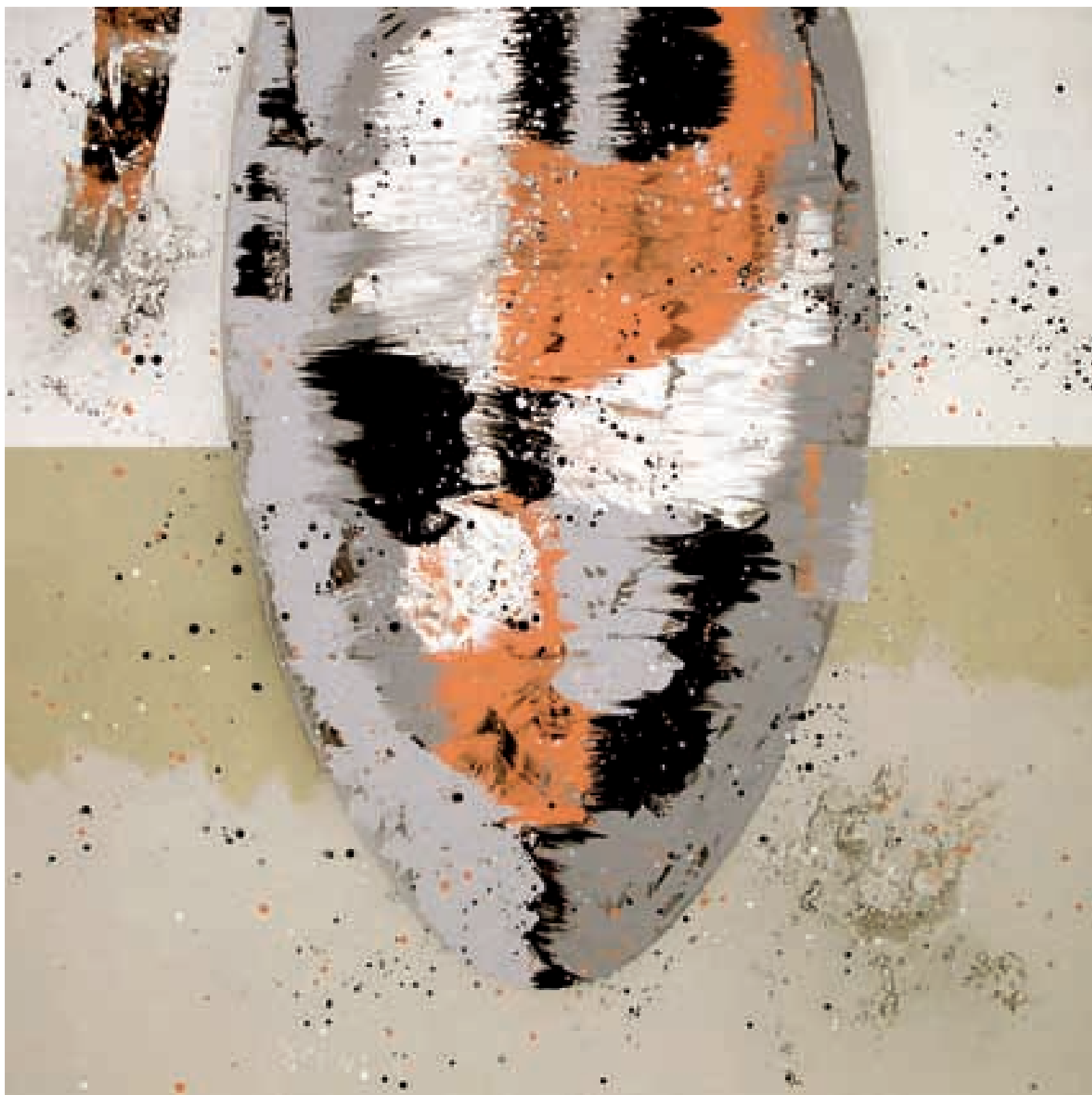






< Penélope L'amour. Serie La Guardia Place. 2006.
 Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm.
 Colección Alex Ciria, Madrid.

Violento Barroco. Serie Memoria Abstracta. 2009.
 Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
 Colección particular, Madrid.



Máscara de los perdidos. Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Toronto.
Cortesía Galería Christopher Cutts, Toronto.



Hombre de corazón estrujado. Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.

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

Figura adolescente. Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Schandenmaske IV. Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.
Colección particular, Miami.





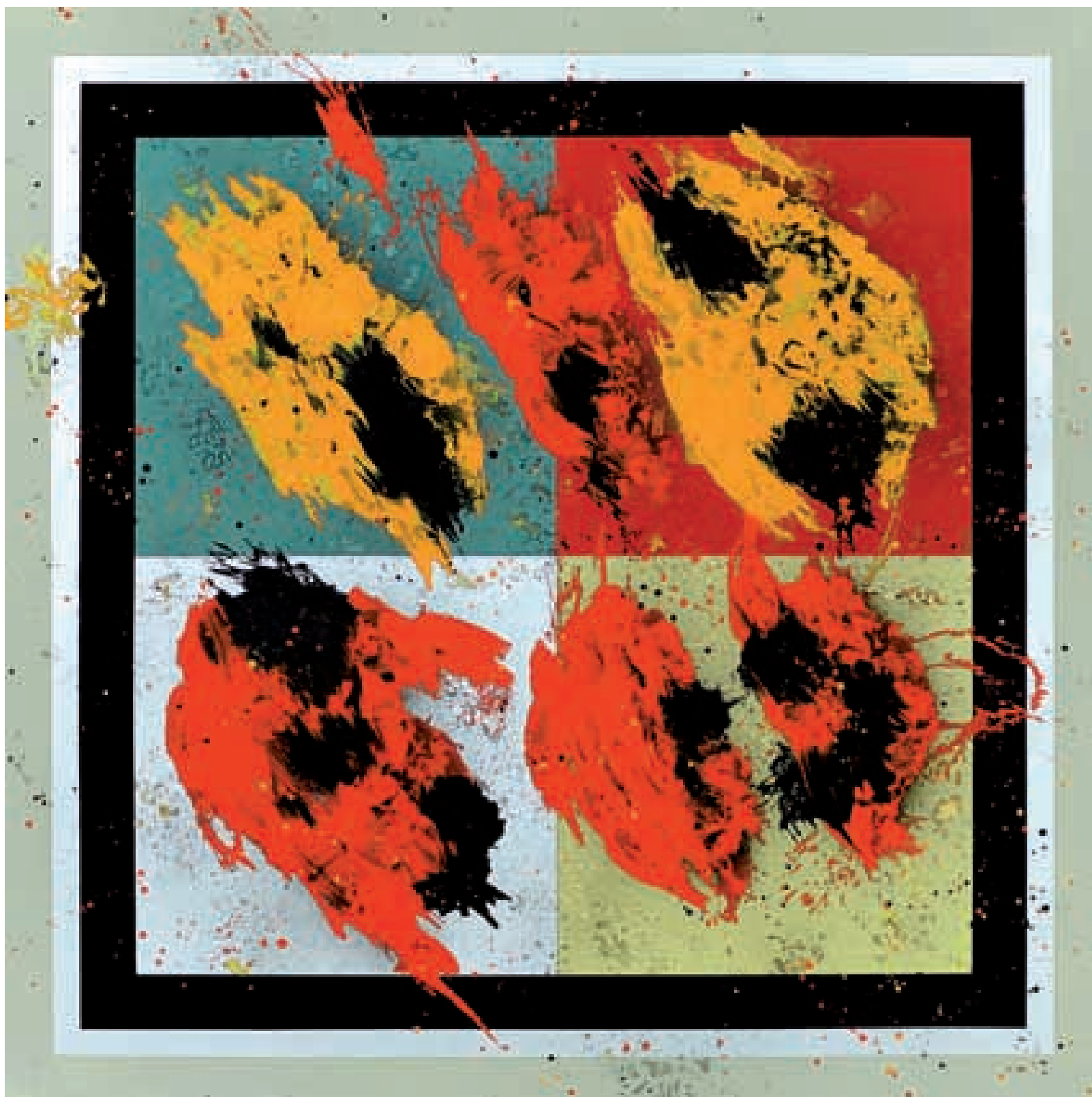
La magia de la segunda oportunidad. Serie Doodles. 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección particular, Madrid.
Cortesía Fundación Fondo Internacional de las Artes (FIART).



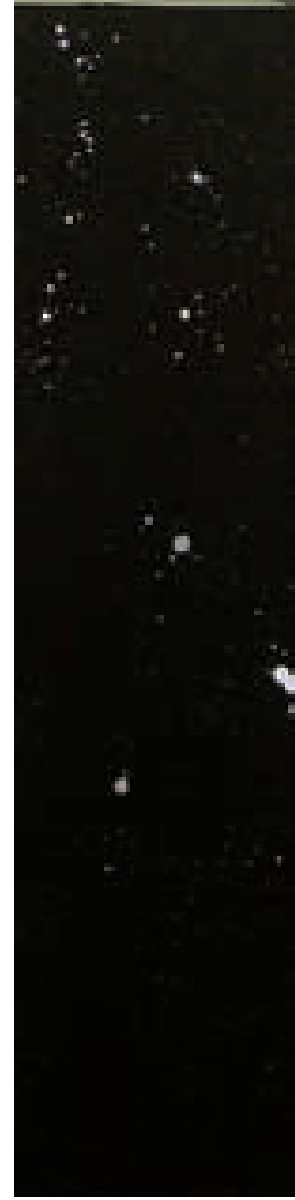
Figura descomponiéndose sobre paisaje. Serie Doodles. 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección particular, Madrid.
Cortesía Fundación Fondo Internacional de las Artes (FIART).



Belle Vue Amusement Park. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



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



Manos. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección Marifé Plazas Gal.
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.





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

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

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





Doodle. Serie Doodles. 2008.
Óleo, aluminio y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Días de musas. Serie Doodles. 2009.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Atardecer en Tel Aviv. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



La amenaza. Serie La Guardia Place (Suite Winter Paintings). 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, París.



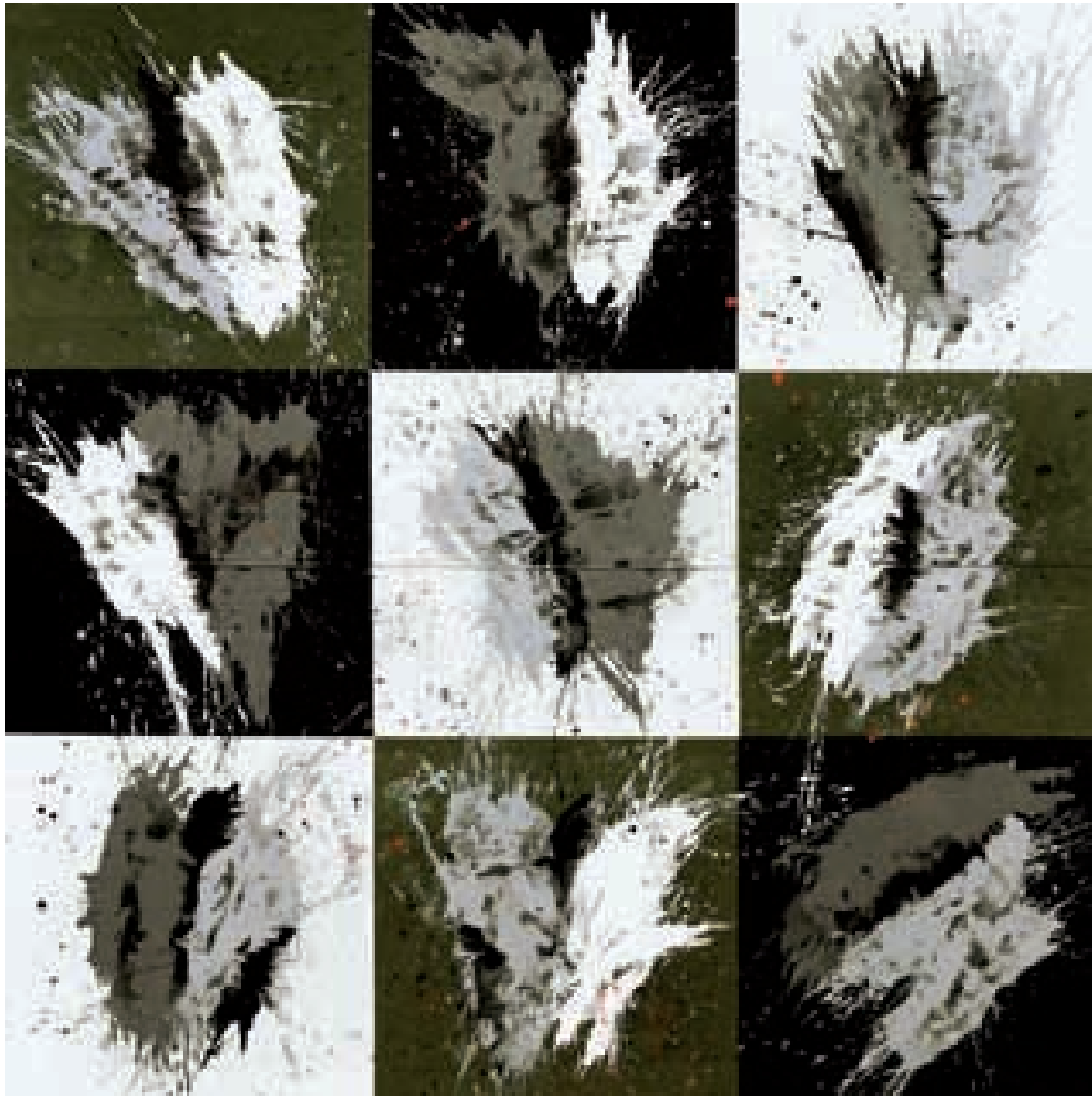
Habitación de juegos. Serie La Guardia Place (Suite Winter Paintings). 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

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

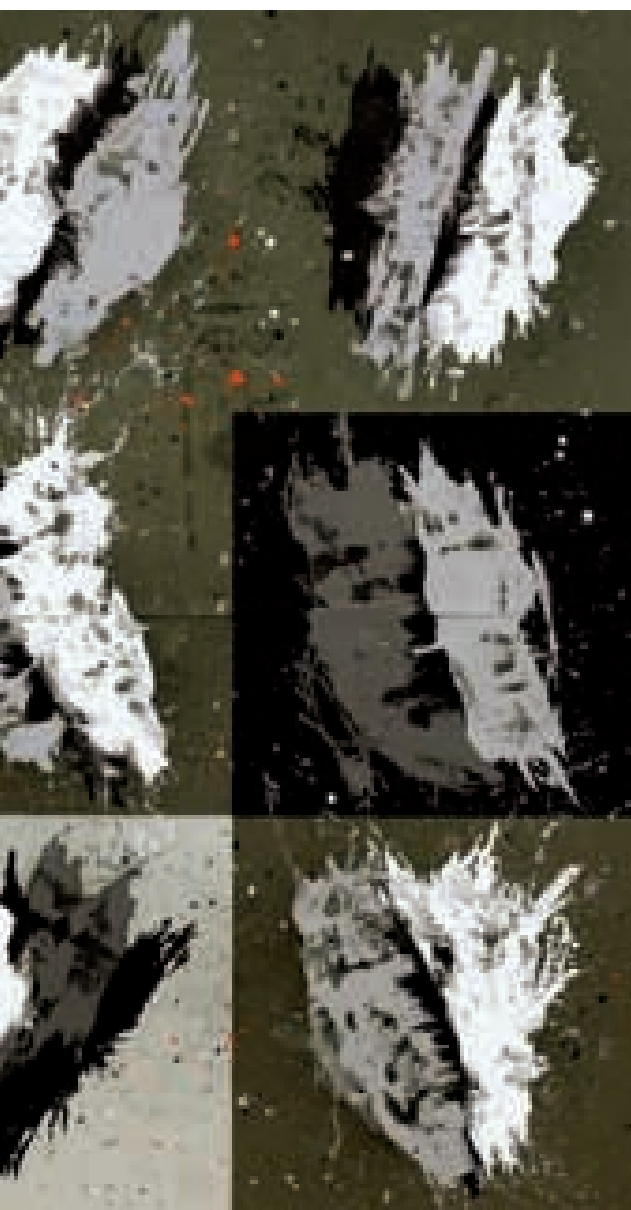


Figura con hipo. Serie Doodles. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152, 5 x 122 cm.





La búsqueda de sentido. (Tríptico). Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lona. 200 x 200 cm. c/u.
Colección Ars Fundum, Madrid.





La amante caprichosa. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Nueva York.



Ritmo de transición. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Nueva York.



Autorretrato recordando a Gregoria (1910-2009). (Tríptico). Máscaras Schandesmaske. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm. c/u.
Colección del artista.





El ojo que llora ante la pintura. Serie Doodles (Suite El Jardín Perverso IV). 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Nueva York.



Fauces de miradas. Serie Doodles (Suite El Jardín Perverso IV). 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Capricho colorista I. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Capricho colorista II. Serie Memoria Abstracta. 2009.
 Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



These boots are made for walkin. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección del artista.



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



Composición con crestas. Serie Doodles (Suite El Jardín Perverso IV). 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Ilusiones ópticas experimentales. Serie Máscaras Schandtenmaske. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Focos de luz contradictorios. (Versión Nueva York). Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Focos de luz contradictorios. (Versión Madrid). Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Busca las siete diferencias. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.





Cuadrado negro. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Nueves cabezas. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Tomate y vodka. Serie Doodles (Suite El Jardín Perverso IV). 2008.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Este es más raro que yo qué sé. Serie Doodles (Suite El Jardín Perverso IV). 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

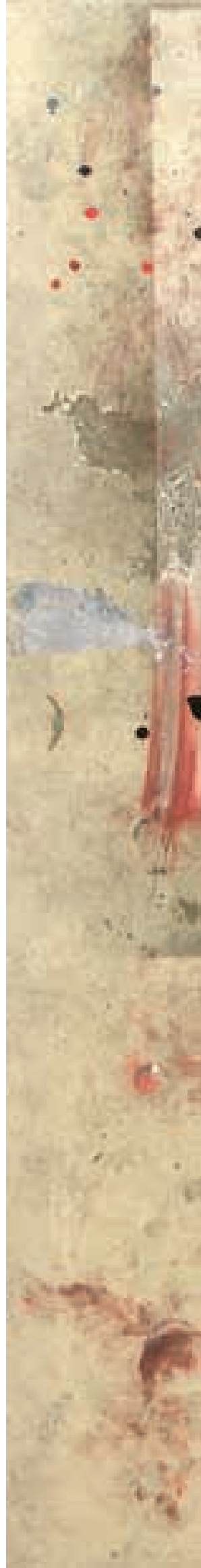


Cabeza inspirada por Alex. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40, 5 cm.
Colección Alex Ciria, Madrid.



Peronza inspirada por Yago. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40, 5 cm.
Colección Yago Ciria, Madrid.

Boceto con círculos.
Serie La Guardia Place (Suite El Jardín Perverso III). 2007.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.







Miscelánea de máscaras. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Círculo azul. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Formas flotando sobre trama geométrica. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Palma de Mallorca.



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





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

Alguien dicta la sombra. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo, aluminio y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Monigote. Serie Doodles. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Pequeña figura hipnótica. Serie Doodles. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Ecos constantes. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



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



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

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

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



¡Oh! (Días salvajes). Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Nueva York.





Posible figura sobre trama roja. Serie Doodles. 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Figura estereoscópica. Serie Doodles. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

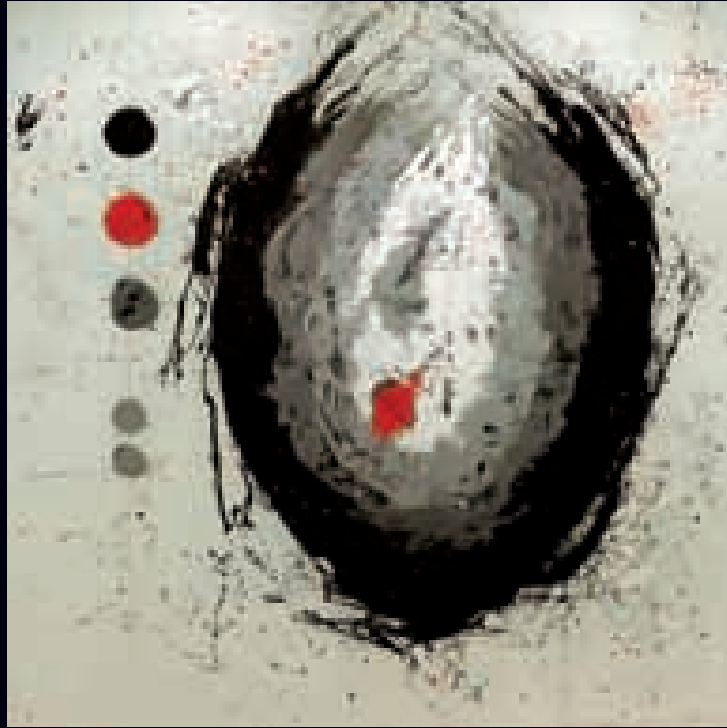


Fauces I, II, III, IV y V (Políptico). Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm. c/u.



Bloody Mary duplicado. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Berlín.





El castillo de los Pirineos duplicado. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo sobre lona plástica. 300 x 300 cm.

Glioma de alto grado ínsula izquierda. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 300 x 300 cm.

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

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

Mitemas de Ariadna. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo sobre lona plástica. 300 x 300 cm.





Imagen hipnótica. Serie Doodles. 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Hemos salido de casa o estamos de vuelta? Serie Doodles. 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

El último minuto. Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección del artista.





Levitación retiniana. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Tacto de terciopelo. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

Veinte años para volver a pintar un desnudo femenino.
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



The shaking motion. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.
Colección particular, Madrid.





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



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

Como llamas que se elevan. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Sonajero. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección Marifé Plazas Gal. Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.



South Park. Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección Alex y Yago Ciria, Madrid.



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



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



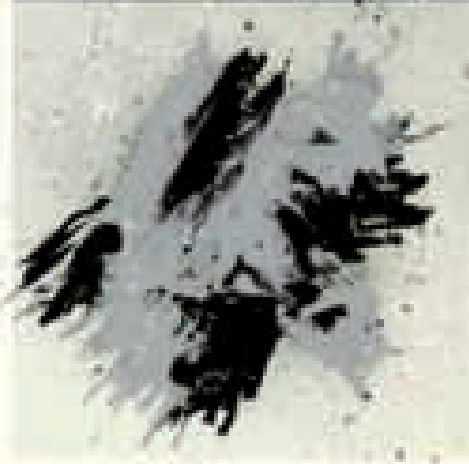
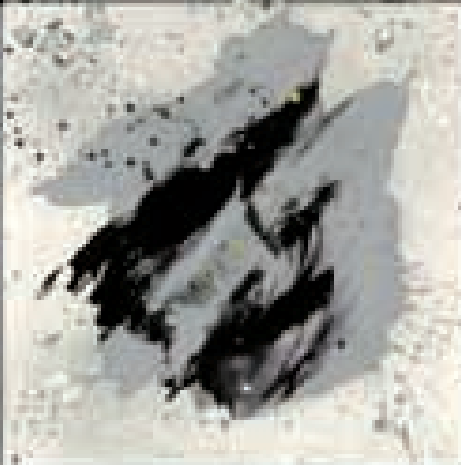
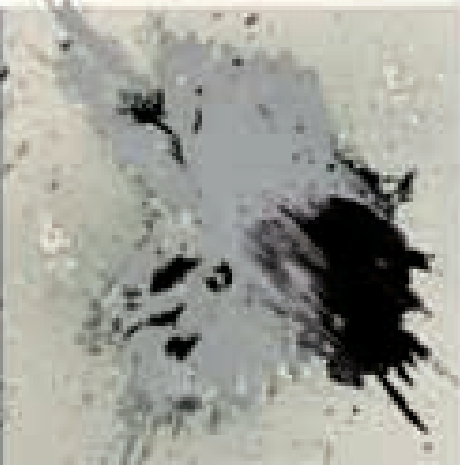
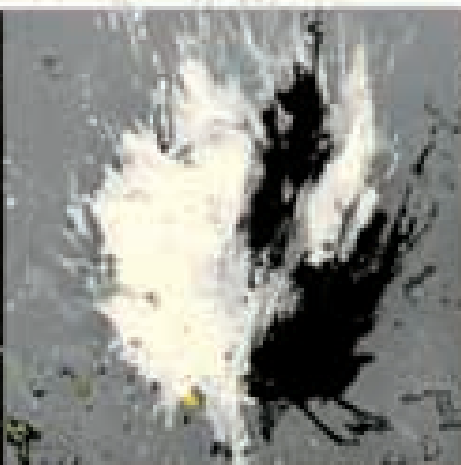
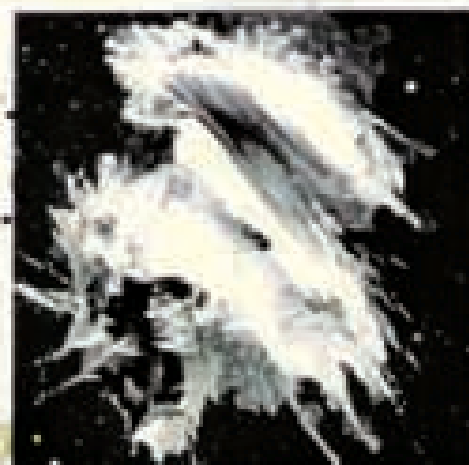
El cansancio acumulado. Serie La Guardia Place (Suite El Jardín Perverso III). 2007.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Las croquetas de Roa. Serie La Guardia Place (Suite El Jardín Perverso III). 2007.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Despedida en el Museo de Cera. Serie La Guardia Place (Suite El Jardín Perverso III). 2007.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



La incertidumbre. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Nueva York.





Encuentro de módulos. Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 306 x 216 cm.



Milagros en la ansiedad. Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lona plástica. 306 x 216 cm.



These boots are made for walkin (Versión II). Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.
Colección del artista.

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

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





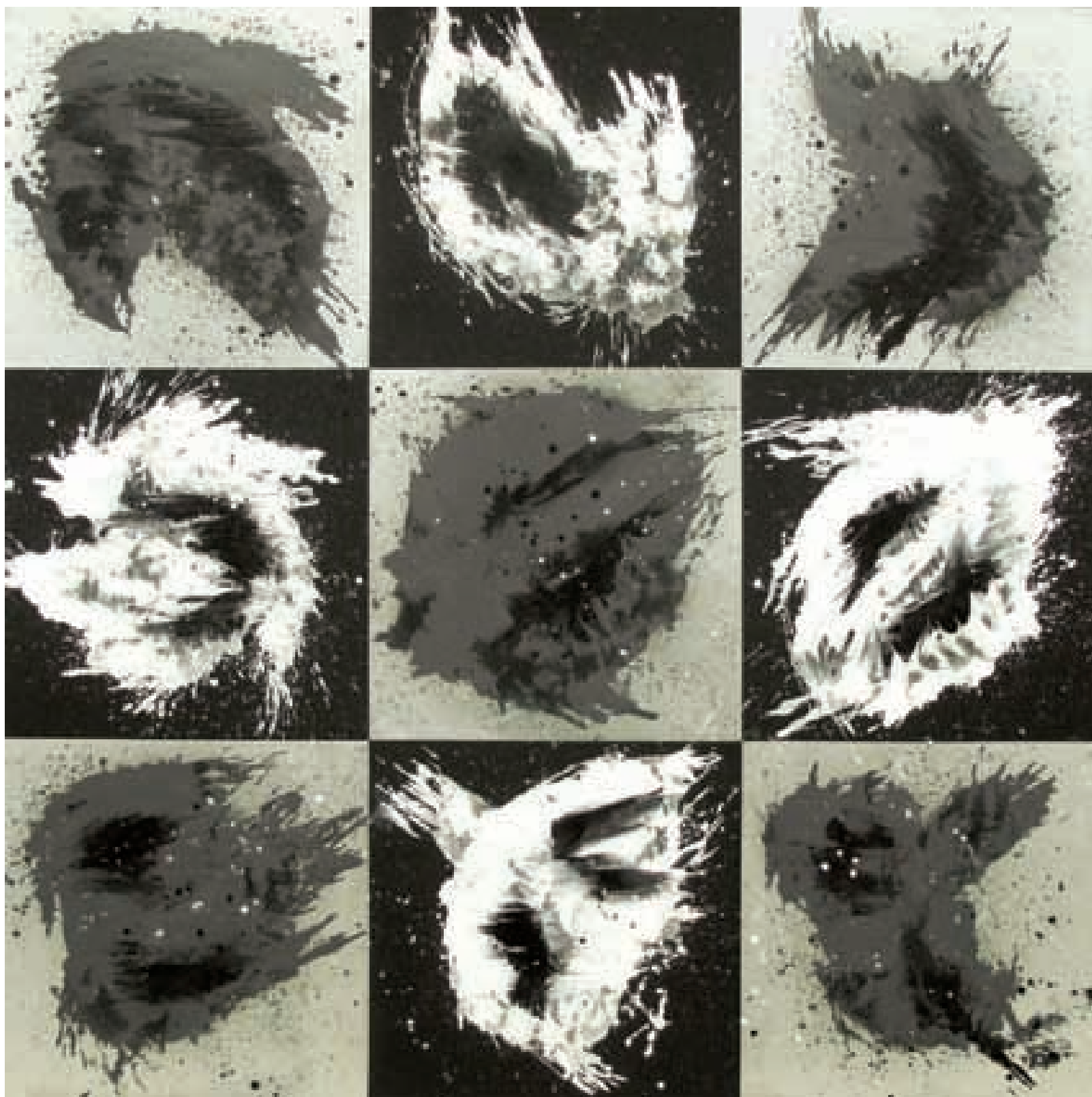
Las buenas intenciones I. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lona. 200 x 200 cm.



Las buenas intenciones II. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lona. 200 x 200 cm.

Hombre sentado. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.





Reflejos en blanco y gris. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Algunos colores. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



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

Dom Ruinart Rose 1990. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y plata sobre lienzo. 200 x 300 cm.









José Manuel CIRIA

Manchester, 1960

Exposiciones individuales / Solo exhibitions

- 2010

- Monasterio del Prado, Valladolid.
 - Círculo de Bellas Artes, Madrid.
 - Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
- 2009

- Zoellner Arts Center, LUAG Lehigh University, Bethelhem (Estados Unidos).
 - Museo de Arte de El Salvador (MARTE), San Salvador (El Salvador).
 - Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil (Ecuador).
 - Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (Chile).
 - Instituto Cervantes, Chicago (Estados Unidos).
 - Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio, (junto a José Zugasti). San Sebastián.
 - Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
 - Annta Gallery, Madrid.
 - “BEYOND THE BORDER”. Galería Christopher Cutts, San Diego (Estados Unidos).
 - Galería Couteron, París (Francia).
- 2008

- Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
 - Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 - Ayuntamiento de París, Salle des 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.



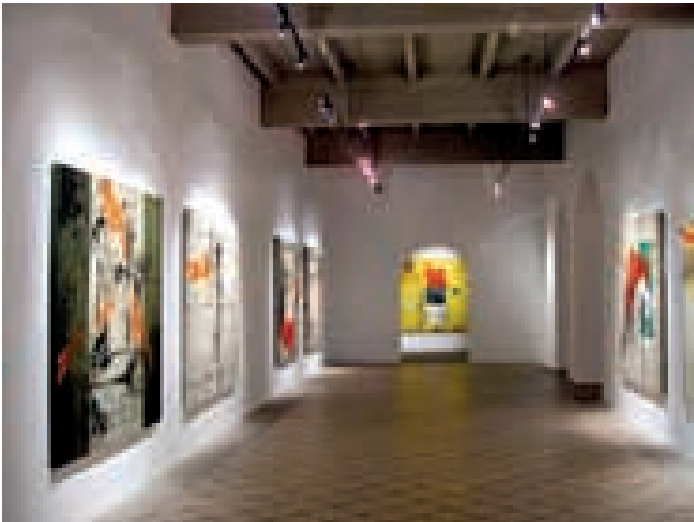
Museo de la Ciudad. Valencia, 2004



Museo de Arte Contemporaneo Ateneo de Yucatan (MACAY). Merida (Mejico), 2006.



Iglesia de San Esteban. Murcia, 2007.



Museo de Arte Abstracto Manuel Felguerez. Zacatecas (Mejico), 2005.



Galeria Pedro Pena. Marbella, 2006.



Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 2007.

- 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.
 - NICA 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).

Exposiciones colectivas / Group exhibitions

- 2010

- ARCO 10. Espacio Ruinart, Madrid.
 - ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.
 - “*Pintura Contemporânea*”. Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
 - “*I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.*”. Matt Lamb Studios NBC Tower, Chicago (Estados Unidos).
 - “*Premios Reina Sofía de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid*”. Casa de la Moneda, Madrid.
- 2009

- ART CHICAGO 09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
 - “*X-Initiative*”. Dia Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).
 - “*I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.*”. Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montgomery. (Estados Unidos).
 - “*Puro Arte*”. Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.
 - ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.
 - “*Calle Mayor*”. Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.
 - “*Homenaje a Vicente Aleixandre*”. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges.
 - Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 - FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
 - TIAF 09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
 - “*Una cierta figuración*”. Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
 - ESTAMPA 09. Espacio ArteInversión, Madrid.
 - “*Colección AENA. Arte en los aeropuertos*”. Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila.
- 2008

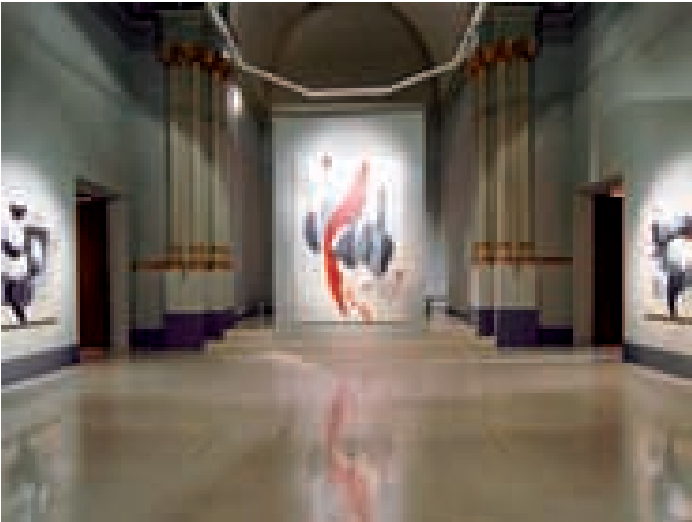
- ARCO 08. Ars Fundum, Madrid.
 - ART MADRID. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
 - Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 - SCOPE New York 08. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
 - ART CHICAGO 08. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
 - “*Horizontes*”. III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.
 - “*Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea*”. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 - FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
 - Galería Italia, Alicante.
 - ESTAMPA 08. Espacio ArteInversión, Madrid.
 - “*Pintura contemporânea*”. Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal).
 - “*Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica*”. Galería Proyecto Arte, Madrid.
 - “*Moderno y Contemporáneo*”. Galería Benlliure, Valencia.
- 2007

- SCOPE New York 07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
 - ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
 - “*Aspace*”. Galería Fernando Silió, Santander.
 - “*Pintura Española y Portuguesa*”. Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
 - ART CHICAGO 07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
 - ART DC 07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos).
 - “*Entre Arte II*”. Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón.
 - Galería Pedro Peña, Marbella.
 - “*Arte y salud*”. Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).
 - TIAF 07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
- 2006

- ARCO 06. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.
 - ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.
 - “*Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS*”. Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
 - “*Aena Arte – Obra sobre papel*”. Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.
 - PAVILLION 06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
 - Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).
 - SCOPE Hamptons 06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
 - Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
 - “*Arte para Espacios Sagrados*”. Fundación Carlos De Amberes, Madrid.



Galeria Christopher Cutts. Toronto, 2007.



Fundacion Carlos de Amberes. Madrid, 2008.



National Gallery. Kingston, 2008.



C.C. de Caixanova. Pontevedra, 2007.



Museo de Arte Moderno (MAM). Santo Domingo, 2008.



Museo da Alfandega. Oporto, 2008.

- 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”. Fundaciónj 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.
- 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).



Museo da Alfandega. Oporto, 2008.



Museo de Arte (MARTE). El Salvador, 2009.



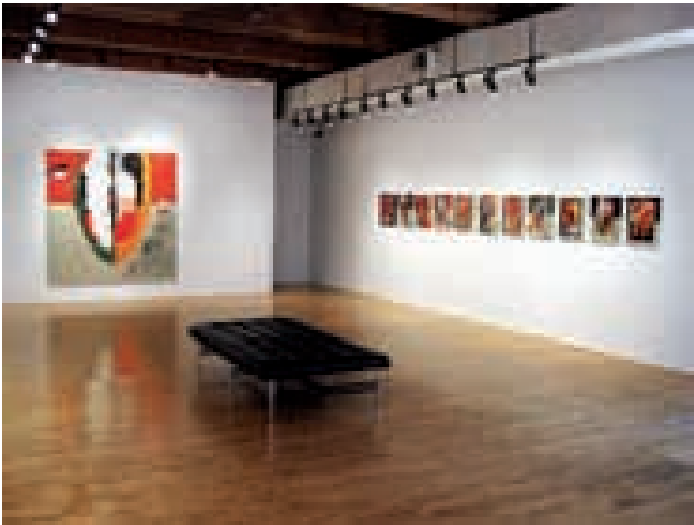
Instituto Cervantes. Chicago, 2009.



Museo da Alfandega. Oporto, 2008.



Museo Antropologico y de Arte Contemporaneo (MAAC). Guayaquil, 2009.



Galeria Christophers Cutts. Toronto, 2009..

- 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).
 - “*Multigrafías*”. Galería Dasto, Oviedo.
- 1999
- ARCO 99. Galería Salvador Díaz, Madrid.
 - “*Gráfica Contemporánea*”. Galería Lekune, Pamplona.
 - Galería Estiarte, Madrid
 - ART BRUSSELS 99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica).
 - IV Bienal Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Árabes).
 - “*Espacio Pintado*”. C.C. Conde Duque, Madrid.
 - “*Colección AENA*”. Museo Municipal de Málaga, Málaga.
 - Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 - “*AENA Colección de Arte Contemporáneo*”. Estación Marítima, La Coruña.
 - VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, La Coruña.
 - Galería Wind, Soest (Holanda).
 - Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
 - “*Querido Diego, Velázquez 400 años*”. Casa de la Cultura de Alcorcón, Madrid.
 - “*Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano*”. La Lonja, Zaragoza.
 - “*Colección de Obra Gráfica Contemporánea Banco Zaragozano*”. Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.
 - FAC 99. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 - “*Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración*”. Colección Argentaria. Museo Municipal, Málaga.
- 1998
- ARCO 98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.
 - “*5 X 5*” *Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid*. Museo de la Ciudad, Madrid. Caja Madrid Diagonal Sarriá, Barcelona. Federación de Empresarios de Comercio, Burgos. Museo de Santa Cruz, Toledo.
 - “*Arte Gráfico Español Contemporáneo*”. Instituto Cervantes, Amman (Jordania).
 - ESTAMPA 98. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
 - Galería Rayuela, Madrid.
 - Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 - Galería Wind, Soest (Holanda).
 - “*II Trienal de Arte Gráfico*”. Palacio Revillagigedo, Gijón.
- 1997
- ARCO 97. Galería Estiarte y Galería May Moré. Madrid.
 - Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
 - “*Colección Estampa*”. Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas (Bélgica).
 - II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine Arts, El Cairo (Egipto).
 - XII 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 Kunstausstellung*”. Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).
- 1991
 - Galería Al.Hanax, Valencia.
 - Galería La Kábala, Madrid.
 - Galería D Kada, Madrid.
 - Galería Uno, Madrid.
- 1990
 - Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
 - Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
 - Galería Uno, Madrid.
- 1988
 - Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
- 1987
 - C.C. Loupier, Burdeos (Francia).
 - Palacio de Sanz-Enea, Zarauz.
- 1986
 - Galería The Living Art, Manchester (Inglaterra).
 - Fundación Aline Newman, Brighton (Inglaterra).
 - Galería Century, Londres (Inglaterra).
- 1984
 - Grand Palais, París (Francia).



Salon de Fiestas. Ayuntamiento de Paris. 2008



Zoellner Arts Center. Lehigh (Bethlehem), 2009



Kursaal Sala Kubo. San Sebastian, 2009.



Galería Couteron. París, 2009.

Premios y Becas / Prizes and Scholarships

- 2009/10 • Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
- 2008/09 • 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).
 - XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio).
 - XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio).
 - I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición).
 - VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio).
 - Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. (Primer Premio).
 - V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. (Premio Adquisición).
 - I Mostra Biennal d Art d Alcoi. (Premio Adquisición).
- 1995/96 • Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.
- 1994 • Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
 - V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional)
 - XIII Certamen Nacional “Ciudad de Alcorcón”, Madrid. (Premio Adquisición).
- 1993 • III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca. (Accésit - Premio Adquisición).
 - Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria. (Premio Adquisición).
- 1993 • XXIII Premio Ciudad de Alcalá. Alcalá de Henares. (Primer Premio).

Colecciones y Museos / Collections and Museums

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

M^a José Salgueiro Cortiñas

Culture and Tourism Minister.
Junta of Castile and León.

Among the many artists who brought new life to Spanish Art beginning in the early 80s, José Manuel Ciria played an especially important role, due to both the quality of his work and the astuteness of its theoretical foundations – qualities upon which his enormous prestige in Spain and remarkable international career have been built.

Throughout his explorations into abstraction, José Manuel Ciria has tended to work in series through which he has consolidated different avenues of investigation. His approach to art making as a field of thought in which painting raises questions about itself is what has characterized the uniqueness of his remarkably extensive body of work that resists easy categorization.

The way José Manuel Ciria avoids using a formal vocabulary dictated by trends and his invariably dynamic conceptual approach can be seen in the “Ciria Beyond” exhibition. The careful selection of the pieces included in the show was inspired not only by the high level of interest and quality of the work, (large-format paintings related to his early formal discoveries and conceptual investigations), but also by the subtle interplay which they establish with the *Monasterio del Prado de Valladolid* exhibition space.

In light of all the above, it is with special satisfaction that the Culture and Tourism Council presents this exhibit, which is certain to delight both visitors and Art lovers alike. The Junta of Castile and Leon sincerely wishes that this exhibit contributes to enriching our artistic heritage conscious that being able to view and appreciate works by our leading artists is an essential part of our culture.

CIRIA. PAINTING FOR THE PUZZLED

In contemporary Art, the stylistic diversity of the work being made is no longer legitimized by the rules of the traditional theory of modes, but rather by the fact that works of Art have the power and the right to obey their own rules. The resulting absence of clear criteria for judgment has a direct correlation to the perplexity felt by people looking at contemporary Art. The strength of this multitude of languages rests in its originality. The languages exist as autonomous experiments and each one of them constitutes a challenge to transform our way of seeing. As a result of its hermeticism, properly categorizing the intentions behind contemporary Art practices no longer seems to have a very high priority for people looking at Art.

The title of this text, “Ciria, Painting for the Puzzled”, is as emphatic as it is ambiguous. On the one hand, the paintings of José Manuel Ciria don’t give themselves up to easy readings, they’re not grasped immediately, and it’s precisely in that mysterious richness where the extraordinariness of his work lies. But, on the other hand, any critical examination of his work demonstrates that it is firmly founded in a discourse from which it draws its logic and justification and that the means he uses to create his work are not just formal lucubrations. For the artist, an image is not just a simple motif but the outcome of a deeply considered formal process.

Aware that in the world that he was born into Art is submerged in a crisis of pure structures, Ciria has managed to pursue a relevant analysis about the specificity of painting. Far from trying to make painting disperse itself through other disciplines, he has always been a proponent of the relevance of the medium as a tool for thought and creation. This, however, has not kept his work from taking occasional detours towards varying degrees of hybridity, (for example his relationship with photography), or new strategies for changing the placement of painting, (integrating it into urban environments or movement and expansion within exhibition spaces...). In every event, however, the artist has never stopped using a strictly painterly language, or in other words, he has never subjugated what is essential in his work to notions of hybridity or scene design.

Born in Manchester in 1960, Ciria began his own personal process of “self-education” in Spain in the seventies that consisted of a combination of academic studies and a personal exploration of the fundamental concepts of Modernism. In the early eighties he began to find a more defined structure for his painting, which was organized in series and stylistically was directly connected to the internationally prevalent figurative neo-expressionism of the time. His rejection of a formal vocabulary driven by trends and the constant re-adaptation of his theoretical stance led him into the early nineties, when he developed abstract imagery in his work.

Some of the paintings that belong to the *Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos (Men, Hands, Organic Forms and Signs) (1989-90)* series, may be considered his first steps in a direction that would soon be complemented by a *theoretical framework* that he began developing through his Notebooks. The process of giving form in writing to his thoughts was an attempt at elucidating the mechanisms of painting by analyzing it as a language. It was an experiment with very precise goals that would be described in the pages he wrote: “Legitimize pictorial practice through adopting an experimental investigative attitude and through an attempt to create meanings / Give objective form to things that happen during the practice of painting through theoretical reflection. (Unified Theory of Experimentation) / Observe changes in meaning that arise and actively develop a series of descriptive units / Pursue the understanding of the mechanisms of expression specific to painting”.

It doesn’t seem merely incidental that at that time Ciria began numbering to *legitimize his painting practice*. In fact, this concern was what initially motivated the artist to engage in deep theoretical research and the coherence and

seriousness of his work would quickly be affirmed by this system. The Notebook became what he needed. It was a basis to back himself up with and keep himself from *plummeting into the void* and through making it his shrewd analysis of the components and possibilities of his new pictorial discourse began to stabilize.

At the same time, and perhaps as a direct outcome of his first theoretical writings, Ciria began to draw from a diverse range of literary, philosophical, artistic and critical sources. It was also at this time that he discovered the theoretical writings of Kandinsky, Clement Greenberg and Walter Benjamin, the philosophy of language and semantic theory ranging from Wittgenstein to Chomsky and he began to process in his own personal way the visual contributions of artists such as Malevich and Beuys and the discursive bases of Conceptual Art. It was a period when he absorbed those different points of view in order to set the foundations for a new phase of his work. But, his concerns were not exclusively theoretical. The paintings he made during that time tried to bring out those concerns with as much intensity as his writings, albeit still with a geometrical rigidity that would gradually be transformed and expand into different territories.

Through the Notebook, Ciria reflected upon the major theoretical-experimental questions he was confronting in his research into painting, which were compartmentalizing, techniques of controlled chance, pictorial levels and iconographic registers. Those four concepts, combined with the multiple relational situations possible between them (the combinatory), would form the solid conceptual foundation that underlay his later work. In fact, demonstrating the heterogeneity of the perspectives offered by the basic concept of the combinatory, the artist would later multiply the possibilities of his aesthetic-formal ideary.

Ciria's deep intellectual curiosity, his demanding work process and the breadth of his vision of the discipline of painting would accompany him throughout the rest of his career. Going back through his development after he discovered abstract imagery is to enter into a territory with paths that split apart only to come together again. After the *liberation of the signifier*, that characterized his arrival at abstraction, Ciria delved into the range of expressive possibilities of using different supports, principally linen and plastic tarps. He explored the idea of the ephemeral in the *Mnemosyne* series (1994), and its repercussions in memory. He engaged in a direct dialog with the classical tradition, in the *El Tiempo Detenido (Time Detained)* (1996). And, he reconfigured the genre of landscape painting in the *Monfragüe* series (2000). But above all, he worked with a constant give and take between order and the gesture (square formats versus the accidentality of staining). And, if this area of research does not encompass the totality of what is interesting about his work, during this time his most important paintings, the most innovative ones, are precisely those that push the dialectical possibilities of the stain and geometry to the limit. The uncombinable nature of the constituent elements of the former -oil, acid and water- and the multiple dictions imposed upon the latter would generate vastly different levels of expressive intensity in the countless series that would emerge in the nineties and during the early years of the 21st century.

Ciria, who has always made lucid decisions about his own development, moved his main studio to New York in 2005. That geographic change would also have a significant formal dimension to it as it marked the beginning of the process of cooling down the gestural expressiveness of his immediately preceding work. One

element, drawing, that was now gaining protagonism was at the forefront of that process and it would assert itself as a limit to the stain, and consequently, as the compositional armature of the image. The physical rigorousness of the automatons that dominated the first important series he made in New York, the *Post-Supremática (Post-Suprematist)* (2005-2006), gave way to the complex polymorphism of the *La Guardia Place* (2006-2008) series, in which the principal source of tension was determined by the dialectic between abstraction and figuration. Nevertheless, even in the most manifestly narrative pieces in that series there's not any kind of return to traditional figurative painting nor even the possibility of an unambiguous reading by the viewer.

In contrast to achieving meaning that was like an open fissure, his subsequent explorations gravitated towards the linear condensation of the recurring purified and simple oval design that he employed in the *Schandenmaske* series (2008). Perhaps in response to the purely semantic nature of the mask-module, Ciria expanded the chromatic range of those pieces, accelerating their flowing rhythm on the support and heightening the color through the use dissonant contrasts. Fractured iconography and intense chromophilia, two codes that were incompatible in previous projects, only reconcile themselves in the painter's most recent work, such as the exceptional *Desocupaciones (De-Occupations)* suite (2008), and in which, moreover, he transgresses the closed compactibility of the sign.

In his most recent work, gathered under the title *Memoria Abstracta (Abstract Memory)* (2009), Ciria goes back to the formal vocabulary of his well known *Máscaras de la Mirada (Masks of the Gaze)* series from the nineties. Nonetheless, the artist is now intensifying both poles of that vocabulary. The stain becomes more free, intense and dramatic while the constructive rigor of the geometry of the ground is accentuated.

When one considers José Manuel Ciria's work as a whole and, especially, when one becomes aware of the solidity underlying its development, one inevitably finds certain programmatic principles that have functioned as a conceptual map of his development. The finer points of the intellectual process behind his paintings have been described by the artist himself in several essays and interviews. He has provided us with the essential tools of the *Deconstructive Automatic Abstraction* methodology, and with it, he has explained his approach to modulating different pictorial strata. Nevertheless, and however much the artist allows us to penetrate into his secrets, his paintings still achieve astonishing qualities that cannot be grasped through the application of a preestablished programme.

In our analysis, we are conjoining specific concepts of a stylistic nature, like staining, grids or drawing, with other subjective, and therefore not programmatic, concepts such as the dichotomy of abstraction, ruin, construction and polymorphism. This two sided approach can show us the vertices of a process of evolution impossible to understand using strictly formal parameters or mere chronology. In Ciria's artistic development, for example, one can see how he has constantly gone back and forth between themes and methods and how he deals with ideas from his previous periods anew. And, if the different sections that make up this text do not exhaust all the motivations behind its existence they can, at least, be considered to comprise a useful system for synthesizing the various elements of his discourse.

STAINING

When Art advocates an emancipation from its roots in the accepted conditions of visibility and the canons of the illusionistic imitation of nature the evidence of the relationship between an artistic image and a specific subject disappear for the viewer. At that point, the form of abstract painting itself then becomes the subject.

In his earliest abstract series, Ciria explores the stain in itself and how it spreads over the support using methods of chance derived from surrealism. That does not mean, however, that the artist has abandoned all control over the stain. On the contrary, strategies for correction still play a central role in his work. His first paintings along these lines (some of the paintings from the *Europa Series* (1991-1992) and in particular the *Sombras o Maculaturas (Shadows or Stains)* series (1992) and the *Piel de Agua (The Skin of Water)* series (1993), show his high degree of technical skill with glazing, textures, subtle brushwork, runs and placing drips in exactly the right place, endowing the support with the coherence provided by what had been foreseen in its basic schemes.

Those aleatory forms are legitimized by a creative process that generates its own laws and creates its own self-sufficient codes. The stains seems to surge out of the innards of the support itself like smoke billowing out anxiously trying to find a new form and suggesting a multiplicity of experiences, light, shadow, silence or even an experience of time, like a process of expansion detained by the ever more powerful strategy of the grid.

GRIDS

The group of paintings that make up the *Encuentros Naturales (Natural Encounters)* series (1992-1994), has shown itself to be some of the strongest work from Ciria's first abstract period. Nevertheless, the series tends more towards hiding than revealing, embracing silence as its dominant structural principle. Silence that allows us to follow the lines created by the folds and abrasions on the support. The inconsistencies of the plastic tarpaulin make it resistant to material interventions on its surface. In this manner, the artist's hand works with extreme delicately in order to avoid altering the entirety of a skin with visible marks and wounds or light and shadow, like a seal of time that bestows the series with an almost archaeological quality. But in particular, the structure drawn on the tarpaulin by the rusted trusses creates a geometric structure made up of parallel lines that form a structural map and accentuate the geometric order which Ciria had explored in his immediately preceding work.

In the series *El uso de la Palabra (Word Usage)* (1993), Ciria initiated a more precise approach to the dialectic between geometry and staining that culminated in the *Máscaras de la Mirada (Masks of the Gaze)* series begun in late 1994, the results of which will be analyzed in the following section. For the time being, the formalist grid is frozen and it suppresses the cadence of the stain, it's won the battle hands down. It was a process of bringing to order that presented the artist with the option of a severe purified grid space mediated by the memory of the support itself and whose numerous possibilities he would later categorize and enumerate. But, at that time, during those initial explorations, geometry was not so much the symptom of an analytic process as the intuitive discovery of the structural and anti-narrative possibilities of geometry itself.

THE DICHOTOMY OF ABSTRACTION

Clement Greenberg observed that, "Major art is impossible, or almost so, without a thorough assimilation of the major art of the preceding period or periods". Geometry and the stain are the echo of an historic objectivization, immanent in both ways of understanding the abstraction that crystallized with Modernism, but which have a long history. The restoration of this generating principle of heroic Modernism that Ciria is engaging in could not manifest itself in any way other than through the complex problematizing inherent to the practice of painting itself.

To speak of the dichotomy between geometry and the stain in Ciria's mature paintings is to reference a common ground that recurs throughout the writing about his work. Both elements appear to be coupled together throughout his abstract period. Up to the *Gesto y Orden (Gesture and Order)* exhibition in 1994 at the *Palacio de Velázquez* in Madrid, geometry was superimposed on the gestural stains. In the *Máscaras de la Mirada (Masks of the Gaze)* series the stains are moved to the foreground and the grid becomes the ground. There are, however, some notable exceptions such as the *Intersticios (Interstices)* series (2002), where the geometric segmentation of the ground is accentuated and the stain becomes subordinate to it.

With robust experimental eagerness Ciria assimilates different chapters from the history of Art until he achieves a class of image in which the two great traditions of abstract painting of the 20th century, the gestural and the geometric, coalesce. Both approaches to painting would become, effectively, two pillars of a discourse in which the artist manages to surpass both notions, (which are fundamental conceptual parameters of his aesthetic schema), and reconfigure them in such a personal way that there is never a hint of *dejà vu* anywhere in his work. On the contrary, from the outset of his abstract period José Manuel Ciria has assimilated this plurality with his profound knowledge of the infinite possibilities presented by the dialectic of *gesture and containment* and has developed several different series with the same methodological foundation using those parameters as a basis. Likewise, *Manifiesto (Manifesto)* (1998), or *Carmina Burana* (1998), and marking the beginning of the new century the series titled *Compartimentaciones (Compartmentalizations)* (1999-2000), *Cabezas de Rorschach I (Rorschach Heads I)* (2000), *Glosa Líquida* (2000-2003), *Dauphin Paintings* (2001), *Venus Geométrica (Geometric Venus)* (2002-2003), *Sueños Construidos (Constructed Dreams)* (2000-2006), or *Horda Geométrica (Geometric Horde)* (2005), demonstrate the breadth that can be produced through that approach to painting. However, the complex richness, diversity and formal ambiguity of his work aren't wholly rendered by those variations on the dialog between stain and geometry. We can perceive a gradual shift towards symbolic reinforcement that oscillates between activities as disparate as the daring referential-semantic game of *Glosa Líquida* and the figurative modulation of *Cabezas de Rorschach I (Rorschach Heads I)*.

RUIN

In response to the *Glosa Líquida* series created by Ciria between 2000 and 2003 Alberto Ruiz de Samaniego observed that, "The image of ruin always brings with it the suppression of closed compositional principles, the complete work, the cosmic order and the absence of temporality pertaining to traditional notions of Art. This painting, then, is the experience of attrition; an experience open to the world, a world that's falling to pieces".

Effectively, the alteration of order always brings about ruin. The application of this concept in Art has its beginnings in the automatism that Breton espoused in his first Surrealist manifesto as a “new and pure form of expression” intended to set flow in motion without the control of reason. Residue and flow, the temporality of formlessness, are what the *Glosa Líquida* series talks about, where painting follows its course without the intervention of the hand -the structuring consciousness- of the artist. There are no stains whose presence is not wholly unpredictable and their sliding movement over the plastic tarpaulin is the source of endless wonder for the viewer. The path of every run has its own duration, its life and its inevitable end when it comes to an abrupt stop or, conversely, its course may extend virtually beyond the support. The surrealist automatism deconstructed through the artist’s conceptual research now pauses with the impulse of a series of stains that, as Ciria himself has said, “exist in a non-referential space, a schema or drawing that is perceived as automatic and useless, purely a play of tensions dictated by a third distracted and lazy eye, an inexplicable eye that confers intuition upon the gaze”.

The *Glosa Líquida* series harbors the potential for a poetic time which, as Bachelard observed, is a time engendered by the profoundness of the instant, metaphysical and non-quantifiable, he calls this time *vertical* to distinguish it from “the common time that flows horizontally with the water in the river or with the wind that blows”. The internal quality of this poetic time is consolidated through creative and material evolution -in the way that Bergson divided nature into the living and the inert- forming a continuous duration only accessible through intuition. Consequently, neither theories based in mathematical ratios nor reduction to a conceptual *minimum* can provide a concise explanation for the subjective and fluid time in these paintings.

CONSTRUCTION

In the *Sueños Construidos (Constructed Dreams)* series, made between late 1999 and 2006, Ciria pushed his painting into new terrain. He incorporated notions of *collage* and assemblage, reconstituting a totality out of disparate elements. Each one of the elements loses its original meaning and becomes part of a new whole modulated by the rules of the combinatory. The whole appears to constitute itself through a recycling of its own formal versatility, as if in a bold reconsideration of the constructivist practices of the Russian avante-garde. In any event, it’s a new strategy for synthesizing gesture and chance with the analytic schemas of structure. More than representations of dreams, as suggested by the title, the paintings symbolize the structure of oneiric matter, fragmented but, -through conscious analysis- still susceptible to interpretation that can reveal the desires that originated them.

This new pictorial architecture does not take just one direction. At times the artist joins various independent supports into an irregular continuity, while other times the different materials are unified into just one structure. Furthermore, the occasional incorporation of three dimensional elements or the re-examination of traditional genres like still-life painting accentuate the heterogeneity of the series.

This constructive approach, where the rigor of form is prevalent, would become the artist’s primary strategy during his New York period, which began in late 2005. In fact, his *Post-Supremática (Post-Suprematist)* series, (2005-2006), also deals with constructed forms, but at this point they’re not constructed using collage or

assemblage, but rather drawing is used as the structural paradigm. Conversely, the iconography would coalesce into austere, plain figures without identity but appearing human or, paradoxically, de-humanized.

POLYMORPHISM

Ciria began the *La Guardia Place* series in New York in 2006 at a pivotal moment in his research into the use of line to modulate the expansion of the stain. The term “research” has been chosen deliberately because the artist has developed a systematic process of the conceptual levels of his painting following a procedure in which all the repercussions of a particular avenue of thought are purified until a family or series of paintings is created. However, this does not negate, by any means, the intuitive nature of his painting practice nor does it imply that a notion of sequence is necessary to understand his work, but rather it defines keys to interpreting each period of his production.

In *La Guardia Place* (2006-2008), controlling the expansion of the stain and the resulting iconographic stabilization occasionally suggest the memory of an initial figurative precision where the vestiges of the referent are clearly preserved, and other times -in the majority of the paintings- the potential for symbolization becomes disquieting and ambiguous. What does that mean? It means that the artist is not proposing either a reconciliation with abstraction or figuration, but neither does he locate himself in the middle at an equal distance from both poles. The semantic effect fluctuates within a visual rhetoric that defines cartographies in which disquieting routes are laid out and organic metamorphoses whose shapes are cast into a void where the vestiges of narrative appear and disappear. In this attenuated disjunction between the solidity of the iconography and the plurality of meaning, -which invariably becomes ambiguous and never literal- we can perceive a subtle cruelty that leaves in its wake voids of logical meaning in the ordinary structures referenced in the titles of the paintings.

From a formal perspective, line is established as the only recourse that the ambiguous iconographic motif has left against the threat of its own disappearance. If there were no drawing the stain would spread in a random process that might have a great deal in common with Ciria’s abstract work from the nineties. Nevertheless, we should not understand drawing here as the mere demarcation or edge of the stain. Line becomes, as has been noted already, a structural and compositional mechanism within the image, defining new themes and, furthermore, opening up the possibility for the modular regulation and repetition of the motifs.

The comprehensible structure of form, in his subsequent series *Máscaras Schandenmaske (Schandenmaske Masks)* (2008) and *Desocupaciones (De-occupations)* (2008), respectively, would be stabilized and then decomposed. The former is based in a simple recurring structure, such as the one that completes the contour of the mask. But now, color is freed from conscious repression and wanders from one side of the surface to the other giving prominence to the accidents. Through this kind of ebb and flow color twists and folds embarking on new paths and, at times, imposing its own limit on its expansion. This action has a two-fold interest, on one hand, the semantic ambiguity of the work is heightened, in line with the artist’s entire New York period. And, on the other hand, the gestural expressionist poetics are transcended without transgressing one of his central

principles -*flatness*. This sense of apparent purity fundamental to the modernism espoused by Greenberg's formalism, (debunked by Steinberg, Mitchell and Mary Kelly's responses to it), is not taken up again by Ciria merely out of a fetish for modernism. For him, emphasizing 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 constant doubt because they never allow you to decode what they're holding inside. He shows, but he makes the mask visible in order to hide the face which, rather than being a veil, is an insurmountable wall.

In *Desocupaciones (De-occupations)*, Ciria made use of a recurring oval (mask) shape to engage in an assessment of a transversal reading of form. The artist defined this new series using the dialogue of the oval as a referential structure with space as an active void and, for that reason, the figure is split between two potential modes, void or substance, which are kept in constant close friction. The points of intersection as much as the points with no intersection lead to a hyperbaton that reconfigures and disfigures the initial idea, whose essential origin has disappeared. In these paintings, there is a desire to accelerate time and discover new structures for pictorial space, overtake the static and arrive at the strange beauty of uncertainty. The pure oval has been put through a systematic process of interior regulation and compartmentalization so that, once the fundamental vertices of its formal possibilities have materialized, it can penetrate its interiority with the gaze and reconfigure it in relation to space.

Multi-faceted and complex, this last period of the artist's production has culminated in a new assessment of the now classic conflict between geometry and the stain. After cooling down his painting in the last three series mentioned, Ciria began *Memoria Abstracta (Abstract Memory)* in 2009, where he reacts by reaffirming both extremes of his poetics of the nineties; the stain, which has gained a heightened expressiveness, and the grid, with its indomitable rigor, creating a powerful and disturbing syntax. The resulting syntax possesses a burning interior energy that seems to be struggling to free itself from the strict geometric compartmentalization that dictates its rhythm over the support. A dichotomy of that nature along with the constricted seriality of the grid and the dynamic, suggestive power of formlessness is also a savvy twist on the tensions between the compositional and expressive devices that he had been dissecting up to that point. And, certainly unexpected, is his ability to start from the dialectic of modernity and construct a practice completely independent from traditional pictorial prescripts. The accent on intensity and dramatism in his latest work isn't a disguise or veil that filters an idea that's already been explored. Despite the artist's persistent claims that he inevitably ends up painting the *same painting*, it's evident that Ciria is capable of constantly transforming the skin of his painting without losing their unmistakable identity as a result.

DRAWINGS

Ciria's drawings are the graphic resolution of a number of spontaneous considerations, they're tools for verifying his analysis of the formal possibilities and conceptual model of his painting practice. In them, he maintains the gestural and instinctive edge where the vocabulary that is consolidated in his paintings originates and acquires form. The graphic works fulfill a compositional function, but they also fulfill a semantic function charged with allusions.

Drawing, taking the form of a notebook, is present throughout the artist's career. However, it is perhaps in New York where this formal tool becomes a fundamental aspect of his pictorial discourse, where the importance of the work on paper takes on a central role. In our conversations about the implications of those trips, Ciria has been adamant about their importance for his own development. Going to New York after a stint of working in Madrid means being able to see the paintings that he had left in the La Guardia Place studio in a new way, as if they were someone else's paintings and he needed to give a concise response to them. He can't go back to working on the same paintings again because his new creative state is not the same as it was and that triggers the desire to take up a new direction. He's trapped in a schizophrenic succession of *mental states* where time and memory behave convulsively. It's not surprising then that one of his sketchbooks, which has provided special insight into the artist's travels, processes and experiments during recent years, has been justly titled by the artist himself, *Box of Mental States*.

In this sketchbook, containing drawings made between 2006 and 2008, (and the posterior *Nux Fulguris* as well), we can find keys to the structure, chiaroscuro and how the work fits together that are, sometimes, directly transposed into his paintings. Only by looking at his sketchbooks as a whole can we become aware of the range of possibilities that the artist has favored, the clusters of problems where his work originated and the new ideas that have been invented out of seemingly antagonistic propositions. The drawings are, therefore, mechanisms for grasping, (through affirmation or negation), the development of his painterly practice. They are, nevertheless, also striking images in their own right and are imbued with the intentionality of constructing the ideal design of a pictorial reality. They are, however, just one more cog in the complex conceptual machine that binds Ciria's work to a creative process of infinite multiplicity.

CIRIA: SUNRISE

*The eye is the loveliest of all places
to have an encounter in.*

Malcolm de Chazal, *Sens-Plastique*¹.

Jose Manuel Ciria's paintings come at you like sunrises.

They do so even when they are made of deep-sea greens and crumbly Goya-esque blacks *Coleccionista de ojos*, (2008), earthy browns the colour of sandpaper *Falsa timidez del seductor* (2007), and *Mascara cometa* (2008), and greys like fossils *Sombra femenina* (2008), and the exquisitely titled *Rostro de los poemas inacabados* (2008). For a sunrise is not primarily about a newly-reborn chromaticism (searing reds, night-vanquishing golds), but is more urgently about newness itself —the idea of revisitation, veiled in the hues that we see, every morning, as a new beginning (“...grant us the festival of ardent colour,” writes Pablo Neruda to the tomato protagonist of his “Ode to the Tomato”, “and all-embracing freshness”².

The perpetually hectic state of newborn freshness made palpable in Ciria's paintings is born of some kind of long exhalation from the artist³, whose work, increasingly, is a raging conflagration fueled by his sojourns in and flight from history and art history (Goya to Malevich, Pollock to Guston to Julian Schnabel⁴ and beyond), by his delightful, childlike dedication to a squadron of clamoring muses (“one muse always told the truth and the other always lied...”), by a continually sybaritic logging, by the artist, of what he eats and drinks (“...While I was having my tea and toast with olive oil and hummos for breakfast...”), the gritty, pastoral joy suspended in every fall of New York sunshine that drapes down over him (“I went back to taking walks in Union Square...”), and an absolute, visceral faith (no matter how he grumbles and gleefully flails himself —in the course of his own private inquisition— with swatches of (self-doubt) in his unflagging, accelerating ability to make his mark(s).

Here's what I look to Ciria for: on page 84 of his book, *Box of Mental States* (2008), there is a short text, written by the artist himself (who is a very engaging writer), nested within his long essay “The Absent Hand”. This excerpt, harvested from his book, *Pinturas inexistentes* (Inexistent Pictures) —and now clearly deemed by the artist to be useful in its recontextualization— is labeled “A Statement”, and it is to serve as “another possible beginning for this wayward text” (that is, for “The Absent Hand”). This other “possible beginning” is again about Ciria's benighted, bedeviling muses, and what they can offer him —and us. It is also about hermeneutics and history:

What might happen to us, these days, in an artistic society so intertwined and “contemporary”, if the muses reached an agreement and... lied, in response to some kind of inscrutable sectarian interests? Perhaps artists these days ought not to pay so much attention to false muses, gurus and the charlatans of hermeneutics and should concentrate our work, our intellectual development, on giving our work content, on our own responsibility... if what we want to do is escape from the gateway that leads to death...”

It is perhaps not entirely clear what Ciria means by “the gateway that leads to death” (the difficulty lies not in the phrase's meaning too little, but, rather, in its meaning too much), but it seems to have a good deal to do with the psychic and metaphysical diminishment invariably generated by what critic Harold Bloom once termed “the anxiety of influence”⁵.

Shored against any potential porousness of the artist's future development on a creative plane worn fatally smooth by the endless sandpapering of "musés, gurus and charlatans of hermeneutics", Ciria posits a barbarous, precipitous, cleansing act: isolated, beneath his essay-within-an-essay, are printed the words:

Throwing buckets of paint out the window...

It doesn't matter in the slightest to me whether or not I have misread or misunderstood these galvanizing words. What I care about is that "throwing buckets of paint out the window" is the opposite of throwing paint *at* a canvas, and has to do not so much with the painted object as it does with the painting act. How fugitive a painter is Ciria! Throwing buckets of paint out the window is a centrifugal action, not a centripetal one. It is about painting *en plein air*, in an absurdly grandiloquent, totalizing way. Throwing buckets of paint out the window is about painting the entire world.

And as far as I can tell, everything in a Ciria painting is trying to get out.

One of the first works of Ciria's that I remember seeing—at the Christopher Cutts Gallery in Toronto—was his *Nueva Venus*, one of the La Guardia Place paintings from 2008. I remember thinking how profoundly its three-banded ground (black, brick-red and taupe, in order of descent) held onto the gigantic, blossoming figure that attempted to writhe free of it (the dotting, sprinkling, staining and otherwise distressing of both the background surface and the fleshy, vegetative figure itself almost succeeded—but not quite—in keeping everything on the same plane), and how the limb-like leaves of what is perhaps the Venus-figure, flapped and pushed like a live thing. Indeed the painting's black-white-grey-green figure seemed about to step forward into the viewer's space just as decisively and forcefully as the striding, flailing blossom (Rilke's "Flower-muscle" of the 5th poem of the second set of *Sonnets to Orpheus*)⁶ of Fernand Leger's polychromed sculpture, *Running Flower* (1952), advanced upon the world a half century before.

Surely everything in a Ciria painting seems to be trying to get out. Except, of course, for the Malevich-imbued paintings. And even then, there comes, eventually, the searching, hectic, centrifugal breakdown.

Ciria's sturdy, ennobling, *Post-Suprematist* works (*Serie Post-Suprematica*) which, in his hands, are offered as huge sullen, weathered, besmirched and tattered echoes of Malevich's hieratic, iconic figures, perform as cunning, powerful, indeed monumental variations wrought upon Malevich's "convex" personages from 1912 and, more centrally, upon his cylindrical "Torsos" from 1928-32. These elemental paintings of Malevich's seem to have provided Ciria with a long recombinant sojourn in deconstructed solidity (the Malevichs thus suffering the fate of all hitherto untouchable icons in the hands of a gigantic sorter and sifter of strictures, proscriptions and codifications such as Ciria is).

"It is obvious," Ciria writes in an essay titled "Coming Back" in *Ciria: Busquedas en Nueva York* (Roberto Ferrer, 2007), "that the Post-Suprematist series had quite a short trajectory, and...once said figures were translated into collages there was not much left to say. I guess I will have to meet Malevich again in some future trip or in some dream, although I am convinced at the moment that said meeting is very

improbable". Ciria can colour his writing with as much of a sense of dying fall, with as much a sense of autumnal withering and withdrawal, as a garden falling into the sere of pre-winter. Sometimes there is a wound lying open in his prose.

But what a coda he affixes to his *Post-Suprematist* paintings! He gives them over, in a manner of speaking—a vivid, intoxicating inheritance!—to his sons, Alex and Yago (see the *Suite Alex y Yago* from 2006). In the hands of these inventive boys, the stern Malevich figure—so mnemonic, so elegiac to their father—becomes an agitated being with rubbery, flailing arms *Figura encestando de gancho algo negro* or a red floating or swimming figure *La piscina*, or a threatening, artificial, red-headed personage, breaking free of the canvas's conventional pictorial space and lurching out (like Frankenstein's monster) towards the viewer *Personaje agresivo*.

For Ciria, caught in the searchlight of his acute and transformative historical sense, the Malevich torso-figures, as solid as bowling pins, had been, for him, embodiments of what Gilles Deleuze might term "the nomadic subject in smooth space"⁷. Gradually they come apart. They start to fray and come unglued. His Post-Suprematist figures begin as densities, and stay that way for a considerable time, finally turning in upon themselves. "The torso and head form an essential solipsism", writes Ivan de la Torre Amerighi, in an excellent essay on the subject ["Ciria/Malevich: Walks and Impossible (or postponed) Dialogues in New York"], "whereas the arms are crossed upon themselves, linking any communicative possibility, within what we would define as expressive autism"⁸.

Ciria's gradual farewell to Malevich is a lengthy and exceedingly poignant trajectory whereon, in the course of his progress away from Malevich's strictures, he wrings from the paternal ur-figure a highly inventive series of variations upon it: in a majestically totemic painting like *Personaje sobre fondo rojo*, for example, the figure is flat with modulations of black-white-and grey, exquisitely parsed into map-like bodily areas (chest, arm, thigh), with the whole figure pressed like a paper cutout against a banner-like or wall-like ground; in the somber "*Mujer de negro*", the "head" and "chest" densities (for they are more void than visage) are black as tar. In the huge and moving "*Personaje singular solitario y sin novia*", the figure's head and upper body are swathed in a kind of black, white and grey camouflage: Malevich bound up against the wounds of history (the paintings of the dead—to paraphrase W. H. Auden's poem, "On the Death of W. B. Yeats"—"are modified in the guts of the living").

The Malevich centre cannot hold. Look at Ciria's brilliant, segmented *Personaje enamorado*. The body stays together (black/white/grey trunk), red arms, but the head has popped off: it is entirely detached, suspended above the figure like its own personal moon. The figure's head, no longer strictly bodily, now belongs to what Deleuze, in "*Cinema 1*", terms "any-space-whatever".

Here is what happens in (art) history: The great Malevich figures are now fixed in the aspic of time. Ciria's Post-Suprematist figures are not. Each of them is in the throes of movement—the movement of the present (or at least so it was in 2006)—and thus demonstrates its own species of morphological and ideological revolt. "Space covered is past" notes Deleuze, in "*Cinema 1*". "Movement is present, the act of covering"⁹.

A SUB-ESSAY IN CIRIAN COLOUR:

Red: *A Sidebar*

Ciria uses red like no painter I have ever seen. It is a “far-from-innocent” red (see below). I want to think about that red for a few moments.

Almost the only really absorbing pages in John Berger's book, “*I Send You This Cadmium Red...*”(Actar, 1999) —a protracted collage-conversation between the great English writer and painter and the not nearly so great English artist John Christie— are those two or three pages at the beginning when Christie sends Berger a small square of Cadmium Red and Berger responds to it. “Red is not usually innocent...” writes Berger, “But the red you sent me is! It's the red of childhood. A pretend red. Or the red of young eyelids shut tight —the red you saw when you did that. “As I look at it”, he continues, “I wonder what will happen as it grows older. My guess is that maybe it will become black. Whereas this far-from-innocent red was maybe white when it was young! White with a touch of green when it unfolds. Now it's the heaviest red in the world. No bird could fly near it” (from John Berger, 1.3.1997).

“Could it be”, Berger asks, a few lines later, “that red is the one colour that is continually asking for a body?” Mauritian writer Malcolm de Chazal reinforces this ruddy, sanguine, blood-marriage idea in his wholly remarkable *Sens-Plastique* (first published in France in 1948): “Red. A circular flaming. Light in a continuous hoop. An engagement ring endlessly circling the finger of the sun”¹¹.

Do colours ask for a body? Do they court us and have congress with us? Without a doubt. If Ciria can have the faith he has in his Muses, I can posit the existence of carnal colours. Especially red. Reds and blood-oranges.

Ciria's reds are very carnal. His reds are red-oranges and are the colour of newly awakened sunrises, sighing sunsets¹² and the red Spanish earth. His reds look hot to the touch, warm to the palm. And they are, furthermore, conductors —which is to say, they are connectors, conduits to and from other reds in the world— magnetic reds.

Am I being fanciful? A little, yes, of course. But only because fancy lends me a position, a platform, from which I may gaze implacably upon Ciria's incendiary, hot-coal reds and set them out onto some progression towards semioligical coherence, chromatically speaking.

In his book, *The Primary Colours*, Alexander Theroux provides a very entertaining checklist of hot reds in world painting: the “shocking” skies in Munch's *The Scream*; the “rubescent” cheeks of Frans Hals' *The Jolly Toper*; and the “stained glass red” of the trousers of Manet's young *Fifer*. And, yes, Cezanne's apples. And Chagal's *Maternity*. Meat in Soutine. The clothing in Breughel's *Peasant Wedding*. Saint Peter's robe in Durer's *The Four Apostles*. The bed in van Eyck's *Giovanni Arnolfini and his Bride*. The Matisse *Harmony in Red* that is in The Hermitage¹³. “Red in detail alone has power,” notes Theroux. “In Velazquez's *Philip II Hunting Wild Boar*, the single courtier in red in the foreground centers the entire scene¹⁴”. The most compelling paragraph in Theroux's red essay is the one beginning “Is red

a soft paint?” I quote from it here at length because it is ultimately a disquisition on the idea of redness as “haven,” as abode:

Is red a soft paint? In roulette, because red and black paint differ in chemical properties, many gamblers will, cautiously —you might want to say half-wittedly— bet on no number not on the red colour, figuring rather conceptually that red paint, having safely soaked into wooden fibers of the wheel, makes the slot more congenial to “housing” the ball, whereas black paint, having hardened the wooden fibers of the slot, can only make the ball bounce out!¹⁵.

We live along the redness of things. We embrace red as blood-vitality. In the end, we forgive it its emblazonments. As Emily Dickinson once wrote in one of her best blood-poems, we must “Pardon the Cochineal...Suffer the Vermilion”¹⁶. You can die in redness as well as feel it pulsing in your arteries. Theroux cites a poem by Yves Bonnefoy called “Le Lieu des Morts” (the place of the dead), in which the French poet writes “Le lieu des morts / C'est peut-etre le pli de l'etoffe rouge” or The Place of the dead / May be a fold in red cloth”¹⁷.

Green: *A Sidebar*

Green is, of course, vegetative, “nature's fuse,” as Theroux calls it¹⁸. “The colour green”, he writes in his slightly hysterical essay on this troublingly in-between colour, “is compounded of blue and yellow, heaven connecting with earth, a colour combining the cold blue light of intellect —it slows down the pulse— with the deep emotional warmth of the yellow sun [Miro's sun!] to produce the wisdom of equality, hope, and resurrection”¹⁹.

Green, it seems to me, is always slow, thick, turgid, thing-like (like the felt on a pool-table). As such, green is a steadying, stabilizing colour, almost a place. You can be born from it or return to it, retreat to it. Van Eyck enfolds John the Baptist in an emerald-green cloak in *The Ghent Altarpiece*, because he is one conduit to the eternal return.

Green in Ciria is often home base: in paintings like *Libellees' Dream* and *The Eyes Collector* from his Green Park Suite (2008), the rectangles of grass-green upon which the red, white, grey-and-black-painted “incidents” of the picture play themselves out is a plain of relative stability, compared to the pictorial writhing that goes on over it, or in front of it. This green-belt green is a given, a *donee*, of the landscape, a place where coloured actions can begin and to which they may well return. Green is envy. Green is jealousy. Both emotions /conditions are bedrock, left temporarily behind only to reassert themselves. Green always comes back (spears of grass shove themselves up through the crevices in concrete). Green creeps relentlessly on. “Isn't choking and overgrowing jungledom a threat” writes Alexander Theroux in *The Secondary Colours*, “in the very same way, for instance, that creeping and implacable grass devoured everything of the Mayans, who every fifty years or so abandoned whole cities?”²⁰.

In a number of the paintings from Ciria's recent *Schandenmaske Masks Series* (2008), the brutish, front-and-centre “mask” configuration is sometimes backgrounded or supported by a dun —coloured, sandpaper— hued, earth-ground, but just as often —more often, in fact— it shoulders its way forward into the

viewer's space from a quadrant-like background in front of which it floats free [it eats space; it is as big and oppressive as the grotty, floating, head-shaped spaceship in the 1974 John Boorman sci-fi cult film, *Zardoz*. It also possesses something of the Wizard of Oz's giant, *son et lumiere* "wizard-projection" that so intimidates the Scarecrow, the Tin Man, the Cowardly Lion and Dorothy, the Wizard actually being the little man behind the (green) curtain²¹, operating its controls; where is the Ciria wizard actually located?]. In paintings such as *Schandenmaske XVIII* and *Schandenmaske XX*, for example, Ciria's exemplary, evenly-coated, hardware-store green fills either one background quadrant *Schandenmaske XX* or two *Schandenmaske XVIII*. Both are sites of grounding, and both function as terrain from which the mask-configuration can now detach itself and proceed to loom.

Cirian Orange:

I suppose we're all a bit impatient about an endless recourse to Rilke's *Sonnets to Orpheus* whenever it comes time to talk about the vitality of orange. "Dance the orange", Rilke writes the second stanza of Sonnet XV, "Who can forget it, the way it would drown in itself..." And again, in the third stanza:

*Dance the orange. The landscape, create it warm from yourselves, till its
airs be enfolding again the splendour they ripened...²².*

Does orange "drown in itself"? Here's what I think: I think red thrusts, while orange waits —and thus "drowns" in its own deference. In Ciria's operatic, totalizing triptych, *What I am, what I believe I am, what others see* (2008) from the *Schandenmaske Series*, there is always one side of the mask-configuration that is orange, while its other side is always red. The red side advances, pulls aggressively forward towards the viewer; the orange side hesitates and, acting as a brake for the red side, slows down the mask's approach, modifying its outward movement with a tremble of torque.

In Ciria's *Schandenmaske Friendship Mask (Mascara de la amistad)*, the mask-presence is outlined in hot white. Four lush, painterly, scumbled pools of pigment (light orange, red, grey, bright orange) animate the right side of the "visage," lending it a suggestion of "features". The red is where the personage's eye would have been. The bright orange hovers near where the mouth would be. The red sees. The orange (merely) speaks. Can there be any doubt which organ prevails? RED ORANGE YELLOW GREEN BLUE VIOLET: this is the way things are in light; this is the progression to coolness, its declension. Orange comes second.

A BRIEF DISQUISITION UPON CIRIAN GREY AND BLACK:

Grey is a chromatic evocation of ashes —specifically, the ashes of the bend, the ashes of torque, the ashes that fold and shape a principle hue into a faux-volumetrics. For ashes are the residue of flames that once were, what has been left behind when a bravado colour, a principle player, chromatically speaking (red, orange, black), has moved on— out towards the viewer, for example.

I'm looking again at *Nueva Venus (New Venus)* from 2008. The greys (lighter and darker) render the limbs/leaves/appendages of Ciria's vegetal Venus as round as flesh, as round as stones, as round as the spongy, liquid-filled leaves of succulents, as round as shellfish —oysters, clams, mussels.

Grey is the end of striving, muttering evidence of what was —like distant thunder: Ciria's troubling *Mask of the Lost Ones (Mascara de los perdidos*, 2008)— a virtuoso, chromatic tone-poem in greys, whites and soft, roseate oranges —is a kind of mask-as-echo, a sweetly-disturbing coda to or displacement of the fierce, assertive, red/black/grey/green mask-paintings of the *Schandenmaske Series*. Grey is sackcloth and ashes, rejoinder and expiation.

Black, the end of all colour, is the black of wet streets in New York at night, the black of the Spanish earth, of the mantilla, of the glittering eye of Goya, his *Pinturas negras*, of outstretched wings, of the profound light of a dead star. Black air is opaque²³.

AN ADDENDUM UPON *SCHANDENMASKES*:

Regarding the structure, the architectonics, of the paintings of the *Schandenmaske Series*, it is clear that they are front-and-centre paintings, fully-frontal, squared-up. They are engulfingly knowable, the way a newborn child knows the maternal face because of the disposition in space of that dependable face's dark eyes, dark mouth, right where they ought to be, above one another, and a bit to each side.

Regardless of their oval outlines (accentuated by their truncated tops), the *Schandenmaske* paintings are predicated upon the vertical and the horizontal axes. The vertical "nose"-line (so we may think of it) is the y-coordinate, while the "mouth" (such as it is) and eye-lines (such as they are) reinforce the horizontally given x-coordinate. Thus, despite their liminal, looming presence, their spatial condition is ultimately experienced as a deeply felt stability.

Whether or not we know better, we innately assume that, as axes, horizontals go on forever —like the surface of the sea. Similarly, verticals are thought to be indices of infinite extension, lines of force running from the horizontal earth or sea up to endlessness, to infinity.

Furthermore, because we are made the way we are, physiologically speaking, with our heads (the seat of consciousness) at the top, and our sublunary feet at the bottom (where they touch the ignoble earth), we tend to think of verticality, upwardness, as noble, increasingly rarified and distinctly aspirational (clouds, heaven, Freud's superego, idealism, hope).

And if all verticals aspire, so, by 90 degree contrast, do all horizontals embody quiescence, endlessness, serenity. When we are alive and well and awake, we perambulate about the earth as six-foot lengths of being, with our consciousnesses on top (like sentient matchsticks). When we are asleep or dead, we align ourselves to earth's endless horizontality (we lie down, are stretched out).

Which means that all verticals and all horizontals partake of varying degrees of endlessness. All obliques, all diagonals, are merely wildcard lengths of adjusting force, either rising to become verticals or falling to become horizontals. That is why, pictorially speaking, obliques and diagonals are so powerful and disruptive: they are bounded, terminal *lengths of local energy*. Mondrian knew very well, for example, that an outlaw diagonal would utterly blow apart the carefully disposed horizontal and vertical scaffoldings he was employing to erect, on his canvases, the transcendent finalities of modernism.

Ciria knows all this. And it is his consistent structuring of his *Schandenmaske* paintings as ovals held fast on horizontal-vertical armatures, that lends these gloriously imminent paintings so much of their vast nobility.

¹ Malcolm de Chazal, *Sens-Plastique* (Copenhagen and Los Angeles: Green Integer, 2008, p. 233)

² Pablo Neruda, *Selected Poems* (London: Penguin Books, 1975, p.165).

³ “The body exhales at every joint,” writes de Chazal, *op. cit.*, p. 90.

⁴ See, for example, Schnabel’s moodily operatic *Untitled (Treatise on Melancholia)* suite from 1989—reproduced in *Julian Schnabel: Paintings 1978-2003* (Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz, 2004, pp. 106-111).

⁵ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973).

⁶ Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus* (London: The Hogarth Press, 1967), Sonnet V, Second Part, p.97.

⁷ See Ian Buchanan and Gregg Lambert, eds., *Deleuze and Space* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), p.164.

⁸ Ivan de la Torres Amerighi in *Ciria* (Roberto Ferrer, 2007), p. 192.

⁹ Gilles Deleuze, cited in *Deleuze and Space*, p. 165.

¹¹De Chazal, *op. cit.*, p.117.

¹²“Mohammed,” notes Alexander Theroux in his book, *The Primary Colours* (1994), “swore oaths by the redness of the sky at sunset”

¹³Alexander Theroux, *The Primary Colours* (New York: Henry Holt, 1994), p. 159.

¹⁴Theroux, *op. cit.*, p.195.

¹⁵*Ibid.*, p.198.

¹⁶Emily Dickinson, poem #1059 in Thomas H. Johnson ed., *The Poems of Emily Dickinson* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press, Harvard University Press, 1955), Volume II, p. 747.

¹⁷See Theroux, *op. cit.*, p.221.

¹⁸Alexander Theroux, *The Secondary Colours* (New York: Henry Holt, 1996), p.209.

¹⁹*Ibid.*, pp. 209-210.

²⁰*Ibid.*, p. 308.

²¹For Ciria, writes Carlos Delgrado in Jose Manuel *Ciria: Box of Mental States*, “flatness has a symbolic meaning; the mask is a curtain so heavy that what lies behind it cannot be revealed. Looking at these paintings [The *Schandenmaske* Series] implies 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” (p.41).

²²Rilke, *op.cit.*, p.63.

²³“The glow of the cat's eye, and her ability to navigate at night, convinced early opticians of the reality of the visual fire within the eye. Yet the question still remained, if the antique mind thought a source of light was in the eye, why can't you see at night? Various answers were given, but Aristotle's was influential and straightforward: dark air was opaque”. [Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind* (New York: Bantam Books, 1993), p.77].

THE BODY OF FORM: JOSÉ MANUEL CIRIA’S PAINTING

“¿Dónde está Wally?” Jose Manuel Ciria’s painting from 2005 takes its title from a beloved children’s book from one of the artist’s sons. The book plays with the game of hide and seek that never fails to amuse toddlers, who devise endlessly, compulsively, the appearance and disappearance of cherished objects, including, of course, themselves. This is the “fort/da” game that so intrigued Freud, who observed his eighteen-month old grandson throw away a spool (fort!) only to recover it again with string (da!). In this innocent and persistent gesture, Freud perceived the boy’s effort to master the departures of his mother¹.

The same rhythm of on and off, here and there, pulses through the work of Ciria where abstract form returns again and again to the scene of a disappearance. A grid of twelve compartments scores the monumental painting, which measures 60 by 48 inches (152,5 by 122 centimeters). Each pane monitors miscellaneous gestures —a staccato of dots; ebullient smears and splatters; ragged fields of color. Wordlessly, these variations announce the performance of an action, the action of marking a pictorial surface. Beneath that non-linguistic plane, however, lies a vast field of speculative questions regarding plastic form and language. Perhaps the question is single: is it possible to dissolve the opposition of chance and structure, idea and visual image, abstraction and figuration? Ciria’s “world of forms” insists that this is the task of painting at the turn of a new century —after, especially after, the many apocalyptic pronouncements of art’s death.

MEMORY

Following a decade of experimentation with figurative painting, the Manchester-born Madrileño, Ciria, arrived at abstract painting at the end of the 1980s —the actual “jump,” as the artist puts it, takes place after the “Cuaderno de Notas” of 1990. Across North America and Europe, the eighties witnessed the efflorescence of the figure in advanced painting. The Italian art critic, Achille Bonito Oliva, to take an example, grouped under the banner of *Transvanguardia* the work of Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, and Mimmo Paladino. There were other names for like-minded artists in other places —in Germany, the *Neue Wilden*, Georg Baselitz and Anselm Kiefer, or in the United States, Julian Schnabel and David Salle. These artists operated as cultural nomads roaming freely throughout history, braiding together personal mythology and historical imagery, tinkering like “bricoleurs” with all manner of motifs and styles so that the Classical would appose the Pop, Christ would reappear as Bacchus, medieval bestiary would burgeon from modern verse.

For critics of the time, the ascendance of figurative painting knelled the end of modernism, or rather, modernism reduced to the scandal of formalist abstraction. Significantly, it was at the moment of modernist abstraction’s decline —or perhaps its crudest misprision— that Ciria initiated his own forensic investigation of its anatomy. In a way, this peculiar project distills an allegory of the painter’s status as outsider within the history of contemporary art. “It is part of morality”, Theodor Adorno once wrote as an intellectual in exile, “not to be at home in one’s own home”².

Of course, to foreground Ciria’s separation from his time is also to discount his deep cultural attachment to his place. He was after all soundly attuned to developments in Spanish art and culture in the 1980s. Following the gray cultural landscape of Spain under Franco’s regime during the 1970s, artists throughout the country returned to painting and curators and critics heeded their call. In 1984, “Origen y Vision—New German Painting” was exhibited at La Caixa in Barcelona and the Palacio Velázquez in Madrid. At the same time, the Saragossan José Manuel Broto or the Mallorcan Miguel Barceló also held their first one-man shows.

One might travel back further. The road to Spanish painting in the seventies and eighties was paved after all by the Spanish informalists from the 1950s, Antoni Tàpies, who co-founded the Dau-al-Set in Barcelona in 1948, as well

as Manolo Millares and Antonio Saura, who banded together with other artists to create the El Paso group in Madrid in 1957. In turn, their experimentation with abstraction could not have taken shape without the example of the historical avant-garde —specifically, of the work of Pablo Picasso, Joan Miró and Salvador Dalí. And all of this is informed, rather ineluctably, by the rich legacy of the great Romantic, Francisco de Goya, and the masters of the Spanish Baroque, Velázquez, Zurbarán, Murillo...

This inventory of Spanish painting is artificial and provincial for the genealogy of a given artist necessarily extends beyond the confines of patrimony —consider Velázquez and his aeration of the space of Flemish painting or his encounter with Rome or his flirtations with Titian and Ovid. Indeed, the lines of influence are deeper and wayward, and the very notion of influence is always already tinged with the peculiar anxiety diagnosed by the literary critic, Harold Bloom, whose influential revision of Freud’s family romance concludes with “apophrades” or the return of the dead.

The historical formation of a given work, to paraphrase Bloom, evokes the memory of strong precursors as its ground. To clear an imaginative space for a very personal kind of remembrance, Ciria moves back and forth, swerving here between Velázquez and Miró, there between Surrealism and Suprematism, and always between Abstract Expressionism and “Art Informel”. This undulating movement unveils the paradoxical shape of memory. For memory cannot be forced into synonymy with retrospection. Rather, its line, as the great modernists Freud and Proust intuited, trails the serpentine coil of survival and anticipation, of ruins that infiltrate expectation.

“Will it ultimately reach the clear surface of my consciousness”, the young Proust wonders, “this memory, this old, dead moment which the magnetism of an identical moment has traveled so far to importune, to disturb, to raise up out of the very depths of being?” This passage refers to an elusive visual memory that retracts itself stubbornly from his conscious mind as he ruminates: “Now that I feel nothing, it has stopped, has perhaps gone down into its darkness, from which who can say whether it will every rise? Ten times over I must essay the task, must lean down over the abyss”³.

In two paintings from the 2009 series, “Abstract Memory”, the pictorial plane is reticulated into a three by three grid, whose flat geometric fields of black and pale grey nod to the perspective latticework of Paolo Uccello while replicating the paradigmatic modernist emblem of the non-mimetic, the anti-natural. Its structure follows that of the canvas, multiplying the vertical and horizontal axes of its two-dimensional support that holds itself apart, as an autonomous entity in itself that could be separated from the flow of quotidian life.

But that autonomy was mythic as Mondrian’s compositions so nimbly demonstrated. In his diamond-shaped canvases, the grid is sometimes truncated by the framing edge of the canvas, bringing into focus the painting’s arbitrary isolation from the larger world outside it⁴. This oscillation between closing in and looking out is played out in Ciria’s canvases by the logic of the frame within the frame —specifically, by the delineation of a doubled border around the grid. These thick margins gesture to the partial and fragmentary nature of the pictorial field. Their outlines seem superfluous, bafflingly ornamental perhaps because they seem

to inhabit another discourse altogether —they function like the frames of Old Master paintings, which sets the surface of the picture back to disclose its unity with the world of the beholder.

Two lines of memory converge in each composition. There is the bivalent history of the grid, which reminds us that modernist painting has preserved the integrity of the picture plane as much it has ruptured it. There is also the battle between the centripetal pull of each square pane on the gestural mark, on one hand, and the surge of energy emitted by the very mark that undermines the grid’s will to stasis, on the other. Within these paintings, the countervailing splatters of cadmium, chrome yellow, and white, or red, white, and black restructure each compartment as an arena for action, to borrow Harold Rosenberg’s ebullient characterization of Abstract Expressionism.

Everywhere, the generous flickers of Ciria’s brush and the vigorous scrapings of his palette knife announce a debt to Pollock. But there is also a chasm that separates Ciria’s vignettes from Pollock’s intricate, all-over webs, where dripped and flung lines interlace thin and thick, dark and light, where textured skeins of color swirl, weave, run, and pool together with churning dynamism here, with unassertive, even ethereal delicacy there. Pollock’s volatile pulsation of decision and chance renders each painting the residue of a spontaneous, material event. Ciria translates this event as so many signs for the wild, the bodily, the automatic, indeed, the unconscious.

To put it more specifically, Ciria’s marks foreground the dimension of Surrealist automatism in Pollock’s materialism so that the primordial violence of Ciria’s splatter and scrape threatens at each moment to implode the stability of the grid. If Pollock’s drip paintings lash against the organicity of form, Ciria’s work allows for the happenstance appearance of its fragments. Note the thinned edges of his blots, where dots and lines sprout into biomorphic protuberances reminiscent of Miró. The very bodies defaced by the abstract mark creep back in as archeological discovery. The dream of abstraction, it appears, will always yield the viscera of its other.

ALCHEMY

It may be surprising to learn that Ciria sees his work as conceptual painting. None of this is alien to Minimal and Conceptual art, which depended on the permutations of a predetermined system to investigate a given problem, and more importantly, to avoid subjectivity. It is, however, antithetical to painting conceived as the last bastion of authorship.

For LeWitt, the idea is a machine that generates art. In his work, Ciria has set into motion one such thinking machine. His machine diagrams three circles: the first maps four components: pictorial levels, iconographic registers, techniques of random control, and compartmentalization; the second triangulates memory, experience, and time, and the third subdivides into the different series of his “oeuvre”. The regulating principle of the whole is simple: feed one disk into another to produce a “combinatoire” that regulates the pictorial variations of each series. Ciria’s methodical application of chance to the resolution of the problem of painting is alchemical in its logic —it confabulates a semiotics of painting.

The appellation Ciria gives to his conceptual methodology is “Automatic Deconstructive Abstractionism”. As the two terms “deconstructive” and

“automatic” imply, Ciria’s system is bilateral. It is “deconstructive” in its investigation of the possibilities of painting —gestural expressionism, the grid, the monochrome, the color-field are a few signs for those possibilities. But this “deconstructive” approach also discloses a deep engagement with the automatist drawing and writing in Surrealism, which sought to mobilize the forces of the unconscious to liberate the libidinal energy of the subject. If that technique released uncontrolled inscription, that writing in its turn decentered the subject; its mechanism is not so much unifying as it is conflicted and compulsive. The mechanical automaton was thus a principal figure for the Surrealists.

But there is another drive that motors the cognitive compulsion in Ciria’s work. It is evident that Ciria uses structure (the grid) to orient traces of the subject (the splatter), walking the tightrope between system and chance. But there is another pathway through that system, which might be grasped through the artist’s affinity for alchemy. The relevant figure here is the artist as magician⁵.

There is a ritual from Galicia in the northwest corner of Spain that dates back to the Middle Ages. Surrounded by candles, a brown-robed, ink-visaged figure presides over a cauldron of *aguardiente*, lemon, and coffee grains, the liquid ladled again and again over fire. He incants a script to ward off evil spirits, and the participants respond with the refrain, “Queimada”. There is a pause toward the end when they silently make three wishes for each of the three ingredients of the burning water. At last, they drink the magical potion to usher in good luck for the year to come.

Ciria performed this ritual for this writer and a few friends last Christmas. It was a hypnotic reminder of the power of alchemy and magic, which could generate yet another set of questions. Might Ciria’s automatism be shaded by possession? Might the artist’s deconstruction of non-mimetic painting actually conjure the mimetic? Is figuration the corpse Bataille located as the origin of taboos or the dead conceived as the source of magic? The artist began his career with figurative painting, and in significant ways the figure has never exited the picture.

The most obvious example of Ciria’s ambivalence about the figure might be located in his staining of large format photographs of women. In his series, “Odaliscas” (2001), a recumbent, sometimes splayed, female nude is lashed with ribbons of red and white that transform the fluttering lines of hair and garment in Italian Renaissance painting into the codes of death and pornography; they are the strips of the shroud and the instruments of bondage. In another painting, “Sueño” (2005), the seated and dressed figure of an anonymous woman is generalized, its identifying features obliterated by the red and black pigment flung over her face and body, drooling white paint at the lower rim. Painterly gesture in these works enacts a kind of violence against the skin of the image. Like the graffiti that mauls the surface of its inscription, Ciria’s abstract tracks of color invade the space of the human figure. They cut against the analogical grain of the photograph to suspend representation in favor of action, or more precisely, to cancel the representational through action.

And then there are the faces, or more aptly, the masks. The series, “Máscaras Schandenmaske” (2008), deploys an ovoid module in varying sizes and numbers, often bisected vertically and often further compartmentalized by

patches and striations of color. Like the African masks that litter the artist’s La Guardia Place loft, these heads are relentlessly flat and emptied of psychological traits —even when one appears as shrieking liquefied cranium in “¡Oh! (Días Salvajes)”.

Some of Ciria’s critics have likened his mask to the veil, linking its form to the action of concealment. But the private magical enchantment the mask holds for Ciria is closer to the intellectual and sensory revelation that the great anthropologist Claude Lévi-Strauss experienced within the darkened North Pacific halls of the Museum of Natural History, where Franz Boas had installed by individual ethnic group alcoves framed by totem poles and dimly illuminated cavities of floridly figured masks, costumes, and tools like “tottering heaps of lost treasures”. Echoing Baudelaire’s rhapsody in the opening lines of “Correspondances”⁶, Lévi-Strauss wrote in an essay from 1943, “There is in New York a magic place where the dreams of childhood hold their rendez-vous; where ancient tree trunks sing and speak; where indefinable objects watch out for the visitor with the anxious fixity of human faces”⁷.

Within this burlesque carnival of forms and motifs Lévi-Strauss discerned lines of similarity, which he graphed in his work as a system of relationships that could be comprehended precisely by their differential value from one another. This was, of course, the work performed by Picasso’s “Guitar” (1912). In homage perhaps to Picasso’s apperception of the relation between Western modernism and African art (the Grebo mask), the “Schandemanske” does not imitate the formal traits of African masks so much as attend to its semiological lesson. If art constitutes signs, those signs are arbitrary —that is, they are unrelated to anatomical knowledge, freed from the responsibility of resemblance. Dispensing with volume, Ciria’s masks use color and line to underscore this arbitrariness so that a single plane may signify different parts of the human visage and the entire form a network of abrupt and discontinuous formal relations. Of course, the viewer can make this reading only through the values of figurative representation, only through its difference from another. Arbitrariness is limited⁸.

Let us return finally to Ciria’s recent series, “Abstract Memory”. Its forms neither refer to objects nor abstract their forms. Nevertheless, its non-mimetic vocabulary and compositional syntax retain the quality and system of preceding mimetic art. One might object that this is true of all of abstract painting —that is to say, one could read even the most rigorously abstract signs like the cross or the plus as vertical figure against horizontal ground. As such, the pictorial field will always appear as something contingent, a piece broken off a larger whole. Abstraction and figuration are always already one entity.

COLOR

Semiological analysis rewrites painting as a language. But the absolute autonomy of color stands in the way of such linguistic circumscription⁹. One might name Ciria’s colors: they belong to the continuum of the spectrum, non-spectrum, and achromatic. Its reds are cadmium then turn to blood; its yellows are chrome before approaching orange; its blues are by turns shiny, electric, and aquamarine; the earth wells up as ochre, terra cotta, burnt umber; and there is the unequivocal plunge into black, white, and greys. Or, one might name the colors’ scales and their functions; if the “major scale” confers stability to the whole, the “dynamic scale” agitates that balance¹⁰. But this loquacious nomination is futile; it leads only to silence.

Even when gripped by the discipline of geometry, Ciria's pigment, whether sprayed, splattered, or incrustated, gives the viewer a respite from speech. "It [attaches] itself absolutely to its own specificity", Stephen Melville pointedly observed¹¹. What one reads is an effect that may open the problem of ornament (color as something added on to a surface) or that may insist on the basis of vision in nature (color as a referent for the landscape).

But this is irrelevant to Ciria's painting: he is not a colorist. Color in his work functions quite simply to disrupt the unity of the mark, to summon up its arbitrary and particular character. As each mark erupts within a culturally coded pictorial field, the viewer is forced to recognize the materiality of the pictorial sign and the ultimate illegibility of its experience. In this sense, Ciria's color is allied to the body, which refuses discourse.

THE BODY

The body that confronts the beholder in Ciria's paintings is antonymic to the Vitruvian Man, Da Vinci's drawing of a male body in two superimposed positions of spread legs and arms inscribed within the geometric figures of the circle and the square. As is well known, this drawing mapped an ideal balance of human proportions derived from the Classical architectural orders adumbrated by the ancient Roman architect, Vitruvius, in his canonical treatise "De Architectura".

Ciria's body belongs to an entirely alien realm that proposes the dissolution of good form. The dissident Surrealist, Bataille, described this operation with an adjective intended to function as a verb, the "informe" or the formless. With this word, Bataille refashioned representation as an action of lowering, of bringing things down to the level of base matter: the spider or spit. There are other images for this operation. All of them rotate the upright representation of the human body to the horizontal in order to move the body up and down, like the foot that erects man as it stands in mud. Indeed, Bataille contended that the big toe was the most human part of the body. It is flat, low, an object of fetishistic eroticism: "One is seduced in a base manner, without transpositions and to the point of screaming, opening

his eyes wide: opening them wide then, before a big toe"¹². Creation is celebrated as excessive, ecstatic, at once brutal and carnal, like the bull's horn that rips out the matador's eye in "Histoire de l'Oeil".

For all their gaming with logical restatement, or more precisely, through their gamesmanship, Ciria's work transmutes the figure into visceral matter. It is not accidental that his marks recall the bodily emissions of saliva, blood, piss, sperm, or the entropy of dessication (the skin). But these ejaculations do not substitute for abject substance. The "job" they enact is more akin to the stamping of Malevich's black square over a surface of lush pictorial incident in "Rusia: Mujeres, caviar, y un cuadrado negro" (2004) or the disfiguration of the square, now red, by similar spurtings in "La Respuesta de Asis" or "Arriba" or "Cain y Abel" (2003). These paintings put into play a reciprocal transformation so that form bridles against form to transform the categories of gestural and geometric abstraction in equal measure.

It should be noted that Ciria's formless opposes the work of sublimation that is shared by the history of some abstract and figurative painting. If anything, as Bataille theorized, artistic production is closer to the inscriptions of cave art and the doodles of children. In both instances, the mark scratches and grates to despoil a surface, a background, a support. One thinks of children rubbing the oily and liquid tips of crayons, markers, and fingers against walls. Their marking is propelled by the impulse of fouling or of what Bataille called "alteration".

All of this bristles, of course, against the semiological scaffolding scupulously built by Ciria to unfold the memory-structure of painting. But Ciria's system exists as a deceit; it exists as a machine to foil the transcendence of the body through ratiocination. The body in his work is base. But it is not without cunning in its operation as a transitive verb that incessantly transposes the terms of the mimetic and the non-mimetic. Figuration and abstraction as such are polluted, split always from within in a willful mutilation of their logic, language, and history. Nothing is identical to itself; everything is self-different.

¹ The boy's symbolic repetition of the traumatic event would form the basis of Freud's theory of repetition compulsion that he rewrote as the principle of the death drive. See Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle", trans., James Strachey (New York, 1961).

² Theodor Adorno, "Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life", trans., E.F.N. Jephcott (London, 2005), p. 39.

³ Marcel Proust, "Swann's Way", trans. C.K. Scott Moncrieff (New York, 1970), p. 35.

⁴ See Rosalind Krauss, "Grids," in "The Originality of the Avant-Garde and Other Myths" (Cambridge, 1991), pp. 20-1.

⁵ An important predecessor for Ciria is Joseph Beuys, whose interventions may seem far removed from the context of contemporary Spanish art. Any comparison between post-war

Germany and post-Franco Spain would be specious at best. Nonetheless, Beuys' infusion of felt, wax, and fat, among other materials, with healing metaphysical and spiritual value testifies to an attachment to the myth, ritual, and magic deemed anachronistic by much of modernism but not by Ciria's work.

⁶ The opening lines read: "Through forests of symbols walks man/Watched over by familiar eyes".

⁷ Claude Lévi-Strauss, "The Way of the Masks", trans. S. Modelski (Seattle, 1982), pp. 3-8.

⁸ This is the principle at the core of Saussure's idea of the linguistic sign's "relative motivation".

⁹ See Jacqueline Lichtenstein, "The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age" (Berkeley, 1993).

¹⁰ Le Corbusier and Amédée Ozenfant, "Purism," in "Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays", ed., R.L. Herbert (New Brunswick, 1964).

¹¹ Stephen Melville, "Colour Has Not Yet Been Named: Objectivity in Deconstruction," in "Seams: Art As Philosophical Context", ed. Jeremy Gilbert-Rolfe (Amsterdam, 1996), p. 141.

¹² Georges Bataille, "The Big Toe," in "Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939", trans. Allan Stoekl (Minneapolis, 1985), p. 23.

Esta publicación
CIRIA : BEYOND
producida por la Consejería de Cultura y Turismo de la
JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN,
se terminó de confeccionar el
14 de Marzo de 2010,
día de Santa Matilde,
con el esmerado diseño gráfico de Javier Remedios,
la cuidada impresión de los talleres de CEYDE (Segovia) y
bajo la supervisión, desde su estudio de Nueva York, de José Manuel Ciria.

Mencionamos algunas efemérides acontecidas en dicha fecha:

- En 1492 la reina Isabel la Católica ordena la conversión de los judíos españoles al cristianismo.
- En 1502 Américo Vespucio demuestra que las costas a las que llegó Colón no pertenecían a Asia, los cartógrafos dan el nombre de América al nuevo continente.
- En 1519 desembarca Hernán Cortes con setecientos hombres en las costas del Golfo de Méjico, para emprender la conquista del país.
- En 1681 nace el compositor Georg Phillip Telemann.
- En 1804 nacen los compositores Frédéric Chopin y Johann Strauss.
- En 1875 nace el científico Albert Einstein.
- En 1882 fallece el pensador Karl Marx.
- En 1916 durante la Batalla de Verdún, las tropas alemanas toman los altos del Mort Homme.
- En 1918 en el Kremlin de Moscú se establece la nueva sede del gobierno soviético.
- En 1936 la Falange Española es declarada ilegal y se arresta a José Antonio Primo de Rivera.
- En 1948 el Plan Marshall es aprobado por el Senado de Estados Unidos.
- En 1974 fallece el pintor Adolph Gottlieb.

