

FAUCESCIRIA



CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
CARLOS ENRIQUE ALONSO RODRÍGUEZ

Director Insular de Cultura y Patrimonio Histórico
CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Consejo de Administración

Presidente
CARLOS ENRIQUE ALONSO RODRÍGUEZ

Vicepresidente
CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

Secretario
JOSE ANTONIO DUQUE DÍAZ

Vocales
AMAYA CONDE MARTINEZ
MIGUEL ANGEL DÍAZ LLANOS CÁNOVAS
CARMEN DELIA HERRERA PRIANO
VIRGILIO GUTIÉRREZ HERREROS
MARIA ISABEL NAVARRO SEGURA
OFELIA REYES MIRANDA
JOSE LUIS RIVERO PLASENCIA

Gerente
IGNACIO FAURA SÁNCHEZ

Conservadora Jefa del Departamento de Exposiciones
Temporales
YOLANDA PERALTA SIERRA

Conservador Jefe del Departamento de Colección
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Director del Centro de Fotografía *Isla de Tenerife*, CFIT
ANTONIO VELA DE LA TORRE

Jefe del Departamento Actividades y Audiovisuales
EMILIO RAMAL SORIANO

Coordinadora del Departamento de Educación
PALOMA TUDELA CAÑO

Diseño gráfico
CRISTINA SAAVEDRA

Director de Mantenimiento
IGNACIO FAURA SÁNCHEZ

Jefe de Mantenimiento
FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ

Departamento Administrativo CFIT
ROSA M^a HERNÁNDEZ SUÁREZ

Departamento Técnico CFIT
EMILIO PRIETO PÉREZ

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

Comisario
ROBERT C. MORGAN

Coordinación
YOLANDA PERALTA SIERRA

Asistencia a coordinación
ALEJANDRO CASTAÑEDA EXPÓSITO

Producción
FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ
EMILIO PRIETO PÉREZ

Montaje
PATRICIA VARA. DOS MANOS
EQUIPO DE MONTAJE DE TEA

Diseño
CRISTINA SAAVEDRA

Didáctica
PALOMA TUDEÑA CAÑO

Comunicación
EUGENIO VERA CANO

Transporte
JULIO CASADO CARRASCO

Seguro
AXA

CRÉDITOS DEL CATÁLOGO

Edita
TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Textos
ROBERT C. MORGAN
LAURA REVUELTA
ALDWIN KROEZE

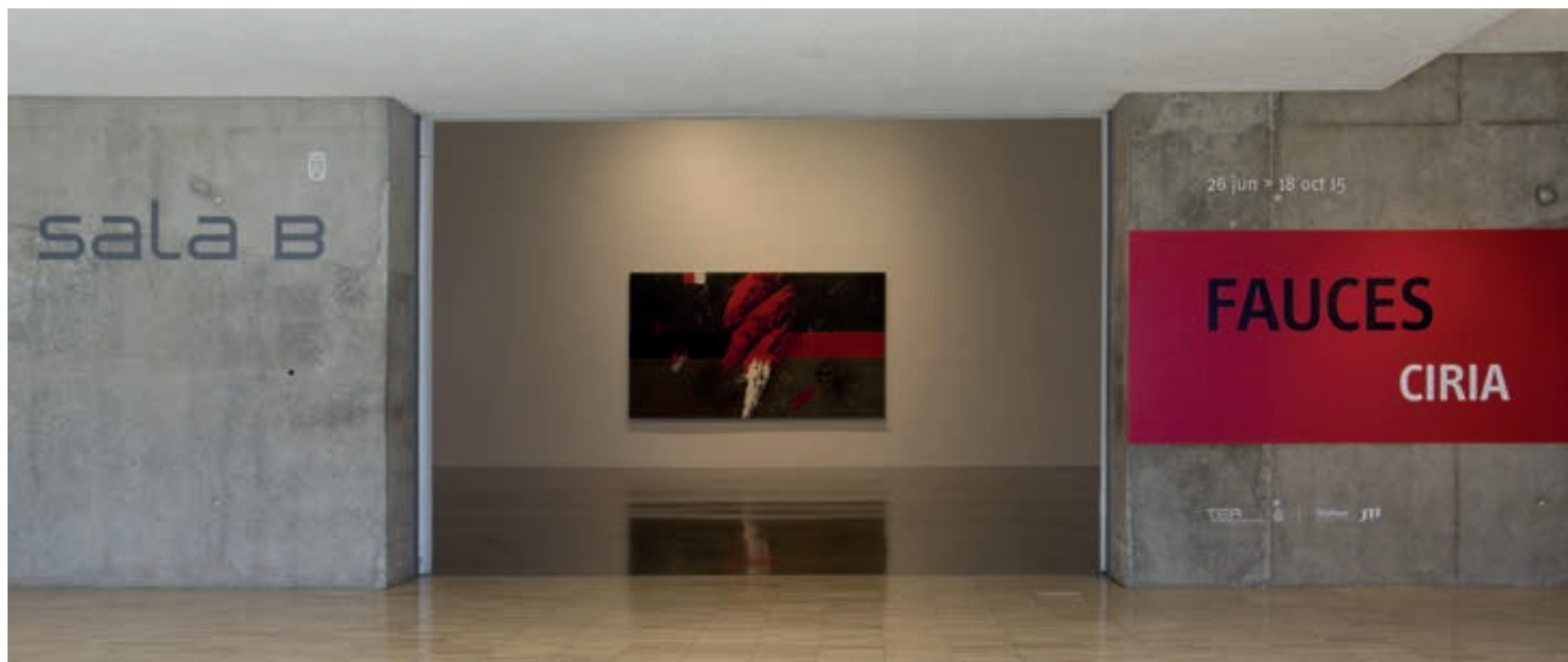
Traducciones
THOMAS PATERSON

Fotografías
JAIME BRAVO
JOSÉ MANUEL CIRIA

Diseño
JAVIER REMEDIOS

Maquetación
REMEDIOS CREATIVOS

Impresión
CEYDE. COMUNICACIÓN GRÁFICA



FAUCESCIRIA

26/06/2015 18/10/2015

Tenerife

TEA
tenerife espacio de las Artes



scaras de la
ctamente emparentada
a durante la gestación de
egún sus propias palabras,
as escindidas de la abstra
osibilidades de la mancha
iones de fusionar en un m
acterística fuerza y presen
diversos, la mayo

Inmersa como todo el resto de series hasta el año 2005, dentro de la plataforma conceptual y teórica A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), MÁSCARAS DE LA MIRADA (1993-hasta la actualidad) es la serie más extensa y, sin duda, más reconocible dentro del lenguaje pictórico de Ciria. Este grupo de trabajo influye desde sus comienzos sobre toda la investigación posterior del artista, al menos en su plano formal. Aunque en series previas ya se había mostrado un claro interés por la pintura líquida, las texturizaciones del color, la luz y la volumetría; es en Máscaras de la Mirada donde Ciria alcanza una pintura plenamente identificable e inconfundible. La serie está directamente emparentada con la serie previa Encuentros Naturales (1992-1994) y alcanza su conformación madura durante la gestación de los trabajos preparatorios para el proyecto Mnemosyne (París, 1994). Ciria, según sus propias palabras, siempre ha mostrado un enorme interés en trabajar sobre las dos tradiciones clásicas escindidas de la abstracción moderna: la geométrica y la gestual. La profunda investigación sobre las posibilidades de la mancha y la geometría, el gesto y el orden, lo apolíneo y lo dionisiaco, provocan las tensiones de fusionar en un mismo plano ambas posturas antitéticas y dotan a esta serie de trabajos de una característica fuerza y presencia contundente. A ello deberemos añadir que aun existiendo numerosas obras de colores diversos, la mayoría de las pinturas recurren a un poderoso y reconocible color rojo bermellón. Dada la longevidad de la serie, han sido muy numerosas las sub-series y suites que se han desarrollado a lo largo de los años entroncadas claramente con Máscaras de la Mirada: El Uso de la Palabra (1993), Memoria y Visión (1993), Apropiaciones (1995), El Tiempo Detenido (Roma, 1996), El Jardín Perverso I (1995-1996), Requiem (1997), Carmina Burana (1997-1998), Nexos (1998), Compartimentaciones (1999-2000), Buenos Aires (2000-2001), Cometas (2001-2002), Psicopompos (2002), Venus Geométrica (2003), Horda geométrica (2003), El Jardín Perverso II (2003), Gilgamesh (2005), Sobre/Bajo lo crudo (2013).

Small Window

Serie Máscaras de la Mirada. 2006-2013

Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.







< Construcción vertical

Serie Máscaras de la Mirada. 2005

Óleo sobre lona. 200 x 350 cm.

> The Hole

Serie Máscaras de la Mirada. 2010-2013

Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.











Ángulos

Serie Máscaras de la mirada. 2004
Óleo sobre lona plástica. 150 x 150 cm.

Dominio de verbos

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

La huida de Venus

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

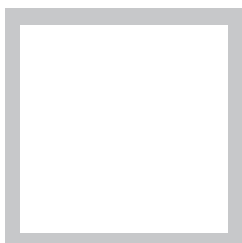
Crucifixión sobre planos

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

Regletas

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





Moviéndonos a través de lo onírico

Pinturas de José Manuel Ciria

Robert C. Morgan

Fauces es el título dado a esta exposición. Esta fascinante palabra posee varias traducciones del español al inglés, las cuales son sumamente profundas, especialmente en el contexto de las obras abstractas que Ciria ha pintado desde 2004 hasta el presente. *Fauces* es una palabra con poética que da una honesta aunque extraña perfección a esta potencialmente extensa muestra. No cabe duda de que Ciria reflexionó sobre sus múltiples implicaciones antes de asignarla para englobar las obras que actualmente se exhiben en el Tenerife Espacio de las Artes. Además de su metafórica repercusión, el sonido del título es polémico. Constituye nada menos que un audaz comienzo con el que ver y absorber la complejidad de los ritmos dentro de esta exposición “de bravura”. De hecho, *Fauces* se convierte en el descarnado punto de arranque y el primer matiz literario que advierte a los espectadores sobre el feroz contenido de las salas en Tenerife. El acercamiento a estas pinturas, también pueden servirnos como guía para suavizar el recorrido del delirio expansivo de la arquitectura de Herzog & de Meuron. Hay una relación emocional dada a estas pinturas que no sólo es expresiva, sino también agresiva en su fecundidad extrovertida y redentora. Sin embargo, desde un punto de vista anatómico, la palabra *fauces* también se ha descrito más suavemente como “la cavidad en la parte posterior de la boca que lleva a la faringe”. Por otra parte, otro contexto ofrecido subliminalmente por Ciria podría ser la definición en la que *fauces* son colmillos, como en una morsa, o duras mandíbulas, por ejemplo, cuando se refiere a la boca de un tiburón. Gramaticalmente, podríamos considerar *fauces* como un sustantivo femenino plural. En el psicoanálisis, podría referirse al concepto de “vagina dentata” o a los dientes imaginados en una vagina, la cual algunos dirían que es el eterno problema masculino, provocando una tremenda duda en cuanto al estado del arte en el borde de un vociferante punto de inflexión en la impredecible historia de la civilización.



José Manuel Ciria y Robert C. Morgan en el TEA de Tenerife

Dejando esto a un lado (junto con otras formas en desarrollo de venganza represiva, como dudosamente Freud había predicho), ya se puede empezar a abordar la obra del artista. Al hacerlo, no nos estamos refiriendo ni a un colmillo, ni a un diente en sentido literal. Éstos, por supuesto, están todos dentro del campo de la metáfora, es posible que incluso de la alegoría. Más bien, el trabajo básico al que nos referimos es, de hecho, la pintura. En esta ocasión, Ciria está trabajando dentro del ámbito de la pintura abstracta, pero no del todo en contra o sin representación alguna. Si consideramos que la representación está en el ámbito de las emociones, que creo que es totalmente apropiado en la obra de Ciria, entonces podríamos considerar la posibilidad de que, por ejemplo, la *Crucifixión sobre planos*, o *La huida de Venus* (ambos de 2006), no son sino una representación, sin duda, de las emociones. En el pasado, el discurso que en Occidente se ha dado a la pintura abstracta de finales del siglo XX, sobre todo en Nueva York, ha sido problemático dado que ese discurso sobre la presunta pintura avanzada se ha separado coercitivamente entre la abstracción y la representación. En los últimos años, esta tendencia ha empezado a cambiar, pero todavía se encuentra reprimida dentro de un tipo de formalismo anglo-americano relativamente desconocido en España, donde las formas específicas de coherencia emocional a través de la geometría, ponen el

gesto en primer plano, de manera abundante o claramente obsesiva. La serie de Ciria titulada *Máscaras de la Mirada* incluye las pinturas que acabamos de citar, y se podrían comentar como un ejemplo hedonista y glorioso en apoyo de esta tendencia.

Al observar las pinturas de Ciria, nuestra voluntad de centrarnos en su estructura, como signo de coherencia emocional, nos sugiere que mantienen un agudo equilibrio entre precisión y diversidad, que no es lo mismo que la irónica repetición y diferencia de Deleuze. Estas cualidades -precisión y diversidad- aparecen inevitablemente en *Máscaras de la Mirada*. Se puede argumentar que están constantemente presentes en la pintura de Ciria –no importa lo abstracto o figurativo puede aparecer el tema–. Si bien algunos podrían leer esta declaración como un formalismo, no lo es. Más bien veo estas cualidades como endémicas de Ciria, así mismo implican que estén en el curso natural de cómo sus pensamientos y sentimientos se transforman en y a través de sus formas cohesivas cargadas de emoción. La precisión y la diversidad están completamente integradas en el método juguetón e itinerante de hacer arte de Ciria. Estos son los medios por los cuales sus pinturas conservan el conocimiento sensorial de una resonancia perdida

hace mucho tiempo, que es una presencia histórica y homenaje a una profunda confianza en que la pintura siga progresando no solo basándose en el estilo o el sujeto, sino por encima de una aparente invisibilidad dentro de la red de formas hecha intrínsecamente en presencia de la pintura como un medio que se aparta de los demás. Desde una perspectiva global, los cuadros incluidos en esta exposición son un ejemplo formidable de la omnipresente y larga tendencia de la pintura postconceptual de hoy.

Esto sugiere una acertada visión de la destreza de Ciria, que abarca todas las formas con las que continúa evocando y explorando a través de su personal vocabulario pictórico. Aunque la obra de Ciria hasta la fecha ha demostrado una plétora de temáticas y estrategias visuales, en términos dramáticos y a veces insolentes, constituye un revelador punto de vista que lleva a la pintura a otro nivel, a un mayor nivel de manifestación que debe entenderse como una nueva fuente de realidad a través de la precisión y la diversidad, dotando a la pintura de una muy necesaria separación del abundante comercio existente que bombardea los sentidos de lo cotidiano, sin importar el medio electrónico o impreso en que aparezca. Aunque Ciria pueda adueñarse de las estrategias visuales propias de lo comercial, mantendrá su lealtad como pintor en el proceso de transformación de las mismas.

Provenga del ámbito de la imaginación a través de planos y trazos abstractos, o través de sus altamente sugerentes retratos (también pintados desde la imaginación), las preocupaciones pictóricas de Ciria son siempre coherentes entre sí. Su imaginación y la búsqueda de lo abstracto y lo representacional coexisten en el mismo nivel. Aunque existan grados infinitesimales en cuanto a la separación del color, diseño, material, y la aplicación de pigmentos (una parte crucial de su método de trabajo) —como se hace evidente en la actual exposición— los intervalos dinámicos son totalmente consistentes en sus pinturas. Esos intervalos o espacios entre las formas y su dinámica aplicación del color cohesionan y enriquecen la superficie. Estos intersticios son los que dan esplendor a sus óleos sobre aluminio y paneles de madera, tales como *Encuentros de Ira*, serie Memoria Abstracta (2009), que tiene una anchura de 1.500 cm.

En esta obra, aparte de otras series incluidas en esta exposición, Ciria tiene la intención de revelar la fuente de su pensamiento que profundiza más adentro de la estructura a medida que construye (pinta) las superficies. Con dicha coyuntura, no podemos ignorar los espacios rítmicos que operan como una parte esencial de este proceso. Es, de hecho, esta estructura la que enciende nuestro proceso perceptual. Los espacios creados dentro y a través de estos cuadros modulares —o superficies pictóricas— dependerán en gran medida de las relaciones equidistantes entre uno y otro. Al final, lo que importa es el equilibrio entre la regularidad y la medida de cada coordenada

modular a diferencia de los elementos pictóricos y ópticos que aparecen en cada pintura. La estructura soportada entre las partes está por ello supeditada a las superficies pictóricas, las cuales componen nuestro sentido de vibración rítmica en el momento de percibir las. Estas coordenadas son esenciales para la tarea de cómo funciona nuestra percepción en relación con el todo. Esta sensación de una estructura rítmica es observable a través de las obras en serie de esta exposición. Recuerden las *fauces*, los dientes y/o la mordida —¿cuál es?—. *Máscaras de la Mirada* de Ciria es una serie, entre otras, que contribuye a una sensación de sonambulismo. ¿Estamos en un sueño en el que mordemos o en el proceso de ser mordidos? Esto se da en la configuración rítmica de cómo abrazamos visual y ópticamente a estos elementos pictóricos. Nuestras percepciones pueden conducirnos a una sensación táctil, en la que cada superficie modular ofrece su propio tempo ásperamente labrado, moviéndose a través de un tiempo onírico en rojo, negro, y blanco.

Nuestra concepción de estas sensaciones se produce cuando nuestra percepción se mueve a través del campo de la pintura. Aun así, nuestras miradas no están meramente abarcando las variaciones del diseño sobre cada superficie. Es más complejo. No sólo opera el proceso óptico de acuerdo a una variación anómala de repetición y diferencia, sino que en el mismo momento se está transformado en una fenomenología de la visión. En ese instante, estamos expuestos inmediatamente a la cualidad táctil de las distintas superficies como formas paradójicas (y otra vez ópticas) en estático movimiento. Las formas contrastadas en cada pintura ofrecen el potencial para llevarnos a otro nivel de pensamientos y sentimientos combinados (es también una tendencia familiar en el trabajo del minimalista estadounidense Donald Judd). El cuadro *Ángulos* (2004), de la serie *Máscaras*, es un claro ejemplo.

En el proceso de percepción de estos encuentros, hay otra dimensión que salta a la vista, una sensación de premonición que envuelve una mezcla metasensorial entre visión y sonido. Por ejemplo, los elementos divergentes y contrastantes distribuidos en el plano pictórico parecen colisionar instantáneamente en el espacio que sugiere un impacto repentino, como vemos en *Ángulos*. Pongamos atención en las expresivas lanzas de rojo cadmio en posiciones contrapuestas moviéndose contra un cuadrado negro que se va suavizando hacia gris en la parte inferior derecha. Para ver estas aparentemente formas instantáneas en colisión se sugiere un punto de vista transensorial. Las vemos, pero podríamos imaginar fácilmente que las escuchamos. El sonido es potente. ¿Podríamos arbitrariamente también degustarlas? ¿O tocarlas? Quizás. La energía latente en esta conjetura va pasando de un modo sensorial a otro, no muy distinto a un sueño donde las imágenes vacilan entre su supuesta realidad y una transfiguración repentina al surrealismo. En nuestros sueños, la mutabilidad usurpa la estabilidad. La ambigüedad puede ser severa cuando el conflicto de transposición nos sobrepasa y nos despertamos de repente.

José Manuel Ciria crea obras de arte que inexorablemente están vinculadas a la autenticidad desde un punto de ventaja en relación a cómo que se perciben. Esta ventaja se convierte en la piedra angular donde su trabajo delega nuestro modo de percibirlo. Ángulos no está intentando ofrecer al espectador una serena o estática visión, sino todo lo contrario. Estamos envueltos fenomenológicamente con esta obra a modo de un momento activo en el tiempo y el espacio, relacionado con el cuadro en términos de su escala, color, línea, textura y composición. Pero esto observado desde la tendencia neoyorkina, no convierte a Ciria en un formalista. Estas son simplemente las herramientas, dentro de una secuencia modular, que se manifiestan como arrebatos de energía que el artista cree intrínseco a la experiencia de la pintura. No tiene nada que ver con el futurismo. No hay imposición de poder o contenido simbólico ilustrativo. En todo caso, el artista está buscando una respuesta incrustada en la psicología de la percepción. Esto requiere un alto grado de inespecificidad, incluso cuando pinta sus ambiguas caras, afirmando que cada una de ellas es una conjugación imaginativa de sí mismo. La configuración rítmica está aún presente, pero ajustada de acuerdo a sus partes, la evolución y el exorcismo de otro lenguaje, una conjugación dentro de otro grupo de principios, elementos, componentes, donde lo táctil se combina con su efecto rítmico.

Una última nota, subordinada a una eliminación de la fe, que aquí se ofrece como una forma de compensación crítica. La noción de la memoria de Ciria en relación con la historia está inextricablemente ligada a la pintura. Su arte depende en gran medida de esta premisa. Sin el contexto de la historia –tanto su propia historia como la del ambiente que lo rodea– las pinturas de Ciria adolecen de significado, lo que sugiere que pierden su capacidad para transmitir una percepción psicológica. Sin historia, podrían existir en un vacío. Pero desde el punto de vista de la interpretación, no hay vacío en la obra de Ciria. Se sustentan para siempre, una y otra vez por la vía de su interpretación. Una de las razones podrían ser los patrones tornadizos entre el contexto abstracto y el figurativo. A veces, su intención psicológica parece evidente, mientras que otras veces no; en cualquier caso, siempre está oculta en las sombras, en el lado oscuro de su temperamento, donde alimenta su fuerza como artista. Podríamos apuntar que existen numerosos ejemplos de esta idea en otras disciplinas con retos creativos, como la Música o la Literatura.

Sin embargo, es importante observar esta intención como una fuente de sublimación, como la forma de conflicto que reside en el interior, cualquiera que este sea, y es transformada por el artista en algo más. Su reciente *Instalación Procedimientos* puede haberse manifestado a través de este proceso. Independientemente cómo apareciera, *Procedimientos* ofrece otra etapa en muchas de las cuestiones que he expuesto sucesivamente en este

ensayo. Claramente, Ciria ha ampliado su selección de color y sus métodos de aplicación, los cuales ahora parecen rayar en un proceso sistémico para ser visto desde una perspectiva o un punto de vista aéreo. En cualquier caso, es una nueva dirección que abraza la sensación rítmica dentro de un enfoque serial de la pintura de manera que ésta encuentra su paralelismo en el momento sincrónico del presente. En *Procedimientos* hay energía, incluso si las pinturas se dejaran en suspensión, aplazadas de momento. El tiempo lo dirá, como lo hace a veces. Pero la percepción del tiempo requiere un cómputo humano para que el Arte tenga algún sentido.

Hace cuatro años, mientras escribía sobre una exposición en Nueva York, me di cuenta de la facilidad de Ciria para moverse entre la abstracción y la representación protegiendo un inspirado matiz poético. Fue una maniobra válida –de hecho, una verdadera demostración de sensibilidad– que entrañó una aguda conciencia estética. Sugerí que sus pinturas (de ese momento) fueron más allá del alcance del expresionismo, imaginando tiempo dentro de la atemporalidad. Entendí esto como una manera de Ciria de enfrentar el engaño inevitable que acompaña a las redes virtuales, en las que el aluvión de imágenes electrónicas ofrece una posibilidad desalentadora de disolver la expectativa del aparato sensorial humano para operar con eficacia. La solución involuntaria de Ciria fue devolver a la pintura la posibilidad de otro tipo de verdad, la cual expliqué de la forma siguiente: “Mientras la oscura poética de Federico García Lorca y las visiones pictóricas de Motherwell y Tàpies todavía pueden cernirse sobre un paisaje exfoliado, hay momentos desprevénidos de brillantez [en las pinturas de Ciria], al igual que fuegos artificiales de indeterminada frecuencia estallando con precisión encima de nuestras cabezas”. En cuanto al presente, no puedo determinar si son todavía fuegos artificiales o peces que brillan en un tanque iridiscente de agua de mar iluminado por el sol, pero sea cual sea este fenómeno, resulta subyugante dado que Ciria continua creando fluidas formas estructurales a través de una aguda visión poética que transforma la manera en la que vemos hoy la pintura.

Robert C. Morgan vive en Nueva York desarrollando funciones como historiador de arte, escritor, crítico, artista, poeta, profesor, editor, y comisario de exposiciones. En 1999, el Ayuntamiento de Salamanca le concedió el primer premio Arcale por su trabajo como crítico internacional de arte. Autor de numerosos libros, sus ediciones en español incluyen *El Fin del Mundo del Arte y Otros Ensayos*. Buenos Aires: Eudeba (Libros del Rojas), 1998 y *Del Arte a La Idea*. Madrid: Akal, 2003. Es miembro de la Academia Europea de Ciencias y Artes de Salzburgo, y es profesor emérito de Historia del Arte del Instituto de Tecnología Rochester.

cado inter
memoria Abstracta exist
e los fondos geométricos
mente, sin ninguna cone
presta su título a esta ex
turas en las que la disposi
rapan, y una tercera, rela
egando ésta a interrumpi
compuestas por p
la s

Después de cinco años en otro tipo de investigaciones pictóricas sujetas a la estructura del dibujo, Ciria decide volver a la abstracción gestual, para ello retoma el vocabulario abandonado de la serie Máscaras de la Mirada. La mezcla en un mismo plano de los dos patrones abstractos de las vanguardias, vuelven a surgir con fuerza en las pinturas del artista, pero la sorpresa proviene en que el protagonismo de los elementos geométricos ha crecido exponencialmente. Si en Máscaras de la Mirada, la geometría, aún siempre presente, se mantenía en un modesto lugar secundario y habitualmente con unas coloraciones neutras, en MEMORIA ABSTRACTA (2009-2011) lo geométrico se convierte en una poderosa retícula que inunda el fondo de las composiciones y los llena de color. Así, las tramas geométricas van complicándose cada vez más, y lo que se había iniciado como un simple enmarcado interior, promueve una red de elementos más complejos en cada nueva composición. En Memoria Abstracta existen tres tipologías diferenciadas para el discurrir de las manchas sobre los fondos geométricos: Aquellas composiciones en las que las manchas “viajan” libremente, sin ninguna conexión con las bases compartimentadas —el políptico FAUCES que presta su título a esta exposición, es una obra clave dentro de la tipología descrita—. Las pinturas en las que la disposición de las manchas coincide con la rigidez de las ventanas que las atrapan, y una tercera, relacionada con la anterior, en donde se exagera la dureza geométrica llegando ésta a interrumpir o cortar en algunos puntos los bordes externos de las manchas (piezas compuestas por paneles que podemos ver en la última sala de la presente muestra). La intención de la serie es hablar sobre los encorsetamientos sociales en los que vivimos, del poco margen de maniobra que tenemos de cambiar nada de lo que ocurre a nuestro alrededor, de las barreras y diferencias que nos imponen.









Fauces I

Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.

Fauces II

Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.

Fauces III

Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.

Fauces IV

Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.

Fauces V

Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.



Cabeza inspirada por Alex >

Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 41,5 cm.

Peronza inspirada por Yago >

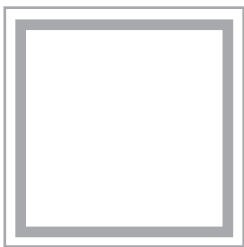
Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 41,5 cm.









Magma orgánico

Laura Revuelta

Decido escribir este texto sobre José Manuel Ciria a fogonazos o a golpes de palabras como vayan viniendo a la memoria. Como vayan surgiendo las ideas. Una especie de expresionismo abstracto verbal. En absoluto, surrealista porque no corresponde a su obra ni el inconsciente ni la inconsciencia. Ajustado a términos legales.

Estoy sentada frente a una ventana a través de la cual solo veo mar. Un inmenso mar monocromo. Oscuro y con discretas crestas, vetas, blancas. No hay tierra a la vista. El cielo es blanco y azul suave. En realidad, esta secuencia repetida es un perfecto ejercicio de abstracción por muy real que pueda parecer a golpe de vista o de interpretación superficial. Pienso en la pintura de José Manuel Ciria, y en su exposición *Fauces*. No encuentro referencias a sus gamas cromáticas que parecen brotar de las entrañas de la tierra y no del fondo del mar. Rojos, negros, tonalidades terrosas, como de suelo volcánico. No obstante, puedo imaginarme sus cuadros flotando en la superficie. No a la deriva, sencillamente aportando intensidad a este horizonte monótono. Relaciono esa secuencia imaginada con alguna de sus instalaciones pictóricas donde los cuadros quedaban esparcidos por el suelo frío de algún museo, en la serie *Memoria Abstracta* para ser más exactos. La memoria es abstracta como este entorno que me rodea. Por eso, mis relaciones visuales resultan tan abstractas como sus cuadros.

No puedo presumir de conocer todo sobre la pintura de José Manuel Ciria, pero sí de conocerla hace mucho tiempo. No puedo presumir de conocer todo sobre los discursos y discurrir internos de José Manuel Ciria, pero sí de saber de muchas de sus inquietudes habladas en largas entrevistas y charlas privadas. La pintura y solo la pintura. No puedo presumir de ese conocimiento absoluto, y menos desde que he leído por primera vez algunos textos por él escritos para el catálogo de su exposición en las salas de Tabacalera de Madrid. Fogonazos sorprendentes. He llegado a la conclusión de que él debería escribirse los textos de sus catálogos. Una delicia de sencillez e intensidad. Una bofetada a los incrédulos de la pintura y, por ende, de su obra. ¿Para qué intentar yo, u otros, describirle? Sencillamente porque él nos pide que traduzcamos su pintura a frases y conceptos. Confía en nuestras palabras. Yo confío más en las tuyas. Solo intento darle una vuelta de tuerca en el contexto de la realidad artística de nuestro tiempo. Y José Manuel Ciria tiene mucho de navegante solitario como para echarle redes mientras su pintura navega ante mis ojos.

En muchos años dedicada a explicar, argumentar, comunicar el arte contemporáneo, no ha sido habitual toparme con artistas que tuvieran el don de la palabra. Ni la hablada ni la escrita. A lo largo de la Historia del arte, ha habido artistas del más alto escalafón de quienes, pese a ese puesto supremo, se han valorado más sus textos que sus obras, aunque esta teoría naciera en el ámbito cerrado de los expertos. No se sorprendan los profanos, pero Dalí es uno de esos casos. Hay quien ha llegado a afirmar que es mucho mejor escritor que pintor. Yo estoy de acuerdo, pero el ávida dollar siempre ha enriquecido más a los artistas que a los escritores. José Manuel Ciria es un buen escritor, pero, ante todo, un inmenso pintor. Domina la palabra a fogonazos. Su pintura también la domina a fogonazos. Son fogonazos que salpican la mirada. Máculas de pintura.

Convivo todos los días de mi vida, desde hace más de dos décadas con un cuadro de José Manuel Ciria. También con un grabado. Son obras de un tiempo en el que aún no había abandonado Madrid. No había iniciado su periplo internacional a la búsqueda de transformaciones, de mercado, de lecturas, de interpretaciones. Pese a los cambios en el equipaje, todo Ciria está escondido en esas piezas. Nadie podría poner otro nombre, otro santo y seña, a su lado. En Nueva York se ubica la primera escala. Nueva York es la ciudad de José Manuel Ciria. No me atrevería a decir por lo sentimental pero sí por lo pasional. Nueva York no es una pintura de Hopper. No es una imagen de Warhol. Aunque muchos abonados al tópico así lo pretendan. Nueva York es expresionismo abstracto en carne viva. Nueva York es pintura rota y agrietada. Es una ciudad vieja, pero no cansada. La pintura de José Manuel Ciria tiene de viejo o antiguo las mismas esencias, pero no es una pintura cansada ni agotada. Es una pintura callejera que recoge los retazos

de una ciudad donde las paredes y los muros —dónde encontrar mejor lienzo— se resquebrajan para ver los jirones de los carteles publicitarios y se pintan y repintan entre el grafiti y el afán de tapar las heridas urbanas. Una ciudad en continua construcción como la pintura de Ciria. Por eso, es allí donde empiezan a incorporarse nuevos lenguajes a su trabajo. Desde el vídeo a lo objetual.

Después vino Berlín. Y de ahí Londres, ciudad donde ahora habita. No obstante, Madrid siempre es un punto de ida y vuelta. Me ha contado alguna vez que, para frustración propia, estando en Nueva York pintaba como lo hacía en Madrid. Y a la inversa, estando en Madrid pintaba como si estuviera en Nueva York. La inspiración o la musa cogía el vuelo de ida y vuelta cuando le daba la gana. Hasta que se ajustaron los horarios. Esto, al final no ha sido problema, los trayectos vitales y existenciales del artista se han terminado encontrando, se cruzan, van y vienen como corrientes subterráneas. Si hubiera que ubicar la pintura de Ciria en alguna tradición las más evidente es la del expresionismo abstracto, pero esto es solo una mínima parte. Las obras chorrean pintura como si brotaran de una Historia reinventada en cada uno de sus cuadros. Cuando el mundo del arte se dividió en bandos, a favor o en contra de la pintura - a favor o en contra de lo conceptual, él se quedó en un punto intermedio, aunque no equidistante. A José Manuel Ciria le hubiera gustado mearse en el urinario de Duchamp para marcar territorio entre su corte de acólitos de tercera y cuarta generación, pero también de tercera o cuarta categoría. A José Manuel Ciria nadie le mea el territorio porque a conceptual tampoco le gana nadie. Tiene aprendidas las manoseadas trampas del concepto, pero sabe que la pintura no puede tener trampas. Entre el camino fácil y el difícil, se quedó con este segundo aunque los réditos fueran menores y más complicados. Más complejos, aunque sean otros los que juegan o juegueteen con la complicidad.

No se puede esconder con palabras lo que al final solo es un artilugio de palabrería. Un juego de trileros que menean las ideas de un cubilete a otro para perder la mirada y el interés del espectador. En eso se ha convertido buena parte del arte de las últimas décadas. Lo bueno de José Manuel Ciria es que no hay mucho que explicar, aunque podríamos explicar muchísimas cosas si nos diera por levantar las capas de su pintura.

Abandona Nueva York para marchar a Berlín. Razones personales pero no de necesidad de cambio de ciclo, aunque el ciclo cambia. Es ley de vida. El mapa de la Historia del arte está marcado por distintas capitales. Decían que la de nuestro tiempo es Berlín, como antes lo fue París o Nueva York. A la ciudad del muro derribado le nació entre sus calles desoladas una fama de acoger a todo artista que ansiara poner su carrera en la órbita

del éxito o de las modas. A José Manuel Ciria se le congela el alma. Poco tiene que aportarle Berlín y poco tiene que aportar él a una ciudad que a mí personalmente siempre me ha parecido fantasmagórica. Con el muro entremedias, sin el muro... Por muy anti moderno que resulte o por muy contracorriente que parezca, Ciria dobla la esquina de Berlín. No hay mucho que rasgar en sus cicatrices arañadas al asfalto. Y mira que pudiera ser un lugar propicio para la pintura intensa de Ciria, para esa herida que se abre con la muerte de su padre, a quien siempre define como su más fiel compañero. Yo le conocí en Madrid. Siempre estaba a su lado y no debe ser fácil sentarte al lado de un hijo artista. Su obra, a partir de la muerte del progenitor, empieza a caber en una sola cabeza, pero las cabezas se multiplican como las cajas de una mudanza que no tiene fin. Aparecen los rostros, los gestos entre desgarrados y monstruosos. Fantasmas internos y externos. Indaga en la enfermedad de la creación y del creador, del origen y de la muerte. Cuadros como ecografías del alma.

Su devenir es una montaña de cajas. El artista que se muda se lleva todo a cuestas. Una caja, y otra, y otra... A ver quién es el guapo que desembala todo eso. Lo material y lo inmaterial. Cada bulto guarda un recuerdo, una realidad y una sorpresa. A partir de entonces sus cuadros se llenan de cajas. Como sus estudios, como su ámbito vital. En esta exposición Ciria desembala buena parte de sus obsesiones que arroja bajo el título de *Fauces*. Aunque entrañe violencia el nombre, su pintura es pura ansiedad creativa, pero no agresividad. Experimentación con el concepto pictórico, con el alma, con la esencia. En la escenografía del cubo blanco que representa este museo las paredes van a irradiar fuego, como si lo volcánico que tiene este lugar saltara de nuevo a la superficie. El constructivismo de la arquitectura en el constructivismo de la obra de Ciria con el que también experimenta. Ciria llega un momento en que se hace amigo de Malevich.

El TEA es un museo diseñado por Herzog y de Meuron. Me viene a la cabeza este dato. Dos arquitectos que recogen lo orgánico y lo llevan a sus construcciones. Pienso que la obra de José Manuel Ciria resulta tremendamente orgánica. Procede de esa tierra tan pictórica que, en absoluto, suele ser baldía. Una isla que es magma, un museo que tiene algo de magmático, de gruta iluminada en su interior por la luz de esta pintura hecha a fogonazos de inspiración y de vida. De dentro afuera. De la tradición a la vanguardia. Del concepto a la intensidad expresiva. Construcción y destrucción para volver a nacer.

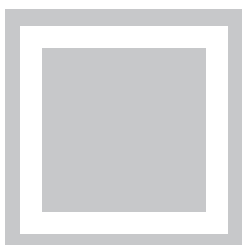












¿Un mundo u otro? ¡Un mundo y otro!

Ciria en un contexto internacional e histórico

Aldwin Kroeze

Durante siglos, la Humanidad es advertida de que tenga cuidado con lo que desea. Con esta advertencia en mente, empezaré aquí un pequeño viaje para destacar algunos aspectos específicos del artista José Manuel Ciria para colocarlo en el contexto del arte contemporáneo mundial. El viaje comienza en una pequeña ciudad del esplendor italiano: Siena. Actualmente es conocida por una carrera anual de caballos llamada *El Palio*, la hermosa arquitectura del *Duomo* y las obras de Duccio que pueden encontrarse en el *Museo dell'opera del Duomo*. Hace algunos siglos, Siena fue también conocida por ser una de esas orgullosas ciudades que soñaban tener grandes cosas, entre las cuales se encontraba construir la mayor iglesia del mundo. Pero el destino hizo que este *Duomo* nunca se hiciera realidad. El maravilloso sueño se vino abajo y con él, la grandeza de la ciudad. El *Duomo* que hoy impresiona a turistas de todo el mundo es nada más que una sombra del gran deseo de siglos atrás. En realidad, junto al Museo, se pueden ver fragmentos de pared que se supone que eran para soportar el techo y es extraño considerar que el solar donde la gente aparca sus coches estuvo una vez destinado a ser suelo santo. Esta *Piazza del Duomo* es testigo del destino de la ciudad. Esto es una lección de historia en la cual el mundo de riquezas y deseos, y el mundo del fracaso y de desastres están unidos. Su confrontación nos aporta entendimiento y nos ayuda a reflexionar sobre nosotros mismos, humanidad e historia.

Dentro del *Duomo* está el “territorio afortunado”. No hay asfalto o zonas de aparcamiento, sino suelos de exquisito mármol con escenas de gente devota y sabia. La mayoría de los mosaicos son extremadamente vulnerables y por eso están protegidos por vallas. Su zona no es transitable, sino solamente puede ser vista de lejos. Una de las escenas representa la peculiar figura de Hermes Trismegisto. Se ve este personaje mientras enseña a Moisés. Trismegisto no es un personaje histórico, sino una creación bastante híbrida que puede estar inspirada en varios dioses de Egipto y Grecia. Las teorías atribuidas a esta figura tienen su influencia incluso en la era contemporánea. Es importante para nuestro viaje entender que este personaje conecta el mundo cotidiano del día a día en una relación vis-a-vis con el mundo espiritual superior. Un mundo se refleja en el otro. De este modo él también encarna la lucha de dos mundos distintos y haciéndolo nos trae conocimiento de cómo tratar la realidad.

Esta escena en mármol de Trismegisto puede verse también en los Países Bajos, concretamente, en el museo de Arte Contemporáneo De Pont, en Tilburg. Aquí pueden encontrar las cuatro obras hechas por Sigmar Polke en 1995 sobre el mosaico de Siena. He estudiado esas pinturas docenas de veces y, en ocasiones, voy con mis alumnos para que puedan experimentar la técnica desplegada por Polke. Éste tomó partes de la escena y las representó con control máximo en tinta negra con un patrón ampliado, similar a los que se usan para la impresión de prensa escrita. El soporte para las tres escenas consiste en polyester medio transparente. Por detrás de este soporte Polke lanzó cubos llenos de pintura como una declaración de caos total. De nuevo, una confrontación de dos mundos distintos. Ese tiempo, sin una pared de iglesia en medio que nos diga donde aparcar y donde no caminar. Así pues, cuando miramos a las pinturas, hacemos lo que mejor podemos hacer: damos por sentada la situación y casi inconscientemente fundimos ambos mundos a la vez. Unimos el mundo del caos expresivo con el mundo del control metódico. Puntos y salpicaduras nos retan en este paso a dos y en un instante los puntos se transforman en personas y las salpicaduras en árboles. Sólo después de una segunda mirada o gracias a la mano guía de un profesor, el observador comienza a deconstruir esta entidad simbiótica. De esa manera, crece la consciencia de una triada de identidades en esos dos mundos por un lado, y en el otro, el mundo donde miramos y damos sentido. No es una lección de historia, sino una lección de semiótica y *Gestalt*. Esta funciona como un elixir que aporta entendimiento o, para alinearlo con Trismegisto, como un tipo de alquimia, y en este caso es la alquimia de la Pintura y la Conceptualización.

Conceptualización es también uno de los temas del “compinche” de Polke, Gerhard Richter. Su habilidad para pintar con precisión fotográfica le permite jugar con ello e, incluso, mezclarlo con lo contrario: expresión abstracta. Un

ejemplo del juego de Richter puede encontrarse en el díptico Moritz (2000) donde muestra a su hijo como un bebé. Una parte del díptico está borrosa, mientras que la otra parece una fotografía hasta que te das cuenta de que la cuchara que el niño lleva en su mano no ha sido pintada. El lienzo en sí mismo se incorpora con la imagen representada. Un ejemplo del uso de la expresión abstracta puede ser encontrado por ejemplo en Baumsgruppe (1987). En este cuadro Richter mezcla el control fotográfico con pinceladas expresionistas. Aunque es duro obviar ambas identidades individuales en la manera de pintar, finalmente las traeremos juntas a una unidad con significado pleno.

Richter y Polke empezaron ambos esta manera de trabajar en los años sesenta. En América, el triunfo de Greenberg y La Escuela de Nueva York fue coronado tanto con la Abstracción post-pictorista y el Arte minimalista. La Conceptualización se había dejado de lado durante casi dos décadas en favor de la búsqueda moderna de pureza, así como para dar flexibilidad a cada medio a la hora de expresarse por sí mismo, en lugar de prestarse a fingir ser otra cosa. Al mismo tiempo, el conceptualismo se había desarrollado en una cultura de imágenes la cual, en cualquier clima político tuvieron un impacto significativo en la sociedad, y también influyó en la sociedad que estaba rodeada por ellas día tras día. Esto fue particularmente evidente en las dos Alemanias de las que Polke y Richter eran parte. Fue aquí y en la conciencia de estos dos pintores, donde los dos sistemas de proyección de imagen y conceptualización se unieron. Esta dicotomía entre el este y el oeste con sus propias culturas visuales brindó el nacimiento de su confrontación por las pinturas que daban una visión de las formas de representación. Richter y Polke llamaron su respuesta “Realismo Capitalista”, y los cuadros nombrados anteriormente se pueden derivar hacia esta iniciativa. Al mismo tiempo, otro pintor alemán, Georg Baselitz, comenzó con su “*heftige Malerei*”: conceptualización no controlada por diagramas visuales, sino guiada por la emoción personal. Él y sus amigos se convirtieron en el grupo de neo-expresionista *Neue Wilden*.

Gracias a la base teórica de los esquemas de conceptualización, lo figurativo volvió a entrar en el mundo del Arte a nivel global. Sin embargo, no fue aplaudido por todos. Por otra parte, en el mismo período, otros tomaron aún mayor distancia de la figuración y abrazaron este concepto como piedra angular del Arte. Para ellos, incluso la propia obra se convirtió cada vez en algo menos importante. El Arte, se convirtió para ellos en un mero medio para comunicar ideas. Un lema como “Agenda del Arte” es un buen ejemplo de cómo la práctica política se consiguió encarnar en el mundo del Arte.

Estos no son sólo los ingredientes de un mundo del arte en lenta evolución desde un punto de vista moderno en una conciencia posmoderna, sino que

también establecen el contexto en el que el joven Ciria decidió “convertirse en pintor”. Después de algunos años de su infancia en Inglaterra, Ciria y sus padres se mudaron a su país de origen, España. Mientras que era llamado “el pequeño español” en Inglaterra, ahora quedó apodado como “el pequeño inglés”. La decisión de ir a la escuela de arte no es sorprendente para alguien que ha estado dibujando casi desde que nació. Sin embargo, la escuela de arte resultó demasiado problemática para Ciria. Fue a la escuela de arte de Madrid, donde pronto se dio cuenta de que el debate político era mucho más importante que la pintura. Eric Fischl se dio cuenta de problemas similares en varias ocasiones durante su época académica en América: “... estaban dispuestos a enseñarte de todo excepto cómo pintar...” Mientras tanto, un gran número de artistas jóvenes sintieron la necesidad de pintar. Ya he mencionado a Baselitz con su *Neue Wilden*. Fischl junto con Schnabel y otros pueden ser considerados como los representantes de la *Pintura de Nueva Imagen*; y en Italia, pintores como Chia, Cucchi y Clemente estaban siendo reconocidos para formar parte de la *Transvanguardia*. Aunque la imagen jugó un gran papel en este desarrollo, el enfoque real estaba en el proceso de pintar en sí mismo. Para varios pintores conceptuales era una mera excusa para jugar con las brochas: para someterse a la alquimia de la pintura.

Ciria se ajusta a la perfección a este perfil más de lo que le hubiera gustado. Después de que abandonara la escuela de arte, decidió explorar el mundo de la pintura por su cuenta. A pesar de que las figuras humanas aparecen en sus pinturas de finales de los setenta y principios de los ochenta, su enfoque experimental y de exploración reposa en los medios y los materiales. En 1984 no sólo los jóvenes pintores alemanes se presentaron en Madrid, Ciria también se expuso al mundo. Entra en la órbita del arte de diversas maneras. Además de sus pinturas con cierta atmósfera a Magritte y figuras que recuerdan a las de Clemente, también se unió a los debates artísticos y comenzó lecturas sobre Arte.

Para Ciria, la entrada en el mundo del conceptualismo resultó estar ligado al mundo de la experimentación personal con los materiales. Del mismo modo, entró en el mundo teórico y en los pensamientos de los demás, con el fin de aprender y entender su propia manera de pintar y pensar. De Kandinsky a Greenberg, todos sus secretos de pintura y pensamiento moderno, le fueron revelados y reelaborados por él para su beneficio personal. Justo cuando el mundo del arte comenzó a alejarse del Modernismo Greenbergiano, Ciria encontró sus valores personales en su representación de la pureza y la unidad sobre el medio expresivo en sí mismo. No se detuvo aquí, ¡deseaba incluso más! Debido a que salió de la escuela de arte, se convirtió en una especie de “forastero”; al menos en lo que se refiere a las reglas implícitas. Para Ciria no había muros o verjas, sin “prohibiciones para aparcar o caminar”.

Guiado por la pasión, empezó en solitario a mezclar el mundo de Greenberg con el mundo del surrealismo con procesos similares a los de Max Ernst y Joan Miró. Es un camino difícil, pero ¡recuerda la advertencia! Entrar en el mundo teórico y mezclarlo con experimentos en los que se pierde el control voluntariamente, no está exento de riesgos. Ciria destruyó muchos de sus trabajos de este periodo. Acabó con las estructuras del conceptualismo, lo que inevitablemente lleva a la pregunta: ¿Cómo gestionar la cuestión del control durante el proceso de abstracción? Perder el control es una de las formas de lidiar con la problemática, pero subyugar o comprometer la abstracción a un orden geométrico, es otra manera. Una vez más, Ciria sabe cómo complicar las cosas. Toma a Max Ernst, vierte un poco de Sol Lewitt y entonces simplemente espera a ver qué ocurre. Mientras tanto, él tomaba notas y esas notas se convertirían en su propia manera de reescribir la teoría del arte en los años noventa.

Mientras que Charles Saatchi aupó en Londres a los *Young British Artists*, como Damien Hirst, en la primera línea del mundo artístico con sus esculturas prefabricadas, y Peter Ludwig en Alemania se entusiasmó con la artesanía pictórica de la *Neue Leipziger Schule*, en la que estaba entre otros Neo Rauch, Ciria tenía su propio triunfo de fin de siglo en Madrid. Los experimentos y pensamientos se habían recogido en su “Cuaderno de notas-1990”, se convirtieron en sus “reglas”. Ellos le proporcionaron no sólo las estrategias para trabajar, sino que le dieron una visión a niveles más profundos acerca de cómo estas estrategias pueden ser reunidas en una plataforma unificadora. Es aquí que el pensamiento moderno se encuentra con la jocosidad posmoderna. Esta plataforma, la Abstracción Deconstructiva Automática (ADA), puede ser vista como una investigación fundamental en el diálogo de los niveles de comunicación en pintura. Todos los aspectos materiales tienen su lugar en dicho diálogo, y también los temas como el tiempo, la memoria y la experiencia. En un nivel profundo, el trabajo de Ciria en sí se convirtió en un diálogo con nosotros. Sus cuadros nos hablan de todos los mundos en los que Ciria entró y cómo las fronteras entre esos mundos son meras invenciones. Esta es la magia de Polke, junto con las reflexiones formales de Mondrian, los ademanes expresionistas de Pollock y los valores mentales de Fontana. Así es como el artista Ciria entra en el mundo del siglo XXI. ¿Se podría pedir algo más? Cuando tu nombre es Ciria la respuesta es: ¡Sí, mucho más! En realidad, él ya estaba buscando un nuevo mundo en el sentido más literal de la palabra. En septiembre de 2005 salió de Europa para entrar en el nuevo mundo: América.

La advertencia de “ten cuidado con lo que deseas” no sólo es repetida aquí, sino que también se convirtió en realidad cuando hablamos de los primeros meses de Ciria en Nueva York. Con todo listo, e incluso con la ventana abierta de par en par, las musas parecían ir a cualquier parte, excepto al estudio

de Ciria. Los apuntes que se hicieron en Madrid, parecían ser válidos sólo cuando se vive en Madrid. El imperio Ciria que entró en el nuevo siglo victoriosamente, se estaba convirtiendo en tierra yerma. El maravilloso deseo se estaba desmoronando estrepitosamente, mientras que en la órbita artística en sí, el fenómeno del Arte de la Apropiación se fue dando con más y más cuerpo, con artistas como Kehinde Wiley. El Apropiacionismo no era completamente nuevo. Citar o reescribir obras de arte dentro de otras nuevas obras tiene en realidad una larga historia, pero parece haber cambiado su propósito durante la era moderna, con artistas como Manet y Duchamp. En los años ochenta del siglo XX cuando el posmodernismo tuvo su momento álgido con el “todo vale”, comentar o simplemente jugar con la historia se convirtió en una estrategia para varios pintores, entre los que estaba Carlo Maria Mariani. Veinte años más tarde, fue una estrategia más convencional como parte del proceso deconstructivo de dar significado a través del arte. Wiley, por ejemplo, toma pinturas famosas del mundo occidental con hombres poderosos y los reemplaza con personas de otra raza o cultura para comunicar la hegemonía cultural en el Arte, la Historia y la Historia del Arte. Es tentador conectar esto con la forma en que nuestra cultura ha crecido dominada por la imagen. Incluso más que en los sesenta, las imágenes están a nuestro alrededor y en muchos casos han sustituido el sentido de la realidad. Baudrillard ya advirtió de esto y también lo hizo Susan Sontag. En este mundo, en el que las imágenes pueden sustituir a la realidad, no es extraño que los artistas hagan uso de imágenes de obras de arte para llegar a nuevas obras. La obra de arte o la realidad representada se han convertido en un verbalizador para dar sentido, en una herramienta o una frase, como “ser o no ser”, transpuesta del mundo del pasado al mundo de la cultura contemporánea.

Mientras tanto, en el mundo de Ciria, ese mundo del pasado también llegó a llamar a su puerta. Comprendí que era uno de sus amigos el que lo encauzaba en la dirección del pintor ruso Malevich. Este amigo señaló algunas semejanzas en los primeros trabajos de Ciria. Esto significa que Ciria no sólo regresa a sus raíces de los años ochenta con una atmósfera al modo de Magritte, sino que también se sumerge en el trabajo y el mundo de Malevich para comprobar la conexión y reelaborar las teorías supremáticas del ruso en un proyecto post-supremático. Con este paso, la conceptualización vuelve a entrar en la obra de Ciria. En las manos del artista el lenguaje de las imágenes evoluciona en una nueva forma personal de expresar. También esto significa que la Abstracción Deconstructiva Automática (ADA) quedó sustituida por un nuevo conjunto de reglas fundamentales. Esa nueva plataforma es la Dinámica de Alfa Alineaciones (DAA). No sólo Malevich fue revisado, Ciria también miró a la historia de la pintura misma. Al igual que William Hogarth se nos presentó en el siglo XVIII con su línea de belleza, Ciria se nos presenta con nuevas pinturas en las que trabaja con las similitudes que encontró en

grandes obras de arte en relación con sus puntos de enfoque y la tensión. Se trata de una visión diacrónica de cualidades en la historia de la pintura. Otra forma de decir esto es que Ciria entró en el mundo del arte de la Apropiación pero salió de ella con algo completamente nuevo y personal. Él creó de nuevo su propio mundo al reunir las realidades de los demás, sin abandonar completamente sus mundos anteriores. Por ejemplo, la capacidad de Ciria de ir más allá de su punto de control, la cual se desarrolló a partir de las teorías surrealistas, lo lleva ahora a obras en las que las personas parecen estar descompuestas en sus partes más esenciales, muy similar al proceso que se encuentra en las esculturas de Henry Moore.

Es lo mismo para el proyecto Schandenmaske que comenzó en 2008. Los puntos principales del estilo de Malevich son una de las estructuras básicas para organizar las pinceladas expresivas del color. La mano del artista raramente parece estar controlada y en varias ocasiones el mundo de la experimentación y la pintura pura parece estar a punto de tomar el relevo. Todos alzan la pregunta ¿qué es exactamente lo que estas máscaras están revelando u ocultando? ¿No hay riesgo real de que el deseo de traer estos mundos sin muros o cercas conseguirá llevar las cosas fuera de control? Ciria es demasiado estratega posmoderno para no supervisar estos acontecimientos con una gran sonrisa. Incluso tienta el desarrollo iniciándolo con una serie de garabatos con libertad al estilo Miró. Al mismo tiempo, otros desarrollos tomarían realmente el control por un momento. Ya en 2004, Ciria descubrió que en las Abstracciones Deconstructivas Automáticas (ADA) a veces podría ocurrir que esas formas por sí mismas o en conjunto con otras formas abstractas, súbitamente se convirtieran en un estímulo para una asociación de la conceptualización. Ciria se ocupa de esto con una serie de cabezas de Rorschach; pinturas que obligan al espectador a construir las cabezas y a sentirse consciente de ello. Un año más tarde en Nueva York, después de revisar a Malevich la serie de cabezas de Rorschach volvió en una segunda serie en la que –sin sorpresa alguna– la influencia del proyecto post-supremático se puede ver y sentir. Entre otras cosas, muestra cómo conscientemente Ciria volvió a entrar en el mundo de la conceptualización. Debido a una pérdida y experiencia personal, el tema del rostro humano se convierte en un punto de enfoque central en 2009. Tal vez, como parte de un proceso de duelo, Ciria empieza a deconstruir fotografías de cabezas masculinas en formas orgánicas que constan sólo de líneas. Las formas en sí son abstractas, y cuando son vistas en pequeños grupos parecen ser una especie de imagen del “Google Earth” de islas de en un gran océano. Ciria pone también estas mismas figuras sobre el lienzo y las llena de color. Estas son la tercera serie de Cabezas de Rorschach. Algunas de las figuras se han llenado con el máximo control. El resultado es que las formas abstractas se convierten en caras, y las pinturas mismas combinan de nuevo el mundo de la abstracción y el mundo de la conceptualización en un nuevo

nivel. Las caras están cargadas de emociones y los títulos disparan nuestra fantasía para hacer de cada cara una pequeña historia. Leemos una parte de la historia y la emoción humana a través de algunas coloridas formas abstractas. Por lo tanto, no es ninguna sorpresa ver como Ciria llenó algunas de las formas con menos control y con más expresión y gestualidad. También creó puntos de enfoque mediante una ligera deformación y otro nivel de abstracción. En estos elementos figurativos, como los ojos, a veces llega a un nivel icónico. Debido a las transformaciones, Ciria no sólo trae valores metódicos junto con la investigación morfológica, sino que también aduce un valor icónico. Incluso cuando él presta contornos oscuros del mundo imaginario de los cómics, los personajes respiran de la profundidad de un personaje de “Esperando a Godot”. El poder y la calidad de este trabajo no pasa desapercibido, y de nuevo se presenta un nuevo mundo de Ciria. Una vez más tenemos que preguntarnos: ¿Hay que pedir más? La respuesta de Ciria es clara de nuevo. Deja América y entra en un mundo nuevo: el mundo de su infancia, Inglaterra.

En cierto modo, nuestro “pequeño español” ha vuelto a casa. Pero al mismo tiempo, no lo ha hecho. Ya no tiene ocho años para pasar su tiempo solo dibujando. Él es ahora el estratega postmoderno que ya ha conquistado dos imperios y estableció dos conjuntos de normas para la construcción de su propia teoría pictórica. Sin embargo, Ciria está seguro de una cosa: esos dos mundos están rogando para convertirse en una tríada. ADA (Abstracción Deconstructiva Automática) y DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones) se acompañarán por AAD (Asociaciones Adjetivas Determinadas). Una serie llamada “Puzzles” parece decirnos que Ciria está buscando una dirección para dar contenido a esto. Es con su siguiente serie, “The London Boxes” (Las cajas londinenses), con la que se da cuenta de la nueva ruta que, de hecho, había comenzado ya. En esta serie podemos ver grafías en forma de caja que se repiten y se van transformando. A veces, van acompañadas de formas de series anteriores, como los ojos de las cabezas de Rorschach. El valor icónico de las representaciones resulta poseer un gran poder asociativo. De una manera semiótica, ellas mandan y determinan la forma en que la gente da significado a las pinturas. Así vemos que, después de una investigación metódica y morfológica, ahora ha llegado el momento para entrar en el mundo de los símbolos y signos, y crear una especie de matriz de valores icónicos. Ciria llamó a esto Asociaciones Adjetivas Determinadas (AAD). Dado que esto comenzó hace apenas un par de años, en 2013, el proyecto está todavía en evolución y un nuevo mundo está a la espera de ser descubierto.

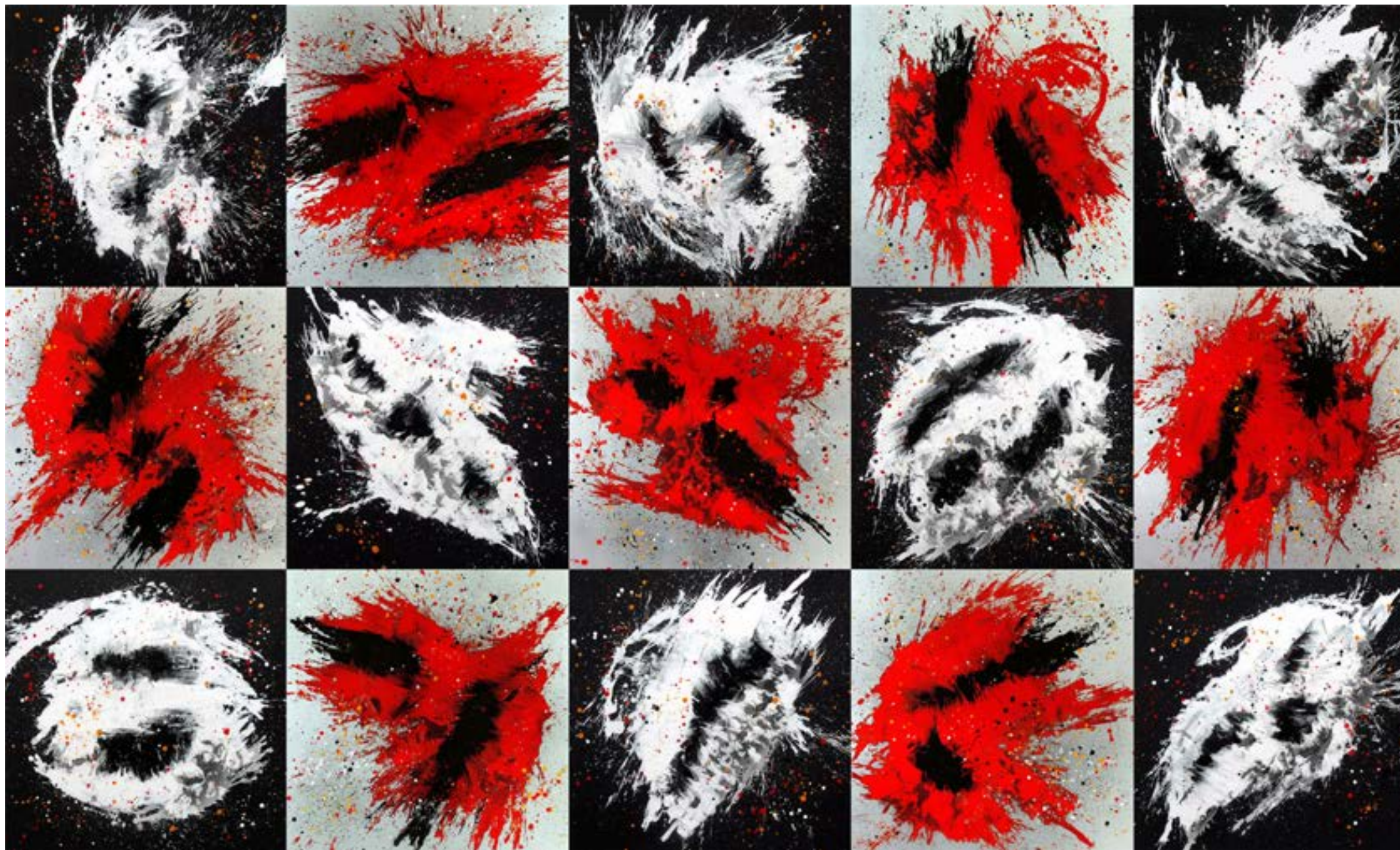
Mientras tanto, los antiguos mundos de Ciria no se olvidan. Sino que, por el contrario, están creciendo. Un buen ejemplo es la serie “*Psycopompos*”. El soporte ya no es sólo un lienzo o una lona con formas geométricas, sino que es un lienzo con una certera impresión fotográfica. En línea con la

tercera plataforma, la conceptualización funciona como un símbolo, como un instrumento o herramienta de significado. Este soporte se combina con expresivos detalles abstractos en la pintura. Dos mundos característicos se enfrentan y se combinan en las pinturas de la forma descrita anteriormente por las obras de Polke y Richter. ¡Recuerden su alquimia de la conceptualización y la abstracción expresiva!

Una de las pinturas de la serie se llama “Ojo” (2013). El ojo puede ser visto en la impresión digital sobre la tela, que se combina con una tira geométrica abstracta de color verde en la parte inferior. Por encima de ambos, la impresión y el verde, hay nueve puntos como detalles expresivos en blanco, rojo y negro. La imagen nos provoca. Al igual que el Trismegisto de Polke insta a mirarlo una y otra vez, lo que te llevará a experimentar la estrategia de estos dos mundos. Incluso cuando nos fijamos en los detalles, el mundo híbrido material entra en el más profundo mundo del sentimiento. Las pinceladas se pueden ver color por color, como la imagen digital. Es fácil imaginar que cobran vida y cómo te estimulan para que viajes con tu mente hasta los ángeles de Giotto en el lapislázuli aire de lamentación del Cristo en la *Capella degli Scrovegni* en Padua. ¿Cuántas veces los he visto y experimentado cuando vivía en esa ciudad en los años noventa? Sé que no soy el único que los ha visto. Cuando Ciria estuvo algunos meses en Roma, viajó por Italia para experimentar sus tesoros culturales. Él fue al sur a Paestum y al norte a Padua. Incluso entremedias visitó una ciudad que una vez fue lo suficientemente orgullosa como para desear la iglesia más grande del mundo. Su estancia fue en la década de los noventa, y después de años de experimentación y también de frustración, estaba en el camino para conquistar su primer imperio. Ciria reunió mundos y los soldó. No puso paredes entre esos diferentes mundos para delimitar las plazas de aparcamiento, ni puso vallas para evitar que la gente caminara en mosaicos de mármol. Dio a nuestro mundo su mundo híbrido en el que todos podemos tomar decisiones sobre dónde aparcar o no caminar. En su mundo podemos caminar y aparcar donde queramos. Pero entonces Ciria deseaba más y creó más. Igual que el “pequeño griego”, como era llamado Adriano el emperador romano, Ciria conquistó mundo tras mundo, y seguía deseando más. Empezamos este pequeño viaje con la advertencia de que tengas cuidado con lo que desees. Ciria no escuchó nada, ni siquiera por un instante, y tengo que admitir que me alegro de que no lo hiciera.

n vivir
cia de la obra no vic
nente más pequeña de pro
no por lo extremado del
tencia que abarca la mar
una frialdad formal que ar
nde la pintura obedece c
ar de que Ciria ha com
hículo" para expres
dentes:

Es dentro de la tercera tipología de la serie MEMORIA ABSTRACTA en la que la geometría adquiere un carácter de aguda rigidez y, donde observamos que las composiciones se construyen por medio de una serie de paneles que conforman la retícula axiomática. La obra ENCUNTROS DE IRA, es sin duda la pieza más ambiciosa dentro de esta genealogía. Las manchas que habitan la composición viven completamente encerradas dentro de cada uno de los paneles/celdas. La contundencia de la obra no viene dada solamente por su tamaño, —véase la obra Retícula Regular II, infinitamente más pequeña de proporciones y que, sin embargo, contiene exactamente la misma carga—, sino por lo extremado del contraste entre el ajedrezado fondo geométrico y el sentido de impotencia que abarca la mancha gestual. Unas obras que atrapan y seducen las miradas desde una frialdad formal que aniquila la impronta expresionista. Trabajos resueltos a retazos, en donde la pintura obedece ciegamente a la propuesta conceptual e interacciona con ella. A pesar de que Ciria ha comentado en numerosas ocasiones que la abstracción no es el mejor “vehículo” para expresar ideas concretas, la intención semántica y el propósito de la obra resultan evidentes: Sujetos aislados formando un magma inconexo y oprimido, donde todos siendo diferentes son extraordinariamente iguales. La manipulación externa a la que se ven sometidos los individuos dentro de las sociedades actuales por parte de cada vez más estrictas regulaciones autoimpuestas o dictadas desde la política y las religiones.



Encuentros de Ira

Serie Memoria Abstracta. 2009

Óleo y aluminio sobre madera. 300 x 1500 cm.





Retícula regular II

Serie Memoria Abstracta. 2011

Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.

(Composición con 9 piezas de 50 x 50 cm.)

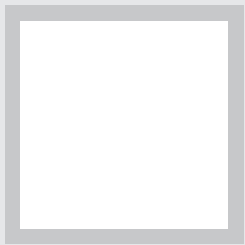


olverse desde
a formalmente con el des
lena de matices, puesto
ustrato "hipertextual", de
superponen simultáneam
bel que supone la histor
os textuales por medio
singular obra, consigue
nte años su pro

Fuera de los campos habituales de investigación pictórica, la obra de Ciria se abre a todo tipo de propuestas y experimentaciones. Entre ellos, el vídeo no suele ser el más habitual. Pero el artista insiste en que la obra HIPERTEXTUALIZACIÓN (Nueva York, 2011), solamente podía resolverse desde dicho medio. Un vídeo a cuatro paredes, que coincide en el tiempo y encaja formalmente con el desarrollo de la serie Cabezas de Rorschach III. La obra se muestra llena de matices, puesto que independientemente de la evidencia de lo ininteligible del sustrato “hipertextual”, de las citas filosóficas y sobre teoría del arte que se conjugan y superponen simultáneamente en inglés y español, el artista nos está hablando de la babel que supone la historia de la propia hermeneútica y de la vejez de esos parametros textuales por medio de un autorretrato claramente “envejecido”. Ciria en esta singular obra, consigue mostrarnos también las preocupaciones que han ocupado durante años su producción en pintura, es decir, el tiempo, la memoria y la experiencia. Y aún cabe en este trabajo espacio para mostrarnos nuestros propios pecados: La ira, la risa, el llanto y el desgarró del grito.







Moving Through Dream-Time

Paintings by José Manuel Ciria

Robert C. Morgan

Fauces is the title given to this exhibition. It is an intriguing word possessed with several translations from Spanish to English, all of which are exceedingly profound, especially in the context of Ciria’s abstract works painted from 2004 to the present. *Fauces* is a poetic word that gives an honest, though strange perfection to this potentially broad exhibition. There is little doubt that Ciria reflected upon its multiple implications before assigning it to the works currently on view at the Tenerife Espacio de las Artes. In addition to its metaphorical resonance the sound of the title is confrontational. It constitutes nothing less than a bold beginning by which to see and absorb the complexity of rhythms within this “bravura” exhibition. Indeed, *Fauces* becomes the takeoff point, the prime literary nuance that informs viewers visiting these hardened exhibition halls in Tenerife. It may serve as a beacon by which to soften our approach these paintings as one passes through the expansive delirious architecture of Herzog & de Meuron. There is an emotional conduit given to these paintings that is not only expressive, but also aggressive in their redemptive extroverted fecundity. Yet, from an anatomical point of view, the word *fauces* has also been described more mildly as “the cavity at the back of the mouth, leading to the pharynx.” Moreover, another context offered subliminally by Ciria might be the definition whereby *fauces* are tusks, as on a walrus, or hard jaws, for example, as one may refer to the mouth of a shark. Grammatically, we might consider *fauces* a plural feminine noun. In psychoanalysis, it might refer to the concept of “vagina dentata” or, the imagined teeth of the vagina, which some would argue is the eternal male problem, casting a formidable doubt as to the status of art on the verge of a vociferous turning point in the unpredictable history of civilization.

Having put this aside (along with other ongoing forms of repressive vengeance, as Freud dubiously predicted), one may begin to address the artist’s work. In so doing, we are addressing neither tusk nor tooth nor indenture, in any direct sense. These, of course, are all within the realm of metaphor, possible even allegory. Rather the essential work we are addressing is, in fact, painting. On this occasion, Ciria is working within the realm of abstract painting, but not entirely without or in opposition to representation. If we include representation to be within the realm of the emotions, which I believe is entirely appropriate to the work of Ciria, then we might consider the possibility that, for example, *Crucifixión sobre planos*, or *La huida de Venus* (both 2006), are not without representation, certainly of the emotions. In the past, the Western discourse given to late twentieth century abstract painting, particularly in New York, has been problematic given that the discourse on so-called advanced painting has been coercively separated between abstraction and representation. In recent years, this tendency has begun to change, but is still contained within a type of Anglo-American formalism relatively unknown in Spain where specific forms of emotional coherence through geometry, foregrounding the gesture, are made abundantly, if not obsessively clear. Ciria’s series, titled *Máscaras de la Mirada*, including the paintings just cited, remarks on a gloriously hedonistic example in support of this tendency.

While observing the paintings of Ciria, our willingness to focus on their structure, as a sign of emotional coherence, suggests that they retain an acute balance between accuracy and diversity, which is not the same as Deleuze’s somewhat ironic repetition and difference. These qualities –accuracy and diversity– appear unavoidable in *Máscaras de le Mirada*. One might argue they are consistently present in Ciria’s painting –no matter how abstract or figurative the subject may appear. While some might read this statement as a formal one, it is not. Rather I see these qualities as endemic to Ciria, further implying that they are the natural course of how his thinking and feeling are transformed through and into his emotionally charged cohesive forms. Accuracy and diversity are fully integral to Ciria’s playful, if not itinerant method of making art. They are the means by which his paintings retain the sensory cognition of a long lost resonance, that is a historical presence and a retribution that signifies confidence that painting continues to progress not simply on the based of style or subject but toward an invisibility embedded within the network of forms made intrinsic in the presence of painting as a medium apart from others. From a global perspective, the paintings included in this exhibition are a formidable example of a larger, more omnipresent tendency in Postconceptual painting today.

This suggests a heightened view of Ciria’s artistry that virtually encompasses the forms he continues to evoke and explore through his personal vocabulary in painting. While Ciria’s work to date has shown a plethora of thematic subjects and visual devices, both in dramatic and often defiant terms, they constitute a revelatory point of view that take painting to another level, to a heightened level of manifesting what might be understand as a new source of reality through accuracy and diversity, and of giving painting a much needed separateness from what exists in the abundance of commerce that bombards our senses in the

everyday world in no matter what electronic or print medium they appear. Whereas Ciria may appropriate visual devices from commerce, he will retain his allegiance as a painter in the process of transforming them.

Whether derived from the realm of the imagination through abstract planes and gestures or through his highly evocative portraits (also painted from the imagination), Ciria's painterly concerns are forever consistent with one another. His imagination and pursuit of abstraction and representation exist on the same level. While there are infinitesimal degrees of separation in terms of color, design, material, and application of pigment (a crucial part of his working method) – as made apparent in the current exhibition – his dynamic intervals are nearly consistent in his paintings. These intervals or spaces between the forms and within his dynamic application of color cohere and enrich the surface. These intervals are what give majesty to his aluminum on wood paneled oil paintings, such as *Encuentros de Ira*, Abstract Memory series (2009), which holds a width of 1.500 cm.

In this, among other series included in this exhibition, Ciria is intent on revealing the source of his thinking that goes deeper into the structure as he builds (paints) his surfaces. At this juncture, we cannot ignore the rhythmic intervals that operate as an essential part of this process. It is, in fact, this structure that ignites our perceptual process. The intervals created within and through this modularly of paintings –or painterly surfaces– depend largely on equidistant relationships in relation to one another. It is the balance between the regularity and the measure of each modular coordinate in contrast to the painterly and optical differences that appears in each painting that ultimately matters. The structure held within these works is therefore contingent on the painterly surfaces that constitute our sense of rhythmic vibration in the act of perceiving them. These coordinates are essential to the task of how our perception works in relation to the whole. This sense of a rhythmic structure is observable throughout the serial works in this exhibition. Remember the *fauces*, the teeth and/or the bite –which is it? Ciria's *Máscaras de le Mirada* is one series, among others, each of which contribute to a somnambulant sensation. Are we in a dream taking a bite or in the process of being bitten? It occurs in the rhythmic configuration as to how we embrace visually and optically these painterly elements. Our perceptions may lead to a tactile sensation, each modular surface offering its own rough-hewn tempo, moving through dream-time in red, black, and white.

Our awareness of these sensations occurs as our perception moves across the field of paintings. Even so, our optical movements are not merely about encompassing the design variations on each surface. It is more complex. Not only does optical process operate according to an anomalous variation of repetition and difference, but at the same moment is being transformed into a phenomenology of seeing. In such an instant, we are immediately exposed to the tactility of the various surfaces as paradoxical forms (again optical) in static motion. The contrasting forms in each painting offer the potential to take us to another level of combined thought and feeling (a tendency familiar in the work of the American Minimalist, Donald Judd, as well). In the painting, *Ángulos* (2004), from the *Máscaras* series, there is a clear example.

In the process of perceiving these encounters, there is a further dimension that comes into view, a feeling of premonition that involves a transensory crossover between sight and sound. For example, the divergent and contrasting elements distributed on the picture plane appear to collide instantaneously in space that suggests a sudden impact, as we see in *Ángulos*. Notice the gestural spears of cadmium red optically moving in contrapuntal positions against a black square softening into gray in the lower right. To see these seemingly instantaneous forms

in collision suggests a transensory point of view. We see them, but we could easily imagine hearing them. The sound is a loud one. Could we arbitrarily taste them as well? Or touch them? Perhaps. The energy latent in this assumption crosses over from one sensory mode to another, not unlike a dream where images vacillate between their assumed reality and a sudden transposition into surreality. In our dreams, fluidity usurps stability. The ambiguity can be profound when the conflict of transposition overtakes us and we suddenly awaken.

José Manuel Ciria produces works of art that are inexorably related to authenticity from the vantage point as to how they are perceived. This vantage point becomes the fulcrum where his work delegates our mode of perception. *Ángulos* is not intended to offer the viewer a serene or static vision, but quite the opposite. We are phenomenological involved with this painting as an active moment in time and space and in relation to the related painting in terms of their scale, color, line, texture, and composition. But relative to the New York idea, this does not make Ciria a formalist. These are simply the tools within a modular sequence that manifest a surge of energy that the artist believes is intrinsic to the experience of painting. It has nothing to do with futurism. There is no imposition of power or illustrative symbolic content. It anything, the artist is seeking a response embedded in the psychology of perception. This requires a heightened degree of non-specificity, even when he paints his ambiguous faces, claiming that each is an imaginative conjugation of himself. The rhythmic configuration is still there, but adjusted according to its parts, the evolution and exorcism of another language, a conjugation within another set of principles, elements, components, where the tactile sensation combines with its rhythmic output.

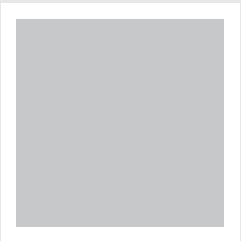
One last note, dependent on a suspension of belief, that here is offered as a form of critical compensation. Ciria's notion of memory in relation to history is inextricably bound to painting. His art largely depends on this premise. Without the context of history –both his own history and that of his surrounding environment– Ciria's paintings are deprived of meaning, which suggests that they lose their ability to transmit a psychological perception. Without history, they would exist in a void. But interpretively there is no void in Ciria's work. It is forever being pronounced again and again by way of interpretation. One reason might be the artist's shifting patterns between the abstract and figurative context. Sometimes his psychological intention appears obvious, while at other times it does not, in either case, it is most always hidden in the shadows, in the dark side of his temperament, which he retrieves his force as an artist. There would appear to be numerous examples of this in other field of creative endeavor, such as music and literature, to argue the point any further.

Yet it is important to confront this as the source of his sublimation, that is, how the conflict that resides within it, whatever that might be, is transformed as an artist into something else. His recent *Procedures Installation* may have come through this process. However it came, *Procedures* offers another step in many of the issues I have put forth in this essay. Clearly Ciria has expanded his selection of color and his methods of application, which now appear to verge on a systemic process to be seen either from an aerial or a perspectival point of view. Either way, it is a new direction that holds rhythmic sensation within a serial approach to painting in a way that finds its parallel in the synchronic moment of the present. There is energy in *Procedures*, even as these paintings exist in suspension, perhaps, in deferral for the moment. Time will tell, as it occasionally does. But the perception of time requires a human calculation in order for art to make any sense.

Four years ago, while writing on an exhibition in New York, I became aware of Ciria's facility to move between abstraction and representation as shielding an inspired poetic

nuance. It was a valid maneuver –indeed, a veritable sensibility– that carried with it an acute aesthetic awareness. I suggested that his paintings (at the time) went beyond the scope of expressionism by imagining time within timelessness. I understood this as Ciria’s way of confronting the inevitable deceit that accompanied virtual networks in which the deluge of electronic images offered the despairing possibility of dissolving the prospect for the human sensory apparatus to operate effectively. Ciria’s inadvertent solution was to return painting to the possibility of another kind of truth, which I spoke of as follows: “While the poetic darkness of Federico García Lorca and the painterly visions of Motherwell and Tàpies may still hover in an exfoliated landscape, there are unsuspecting moments of brilliance [in Ciria’s paintings], like indeterminate fireworks bursting like clockwork overhead.” As for the present, I cannot determinate whether they are still fireworks or fish glowing in an iridescent tank of brilliant sunlit seawater, but whatever the phenomenon, it remains a remarkable one as Ciria continues to invent fluid structural forms through a heightened poetic vision that engages the way we look at painting today.

Robert C. Morgan lives in New York and functions as an art historian, writer, critic, artist, poet, educator, editor, and curator. In 1999, the Municipality of Salamanca awarded him the first Arcale prize for his work as an international art critic. Author of many books, his Spanish language editions include *El Fin del Mundo del Arte y Otros Ensayos*. Buenos Aires: Eudeba (Libros del Rojas), 1998 and *Del Arte a La Idea*. Madrid: Akal, 2003. His is a member of the European Academy of Science and Arts in Salzburg and is Professor Emeritus in Art History from the Rochester Institute of Technology.



Organic Magma

Laura Revuelta

I decided to write this text about José Manuel Ciria as the words flashed back to me from memories. As the ideas emerged. In a kind of verbal abstract expressionism. It is totally surreal, because this has nothing to do with his work or the unconscious, nor unconsciousness. Expressing it in legal terms, as it were.

I am sitting in front of a window from which all I can see is the sea. A vast monochrome sea. Dark, with subtle, veiny white crests. There is no land to be seen. The sky is a soft blue and white. This sequential repetition is actually a perfect abstract exercise, however real it may appear at a glance or to superficial interpretation. I am thinking about paintings by José Manuel Ciria, and his *Fauces* [“Jaws”] exhibition. I can find no references to his colour ranges that appear to spring from the bowels of the Earth rather than from the depths of the sea. Reds, blacks, earthy tones, like volcanic rocks. Despite this, I can imagine his pictures floating on the surface. Not adrift, simply lending intensity to the monotonous horizon. I would link this imaginary sequence with one of his painting installations where the pictures were scattered on the cold floor of a museum, in the *Abstract Memory* series, to be precise. Memory is as abstract as the environment that surrounds me. That is why my visual relationships are as abstract as his pictures.

I cannot say that I know everything about pictures by José Manuel Ciria, but I have known about them for a long time. Neither can I say that I know everything about talks given by José Manuel Ciria and his internal discourses, but I do know about many of his concerns mentioned in long interviews and private conversations. Painting and just painting. I cannot say that my knowledge is complete, and less so since I have only once read some of the catalogue texts that he wrote for his exhibition at the Tabacalera rooms in Madrid. Surprising flashbacks. I have come to the conclusion that he should indeed write catalogue texts himself. Simply delightful in intensity. A slap for the sceptics of painting, and therefore, of his work too. Why should I, let alone others, describe him? Simply because he asks us to translate his paintings into phrases and concepts. He trusts in our words. I trust more in his words. I just try to give them a further twist in the context of the artistic reality of our time. And José Manuel Ciria is largely a single-handed sailor, and who am I to throw him a line as his paintings sail in front of my eyes.

After dedicating many years to explaining, arguing and communicating contemporary art, I have not often come across artists that have the gift of words: be it spoken or written. All though the history of art, there have been first class artists who, despite their supreme ranking, have had their texts more highly valued than their work, although this theory arose in the closed world of the experts. Be not surprised you outsiders, but Dalí was one of those cases. There are those that have even said that he was a much better writer than a painter. I have to agree, but the keen dollar has always rewarded artists more than writers. José Manuel Ciria is a good writer, but he is first and foremost a tremendous painter. His word power is scintillating. His painting is scintillating too. Simply sparkling and dazzling the view. With spots of paint.

For more than two decades, I have shared every day of my life with a painting by José Manuel Ciria. And with an engraving too. They are works from the time when he still had not left Madrid. He had yet to begin his international journey in search of transformations, of a market, readings and interpretations. Despite changes in his luggage, everything Cirian is hidden in his bags. Nobody can hold a candle to him. His first stopover was New York. New York is José Manuel Ciria's city. I dare say for the passionate, if not the sentimental. New York is no painting by Hopper. It is not a Warhol image. Although many who subscribe to that view would say so. New York is flesh and blood abstract expressionism. New York is split and cracked paint. It is an old, but not a tired city. Of old, José Manuel Ciria's painting has these same essences, but it is neither tired nor spent. It is street painting that gathers together the remnants of a city where the walls and sides of buildings –where better to find a canvas– view to see at the shreds of advertising billboards, painted and repainted with graffiti and the desire to cover urban wounds. A city in perpetual construction, as is Ciria's painting. This is where new languages begin to be incorporated into his work. From videos to the objectual.

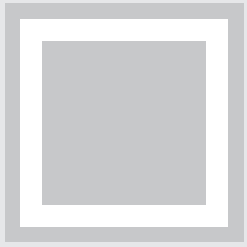
After that came Berlin. And then London, the city where he now lives. However, Madrid is a city that he always comes back to. He told me once that, to his frustration, in New York he painted like he did in Madrid. And also the other way about, that in Madrid he painted as if he were in New York. His inspiration or his muse took the flight in the opposite direction whenever they pleased. Until the schedules changed. This, in the end, has not been a problem, the artist's vital and existential journeys ended up together, crossing one another, coming and going like underground currents. If one had to place Ciria's painting in a particular tradition, the most obvious would be abstract expressionism, but that would only be for a small part. His works gush with paint as if each of his paintings were sprouting from reinvented history. When the art world splits into groups, for or against painting (for or against the conceptual) he took the middle ground, albeit not equidistant. To José Manuel Ciria, he would have liked to have peed in Duchamp's urinal, marking territory between his third and fourth generation court of third or fourth rate acolytes. No one pees on José Manuel Ciria's territory, owing to the conceptual, there is nothing to be gained. He has learned the hackneyed tricks of the conceptual, but he knows that there can be no tricks in painting. Given the easy or the difficult route, he kept to the latter although the revenues were lower and more complicated. More complicated, but it would be others who would play or toy with that.

Words cannot hide what is in the end just a gimmicky word game. A game of cups, passing ideas from one beaker to another, trying to lose the spectator's gaze and interest. This is what much art has become over the last few decades. The good thing about José Manuel Ciria is that there is not much to explain, although we could explain many things if we were to look below the layers of paint.

He left New York to go to Berlin. For personal reasons rather than the necessity to change the cycle, although the cycle did change. Such is the law of life. The map of art history is marked by different capitals. They say that that of our time is Berlin, as was once Paris or New York. In the desolate streets of this city of the fallen wall, was born the fame to host any artist who yearned to launch the success or fashionability of his career into orbit. José Manuel Ciria's soul froze over. Berlin had little to offer him and he had little offer a city which, personally, I find quite eerie. With the wall through the middle, or without the wall. However anti-modern or against the grain it may seem, Ciria rounded the corner on Berlin. There is not much to be ripped from the scars torn into the asphalt. And what a conducive place it could have been for intense painting by Ciria, due to the wound that opened with the death of his father, who he always referred to as his most faithful companion. I met him in Madrid. He was always at his side and it could not have been easy sitting beside his artist son. His work, after his father's death, began to fit into one head, but the heads multiplied like removal boxes in an interminable house move. Faces and gestures appear, among the torn-apart and the monstrous. Internal and external ghosts. Exploring the disease of creation and the creator, of origin and death. Pictures like ultrasound images of the soul.

His future is like a mountain of boxes. The artist on the move with all in tow. One box, then another, and another. Who will be the lucky one who gets to unpack it all? The material and the immaterial. Each box guards a secret, a reality and a surprise. Since that time, his pictures have been filled with boxes. Just like his studios, and his life circumstances. In this exhibition, Ciria unpacks a good many of his obsessions under the mantle of the title *Fauces* [Jaws]. Although the name may suggest violence, his painting is pure creative anxiety, but not aggressive. Experimentation with the pictorial concept, with the soul, with essence. The scene set with the white cube represents the walls of the museum, which will radiate fire, as if the volcanic activity of this place has jumped to life again at the surface. The constructivism of the architecture in the constructivism with which Ciria also experiments in his work. Ciria has come to a time in which he has made a friend in Malevich.

TEA is a museum designed by Herzog and de Meuron. This detail has just come to mind. Two architects who gather the organic, and use it in their constructions. I think that José Manuel Ciria's work is extremely organic. It comes from a picturesque land that is usually completely barren. An island that is magma, a museum that has something of the magmatic, of a grotto illuminated from within by the light of these paintings done in flashes of inspiration and life. From within, to the exterior. From the traditional, to the avant garde. From the concept of expressive intensity. Construction and destruction, to reborn.



One World or Another? One World and Another!

Ciria in an International and Historical Context

Aldwin Kroeze

For centuries

mankind is warned to be careful what to wish for. With precisely this warning in mind, I will start a short journey to reach out for some specific aspects of the artist José Manuel Ciria in order to put him in the context of the contemporary art world. The journey departs from a little town in the Italian sun: Sienna. Nowadays it is known for the annual Paglio horserace, the beautiful architecture like the Duomo and the paintings by Duccio which can be found in the *Museo dell'opera del Duomo*. Some centuries ago Sienna was also known for being one of those proud cities that dreamt of great things among which building the biggest church in the world. Due to destiny that huge Duomo never became reality. The wonderful wish crumbled apart and with it the greatness of the city. The Duomo that nowadays impresses tourists from all over the world is nothing but a shadow of the big wish of centuries ago. Actually, next to the *Museo*, one can still see pieces of wall that once were supposed to carry the roof of the church and it is a strange thing to consider that the pavement where people park their cars once was destined to be religious ground. This Piazza del Duomo is a witness of the fate of this city. It is a history lesson in which the world of wealth en wishes and the world of loss and disaster come together. Their confrontation brings us insight and helps us reflect on ourselves, humanity and history.

Inside the *Duomo* is the 'lucky' territory. No pavement or parking spot but exclusive marble floors with scenes of wise en pious people. Most of the mosaics are extremely vulnerable and therefore protected by fences. Their area is not for walking, but only to be looked at. One of the scenes depicts the peculiar figure of Hermes Trismegistos. He is shown while teaching Moses. Trismegistos is not a historical person, but a rather hybrid creation that can be traced back to several gods from Egypt and Greece. The theories attributed to him have their influence even in the contemporary era. Important for our journey is that he links the normal every day world in a direct one on one relation to the higher spiritual world. One world mirrors the other. So he too embodies the confrontation of two distinctive worlds and by doing so he brings us insight on how to deal with reality.

This marble scene of Trismegistos can also be seen in The Netherlands, namely, in the museum of contemporary art, De Pont, in Tilburg. Here you can find the four paintings made by Sigmar Polke in 1995 after the mosaic of Sienna. I have seen studied those paintings dozen times and often I go there with my students so they can experience the strategy laid out by Polke. Polke took parts of the scene and represented them with uttermost control in black ink with an enlarged pattern similar to the ones that were used for printing in newspapers. The carrier for three scenes consists of half transparent polyester. At the back of the carrier Polke threw buckets full of paint as a statement of total chaos. Again a confrontation of two distinctive worlds. This time without a church wall in between to tell us where to park and where not to walk. So when we look at the paintings we do what we can do best: We take the situation for granted and almost unconsciously we melt the two worlds together. We unite the world of expressive chaos with the world of methodical control. Dots and splashes challenge us in this pas-de-deux and in a split second the dots become people and the splashes become trees. Only after a second look or a teachers guiding hand the observer starts to deconstruct this symbiotic entity. Thereby grows the awareness of a trinity of identity of those two worlds on the on hand, and on the other, the one world of us looking and giving sense; not a lesson in history, but a lesson in semiotics and *Gestalt*. It works like an elixir of insight, or, to put it in line with Trismegistos, like a kind of alchemy, in this case the alchemy of painting and representation.

Representation is also one of the themes of Polke's 'partner in crime', Gerhard Richter. His ability to paint with photographic precision, allows him to play with it or even mix it with the opposite: abstract expression. An example of Richter's playing can be found in the diptych Moritz (2000) where he shows his son as a baby. One part of the diptych is slightly blurred, whereas the other part seems photographic until it is noted that the spoon the child is holding in his hand has not been painted at all. The canvas itself has become one with the represented image. An example of using abstract expression can for instance be found in Baumgruppe (1987). In this painting Richter mixes photographic control with expressionistic brushstrokes. Although it is hard to ignore the two separate identities in manner of painting we will in the end bring them together in a meaningful unity.

Richter and Polke both started this way of working in the sixties. In America the triumph of Greenberg and The School of New York was crowned with both Post Painterly Abstraction and Minimal Art. Representation had been put aside for almost two decades in favour of the modern search for purity as well as giving leeway to each medium to express itself instead of lending itself to pretend to be something else. At the same time representation had developed into a culture of images which in any political climate had significant impact in society as it influenced the people surrounded by them day after day. This was particularly apparent in the two Germanies Polke and Richter were part of. It was here and in the consciousness of these two painters where the two systems of imaging and representation came together. This way the east and the west with their own visual cultures gave birth in their confrontation by paintings that gave insight in ways of representation.

Richter and Polke called their response Kapitalistic Realism and the paintings described above can be derived from this initiative. At the same time another German painter, Georg Baselitz started with his 'heftige Malerei': representation not controlled by visual schemata but guided by personal emotion. He and his friends became the neo-expressionistic group *Neue Wilden*.

Thanks to the theoretical base of schemata of representation, figuration re-entered the art world worldwide. It was not applauded by all though. Moreover, in the same period, others took even greater distance from figuration and embraced concept as the keystone of art. To them even the artwork itself became less and less important. Art, for them became merely a means to communicate ideas. A lemma like Agenda art is a good illustration of how political practise got embodied in the world of art.

These are not just the ingredients of an art world evolving slowly from a modern view into a more postmodern consciousness, they also set the context in which the young Ciria decided to 'become a painter'. After some childhood years in England, Ciria and his parents moved to their home country, Spain. Whereas he was called the 'little Spaniard' in England, he now got nicknamed 'little Englishman'. The choice to go to art school is not surprising for someone who has been drawing almost right after being born. However, art school turned out too problematic for Ciria. He went to the art school of Madrid, where he soon found out that political debate was much more important than painting. Eric Fischl noted similar problems in several occasions during his academy time in America: they were willing to teach you everything except how to paint. In the Meanwhile a great number of young artist felt an urge to paint. I already mentioned Baselitz with his *Neue Wilden*. Fischl together with Schnabel and others can be considered as representatives of the *New Image Painting*, and in Italy painters such as Chia, Cucchi and Clemente were being launched as being part of the *Transavanguardia*. Although imaging played a great part in this development, the real focus was on the process of painting itself. For several painters representation was a mere excuse to play with the brushes: to undergo the alchemy of painting.

Ciria fits more perfectly in this profile than he might have liked. After he dropped out of art school, he decided to explore the world of painting on his own. Even though human figures show up in his paintings of the late seventies and early eighties, his focus on exploration and experimentation lies with means and materials. In 1984 not only the young German painters presented themselves in Madrid, Ciria too exposed himself to the world. He enters the world of art in more than one way. Apart from his paintings with a sometimes Magritte like atmosphere and figures that do resemble those of Clemente, he also joined the art debates and started to read about art.

For Ciria his entrance in the world of representation turned out to be embracing the world of personal experiment with materials. Likewise, he entered the world of theory and thoughts of others, in order to learn and understand his own world of painting and thinking. From Kandinsky to Greenberg, all their secrets of modern painting and modern thinking were revealed to him and reworked by him to personal benefit. Just when the art world started to turn away from Greenbergian Modernism, Ciria found his personal values in its depiction of purity and unity about the medium expressing itself. He didn't stop here, he wished even for more! Because he dropped out of art school he became a sort of an outsider; at least for as far as the implicit rules were concerned. For Ciria there were no walls or fences, no 'where to park or not to walk'. Guided by passion alone he started to mix the world of Greenberg with the world of Surrealism with processes akin to Max Ernst en Joan Miró. It is a tricky road; remember the warning! Entering the world of theory and mixing it with experiments in which control is lost willingly, is not without risks. Ciria destroyed many of his works from this period.

He broke down the structures of representation, which unavoidably leads to the question: How to handle the issue of control in the process of abstraction? Losing control is one way of dealing with it, but to subdue or commit the abstraction to a geometrical order, is another way. Again Ciria knows how to complicate things. He takes Max Ernst, pours in a bit of Soll Lewitt and then just waits to see what will happen. Meanwhile he made notes and those notes would become his own way of rewriting art theory in the nineties.

While Charles Saatchi in London pushed the *Young British Artists*, like Damien Hirst, to the frontlines of the art world with their ready-made sculptures, and Peter Ludwig in Germany got excited about the painterly craftsmanship of the *Neue Leipziger Schule* with among others Neo Rauch, Ciria had his own fin-de-siècle triumph in Madrid. The experiments and thoughts had written down in 'the Notebook' became his 'rules'. They provided him not only with the strategies to work, but gave him insight on a deeper level about how those strategies might be brought together in a unifying platform. It is here that modern thinking meets postmodern playfulness. This platform, the Automatic Deconstructive Abstraction, can be seen as a instrumental research into the dialogue of communication levels of painting. The material aspects all have their place in it, and so do themes like time, memory and experience. On a profound level Ciria's work became a dialogue with us. His paintings tell us about all the worlds Ciria entered and how boundaries between those worlds are but mere inventions. It is the magic of Polke, together with the formalistic reflections of Mondrian, the expressionistic gestures of Pollock and the mental values of Fontana. This is how the artist Ciria enters the world of the 21st century. Could one wish for anything more? When your name is Ciria the answer is: Yes, a lot more! Actually he was already looking for a new world in the most literal meaning of the word. In September 2005 he left Europe to enter the world of America.

The warning of 'be careful what you wish for' is not only repeated here, but also became reality when it comes to Ciria's first months in New York. With everything ready, and even with the window wide open, the muses seemed to go anywhere except to Ciria. Notes that were made in Madrid, seemed to be valid only when living in Madrid. The Ciria empire that entered the new century victoriously, was turning into barren land. The wonderful wish was crumbling down, while in the art world itself the phenomenon of appropriation art was given more and more body with artists like Kehinde Wiley. Appropriation art was not completely new. Quoting or rewriting works of art within new works of art actually has a long history, but it seems to have changed its purpose during the modern era with artists like Manet and Duchamp. In the eighties of the 20th century when postmodernism had its party-time with 'anything goes', commenting or just playing with history became a strategy of several painters, among which Carlo Maria Mariani. Twenty years later it was a more mainstream strategy as part of the deconstructive process of giving meaning through art. Wiley, for example, takes famous paintings from the western world with powerful men and replaces them with people from another race or culture to communicate about cultural hegemony in art, history and art history. It is tempting to connect this to the way our image reigned culture has grown. Even more than in the sixties images are all around us and in many ways they have replaced the sense of reality. Baudrillard already warned for this and so did Susan Sontag. In this world, in which images can replace reality it is not strange that artists make use of images of works of art to come to new works of art. The represented artwork or reality has become a conveyer for meaning, a tool or a phrase like 'to be or not to be' transposed from the world of the past into the world of contemporary culture.

Meanwhile in the world of Ciria, this world of the past came also knocking at his door. I understood that it was one of his friends that pointed him in the direction of the Russian painter Malevich. This friend noted some resemblances in early work of Ciria. This means that Ciria

does not only returns to his roots of the eighties with the Magritte-like atmosphere, but also that he dives into the work and world of Malevich to check the connection and to rework the suprematic theories of the Russian into a Post-Suprematica project. With this step representation re-enters the work of Ciria. In the hands of the artist the language of the images evolves into a new personal way of expressing. It also means that Automatic Deconstructive Abstraction got replaced by a new set of fundamental rules. That new platform is the Dynamic Alpha Alignment. Not just Malevich was revisited, Ciria also looked at the history of painting itself. Just like William Hogarth presented us in the eighteenth century with his line of beauty, Ciria presents us with new paintings in which he works with similarities that he found in great works of art concerning their points of focus and tension. It is a diachronic view on qualities in the history of painting. Another way of saying this is that Ciria entered the world of appropriation art, but came out of it with something completely new and personal. He created again his own world by bringing together realities of others, without completely abandoning his older worlds. For example Ciria's ability to go beyond his point of control, which he developed from surrealist theories, brings him now to works in which persons seems to be decomposed into their most essential parts much akin the process to be found in the sculptures by Henry Moore.

The same is true for the Schandenmaske project which started in 2008. Malevich-like heads form a the basic structures to host expressive brushstrokes of colour. The hand of the artist hardly seems to be in control and on several occasions the world of experiment and pure painting seems about to take over. All raising the question what it is exactly that these masks are revealing or hiding? Isn't there a real risk that the wish to bring these worlds together without walls or fences will get things out of control? Ciria is too much a postmodern strategist not to oversee these developments with a big smile. He even tempts the development by starting a series of doodles with a Miró like freedom. At the same time other developments would really take control for a moment. Already in 2004 Ciria discovered that in Automatic Deconstructive Abstractions sometimes shapes could occur that either by themselves or together with other abstract shapes all of a sudden became a stimulus to an association of representation. Ciria got grip on this with a series of Rorschach Heads; paintings that force the observer to construct the heads and feel conscious about doing so. A year later in New York after revisiting Malevich the Rorschach Heads returned in a second series in which -not surprisingly- the influence of the post-suprematica project can be seen and felt. Among other things, it shows how consciously Ciria re-entered the world of representation. Due to personal loss and experiences the theme of the human face becomes a central focus point in 2009. Maybe as part of a process of grieving, Ciria starts to deconstruct photographs of male heads into organic shapes consisting of just lines. The shapes themselves are abstract and when seen in a small group they seem to be some kind of google-earth image of islands in a big ocean. Ciria puts these same contours also on canvas and fills them with colour. These are the third series of Rorschach Heads. Some of the contours have been filled with the greatest control. The result is, that the abstract shapes become faces and the paintings themselves combine the world of abstraction and the world of representation at again a new level. The faces are loaded with emotions and the titles trigger our fantasy to turn each face into a little story. We read a part of human history and emotion through some colourful abstract shapes. It is therefore no surprises to see that Ciria filled some of the shapes with less control and with more gesture and expression. He also created focus points by slight deformation and another level of abstraction. In these shapes elements, like the eyes, sometimes reach to an iconic level. Due to the transformations, Ciria not only brings methodical values together with morphological research, he also puts in some iconic value. Even when he lends dark contours out of the imagery world of the comics, the characters breath the depth of a personage of 'Waiting for Godot'. The power and quality of this work remains not unnoticed and again there

is an empire of Ciria. Again we have to wonder: Should one wish for more? Ciria's answer is clear again. He leaves America and enters a new world: the world of his childhood, England.

In a way our 'little Spaniard' has returned home. But at the same time, he has not. He is no longer the eight year old spending his time just drawing. He is now the postmodern strategist who has already conquered two empires and established two sets of rules to construct his own painterly fundament. Ciria is sure for one thing though: Those two are begging to become a trinity. ADA and DAA will get company of AAD. A series called 'Puzzles' seems to tell us that Ciria is looking for a direction to give contents to it. It is with his next series, 'Boxes', that he finds out that the new path had in fact already started. In this series we can see boxlike shapes being repeated and being transformed. Sometimes they are accompanied by shapes from previous series, like eyes from the Rorschach Heads. The iconic value of the shapes turns out to possess a great associative power. In a semiotic way they rule and determine the way people put meaning into the paintings. So we see that, after methodical and morphological research, now the time has come to enter the world of symbols and signs and to create a kind of matrix of iconic values. Ciria called this the Associative Adjective Determinations. Since this started just about one year ago in 2014, the project is still evolving and a whole new world is still waiting to be discovered.

Meanwhile the old worlds of Ciria are not forgotten. On the contrary, they are growing. A good example is the Psychopomps series. The carrier is no longer just a canvas or a canvas with geometrical forms, it is a canvas with a certain photographic print. In line with the third platform the representation functions as a symbol, as an instrument or tool of meaning. This carrier is combined with expressive abstract gestures in paint. Two distinctive worlds are confronted and combined in the paintings in the way described above by the works of Polke and Richter. Remember their alchemy of representation and expressive abstraction!

One of the paintings in the series is being called 'Eye' (2013). The eye can be seen in the digital print on the canvas, which is combined with an abstract geometrical strip of green at the bottom. On top of both, the print and the green, are nine spots of expressive gestures in white, red and black. The picture is triggering me. Just like the Trismegistos by Polke it urges you to look at it time after time which leads you to experience the strategy of these two worlds. Even when we look at the details, the hybrid world of it enters the deepest world of sentiment. The brushstrokes can be seen colour by colour. As is the print. It is easy to imagine that they become alive and stimulate you to travel in your mind to the angels of Giotto in the lapis lazuli air of the lamentation of Christ in the Capella degli Scrovegni at Padova. How many times have I already seen and experienced them when I lived in that town in the nineties. I know I am not the only one who has seen them. When Ciria stayed some months in Rome, he travelled through Italy to experience its cultural treasures. He went south to Paestum and north to Padova. He even went in between and visited a town that once was proud enough to wish for the biggest church in the world. His stay was in the early nineties and after years of experimenting, but also frustration, he was just on the road to conquer his first empire. Ciria collected worlds and brought them together. He did not put walls between those different worlds to give direction to parking places or put up fences to prevent people from walking on marble mosaics. He gave our world his hybrid world in which all of us can make choices about where to park or not to walk. In his world we can walk or park wherever we want. But then Ciria wished for more and he created more. Like the 'little Greek', as the roman emperor Hadrian was being called, Ciria conquered world after world and kept wishing for more. We started this little journey with the warning to be careful what to wish for. Ciria did not listen at all, not even for a second, and I have to admit: I am glad that he didn't!





José Manuel CIRIA Manchester, 1960

Exposiciones individuales

2015	TEA Tenerife Espacio de las Artes, Tenerife. Galería Alicia Winters, Arnhem (Holanda).	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.
2014	Tabacalera – Espacio Promoción del Arte, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid. Museo Fundación Memorial de América Latina, São Paulo (Brasil).	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).
2013	Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires (Argentina). Galería Kornfeld, Berlin (Alemania). St. James Cavalier Center for Creativity, Valleta (Malta). Sala de Exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra la Vella.	2003	Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo. Galería MPA, Pamplona. Sala de Exposiciones La Lonja, Alicante. Casal Solleric, Palma de Mallorca. Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza. Galería Pedro Peña, Marbella. Galería Fernando Silió, Santander. Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
2012	Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest. Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (Mexico). Museo del Patrimonio (MUPAM), Málaga. Galería Gema Llamazares, Gijón. Galería Christopher Cutts, Toronto.	2002	Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv (Israel). Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona. Galería Italia, Alicante.
2011	Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia. Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal). Galería Stefan Stux, Nueva York.	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).
2010	Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia). Monasterio de Prado, Consejería de Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid. Círculo de Bellas Artes, Madrid. Palacio Simeón. Diputación de Orense, Orense. Espacio ArtelInversión, Madrid. Edificio Miramar, Sitges.	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.
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).	1998	Galería Guy Crété, París (Francia). Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal). Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica). Galería Wind, Soest (Holanda). Galería Salvador Díaz, Madrid.
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).	1997	Galería Hvgo de Pagano, Nueva York.
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.	1996	Galería 57, Madrid. Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza. Galería Orange Art, Milán (Italia).
2006	Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), Mérida (Méjico). Galería Fernando Silió, Santander. Galería Pedro Peña, Marbella.	1995	Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania). ARCO´95. Galería Adriana Schmidt, Madrid. NICAF´95. Galería Adriana Schmidt, Yokohama (Japón). Galería Toshi, Tokio (Japón). Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

1994	Galería El Diente del Tiempo, Valencia. FIAC´94. Galería Adriana Schmidt, París (Francia). Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania). Capilla del Oidor. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
1993	Galería Almirante, Madrid. Galería Delpasaje, Valladolid. Galería Ad Hoc, Vigo. Galería Altxerri, San Sebastián. Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
1992	I.C.E. Munich (Alemania). Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
1991	Galería Al.Hanax, Valencia. Galería Uno, Madrid. C.C. Nicolás Salmerón, Madrid.
1987	Galería Imagen-Doce, Sevilla.
1984	Galería La Ferrière, París (Francia).

Exposiciones colectivas

2015	<i>KUNSTRAI´15 ART FAIR. Galeria Alicia Winters, Amsterdam (Holanda).</i> <i>“La revelación de la pintura”</i> . Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación CAM. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA). <i>”Made in Spain”</i> . Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Málaga. <i>“Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán”</i> . Instituto Cervantes, Hamburgo (Alemania). Instituto Cervantes, Múnich (Alemania). <i>“Los valores de Suárez”</i> . Museo Adolfo Suárez (MAST), Ávila.
2014	<i>ART CONTEXT MIAMI´14. Galería Kornfeld, Miami (Estados Unidos).</i> <i>”La imagen fantástica”</i> . Kursaal. Sala Kubo-Kutxa Espacio, San Sebastián. OPEN STUDIO´14. Madrid. <i>“Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán”</i> . Instituto Cervantes, Frankfurt (Alemania). <i>“Colección AENA de Arte Contemporáneo”</i> . Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid. <i>“Tiempos Modernos”</i> . Museo Regional de Arte Moderno de Cartagena (MURAM), Cartagena. <i>“Surfboards Master Pieces”</i> . El Oceanogràfic, Valencia.
2013	PINTA LONDON´13. Galería Paula Alonso, Londres. <i>“Kunst uit privé-bezit”</i> . Stadsmuseum ´t Schippershof, Menen (Bélgica). Colección Ars Fundum. Parador de Turismo de Cuenca. Parador de Turismo de Alcalá de Henares. <i>“Surfboards Master Pieces”</i> . Museo Cristóbal Balenciaga, Getaria. <i>“FASHION ART”</i> . Museo Reina Torres de Arauz (Panamá). Bienal MoBa (Alicia Winters Gallery) Arnhem (Holanda).
2012	<i>“Trazos, Tramas, Trazos. El Collage en la Colección del IVAM”</i> . Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia. <i>“FASHION ART”</i> . Casino de la Exposición, Sevilla. Casa Décor, Madrid.
2011	THE ARMORY SHOW´11. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos). ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid. <i>“Maestros de la pintura”</i> . Galería Cordeiros, Oporto (Portugal). <i>“Homenaje a Vicente Aleixandre”</i> . Instituto Cervantes, Rabat. Museo del Revellín, Ceuta. <i>“Obras seleccionadas de la Galería Cordeiros”</i> . Bolsa Portuguesa, Lisboa (Portugal). <i>“FASHION ART”</i> . Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid. Galería Cordeiros, Oporto. <i>“60 años de Arte Moderno y Contemporáneo”</i> . Mystetskyi Arsenal. Museo Nacional de Arte de Ucrania. Kiev (Ucrania).
2010	THE ARMORY SHOW´10. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos). ARCO´10. Espacio Ruinart, Madrid. ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid. <i>“Pintura Contemporánea”</i> . Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).

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

2009	ART CHICAGO´09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos). <i>“X-Initiative”</i> . DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos). <i>“I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.”</i> . Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montgomery. National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos). <i>“Puro Arte”</i> . Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo. ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid. <i>“Calle Mayor”</i> . Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres. <i>“Homenaje a Vicente Aleixandre”</i> . 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). <i>“Una cierta figuración”</i> . Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid. ESTAMPA´09. Espacio ArteInversión, Madrid. <i>“Colección AENA de Arte Contemporáneo”</i> . Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila. <i>“FASHION ART”</i> . Paseo de los Museos (Casa Santo Domingo) Antigua, (Guatemala).
------	---

2008	ARCO´08. Fundación 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). <i>“Horizontes”</i> . III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla. <i>“Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea”</i> . Galería Cordeiros, Oporto (Portugal). FIART. Galería Cordeiros, Valencia. <i>“Lenguajes de papel. Colección CIRCA XX Pilar Citoler”</i> . Círculo de Bellas Artes, Madrid. Galería Italia, Alicante. ESTAMPA´08. Espacio ArteInversión, Madrid. <i>“Pintura contemporânea”</i> . Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal). <i>“Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica”</i> . Galería Proyecto Arte, Madrid. <i>“Moderno y Contemporáneo”</i> . Galería Benlliure, Valencia.
------	---

2007	SCOPE New York´07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos). ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid. <i>“Aspace”</i> . Galería Fernando Silió, Santander. <i>“Pintura Española y Portuguesa”</i> . Museo da Alfândega, Oporto(Portugal). ART CHICAGO´07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos). ART DC´07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos). <i>“Entre Arte II”</i> . Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón. <i>“Fashion Art”</i> . Palacio de la Minería, Mexico DF. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil (Ecuador). Galería Pedro Peña, Marbella. <i>“Arte y salud”</i> . Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal). TIAF´07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
------	--

2006 ARCO´06. Galería Moisés Pérez de Albéniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.
ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.
“Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS”. Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
“Aena Arte – Obra sobre papel”. Sala Arquerías de Nuevos Ministerios.
Ministerio de Fomento, Madrid.
PAVILLION´06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).
SCOPE Hamptons´06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
“Arte para Espacios Sagrados”. Fundación Carlos De Amberes, Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
“33 Artists. Spanish Prints”. Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).
ART.FAIR COLOGNE´06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania).
TIAF´06. Galería Begoña Malone. Toronto (Canadá).
“Fashion Art”. Museo Interoceánico del Canal de Panamá.
“Estampas de la Calcografía Nacional”. Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.
“Pintura Española y Portuguesa”. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
“Solo papel”. Galería Begoña Malone, Madrid.
“Reconocimientos. Colección Miguel Logroño”. Mercado del Este,
Museo de Bellas Artes de Santander
Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Benlliure, Valencia.
Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal).
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canada).

2005 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, Bogotá. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la
Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).

TORONTO ART FAIR´04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada)
“Fashion Art”. Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (Mexico).
“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 de la Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).
“Arte-Santander´03”. Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.
Galería Metta, Madrid.
“AENA Colección de Arte Contemporáneo”. Museo de Bellas Artes, Santander.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
ESTAMPA´03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
“Fashion Art”. Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).

2002 ARCO´02. Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Salvador Díaz, Madrid.
“Km. 0”. Kulturbrauerei, Berlín (Alemania).
“AENA Colección de Arte Contemporáneo”. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
Galería Estiarte, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
ART BRUSSELS´02. Galería Bastien, Bruselas (Bélgica).
“Markers II”. EAM. The International Artist’ Museum, Kassel (Alemania).
FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
“Beau Geste”. Michael Dunev Art Projects, Gerona.
Galería Corona (Casa de Arte), Hildrizhausen (Alemania).
Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
“Moderne Schilderkunst”. Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
“Markers II”. APEX-METRO. The International Artist’ Museum, Edimburgo (Inglaterra).
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
“Copyright”. Galería Metta, Madrid.
FIAC´02. Galería Metta, París (Francia).
“III Trienal de Arte Gráfico”. Palacio Revillagigedo, Gijón.
“Matriz / Estampa”. Colección de Arte Gráfico Contemporáneo Fundación BBVA.
Sala de Exposiciones de la Fundación BBVA, Madrid.
ESTAMPA´02. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Bores & Mallo y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

2001 ARCO´01. Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Estiarte, Madrid.
FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
“La Noche. Arte español 1984-2001”. Museo Esteban Vicente, Segovia.

“Arte y Arquitectura”. Exposición itinerante: Centro de Arte Dasto, Oviedo. Centro de Arte Casa
Duró, Mieres y Museo Barjola, Gijón.
Itinerante Salón de Otoño de Plasencia. Caja de Extremadura. Museo de la Ciudad,
Madrid, Sevilla, Badajoz y Lisboa.
“Veinte Años Después”. Palazzo de Monserrato, Roma (Italia).
“Propios y Extraños”. Galería Marlborough, Madrid.

	<i>“Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano”</i>. Circulo de Bellas Artes, Madrid. Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica). ESTAMPA´01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid. <i>“Nostalgia y Encuentro de Roma”</i>. 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). <i>“Esencias”</i>. Sala Kubo. Kutxaespacio del Arte, San Sebastián. <i>“Print Makings by Spanish Artists”</i>. Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran (Irán).	Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica). <i>“SOLO”</i>. 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).
2000	ARCO´00. Galería Salvador Díaz y Galería Bores & Mallo, Madrid. ST´ART 2000. Galería Artim, Estrasburgo (Francia). <i>“Salón de Otoño de Pintura - Caja de Extremadura”</i>. Exposición itinerante por Extremadura. Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica). <i>“Lenguajes con futuro”</i>. Museo Manuel Teixeira Gomes, Portimão (Portugal). HAF´00. Galería Wind, La Haya (Holanda). <i>“Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración”</i>. Colección BBVA. Museo Pablo Serrano, Zaragoza. <i>“Colección de Arte Fundación Colegio del Rey”</i>. Capilla del Oidor, Alcalá de Henares. <i>“Maestros Contemporáneos”</i>. Blue Hill Cultural Center, Nueva York (Estados Unidos). <i>“Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración”</i>. Colección BBVA. Museo de la Pasión, Valladolid. ESTAMPA´00. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid. FAC´00. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal). <i>“Multigrafías”</i>. Galería Dasto, Oviedo.	ARCO´96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid. Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica). <i>“Líricos del Fin de Siglo. Pintura Abstracta de los 90”</i>. Museo Español de Arte Contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones, Madrid. Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria. Fundación Barceló, Palma de Mallorca. <i>“Becarios de Roma”</i>. Academia Española, Roma.(Italia). KUNST FAIR´96. Galería Athena Art, Knokke (Bélgica). Galería Clave, Murcia. <i>“Becarios de Roma”</i>. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. ESTAMPA´96. Galería Estiarte. Madrid. <i>“III Artistbook International 1996”</i>. Galería May Moré. Colonia. VII Bial de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
1999	ARCO´99. Galería Salvador Díaz, Madrid. <i>“Gráfica Contemporánea”</i>. Galería Lekune, Pamplona. Galería Estiarte, Madrid ART BRUSSELS´99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica). IV Bial Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Árabes). <i>“Espacio Pintado”</i>. C.C. Conde Duque, Madrid. <i>“Colección AENA”</i>. Museo Municipal de Málaga, Málaga. Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica). <i>“AENA Colección de Arte Contemporáneo”</i>. Estación Marítima, La Coruña. VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, La Coruña. Galería Wind, Soest (Holanda). Galería São Bento, Lisboa (Portugal). <i>“Querido Diego, Velázquez 400 años”</i>. Casa de la Cultura de Alcorcón, Madrid. <i>“Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano”</i>. La Lonja, Zaragoza. <i>“Colección de Obra Gráfica Contemporánea Banco Zaragozano”</i>. Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza. FAC´99. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal). <i>“Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración”</i>. Colección Argentaria. Museo Municipal, Málaga.	Galería El Diente del Tiempo, Valencia. Galería Athena, Kortrijk (Bélgica). <i>“De nuevo París”</i>. Becarios del Colegio de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Espace Médoquine, Talence (Francia). <i>“De nuevo París”</i>. 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).
		ART MIAMI´94. Galería Heller, Miami (Estados Unidos). Galería 57, Madrid. Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania). <i>“GESTO Y ORDEN”</i>. Palacio de Velázquez. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura, Madrid. V Bial de El Cairo, National Center for Fine Arts. Pabellón de España. El Cairo (Egipto).
	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).	
	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. <i>“Internacional Grobe Kunstaussstellung”</i>. Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).	
1997	ARCO´97. Galería Estiarte y Galería May Moré. Madrid. Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella. <i>“Colección Estampa”</i>. Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas (Bélgica). II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine Arts, El Cairo (Egipto). XXII Bial Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia). <i>“Colección Estampa”</i>. Instituto Cervantes, París (Francia). Galería Estiarte, Madrid. <i>“El Arte y la Prensa”</i>. Fundación Carlos de Amberes, Madrid.	Galería Al.Hanax, Valencia. Galería La Kábala, Madrid. Galería D´Kada, Madrid. Galería Uno, Madrid. Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia). Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania). Galería Uno, Madrid.
		Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987	C.C. Louprier, 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).

Premios y Becas

2013	Presentación del documental “Ciria, Pronounced Thiria”, invitado por el Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York y por el Museo Martin-Gropius-Bau, Berlin.
2012	IV Edición Premios Descubrir el Arte (Premio Artista Revelación), Madrid.
2009	Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
2008	Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid. Revista Wallpaper Primer Premio Internacional a la mejor decoración de Iglesia.
2002	Premio Nacional de Grabado Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella. (Primer Premio).
2001	Beca del Ministerio de Cultura y Ciencia de Israel. Proyecto para el Museo-Teatro de Givatayim. Tel Aviv (Israel).
1999	I Certamen de Pintura Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia. (Primer Premio). VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña. (Premio Adquisición). LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Valdepeñas, Ciudad Real. (Primer Premio – Primera Medalla de la Exposición). II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. (Premio Adquisición). LXVI Salón de Otoño. Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid. (Premio Extraordinario “Reina Sofía”). XXI Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Caja de Extremadura, Plasencia. (Premio “Ortega Muñoz”).
1997	II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. (Primer Premio Jurado Internacional).
1996	XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio). XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio). I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición). VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio). Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. (Primer Premio). V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. (Premio Adquisición). I Mostra Biennal d’Art d’Alcoi. (Premio Adquisición).
1995/96	Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.
1994	Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París. V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional) XIII Certamen Nacional “Ciudad de Alcorcón”, Madrid. (Premio Adquisición).
1993	III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca. (Accésit - Premio Adquisición). Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria. (Premio Adquisición).
1992	XXIII Premio Ciudad de Alcalá. Alcalá de Henares. (Primer Premio).

Colecciones y Museos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Albertina Museum, Viena (Austria).
Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas (Estados Unidos).
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard, Palma de Mallorca.
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (Mexico).
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).
National Gallery, Kinsgton (Jamaica).
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.
Diputación Provincial de Orense.
Fundación Actilibre, Madrid.
Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).
Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
Fundación BBVA, Madrid
Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
Fundación EAE, Barcelona.
Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
Fundación Lorenzana, Madrid.
Fundación 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.

