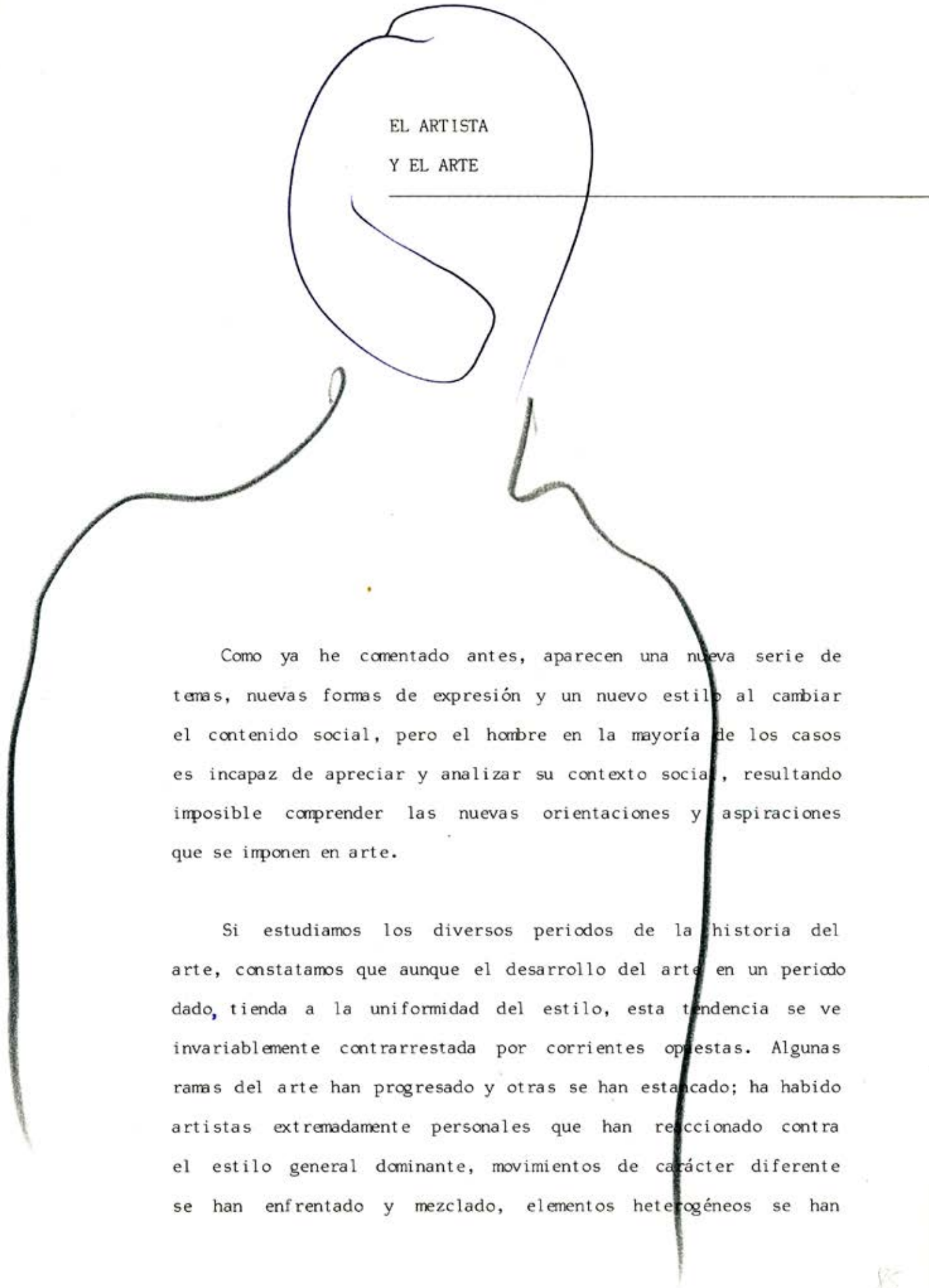




EL ARTISTA Y EL ARTE

Como ya he comentado antes, aparecen una nueva serie de temas, nuevas formas de expresión y un nuevo estilo al cambiar el contenido social, pero el hombre en la mayoría de los casos es incapaz de apreciar y analizar su contexto social, resultando imposible comprender las nuevas orientaciones y aspiraciones que se imponen en arte.

Si estudiamos los diversos periodos de la historia del arte, constatamos que aunque el desarrollo del arte en un periodo dado, tienda a la uniformidad del estilo, esta tendencia se ve invariablemente contrarrestada por corrientes opuestas. Algunas ramas del arte han progresado y otras se han estancado; ha habido artistas extremadamente personales que han reaccionado contra el estilo general dominante, movimientos de carácter diferente se han enfrentado y mezclado, elementos heterogéneos se han

008.009 Actitud. Serie Europa. 1992. Óleo sobre lienzo. 200 x 400 cm.

012.013 Sobre Cuadrados Negros I. Serie Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

014.015 Nueve ventanas. Serie Máscaras de la Mirada. 2004. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

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

020.021 Posible racionalidad. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 500 cm.

022.023 Ventana día gris. Serie Europa. 1991. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.

026.027 Iriada. Serie Maculaturas. 1992. Óleo sobre lienzo. 220 x 160 cm.

030.031 Encuentros III. Serie Encuentros Naturales. 1993. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Nuevo bosque I. Serie Encuentros Naturales. 1994. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

034.035 Evolución de encuentros III. Serie Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo y grañto sobre lona plástica. 170 x 170 cm.

038.039 Evolución de encuentros I. Serie Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo y grañto sobre lona plástica. 170 x 170 cm.

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

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

051.079 Dibujos S/t. Serie Cabezas de Rorschach III. 2010. Grañto sobre papel Bristol Vellum de 260 gr. 35,6 x 27,9 cm.

082.083 El final del verano. Serie Maniñesto/Dauphin Paintings. 2001. Técnica mixta sobre papel encolado y lienzo. 225 x 170 cm.

084.085 Figura y paisaje I. Serie Maniñesto/Dauphin Paintings. 2001. Técnica mixta sobre papel encolado y lienzo. 225 x 170 cm.

086.087 Figura y paisaje II. Serie Maniñesto/Dauphin Paintings. 2001. Técnica mixta sobre papel encolado y lienzo. 225 x 170 cm.

088.089 Resplandor. Serie Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo sobre lona plástica. 54,5 x 46 cm.
Las decisiones. Serie Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo sobre lona plástica. 54,5 x 46 cm.

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

092.093 Ábaco. Serie Máscaras de la Mirada. 2003. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

096.097 Charla. Serie Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo sobre lona plástica. 230 x 230 cm.

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

102.103 Barra. Serie Máscaras de la Mirada/El Jardín Perverso II. 2003. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

106.107 La ventana de Marta. Serie Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

108.109 Tres ventanas. Serie Máscaras de la Mirada/El Jardín Perverso II. 2003. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

110.111 La puerta del color. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Luces. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

112.113 Ventana habitada. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo, grañto y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

116.117 Siluetas de noche. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

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

124.125 La búsqueda de sentido (Tríptico). Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lona. 200 x 200 cm.

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

130.131 Espejo de agua - Ambigua geometría. Serie Sueños Construidos. 1997-2010. Óleo sobre lona plástica. 200 x 180 cm.

* Els dibuixos que contenen text i que apareixen durant el catàleg corresponen a un quadern de notes de l'artista, circa 1988-89.

* Los dibujos que contienen texto y que aparecen durante el catálogo corresponden a un cuaderno de notas del artista, circa 1988-89.

* The drawings that contain text that appear in the catalog correspond to a notebook of the artist, circa 1988-89.

los momentos estéticamente irrelevantes, tales como la moda, el esnobismo, la ilustración ficticia y el miedo a quedarse por detrás de los portadores del gusto. Cuanto más brusco sea el giro de una dirección artística a otra y cuanto más moderno sea el lenguaje formal del movimiento de actualidad, tanto más importante es la función del mediador entre autor y público, entre la producción y el consumo, los entendidos y los muchos que todavía ignoran la nueva forma expresiva. Hay que familiarizar a los profanos con los elementos de la renovación lingüística antes de que comprendan de que se trata. El monopolio de la ilustración, íntimamente relacionado con los privilegios socioeconómicos, no se abandona sin más. La cultura democratizadora y la crítica a los valores tradicionales, forman la clave para la liberación de la esclavitud de la práctica artística y lingüística anquilosante e inexpressiva. Más la llave no abre todas las puertas, y muchas menos sin pedir una remuneración a cambio de ello. A medida que los intermediarios abren el acceso a las obras antes cerradas, alejan con frecuencia a los iniciados del sentido original y principal de las creaciones. El supuesto significado de las obras de un pasado olvidado, se compra generalmente al precio de graves malentendidos. En vez del concepto de la verdadera voluntad artística, se obtiene el reflejo muchas veces falso de un arte histórico irreconstruible en su forma auténtica. Pero por muchas veces que se logre la reconstrucción, no existe ninguna garantía segura para la interpretación correcta del arte que ha perdido su actualidad, mucho más por ejemplo, para el pronóstico de un arte que aún ha de producirse.

¿EDUCAR LAS
MIRADAS?



CIRIA

CONTRA LA PARET

SITGES

siendo ciegos e insensibles
debido a la gran masificación.
días.

Según Kandinsky: "T

veces es madre de nuevo
cada periodo de la civilización
repetirse. El intento de
puede producir, a lo sumo,
muerto antes de nacer.
sentir y vivir interiormente
esfuerzos por poner en
escultura, por ejemplo
griegas, pero la obra

Para entender esto

a los antiguos griegos
aspiraciones artísticas
cuenta que el impresionismo
después de esta corrección
muerto, y que como tal
ellas.

No olvidemos, que

condiciones, siendo la
expuesto anteriormente:

ibiles al arte actual. Quizás esto sea
cación de imágenes existente en nuestros

oda obra es hija de su tiempo y muchas
stros sentimientos". De la misma forma,
ura produce un arte propio que no intenta

de revivir principios artísticos pasados
mo, obras de arte que son como un niño

no podemos en absoluto
mente como los antiguos griegos. Los
práctica los principios griegos de la
solamente crean formas parecidas a
que quedará inanimada para siempre.

concepto, no nos es necesario compararnos
tan sólo necesitaremos revivir ciertas

de principios de siglo, para darnos
nismo es una tendencia acabada, y que
nte han nacido otras que a su vez han
les no podemos ni debemos aferrarnos a

todo artista ha de reunir siempre tres
segunda de ellas, resumen de todo lo

014.021 GABRIEL SERRANO

CIRIA O COM TOTS
ESTEM CASTIGATS
CONTRA LA PARET
CIRIA O COMO ESTAMOS
TODOS CASTIGADOS
CONTRA LA PARED
CIRIA OR HOW WE ARE ALL
PUNISHED FACING THE WALL

024.047 RICARD PLANAS CAMPS

MURALS TOUS!
SOCIETATS LIQUIDES
¡MURALES BLANDOS!
SOCIEDADES LÍQUIDAS
SOFT MURALS!
LIQUID SOCIETIES

050.079 CURRICULUM VITAE

JOSÉ MANUEL CIRIA
MANCHESTER, 1960

096.108 JOSÉ MANUEL CIRIA

DIALEGS
DIALOGOS
DIALOGUES

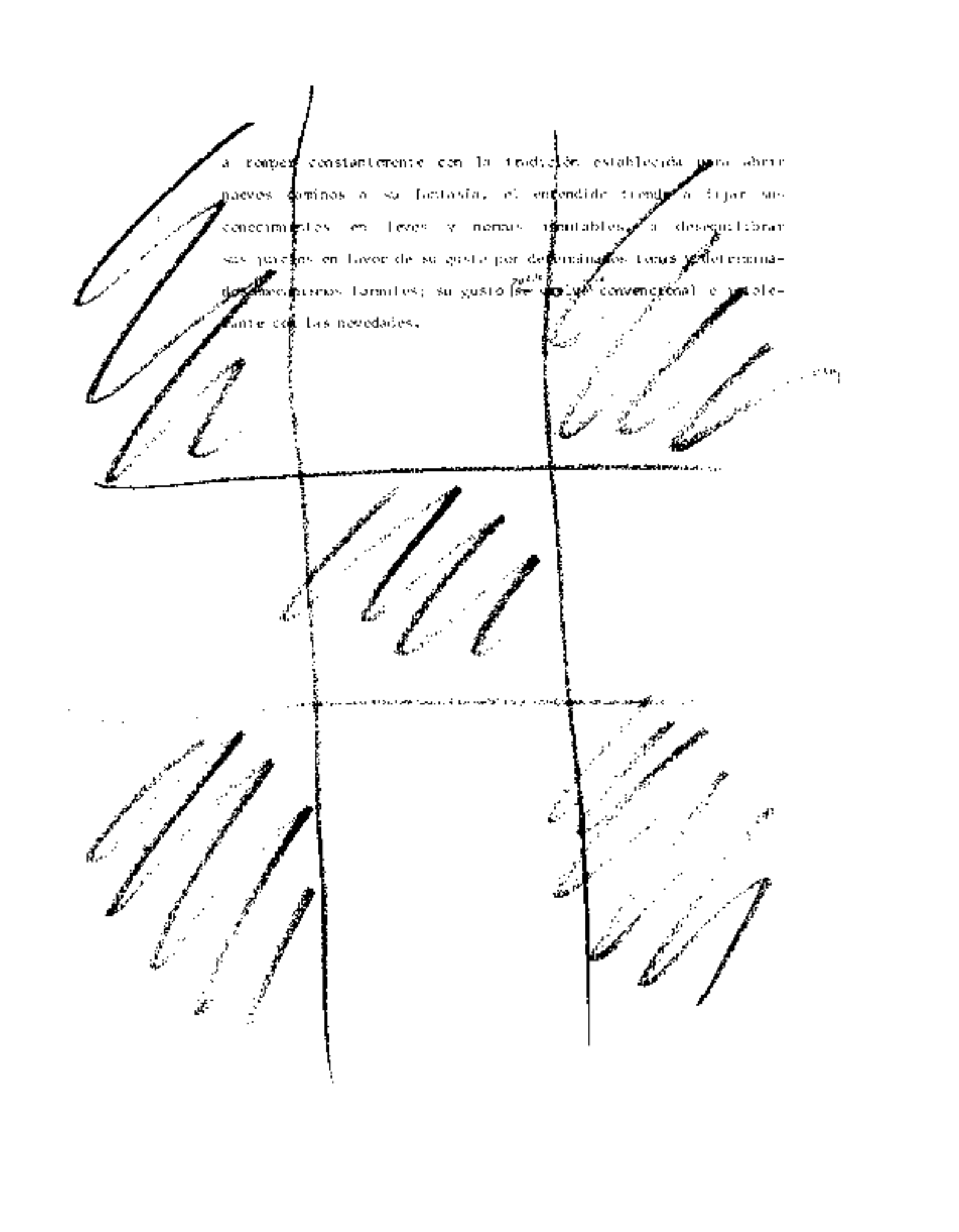
113.127 ARNAU PUIG

IMPULSIVITAT I
COMPULSIVITAT DEL COLOR
IMPULSIVIDAD Y
COMPULSIVIDAD DEL COLOR
THE IMPULSIVENESS AND
COMPULSIVENESS OF COLOUR

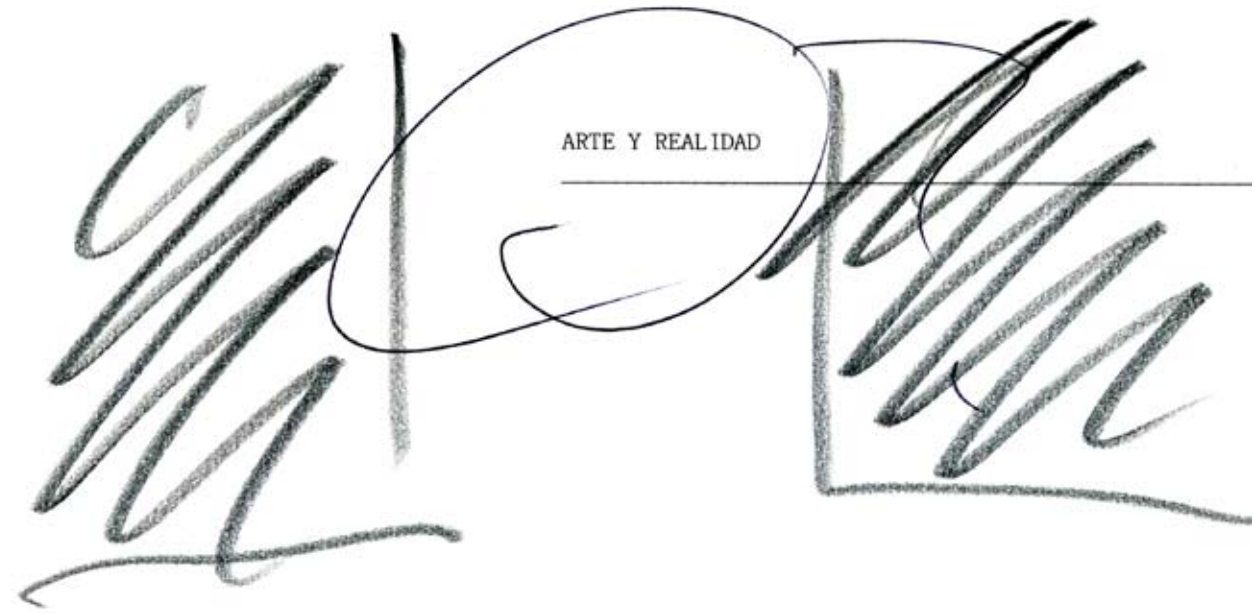


ACTI
INTEN
BUSQ
CONO
APORT

ITUD
NCIÓN
UEDA
EPTO
ACIÓN

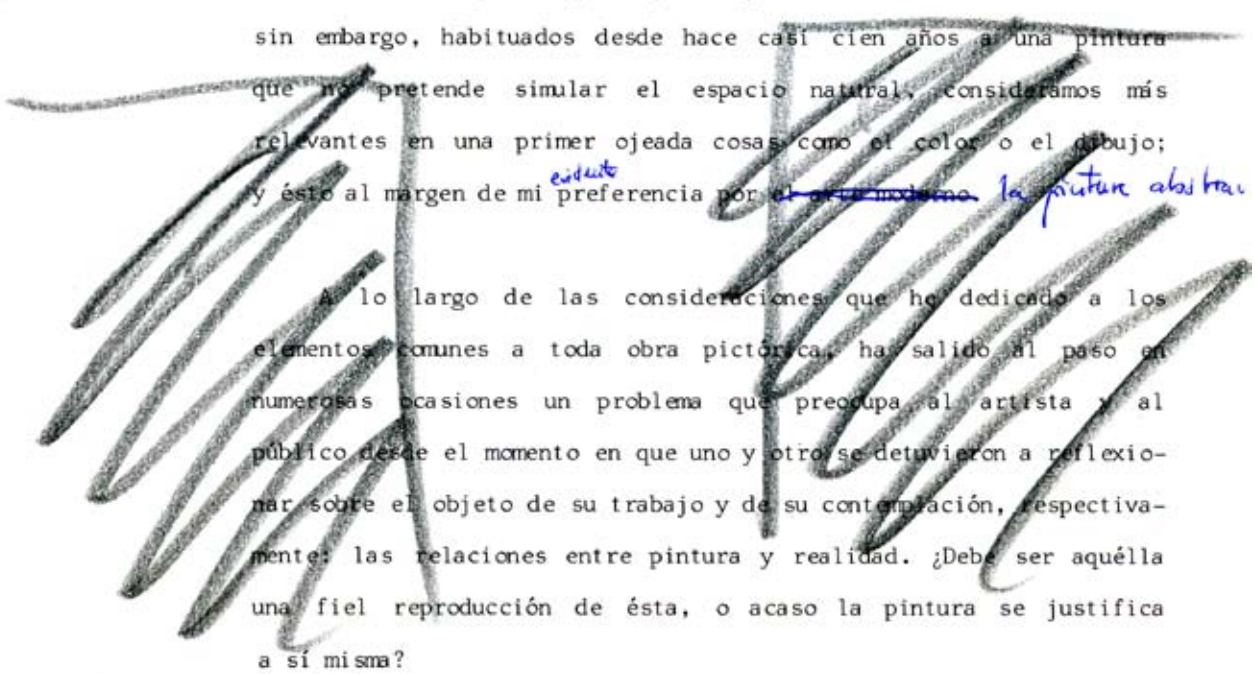
The background of the page is a white sheet with a faint, hand-drawn grid. The grid consists of two vertical lines and two horizontal lines, creating a 3x3 arrangement of rectangular cells. Additionally, there are several diagonal lines drawn across the grid, some parallel to the main diagonal and others at different angles, creating a complex, abstract pattern. The lines are drawn with a dark, possibly ink, pen or marker.

a romper constantemente con la tradición establecida para abrir
nuevos caminos a su fantasía, el entendido tiende a fijar sus
concernientes en leyes y normas inmutables, a desequilibrar
sus juicios en favor de su gusto por determinados tonos y determina-
dos ~~inconvenientes~~ ^{partes} formales; su gusto ~~se~~ ^{es} ~~no~~ ^{es} convencional e inole-
tante con las novedades.



ARTE Y REALIDAD

Los grandes tratados del Renacimiento solían comenzar su estudio de la pintura con una descripción de la perspectiva y de sus fundamentos óptico-matemáticos, dando por supuesto que había un sistema privilegiado para representar la realidad. Nosotros, sin embargo, habituados desde hace casi cien años a una pintura que no pretende simular el espacio natural, consideramos más relevantes en una primer ojeada cosas como el color o el dibujo; y esto al margen de mi preferencia por el ^{estilo} ~~estilo moderno~~ *la pintura abstracta*.



A lo largo de las consideraciones que he dedicado a los elementos comunes a toda obra pictórica, ha salido al paso en numerosas ocasiones un problema que preocupa al artista y al público desde el momento en que uno y otro se detuvieron a reflexionar sobre el objeto de su trabajo y de su contemplación, respectivamente: las relaciones entre pintura y realidad. ¿Debe ser aquélla una fiel reproducción de ésta, o acaso la pintura se justifica a sí misma?









GABRIEL SERRANO

**CIRIA O COM TOTS
ESTEM CASTIGATS
CONTRA LA PARET**

**CIRIA O COMO ESTAMOS
TODOS CASTIGADOS
CONTRA LA PARED**

**CIRIA OR HOW WE ARE ALL
PUNISHED FACING THE WALL**

Amb José Manuel Ciria no és la primera vegada que ens castiguem de cara a la paret. A una paret tacada d'intolerància que ens agrada traspasar. Ho vam fer amb l'exposició sobre Luther King, que des de Sitges vam portar arreu dels Estats Units. Ens castiguem i castiguem la mirada que no vol adonar-se dels esdeveniments intolerables del nostre ecosistema social. Tot i que prefereixo que em castiguin, abans que em deixin anestesiat. "De cara a la paret puc pensar i sóc algú que d'alguna manera provoca interrogants", potser és el que pensava de menut Ciria quan a l'escola el convidaven a meditar davant la paret, que va entendre que no era un mirall sinó l'excusa per tancar els ulls i dur a terme un exercici d'introspecció. Ja sé que el càstig no és mai agradable, però pot ser productiu emocionalment i intel·lectualment. Nosaltres ens castiguem però, en aquest cas, per veure l'art com un instrument de comunicació, de generació d'incògnites i per alliberar-nos o empresonar-nos en aquesta religió amb pocs dogmes. És utòpic, però és la part de la meua tria personal. En aquesta exposició hi ha peces que ens ensenyen l'esquena, no és gratuïtat escenogràfica, és voler fer repensar la pintura no des del seu rerefons sinó des de les entranyes del darrere de la màscara. L'estètica per l'estètica no existeix com a símbol neutre, sinó que és política d'un cert nihilisme. "L'estètica sense ètica no té raó de

ser", va escriure en una pissarra i en lletres de guix, tacat de sofriment, l'humanista José María Valverde abans de ser represaliat. Es una llàstima que pul·lulem sovint per un món hiperactivat, sense poder pensar el viure i adonar-nos que les societats les canviem amb les actituds. Es difícil estar castigats de cara a la paret i ser feliços, aprendre i aprehendre de l'entorn i no endur-nos alguna bufetada; però en l'essència dels humans i d'una part de l'art existeixen les ganes de trencar els murs de la vergonya individual i col·lectiva, per superar fronteres costi el que costi. El repte d'enfrontar-se a parets blanques, tot vertebrant un discurs que tensiona la geometria i l'organicitat, en el cas de Ciria, és sempre un sa exercici de bogeria o de sensatesa extrema. Gent com el nostre autor el practiquen, i gent com nosaltres l'ajudem a completar-lo amb una mirada còmplice, mentre observem una realitat caduca que es reinventa en cada pinzellada. Textures en primer pla. Universos de color.

Con José Manuel Ciria no es la primera vez que nos castigamos de cara a la pared. En una pared manchada de intolerancia que nos gusta traspasar. Lo hicimos con la exposición sobre Luther King, que desde Sitges llevamos por todo Estados Unidos. Nos castigamos y castigamos la mirada que no quiere darse cuenta de los acontecimientos intolerables de nuestro ecosistema social. Prefiero que me castiguen, antes de que me dejen anestesiado. "De cara a la pared puedo pensar y soy alguien que de alguna manera provoca interrogantes", quizás es lo que pensaba de pequeño Ciria cuándo

*Explor
de otra manera*

pero mucho menos aún a la clientela; el belleza común que u casa o en el autobús pobre de imaginación el despliegue de r tema o en el que la r plástica.

De todo lo el problema para el reciproca entre ob adecuación de la cu se educa el gust La respuesta es má viendo con atención estudiando el fenómen iconografía, historia quien pretenda educa conoce y mucho más, el pintor, pero no por la pintura del p en esta necesidad de de todas las épocas a menudo acechan al

n a una mujer poco agraciada, que espantaría
egirá un arquetipo medio ~~apoco~~ esa mujer de
no puede encontrarse en el ascensor de su
. En pintura, lo más temible no es el producto
n y torpe ejecución, sino el cuadro en que
recursos formales excede las exigencias del
relevancia del contenido anula toda expresividad



...no será difícil darnos cuenta, que
...una interpretación, o una comunicación
...especador, estará determinada por una
...y el gusto de este último. Pero ¿cómo
...se consigue una cultura artística?
...que su ejercicio: en primer lugar,
...numerosas obras de arte; en segundo lugar,
...no artístico en todas sus dimensiones (técnica,
...y teoría del arte, ^{estética} etc.). En cierta manera,
...r su gusto debe conocer todo lo que el pintor
...pues las técnicas y los temas cambian para
...para ese contemplador que tanto se interesa
...presente como por la del pasado. Precisamente,
...e abarcar y sistematizar las formas artísticas
...s y estilos, radica uno de los peligros que
...el contemplador culto o erudito: ajeno a la

en la escuela lo invitaban a meditar delante
la pared, que entendió que no era un espejo
sino la excusa para cerrar los ojos y hacer
un ejercicio de introspección. Ya sé que el
castigo no es nunca agradable, pero puede ser
productivo emocional e intelectualmente.
Nosotros nos castigamos pero, en este caso,
para ver el arte como un instrumento de
comunicación, de generación de incógnitas y para
liberarnos o encarcelarnos en esta religión
con pocos dogmas. Es utópico pero es la parte
de mi elección personal. En esta exposición
hay piezas que nos enseñan la espalda, no
es gratuidad escenográfica, es querer hacer
repensar la pintura no desde su trasfondo sino
desde las entrañas de detrás de la máscara.
La estética por la estética no existe como
símbolo neutro, sino que es política nihilista
tensando los límites. "La estética sin ética
no tiene razón de ser", escribió en una pizarra
y en letras de tiza manchada de sufrimiento el
humanista José María Valverde, antes de ser
represaliado. Es una lástima que pululemos a
menudo por un mundo hiperactivado, sin poder
pensar en nuestra vida y sin darnos cuenta
de que las sociedades las cambiamos con las
actitudes. Es difícil estar castigados contra
la pared y ser felices, aprender y aprehender
del entorno y no llevarnos algún cachete; pero
en la esencia de los humanos y de una parte del
arte existen las ganas de romper los muros de la
vergüenza individual y colectiva, para superar
fronteras cueste lo que cueste. El reto de
enfrentarse contra paredes blancas, vertebrando
un discurso que tensiona la geometría y la
organicidad en el caso de Ciria, es siempre un
sano ejercicio de locura o de sensatez extrema.

Gente, como nuestro artista lo practica, y gente como nosotros le ayudamos a completar con nuestra mirada cómplice, mientras observamos una realidad caduca que se reinventa en cada pincelada. Texturas en primer plano. Universos de color.

Once again, we stand by José Manuel Ciria and punish ourselves to face the wall. We face a wall stained with intolerance and enjoy going beyond it. We did it already with the exhibition on Martin Luther King that traveled from Sitges to the United States. We punish ourselves and we punish the nearsightedness that turns blind to many unbearable situations that take place in our social ecosystem. I prefer being punished than being anesthetized. "When I'm facing a wall I can think and then, maybe, I'm someone who questions reality", this was probably what Ciria often thought when in his early school years he was punished to meditate with a wall and he understood the wall was not a mirror but an excuse to close his eyes and begin an exercise of introspection. I am aware that being punished is never pleasant but it certainly can be productive in an emotional and intellectual way.

In this case we punish ourselves to find in art an instrument of communication, a way of raising questions and finding freedom or either be enslaved in this scarcely dogmatic religion. It sounds utopical but it is my choice. Some of the exhibited pieces turn their backs to the viewer; it is not gratuitous: the very entrails that lay hidden behind the mask are made apparent to awaken the need of rethinking the art of painting.





The idea of aesthetics for its own sake is far from being neutral, it conveys a nihilistic perspective. Victim of the franquist reprisals, the humanist José María Valverde wrote on a piece of slate words loaded with pain: "Aesthetics without ethics is senseless". Sadly, more often than not we wander around a hyperactive world, without stopping to think about life and living and how societies are changed by our attitudes. It is difficult to be punished facing a wall and be happy at the same time, to grasp the truth of our social environment and learn from it without suffering along the way; however, the very essence of

human beings and of some art hides the wanting to break the walls that hold individual and collective shame, and the need to cross over the line whatever the cost is. The challenge of fighting white walls, in the case of Ciria through a discourse that questions many structures and fundamentals, is always a healthy exercise of either insanity or extreme good sense. Some people, like this artist, do it; and many others like us help him as participant observers watching a reality with expiration date that reinvents itself through every brushstroke. Textures in the foreground. Universes of color.







la inmediata facilidad que tenemos en reconocer un Rubens que no hemos visto jamás cuando nos hallamos familiarizados con la obra del maestro flamenco).

2 - La relación del estilo de un artista con el estilo de sus contemporáneos (por ejemplo, Rubens relacionado con la Escuela Flamenca de su tiempo que conecta sus pinturas con las de otros artistas como Jordaens y Van Dyck).

3 - Finalmente, la relación de este conjunto de artistas, constituidos más o menos en escuela, con lo que Taine llama "el estado de las costumbres y el estado del espíritu" (por ejemplo la Flandes católica y su necesidad de afirmación suntuosa e ideológica frente al mundo protestante y burgués que le rodea).

En realidad, si los dos primeros tipos de relaciones nos ofrecen un panorama adecuado para caracterizar un determinado estilo sólo con el tercer tipo obtendremos una comprensión histórica de la obra de ser misma de ese estilo. Para Taine no cabe duda que es esta última la determinante de la creación y evolución artística. Llegamos pues, a establecer la siguiente regla: "Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado del espíritu

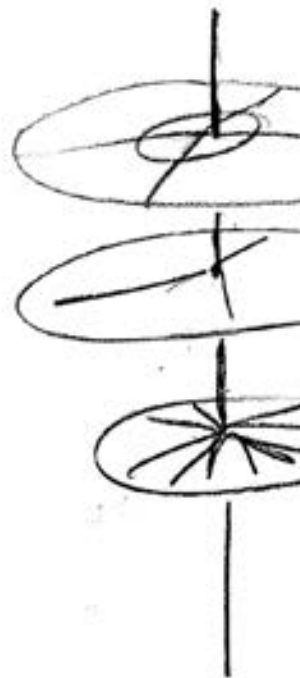
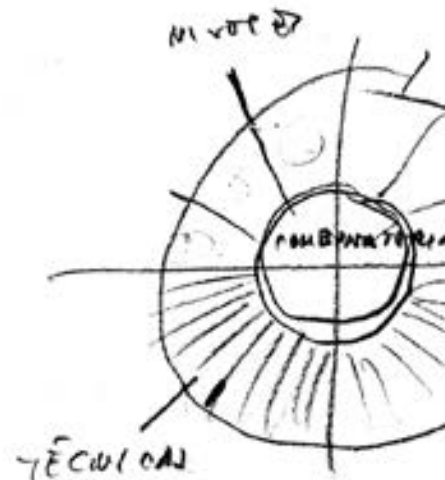
o *precisamente*
conclusión

RICARD PLANAS CAMPS

MURALS TOUS! SOCIETATS LIQUIDES MURALES BLANDOS! SOCIEDADES LIQUIDAS SOFT MURALS! LIQUID SOCIETIES

La història de la comunicació -i de retruc de l'art- va començar penjada a les parets de pedra dura, on individus de l'estil "Cuttlas" -el personatge de les historietes del dibuixant Calpurnio- perseguïen animals que serien el seu aliment. Algú va voler relatar -com en un còmic o en un retaule medieval- aquelles gestes quasi èpiques, existencials; algú va recollir aquells fragments de temps -la consciència del temps ens fa humans- per deixar-los enclastats en una paret de textures infinites que produiria, després de molts segles, impressions colpidores a alguns dels homínids que les contemplem i, amb el nostre alè, les oxidem.

Les nostres civilitzacions han caminat bastant des de llavors -alguns cops com els crancs- i, tal com s'esbossa en el pensament contemporani, naveguem per societats líquides en què l'essència és efímera, ràpida, adaptable, flexible, però també desmemoriada, vàcua, accelerada, fluctuant, terriblement destructiva. Amb una tensió no resolta entre desenvolupament tècnic "versus" desenvolupament cognitiu. El fet és que en aquest "continuum" de la història sempre hi ha hagut personatges -anomenats artesans primer, artistes després i creadors en l'actualitat, per obrir més el ventall?- alguns dels quals, recuperant deixos ancestrals, replantegen la quotidianitat tot desconstruint-la o reconstruint-la amb la mirada de les seves





A. A. A

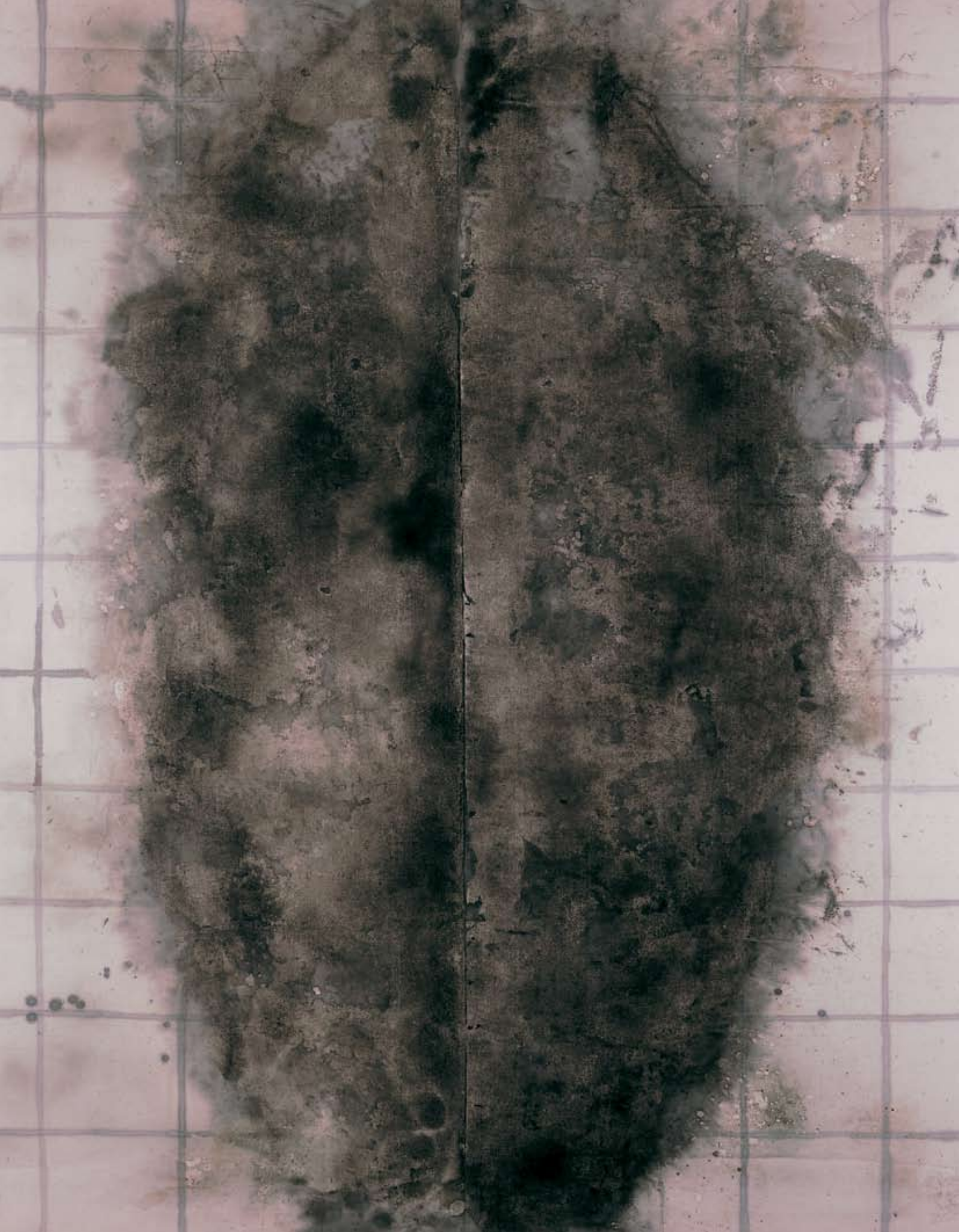
A. A. A

neurones. En la majoria dels casos ja no és una lírica èpica el que es posa de manifest, com als murals rupestres, sinó un escàner fins al fons de les cavernes de l'ànima, una ànima que ja sabem que és pura química, gens escolàstica.

I el suport per a aquestes tecnoemocions s'ha fet mitjançant murals tous -ara, ja no només són teles de lli sinó també pantalles de leds- de física fràgil però de poètica delirant. Murals durs, murals tous, el mateix ADN en l'essència de la comunicació homínida però invertint el mirall. Ja no es projecta només cap a fora, tot enganyant amb una distància de tercera persona, sinó també cap a dins, posant la versemblança creativa en primera persona i bevent de les revolucions socials, que per això han existit. I en aquest repensar l'enfocament i la utilitat de l'art -d'antuvi no n'ha de tenir cap, d'utilitat l'art-, però, en el rerefons sempre hi haurà la persistència de la memòria individual i col·lectiva. La memòria d'un grup d'éssers que transitem, des de fa poc, per una galàxia infinita, negra i rutilant.

I tot això ho sap, i n'és deixeble, José Manuel Ciria, un "homenot" que vol i dol la pintura com a recurs màxim. Un pintor que sap quines són les possibilitats de les noves i velles tècniques i tecnologies i que, evidentment, en fa ús. Per exemple, una espècie de fotomuntatge-collage -aquell

gran invent picassià- el trobem representat a "Figura y paisaje I". Sèrie "Manifiesto/ Dauphin Paintings", 2001. Obra de grans dimensions, que ironitza i transmuta la imatge publicitària -i els seus tòpics sexistes i consumistes- fins a deixar-los estigmatitzats de pintura i de "sense sentit". També destaquen les pintures a partir del serigrafat fotogràfic o impressió digital sobre llenç, en una sèrie memorable "Dear Daddy", 2010. Un homenatge al seu pare desaparegut recentment i que impressiona per contrast, potència i emotivitat. En aquesta línia, m'agradaria assenyalar el veterà artista basc Darío Villalba com un dels referents a emprar, en el seu cas, la fotografia com a pintura. A tot això, a més, quan estructura retrats, hi hem de sumar la seva afinitat amb els expressionistes alemanys i amb l'Escola Bauhaus, principalment, amb Oskar Schlemmer, com el jugador del teatre i dels escacs, per allò de racionalitzar l'escena. Així doncs, Ciria fa bona la màxima del poeta J.V. Foix: "M'exalta el nou i m'enamora el vell", tot i que sovint no sabem què és "veritablement" el nou i què és "veritablement" el vell. Si ens centrem en l'obra de l'exposició -una sintètica antològica que va des dels anys noranta fins a l'actualitat-, es constaten tècniques i suports diversos. També una riquesa i el reflex d'un neguit constant per investigar en el camp de la pintura. Anem a l'inici: el seu vessant informalista -un terme que l'artigrafia actual es qüestiona, ja que també la "informa" és "forma". Situem-nos als anys noranta, amb quadres com "La memoria invisible" de la sèrie "Encuentros



Naturales", 1994. Un grup d'obres que captiven pels silencis que criden al sincretisme, l'austeritat i les tensions d'arpilleres lligades i tensades. Un univers de filtrades evocacions a autors que es van anticipar com ara Manuel Millares, Antoni Tàpies o Romà Vallès. La interacció entre la textura de pintura i de fotograma digital d'autors com ara Gerhard Richter, també s'intueix en el seu corpus visual. Tant "Salto germinal", de la sèrie "Manifiesto", 1998, com "Siluetas de noche" de la sèrie "Memoria Abstracta", 2009 en podrien ser una prova; dues obres amb clares diferències estructurals però no de textura visual. Uns autors, en la línia de Richter, que a Ciria li han pogut servir per trencar el deix de llum de cera de la pintura per anar, com deia Malèvitx, cap a una llum metàl·lica.

A banda, les referències a l'escola de Nova York, amb noms com Jackson Pollock o Robert Motherwell, tampoc les podem defugir. Deu ser per allò de la taca i els esquitxos alliberats? Tot i així, en el cas que ens ocupa, els fluids atzarosos sempre estan continguts sota esquemes de geometries més o menys difuses. Ho representa "Ábaco", 2003 o "Las decisiones", 2005, totes dues pintures de la sèrie "Máscaras de la Mirada".

El compendi de tot aquest marc de referències, d'aquest ecosistema de relacions culturals en les quals li ha tocat caminar a Ciria, podria donar-nos un petit esquema de cap a on transita. No és fàcil, amb tanta potència creativa d'herència avantguardista del segle XX. Un home inquiet que tranquil·lament podria haver estudiat per a matemàtic: hauríem

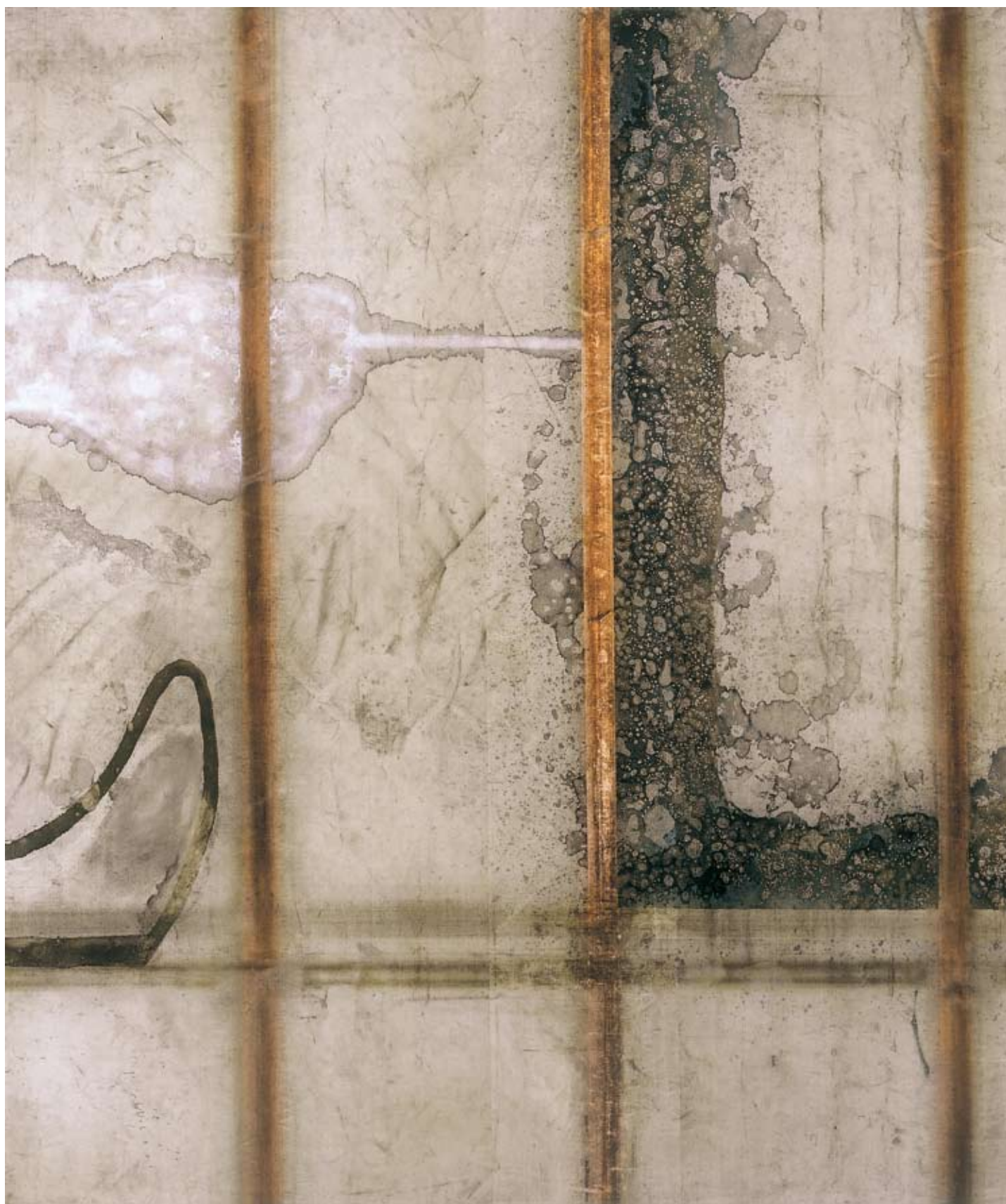
SO DENTRO DE
LA EX
UN VOCA
COMUN E
PARA LA T
DO FORMAS J
EL APRETA
SO ESTA

en repentina como conside
de la mediación entre las
dispuestos a su recepción. Los
reproducciones y dispositiv
masas de públicos, los pro
a ellas, pero por lo gener
singularidad y su aureola per
se limitan por lo común a
Algo fundamentalmente irrepe
infinita e invariablemente.
la distancia entre producción
to insalvable entre ambos. E
también alejar al sujeto re
mismo tiempo profundiza su i
La tarea más importante en
decae en el crítico, en cuant
Con autoridad supuestamente
impresiones artísticas sobre
calidad con que ha de abordar
Se opina muchas veces,
como mediadores entre artista
que se tiene de su papel
real: las obras más importan
producen por sí solas y las
e interpretación. Los produ

A SOLO
LOS MARGENES
los instrumentos técnicos
creaciones artísticas y los sujetos
distintos órganos de prensa, revistas,
y la televisión acercan a las
productos artísticos de por sí extraños
lo hacen al precio de perder su
personal: los instrumentos de la mediación
formas de la técnica de reproducción.
etible se convierte en algo repetido
La mediación, que debiera salvar
y consumo, se interpone como impedimen-
El maestro, intérprete o crítico puede
receptor del objeto de arte, pero al
envolucración en la creación artística.
la mediación entre autor y público,
o portador profesional de la mediación
absoluta, aconseja al receptor de
las pautas de la significancia y
los objetos de sus vivencias.
que los críticos son imprescindibles
y público, sólo que la idea general
corresponde bien poco a la situación
ntes de arte son las que menos efecto
que más necesitan de una aclaración
ctos artísticos mediocres, las obras

guanyat un matemàtic, hauríem perdut un pintor. Però hem acabat amb un científic que crea diàlegs formals i conceptuals mitjançant murals líquids de pintures tobes.

"El gran vidre". Les relacions entre l'art i la ciència són una pedra angular en tota la tradició de l'art però, sovint, sembla que parlem de coses completament contraposades. El cert és que evocar la figura de Leonardo ens recupera aquest pont trencat. Leonardo va crear màquines de tota mena per anar fins a l'infern de Dant. En el segle XX, un altre creador, Marcel Duchamp, pèssim jugador d'escacs -malgrat que es digui el contrari- però intel·ligent pintor i provocador objectual mordaç, va crear un altre invent-problema de primera: "El gran vidre", 1915-1922. Ciria, sense saber-ho, fa temps que va entrar dins aquesta tradició -qui no fa tradició fa plagi, deia Eugeni d'Ors- de construir sistemes i sistematitzar-los amb escrits, apunts i artefactes. Ho féu també Jorge Oteiza magníficament amb el seu laboratori de guixos. També Duchamp i Leonardo, com ja hem comentat. Alguns cercant una utilitat i, d'altres, la inutilitat útil. Al nostre pintor encara li manca construir, en tres dimensions o en baix relleu, el seu invent, que li ha servit -com li serví al pensador medieval Ramon Llull- per anar generant tot el seu corpus creatiu. Tres cercles superposats -cadascun dels quals amb una relació de tècniques, estructures i comportaments diferents- que mentre es fan girar generen variables de tota mena. Una intrahistòria de pensament pictòric, feta





mètode, que s'intueix a l'obra "Actitud" de la sèrie "Europa", 1992. Una obra que conté cinc mots del tot explicatius sobre la seva posició existencial i creativa: actitud, intenció, recerca, concepte i aportació. Paraules fetes imatge i gravades sobre un tauler-pintura d'escacs, que podria haver estat el tauler imaginari que construïa mentalment el protagonista de la novel·la "El jugador d'escacs", de Stefan Zweig. Per molts anys sigui, imaginació, mètode i risc!

La historia de la comunicación -y de rebote del arte- empezó colgada en paredes de piedra dura, donde individuos al estilo "Cuttlas" -el personaje de las historietas del dibujante Calpurnio- perseguían animales que serían su alimento. Alguien quiso relatar -como en un cómic o en un retablo medieval- aquellas gestas casi épicas, existenciales; alguien recogió aquellos fragmentos de tiempo -la conciencia del tiempo nos hace humanos- para dejarlas incrustadas en una pared de texturas infinitas que produciría, después de muchos siglos, impresiones intensas a algunos de los homínidos que las contemplamos y, con nuestro aliento, las oxidamos.

Nuestras civilizaciones han avanzado bastante desde entonces -algunas veces como los cangrejos- y tal como se esboza en el pensamiento contemporáneo, navegamos por sociedades líquidas donde su esencia es efímera, rápida, adaptable, flexible pero también desmemoriada, vacua, acelerada, fluctuante, terriblemente destructiva. Con una tensión no resuelta entre desarrollo técnico "versus" desarrollo cognitivo. El hecho es

que en este "continuum" de la historia siempre ha habido personajes -nombrados artesanos primero, artistas después y creadores en la actualidad, ¿para abrir más el abanico-, que, algunos de ellos, recuperaron tejidos ancestrales, replantean la cotidianidad deconstruyéndola o reconstruyéndola con la mirada de sus neuronas. En la mayoría de los casos ya no es una lírica épica lo que se pone de manifiesto, como en los murales rupestres, sino un escáner hasta el fondo de las cavernas del alma, un alma que ya sabemos que es pura química, nada escolástica.

Y el apoyo de estas tecno-emociones ha sido alcanzado mediante murales blandos -ahora ya no sólo son telas de lino sino también pantallas de leds-, de física frágil pero de poética delirante. Murales duros, murales blandos, el mismo ADN en la esencia de la comunicación homínida, aunque invirtiendo el espejo. Ya no se proyecta sólo hacia fuera, engañando con una distancia de tercera persona, sino también hacia dentro, poniendo la verosimilitud creativa en primera persona y bebiendo de las revoluciones sociales, que por eso han existido. Y en este repensar el enfoque y la utilidad del arte -¡no tiene que tener ninguna utilidad el arte!- pero en el trasfondo siempre estará la persistencia de la memoria individual y colectiva. La memoria de un grupo de seres que transitamos, desde hace poco, por una galaxia infinita, negra y rutilante.

Y todo eso lo sabe y es discípulo José Manuel Ciria, un hombre que quiere y duele la pintura como recurso máximo. Un pintor que sabe de las posibilidades de las nuevas y viejas técnicas

LE

20 pñ con 11/12/11
iñternacional de la pintura

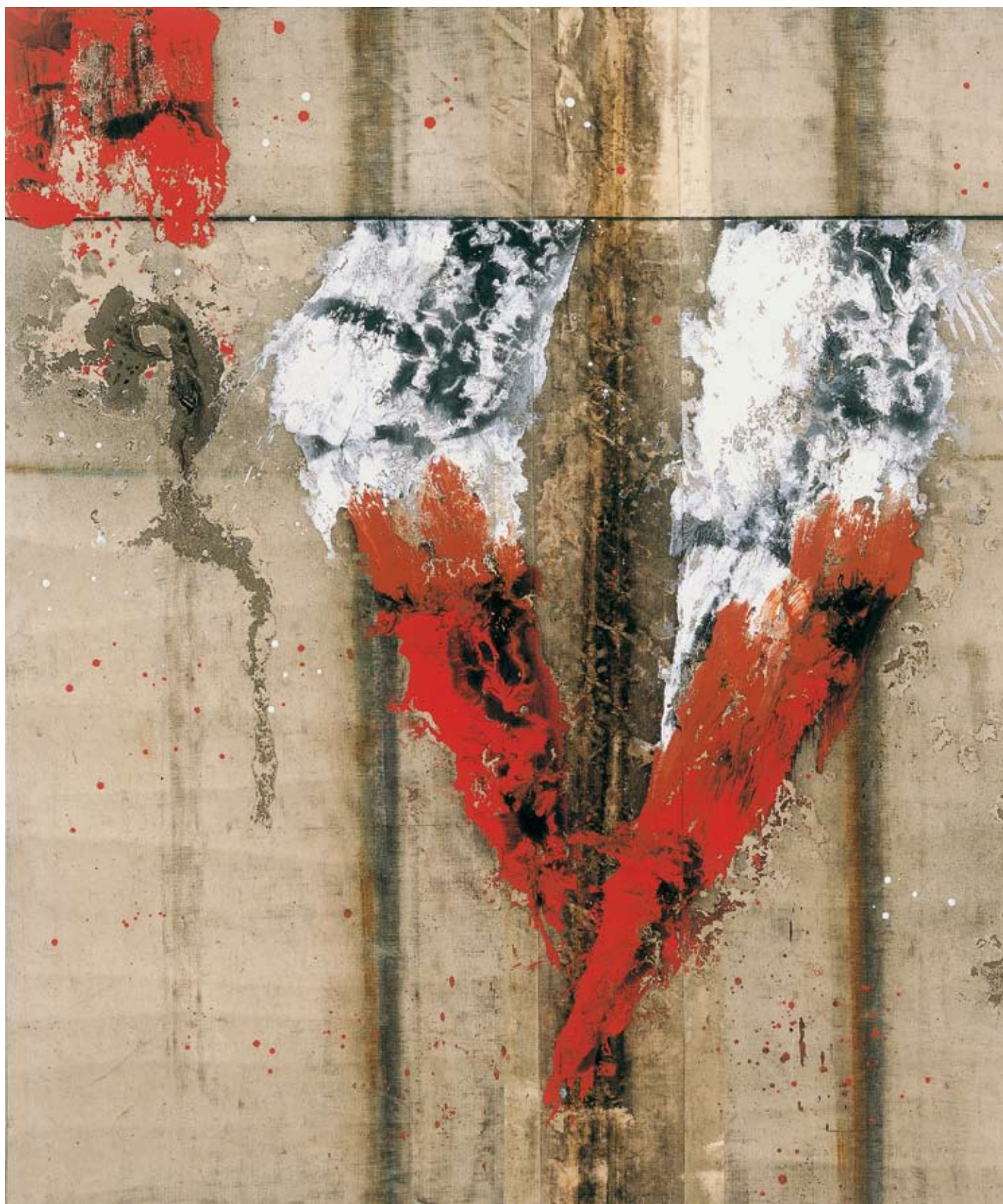
es decir, no se es "público", se deviene tal bajo determinadas circunstancias.

NINGUÑA

Se mire del lado que se quiera, en cuanto propiedad de la sociedad, el arte es la obra de una colectividad, en la cual participan por igual inspirador y oferente, receptor y mediador. Desde el primer aficionado al arte, protector y mecenas, hasta el moderno conocedor y coleccionista, todos ellos son intermediarios que allanan el camino que va del artista al público, refuerzan su relación, y al mismo tiempo la complican también, los ponen en contacto, pero también los distancian y alienan. En la medida en que aumente y se multiplique con el tiempo el papel de la mediación personal, las formas institucionales diferencian y distancian también el contacto entre los elementos productores y receptores del proceso artístico. Por expresarlo en otras palabras, a medida que se propaga la civilización occidental y aumenta el público de masas del arte popular, se reduce, de un lado, el ámbito del arte del pueblo y disminuye, de otro, el número de expertos en relación con el resto de receptores. De acuerdo con este concepto, aumenta naturalmente el número de mediadores y de instituciones mediadoras entre el arte de la élite y los clientes en masa del arte.

COMUNICACIÓN

Es relativamente fácil interpretar una obra famosa del pasado, estimarla y afirmarla, es decir, unirse al consenso de los instruí-





y tecnologías y, evidentemente, las utiliza. Por ejemplo, una especie de fotomontaje-collage -aquel gran invento picassiano- lo encontramos representado en "Figura y paisaje I", de la serie "Manifiesto/Dauphin Paintings", 2001. Obra de grandes dimensiones que ironiza y transmuta la imagen publicitaria -y sus tópicos sexistas y consumistas- hasta dejarlos estigmatizados de pintura y de "sin sentido". También destacan las pinturas a partir del serigrafiado fotográfico o impresión digital sobre lienzo, en una "suite" memorable "Dear Daddy", 2010. Un homenaje a su padre desaparecido recientemente y que impresiona por contraste, potencia y emotividad. En esta línea, me gustaría apuntar al veterano artista vasco Darío Villalba como uno de los referentes al utilizar, en su caso, la fotografía como pintura.

Y a todo eso, además, cuando estructura retratos tenemos que sumar su afinidad con los expresionistas alemanes y con la Escuela Bauhaus, principalmente con Oskar Schlemmer, como jugador del teatro y del ajedrez que era, por aquello de racionalizar la escena. Así pues, Ciria hace buena la máxima del poeta J. V. Foix: "Me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo", aunque a menudo no sabemos que es verdaderamente "lo nuevo" y que es verdaderamente "lo viejo".

Si nos centramos en la obra de la exposición -una sintética antológica que va desde los años noventa hasta la actualidad-, se constatan soportes y técnicas diversas; una riqueza y el reflejo de una inquietud constante por investigar en el campo de la pintura. Vayamos al inicio: su vertiente informalista

no se comprende mejor si se tiene en cuenta, la experiencia - "aprendizaje" - en la elaboración de obras. En la primera confrontación con objetos artísticos sencillos, hay que buscar de forma activa los supersignos que estructuran. Sin embargo, en el caso de una persona con experiencia en un estilo artístico determinado, incluso los elementos básicos más ocultos, inapreciables al ojo; el primero podrá detectar un orden donde otros ven complejidad y caos. Todos hemos vivido un proceso de aprendizaje de la escritura. Con un poco de práctica, el proceso de reconocimiento de signos se realiza de forma tan sencilla que dejamos de advertirlo, olvidando, por lo tanto, el proceso de construcción de las palabras a partir

de ellas. Sin embargo, no se puede determinar la medida estética de una obra en especial, sin tener en cuenta su experiencia previa. Si se renuncia a una precisión absoluta, se aceptan valores aproximados para un grupo de personas con experiencia previa similar. El cambio en la moda y en las tendencias estilísticas de la historia del arte justificarían el "efecto de novedad": tras un cierto tiempo de confrontación con una obra, la creación de supersignos se hace tan rutinaria que para la mayoría de los espectadores no llega a captar el proceso de construcción de las obras, es entonces según algunos autores cuando surgen las corrientes artísticas, opinión que yo no comparto.

Por lo tanto, ~~autores, este fenómeno determina un constante~~

-un término que la artigrafía actual se cuestiona, ya que también lo "informe" es "forma"- . Situémonos en los años noventa, con cuadros como "La Memoria invisible" de la serie "Encuentros Naturales", 1994. Un grupo de obras que cautivan por los silencios que llaman al sincretismo, la austeridad y las tensiones de lonas plásticas atadas y tensadas. Un universo de filtradas evocaciones de autores que se anticiparon como Manuel Millares, Antoni Tàpies o Romà Vallès. La interacción entre la textura de pintura y de fotograma digital, de autores como Gerhard Richter, también se intuye en su corpus visual. Tanto "Salto germinal" de la serie "Manifiesto", 1998, como "Siluetas de noche" de la serie "Memoria Abstracta", 2009 podrían ser una buena prueba de ello; dos obras con claras diferencias estructurales pero no de textura visual. Unos autores, en la línea de Richter, que a Ciria le han podido servir para romper la luz de cera de la pintura para ir, como decía Malévich, hacia una luz metálica. Aparte, no podemos rehuir las referencias a la escuela de Nueva York, con nombres como Jackson Pollock o Robert Motherwell. ¿Será por aquello de la mancha y la salpicadura liberada? Aún así, en el caso que nos ocupa, los flujos azarosos siempre están contenidos bajo esquemas de geometrías más o menos difusas. Lo representan cuadros como "Ábaco", 2003, o "Las decisiones", 2005, ambas pinturas de la serie "Máscaras de la Mirada". El compendio de todo este marco de referencias, de este ecosistema de relaciones culturales en las cuales le ha tocado convivir a Ciria, podría darnos un pequeño esquema de

se oculta una nueva encarnación. Y así, la crítica decidió que las impertinencias de los jóvenes vanguardistas no eran más que nuevos capítulos añadidos por el tiempo al helenco de las sucesivas manifestaciones del arte. Este no moría: sólo cambiaba de rostro, se adaptaba a las "nuevas necesidades". La religión del orden burgués no alteraba sus dogmas: los actualizaba. La religión del arte jerarquizó siempre y dispuso que lo verdaderamente encomiable era un fruto escogido que el genio entregaba directamente al hombre superior, determinados críticos y entendidos, que se reservan para sí lo que únicamente el arte puede representar. Evidentemente la religión del arte es la devoción al hombre.

OGMA

El arte como "sustitutivo de la vida", el arte como medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante: esta idea contiene un reconocimiento parcial de la naturaleza del arte y de su necesidad. Ahora bien, ¿puede decirse de verdad que el arte no es más que un sustitutivo? ¿No expresa también una relación más profunda entre el hombre y el mundo? ¿Puede resumirse la función del arte con una sola fórmula? ¿No ha de satisfacer múltiples y variadas necesidades?. Y si al reflexionar sobre los orígenes del arte llegamos a comprender su función inicial, ¿no resultará evidente que esta función ha cambiado al cambiar la sociedad y que han aparecido nuevas funciones?.

El arte es el medio indispensable para esta fusión del

hacia donde transita. No es fácil con tanta potencia creativa de herencia vanguardista del siglo XX. Un hombre inquieto que tranquilamente podría haber estudiado para matemático: habríamos ganado a un matemático, habríamos perdido a un pintor. Pero hemos acabado con un científico que crea diálogos formales y conceptuales mediante murales líquidos de pinturas blandas.

"El gran vidrio". Las relaciones entre el arte y la ciencia son una piedra angular en toda la tradición del arte, sin embargo, a menudo parece que hablamos de cosas completamente contrapuestas. Lo cierto es que evocar la figura de Leonardo nos recupera este puente roto. Leonardo creó máquinas de todo tipo para ir hasta el infierno de Dante. En el siglo XX, otro creador, Marcel Duchamp, pésimo jugador de ajedrez -a pesar de que se diga lo contrario- pero inteligente pintor y mordaz provocador objectual creó otro invento-problema de primera: "El gran vidrio", 1915-1922. Ciria, sin saberlo, hace tiempo entró dentro de esta tradición -quien no hace tradición hace plagio, decía Eugeni d'Ors- de construir sistemas y sistematizarlos con escritos, apuntes y artefactos. Lo hizo también Jorge Oteiza magníficamente con su laboratorio de tizas. También Duchamp y Leonardo como ya hemos comentado. Algunos buscando una utilidad y otros la inutilidad útil. A nuestro pintor todavía le falta construir en tres dimensiones o en bajorrelieve su invento que le ha servido -cómo le sirvió al pensador medieval Ramon Llull- para ir generando todo su corpus





individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas. Es evidente que el hombre quiere ser más que él mismo, y una forma de expresarse inequívocamente es a través del arte. El problema es que la tensión y la contradicción dialéctica son inherentes al arte. Éste no sólo debe surgir de una experiencia intensa de la realidad, sino que debe construirse, adquirir forma, a través de la objetividad, objetividad que en la mayoría de los casos resulta inalcanzable; surgiendo así la diferencia vital entre la interacción del contenido y la forma, es decir, entre la simple fe y la comprensión y devoción. Pero el problema se agiganta, dada la parcialidad personal y el prejuicio local, la perspectiva dislocada psicológica e ideológicamente, se convierten en fuentes de experiencias siempre nuevas e insospechadas, de conocimientos únicos, incommensurables e indispensables para el artista. En este modo, no es preciso que la personalidad pierda la subjetividad y se desnaturalice con el fin de obtener también, significado para los otros; por el contrario, gana tanta mayor importancia artística, cuanto más subjetivos y peculiares son sus rasgos.

Toda la historia del arte se puede entender como el espectáculo de un combate ininterrumpido contra el desmoronamiento del contenido. Prácticamente, todos los cambios de estilo comienzan con una lucha contra ciertas convenciones, a las que se conside-
ya insoportables debido a su inexpresividad. La nueva "inmedi-

creativo. Tres círculos superpuestos -cada uno de los cuales con una relación de técnicas, estructuras y comportamientos diferentes- que mientras se hacen girar generan variables de todo tipo. Una intrahistoria de pensamiento pictórico, hecha método, que se intuye en la obra "Actitud", serie "Europa", 1992. Una obra que contiene cinco palabras del todo explicativas sobre su posicionamiento existencial y creativo: Actitud, intención, búsqueda, concepto y aportación. Palabras hechas imagen y grabadas sobre un tablero-pintura de ajedrez, que podría haber sido el tablero imaginario que construía mentalmente el protagonista de la novela "El Jugador de Ajedrez", de Stefan Zweig. ¡Por muchos años sea, imaginación, método y riesgo!

The history of communication, and of art, began on hard stoned walls where stick figures ran after animals that were soon to become their food. Someone back then decided to tell the story of those heroic and existential deeds as if he were drawing a comic strip or painting an altarpiece. Someone reproduced a given instant (consciousness of time makes us human) on a wall with infinite textures. Many centuries later these pieces make strong impressions on contemporary men, hominids who oxidize them with their breath.

Although in many occasions our movement has been quite crab-like, our civilizations have walked a lot since then and as contemporary thought is beginning to outline, we sail through liquid societies, ephemeral, fast, adaptable, flexible societies that are however forgetful, empty, accelerated,

fluctuating, terribly destructive, and that continually hold a pulse between technical and cognitive progress. Through this historical continuum there has always been a set of people, first known as artisans, later artists and, nowadays, creators; maybe to give a wider range of possibilities? Some of them, unearthing ancestral traditions, offer a different view of everyday life through its deconstruction, or by putting it together again with their own particular neuronal understanding. In most cases what is highlighted is not a heroic deed as prehistoric murals did but the result of scanning into the depths of the caves of the soul, a soul nowadays known to be made up of chemical reactions and far from being scholastic.

The support behind these techno emotions are soft murals, not only made up of cloth but also led screens, physically fragile but deliriously poetic. Hard murals, soft murals, the same DNA behind the essence of hominid communication, but in a whole different direction. Now there is not only an outwards projection, cheating the observer with a third person distance; but an inward one as well, allowing a first person approach to creative credibility and looking for inspiration in the social revolutions which, after all, did happen. In this rethinking the direction and utility of art, art seemingly has no utility, but this is just a wrong impression because it will always be loaded with the persistence of individual and collective memory. The memory of a group of beings who move, since not that long ago, through an infinite, black and

dazzling galaxy.

José Manuel Ciria is well aware of this reality, a man consecrated to making painting the best resource. An artist who is aware of the many different possibilities old and new techniques have to offer and, evidently, uses them. For example, we find in "Figura y paisaje I". "Manifiesto" series/Dauphin paintings, 2001 a true successor of that picassian invention, the photomontage. "Figura y paisaje" is a large work of art that satirizes advertising –and its sexist and consumer clichés– and stigmatizes it with paint as nonsense. His work with photographic screen printing and digital printouts on canvas also stands out in the memorable series "Dear Daddy", 2010; a very powerful and moving homage to his recently deceased father that causes a strong impression. Along this same line, I would like to mention the veteran Basque artist Darío Villalba as a reference in regard to using photography as paint. Back to Ciria, we must add his affinity with German Expressionism and the Bauhaus in his portrait compositions, especially with Oskar Schlemmer and his rationalization of each scene. Ciria echoes the words of J.V. Foix: "New excites me and old enthralls me", however sometimes we might not be quite sure of what is "really" new and what is "really" old.

If we focus our attention on the works of the exhibit, an anthology that travels from the nineties to the present time, we observe the use of different supports and techniques; and a richness that reflects the constant need to investigate painting. Let us start at the beginning: the informalist period –a





term questioned by today's artigraphy because "inform" is also "form". It is the nineties and we find works like "La memoria invisible" in the series "Encuentros naturales", 1994. Works that captivate with silences that talk of syncretism and austerity; a universe full of evocations to artists that were ahead of their time like Manuel Millares, Antoni Tàpies and Romà Vallès. We also discover the interaction between the texture of paint and the texture of still frames found in artists like Gerhard Richter. We find examples of this in "Salto Germinal", "Manifiesto" series, 1998 and in "Siluetas de noche", "Memoria abstracta" series, 2009; these are two clearly structurally differentiated works that share the same visual texture. Other artists that work along the same lines as Richter have inspired Ciria to break with the waxy light of paint and go, as Malevich put it, toward a metallic light. We can not forget the New York School with names like Jackson Pollock or Robert Motherwell. Could it be because of the freely strewn stains? In any case, in Ciria, random fluids are always enclosed in more or less defined geometries as we find in "Ábaco", 2003 and "Las decisiones", 2005; both belonging to the series "Máscaras de la Mirada".

This frame of reference, this ecosystem of cultural relationships in which Ciria has grown could give us an idea of the direction he is taking. It is not easy with such a great avant-garde inheritance. A restless artist who could have easily been a great mathematic: we would have gained a mathematic and lost a painter. But we ended up with a scientist



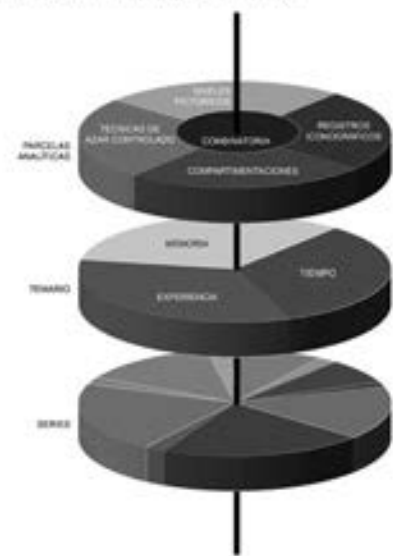


that creates formal and conceptual dialogues through liquid murals and soft paintings.

"The large glass." The relationship between art and science is the cornerstone of all artistic tradition although sometimes it looks as if we were talking of two completely different realities. Leonardo Da Vinci helps us understand this connection. Leonardo created all sorts of machines to get to Dante's Inferno. In the 20th century, another creator, Marcel Duchamp, a dreadful chess player -although common knowledge thinks otherwise- but an intelligent painter and a caustic intellectual created another first class object: "The Large Glass", 1915-1922. Years ago, and without being quite aware of it, Ciria became part of this tradition (in words of Eugeni d'Ors "those who do not follow a tradition, commit plagiarism"); a tradition consisting in constructing systems and systematizing them through notes and artifacts. Jorge Oteiza did likewise with his fantastic Chalk Laboratory. And so did Duchamp and Leonardo. Some in search of usefulness and others in quest of useful uselessness. Our artist still has to use three dimensions and low relief on his invention. An invention that has helped him -as it helped the medieval thinker Ramon Llull- in the creation of his whole body of work. Three superimposed circles -each one of them ruled by different techniques, structures and behaviors- that turn and generate all sorts of variables. An intrahistory of pictorial thought converted into a method that we can glimpse in "Actitud", "Europa" series, 1992.

This work contains five words that explain quite clearly its existential and creative position: attitude, intention, research, concept and contribution. Words turned into image and printed on a painted chessboard that could be the chessboard that the main character of Stefan's Zweig novel "The Royal Game" imagined. Cheers to a future full of imagination, method and risk!

CIRIA. ESQUEMA DEL METODO PARA GENERAR IMAGENES (HORIZONTAL)



CURRICULUM VITAE
MANCHESTER, 1960
JOSÉ MANUEL CIRIA





Exposicions individuals

Exposiciones individuales

Solo exhibitions

2010

Círculo de Bellas Artes, Madrid.
C. C. Diputación de Orense, Orense.
Monasterio de Prado, Consejería de Cultura,
Junta de Castilla y León, Valladolid.
Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín
(Colombia).

2009

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

2008

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

2007

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

2006

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

2005

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

2004

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

2003

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

2002

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

2001

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

2000

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte
Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Colegio de Arquitectos, Málaga.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
Galería Salvador Díaz, Madrid.
Galería Bores & Mallo, Cáceres.

1998

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

1997

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

1996

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

1995

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

1994

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 Altzerri, 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).

La sociología artística tiene un significativo representante en Hipólito Taine, famoso crítico de arte francés. Este autor trató de formular una historia del arte razonada desde causas históricas al margen de sus características formales. Producto de estas reflexiones fue su libro "Filosofía del Arte". Ya en el prefacio del mencionado libro, Taine confiesa preocuparse por estudiar las raíces causales del arte, por parecer éste la más noble de las obras humanas.

El crítico francés, nos propone tres modelos que relacionen la obra de arte concreta con tres niveles de conjunto:

1 - La relación de la obra aislada de un autor, con el conjunto general de su producción artística (por ejemplo,

Exposicions col·lectives

Exposiciones colectivas

Group exhibitions

2010

THE ARMORY SHOW'10. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).

ARCO'10. Espacio Ruinart, Madrid.

ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.

"Pintura Contemporánea". Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).

"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.". Matt Lamb Studios NBC Tower, Chicago (Estados Unidos).

"Cien años de la Asociación de Pintores y Escultores". Casa de la Moneda, Madrid.

"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.". Edificio Miramar, Sitges. Museo Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid. Cortijo Miraflores, Marbella.

Galería Cordeiros, Oporto.

"Homenaje a Vicente Aleixandre". Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Málaga.

Fundación Casa Pintada, Mula, Murcia. Instituto Cervantes, Tetuán. Instituto Cervantes, Casablanca.

"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.

"FASHION ART". Museo de las Ciencias Príncipe Felipe. Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia.

MARB ART'10. Galería Cordeiros, Marbella.

ESTAMPA'10. Espacio ArteInversión, Madrid.

TIAP'10. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

"Obra sobre papel en la colección del IVAM". Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.

"Una cierta figuración 2". Casa de la Entrevista, Alcalá de Henares, Madrid.

2009

ART CHICAGO'09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).

"X-Initiative". DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).

"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.". Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montgomery. National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos).

"Puro Arte". Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.

ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.

"Calle Mayor". Exposición urbana Festival de Cine, Cáceres.

"Homenaje a Vicente Aleixandre". Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila,

La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid.

en objeto de la veneración tributada por el crítico. No hay qu

aferrarse ya a personas y artefactos dados, sino que pueden otorga

un valor en sí a las figuras en que se han transformado. Después

de haber dicho E. Schlegel que "el verdadero rector tiene qu

ser un autor ampliado", y haber afirmado Matthew Arnold que e

el crítico el que determina la atmósfera espiritual de un siglo

sólo necesitaba dar Oscar Wilde un paso para colocar al crític

por encima del artista. Esto es un completo error, jamás se deb

colocar el crítico por encima del artista, primero siempre exist

el artifice y la obra, y después el estudio y teorización. Desgracia

damente el prestigio social del crítico "carroñero", puede colocarl

en un pedestal, desde donde domina y manipula a los público

a su capricho; sin que el artista pueda hacerse valer careciend

de medios para destronar al blasfemo. Cuando el crítico es verdader

siempre se pone expectante, asombrado de la obra y a la sombra

del creador de arte, intentando siempre el acercamiento sin veladura

entre éste y los públicos, (aunque sus comentarios y
nacionalidad sean incluso superiores a los del arte
o muy)

De cualquier forma, como podemos adivinar, el arte destinado

a los amplios círculos del público no es manipulado, ciertamente

por completo, e invade a la gente. Al menos en parte, corresponde

a necesidades sinceras y espontáneamente sentidas. La autenticidad

de las pretensiones no garantiza, sin embargo, ningún valor estético.

lo mismo que la manipulación de las necesidades tampoco elimina

necesariamente el valor cualitativo de los productos.

Edifício Miramar, Sitges.

Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

FIART. Galería Cordeiros, Valencia.

TIAF'09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).

"Una cierta figuración". Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.

ESTAMPA'09. Espacio ArteInversión, Madrid.

"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila.

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).

"Horizontes". III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.

"Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea".

Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

FIART. Galería Cordeiros, Valencia.

"Lenguajes de papel. Colección CIRCA XX Pilar Citoler". Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Galería Italia, Alicante.

ESTAMPA'08. Espacio ArteInversión, Madrid.

"Pintura contemporânea". Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal).

"Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica". Galería Proyecto Arte, Madrid.

"Moderno y Contemporáneo". Galería Benlliure, Valencia.

2007

SCOPE New York'07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).

ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.

"Aspace". Galería Fernando Silió, Santander.

"Pintura Española y Portuguesa".

Museu da Alfândega, Oporto (Portugal).

ART CHICAGO'07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).

ART DC'07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos).

"Entre Arte II". Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón.

Galería Pedro Peña, Marbella.

"Arte y salud". Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).

TIAF'07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

2006

ARCO'06. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.

ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.

"Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS". Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).

"Aena Arte - Obra sobre papel". Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.

PAVILLION'06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).

Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).

SCOPE Hamptons'06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).

Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.

"Arte para Espacios Sagrados". Fundación Carlos De Amberes, Madrid.

ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

"33 Artists. Spanish Prints". Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).

ART.FAIR COLOGNE'06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania).

TIAF'06. Galería Begoña Malone. Toronto (Canadá).

"Estampas de la Calcografía Nacional". Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.

"Pintura Española y Portuguesa". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

"Solo papel". Galería Begoña Malone, Madrid.

"Reconocimientos. Colección Miguel Logroño". Mercado del Este, Museo de Bellas Artes de Santander y Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Galería Benlliure, Valencia.

Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal).

Galería Christopher Cutts, Toronto (Canada).

2005

ARCO'05. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA),
Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes
Plásticas (1940 - 2004)". Museo Provincial,
Ciudad Real.
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal".
Instituto Cervantes, Berlín (Alemania).
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes
Plásticas (1940 - 2004)". Museo de Albacete.
FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal".
Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
"De lo grande a lo pequeño, a lo grande". Fondos de
la Colección de Arte de la Fundación Colegio del
Rey. Forum des Arts & de la Culture, Talence
(Francia).
"Obra sobre papel". Galería Benlliure, Valencia.
"Fotografía". Galería Estiarte, Madrid.
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal".
Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos).
"Red". Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
Galería Nueve, Valencia.
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal".
Instituto Cervantes, Roma (Italia).
"Abstract". Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
VALENCIA-ART'05. Galería Estiarte y Galería Moisés
Pérez de Albeniz (MPA), Valencia.
"Visiones y sugerencias". Ayuntamiento e Sitges.
CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
ESTAMPA'05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio
Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
LINEART'05. Galería Bennot, 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 (Méjico).
"Contemporánea Arte - Colección Pilar Citoler". Sala
Amós Salvador, Logroño.
"All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik,
Munich (Alemania).
ART FRANKFURT'04. Galería Begoña Malone, Frankfurt
(Alemania).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Metta, Madrid.
KIAF'04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
ESTAMPA'04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes
Plásticas (1940 - 2004)". Museo de Santa Cruz,
Toledo.



la obra; otros que suponen ser mayoría discutirán sobre los colores empleados.

Continuando con Kandinsky y desde un punto de vista un tanto subjetivo, podemos decir: "La riqueza cromática de un cuadro ha de atraer con gran fuerza al espectador y al mismo tiempo ha de esconder su contenido profundo". Podemos estar de acuerdo o en desacuerdo, pero de un modo instintivo sabemos, que cualquier obra debe despertar una serie de reacciones o sentimientos en el espectador. Esto no es nada nuevo, la semiótica y la publicidad, confirman de forma plena este concepto, y evidentemente el estado de ánimo del cuadro o del cartel publicitario, puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador.

Por ello, la pintura deberá luchar en su propio frente, redefiniendo muchas de las convenciones que hasta hace pocas décadas formaban parte de su propio cuerpo.

Pero desgraciadamente, dejando todos estos conceptos aparte, observamos que el arte de nuestros días carece de una cierta pureza, no es extraño escuchar: "En pintura ya está todo hecho", y aunque no es cierto, debemos darnos cuenta que lo comparable a la pintura y escultura del Renacimiento o el Barroco, no es el arte de nuestras galerías, sino las imágenes de los comics, de los carteles, del cine o la televisión, *del video y demás sofisticadas tecnologías*. Hoy, además, a cambio de su habilidad, fuerza inventiva y emotiva, el artista busca la recompensa material. La satisfacción de su ambición y codicia se convierte en su meta. En lugar de un trabajo profundo y solidario de los artistas, surge la lucha por determinados bienes. Todos

2003

ARCO'03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa,
Galería Metta, Galería Estiarte,
Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
ART CHICAGO'03. Galería Metta, Chicago
(Estados Unidos).

"X Premios Nacionales de grabado 1992-2002". Museo
del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.

"Pinacoteca Iberdrola-UEX". Rectorado de la
Universidad de Extremadura, Cáceres.

"En construcción - Fondos de Arte Contemporáneo
del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz". Palacio
Montehermoso, Vitoria.

"III Trienal de Arte Gráfico". Museo de la Ciudad,
Madrid.

"La cuerda de hilo". Galerie im Hof der Backfabrik,
Berlín (Alemania).

"Fusión". AT Kearney, Madrid.

"Itinerario". Museo Extremeño e Iberoamericano de
Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.

Galería Estiarte, Madrid.

"Fashion Art". Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos
Aires (Argentina).

"Fashion Art". Museo Audiovisual, Montevideo
(Uruguay).

"Arte-Santander'03". Galería Fernando Silió,
Santander.

Galería Pedro Peña, Marbella.

Galería Metta, Madrid.

"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de
Bellas Artes, Santander.

Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.

ESTAMPA'03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.

ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa
(Portugal).

Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

"Fashion Art". Museo de Artes Visuales, Montevideo
(Uruguay).

2002

ARCO'02. Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y
Galería Salvador Díaz, Madrid.

"Km. 0". Kulturbrauerei, Berlín (Alemania).

"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo Pablo
Serrano, Zaragoza.

Galería Estiarte, Madrid.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

ART BRUSSELS'02. Galería Bastien, Bruselas (Bélgica).

"Markers II". EAM. The International Artist' Museum,
Kassel (Alemania).

FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.

"Beau Geste". Michael Dunev Art Projects, Gerona.

Galería Corona (Casa de Arte), Hildrizhausen
(Alemania).

Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.

Galería São Bento, Lisboa (Portugal).

"Moderne Schildderkunst". Instituto Cervantes,
Bruselas (Bélgica).

"Markers II". APEX-METRO. The International Artist'
Museum, Edimburgo (Inglaterra).

Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.

"Copyright". Galería Metta, Madrid.

FIAC'02. Galería Metta, París (Francia).

"III Trienal de Arte Gráfico".

Palacio Revillagigedo, Gijón.

"Matriz / Estampa". Colección de Arte Gráfico

Contemporáneo Fundación BBVA. Sala de Exposiciones de
la Fundación BBVA, Madrid.

ESTAMPA'02. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.

ARTE LISBOA. Galería Bores & Mallo y

Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

2001

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

2000

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

1999

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



LAZ SOLAR ENTRE
LAS HOJAS

— — — — —



1998

ARCO'98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.
"5 X 5" Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Caja Madrid Diagonal Sarriá, Barcelona. Federación de Empresarios de Comercio, Burgos. Museo de Santa Cruz, Toledo.
"Arte Gráfico Español Contemporáneo". Instituto Cervantes, Amman (Jordania).
ESTAMPA'98. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid. Galería Rayuela, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
Galería Wind, Soest (Holanda).
"II Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón. 1997
ARCO'97. Galería Estiarte y May Moré. Madrid. Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
"Colección Estampa". Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas (Bélgica).
II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine Arts, El Cairo (Egipto).
XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia).
"Colección Estampa". Instituto Cervantes, París.
Galería Estiarte, Madrid.
"El Arte y la Prensa". Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"SOLO". Museo de la Ciudad, Madrid.
Galería Salvador Díaz, Madrid.
Galería Wind, Soest (Holanda).
Galería Clave, Murcia.
LINEART'97. Galería Athena Art, Gante (Bélgica).
ART MULTIPLE. Galería Raquel Ponce, Düsseldorf.
FAC'97. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

1996

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

1995

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

1994

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

1993

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

1992

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

1991

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

1990

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

1988

Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987

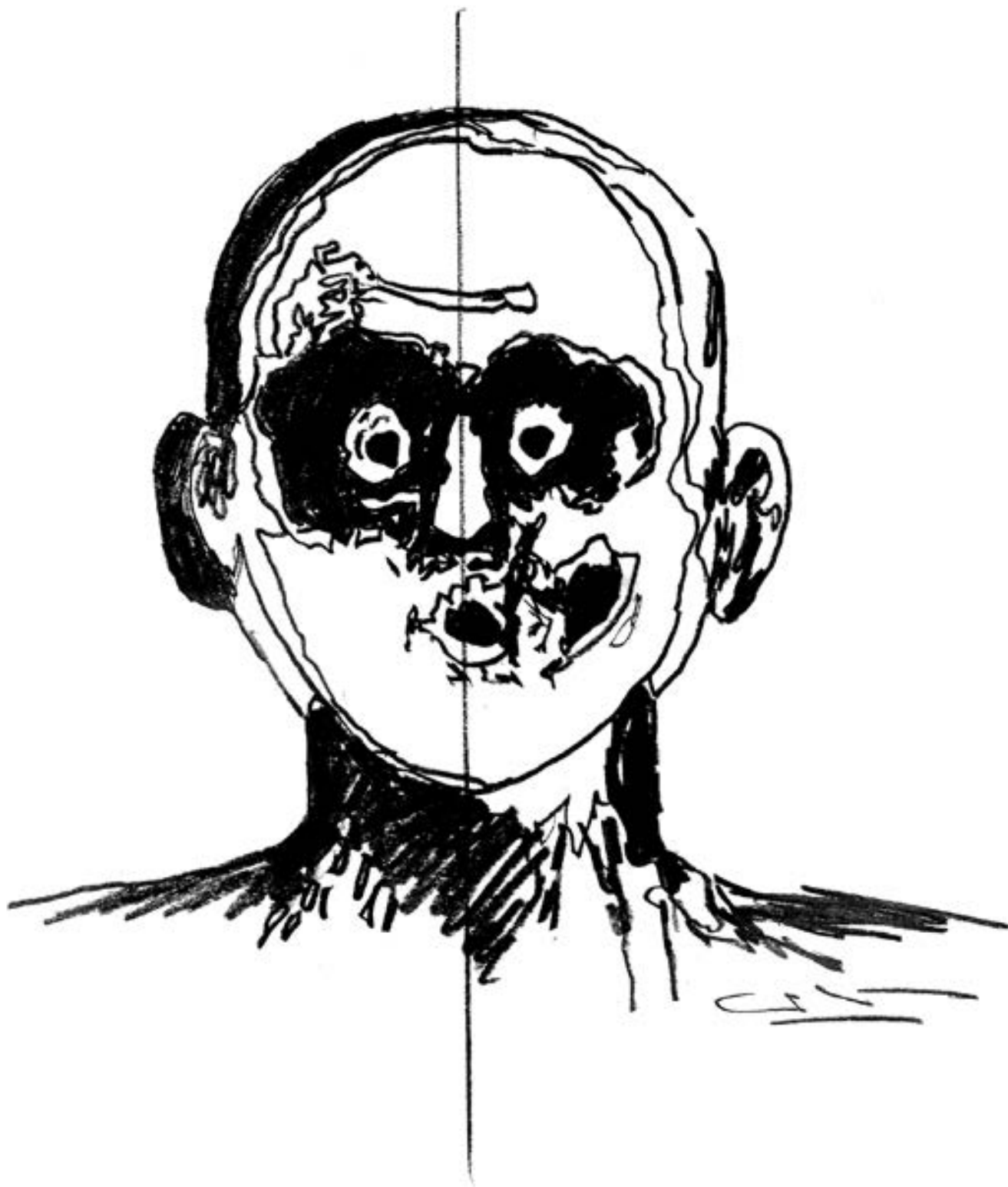
C.C. Louprier, Burdeos (Francia).
Palacio de Sanz-Enea, Zarauz.

1986

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

1984

Grand Palais, París (Francia).



Premis i Beques

Premios y Becas

Prizes and Scholarships

2009

Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2008

Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2002

Premio Nacional de Grabado Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGECC), 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).

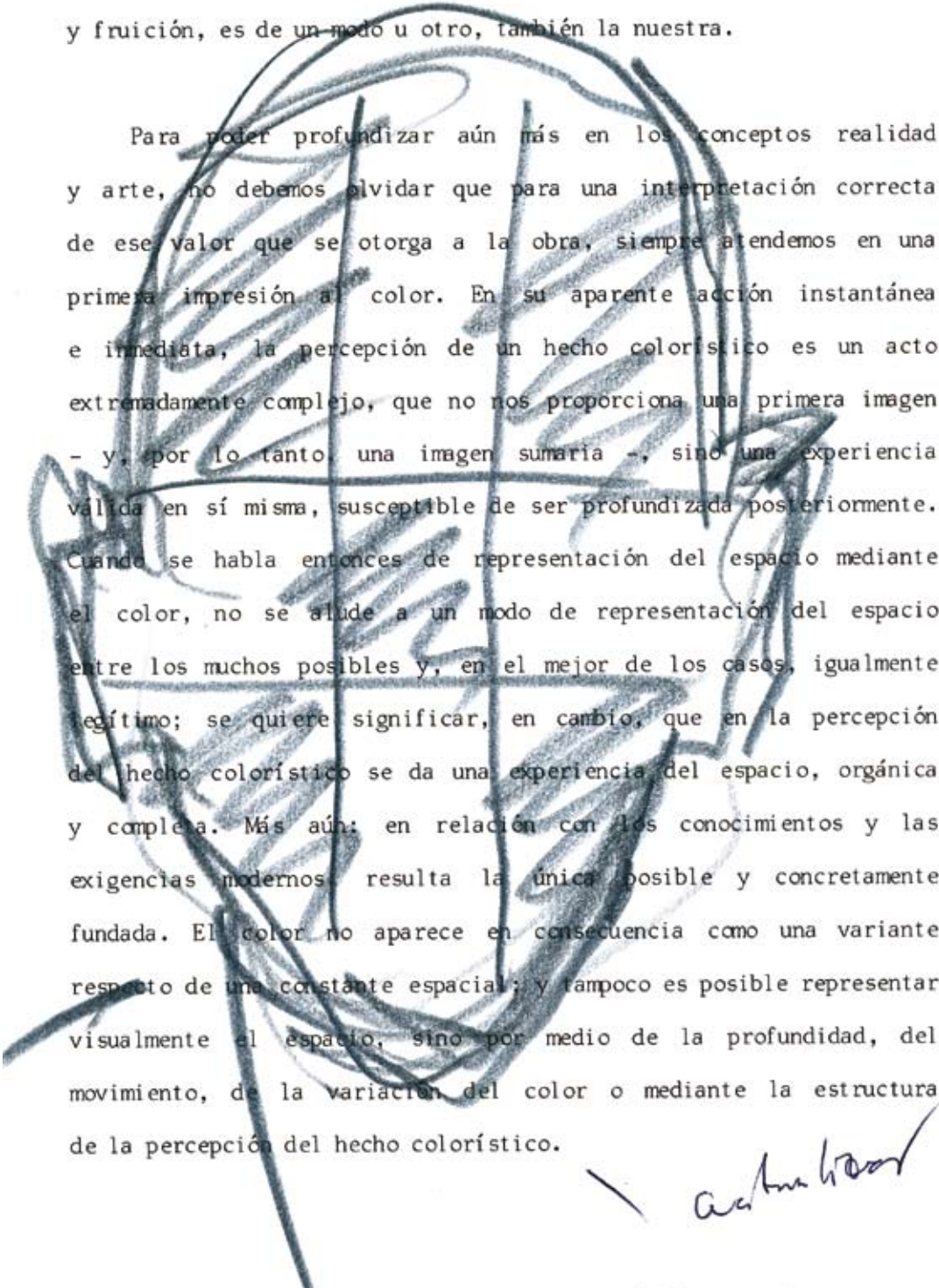
Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria. (Premio Adquisición).

1992

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

que toda obra de arte auténtica nos descubre una concepción del mundo (ideas, pasiones, deseos y creencias) que, desde el momento mismo en que nosotros la hacemos objeto de nuestra contemplación y fruición, es de un modo u otro, también la nuestra.

Para poder profundizar aún más en los conceptos realidad y arte, no debemos olvidar que para una interpretación correcta de ese valor que se otorga a la obra, siempre atendemos en una primera impresión al color. En su aparente acción instantánea e inmediata, la percepción de un hecho colorístico es un acto extremadamente complejo, que no nos proporciona una primera imagen - y, por lo tanto, una imagen sumaria -, sino una experiencia válida en sí misma, susceptible de ser profundizada posteriormente. Cuando se habla entonces de representación del espacio mediante el color, no se alude a un modo de representación del espacio entre los muchos posibles y, en el mejor de los casos, igualmente legítimo; se quiere significar, en cambio, que en la percepción del hecho colorístico se da una experiencia del espacio, orgánica y completa. Más aún: en relación con los conocimientos y las exigencias modernos resulta la única posible y concretamente fundada. El color no aparece en consecuencia como una variante respecto de una constante espacial; y tampoco es posible representar visualmente el espacio, sino por medio de la profundidad, del movimiento, de la variación del color o mediante la estructura de la percepción del hecho colorístico.



Sin embargo, desde el punto de vista de la vivencia puramente

Col.leccions i Museus

Colecciones y Museos

Collections and Museums

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.

Museo Estatal Galería Tretjakov, Moscú (Rusia).

Albertina Museum, Viena (Austria).

Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.

Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.

Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).

Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.

Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard, Palma de Mallorca.

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, Kingston (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 Rheinyp Rheinische Bank, Madrid.

Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.

Colegio de España, París (Francia).

Diputación Provincial de Córdoba.

Diputación Provincial de La Coruña.

Fundación Actilibre, Madrid.

Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).

Fundación Barceló, Palma de Mallorca.

Fundación BBVA, Madrid

Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.

Fundación EAE, Barcelona.

Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.

Fundación Lorenzana, Madrid.

Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.

Fundación Telefónica, Madrid.

Junta de Castilla-León, Valladolid.

Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.

Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).

Universidad de Extremadura, Cáceres.





Llibres i catàlegs monogràfics
Libros y catálogos monográficos
Monographs books and catalogues

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MNEMOSYNE. Catálogo recopilatorio de la obra realizada en el Colegio de España de París. Textos de Fernando Castro Flórez "La mirada extranjera", Antonio García Salazar "De la recreación en la

memoria", Miguel Logroño "Mnemosyne: la memoria del arte", Marcos-Ricardo Barnatán "José Manuel Ciria encerrado en su máquina del tiempo", José Manuel Ciria "Sobre Mnemosyne y lo efímero", Héctor López González "El sentido de la memoria", José Manuel Álvarez "Enjuto Entre distancias", y Celia Montolio "Cruce de memorias". Octubre 1994.

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

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

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

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

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

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

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

JOSE MANUEL CIRIA. Catálogo exposición Galería Antonio Prates, Lisboa. Textos de Marcos-Ricardo Barnatán "El vendedor de cuadros y la mujer del pelo

mojado" y Mercedes Replinger "El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la Tradición". Junio 1998.

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

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

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

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

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

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

ESPACE ET LUMIÈRE. Catálogo exposición Galería Artim, Estrasburgo. Textos de Michel Hubert

Lépicouché "El nacimiento de Délos o el milagro del agua: La abstracción épica de José Manuel Ciria", Dominique Nahas "Todos somos fieros acontecimientos" y José Manuel Ciria "Espacio y Luz (Analítica estructural a nivel medio)". Abril 2000.

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

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

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

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

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

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

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

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

VISIONES INMANENTES. Catálogo exposición en la Sala Rekalde, Bilbao. Texto de Guillermo Solana "Marsias o el cuerpo desollado de la pintura" y Fernando



Castro Flórez "Retrato del artista como bricoleur: Odds and ends en la pintura de José Manuel Ciria". Diciembre 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

PINTURA SIN HEROE. Libro monográfico con textos

de Julio César Abad Vidal "Pintura sin Héroe", recopilación de Textos de Julio César Abad Vidal y una antología de escritos de José Manuel Ciria. Octubre 2003.

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

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

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

SQUARES FROM 79 RICHMOND GROVE. Catálogo exposición itinerante organizada por el Ministerio de Asuntos





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

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

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

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

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

SUEÑOS Y MÁSCARAS. Catálogo exposición Galería Vértice, Oviedo. Texto de Iván de la Torre Amerighi "De lo que acontece ante unas famosas obras de

no debería ser ninguna novedad que sorprendiera a nadie. Y los que propugnan hoy una estética "inestética" ^{pervertida, de lo sublime,} no dirán ninguna tontería si no fuera porque es cosa ya muy sabida.

Como decía Jean Paulhan, "lo propio del artista es impugnar enseguida toda teoría sobre el arte, por sutil y probatoria que sea". Cuando el gran público hojea un libro de estética o una historia de las ideas estéticas, y contempla el caudal de proposiciones, de sentidos e interpretaciones que el pensamiento humano ha elaborado en torno al arte, tal vez imagine que la labor del artista siempre tiene relación directa con el estudio de estas disciplinas. Y no pocas veces estaría equivocado. La lectura de un libro de estética puede ser una de las experiencias más penosas y aburridas para un artista. Y el mero enunciado de la palabra Belleza ^{may} ha dado a muchos ganas de huir corriendo.

Por otro lado, aunque hoy se teorice hasta el infinito sobre este tema, la teoría es prematura en el detalle. En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aún cuando la construcción general puede lograrse por vía de la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación.

pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador. (Breve escrutinio y razonamiento sobre la obra última de José Manuel Ciria)". Octubre 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BOX OF MENTAL STATES. Catálogo exposición Galería Art Rouge, Miami. Textos de Valerie Gladstone
Adentrarse en lo desconocido, Carlos Delgado "Ciria - Caja de Estados Mentales", Jo Ann Perse "El lenguaje pintado de Ciria", Julio César Abad Vidal "De los años neoyorquinos de José Manuel Ciria" y "José Manuel Ciria La mano ausente". Noviembre 2008.

CIRIA. Catálogo exposición Kursaal Sala Kubo - Espacio Kutxa, San Sebastián. Texto de María José Aranzasti "Ciria/Ziria = Cuña, una sencilla herramienta para su pintura". Febrero 2009.

ALASDURASYALASMADURAS. Catálogo exposición Annta Gallery, Madrid. Textos de Carlos Delgado "Ciria. La piel de la pintura", Patrick B. Goldstein "La pintura de Ciria, un alarde de comunicación" y José Manuel Ciria "Pozos de Luz". Mayo 2009.

CIRIA: NEW PAINTINGS. Catálogo exposición Zoellner Arts Center, Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania. Texto de Ricardo Viera "Conversation with Artist and Curator". Septiembre 2009.

ERIS ET PELE. Catálogo exposición Galería Couteron, París. Textos de Alain Georges Leduc "José Manuel Ciria: La comunidad fraternal de los pintores" y Patrick B. Goldstein "La pintura de Ciria, un alarde de comunicación". Octubre 2009.

CIRIA: BEYOND. Catálogo exposición Monasterio de Prado. Junta de Castilla y León, Valladolid. Textos de Carlos Delgado "Ciria. Pintura para perplejos", Gary Michael Dault "Ciria: Amanecer" y Melanie Mariño "El cuerpo de la forma: La pintura de José Manuel Ciria". Marzo 2010.

ÁMBITO. CIRIA: IMÁGENES DEL QUIJOTE. Libro monográfico Colección Convivium. Málaga. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. Textos de Antonio García Berrio "La espacialidad como factor estético" y Carlos Delgado "El sublime americano de Ciria". Marzo 2010.

CIRIA, HEADS, GRIDS. Catálogo exposición Círculo de Bellas Artes de Madrid. Textos de Donald Kuspit, "Probándose y Proyectándose: Las pinturas Rorschach de Ciria", Robert R. Shane, "Terpsícore en pintura: Imágenes de la danza de José Manuel Ciria" y Mark Van Proyen "La lógica Ciriana y la pintura preconstruida". Noviembre 2010.













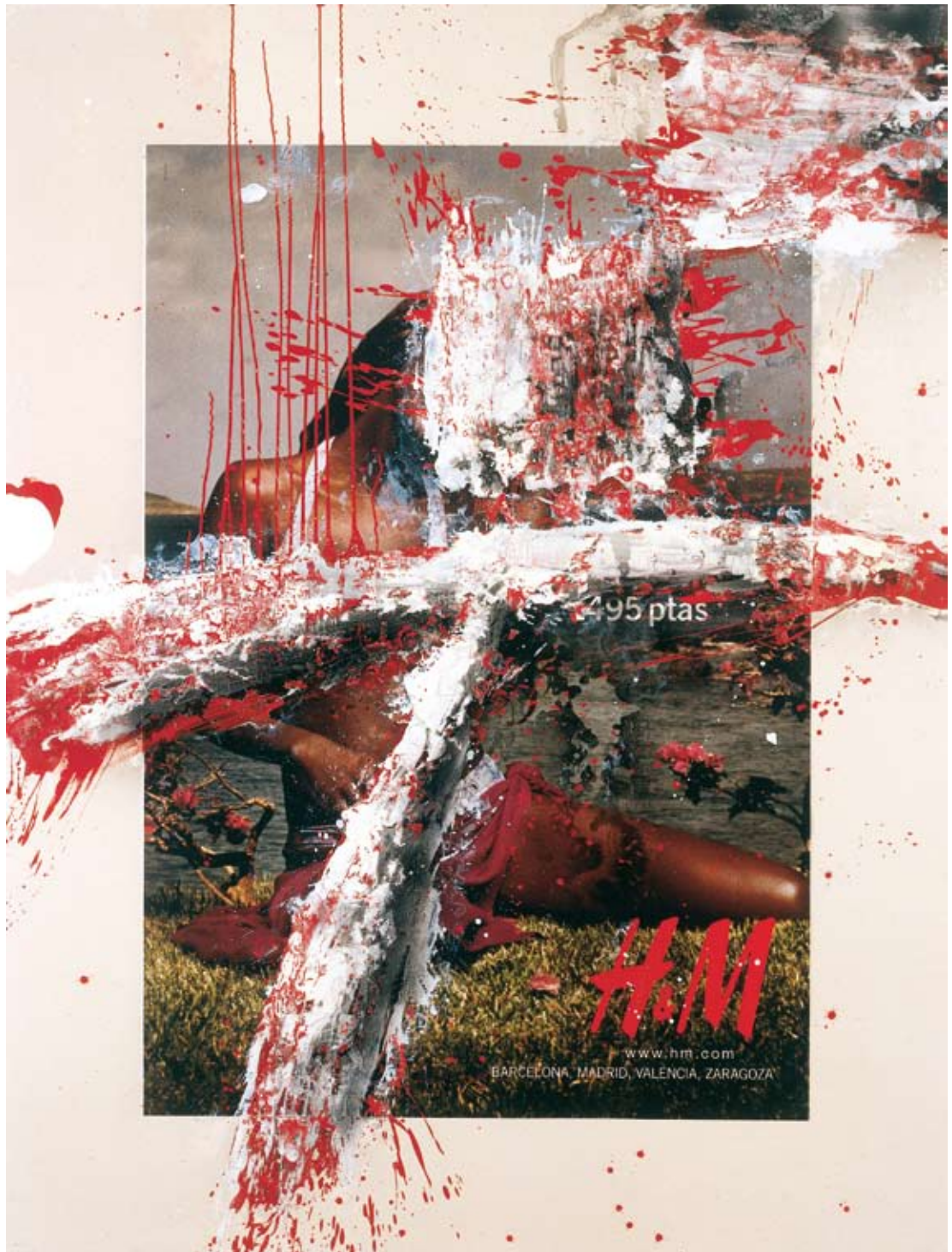
www.fim

BARCELONA, MADRID, VALENCIA, ZA





495 pta



















JOSÉ MANUEL CIRIA

DIALEGS DIALOGOS DIALOGUES

José Manuel Ciria. Sempre m'han agradat les dues facetes de les avantguardes. Posar en un mateix plànol el geomètric i el gestual. I també transitar en els límits.

Ricard Planas Camps. També els fotocollages, el joc amb la fotografia de fons.

J.M.C. Doncs sí, una vegada analitzes les estructures que componen la pintura, una part important és el suport. I en aquest sentit el divideixo en tres categories: el suport verge -la lona, el llenç i el lli- que pintes sense pensar en res més o, d'altra banda, els suports preexistents i aquí distingeixo dues categories més: el que tu provoques o el que per atzar trobes pel carrer o en qualsevol lloc, ja siguin tanques publicitàries o lones dels camions.

R.P.C. Recuperar la memòria que no és teva.

J.M.C. Com deia Julian Schnabel, utilitzar la memòria etnogràfica. Encara que jo no només investigo sobre un suport que em vagi bé sinó que, a més, faig una anàlisi de tots els mitjans que conformen la pintura.

R.P.C. Afirmar la pintura en un moment en què el fàcil és negar-la o matar-la. Per què aquest joc quixotesco?

J.M.C. No ho sé, perquè crec que queden moltes coses per dir i per això tinc una actitud plenament afirmativa de la pintura, sóc pintor a propòsit, sense renunciar a res. Qualsevol concepte o idea es poden, amb sagacitat i coneixement, incloure en aquest mitjà. Amb succeix el mateix amb la fotografia.





R.P.C. Es interessant aquest diàleg que molts pintors tenen amb la fotografia, encara que serveixi de suport -físicament parlant- o de captador d'evocacions.

J.M.C. Sí, de debò és peculiar i sempre quan faig fotografies estic plantejant-me problemes pictòrics. En realitat no són fotografies sinó anàlisis del pictòric.

R.P.C. Fotografia que significa dibuixar amb la llum. El dibuix i el gravat estan contínuament traient el nas pels latifundis de pintura arrauxada que generes. No ho sé, quan vas néixer devies sortir amb un graüt a la mà!

J.M.C. Cadascun té en aquesta vida una creu -riures-. El meu pare va anar a Londres per practicar idiomes i vam acabar tota la família a Manchester per un treball bo que li van donar. I clar, els meus pares tenien amics però pocs amb fills. Així que, abans de molestar, m'endollaven el llapis i vingia, a fer dibuixos. Recordo tota la meua infància dedicant-me al dibuix, i després ja no vaig parar.

R.P.C. Perquè diguin que la infància no marca!

J.M.C. Doncs sí, sí, a Anglaterra vaig tenir una experiència clau per a mi. Una professora ens va fer dibuixar a tots i, quan s'havien de penjar els dibuixos, el meu el va apartar i el va posar sol en una cantonada de la classe. Això em va donar una alegria tan gran, que em va matxucar el cap.

R.P.C. I quan arribes de nou a Madrid, t'ho van continuar fomentant i mira com has acabat...

J.M.C. Encara que, quan vull començar Belles Arts, llavors el meu pare diu que no. Però no li faig cas. La vaig fer a Madrid, vaig començar l'any 78 i allò era un caos, no aprenies res. Ara, la gent surt preparada.





de vista, que sería im-
posible en mostrar preferencia
la pintura religiosa, y
ha sido casi exclusivame-
nte provoca este tipo de inter-
és y patrióticos. (existe una
sólo se justifica en cu-
ando hay una pintura de batallas
o aventureros); los contenidos
un cuadro por su moraleja
por que castiga el vicio
de compasión o nos hace
y literarios (el cuadro no
de conceptos filosóficos o
representa una escena te-
evocar un mundo o una época

Pretender que todos estos
de errores críticos o que
sería quizás exagerado. No
sino simplemente equívocos
"ingenua" sino de invitar
de que sus criterios, por
el punto de partida para un
ra. Esta reconsideración

...ible mencionarlos todos. Generalmente
a por los contenidos pñadosos (toda
may que tener en cuenta que el arte
ntes religioso durante muchos siglos,
pretaciones); los contenidos políticos
ntura de exaltación nacional que
nto instrumento de propaganda, como
as que despierta sentimientos belicosos
dos morales y sentimentales (se aprecia
a, por la dignidad de sus personajes,
o premia la virtud, porque nos llena
lorar, etc.); los contenidos alegóricos
os interesa porque es una transposición
de cualquier otro mundo, o bien porque -
atral o novelesca, o porque intenta
perdidos).

...os criterios sean tan sólo una colección
quienes ven así una pintura se equivocan,
se trata de considerarlos equivocados,
... No se trata de condenar una visión
a quienes la ejercen a tomar conciencia
or muy confusos que sean, pueden ser
na visión más completa y más enriquecedo-
de los tradicionales criterios de

Abans, si volies saber alguna cosa, haviés
d'anar a Bilbao o a València.

R.P.C. I els teus inicis fins als anys vuitanta
són de caràcter representatiu i buscant camins.

J.M.C. Es etapa de formació i cerques i cerques
fins que, a l'inici dels noranta, recopilo en un
quadern de notes tot el que vaig estructurant i
tot el que des d'aquell moment començo a ser.
No sabia saltar fora de la representació i ho
vaig haver de teoritzar.

José Manuel Ciria. Siempre me han gustado
las dos facetas de las vanguardias. Meter en
un mismo plano lo geométrico y lo gestual. Y
también transitar en los límites.

Ricard Planas Camps. Los fotocollages y los
juegos con la fotografía de fondo.

J.M.C. Intento analizar todas las estructuras
que componen la pintura, por ejemplo, una
parte importante son los soportes que yo
denomino Niveles Pictóricos. Y en este
sentido lo divido en tres categorías: el
soporte virgen -la lona, el lienzo, el viejo
lino...- que te pones a pintar sin más o, los
soportes preexistentes donde distingo dos
grupos: el que tu provocas intencionadamente
o el que por azar encuentras, ya sean lonas
de camiones o vallas publicitarias con sus
elementos fotogràncos. Después estarán el
resto de parcelas analíticas: los Registros
Iconogràncos, las Técnicas de Azar controlado,
las Compartimentaciones y por último, la
Combinatoria, cada una con sus propias
divisiones y sus características.

R.P.C. Recuperar la memoria que no es tuya.

J.M.C. Aquello que Schnabel denominaba "memoria
etnogràncica". Aunque yo no solamente investigo





sobre el soporte que me vaya bien, como ves además hago un análisis de todos los medios que conforman la pintura.

R.P.C. Afirmer la pintura en un momento donde lo fácil es negarla o matarla. ¿Por qué este juego quijotesco?

J.M.C. No sé, porque creo que quedan muchas cosas por decir y por eso mi actitud plenamente afirmativa de la pintura, soy pintor a propósito, sin renunciar a nada. Cualquier concepto e idea se pueden, con sagacidad y conocimiento incluir en este medio. Me pasa también con la fotografía.

R.P.C. Es interesante este diálogo que muchos pintores tienen con la fotografía, aunque sirva de soporte -físicamente hablando- o de captador de evocaciones.

J.M.C. Sí, de verdad es peculiar y siempre que hago fotografía estoy planteándome problemas pictóricos. En realidad no son fotografías sino análisis de lo pictórico.

R.P.C. Fotografía que significa dibujar con la luz. Y tú, el dibujo y el grabado están continuamente sacando la nariz por los latifundios de pintura bulliciosa que generas. No se, ¡debiste salir con un grañito en la mano!

J.M.C. Cada uno tiene en esta vida una cruz -risas-. Mi padre se fue a Londres para practicar Inglés y terminamos toda la familia en Manchester por un trabajo estupendo que le ofrecieron. Y claro, mis padres tenían amigos pero pocos con hijos. Así que antes de molestar, me enchufaban el lapicero y venga, a hacer dibujos. Recuerdo toda mi infancia dándole al dibujo y después ya no paré.

R.P.C. ¡Para que digan que la infancia no marca!

J.M.C. Pues sí, en Inglaterra tuve una experiencia que creo clave: Una profesora nos hizo dibujar a todos los alumnos y cuando se tenían que colgar los dibujos en un gran corcho que había en la pared, el mío lo apartó y lo colocó enmarcado con cartulina solo en una pared de la clase. Eso me pegó tal subidón que me dejó marcado.

R.P.C. Y cuando llegas de nuevo a Madrid, te lo continuaron fomentando y mira como has terminado...

J.M.C. Todo fue genial hasta que quise hacer Bellas Artes, mi padre que hasta ese momento había fomentado mi "acción", se cuadró y me dijo que ni hablar. Pero no le hice ni caso. Empecé la carrera en Madrid en el año 78 y aquello era un caos, pero lo deje al empezar segundo, no aprendías nada. Ahora la gente sale preparada. Antes si querías saber algo te tenías que ir a Bilbao o a Valencia.

R.P.C. Y tus inicios hasta los años ochenta son de carácter representativo y buscando caminos.

J.M.C. Es etapa de formación, buscas y buscas hasta que a finales de los ochenta recopilé un cuaderno de notas, donde voy estructurando todo lo que desde ese momento se iba a desarrollar posteriormente durante los años noventa y hasta el 2005 cuando traslado mi taller a Nueva York. No conseguía salir de la representación, de lo figurativo, hasta que por vía teórica consigo saltar a la abstracción.

José Manuel Ciria. I have always liked the two facets of avant-gardes. To consider simultaneously geometry and gesture; and to move somewhere in-between.

Ricard Planas Camps. And photo collage, to play

El desarrollo de ciertos
daban en gran parte a los gr
de la llamada "estética de la
concibe como información. Este
porque el término información n
sino como magnitud mensurable.
bajo el punto de vista de la
que no interesa lo que en el
las propiedades informativas de
independientemente de que los con
o no. Surgen así imágenes en
nada conocido, pero que a pesar
También los cuadros clásicos,
representativo, la teoría de
propiedades formales, el trazado
etc. Como es natural, los princ
ción se aplican preferenteme
de contenidos concretos, como en

Desde el punto de vista d
para que las obras de arte comp
una sensación agradable, deben

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

e la psicología de la percepción,
lazar al espectador o le produzcan
cumplir algunas condiciones. No

with photography. And yes, once you analyze the structures that compose a painting, an important part is the support. I group them into one of three categories: the virgin support (canvas, cloth and linen) on which you paint with no more a do; and, on the other side, the pre-existing supports, and here I distinguish two more categories: the support that you prompt or the one that by mere chance you find in the street or any other place; they may be billboards or truck tarps.

R.P.C. To recover a memory that is not yours.

J.M.C. As Julian Schnabel said, to recover the ethnographic memory. However, my investigation goes beyond the support, I also analyze all the elements that make up a painting.

R.P.C. To defend painting in a time when it is easier to ignore it or kill it. The reason for this quixotic adventure?

J.M.C. I am not sure, because I believe there are still many things left to say, that is why I make an apology of painting. By the way, I am a painter and I give up nothing. Any concept or idea, if we are shrewd enough, may be included in painting. With photography there is no time to slow down either.

R.P.C. The dialogue between many painters and photography is very interesting, although it may be a mere support or a way to evocate memories.

J.M.C. Yes, it is truly singular; every time I take a picture, pictorial considerations arise. In fact they are not photographs but a way to study painting.

R.P.C. Photography is painting with light. And drawings and prints always appear on the great spaces of boisterous paintings you create.





Maybe you should have been born holding a pencil in your hand!

J.M.C. Well yes, everybody has an obsession of some kind -laughs-. My father went to London to learn languages and my whole family ended up in Manchester where he had found a good job. And, of course, my parents had friends but few had children. So, before I started being a nuisance, they gave me a pencil and put me in a corner to draw. My childhood is full of drawing, and I never stopped after that.

R.P.C. And some say childhood experiences are not deciding factors in ones life!

J.M.C. Yes, in England I had an important life experience. A teacher made us draw a picture and when she hung them up, mine got a privileged situation on a corner of the class. It was a great moment. And when you go back to Madrid they keep encouraging you and look where it has taken you -more laughs. However, when I announced I wanted to study Fine Arts my father said no way. But I ignored him. I studied in Madrid, started in 1978 and it was chaos, impossible to learn a thing. Now students are well trained. Back then, if you wanted to learn anything you had to go to Bilbao or Valencia.

R.P.C. And your first years up till the 80's have a strong representative character while you try to find your own style.

J.M.C. It was a training period when you search and search and finally, in the early 90's I put together a rough notebook in which I began to define what I would become. I didn't know how to escape representative art and had to make a theoretical approach to be able to find my own way of working. I need time to think before I can begin to work.













ARNAU PUIG
IMPULSIVITAT I
COMPULSIVITAT DEL COLOR
IMPULSIVIDAD Y
COMPULSIVIDAD DEL COLOR
THE IMPULSIVENESS AND
COMPULSIVENESS OF COLOUR

José Manuel Ciria va néixer a Manchester, Anglaterra, el 1960. Ha viscut i treballat en diferents indrets i ciutats del món inquietes per l'art contemporani abstracte. Regularment exposa la seva obra des del 1984 tant a l'estranger com a l'Estat espanyol. D'antuvi, tanmateix, la seva orientació vers la pintura, que arribarà a practicar des de la gestualitat però també amb una intenció que acabarà concretant en escrits, 1990, parteix de la unió intrínseca i indestriable entre la matèria i el color. En aquest sentit, ha estat molt sensible a les inquietuds del moment en què prengué, com un jove inquiet, la decisió de pintar. En la circumstància dels anys 80 del segle passat els artistes sentien que potser calia revisar i recuperar un gran nombre de les intencions modernes a favor d'una nova presència activa de l'art en la societat. D'una banda, hi havia l'actitud d'emprendre sota la idea d'un impuls salvatge l'acció creadora plàstica; calia deixar de banda les recuperacions, que havien esdevingut excessivament fàcils i populistes, del pop art, i fer front a la idea, sempre renovada i vigent, de crear i de pintar per impuls i per necessitat. Aquest tipus d'acció en l'àmbit de la pintura podria recollir tot el que es cregués que fos significatiu per expressar-la i mostrar-la.

Moltes propostes eren possibles; recuperar el tachisme gestual dels darrers anys 40 i

primers dels 50 d'aleshores i mostrar la pintura com la significació d'un nou tipus d'expressió, l'action painting, que indica intencionalitat però que no es defineix en cap direcció -simple proposta de contestació al que està establert-, o bé optar per un formalisme cromàtic estricte, que podia també ser informal, a la manera del test de Rorschach, o bé geomètric, simple goig per uns colors plasmats ortogonals o diagonals, o bé, si s'esqueia, encreuats. La pintura havia de ser l'única justificació de l'acció pictòrica; cap servilisme psicològic ni comunicatiu. Tot això implicava entendre la pintura com a impulsivitat, plasmada i expressada en el temps i en l'espai per mitjà del gest. Però, després d'aquells anys 80 i els següents, tot això fer-ho al marge d'ires espontànies i impossibles de contenir o de judicis i prejudicis de necessitat expressiva, com s'havia fet uns aleshores. S'havia de plasmar només el gest acolorit, cridaner i clamant, però sense contingut definit, tal com ho havia intentat, en altres moments de la contemporaneïtat, Georges Mathieu, que considerava l'art pictòric una estricta acció gestual emplaçada en un espai delimitat pel temps més just possible, per atorgar així la màxima sinceritat al gest i a la seva presència pictòrica plàstica. Mathieu precisava que l'obra no ha de tenir surrealismes impulsius ni subjecte, només el simple fluir de la pintura. Joan Mitchell, americana, similarment, predicava que la pintura era una estricta expressió minimalista, atès que no volia que als seus quadres acolorits hi hagués res més que els

Recordemos
nago. Y que del
utilizar toda c
a toda clase d
su fin. Sería
a la lógica de
tenidas por na
claro está, pero
En el mun
con los cogm
en pleno descr
el pensamiento
cosas de las
ver con el ar
reales que sus
generan frente a
que circulan por
El deslam
tantos coloquid
aquella simple
tán - nunca "l
del arte. Que
el artista (...
que determinan
rio de una obra

que el artista participa de la naturaleza del mismo modo que a un prestidigitador le es lícito el uso de "trampas", también el artista tiene derecho a "ilusiones, fabulaciones, mitos..." para lograr el ridículo reducir su "metodología", como es sabido, a los intelectuales y a las perfecciones teóricas. Puede valerse de ellas si le conviene, o también puede hacer todo lo contrario. Desde el arte de vanguardia, desde que se rompió con los académicos, las teorías normativas se hallan desdibujadas y han sido dejadas totalmente de lado. Ahora lo que a los artistas puede interesar (entre otras cosas) es que quizás pueda parecer que no tienen nada que decir, sobre todo cuando es expresión de conflictos. Las obras - y no unas ideas insufladas a priori - son los lugares comunes y las ideas estéticas "sólidas" que el mundo del arte en un momento dado. El abandono de tantas teorizaciones de moda, de discursos, de tantas ponencias, hace olvidar a menudo la verdad según la cual - como dice Manuel Sacristán - la poética es la que hace el arte, ni la calidad ni tampoco la estética hace nada de eso. Lo hace el artista. Y tampoco son la poética ni la estética las que definen el carácter conservador, reaccionario o revolucionario del arte".

estructura. Però, malgrat tot, seccionats, encaixats, contrastats; expandits i explosius sempre, impressionants sens dubte, ofensius i cridaners sempre; però mai per anar del·là de la pintura. Ciria no és un provocador sinó un clamant. Hi ha a la seva obra un geologisme que no pot evitar un cert impacte psicològic a qui la mira; però l'observador acaba agraint la presència dels colors i oblidant el missatge possible.

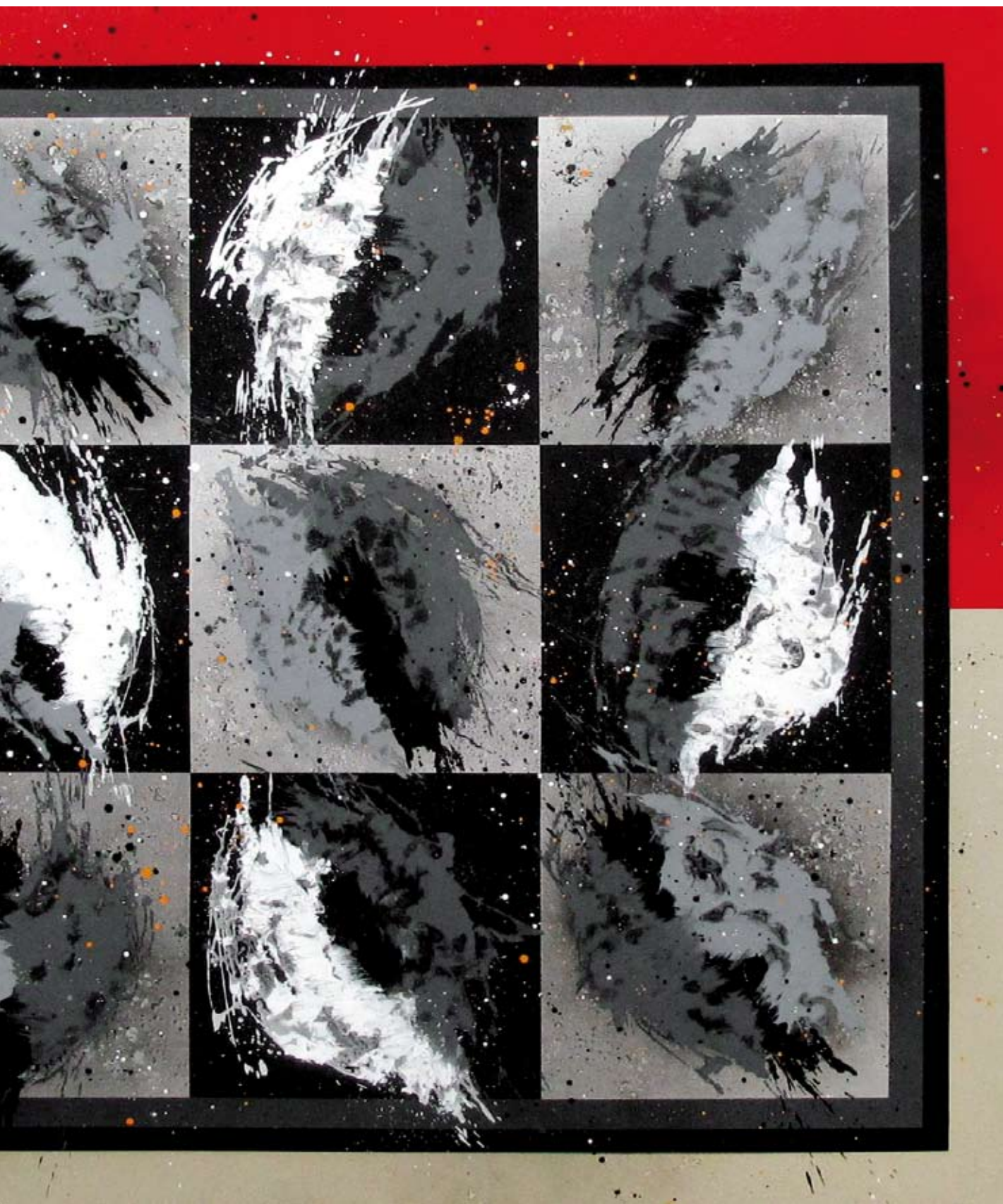
En el fons és l'esclat de la magrana; la bellesa del volcà de qui se'l mira des de lluny perquè, obvi, el volcà es manifesta no per fer mal sinó per mostrar que la terra és encara molt viva. I la pintura molt compensadora per a qui la practica amb innocència.

José Manuel Ciria nació en Manchester, Inglaterra, en 1960. Ha vivido y trabajado en diferentes lugares y ciudades del mundo inquietas por el arte contemporáneo abstracto. Regularmente expone su obra, desde 1984, tanto en el extranjero como en España. Primeramente, sin embargo, su orientación hacia la pintura, que llegará a practicar desde la gestualidad pero también con una intención que acabará concretando en escritos, 1990, parte de la unión intrínseca e indestruible entre la materia y el color. En este sentido ha sido muy sensible a las inquietudes del momento en el que tomó, como joven inquieto, la decisión de pintar. En la circunstancia de los años 80 del siglo pasado los artistas oían que quizás hacía falta revisar y recuperar gran número de las intenciones modernas para una nueva presencia activa del arte en la sociedad.

colors, estricta pintura, sense intenció afegida associada al paisatge o a qualsevol altra al·lusió. El color no havia de tenir altra possibilitat expressiva que aquella que aporta el color mateix i tal com gest i atzar l'ofereixen.

Potser, per acabar de precisar l'àmbit de l'acció de Ciria, caldria cridar l'atenció sobre la diferència que hi ha entre un gestualisme que té la seva base en quelcom entrevist o associat a l'execució, tipus Franz Kline, i l'altre gestualisme que no cerca res més que el goig pictòric gestual, el que l'atzar de les formes disposi sobre l'espai plàstic: pintura i res més que pintura. Crec que cal situar l'obra de Ciria en aquest darrer vessant de la creativitat contemporània. El que hem indicat fins ara correspondria als condicionants històrics que conformen el moment de l'acció pictòrica de Ciria, assumits i possessionats a bastament. Però per a l'acció cal, també, un element desencadenant, provocador de l'emoció impulsiva de l'acció. En aquest sentit, gairebé podem dir que la motivació podria ser el Big Bang de la nostra gènesi còsmica o, si es vol, també podríem atribuir l'acció pictòrica de Ciria a un sentit vitalista de l'existència. Ell ha al·ludit en diferents ocasions a l'ordre o al caos, que equival al que vers el 1990 va indicar de gestió i ordre; l'un implica l'altre: l'ordre sorgeix de la necessitat de gestionar el caos o el caos clama i imposa la presència d'un ordre. La seva acció pictòrica és la taca impulsiva, el gest desencadenat, la complexitat d'interrelació entre diferents colors sense





Por una parte estaba la actitud de emprender bajo la idea de un impulso salvaje la acción creadora plástica; hacía falta dejar de lado las recuperaciones, que se habían convertido en excesivamente fáciles y populistas, del pop art, y hacer frente a la idea, siempre renovada y vigente, de crear y pintar por impulso y por necesidad. Este tipo de acción en el ámbito de la pintura podría recoger todo lo que se creyera fuera significativo para expresarla y mostrarla.

Muchas propuestas eran posibles; recuperar el tachismo gestual de los años 40 y primeros de los 50 de entonces y mostrar la pintura como la significación de un nuevo tipo de expresión, el action painting, que indica intencionalidad pero que no se define en ninguna dirección - simple propuesta de contestación a lo que está establecido-, o bien optar por un formalismo cromático estricto, que podía también ser informal, a la manera del test de Rorschach, o bien geométrico, simple gozo por unos colores plasmados ortogonales o diagonales o bien, si ocurría, cruzados. La pintura tenía que ser la única justificación de la acción pictórica; ningún servilismo psicológico ni comunicativo. Todo eso implicaba entender la pintura como impulsividad, plasmada y expresada en el tiempo y en el espacio por medio del gesto. Sin embargo, después de aquellos años 80 y siguientes, se tenía que hacer todo eso al margen de iras espontáneas e imposibles de contener, o de juicios y prejuicios de necesidad expresiva, como se había hecho hasta entonces. Se tenía que plasmar solo el gesto colorido, chillón y clamando, pero sin contenido definido, tal

mental. El análisis, la valoración y la legitimación artística y de la práctica del arte contribuyen, de hecho, han fomentado su desarrollo. Una auténtica clarificación de la obra clarifica los procesos, orienta, pero no es que no se vale del hecho plástico como para otras utilidades interesadas. En realidad del arte, ya que muchas veces se hace imposible de la manifestación artística, sin su referencia a la valoración crítica. El artista precisa del teórico que a su vez también él es teórico. Por eso también pretende apropiarse del papel del crítico que como intermediario y clarificador de su obra. "Lo que yo digo es parte de la obra de arte. No los críticos digan cosas sobre mi obra, yo mismo de que se trata". Y así lo hacen, porque pretenden también como parte fundamental el aspecto teórico de su obra, creando su propia imagen.

Además de todo esto, la belleza o fealdad y el capricho pueden constituir el "motivo" fundamental de la pasión por un cuadro. De hecho, muchas obras de arte casi exclusivamente por la rara invención de un autor. Reconozcamos que están muy lejos de la obra misma. Ello nos interesan menos. Este interés por las cosas fantásticas o los asuntos extravagantes ha sido la historia del arte; más aún, los coleccionistas profesaban una mayor devoción por los objetos de la actualidad.

ción de la obra
a su expresión
ica interpreta-
a y enriquece;
de un pretexto
, forman parte
la apreciación
teórica y su

ico, si no es
bién el artista
antes actuaba
Huebler dice:
lo necesito que
mo les explico
tenden absorber
ico relativo a

d, la fantasía
ental de nuestra
e se justifican
sunto, y aunque
maestra, no po
s composiciones
o constante en
tas del pasado
e arte ^{que} en

como lo habían intentado, en otros momentos de la contemporaneidad, Georges Mathieu, que consideraba el arte pictórico como una estricta acción gestual emplazada en un espacio delimitado por el tiempo más justo posible, para otorgar así la máxima sinceridad al gesto y a su presencia pictórica plástica. Mathieu precisaba que la obra no tiene que tener surrealismos impulsivos ni sujeto, solo el simple *fluir* de la pintura. Joan Mitchell, americana, similarmente, predicaba que la pintura era una estricta expresión minimalista, dado que no quería que a sus cuadros coloridos hubiera nada más que los colores, estricta pintura, sin intención añadida asociada al paisaje o a cualquier otra alusión. El color no tenía que tener otra posibilidad expresiva que aquella que aporta el color mismo y tal como gesto y azar lo ofrecen.

Quizás, para acabar de precisar el ámbito de la acción de Ciria, haría falta llamar la atención sobre la diferencia que hay entre un gestualisme que tiene su base en algo vislumbrado o asociado a la ejecución, tipo Franz Kline, y otro gestualismo que no busca nada más que el gozo pictórico gestual, lo que el azar de las formas disponga sobre el espacio plástico: pintura y nada más que pintura.

Creo que la obra de Ciria hace falta emplazarla en esta última vertiente de la creatividad contemporánea. Lo que hemos indicado hasta ahora correspondería a los condicionantes históricos que conforman el momento de la acción pictórica de Ciria, asumidos y posesionados sobradamente. Pero

para la acción hace falta, también, un elemento desencadenante, provocador de la emoción impulsiva de la acción. En este sentido casi podemos decir que la motivación podría ser el big bang de nuestra génesis cósmica o, si se quiere, también podríamos atribuir la acción pictórica de Ciria a un sentido vitalista de la existencia. El ha aludido en diferentes ocasiones al orden o al caos, que equivale a lo que hacia 1990 indicó de "gestión y orden"; el uno implica el otro: el orden surge de la necesidad de gestionar el caos o el caos clama e impone la presencia de un orden. Su acción pictórica es la mancha impulsiva, el gesto desencadenado, la complejidad de interrelación entre diferentes colores sin estructura. Pero a pesar de todo seccionados, encajados, contrastados; expandidos y explosivos siempre, impresionantes sin duda, ofensivos y chillón siempre; pero nunca para ir más allá de la pintura. Ciria no es un provocador sino un exigente. Hay en su obra un geologismo que no puede evitar un cierto impacto psicológico a quien la mira; pero el observador acaba agradeciendo la presencia de los colores y olvidando el mensaje posible. En el fondo es el estallido de la granada; la belleza del volcán de quien se lo mira desde lejos porque, obvio, el volcán se manifiesta no para hacer daño sino para mostrar que la tierra está todavía muy viva y vivible. Y la pintura muy compensadora para quien la practica con inocencia.





José Manuel Ciria was born in Manchester, England in 1960. He has worked and lived in different places and cities of the world with concerns for contemporary abstract art. He has frequently held exhibitions of his work since 1984, both in Spain and abroad. Primarily however, he directed himself towards painting, in which he would eventually apply a technique of gestures, but also with a will which would be defined in writing. In 1990 he started from the intrinsic and inextricable union between matter and colour. In this sense he has been highly sensitive to the concerns of the era in which as a restless youth, he took the decision to paint. In the eighties of the last century, artists were told that it was perhaps necessary to revise and recover a large number of the modern intentions for a new, active presence of art in society.

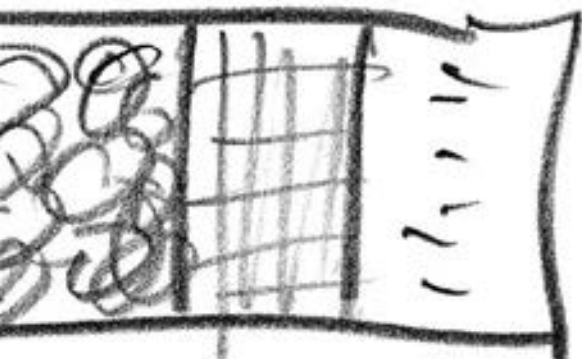
On the one hand there was the attitude that the action of artistic creation should be undertaken under a wild impulse; it was necessary to leave aside the recoveries of Pop Art which had become excessively facile and populist and confront the ever-renewed and applicable idea of creating and painting through impulse and necessity. This type of action in painting could encapsulate everything which it was believed was important in artistic expression and revelation.

Many of these proposals were possible; the recovery of the expressive Tachism of the forties and the early years of the fifties and the revelation of painting as the signification of a new type of expression, action painting, which revealed intentionality but which did not seek to define itself in any form

formal pura, si en gene
lado, los diferentes pro
los que sus creadores
pueden actuar de crítica so



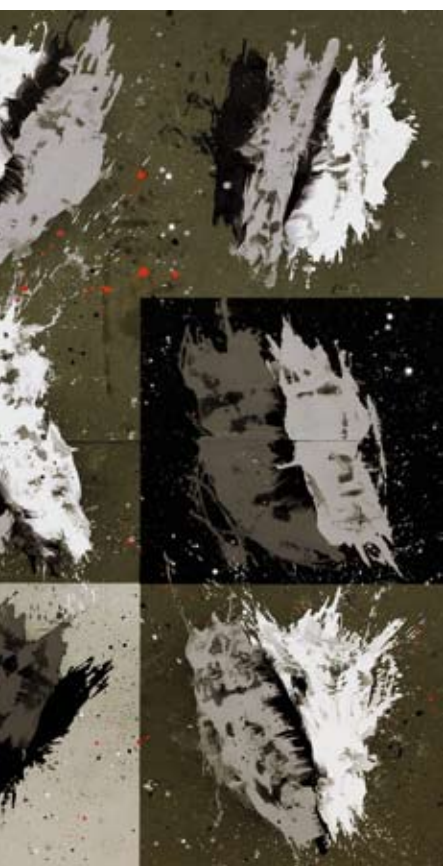
ral es de carácter estético. Por otro
ductos artísticos, incluso aquellos con
no persiguen ningún objetivo práctico,
cial latente.



- more a simple response to that which is
established -, or the option of taking up a
strict chromatic formalism, which could also
be informal, in the style of a Rorschach test,
or geometrical, the simple enjoyment of a few
colours applied in orthogonal or diagonal
forms or, crossed if this arose. Painting
had to be the sole justification for the
pictorial act; without any psychological or
communicative servility.

All of this implied understanding painting
as impulsiveness, applied and expressed in
time and space through the media of gesture.
However, after the eighties and the following
years, all of this had to be done without the
spontaneous attacks of an uncontainable rage,
or of judgements and prejudices of expressive
necessity, as had been previously de rigueur.
Only gesture, coloured, garish and loud could
take form, but without a defined content,
as Georges Mathieu had intended in other
moments of contemporaneity. Mathieu considered
pictorial art as a strict act of gesture
located in a space defined by the most limited
amount of time possible in order to thus grant
maximum sincerity to the gesture itself and to
it's artistic pictorial presence. He stated
that a work did not have to possess impulsive
touches of surrealism, nor even a subject,
solely the simple flow of painting. The
American Joan Mitchell similarly stated that
painting was a strictly minimalist expression,
given that she wanted nothing more in her
colourful paintings other than colours, strict
painting, without added intention associated
to landscape or to any other allusion. Colour
did not have to possess any other expressive





del arte de masas, acción por el contrario, de la más directa y deben su popularidad precisamente al carácter de su efecto. Como intérprete, el crítico debe su éxito a la extrañeza y aversión y no a la simpatía que mueve

mayoría de los hombres frente a las grandes obras de arte. El primer paso de la crítica se dirige a la interpretación del artista, el paso más decisivo se da al averiguar los motivos que lo impulsaron a realizar la obra de arte, que a menudo pasan totales o parcialmente inadvertidos. La participación del crítico en la educación estética del público es evidente. Dudoso es, sin embargo, si también ejerce una acción directa sobre el artista e influye en la dirección de su creación.

La verdadera tarea de la crítica de arte, en la exposición, interpretación o valoración de las obras en cuestión, no es que no se limita a la apreciación de los problemas del artista, sino que más bien estriba en el sentimiento artístico importante, peculiar y original. Los rasgos por los que se reconoce al crítico auténtico, son las facultades ante los nuevos efectos artísticos y la facultad de distinguir entre los productos artísticos nuevos los superiores de los antiguos, los más o menos literados.

La mediación entre producción artística y recepción en la leyenda con que se revisten arte y artista, al con

possibility than that which colour itself provided, as offered by gesture and luck. Perhaps, in order to clarify the scope of Ciria's creative environment, it is necessary to underline the difference between a Gestualism which is based in something glimpsed or associated with application, in the style of Franz Kline, and another type of Gestualism which seeks nothing more than the enjoyment of the pictorial gesture, that which the randomness of shapes places on the artistic space: painting and nothing more than painting.

I believe that the work of Ciria needs to be placed on this latter aspect of contemporary creativity. What has been stated up until now would correspond to the historical factors which comprise the moment of Ciria's pictorial action and which have been easily taken on and possessed. However action also needs an element to unleash it, a provoker of the impulsive emotion of action. To this end one could almost say that motivation could be the Big Bang of our cosmic genesis or, if you will, one could attribute Ciria's pictorial action to a vital sense of existence. He has alluded on different occasions to order or to chaos, which in terms of what he was doing around in 1990 was an indication of "management and order"; one implies the other: order arises from the need to manage chaos or chaos demands and imposes the presence of an order. His pictorial action is that of the impulsive stain, the unleashed gesture, the complexity of the inter-relation between different colours without structure. However, despite everything sectioned, embedded,

contrasted; expanded and explosive always, impressive undoubtedly, offensive and loud always; but never going beyond painting. Ciria is not a provoker, but one who makes demands. There is a geological character to his work which cannot avoid a certain psychological impact on the viewer; however the observer ends up liking the presence of the colours and forgets about any possible message. In essence it is the explosion of a grenade; the beauty of a volcano for one who sees it from afar as, evidently, the volcano shows itself, not to do harm, but to show that the Earth is still very much alive and liveable - and that painting is highly compensatory for those who paint with innocence.



pintores decidiesen prescindir incluso de ese pretexto temático.

que "nada" añadía a la obra, y llevar a cabo lo que algunos

han llamado, quizás arbitrariamente, pintura "abstracta", que

es como decir una pintura libre de toda referencia naturalista.

Fue precisamente Kandinsky quien dio este paso decisivo al llegar

un día a su estudio y comprobar que un cuadro colgado por uno

de sus cuadros cabeza abajo, era más grato que en su posición

correcta.

(Baskit?)

Esta defensa de los aspectos formales de un cuadro frente

a los contenidos que puede transmitir al espectador, no será,

por supuesto, ninguna novedad para quienes dirigen sus preferencias

hacia la pintura del pasado, que creían que los conceptos armonía

cromática, la expresividad del dibujo, el equilibrio de la composi-

ción, etc., se emplean también a la hora de juzgar una pintura

de Tiziano o de Goya, y están presentes en los escritos teóricos

de los artistas y críticos de ~~estos~~ ^{nuestros} días.

Sobre estos puntos me gustaría matizar una serie de opiniones, que según he observado,

pueden ser suscitadas en el espectador por cualquier obra pictórica,

y que voy a dividir en tres grandes grupos:

- 1 - Belleza formal.
- 2 - Belleza o fealdad del asunto representado.
- 3 - Referencias alegóricas, históricas, sentimentales, etc.

moderato



EXPOSICIÓ/EXPOSICIÓN/EXHIBITION

CURADOR_RICARD PLANAS CAMPS

DIRECCIÓ ARTÍSTICA_ GABI SERRANO

ÀREA DE CULTURA AJUNTAMENT DE SITGES

FINA LÓPEZ
MANEL LUQUE
ISIDRE ROSET

ORGANITZA_AJUNTAMENT DE SITGES

CATÀLEG/CATÁLOGO/CATALOGUE

EDITA_AJUNTAMENT DE SITGES

TEXTOS

GABI SERRANO_TINENT D'ALCALDE DE SITGES
RICARD PLANAS CAMPS_DIRECTOR BONART CULTURAL
ARNAU PUIG_HISTORIADOR I CRÍTIC D'ART

FOTOGRAFIES DE L'OBRA_JOSÉ F. LORÉN I JOSÉ MANUEL CIRIA
FOTOGRAFIES DE L'EXPOSICIÓ_BONART CULTURAL I ÀLEX FERRET
CORRECCIÓ DE LA IMATGE_MARTA VILA

CONCEPTE I DISSENY_BONART CULTURAL
COORDINACIÓ_RICARD PLANAS
DISSENY I MAQUETACIÓ_MARTA VILA

AMB LA COL·LABORACIÓ_ESTHER ESTEBAN REPISO

CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA CATALÀ_C.B.C.
CORRECCIÓ I TRADUCCIÓ CASTELLÀ_LINGUA LINGVAE
CORRECCIÓ I TRADUCCIÓ ANGLÈS_LINGUA LINGVAE I JULIA VENDRELL JORDÀ

IMPRESSIÓ_GRÀFIQUES DELFOS 2000

© DE L'EDICIÓ_AJUNTAMENT DE SITGES
© DELS TEXTOS_ELS SEUS AUTORS
© DE LES TRADUCCIONS_ELS TRADUCTORS
© DE LES FOTOGRAFIES_ELS FOTÒGRafs
© DEL DISSENY_BONART CULTURAL

AGRAÏMENTS_STEFAN STUX GALLERY_530 WEST 25TH STREET, NEW YORK 10001 - WWW.STUXGALLERY.COM
GENER 2011

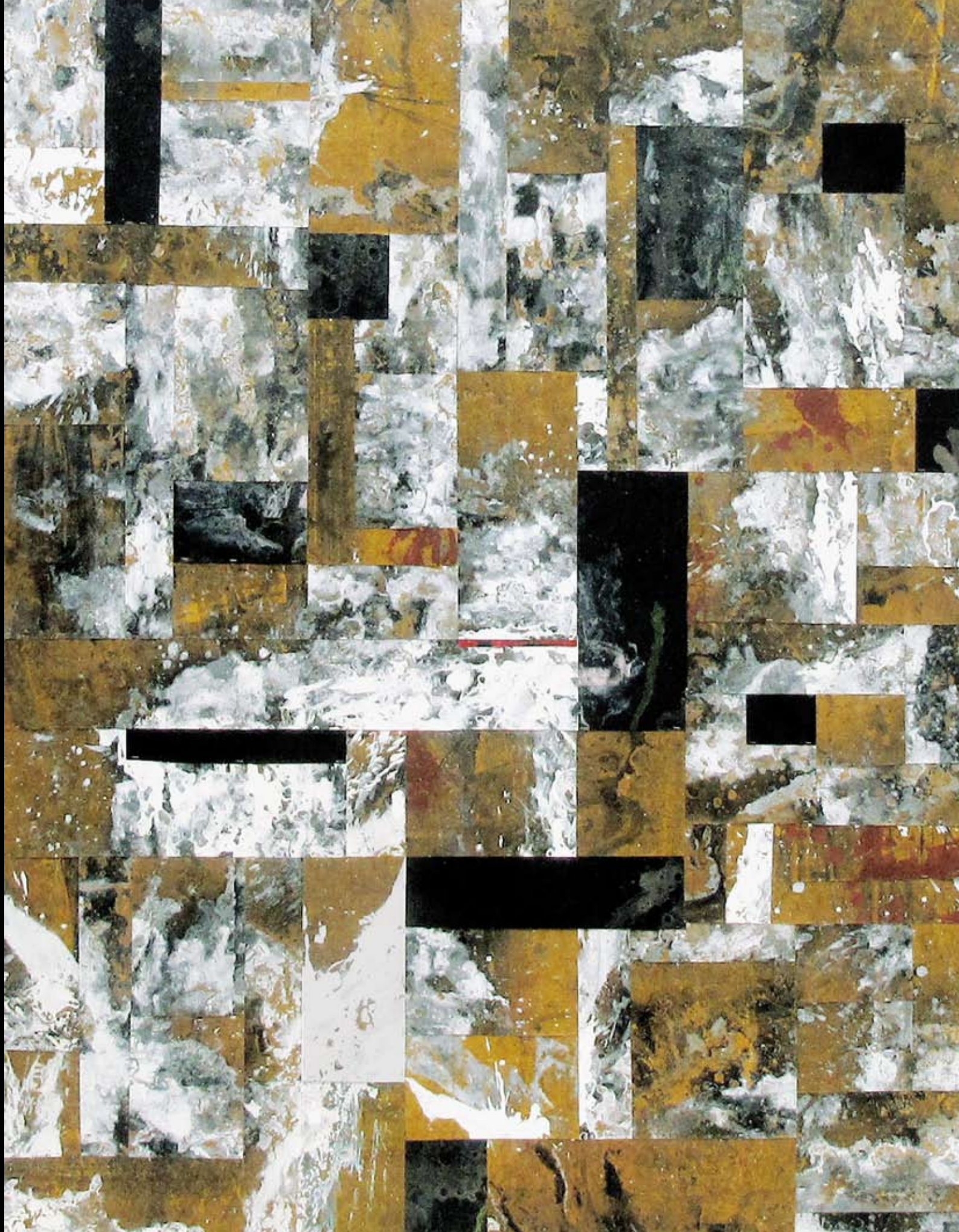
WWW.SITGES.CAT

ISBN: 978 - 84 - 89948 - 44 - O
DIPÒSIT LEGAL:

ORGANITZA

COL·LABORA









Para llegar a un mayor entendimiento de cuál es mi pretensión al entrelazar en este trabajo sociología y arte, me permito citar textualmente una observación del historiador Pierre Francastel: "La obra de arte no es un objeto natural más a añadir a la nomenclatura del creador: es un lugar de encuentro entre las personas, es un signo; un signo de relación del mismo tipo que los demás lenguajes y es tan absurdo pensar que los edificios o los cuadros puedan poseer una existencia, independiente del doble esfuerzo del artista y del espectador, como creer en la existencia de palabras que, por su engarce, constituyeran, al margen de sus usuarios, los diferentes lenguajes".

Como podemos observar, si nos detenemos en este punto, llegamos a la plena conclusión de que uno de los principales ámbitos y una intención del arte, no es otro que el de la COMUNICACIÓN. Mas adelante desarrollare esta idea con mayor profundidad.



PSICOLOGIA DEL PUBLICO:

FORMA Y ARTE MODERNO



Carroll

~~El arte se ha vuelto incomprensible. Probablemente no hay~~
hecho que distinga mejor el arte de hoy del de cualquier otra
época y lugar. El arte siempre se ha utilizado como medio de
interpretar la naturaleza del mundo para los ojos y oídos humanos,
y como tal ha sido concebido; pero ahora los objetos artísticos
parecen contarse entre las más desconcertantes realizaciones
que el hombre haya llevado a cabo. Ahora son ellos los que necesitan
de una interpretación.

No es sólo que la pintura, la escultura y la música de
hoy resulten incomprensibles para muchos, incluso lo que, según
nuestros expertos, se supone deberíamos encontrar en el arte

NO INTERETA

La psicología del arte no es más reciente que la psicología en general. En la época en que comenzaron a estudiarse experimentalmente los fenómenos de la percepción, Gustav Theodor Fechner obtuvo datos cuantitativos sobre la psicología de las proporciones visuales. Desde entonces la psicología general ha ido acumulando una buena cantidad de resultados sobre la percepción y, últimamente, ha perfeccionado métodos aceptables para la investigación de la personalidad humana, de la motivación y de las relaciones sociales. Durante este periodo se han realizado algunos trabajos sobre psicología del arte.

Pero verdaderamente no puede decirse que la psicología del arte haya avanzado al paso marcado por los logros de la psicología general. El retraso se pone de manifiesto especialmente si uno no se contenta con hacer el recuento de aportaciones y se formula