

CIRIA

CONCEPTOS OPUESTOS 2001-2011

IVAM Institut Valencià d'Art Modern 13 septiembre - 6 noviembre 2011



CENTRE JULIO GONZALEZ

Telefonica

EXPOSICIÓN

Comisaria:
Kara Vander Weg

Coordinación:
J. Ramon Escrivà



Consejo Rector del IVAM

Presidente de Honor
Alberto Fabra
Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta
Lola Johnson
Consellera de Turismo, Cultura y Deporte de la Generalitat

Vicepresidenta
Consuelo Císcar Casabán
Directora Gerente del IVAM

Secretaria
Alida Mas

Vocales
Ricardo Bellveser
Francisco Calvo Serraller
Felipe Garín Llobart
Àngel Kalenberg
Tomàs Llorens Serra
Luis Lobón Martín
José M^º Lozano Velasco
Rafael Ripoll Navarro
Marta Alonso Rodríguez

Directores honorarios
Tomàs Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F. Yvars
Juan Manuel Bonet
Kosme de Barañano

Patrocinadores del IVAM

Patrocinador Principal
Bancaja

Patrocinadores
Guillermo Caballero de Luján
La Imprenta Comunicación Gráfica S.L.
Telefónica
Instituto Valenciano de Finanzas IVF
Ediciones Cybermonde S.L.
Grupo Fomento Urbano
Pamesa Cerámica, S.L.
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.
Ausbanc Empresas
Keraben, S.A.

IVAM Institut Valencià d'Art Modern

Dirección
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística
Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo
Encarna Jiménez

Gestión interna
Joan Bria

Económico-Administrativo
Juan Carlos Lledó

Acción Exterior
Raquel Gutiérrez

Montaje Exterior
Jorge García

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
M^º Jesús Folch
Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador

Departamento de Publicaciones
Manuel Granell

Biblioteca
Eloisa García

Fotografía
Juan García Rosell

Montaje
Yolanda Montañés

CATÁLOGO

Producción:
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2011

Diseño:
Manuel Granell

Coordinación técnica y maquetación:
Maria Casanova

Traducción:
Àrea de Política Lingüística de la Conselleria d'Educació,
Karel Clapshaw, Anna Ferris, Justin Peterson

Corrección:
Esther Esteban Repiso

Fotografía:
José F. Lorén, Javier Remedios, Luis Carlos Esteban

©IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2011
©de los textos sus autores, Valencia 2011
©de las imágenes de las obras José Manuel Ciria, Valencia 2011

Realización:

ISBN: 978-84-482-5651-7
DL:

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

METODOLOGÍA Y PATRÓN EN LA PINTURA

Consuelo Císcar Casabán

7

CONCEPTOS OPUESTOS

Una conversación con José Manuel Ciria

Kara Vander Weg

11

LAS OBRAS RECIENTES

de José Manuel Ciria

David Carrier

27

JOSÉ MANUEL CIRIA

La unión de cielo e infierno

David Anfam

35

CATÁLOGO

47

BIOGRAFÍA BIBLIOGRAFÍA

124

TEXTOS EN VALENCIÀ

165

ENGLISH TEXTS

185



METODOLOGÍA Y PATRÓN EN LA PINTURA

Consuelo Císcar Casabán

Directora del IVAM

La pittura è una cosa mentale.

LEONARDO DA VINCI

“Lo interesante del arte es que no tiene límites, internos ni externos, por eso siempre resulta difícil definir lo que es arte. Pero, en ese sentido, el arte es curioso en relación a la ciencia. Cuando Pollock hace sus manchas sobre la tela, es imposible repetir ese acto. El momento de hacer en el arte es fundamental e irrepetible”. Son éstas algunas consideraciones del artista Eduardo Kac que comparto y hago propias al disponerme a disfrutar e interpretar la nueva exposición de José Manuel Ciria donde se recoge el trabajo más sobresaliente de esta última década (2001-2011) realizado entre Madrid y Nueva York.

La investigación científica ha estado latente en el arte desde sus orígenes. Pero hasta que no llega el arte abstracto no se intenta plasmar la base de esos estudios como propia creación artística. Por ejemplo, los estudios y teorías de los colores se habían tenido en cuenta desde siglos anteriores a Kandinsky pero, el color en sí mismo no se convierte en naturaleza de obra de arte hasta que artistas como Barnett Newman, Mark Rothko o Ad Reinhardt deciden que el propio lienzo sirve para investigar sobre esos conceptos. Algo parecido ocurre con los estudios geométricos tan presentes desde Vitrubio en la clásica Grecia, reformulados por Leonardo en el Renacimiento, ya que no formaron parte del propio cua-

dro hasta la llegada de los cubistas o del suprematismo de Malevich y sus discípulos quienes aplican al cuadro directamente estas investigaciones. El cubismo busca en las aplicaciones científicas su método de trabajo como lo hará más adelante el arte cinético o el op art. Y así un largo etcétera de nombres y movimientos que podría seguir citando para mostrar la correlación que existe entre la teoría y la aplicación de ésta.

Como vemos existe una relación profunda e histórica entre arte e investigación científica. Me he querido detener en esta conexión ya que está estrechamente vinculada a la metodología artística que sigue José Manuel Ciria en la producción de su obra. Esta fijación por cuidar la estética conceptual de sus cuadros desde una perspectiva analítica y científica le ha llevado a crear una trayectoria al margen de los patrones convencionales por donde se conduce el arte contemporáneo. Ciria, en este sentido, se sitúa en el grupo reducido de artistas que perfilan su carrera desde el pensamiento y no desde la maquinaria del comercio y del consumo. De este modo, realiza incursiones en el campo de la teoría con programas de investigación abstracta como *Gesto y Orden*, elaborado a principios de los 90 y en el que lleva a cabo un análisis pormenorizado de los elementos constitutivos de la imagen plástica.

Mencionaba más arriba dos elementos que a mi entender, además de este interés por intelectualizar el proceso de su obra, son clave en la trayectoria de Ciria: Por una parte el uso continuado de todo tipo de elementos geométricos y por otro lado la abstracción. Ambas experiencias plásticas han sido una constante en su obra, tal y como podemos comprobar en las salas del IVAM donde cuelgan sus lienzos más recientes, distribuidos cronológicamente y por "series".

De esta forma, Ciria recoge la linealidad y la precisión geométrica de los artistas constructivistas quienes rechazaban por completo la tendencia del arte por el arte ya que la contemplación estética no tenía valor si no iba acompañada de contemplación ética y teórica. Por otra parte, la abstracción, a mi juicio, le viene dada por la llamada "transvanguardia", que tuvo su máximo apogeo en los años ochenta, y aunque fue en conjunto bastante figurativa asumió algunas premisas estéticas del expresionismo abstracto como la gestualidad, los grandes formatos, manchas informes, etc.

De todo ello, y de otras vinculaciones culturales y filosóficas, deriva el lenguaje y el estilo pictórico de Ciria que puede definirse por un fuerte contrapunto ya que, por una parte, encontramos una obra fundamentada en métodos científicos y consolidada en una plataforma teórica y académica, mientras que, por otra parte, descubrimos la apariencia y la forma irracional de la abstracción, en unas ocasiones figurativa, y en otras expresionista. En esta colisión de intereses estéticos o en este contraste de libertades encuentra su fortaleza la obra del artista británico.

La serie *Cabezas de Rorschach* es una muestra de la abstracción figurativa que el artista ha generado en los últimos años tras ubicar su estudio en el corazón de la costa este estadounidense. La primera sensación que esas imágenes provocan en el espectador es de pavor y angustia debido a la expresión terrorífica que emiten. Son caras desconcertadas, como si fuesen producto de un trastorno mental o estuviesen presenciando una escena que les provoca enajenación, tristeza, malestar...

Como vengo diciendo las obras de Ciria van más allá, buscan que el espectador encuentre una doble lectura o una interpretación profunda de lo que ve representado en el cuadro ya que todo lo que aparece en escena está dispuesto para comunicar un mensaje o un concepto concreto. En esta ocasión el hombre trastornado de Ciria transmite la irritación del ciudadano cuando al asomarse a la ventana desde donde se ve pasar el mundo siente vértigo al contemplar una sociedad corrompida y desequilibrada. Ante esa visión poco satisfactoria el rostro se transforma, mejor dicho se deforma, y cobra un aspecto violento y dolorido que raya la locura. Por tanto es el personaje del lienzo quien tiene miedo de nosotros, los espectadores, al vernos aparecer acompañados de adjetivos que nos descalifican a diario debido a la indolencia que demostramos, entre otras muchas obligaciones, ante la defensa de los derechos humanos.

Por otro lado, la serie *Memoria Abstracta*, abandona la figuración para centrar la atención en otras técnicas próximas al informalismo donde aborda temas como la memoria y el tiempo. Quizás sea esta serie la más lírica y poética de esta exposición puesto que en pocas pinceladas el artista condensa un sólido y valioso número de significados. Vemos pues como recurre a manchas de colores que quedan encajadas en pequeñas celdas de lo que podría ser una tabla de ajedrez para, con ello, expresar metafóricamente la visión fragmentaria del mundo actual. Las manchas, como ciudadanos estandarizados, quedan retenidas en las celdas impuestas y delimitadas por una clase dominante hiriente. En sus habitáculos viven la desgracia de la incomunicación, el aislamiento y la pasividad, víctimas de su condición, de su recuerdo y de la tiranía de su tiempo.

Las sombras, los puntos de luz, los colores cálidos (rojos y amarillos sobre todo) los tonos de negros, etc. forman una gama cromática que combinada entre sí, bien en pintura o en dibujo, compone una atractiva fisonomía artística que hace de la obra de Ciria un escenario pictórico libre y reconocible por su originalidad, intelectualidad y conciencia social.



Graffiti. Serie Cabezas de Rorschach III. 2011
Meatpacking District Nueva York, 2011

En definitiva, esta muestra no solo identifica la esencia de la obra de José Manuel Ciria sino que recoge una época de transición pictórica que fluye entre dos ciudades, dos estudios, dos formas de mirar el arte que final-

mente se canalizan y coinciden en una misma voluntad: la de crear espacios personales desde donde, mediante el arte más genuino, poder manifestarse y reflexionar sobre la sociedad contemporánea.



CONCEPTOS OPUESTOS

Una conversación con José Manuel Ciria

Kara Vander Weg

América no es ya un nuevo mundo, aunque ciertamente es y será siempre otro mundo. No se trata meramente de una cuestión de civilización, de mentalidad, de costumbres o de algún progreso social, económico o mecánico más o menos adelantado a Europa. Es más bien una cuestión de moléculas, de clima, de un aire distinto o una cualidad especial de los rayos del sol. La luz y la temperatura son diferentes. Tiene algo de la calidez húmeda de un invernadero, incluso en mitad del invierno; también tiene algo de la luz de un invernadero. En América, hombre y objeto pierden su sombra. GIORGIO DE CHIRICO, París, 29 de enero de 1938¹.

La primera vez que vi a José Manuel Ciria fue en 2009, cuatro años después de que se mudase de España a Nueva York. Sentada por primera vez en su estudio de La Guardia Place, me quedé impresionada por lo enfocado que refleja su prolífica carrera, por su determinación y, también, por su firme confianza en Nueva York y en su potencial artístico. Verdaderamente tiene fe en la ciudad, y en el país, como catalizador del cambio. No es casualidad que su estudio esté ubicado en el Soho, lo que fue hace algunas décadas el cerebro artístico de la urbe. Se ha situado geográficamente en el epicentro histórico. Lo irónico, que por supuesto no pasa desapercibido a Ciria, es que no se produjo un cambio dramático en su obra a raíz de su traslado a otro continente, ni lo ha habido desde entonces, pese a sus frecuentes visitas a España. No obstante, Ciria habla a menudo de la libertad, o la holgura, que se ha hecho presente en su obra desde que está en América. Estoy de acuerdo con él y opino que lo que muestra esta exposición, en orden cronológico, es la fluidez creciente de su variado estilo a lo largo de la última década. Existe ahora una oscilación casi constante entre lo abstracto y lo figurativo, o entre precisión exigente y gesto azaroso. Pintura y dibujo

se combinan ahora con vídeo. Hay tensión, además de armonía. Tal vez sea este el efecto de Nueva York. En esta ciudad tan desafiante y competitiva es importante considerar, y reconsiderar, todas las opciones. Eso es exactamente lo que Ciria parece estar haciendo, y las posibilidades son infinitas y emocionantes.

Ciria me ha recibido muy amablemente en su casa-estudio muchas veces durante estos últimos años. He tenido el placer de mantener muchas charlas con él. Lo que sigue es una de estas conversaciones.

Kara Vander Weg: José, has dicho que “es la obra la que se elabora por sí misma y yo soy una herramienta más, en la misma categoría que el pincel o el lienzo. Ejercicio control sobre la composición, pero no sobre el resultado final”. Sin embargo, vienes aplicando de manera constante unos parámetros concretos a tu trabajo artístico, que has definido mediante tesis como “Abstracción Deconstructiva Automática” (ADA, 1990) o la más reciente “Dinámica de Alfa Alineaciones” (DAA, 2004). En tu obra parece existir una tensión palpable —entre control riguroso y libertad total, entre duras aristas geométricas y manchas informes, así como entre los orígenes de tu obra

1. En Katharina Fritsch (Nueva York: Dia Center for the Arts, 1993), p. 27.

en Madrid y en Nueva York— esta es la idea en la que se basa el título de la exposición, “Conceptos Opuestos”. ¿Podrías explicar de qué manera la oposición y la tensión rigen tus ideas y la producción de tu obra?

José Manuel Ciria: Intentemos ir por partes. Una de las cinco parcelas analíticas que conformaban ADA en su primera plataforma o estrado, era la utilización de “Técnicas de Azar Controlado”. Una formulación heredada del Surrealismo, que en primera instancia servía para generar campos texturales de color, simplemente para evitar los colores planos. Siempre me interesaron aquellas técnicas que escapan del control férreo del artista: el frottage, el grattage, la decalcomanía, el penduléo o posterior dripping... Inspirado en dichas técnicas, lo que conseguí en su momento fue inventar veintiuna categorías o nuevas posibilidades. Al referirme a que la obra se elaboraba por sí misma, quería decir, que al utilizar dichas técnicas yo mismo me convertía en una mera herramienta, al igual que la brocha o el pincel, el pigmento o el soporte. Lo único que tenía que propiciar era un “paisaje” en donde los acontecimientos plásticos tuvieran lugar. Evidentemente dominaba la composición, pero era imposible tener un control exhaustivo de lo que las técnicas azarosas iban a desarrollar en lo relativo a los bordes y encuentros de los colores, las texturas y la atmósfera.

En lo que se refiere a los campos de investigación ADA o DAA, no existe una oposición o enfrentamiento, simplemente son distintos ámbitos. El que las siglas coincidieran en sus elementos, que no significados, fue obtenido de forma caprichosa y elaborado en una duermevela. ADA era una suerte de “mecanismo” para generar o dictar imágenes abstractas, DAA es más bien una máquina de Rayos-X. Los resultados de ambas investigaciones no ofrecen ningún tipo de continuidad, pero tampoco ningún desencuentro. Son simplemente diferentes estructuras metodológicas. Donde efectivamente podemos encontrar un antagonismo es en las series sobre las que dichas estructuras se han apoyado.

Si de lo que queremos hablar es de “Estados en Oposición” o “Conceptos Opuestos”, en primer lugar tenemos que recurrir a dos de las diferentes parcelas analíticas

que se convocaban en ADA. Si en un mismo plano pictórico apelamos a las dos grandes tradiciones de las vanguardias clásicas: la geométrica y la gestual, aquí sí podemos hablar de tensiones y posturas antitéticas: el gesto y el orden, la mancha y la línea, lo orgánico y lo racional, lo apolíneo y lo dionisiaco...

Una forma de dotar de energía o de fuerza a mis composiciones ha sido precisamente el utilizar y subrayar las diversas posibilidades de esos elementos de apariencia dispar, y se ha reflejado en muchas de mis series: *Máscaras de la Mirada*, *Manifiesto*, *Sueños Construidos*, *Glosa Líquida*, o la reciente reinención de *Marcarás de la Mirada* bajo el título *Memoria Abstracta* en donde lo geométrico ha ganado un mayor protagonismo.

También podemos hablar de oposición u opuestos, al referirnos a la obra realizada en los últimos años en Madrid y la llevada a cabo a partir del 2005 en Nueva York. Cuando trasladé mi taller a Manhattan, mi primera intención, aparte de otras consideraciones referidas a mi éxito y posterior sensación de asfixia en el mercado español, era la de conseguir llevar mi pintura y mis investigaciones a otros lugares. Quería volver a sentirme libre para experimentar, para buscar... Necesitaba tomar conciencia sobre el trabajo llevado a cabo, e incluso de alguna forma volver hacía atrás a recuperar o reandar series abandonadas hace años. La mayor diferencia con respecto a la obra anterior que se produjo a mi llegada a Nueva York, fue el recuperar el dibujo, la línea, la estructura... Ingenuamente pensaba que al cambiar de entorno sin tener un rumbo prefijado, mi pintura automáticamente se transformaría. Creía que por arte de magia sería tocado por las musas y mi obra iba a modificarse de forma radical. Frustrantemente no fue así. Al comenzar a pintar en mi primer estudio en Nueva York, seguía haciendo lo mismo que había estado elaborando en Madrid. Decidí parar en seco y, para mantenerme ocupado mientras llegaba la inspiración, recuperar una idea que tenía desde hacía años que era hacer una especie de homenaje al Malevich de su última etapa, que simultáneamente era una especie de grito o crítica ante la vuelta a la figuración que podía observarse en el medio. Ese

regreso a la línea y a las formas contenidas por el dibujo, evidentemente entra en una enorme tensión con la obra que había estado elaborando en Madrid desde el principio de los 90. Me quedo con el lenguaje, incluso con las técnicas, con algún elemento geométrico... pero abandono toda investigación relacionada con ADA.

En el siguiente gran bloque de trabajo después de la serie *Post-Supremática* que lleva como título *La Guardia Place*, mi dirección en Nueva York (serie también conocida como *Rare Paintings*), comienza a desarrollarse plenamente la estructura analítica de DAA, redescubriendo y buscando nuevas aplicaciones al "Concepto de Módulo" de José Luis Tolosa, y la generación de "matrices" repetitivas con variación de significados. —Entendamos "matrices" como un conjunto de líneas, campos o masas, que se repiten en diferentes composiciones. Por intentar hacerlo aún más claro, podemos incluso pensar en ellas como una especie de "plantillas" —. Y ésta metodología se ha mantenido en series posteriores como *Crazy Paintings*, *Máscaras Schandenmaske* o *Doodles*.

KVV: Realmente me gusta el modo en que describes tus obras, que son "como fosfenos, sombras o recuerdos, efímeros 'pozos de luz' impresionistas que permanecen con uno durante un tiempo y luego desaparecen".² En este periodo temprano de tu obra (anterior a 2005), el acto físico de manchar el lienzo, mediante el cual creas marcas indiscriminadamente, resultaba muy importante para tus composiciones. ¿Formaba parte del concepto que se escondía tras éstas esa idea de una sombra o un recuerdo sin especificar?

JMC: Desde siempre me ha interesado explicar en qué forma mi pintura estaba apoyada sobre una rígida plataforma teórica y conceptual. Creo, continuando con la pregunta anterior, que el mayor contraste o tensión en mi trabajo radica precisamente en esa oposición, entre una obra completamente articulada y mental, y una apariencia de aspecto expresionista o informalista en su factura formal. No por ello, he querido evitar en ningún momen-

to recurrir a "figuras" retóricas de complejión lírica. Creo que resulta bello comparar el desgarrar de una composición con un fosfeno, esa mancha que se queda pegada (memorizada) en nuestra retina durante unos instantes al mirar directamente a una luz fuerte o al sol. La idea que también subyace es la efemeridad de las cosas, de la vida, de nuestra manera de ver incluso de entender el mundo. Me gusta flirtear con la idea de que la "presencia" de algunas de mis pinturas queda impresa en la memoria del espectador en forma de fosfeno indeleble. Dentro de los temas que aborda mi obra, intento que la memoria y el tiempo siempre estén presentes, sobre todo la memoria. Para ello recurro a todo tipo de expresiones o adjetivaciones de carácter poético: las sombras, los recuerdos, los pozos de luz que mencionas y que tanto gustaban a los impresionistas. Habrá mucha gente que no sepa lo que son los pozos de luz, pero estoy seguro que todo el mundo los habrá contemplado al internarse en una foresta o un bosque en un día soleado, y ver como los rayos del sol "manchan" el suelo al colarse entre las hojas de los árboles. En cierto sentido es también una forma de hablar de lo azaroso.

Tengo un texto sobre mi trabajo titulado precisamente *Pozos de Luz*, en donde intentaba explicar, volcar luz, en cuestiones subjetivas sobre una selección de algunas de mis pinturas: Desde el posible detonante de una composición, a la asociación de una imagen con mi propia memoria, o simplemente, qué era lo que estaba pasando por mi mente mientras elaboraba una obra concreta.

Aparte del acto físico de pintar, existe un estadio preliminar de pensamiento que lleva a la consecución de un trabajo o de una serie determinada. La obra es el residuo de dicha elaboración mental y de su ejecución material. Ahora bien, la imagen debe resolverse, y en muchas ocasiones es inevitable que ciertas obras adquieran una deriva propia, ajena a la intención primigenia, puesto que al llevar la "idea" a cabo ésta puede no funcionar. Es en ese momento cuando la obra demanda una inusitada atención, en donde las asociaciones men-

2. Ciria, "Pozos de luz". Catálogo Ciria. Alasdurasyalasmoduras. Annta Gallery, Madrid 2009.



Eclipse del aura. Serie Máscaras de la Mirada. 2005
Óleo sobre lona plástica, 150 x 150 cm
Colección particular, Madrid



Profanación. Serie Máscaras de la Mirada. 2005
Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm
Colección particular, Madrid

tales procuran dar soluciones utilizando cualquier recurso previamente imprevisto y, donde a nivel formal debemos atender a lo que la pintura está requiriendo. Es el instante donde solemos elevar una plegaria a las musas... Cualquier concepto, sombra, experimentación, hallazgo o truco son aplicados para conseguir llevar la obra a una conclusión válida.

He comentado en muchas ocasiones, que principalmente me interesan dos tipos de trabajos: aquellas obras en donde tienes un "plan" y de forma milagrosa este sale adelante resuelto sorprendentemente, y aquellas otras piezas que te mantienen en el filo de la navaja y que se niegan a darse por conclusas, que exigen sesiones y sesiones, darle vueltas y quitarte el sueño, para al final conseguir alcanzar un cenit o malograrse definitivamente. Muchas veces el problema es no saber escuchar. La pintura siempre habla. Me gustan esos dos polos, disfruto y sufro en ellos. Creo que el resto, aquello que existe en medio, es simplemente oficio. Me importa mucho que la obra mantenga un enorme grado experimental, independientemente de lo inevitable de las repeticiones que habrán de producirse dentro de la elaboración de las series.

KVV: ¿En qué medida el propio título de una determinada serie afecta a la creación de tu pintura? Hay varias series —*Máscaras de la Mirada* y *Cabezas de Rorschach*, por ejemplo— a las que has regresado repetidas veces durante la última década. Sin embargo, la estética de las obras de cada una de estas series se ha ido modificando. ¿Cómo y cuándo decides pasar de una serie a otra? ¿Se trata de una decisión consciente? ¿Ayuda la clasificación de una obra en determinada serie, mientras la estás elaborando, a definirla o a dirigirla?

JMC: La pintura es puro proceso mental. Se podría pensar que, de la misma manera que un cuadro te mueve al siguiente abriéndote puertas y nuevos interrogantes, una serie te lleva a otra, pero esto no es así. La idea para iniciar una serie no proviene de la práctica pictórica, sino del pensamiento y de la experimentación. Una vez que consigues comprender y conformar las características conceptuales y formales de una nueva serie, viene una fase de prueba experimental de su posible desarrollo. La denominación de la serie suele ser irrelevante, algunas veces puede intentar dar pistas sobre el contenido de la misma, pero en muchas ocasiones es un mero enunciado para diferenciarla de las demás.

En *Máscaras de la Mirada*, mi serie más extensa, me enfrentaba a un problema que me ha preocupado desde el primer momento una vez conformado todo el aparato teórico de ADA. El espectador se enfrenta a la obra, como quien asiste a un baile de disfraces y no reconoce a las personas que portan “máscaras”. Le cuesta comprender toda la investigación conceptual y teórica que existe detrás del plano pictórico; pero no solamente el espectador, también el especialista en arte y el crítico que muchas veces no tiene ni las ganas, ni los conocimientos necesarios para ahondar en la propuesta si no se le dota previamente de orientaciones en ese sentido. Hablaba en un largo texto escrito durante mi estancia becado en Roma en 1996, de que la pintura al igual que los humanos tiene diferentes asimilaciones. “Uno es quien piensa ser, pero también lo que los demás ven sobre ti, y luego está la persona que eres en realidad”. Una pintura objetivamente tiene unas características formales y brinda una lectura/s, pero a su vez es lo que el artista ha querido manifestar, para después formar parte, en mi caso, de un entramado conceptual que la convierte en otra cosa y la dota de una especial especificidad que escapa de un mero análisis visual.

Quien haya tenido acceso al libro Ciria: Beyond, publicado en Valladolid por la Junta de Castilla y León en 2010, habrá podido ver el recorrido temporal de las series, aparte de comprender en gran medida el Cuaderno de Notas – 1990 que tempranamente y de forma germinal encierra toda la propuesta y alcance de ADA. Por pura higiene mental, siempre he querido trabajar en diferentes series simultáneamente. A la hora de pintar me gusta sentirme libre de ir en la dirección que me apetezca y no quedarme encorsetado en una única resolución. Por dicho motivo, la obra crece de manera poliédrica, las series son abandonadas y recuperadas extrapolando resoluciones alcanzadas en otras experimentaciones, creando una suerte de enorme red que a su vez conforma y subraya un lenguaje reconocible y abierto. Por citar un momento significativo, podemos ir a la obra desarrollada entre los años 1998 y 2005, para observar que en dicho periodo estuve trabajando en seis grandes series al

mismo tiempo, aparte de diecisiete Suites o grupos más pequeños de trabajos, que se diferenciaban de manera característica aun manteniendo una clara dependencia de las citadas series.

No es que se termine una serie y se de paso a la siguiente. Las series nunca se terminan, simplemente son abandonadas. Cuando una nueva configuración se categoriza con claridad, sencillamente se le hace hueco y se empieza a trabajar en esa dirección. ADA permitía además, que se observasen diferentes campos analíticos al mismo tiempo, el que dichas investigaciones se alimentasen de uno o varios temas y, que todo ello se depositara sobre una serie concreta o sobre un cruce o hibridación de series diversas. Demostrable todo lo que estoy comentando de forma empírica y consciente. Las musas (inspiración o intuición) solamente son convocadas a la hora de resolver el cuadro.

KVV: Y, en relación con lo anterior, ¿podrías hablarnos sobre de qué manera la repetición —de formas, de colores, de formatos— te resulta útil en la práctica?

JMC: La pintura no es solamente teoría y experimentación plástica, inspiración y “desparpajo”, también debe, a mi modo de entender, estar sujeta a contención y profundización. Es inevitable al trabajar en bloques de trabajo o series, que se insista en la repetición de determinados elementos o configuraciones características de la serie que se trate; puesto que de lo contrario serían meros ejercicios experimentales sin ningún nexo de unión y sin obedecer a una trama de pensamiento. No obstante, un mismo ejercicio al repetirse, debe sorprenderte y obligatoriamente tienes que llegar a una mayor profundidad. Intento que dentro de una misma serie convivan resoluciones formales de diferente calado, y que existan trabajos contradictorios, unos quizá sujetos a un mayor desgarró mientras que otros insisten en mostrar aspectos más amables. Busco cambiar de lugar los pesos gravitacionales, que las líneas que tensionan las composiciones sean divergentes, que los elementos de tracción periférica tengan diferentes disposiciones y que las atmósferas que habitan en los cuadros resulten dispares.

Utilizando como símil la concatenación evolutiva de Wittgenstein, podemos establecer tres posibilidades a la hora de desarrollar un lapso o una trayectoria artística: la lineal, en donde una obra tiene relación con la siguiente y así sucesivamente; la de conjuntos cerrados, que utiliza bloques de trabajo relacionados entre sí, pero que no tienen relación con el conjunto posterior; y la espiral, en donde podremos encontrar trabajos relacionados con obras previas de otro conjunto, o conjuntos plenamente relacionados que no tienen nada en común con otros bloques o “familias” de obras. Por tanto, hablamos de la línea recta, los saltos o la danza y sus giros. Particularmente pienso que mi obra se desarrolla en una extraña mezcla entre estas dos últimas formulaciones. “Los que trepan las fachadas —como decía Benjamin—, deben aprovechar del mejor modo posible cada ornamento”. La repetición de los colores obedece llanamente a mi escaso interés por el color. Frase lapidaria y ciertamente extraña viniendo de un pintor. Mi paleta es restringida y el único color que verdaderamente me atrae es el rojo. Entiendo los colores como simples vehículos y busco en ellos únicamente la disparidad y el contraste. Puede sobrecogerme una composición de Matisse, pero particularmente no me interesa nada utilizar sus gamas cromáticas, aun sintiendo una enorme admiración. Puedo quedar fascinado con lo acompasado de los colores utilizados por Albers, Morandi o Scully..., pero en mi forma de ver la pintura no presto atención a esos detalles. Me interesan más los tonos y las texturas que las armonías. En cuanto a los formatos de las obras, trabajo con todo tipo de tamaños, pero intento no salirme de cuatro o cinco formatos que son los que me gustan y resultan cómodos; otra cosa es enfrentarse a los formatos gigantes, son mi debilidad, aunque hago muchos menos de lo que quisiera.

KVW: La obra *Vanitas (Levántate y anda)*, de 2001, puede considerarse una oda al arte contemporáneo, donde se reproducen importantes piezas de Marcel Duchamp y Joseph Kosuth. En ese collage, te insertas en esa tradición, representas tu obra al lado de esos maestros, sugieres tu continuación de esta historia y llevas el debate

más allá. ¿Puedes hablarnos de las circunstancias que te llevaron a crear *Vanitas*? ¿Por qué específicamente escogiste a Duchamp y Kosuth como tus predecesores?

JMC: *Vanitas (Levántate y anda)*, es una obra de extrema singularidad perteneciente a una Suite denominada *Imanes Iconográficos* dentro de la serie *Sueños Construidos*. En 2001 tuve la idea de revisar de forma subjetiva el género del bodegón. Dado que la serie completa versa sobre el collage y sus diversas posibilidades, es decir, la disposición de una serie de planos heterodoxos sobre el paralelogramo pictórico; en cierto sentido, un bodegón no es otra cosa que la disposición de una serie de “objetos” en un espacio determinado. La intención era recrear la “mesa” que siempre aparece en el bodegón, por medio de una barra de aluminio que atravesaba la composición de manera horizontal y que servía para “atrapar” los diferentes planos y elementos depositados sobre el fondo. Comprobé al poco tiempo y con regocijo que aquella idea tenía un enorme parecido con un par de composiciones antiguas de Samuel Van Hoogstraten. Harto de oír hablar de la muerte de la pintura y la hipertextualización, en *Vanitas* quise levantar la voz para decir que no existe la crisis de la pintura, y que si hubiéramos de hablar de una crisis debiera de ser del arte en general. ¿Es qué las obras de sesgo conceptual, la fotografía, la instalación, el cachivache, lo documental, el archivo... no han sido ya hipertextualizados? Invertir el emblemático urinario ready-made de Duchamp me resultaba perfecto para dar forma al cráneo. Calavera necesaria en toda *vanitas*. La descripción de la silla de Kosuth, servía para incluir lo que yo denomino como “conceptual narrativo” (sin explicación, no se entiende). El paisaje comprado en el rastro madrileño obedecía a mi interés en incorporar aquello que peyorativamente llamamos “vulgar”. Por supuesto, mi propia pintura. Y un espejo ahumado y roto, el del arte, que es incapaz ya de ofrecer un reflejo del mundo y de las sensibilidades. Una noche oscura sin esperanza de amanecer como fondo.

KVW: ¿Puedes contarnos alguna cosa acerca de tu uso de la ventana (en obras como *Tres ventanas*, de 2003, o

Nueve ventanas, de 2004) como dispositivo conceptual? Yo la interpreto como un portal, como la presentación de una idea que el espectador deberá completar. ¿Qué papel consideras que tiene el observador en tu obra?

JMC: El uso de todo tipo de elementos geométricos ha sido una constante en mi trabajo desde que salté a la abstracción. Volviendo a ADA, otra de las parcelas analíticas era precisamente el análisis y experimentación de este asunto bajo la denominación de "Compartimentaciones". Al igual que con las "Técnicas de azar controlado", en el apartado de "Compartimentaciones" conseguí desarrollar veintiuna posibilidades diferentes de incorporar dispositivos geométricos. La utilización de la retícula ha estimulado muchas composiciones, y esta tipología de obras que mencionas en donde lo geométrico se impone a lo gestual, realizadas entre 2002 y 2004, son sin duda el germen de la muy posterior serie *Memoria Abstracta* iniciada ya en Nueva York en 2009.

La utilización de la "ventana" geométrica en si misma no es un recurso conceptual. Pero el cruce de las ventanas, junto a las "Técnicas de azar controlado", los "Niveles pictóricos" (soportes), los "Registros iconográficos" y la observancia de las posibilidades "Combinatorias", sin duda se convierte en una plataforma conceptual de investigación. Si además disponemos de otra capa en donde estamos dotados de diferentes "temas" a abordar, y de un tercer espacio que es el que conforma las características fenomenológicas y formales de cada una de las "series"; obtenemos un entramado conceptual y teórico total. Un "mecanismo" o "método" de dictar pinturas.

Lamentablemente el observador de las obras, si posa su visión sobre los trabajos sin tener conocimiento de todo este dispositivo, le será imposible alcanzar a entender la propuesta conceptual que late bajo la superficie del plano pictórico. Me gusta pensar, no obstante, que el espectador de mi obra es capaz de llegar un poco más allá e intuir que detrás de las manchas, la técnica y las geometrías hay algo más.

KWV: La segunda sala de la exposición marca el principio de tu traslado a Nueva York en 2005. Has comentado

que esperabas que este salto geográfico daría pie a una importante transición estética en tu obra y que, sorprendentemente, regresaste a un estilo figurativo que habías explorado más de una década antes. También citas que tu inspiración durante este periodo no fue la pintura americana, sino la obra tardía de Kazimir Malevich, un artista ruso cuyos constantes movimientos podrían compararse con los tuyos. ¿En qué medida influye tu ubicación geográfica en lo que plasmas en el lienzo? ¿Existe para ti un vínculo concreto entre la ubicación y el estilo o la actitud?

JMC: Ya he explicado como fue el inicio de la serie *Post-Supremática*, que claramente tenía relación con una serie llevada a cabo a mediados de los 80 titulada *Autómatas*. Al comienzo de la serie *Post-Supremática*, no planteaba las obras más que como meros ejercicios íntimos que no tendrían ninguna trascendencia y, en los que pensaba iba a estar "entretenido" un par de meses como mucho. Lo curioso es que dentro de la serie dedicada a las figuras hieráticas de campesinos que Malevich llevara a cabo entre 1927 y 1932, empecé a descubrir muchas cosas que me interesaron. Si la intención era reinventarme en Nueva York y no tenía ni idea de cómo iba a ocurrir dicha reinvención, simplemente me abandoné a realizar obras completamente experimentales, que después, en la mayoría de los casos, repintaba encima una y otra vez. Mientras tanto, la serie *Post-Supremática* iba creciendo y empezaba a brindarme una herramienta que tenía olvidada desde hacía años: el dibujo entendido como conformador de la composición.

"La pintura —nos dice Malevich— es sobre todo espacio donde construir el hombre contemporáneo". Esa idea de "construcción", de utilización de planos ya había estado presente en muchas series previas, principalmente en los collages. Pero la idea subyacente era la construcción con "campos" de color, con aristas y cortes pictóricos que no fueran materiales o realizados con cintas de enmascarar. Obtener sencillamente las unidades constituyentes erradicando el halo místico y épico de las composiciones malevichianas.

Inmediatamente después, era casi inevitable acercarme más a la figura y extraer dos "conclusiones" formales:

Centrarme en las cabezas, que daría lugar a la serie *Cabezas de Rorschach II*; y el interesarme por las posibilidades iconográficas y líneas compositivas que los torsos desprovistos de cabeza iban a ofrecer y que terminarían dando cuerpo a la serie posterior denominada *La Guardia Place*. Indiscretamente *La Guardia Place* está claramente emparentada con una serie de finales de los 80 titulada *Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos*. En cierto sentido, es como si estuviera haciendo una revisión cíclica de todo mi trabajo previo.

Dicho desarrollo me hubiese sido imposible realizarlo en Madrid, no disponía del tiempo ni de la “libertad” necesaria. Lo curioso de aquel momento, es que al no disponer aún de un visado, tenía que salir del país cada tres meses y, cuando regresaba a mi taller de Madrid en lugar de continuar con las investigaciones que estaba llevando a cabo en Nueva York, volvía a pintar cuadros de la serie *Máscaras de la Mirada*. Evidentemente, estos se veían influidos por lo que estaba ocurriendo allí —por ejemplo, el abandono del rojo y la consagración del color negro—, pero la situación me producía un enorme desasosiego. Era como ser dos pintores diferentes al mismo tiempo. Aquello afortunadamente no duro demasiado, y ambos talleres terminaron por fundirse.

Una vieja amiga me había comentado años atrás, que empezar a “madurar” es comenzar a aceptarte. En Nueva York, al principio aislado y en soledad, empecé a meditar y tomar conciencia de mi forma de ser y de mi postura y actitud como artista. También, volver a pensar la pintura.

a la influencia de una retórica del mundo del arte bastante estrecha de miras? ¿Cómo ha variado esa impresión durante estos años? ¿Te parece que los artistas que trabajan en Nueva York son tus contemporáneos? ¿Y, si no los de Nueva York, quiénes lo son?

JMC: Quizá los preliminares de cualquier manifestación se produzcan de manera inconsciente, pero cuando uno llega a entender que el camino elegido es el de la investigación, los componentes formales pasan a un segundo lugar y lo que se antepone sobre otro tipo de consideraciones son las derivas conceptuales que pueden plantearse. Derivas estas, que evidentemente, a su vez modifican los aspectos y componentes formales ofreciendo obras de muy diversa resolución, puesto que dichos planteamientos provienen de diferentes cuestionamientos e intereses relacionados con el momento específico en que son llevados a cabo, no del lugar.

En el plano formal, el artista solamente habrá de estar dotado de tres componentes: lenguaje, dicción y verbo. Es decir, que para que la obra escape a la mera repetición de un mismo ejercicio, una vez alcanzado un “singular” lenguaje (estilo o forma de hacer, una caligrafía personal), en sucesivos momentos habrá de ser capaz de desarrollar su trabajo recurriendo a diferentes y diversas posibilidades formales y, estas deberán estar dotadas de una resolución “atinada” y progresiva.

A nivel personal me interesa, una vez planteada y supuestamente “dominada” la formalidad, independientemente del llamado “virtuosismo” o la calidad, el que la pintura comience a ahondar sobre sus posibilidades conceptuales y se indaguen diferentes recursos teóricos. Me aburren muchísimo los pintores de un único registro, aun cuando este éste resuelto con magnificencia. Me disgustan aquellas obras en las que solamente puedo alcanzar un supuesto placer estético y retiniano. Decía Wittgenstein que “trabajar en filosofía —como trabajar en arquitectura, en muchos sentidos— es en realidad un trabajo sobre uno mismo. Sobre la propia interpretación. Sobre el propio modo de ver las cosas —y lo que uno

KVW: No me parece que tu obra esté influida por tendencias concretas, sino más bien ahistóricas. Carlos Delgado señaló recientemente que “Ciria insiste en la idea de pintar ‘pinturas’, que son objetos que parecen contemporáneos sólo tangencialmente y que han sido excluidos de las tendencias que han marcado las bienales y las Documentas de los últimos años”.³ ¿Te sorprendió cuando llegaste a Nueva York y viste las obras expuestas aquí en las galerías, muchas de las cuales están sujetas

3. Delgado, “Ciria. Five Squares: Series Americanas”, Palacio Simeón, Diputación de Orense. 2010. p. 271.

espera de ellas—”. Encuentro a muy pocos artistas dentro de la pintura o en cualquier otro tipo de manifestación artística, que aparte de intentar ser “ocurrentes” lleguen a plantearse bucear por debajo de la superficie para encontrar preguntas y respuestas, que nos den pistas sobre su propia interpretación y su manera de ver, y que nos brinden un discurso articulado de si mismos. Por otro lado no debe extrañarnos esta situación, cuando en estos tiempos oscuros, el arte es suplantado por el dinero, y se premia, por encima de la ciencia y el pensamiento, la mera ocurrencia “circense” y supuestamente “provocadora” con tal de que sea de tamaño suficiente y dé juego en el “gran espectáculo”. Y todo ello se lleva a cabo con el beneplácito palmario de los “grandes” pensadores y críticos de arte, convertidos en meros mercenarios y pequeños peones predecibles y prescindibles dentro de la gran partida/negocio del arte actual. El artista se concentra y esfuerza en alcanzar el mainstream como si se tratase de una panacea, en lugar de depositar sus fuerzas e inteligencia en el desarrollo de su propio trabajo. Todo ello parece que se pone más de manifiesto en los grandes centros de poder como lo es Nueva York, pero la realidad es que hoy vivimos en una aldea global... Creo contestarte a lo que me preguntabas.

KVV: En la obra creada tras tu llegada a Nueva York, volviste al dibujo como marco de la composición.⁴ No obstante, ya dibujabas inmediatamente antes de esto; algunas de estas obras se pueden ver en la primera sala de la exposición. ¿De qué manera cambió Nueva York tu manera de abordar el dibujo?

JMC: Desde 1990 hasta mi llegada a Nueva York, los dibujos que hacía eran una especie de bosquejos abstractos que posteriormente podían dar pistas sobre la disposición de las manchas a la hora de ejecutar una pintura, pero no se trasladaban al lienzo. El soporte no se dibujaba y no existía un boceto preparatorio. Incluso muchos de los dibujos eran inspirados por las pinturas o eran variaciones de éstas. Con la aparición de la se-

rie *Post-Supremática*, como ya he comentado, el dibujo se convierte en armazón compositivo. Todas las series posteriores *Cabezas de Rorschach II*, *La Guardia Place*, *Crazy Paintings*, *Máscaras Schandenmaske* y *Doodles*, con la excepción de las series *Estructuras* y *Memoria Abstracta*, participan de esa misma característica. Dicha situación, no por coincidencia, propicia el desarrollo de la estructura analítica de DAA, en su vertiente de formación de “matrices” repetitivas.

Lo que empieza a emerger en los dibujos preparatorios de las pinturas “crudas” de *La Guardia Place*, no es solamente la tensión expresiva entre figuración y abstracción. Sino que la “escritura visual” sustenta las bases de un proceso, el de DAA, de reflexión latente que había ido madurando hasta encontrar este marco de acción concreto, ajeno a su inicial y menos extensa definición.

En un principio, la aproximación al “Concepto de Módulo” de Tolosa, parece encajar con facilidad, pero el problema es que dichas unidades básicas distintivas/significativas, son inmutables y deben repetirse de forma idéntica. Por ello, surge de manera natural la sustitución de los módulos por “matrices”, que aunque igualmente adquieren su función por medio de su reutilización, y la búsqueda de sentido/identidad desde las nociones de repetición/variación; permite una mayor libertad en el ensamblaje compositivo al poder modificarse su conformación y tamaño dentro de plano pictórico. Todo ello quedaba perfectamente explicado verbal y gráficamente, en el libro “Rare Paintings” escrito por Carlos Delgado y que sirvió como catálogo de la exposición que realicé en Madrid en la Fundación Carlos de Amberes en 2008 y de la posterior exposición itinerante por museos de América Latina.

DAA es un proceso de análisis del ajuste dispositivo de la escritura plástica dentro del cuadro. Me repito para que se entienda, —una máquina de Rayos-X—, que busca “alineaciones básicas o primarias —Alfa—” y que se constituyen como tal por medio de la repetición dinámica. Al tener la pintura contenida dentro de la estructura de la línea, del dibujo, DAA encontraba un campo per-

4. Ciria, “Volver” Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer. Madrid 2007, p. 187.



Everybody likes Popsicles. Serie Cabezas de Rorschach III. 2011
 Grafito sobre papel encolado a chapa metálica, 40,6 x 31,7 cm
 Colección del artista

fectamente abonado para su desarrollo, permitiendo si no una manera nueva de comprender la pintura, al menos una forma nueva de percibirla. Una preocupación teórica cuya misión es solidificar la base de la elaboración pictórica, que hubiese sido imposible sin el cambio metodológico del dibujo.

KVV: Sé que los dibujos no son realmente estudios para las pinturas; de hecho, me parecen más un foro para la experimentación, tienen una libertad que está en la línea de la serie Post-Supremática, e incluso los títulos son más fluidos, más divertidos, o un poco más subidos de tono. ¿Supone el dibujo un respiro, un descanso del control de la pintura? ¿Lo ves como una esfera alternativa en la que trabajar, además de la pintura? ¿O los dos medios simplemente te brindan distintas maneras de elaborar las mismas ideas?

JMC: A veces es justo al revés, las pinturas pueden resultar estudios para el desarrollo de dibujos, aunque cier-

tamente se producen todo tipo de contextos. En muchas ocasiones, cuando una composición dada no termina de resolverse, recorro al dibujo para intentar buscar soluciones o alternativas. Digamos que lo que pudieran parecer bocetos, muchas veces surgen en una fase intermedia de la culminación de una pintura. Es cierto, que en algunas series el dibujo y la pintura están más relacionados, pero siempre he entendido el dibujo como obra en si misma. El propio medio te permite una libertad de movimientos que habitualmente la pintura condena. Cuando trazas unas líneas a lapicero o con un rotulador sobre un papel, no estás sujeto a ningún condicionante externo, si aquello te sorprende y se mantiene de pie, pues fantástico; pero si la cosa se tuerce o no consigues resolverla, no tienes más que arrancar otra hoja del cuaderno y empezar de nuevo. La pintura es diferente. En primer lugar es mucho más mental y menos rápida, necesitas dotarte de un bastidor, tensar una tela, preparar unas imprimaciones adecuadas, pintar un fondo... Aunque a la hora de abordar el trabajo estés absolutamente desprejuiciado y aquello no te importe si se malogra, siempre existe un freno que es el tiempo y la energía invertida. Otro problema añadido, en mi caso, es que los experimentos me gusta hacerlos en tamaño de 2 x 2 metros, que es mi formato favorito. Cuando tienes una tela perfectamente tensada y bien enfondada de ese tamaño, prefieres no equivocarte. También es cierto que intento siempre pensar que el medio es exactamente igual que una hoja de papel, y que si la composición no quiere salir, solamente tengo que repintar encima o cambiar el lienzo y punto. En esto me siento mucho más libre en mi taller de Madrid que en el de Nueva York. En Madrid dispongo de operarios que si algo no me interesa, al día siguiente tengo una tela nueva preparada y esperándome. Aún no dispongo de esas facilidades en Nueva York.

Pero volviendo a tu pregunta. No existe un método único, hay obras que simplemente son dibujos, sin ninguna relación con las pinturas, y existen también momentos de confluencia en las que ambas parcelas trabajan sobre las mismas ideas. Cuando dibujas, pintas, haces obra gráfica, o disparas una fotografía, lo importante, aparte

del dominio del medio, es dotarte del máximo grado de libertad posible y el intentar soltar todo el lastre que se pueda de inseguridades y prejuicios.

KVW: Malevich dijo que “El artista sólo puede ser creador cuando las formas de su pintura no tienen nada en común con la naturaleza”, y me parece que pese a que las pinturas *Post-Supremáticas* recrean la figura, tienen muy poco que ver con el mundo natural. No solamente las figuras carecen de rasgos y son casi como autómatas, sino que los entornos en los que se representan parecen de otro mundo. ¿Tratas conscientemente de mantenerte apartado de la naturaleza?

JMC: No me interesa incluir ningún aspecto de la naturaleza en mi pintura. Me interesa el hombre y la sociedad, por ello creo que la misión de todo arte además de las conquistas estéticas y la ampliación de los límites de lo que entendemos como tal, debe intentar ser al mismo tiempo un espejo que muestre la cara de la sociedad contemporánea y un receptáculo que atrape este tiempo. Comentábamos sobre mi tendencia a utilizar la memoria y el tiempo como temas de mis pinturas. Estos temas han sido decenas de veces abordados de maneras diferentes. En una obra de la Suite Imanes Iconográficos dentro de la serie *Sueños Construidos*, hay incorporada una bolsa de plástico. El contenido de dicha bolsa son unos simples periódicos del año 2000. La bolsa en el futuro se deteriorará y deberá ser cambiada por otra de similares características, la persona que abra la bolsa encontrará dentro concentrado en un solo gesto, tiempo y memoria. En otra obra de la misma Suite, detrás de la barra de aluminio que atraviesa la composición, hay un punto en donde va colocado un clavel blanco con su tallo. La flor debe ser cambiada cada semana. La pieza habla sobre lo efímero de nuestra existencia y el paso del tiempo. En una tercera obra de la misma Suite, hay atrapados muñecos, uno de mi infancia y un par de peluches de mis hijos; este trabajo mezcla mi memoria personal con la de ellos.

Mi obra de manchas expresionistas con sus tensiones y rojos bermellones, intenta mostrar el desgarramiento de nuestra vida, aunque siempre hemos comentado que la abstrac-

ción no es el vehículo adecuado para expresar ideas concretas. Las características texturales de las obras, también remiten en cierto sentido a lo orgánico, a lo vivo, pero congelado o petrificado, a la imposibilidad de tener control de nuestras vidas...

A la hora de abordar el tramo final de la obra de Malevich, había una clara intención de enfriamiento y de mantener una distancia de lo que él pudiese querer expresar de forma crítica en dichas figuras. La utilización de unos dispositivos iconográficos utilizados de manera intempésta, en donde se ha borrado todo halo de misticismo o de combate.

Ya no hay grandes revoluciones, o quizá nos estamos preparando para la revolución definitiva.

KVW: La forma de máscara ovalada que empleaste en los dibujos *Box of Mental States* y las pinturas *Schandenmaske* es bastante diferente de las cabezas que habías realizado anteriormente (en las *Cabezas de Rorschach*, por ejemplo). ¿Te parecen relacionadas las formas de cabezas? ¿Cómo se te ocurrió este nuevo formato?

JMC: Después de la serie *La Guardia Placa*, y habiendo comenzado la serie *Doodles*, necesitaba relajarme y hablar de otras cosas. Las matrices desarrolladas en las series previas, eran enormemente complejas y terminaban, lógicamente, por quitarme libertad de acción. Reducir la matriz a una simple forma oval, fue una vía para entrar en el campo de las “máscaras”, al tiempo que volver a una pintura más azarosa. Los dibujos *Box of Mental States* salen de un cuaderno de viaje realizado entre 2006 y 2008, en donde hay apuntes creados en Miami, Madrid, Washington, Nueva York y Santo Domingo. Los dibujos *Box of Mental States*, se anticipan casi en dos años a la serie *Máscaras Schandenmaske*, y no existe ninguna relación entre ambos bloques de trabajo, exceptuando como es evidente la “plantilla” oval. El título *Schandenmaske* está extraído del alemán, que es en el único idioma en el que encontré en un solo vocablo lo que quería expresar en la serie. Las *schandenmaske* son máscaras de castigo, burla o grotescas.

No existe correspondencia alguna entre las series *Cabezas de Rorschach* anteriores y posterior, con la serie *Máscaras Schandenmaske*. Las máscaras hablan de la ocultación, de lo que no podemos ver, de lo que no comprendemos, de lo que escondemos...

KVW: Las tres obras de *La Guardia Placa* las creaste en tu estudio estadounidense, mientras que el Tríptico de la Tradición Española lo pintaste en Madrid. ¿Puedes contarnos cómo afectaron ambas ubicaciones a tu manera de abordar este tríptico en concreto?

JMC: El constante viaje entre mis talleres de Nueva York y Madrid, en el 2006, y mi forma de trabajar en varias series simultáneamente, me producía una inevitable esquizofrenia. No habían llegado a conectarse y la obra que producía en Madrid no continuaba mis "búsquedas" neoyorquinas. No obstante, en la serie *Máscaras de la Mirada*, hubo un cambio profundo y percibido como gozoso. El color rojo quedó apartado de las composiciones, y su lugar fue ocupado por el negro y una gama de grises. Además, dado que sobre el negro no podía texturizar con el mismo color, tuve que emplear el blanco utilizado como un negativo fotográfico invirtiendo el sentido habitual de la luz, para que su recorrido dentro de la composición fuera plausible. Probablemente las mejores obras de toda la serie pertenezcan a este breve periodo, y sin duda, la pieza más ambiciosa es el motherwelliano Tríptico de la Tradición Española. Una manera también de afirmar que en España, se pinta así.

Creo que es una pena que cada vez exista una mayor convergencia, pero a pesar de la aldea global, aún hoy la forma de mirar, de ver, de percibir la pintura en América es diferente a la forma en que ésta es sentida en Europa, especialmente en España. Mi país, es tierra de pintores.

KVW: ¿La forma de cabeza funciona siempre para ti como significante del cuerpo humano? Lo pregunto porque algunas de las formas son tan abstractas o están tan entrelazadas con la abstracción que me cuestiono si, además, llegan a significar alguna otra cosa.

JMC: No me he detenido a pensar si las cabezas implican la existencia de un cuerpo, pero evidentemente remiten a sentimientos humanos: Miedo, ira, dolor, agresividad, extrañeza, rabia, soledad, locura, disconformidad... Dentro de la serie *Cabezas de Rorschach III* existen diferentes familias o bloques de trabajo. Un primer grupo sería el que se mantiene más próximo a una configuración realista de los rostros. Un segundo apartado sería las cabezas de aspecto grotesco y lejano de cualquier vestigio realista. Y un tercer bloque de invención libre que se mueve entre los dos grupos anteriores. Para la creación del primer bloque me apoyo directamente en fotografías sacadas de Internet, que recorto y pego para crear unas caras inexistentes, exagerando en ocasiones algún elemento de las fisonomías. La reacción que percibe el espectador ante algunas de las obras de esta serie, es miedo; cuando precisamente es justo al contrario, es el rostro representado el que tiene miedo ante lo que ve. Hay una clara intención política dentro de la serie. Demasiadas veces los humanos nos dejamos llevar por las apariencias y desconfiamos de aquel que no es igual que nosotros, o no disfruta de nuestro nivel social, o simplemente nos resulta feo... Sin embargo, son rostros que podemos ver todos los días a nuestro alrededor. Me gusta pensar que el miedo que generan las *Cabezas de Rorschach*, es en realidad el miedo a nosotros mismos, a nuestra crueldad, a nuestra falta de reflexión.

Son pinturas dirigidas a la conciencia, y que en muchos casos demandan ternura o comprensión.

Intento que cada una de las cabezas esté dotada de su propia configuración y de un alma, aunque reconozco la incomodidad que pueden llegar a producir en el espectador. Sobre la construcción de los elementos compositivos, queda claro, que toda mi pintura abstracta está encajada en estas cabezas de complexión figurativa. Si observamos las piezas desde una corta distancia, asistimos a composiciones de referencia absolutamente abstracta.

KVW: Algunos de los dibujos de *Cabezas de Rorschach* incluidos en la exposición presentan una calidad divertida, juguetona. ¿Crees que la parodia desempeña un papel en tu obra?

JMC: No me interesa la ironía ni utilizo ninguna estrategia paródica. No me gustan —como dice Fernando Castro Flórez— las excusas ni los camuflajes. Los dibujos pertenecientes a la serie *Cabezas de Rorschach III*, muestran el sedimento de mi propia inquietud y mi determinación pictórica, eso sí, no exento en ocasiones de cierto grado de humor. Es verdad que en algunos de estos dibujos, sobre todo los realizados con rotuladores, me divierto mucho.

KVW: La repetición de manchas gestuales es algo que resulta claramente central en tu obra. ¿Cómo te parece que esa repetición modifica el significado?

JMC: No hay un significado preciso en cada una de las obras de la serie *Memoria Abstracta*, si bien hay diferentes posibilidades significantes. La serie habla sobre los encorsetamientos sociales en los que vivimos, del poco margen de maniobra que tenemos de cambiar nada de lo ocurre a nuestro alrededor, de las barreras y diferencias que imponen y subrayan entre nosotros los políticos o nuestros guías religiosos, de la soledad y la incomunicación. Es una visión fragmentaria del mundo en donde hemos cerrado el plano, observando a través del obturador de nuestra cámara, a un grupo de personas que aunque salen juntas en el instante de disparar la foto, no existe ninguna relación entre ellas y posiblemente nunca volverán a cruzarse. La plasmación de una unidad falsa y heterodoxa, regulada y dirigida. Las celdas de una cárcel podrían servirnos de símil.

Efectivamente hay una repetición de elementos compositivos que se suceden en una suerte de bucle sin fin a lo largo de toda la serie, con una separación en diversos grupos de trabajos diferenciados que mantienen sus propias constantes formales. En cuanto a los dispositivos periféricos, existen las composiciones abiertas en donde las ventanas geométricas alcanzan los bordes de las composiciones, o bien aquellas encerradas dentro de uno o varios marcos pintados incrustados internamente en la imagen. Luego tenemos tres opciones para el discurrir de las manchas sobre los fondos geométricos: Aquellas composiciones en las que las manchas “viajan” libremente, sin ninguna co-

nexión con las bases compartimentadas. Las pinturas en las que la disposición de las manchas coincide con la rigidez de las ventanas que las atrapan, y una tercera, relacionada con la anterior, en donde se exagera la dureza geométrica llegando ésta a interrumpir o cortar en algunos puntos los bordes externos de las manchas.

Mencionar también que muchas de las composiciones dentro de la serie, se apoyan en la conformación de nueve ventanas. Siempre me interesaron más los números impares que los pares, y por encima de cualquier otro, el número 9, que siempre ha tenido unas connotaciones míticas y mitológicas a lo largo de diferentes culturas y civilizaciones.

KVW: ¿En qué punto crees que surge de nuevo la forma de cabeza?

JMC: La primera cabeza que pinté en este tercer ciclo de las *Cabezas de Rorschach*, titulada *Oh! (Días salvajes)*, 2009, fue un trabajo puramente experimental e íntimo, realizado para representar la muerte. Habían detectado un tumor cerebral a mi padre y le quedaban pocos meses de vida. Al mismo tiempo de aquella situación dolorosa, tuve una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. Era la segunda vez que visitaba la ciudad, y después de la inauguración, decidí agarrar un vuelo e irme a Isla de Pascua —aún hoy, el lugar más remoto del planeta—, que me atraía desde mi infancia. Fue un viaje iniciático. En la pequeña isla, aislado del mundo, no paraba de pensar en mi padre y su enfermedad; a la vez que me encontraba con los Moai que eran representaciones de los muertos. La serie tuvo esos dos detonantes: tumor-cabeza, Moai-cabeza, representación de la muerte.

Una vez terminada *Oh! (Días salvajes)*, la pintura estuvo deambulando por mi taller durante semanas. Llegó un momento que no soportaba su presencia y tuve que ponerla de cara a la pared, tapada por varias pinturas del mismo formato. Inexplicablemente empecé a hacer dibujos de cabezas, en donde ya no representaba la muerte, sino que eran simples divertimentos formales, algunos eran más realistas, otros eran claramente grotescos.

A nivel particular lo más sorprendente de la serie, es que la procedencia de ésta no obedecía a ninguna de mis investigaciones previas, no estaba apoyada en ADA ni en DAA. Los desencadenantes fueron vivencias personales. Una forma de entrar en la pintura a la que no había vuelto a regresar desde los años 80. Después la serie se ha ido desarrollando y creciendo, quitando espacio e incluso clausurando algunas de las series que se mantenían simultáneas.

KVW: Parece que la cabeza, aunque siempre ha estado presente en tu obra, se ha convertido en un motivo central en los últimos tres años. ¿A qué crees que se debe?

JMC: Creo que el año 2010 marca el final de un periodo. Se abandonan algunas series y me concentro en *Memoria Abstracta* y *Cabezas de Rorschach III*. Hay un momento de reflexión en el que decido incluso dar por concluida la serie *Memoria Abstracta*, aunque se mantienen compromisos para realizar exposiciones con dicho tipo de trabajos en Oporto (Galería Cordeiros, Noviembre 2011), Toronto (Galería Christopher Cutts, Mayo 2012) y una muestra itinerante por diversos museos de Europa del Este y Alemania durante los dos o tres próximos años. El motivo es que la serie da señales de agotarse y, una nueva serie abstracta empieza a tomar forma en mi pensamiento. A nivel conceptual lo que pretendo es hibridar de alguna manera las dos plataformas ADA y DAA en un solo cuerpo teórico. En lo formal, lo que quiero alcanzar es que la nueva pintura abstracta mantenga el nivel de contundencia, desgarró y tensión que se ha conseguido con las cabezas. Para ello, ya he empezado a tomar nota de ideas y a realizar pequeños bosquejos.

Hay, por tanto, un “vaciado” del taller que motiva concentrarme en *Cabezas de Rorschach III*. También influye, lógicamente, la selección de obras que realiza Stefan Stux para la exposición en su galería de Chelsea, y la exposición itinerante organizada por Carole Newhouse por diferentes museos americanos y que en este momento ya está rodando.

En cualquier caso, no quiero anticiparme. Seguramente para después del verano de por concluida la primera fase de las *Cabezas de Rorschach III*, y empiece con una segunda etapa, en la que pretendo eliminar cierta rigidez y modificar unidades y componentes. Calculo que este segundo periodo puede tenerme ocupado durante un año, tiempo que simultáneamente quiero aprovechar para el desarrollo mental y sentar las bases de la abstracción que surgirá después.

KVW: Has hablado del proceso de la pintura como aquel en el que el pintor siempre regresa al mismo lugar, un “viaje a ninguna parte”.⁵ Pero al repasar tu obra de los últimos diez años, yo diría que se ha producido definitivamente un movimiento y un progreso. ¿Podrías comentarnos de qué manera te parece que ha cambiado la obra —o tu manera de enfocarla— durante este tiempo?

JMC: No creo que exista ningún progreso en el arte. Cuando digo que el pintor siempre pinta el mismo cuadro o vuelve al mismo lugar, lo digo en dos sentidos: Por un lado, la “caligrafía” personal tiene unos recursos finitos y por tanto limitados. Además, los artistas, quizá por imposición del mercado, queremos que nuestras obras sean reconocibles, independientemente de todo esfuerzo anti-estilístico. Por otro lado, “me parece probado —dice Walter Benjamin—, que no existe la historia del arte. Mientras que para la vida humana, por ejemplo, la concatenación de acontecimientos temporales no sólo implica que ésta tiene una esencia causal, sino que, sin esa concatenación en el desarrollo, la madurez, la muerte y otras categorías de la vida humana no existirían en absoluto, el caso de la obra de arte es totalmente distinto. Según su esencia, la obra de arte es ahistórica”.

A nivel personal, me siento un investigador del arte. No me interesan nada las modas o lo que se está haciendo ahora mismo. No pretendo ser moderno ni contemporáneo. Solamente intento que mi obra pertenezca a este momento concreto de la Historia. No percibo que trabajar en diferentes series a lo largo de los años, deba ser

5. Ciria, “Volver” Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer. Madrid 2007. p. 186.

entendido como una evolución, como un progreso. No creo que los artistas multi-mediáticos y los cachivachistas productores de “cachivaches” supongan un movimiento hacia adelante, simplemente son diferentes manifestaciones del “ahora”. Desde toda lectura posible, la mayoría de ese tipo de obras, carecen de rumbo, ideología, pensamiento, y resultan bastante huecas. Aunque evidentemente, se puede disfrutar mucho en el circo.

KVV: La Chaqueta de mi Padre es una pieza muy hermosa y conmovedora. Es también, creo, la primera vez que has utilizado vídeo en tu obra. ¿Puedes contarnos cómo y por qué decidiste probar este nuevo medio para esta pieza en concreto?

JMC: Es una pena que esta pieza al final no vaya a tener cabida en el montaje de la exposición. Me hubiese encantado que la gente la viera. No es la primera vez que trabajo con vídeo, lo que ocurre es que todas las

tentativas anteriores en este sentido no me han gustado. Soy muy exigente con mi obra y además no quiero que el espectador pueda pensar que me he apuntado a la moda. No soy un vídeo-artista, soy un artista pintor, o como me gusta decir de forma irónica (completamente en serio) —un artista conceptual que se expresa con pintura—. Tampoco entiendo la obra La chaqueta de mi padre como un vídeo, sino más bien como una simple proyección sobre un soporte. El subtítulo de la pieza es (Todas las pinturas que no has visto), se refiere a la muerte de mi padre. Durante años, Santiago, fue mi más fiel colaborador, mi mayor crítico, mi mejor compañero. Siento profundamente que se perdiera todo este último tramo de mi trabajo, que sinceramente pienso le habría encantado. Por ello, la utilización de la proyección de las cabezas sobre su chaqueta haciendo un morphing entre unas y otras. El tamaño agigantado, representa la importancia que él tenía para mí.



La chaqueta de mi padre. (Todas las pinturas que no has visto). 2011
Proyección morphing sobre tela, 300 x 240 cm aproximadamente

LAS OBRAS RECIENTES

de José Manuel Ciria

David Carrier

Para ser artista se deben conocer a fondo todos los géneros artísticos, la historia, teoría y filosofía del arte, pero además hay que asumir riesgos y sobre todo pasarlo bien o sufrir.

JOSÉ MANUEL CIRIA

El desarrollo de la abstracción modernista se dio en dos dimensiones distintas. A principios del siglo XX, artistas de la talla de Vasily Kandinsky, Piet Mondrian u Olga Rozanova inventaron la pintura abstracta, una línea de investigación que coincidió con las primeras obras maestras de Henri Matisse y las pinturas cubistas de Georges Braque y Pablo Picasso. La abstracción fue, pues, una corriente —y no la más importante— dentro del primer modernismo. La segunda vertiente de la abstracción se originó en Nueva York con el nacimiento del Expresionismo abstracto en 1945. Fue un período clave en la historia del arte, uno de esos momentos mágicos en que de repente se dan algunos cambios drásticos a gran escala que son de suma importancia. Tras profundos aprendizajes del modernismo europeo y del realismo social de la era de la Depresión, los artistas americanos empezaron a crear obras originales que cambiaron el modo de entender el arte. Para entender las pinturas de José Manuel Ciria —y esta exposición muestra solo una parte de su producción en los últimos diez años— necesitamos ubicarlas en relación con esta transatlántica historia del arte abstracto.

Sin duda algo dramático le ocurrió a Jackson Pollock entre 1943, cuando pintó *The She-Wolf* (La loba), un lienzo relativamente pequeño en el que aplicó la imaginaria

surrealista, y 1950, cuando, pintando en el suelo, pintó la enorme *Autumn Rhythm: Number 30* (Ritmo de otoño: número 30). Algún cambio drástico le sobrevino también a Willem de Kooning entre 1945, año en que pintó *Pink angels* (Ángeles rosados), y 1948, cuando realizó *Asheville*, obra confeccionada a base de planos cubistas irregulares. Lo mismo le ocurre a Mark Rothko entre *Slow Swirl at the Edge of the Sea* (Lento remolino en el borde del mar, 1944) y *No. 3/No. 13 (Magenta, Black, Green on Orange)* (Nº3/Nº13 [Magenta, negro, verde sobre naranja], 1949), en las cuales afirmó su estilo de coloridos rectángulos suspendidos en el vacío pictórico de un lienzo orientado verticalmente. También podemos decir lo mismo de Barnett Newman entre principios de los cuarenta y 1948, cuando pintó *Onement I* (un título muy apropiado si tenemos en cuenta que el cuadro sería el punto de partida de su estilo más maduro). En la inmediata etapa de postguerra, con Europa, Japón y la URSS devastados, la escala y la osadía del Expresionismo abstracto hicieron de él el arte de los heroicos vencedores. Aunque se instituyó sobre los logros del modernismo europeo, fue un movimiento específicamente americano. La anecdótica obra de Mark Tansey *Triumph of the New York School* (El triunfo de la Escuela de Nueva York,



Regreso a la Mirada I. Serie Máscaras de la Mirada. 2005
Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm
Colección particular, Madrid



Regreso a la Mirada II. Serie Máscaras de la Mirada. 2005
Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm
Colección particular, Madrid

1984), basada en *La rendición de Breda* (1634-1645) de Diego Velázquez, retrata ingeniosamente a los expresionistas abstractos como vencedores de una contienda militar frente a sus rivales europeos. A la izquierda vemos a Picasso (con un exquisito abrigo de piel), a Braque y otros representantes de la vencida escuela francesa, vestidos con uniformes de la I Guerra Mundial. En el centro, André Breton firma la rendición, y es observado de cerca por Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Pollock y de Kooning, todos ellos vestidos con los uniformes americanos de la II Guerra Mundial.¹ El historiador del arte Meyer Schapiro aportó un análisis político optimista del Expresionismo abstracto. Para estos artistas, escribía, “el objeto del arte es... más febrilmente que nunca, la ocasión para la espontaneidad o los sentimientos profundos. El cuadro simboliza el individuo que logra la libertad y el gran compromiso de uno mismo con su obra. De ahí la vital importancia de la marca, la pincelada, el goteo, la calidad sustancial de la propia pintura o de la superficie

del lienzo como una textura o un campo de operación – todos son signos de la presencia activa del artista–.”² Este arte, afirmaba, “invita a los artistas a aplicar un enfoque más libre de la naturaleza y el hombre... La abstracción por sus atrevimientos también confirma y nos hace más evidentes los descubrimientos más osados pero todavía no asimilados del arte antiguo.”³

Ciria nació en 1960 en Manchester, Reino Unido, pero se formó en España donde empezó a exponer, y actualmente reside en Nueva York desde 2005. Para entender, pues, su evolución es preciso no solo recurrir a la historia del arte abstracto, sino también comprender lo que ocurre cuando un pintor se traslada de una cultura a otra; el propio idioma, la propia rutina, e incluso el propio arte cambian. Cuando, en 1620 Nicolas Poussin se trasladó del norte de Francia a Roma, empezó pintando eclécticamente hasta que encontró su estilo y acabó realizando sus obras maestras. Del mismo modo, Picasso se convirtió en Picasso cuando se fue a París. Y más re-

A menos que se indique lo contrario, las citas de Ciria proceden de la correspondencia via email con el autor.

1. Arthur C. Danto, *Mark Tansey: Visions and Revisions* (Nueva York: Abrams, 1992), 50–51, gráfico 136.

2. Meyer Schapiro: *Modern Art, 19th & 20th Centuries* (Artículos seleccionados), (Nueva York: George Braziller, 1978), p. 218.

3. Ibid., p. 232.

cientemente, Sean Scully, dublinés de nacimiento e inglés de formación, logró su estilo más maduro al trasladarse de Londres a Nueva York. Ciria explica:

A finales de los 80 mi obra todavía era figurativa, había intentado de múltiples maneras caminar hacia la abstracción, pero los resultados fueron muy decepcionantes, y no me refiero solamente a que yo no “entendiera” lo abstracto...

El principal problema... es que yo tenía una formación clásica y autodidacta. Por eso, no sabía como introducirme en la abstracción. No llegaba a “sentir” esas composiciones, no podía entender la pintura como una mera experimentación sin sentido o propósito alguno. Quería pintar cosas abstractas pero estaba anclado en la figuración. La pesadilla duró dos años.⁴

Cuando se trasladó a Nueva York, fue capaz de redefinir totalmente su relación con la pintura:

Al dejar mi estudio de Madrid e irme a Nueva York sentí mayor libertad para experimentar libremente. A menudo el gran problema de un artista es que el mercado demanda solamente un tipo de obra, el pasillo se estrecha cada vez más y acabas siendo un epígono de ti mismo.

Ciria quería hacer avanzar su obra, pero al mismo tiempo deseaba que conservara la continuidad de sus intereses. Algunas de sus descripciones sobre el proceso indican que se trataba sobre todo de un ejercicio intelectual; lo vemos cuando decía “separar / deconstruir una obra sistemáticamente, mostrando los elementos o unidades que la componen”.⁵ Pero en realidad lo que estaba en juego era su verdadera identidad como artista, e incluso como persona: “Necesitaba inventar un terreno sobre el que tenerme en pie y no caer al vacío.”⁶ Cuando un artista

figurativo emigra, halla nuevas posibilidades; la mayor preocupación de Ciria era progresar sin perder su identidad. El paso de la figuración a la abstracción era, sin lugar a dudas, un cambio absolutamente drástico, pero que en verdad tenía el origen en esa fase inicial suya: “Muchas veces he dicho, medio en broma, que no soy pintor, sino alguien que observa las partes constituyentes de la pintura y experimenta con ellas.”⁷ Ciria compara el cambio con el que puede experimentar alguien que cambia de sexo: “Sigo pintando lo mismo de diferente modo y comparo mi experiencia con el hombre que utiliza su lado femenino y viceversa.”

Del mismo modo que la obra de Ciria sufrió un poderoso cambio cuando él se trasladó a Nueva York, el Expresionismo abstracto también se transformó gracias a los americanos que trabajaban en otros lugares. Cy Twombly, tras un temprano éxito en los Estados Unidos, se fue a Italia, y a menudo incorporó referencias clásicas en sus pinturas. “Si hubiera tenido oportunidad, en otro tiempo, me hubiera gustado ser Poussin”,⁸ decía. Como Poussin, se vio como artista en Roma. El amigo que comentaba que el hogar ideal de Twombly sería un palacio en un mal vecindario evocaba apropiadamente su peculiar síntesis italiana de arte elevado austero y cultura populista callejera.⁹

La abstracción cambió más drásticamente cuando los artistas que estaban en otros países y tenían historias políticas diferentes emularon este movimiento. Cuando pasó del este al oeste de Alemania, Gerhard Richter, que se había formado en el estilo del realismo social, quedó impresionado por las exposiciones de la abstracción americana. Pero cuando él mismo se inició en la pintura abstracta, el resultado fue diferente. Sus magníficas obras abstractas, tan inseguras y ausentes de la osadía de los expresionistas abstractos, son el arte de los vencidos. En Italia, Emilio Vedova, que

4. José Manuel Ciria, *Limbos de Fénix/ Phoenix's Limbos* (Barcelona: Bach Quatre, 2005), p. 139.

5. Ciria: *Squares from 79 Richmond Grove*, (Madrid: Seacex, 2004), p. 28.

6. Ibid., p. 28.

7. Ibid., p. 39.

8. Nicholas Serota: ‘History behind the thought’ (entrevista), en *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, ed. Nicholas Serota (Londres: Tate, 2008), p. 46.

9. Kirk Varnedoe, *Cy Twombly: A Retrospective* (Nueva York: MoMA, 1994), p. 36.



Broken. Serie Cabezas de Rorschach III. 2011
 Mixta sobre lienzo, 269 x 350 cm
 Colección particular, Madrid

había formado parte de la Resistencia partisana, adoptó con arresto el estilo americano. Aunque el Expresionismo abstracto de Nueva York había desplazado al realismo social, que era apoyado por la gente de izquierdas de los años treinta, Vedova sostenía que la abstracción era una fuerza políticamente progresista; esta posición le otorgó el epíteto de "Jackson Pollock de las barricadas".¹⁰

En la España post-Franco, la situación de Ciria era muy diferente a la de Richter o Vedova. España había sufrido durante mucho tiempo un estancamiento del desarrollo en comparación con el resto de Europa occidental. Para él, una figura clave fue Miró.

Siempre creí que la historia del arte fue impulsada por artistas torpes como Goya o Miró, y no por los virtuosos como Velázquez o Picasso. Por aquellos que inventaron su propio modo de usar la pintura, más allá de la "tosquedad". Todos los artistas quieren matar el arte, todos los pintores del pasado intentaron asesinar la pintura. Una tarea difícil que hoy parece de lo más ingenua.

Para ser un artista visual importante, se debe encontrar y desarrollar un estilo original. Esto se cumplía con los maestros antiguos y todavía hoy se cumple con los artistas actuales. En los años ochenta, muchos críticos ame-

10. Christopher Masters en *The Guardian*, 28 noviembre 2006, www.guardian.co.uk.

ricos creían que los artistas de la apropiación y otros postmodernos demostraban que esta manera de pensar era obsoleta. Según las influyentes palabras de Rosalind Krauss, “la historia del arte se ha apartado radicalmente del estilo”.¹¹ Pero esta afirmación de que la historia del arte puede evitar que se hable del estilo es poco convincente. Yo entiendo el estilo como un modo personal identificable de hacer arte, y en ese sentido Richard Serra y Cindy Sherman, ambos defendidos por Krauss, tienen estilos equiparables a los de los principales artistas renacentistas. Lo mismo podemos decir de Ciria.

Los falsificadores pueden copiar, pero solo un artista de talento logra el estilo. Los polvorientos almacenes de los museos son una prueba de lo difícil que es cumplir esto. El estilo de Ciria, esa huella de continuidad que corre por sus obras, tanto abstractas como figurativas, queda definida por la ubicación de una figura o marca, a menudo en negro o rojo intenso, o manchas blancas; es lo que él llama la “mancha” contra un fondo o cuadrícula. Siempre emplea esta dualidad, como si esta figura/estructura básica derivada de sus pinturas figurativas, tuviera que estar presente incluso cuando trabaja lo abstracto. Su presencia es garantía de su continuidad estilística. De hecho, todas las pinturas de Ciria son inequívocamente suyas, ya que la continuidad en el desarrollo conserva su identidad personal. “¿Abstracta? ¿Figurativa? ¿No son lo mismo?” —pregunta el artista retóricamente—. Ciria no tiene interés en la apropiación de imágenes irónicas posmodernas, pero adopta una lectura selectiva de la historia de la abstracción. Nunca hace obras puramente monocromas como Robert Ryman, o pinturas *all-over* como hacían Jackson Pollock o Willem de Kooning hacia 1945. En 2005 se siente atraído por la figurativa última etapa de Kazimir Malevich, y no en esta ocasión, por la obra reductiva anterior y pintura más famosa del ruso. Dos de los artistas preferidos de Ciria, Richard Diebenkorn y Philip Guston también pasaron de la figuración a la abstracción. Tras sus primeras abstracciones, como por ejemplo *Berkeley nº1* (1953), la cual está a la altura de

las mejores pinturas de la escuela de Nueva York, Diebenkorn decepcionó a algunos influyentes defensores suyos al crear grandes obras figurativas al estilo de Matisse, antes de volver a trabajar en su serie abstracta *Ocean Park*. Empezó sus *Ocean Parks* cuando se instaló en Santa Mónica y dejó de hacerlos una vez se fue de allí. Estaban inspirados en aquella localización y su estructura recuerda las vistas al horizonte desde una ventana en California. El punto de referencia escondido de Diebenkorn es siempre Matisse, cuyo *Studio, Quai St. Michel* (1916) le aporta la armadura básica para los *Ocean Parks*, no obstante su obra tiene sus raíces en el paisaje de su California natal. En cuanto a Guston, dejó de ser un buen expresionista abstracto y se transformó en una gran pintor figurativo. Sean Scully describe a la perfección esta evolución: “Solo cuando Guston dejó de intentar ser grande, y plasmó toda su furia, empezó a ser importante. Entonces pudo escapar de su difícil relación con las sublimes abstracciones de De Kooning”. La historia del paso de Ciria de la figuración a la abstracción es muy diferente. Como Diebenkorn y Guston, necesitaba conservar la continuidad de su pensamiento visual, pero al contrario que ellos, que eran pensadores visuales más intuitivos, necesitaba razonar su entrada en la abstracción.

Ciria no es solo un pintor estético que hace pinturas agradables, sino un pensador visual cuya obra surge de una idea sobre lo que es la pintura.

En España muchas veces digo que realmente soy un artista conceptual, que utilizo la pintura para expresarme. Puedo decirlo así porque cuando dejé la pintura figurativa por la abstracción a principios de los noventa, necesitaba una gran base o “plataforma” teórica y conceptual sobre la que erigir mi obra. Si creemos que la “pintura” es un cuerpo muerto, necesitamos trabajar como un forense, abriendo cortes y heridas, intentando analizar lo que podemos hallar dentro: piel, músculos, tendones, venas, sangre.

De aquí su fascinación por Miró, quien quería asesinar la pintura. Pero como también dijo Ciria,

11. Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985), p. 25.



Ventana poética para Elena y Rafa. Serie Memoria Abstracta. 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo, 9 piezas de 50 x 50 cm (150 x 150 cm)
Colección particular, Madrid

Pertenezco a ese grupo de artistas que no tienen en cuenta las sutilezas de intentar hacer algo que pueda llamarse hermoso cuando pintan y la falta de ese “encanto” en sus obras quizá sea donde radica realmente su belleza. Mis cuadros simplemente son.

El triunfo del Expresionismo abstracto desembocó, bien pronto, en algunos debates en América sobre el final del arte. Hoy sin embargo, esa etapa parece muy lejana.

Tras la segunda mitad del siglo XX, después de Nietzsche y Fluxus, y tanta sangre y Santiago Sierra, lo único que le queda a un artista hoy es hacer la última performance, la última obra posible: tomar un cuchillo bien grande de la cocina y empezar a matar a todos los vecinos y a todo aquel que te encuentres en la calle, usar sus fluidos y la sangre, cabezas, cuerpos, brazos y piernas y crear “hermosos” collages. Pero como no estamos tan locos, nos podemos relajar y empezar a pintar sin intentar transformar nada de nuestro entorno, en un regreso a las pequeñas cosas, al espíritu, al conocimiento tranquilo.

Su “salto a un modelo de pintura abstracto –escribe– no habría tenido lugar si mis experimentos formales no hubieran ido de la mano de una serie de meditaciones y

observaciones”, que recogió en un cuaderno. Él mismo llama a este material escrito “una especie de estructura”, como si esta articulación verbal mantuviera unida su práctica. En 1990, observaba recientemente, su escritura era más madura que las pinturas que realizaba por aquel entonces. Hoy considera sus observaciones anteriores “extrañas y reveladoras”, como si le sorprendieran sus escritos sobre sus propias pinturas.

Muchos artistas han escrito sobre su arte. Tenemos los manifiestos de Kandinsky o Mondrian en defensa de la abstracción. *Working space* de Frank Stella da elaborada cuenta de la relación entre su pintura abstracta y antiguas obras maestras. Tenemos también los comentarios de Sean Scully sobre su propia obra, así como los de otros modernistas y antiguos maestros; los ensayos de Peter Halley en los que interpreta sus *Cells* (celdas) y, sin duda, otras muchas afirmaciones más informales. Estamos muy familiarizados, pues, con el artista-escritor, el pintor o la pintora bien preparados para articular su práctica con referencia a la literatura del arte. Ciria, aunque profusamente leído, es algo diferente. Lo que es especial, y casi único, es que para él, el arte es una forma de autobiografía cuyo desarrollo solo se puede entender con referencia a una teoría del arte. Dos documentos, uno corto “Líneas experimentales de investigación y Propuestas Analíticas” y otro más largo “Pozos de luz: Un viaje entre pinturas”, muestran lo unido que está su arte a sus reflexiones escritas. Le interesa la semiótica de la pintura, cómo se compone de un lenguaje que, según él escribe, “tiene sus propias leyes”. Con el referente de Norman Bryson, algunos historiadores del arte han mostrado interés por la semiótica del arte visual, y han utilizado el influyente modelo de Roland Barthe y su estructuralismo de estilo francés para estudiar cómo los pintores llegan a utilizar los modelos lingüísticos. Del mismo modo que la sencilla frase “The cat is on the mat” (El gato está en el felpudo) transfiere significado ubicando al animal (cat) sobre la superficie (mat) usando el verbo “is” (está), en la pintura podemos intuir que la relación de elementos tiene significado y esto se puede articular verbalmente a través de un análisis semiótico. El estilo de Ciria se presta a este modo mítico de pensar.

Llamo mito a esta reflexión semiótica sobre la pintura porque recientemente algunos eruditos se han mostrado escépticos ante la fuerza explicativa del estructuralismo. A Ciria le interesa el “soporte virgen”, el fondo sin marcas y lo que hay por encima de él, una mancha o una imagen existente, y describe las diferentes maneras en que podemos entender esta relación. Por ejemplo, se imagina el soporte de una hoja de papel –lo que él llama “plataforma”– dividido en áreas circulares, y después tres trozos de papel perforados por un eje. Este mecanismo imaginario, la “Abstracción Deconstructiva Automática” (ADA) haría posible considerar diversas combinaciones de imágenes que constituyen los códigos de la pintura. El artista en práctica necesitaría tener en cuenta, “traducir”, estas combinaciones ofrecidas por el mecanismo.

Es importante resaltar que a Ciria enseguida le preocupó su dependencia de la ADA en su obra, lo cual resumía los problemas que los intelectuales tenían con el estructuralismo. Este sistema, pese a que era una creación propia suya, alejaba su creatividad. Llegó a darse cuenta, “toda obra debe estar en la cabeza del artista antes de ejecutar la pieza”. No nos extraña que los amigos, artistas e intelectuales a los que consultó no tuvieran ni idea de estos problemas. En este estado utópico y estresante, Ciria reemplazó la ADA con otro sistema, que bautizó como “Dinámica de alfa alineaciones” (DAA). Con esto, describe cuatro elementos que se encuentran, dice, a lo largo de toda la historia del arte, desde los griegos hasta la actualidad: los puntos de peso o gravedad, las principales líneas de tensión, los componentes de tracción y los elementos atmosféricos esenciales.

Al mismo tiempo, Ciria también observa, “los factores que conducen a la urgencia de la pintura son, en innumerables ocasiones, el resultado de situaciones fortuitas en las que, por regla general, no hay ni intención ni control”.

Por toda esta fascinación de Ciria con el razonamiento abstracto, al final su obra trata sobre el placer de mirar, y así lo sentimos cuando describe sus impresiones en un día en que todo salía bien:

Pintar en movimiento con los botes de color, los pinceles y los óleos con vida propia bailando a mi alre-

dedor. Y de repente, el sosiego. Una flor gigantesca y extraña, pensé. ¡Ay, cómo me gusta este trabajo!

Dejando a un lado sus teorías semióticas, él disfruta en su actividad como artista.

Las musas pueden ser los seres más caprichosos de nuestra imaginación. Nos impulsan haciéndonos creer que en algún momento tenemos influencia sobre lo que hacemos. Un conceptualista puro no estaría de acuerdo con esta afirmación. Aunque, si me preguntas y te digo la verdad, cuando cojo los pinceles, rechazo de plano todo eso: teoría, filosofía, estética, historia, conceptos, pensamiento...

Las cinco salas de esta exposición muestran diez años de la vida de Ciria en el arte. Vamos de *Fragmentación de nubes*, (2002) a las imágenes figurativas de la serie *Post-Supremática* (2005), y hasta la serie *Memoria Abstracta* de los últimos tres años, realizada ya en el estudio de La Guardia Place de Manhattan. Al final de la quinta sala, en la pared más alejada, se puede ver una obra reciente enorme, un lienzo de cuarenta y cuatro paneles de la serie *Memoria Abstracta*. Llegados a este punto, descansamos por un momento, sabedores de que el viaje estilístico de Ciria sin duda continua de modos impredecibles. No nos sorprende que Ciria quiera convertirse en ciudadano norteamericano, ya que el país, con todos sus problemas, ofrece un ambiente prometedor a un pintor ambicioso. Tal y como él afirma:

El arte es probablemente el territorio en que los seres humanos se expresan con mayor intensidad, y esto está relacionado con lo que nos configura, con lo que somos. Por ejemplo, cuando denunciamos situaciones sociales que son intolerables.

Aquí tenemos una actualización en el siglo XXI de la visión de Schapiro sobre el potencial político del Expresionismo abstracto. Ahora mismo, el desarrollo de Ciria se trata básicamente de una historia en proceso, lo cual es un panorama emocionante.

JOSÉ MANUEL CIRIA

La unión de cielo e infierno

David Anfam

"No menospreciéis mi opinión cuando os digo que no os resultaría difícil deteneros y mirar las manchas de las paredes, o las cenizas de un fuego, o nubes..."

LEONARDO DA VINCI

"Debo crear un Sistema o ser esclavizado por el de otro Hombre"

WILLIAM BLAKE

"No dejar ninguna pincelada"

JOSÉ MANUEL CIRIA

¿Cuál es la primera impresión que causa la obra de Ciria? Cuando, en octubre de 2009, entré en el estudio de Nueva York del artista, en La Guardia Place, y después visité a principios de 2010 su otro lugar de trabajo en un barrio de Madrid –la primera vez a plena luz del día, y la segunda al atardecer– pude ver diversas pinturas, algunas acabadas y otras todavía en proceso, de la serie *Memoria Abstracta* junto a otras, como *Flowers (For MLK)* o *La Incertidumbre*. En ambos encuentros sentí la misma fuerza interior que bailaba a la vez en direcciones diferentes. Por una parte, se percibía un aura inmediata de pasión romántica y bravura, o incluso violencia, en las artísticas y aparentes estridencias o en las exageradas yuxtaposiciones de carmesí, dorado-naranja y negro. Por otra parte, ese tablero de ajedrez o las similares divisiones geométricas de las composiciones, la intermitente grisalla y sobre todo los motivos abundantemente repetidos daban un aire cerebral, como si todo se hubiera organizado cuidadosamente siguiendo una espontaneidad premeditada. El propio Ciria tiende a proyectar simultáneamente mensajes diversos. Ciria, que sin duda es un hombre apasionado, también resulta ser un ávido lector (prueba de ello son sus títulos tan variados), profundamente meditativo y un poco

melancólico. Fuego y hielo. ¿Acaso es una coincidencia que sus dos territorios, Nueva York y Madrid, compartan las mismas latitudes? En diferentes modos, Ciria parece una combinación de lo antiguo y lo nuevo, de empirismo e idealismo. Su trabajo confunde y demanda un escrutinio del intelecto, incluso después del impacto visceral. Es como si las dos direcciones se superpusieran: lo visualmente espectacular y lo intelectualmente circunspecto.

Sería fácil trazar la evolución de la obra de Ciria desde principios de los 90 hasta la actualidad teniendo en cuenta tales oposiciones. Esta lectura no sería técnicamente incorrecta, de hecho informa sobre su trayectoria. Sin embargo, un acercamiento dialéctico es en sí mismo el epítome del pensamiento modernista –ya sea (por dar algunos ejemplos casi al azar) el análisis del filósofo G.W.F. Hegel sobre las sucesivas partes de la historia y la realidad; la formulación de Piet Mondrian sobre un arte basado en la antítesis de lo vertical / horizontal, la línea y el plano y los colores primarios frente al blanco y negro; o las críticas teorías de Clement Greenberg sobre convertir el realismo pictórico en abstracción forzando tanto una tendencia que precipite lo contrario–.¹ En resumen, estas

1. Véase "Dialectical Conversion," en Donald B. Kuspit: *Clement Greenberg: Art Critic*. Madison: University of Wisconsin Press, 1979. pp.20-29.

estrategias reflejan lo que Theodor W. Adorno y Max Horkheimer criticaron públicamente como la dialéctica de la Iluminación, un proyecto que originó el modernismo y en última instancia su némesis.²

No obstante, Ciria –familiarizado con los textos de Greenberg, Walter Benjamín, algunos semióticos y otros pensadores canónicos del último siglo– se ha posicionado conscientemente tras el modernismo, como corresponde a alguien que hábilmente titula una obra *La última pintura del siglo XX*, (1999).³ Por consiguiente, su mirada inicial es retroactiva. Mira el pasado como si fuera una excavación arqueológica, minada por sus propias huellas y su trazado –que es en lo que el gesto, la acción y el significado se convierten cuando se juzgan desde la perspectiva del presente más que desde su origen: en fósiles culturales fijados en el ambar del tiempo–. Asimismo, dado que a Ciria le preocupan el tiempo y la memoria, será sensato observar su obra desde un punto de vista histórico-artístico de larga duración. De modo muy interesante, algunos historiadores del arte más radicales ven la pintura occidental cada vez menos como una evolución estilística y más como un mapa semiótico en el que, entre varios factores constituyentes, el orden interactúa sistemáticamente con, o dicho con mayor precisión, apela a la existencia de lo incipiente, que funciona como un significante cambiante entre extremos.

Seamos más claros, tomemos un elemento recurrente de Ciria: la retícula. La retícula apareció en su vocabulario tan pronto como *La espera* (1988) y *Lenguaje* (1990). A veces se presenta como un constructo lineal; otras, se amplía formando franjas o campos de colores e incluso presenta la figura autómata como una cruz, como en *Sigue a tu alma* (2005). Pero siempre sus principios organizativos son los mismos, como un halo espacial omnipresente. Sin duda, por un lado las retículas de Ciria



HERZOG OTTOS DES MILDEN
Plenar, encuadernado en oro y piedras semipreciosas, 1339
Kunsgewerbemuseum, Berlín

hacen referencia a la importancia de ese mecanismo en la imaginería modernista, un leitmotiv que va desde Mondrian y Paul Klee en la primera mitad del siglo XX hasta Carl Andre y Chuck Close en la segunda.⁴ Por otro lado, estas estructuras y compartimentaciones rectangulares tienen un alcance más amplio. Básicamente, resumen las premisas iniciales que nutrían el espacio ilusionista de la pintura occidental. Como por ejemplo, el cubo perspectivo de Leon Battista Alberti. En *Della pittura*, Alberti propone un suelo ajedrezado como plantilla teórica para establecer ese ilusionismo perspectivo:

Lo primero hago un cuadro ó rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar, y allí determino el tamaño de las figuras que he de poner, cuya altura la divido en tres partes. Estas para mí son proporcionales á aquella medida

2. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, trad. E. Jephcott: *Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press (1947), 2002.

3. El post-modernismo de Ciria rápidamente se hizo eco en la literatura. Véase, por ejemplo, Javier Maderuelo: "An Affirmation of a Different Coherence in Painting" [1993], en *Ciria: Las Formas del Silencio, Antología Crítica*. Madrid: Sotomayor, S. L., 2004. p.19.

4. El principal estudio es Rosalind E. Krauss: "Grids," en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1985. pp.7-21.

que comúnmente llaman braza... Con esta medida divido la línea que sirve de base al rectángulo, y anoto las veces que entra en ella esta línea, que es para mí proporcional a la más próxima medida equidistante que se ve en aquel espacio transversal. Divido esta línea base de la retícula que es proporcional en sus intersecciones a todas las líneas que podemos ver sobre el pavimento. De esta forma encuentro a su vez todas las líneas paralelas que aparecerán en el suelo de la pintura.⁵

Los tableros de Ciria son como un meta-comentario del escenario de Alberti, tanto más cuanto que expresamente ha aludido composicionalmente a la ventana; prueba de ello es la gran *Ventana habitada*, que forma parte de un grupo realizado entre 2003 y 2005, o el hecho de que los fantasmas que los moran son protagonistas que representan una *storia* –aunque totalmente opaca e ilegible– como lo hacían los teóricos del Renacimiento con sus brazas modulares (las cuales ya anticipaban las sistemáticas variaciones de los artistas). Hoy, las palabras centenarias de Alberti repiten las anatomías que pueblan la serie de *La Guardia Place*: “Yo creo que la composición es esa norma de la pintura por la cual todas las partes encajan en un cuadro. La mayor obra de un pintor es la *historia*. Los cuerpos son parte de la *historia*, los miembros son parte de los cuerpos, los planos son parte de los miembros.”⁶ Poco sorprende, pues, que más de un escritor describiera las obras de *La Guardia Place* como “desmembraciones” en que “las características destruidas y reconstituidas del cuerpo son fragmentos vivos y vacíos que intentan reorganizarse en un dramático diálogo.”⁷ Estos *corps morcélés* (cuerpos fragmentados) son como restos óseos, las cáscaras retiradas de algunas historias reconocibles en otro tiempo –observemos los títulos narrativos, como *Perrito colgado*, *El vuelo de Saturno*, *La visita de Carlos* y

Luis, etc– que se han convertido en misteriosas alegorías semi-abstractas. Incluso cuando el entorno es dinámico, como en *Tres bailarinas*, la acción se congela y se repite, como si los actores pictóricos hubieran perdido el sentido. *Bloody Mary Duplicado* es una mezcla fluida previa que nunca más volverá a licuarse.

Ciria se convierte así en el maestro de marionetas de un drama visual lejanamente procedente de la *historia* de Alberti, salvo que lo que una vez estuvo vivo ahora es rigurosamente emblemático. En este sentido las series *Post-Supremática* y *La Guardia Place* poseen el aire triste de las ruinas; Benjamin las describió de manera memorable: “En las ruinas, la historia ha irrumpido físicamente en el escenario. De este modo, la historia no asume tanto la forma de desarrollo de la vida eterna como la de irresistible decadencia. La alegoría, pues, se declara estar más allá de la belleza. Las alegorías están en el plano de las ideas, mientras que las ruinas están en el plano de los objetos.”⁸ ¿Por qué otra razón estas figuras tienen las superficies marcadas con texturas como si imitaran la piedra erosionada o el hueso? ¿Cuál es la razón de las *dissecta membra* que recuerdan exteriores sin ningún significado interior (o, tal vez interiores vueltos del revés)? ¿Cuál es la razón del énfasis que Ciria pone en el tiempo y la memoria? La ruina forma un triángulo con el pasado y el presente.

A principios del siglo XXI, *Vanitas (Levántate y anda)* advertía, por su título e iconografía, la importancia de los recuerdos. Como un collage a capas, *Vanitas* contiene un cristal roto que recuerda *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (La novia desnudada por sus pretendientes, incluso, 1915-23) de Marcel Duchamp; una foto de un urinario invertido (de nuevo una alusión a la versión de Duchamp de 1917); la reproducción de un paisaje kitsch y un texto relacionado con *One and three chairs* (Una y tres sillas, 1965) de Joseph Kosuth. Estos

5. Leon Battista Alberti, trad. John R. Spencer: *On Painting*. New Haven y Londres: Yale University Press (1435-36), 1966. pp.56-57.

6. Ibid., p.70.

7. Carlos Delgado: “Ciria, Rare Paintings, Post-Géneros y Dr Zaius,” en *Ciria: Rare Paintings*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2008. p.146.

8. Walter Benjamin, trad. John Osborne: *The Origin of German Tragic Drama*. Londres y Nueva York: Verso (1928), 1998. pp.177-8.



Encuentro de olas. Serie Memoria Abstracta. 2010
Óleo, grafito y aluminio sobre lienzo, 200 x 200 cm
Colección del artista



Ventana habitada. Serie Memoria Abstracta. 2010
Óleo y aluminio sobre lienzo, 200 x 200 cm
Colección del artista

cuatro elementos evocan respectivamente la ventana (mediante el *Large glass* de Duchamp); la muerte (puesto que el urinario invertido se aproxima a una calavera, con lo que también podría estar haciendo un guiño a las imágenes alegóricas de la muerte de Jasper Johns de principios de los ochenta); la pérdida del aura de obra de arte en la época de la reproducción mecánica (como el ensayo epónimo de Benjamin de 1936); y la deconstrucción conceptualista de los objetos que se hacía en los años sesenta. Pero más que nada, *Vanitas* es como un jeroglífico que hace referencia a las sucesivas etapas entre la vida y la muerte, la realidad y la representación, cada una tomada en un continuum temporal. También sin tan siquiera saber que Ciria conocía las naturalezas muertas del siglo XIX de los pintores norteamericanos William Harnett y John F. Peto,⁹ *Vanitas* imita su construcción

plana sobre la que la historiadora del arte Barbara Novak decía: "(Harnett) superpone de manera tan precisa la realidad y la abstracción que la una eclipsa a la otra."¹⁰ Esta observación se puede aplicar también a cómo dispone Ciria los objetos.

Si nos inclinamos por interpretar *Vanitas* tal y como la vemos es porque el texto y las capas recuerdan las páginas libremente reunidas de un álbum o un libro a través de las cuales la mente va escudriñando y reflexionando.¹¹ De modo más general, el *dramatis personae* (elenco de personajes) de Ciria —ya sea figurativo, como en las cabezas y presencias derivadas de la última obra de Kazimir Malevich, o más claramente abstracto, como en los golpes gestuales de *Horda geométrica* o la serie de *El grito*— asumen una forma jeroglífica, runas que perfilan la sintaxis de la propia pintura abstracta. Este aspecto es

9. Ciria dice que tuvo en mente al artista del siglo Samuel van Hoogstraten; Mercedes Replinger: "Glosa Liquida," en *De Profundis clamo ad te aqua*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003. p.16. Aun así, la banda de aluminio que une los objetos de *Vanitas* a la superficie recuerda sobre todo las barreras que Peto utilizaba para apoyar sus objetos de naturaleza muerta en un tablero imaginario o similar.

10. Barbara Novak: *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism and the American Experience*. Nueva York: Harper & Row, 1979. p.234.

11. Sobre la textualidad de las imágenes, véase Garrett Stewart: *The Look of Reading: Book, Painting, Text*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2006.

una invitación insistente a analizar las imágenes como textos. De aquí también el parecido sin duda casual de, por ejemplo, las filas compartimentadas de *Flowers (for MLK)* [Flores (para MLK)] con, digamos, la disposición en cuadrícula y los glifos de la escultura de David Smith, *The letter* (La carta, 1950). Ambas son una forma de discurso o guión.¹² La escritura de *Mutatis mutandis* (la cual incorpora jeroglíficos, runas etc.) está indisolublemente ligada a la memoria, dado que graba los movimientos de la mente.¹³ Es más, la importancia que Ciria da a sus métodos conceptuales/teóricos —explicados sobre todo en sus cuadernos y en otras declaraciones, así como en el título auto-aclaratorio del grupo de dibujos *Box of mental states*¹⁴— se pone del lado de la manipulación que hace de la superficie de algunos extraños soportes, como el plástico o los paneles térmicos. La fragilidad, reflectividad y maleabilidad de estas hojas sobre las que se graban las huellas siguen un conocido ejemplo: “la pizarra mágica” de Sigmund Freud.

El aparato de Freud comprendía una fina tablilla de cera cubierta de varias hojas transparentes que se pueden marcar con un bolígrafo y levantarse para “borrar” lo que se ha escrito.

No me parece osado poner en correspondencia la hoja de cubierta, compuesta de celuloide y papel encerado, con el sistema P-Cc y su escudo protector, la tablilla de cera, con el inconsciente tras aquel y el devenir visible de lo escrito y su desaparición, con la iluminación y extinción de la conciencia a raíz de la percepción.¹⁵ El modelo de Freud y sus capas superpuestas sirven para transcribir el tiempo, la conciencia y reverbera similitudes

con los sistemas de Ciria, en especial su persistencia en la memoria y la transitoriedad. Como ya especulaba en el ensayo de revelador título, “Mnemosyne and Ephemerality”: “Henri Bergson sostenía que los recuerdos se convierten en imágenes. Esta idea me hace revivir el proceso entero de Mnemosyne a través de una serie de imágenes que retroceden en el tiempo... El soporte final, seleccionado por sus cualidades especiales, era el plástico de gramaje medio Panglass, que, para mí, representaba de modo metafórico la transparencia de Ephemerality (fugacidad), como las de nuestros primeros recuerdos que gradualmente se hacen más opacos.”¹⁶ Esta es la pizarra mágica revivida y, que en las manos de Ciria aumenta de escala. Pero ¿qué es lo que seduce?

Podemos encontrar respuesta a la anterior pregunta en la interpretación del filósofo Jacques Derrida del ensayo de Freud. Según Derrida, Freud identificó la psique con la escritura como un signo de lo desconocido, lo enigmático, utilizando metáforas prestadas de un guión que nunca está sujeto, ni es exterior ni posterior a la palabra hablada.¹⁷ Penetrar lo irrepresentable. Lo irrepresentable es el anti-tipo de la preocupación de Ciria por la norma —quede claro en la geometría, las cuadrículas, la repetición, la lisura, la formalidad, los efectos distanciantes inherentes al tiempo y los propios sistemas—. Juntos constituyen los estados de oposición que su obra reúne. La pista del lugar de lo desconocido / enigmático en esta continua aporía radica en la serie que Ciria realizó hace casi una década. Se llamaba *Fragmentación de nubes*. Según Hubert Damisch, en su provocador tratado sobre el tema, la nube es un significante absolutamente

12. Véase David Anfam: “Vision and Reach: The World Is Not Enough”, en *David Smith: A Centennial*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006. pp.28-30.

13. Eric Jager: *The Book of the Heart*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2000. p.2: “Los poetas griegos a menudo representaban el recuerdo, la experiencia y otros aspectos del interior de la persona en tablillas o manuscritos, dando así a la metáfora un lugar preeminente en el pensamiento ético y religioso.”

14. “Véase José Manuel Ciria: *Box of Mental States*. Miami: ArtRouge Gallery, 2008. pp.91-201.

15. Jager, op. cit., p.160. Sigmund Freud: “A Note Upon the ‘Mystic Writing-Pad’” [1925], en Angela Richards, ed., *On Metempsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Penguin Books, 1991. p.433.

16. Ciria: *Las Formas del Silencio*, p.52.

17. “Freud and the Scene of Writing,” en Jacques Derrida, trad. Alan Bass: *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978. p.199.

cambiante que media entre las partes de la semiótica, la cual cree que está arraigada en la pintura desde el Renacimiento italiano. De hecho, según Damisch, el modelo perspectivo de Alberti generó casi de inmediato un factor oposicional que aquel no incluía y con el que interactuaba dialectalmente: la nube. Más que una entidad literal, la nube de Damisch es un significante que media entre diferentes estados. En consecuencia, para hacer visible este estado cambiante, se coloca la palabra entre barras diagonales: “/nube/”.¹⁸

Bastante antes de que Ciria se centrara en las nubes en la serie de 2002, los fenómenos asociados con /nube/ habían surgido bajo diferentes guisas. Su único común denominador era, lógicamente, una oposición hacia todo lo que se ajustara a un esquema lineal estable, una representación definible. Desde 1992, en las pinturas del tipo de *Encuentros Naturales* aparece por primera vez la mancha, y se la relaciona vagamente con los graffiti ilegibles y los raspados que vemos en la obra de artistas como Jean Dubuffet o sobre todo Antoni Tàpies. En cosa de un año, la mancha se había materializado como una entidad ovoide que adquiría “la apariencia de una nube sulfurosa de conmovedora belleza.”¹⁹ Muy acertadamente, Damisch relaciona la mancha con la nube, y a ambas con el azar. Aquí las palabras de Leonardo da Vinci, tan profusamente citadas, resultan decisivas: “No menospreciéis mi opinión cuando os digo que no os resultaría difícil deteneros y mirar las manchas de las paredes, o las cenizas de un fuego, o nubes, o barro, o sitios análogos en los que, si los tenéis bien en cuenta, podéis encontrar

auténticas ideas maravillosas.”²⁰ Esto claramente anticipaba la fascinación de Ciria por la casualidad, y lo vemos en el estudio que hizo de Max Ernst y sus técnicas de *frottage*, la decalcomanía o el *dripping*. Asimismo, los materiales incompatibles que utiliza —óleo, agua, ácidos y otros productos químicos²¹— crean esquemas y texturas accidentales. Las figuras, los torsos y las cabezas —formas informes— surgen de las manchas, como fantasmas salidos de las fantásticas imaginaciones de Leonardo reveladas entre nubes y paredes manchadas.

Por último, la liquidez completa este flujo metamórfico. Como ya anunciaba el grupo *Piel de agua*,²² los líquidos son recurrentes en toda la obra de Ciria, desde las pinturas de *Pozos de luz* —que el artista explica en relación al hecho de que la luz solar deja “manchas” (que son, por definición, líquidas y duraderas en cuanto a que implican transferencia) en el suelo del bosque a medida que atraviesan las hojas de los árboles²³— hasta *Reflejos de Monet* (1996), el grupo *Glosa Líquida* y desde aquí todo el sinfín de manchas y salpicaduras estampadas en sus últimos cuadros como si fueran residuos.²⁴ Pero en otros sitios emergen incluso fluidos más siniestros; así lo confirma el artista: “Mis manchas también hablan de violencia, de los tiempos en que vivimos; hablan de cuerpos destrozados y sangre, de fluidos corporales sobre la mesa de operación, de la vida y la muerte, de lo paradójico y lo efímero.”²⁵ En definitiva, el agua y demás fluidos pertenecen a la misma mutabilidad que las nubes: son indicativas de una crisis de representación en la cual las cosas alternadamente se revelan y se esconden. De

18. Hubert Damisch, trad. Janet Lloyd: *Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Stanford: Stanford University Press, 2002. p.14.

19. Delgado, op. cit., p.302.

20. Leonardo da Vinci, trad. A. Philip MacMahon: *Leonardo da Vinci: Treatise on Painting*. Princeton: Princeton University Press, 1956. vol.1, p.50.

21. *Box of Mental States*, p.41.

22. El concepto de *Agua de Piel* supone tensión en la superficie y por ello existe un precario equilibrio entre exterior e interioridad; otra variante de los estados de oposición de Ciria; véase Steven Connor: *The Book of Skin*. Londres: Reaktion Books, 2004. pp.260-62.

23. Véase la entrevista de Ciria en esta publicación, p.13.

24. Títulos como *Narciso* o *Bañista* son solo dos de las muchas referencias al agua. C.f. un precursor de esta calidad en Damisch, op.cit., pp.33-34: “Protogenus encarna un buen ejemplo; intentaba desesperado reproducir el aspecto de la espuma en la boca de un perro y se dice que lanzó una esponja al cuadro y que, sin quererlo, consiguió lo que deseaba: un representación cuya verdad no le debía nada al arte.”

25. Guillermo Solana: “Salpicando la Tela de Agua,” en *Ciria: Squares from 79 Richmond Grove*. Varsovia: Museo Nacional de Polonia, 2004. p.34.



Bothering Double Glance. Serie Cabezas de Rorschach III. 2010
Óleo sobre lienzo, 200 x 380 cm
Cortesía Stefan Stux Gallery, Nueva York

nuevo, Ciria encarna una determinada historia del arte moderno, que va desde las ondas extrañamente materiales (preludio de lo abstracto) de Gustave Courbet y los reflejos en el agua de Monet, pasando por las profundidades submarinas de Jackson Pollock en *Full fathom five* (1947) y *Ocean Greyness* (1953), hasta las insondables fotos de paisajes marinos de Hiroshi Sugimoto.²⁶ En juego está lo que existe más allá de los límites de la visión y el conocimiento. Damisch resume este umbral: "Pero sobre todo, él (el Apeles moderno) pinta lo "inpaintable": fuego, rayos de luz, tormentas, relámpagos, incluso, algunos dicen, nubes en una pared... se trata la problemática de la nube y se dice más exactamente que surge en el punto en que lo visible se une a lo invisible, o lo representable alcanza lo irrepresentable."²⁷ La condición primordial de este paradigma es que Ciria representa sutilmente la representación de estos imponderables, y controla (como haría cualquier buen teórico conceptua-

lista) lo que parece meramente aleatorio, una acechante singularidad *malerisch* (pintoresca). Imaginemos aquí, por ejemplo, la abismal *The Deep* (Lo profundo, 1953) de Pollock pintada con números.

Es en este carácter deconstructivo cuando Ciria puede afirmar: "Si lo que hago es separar los elementos de la pintura y jugar con ellos, uno a uno, y volverlos del revés, al final resulta que mientras estoy pintando estoy llevando a cabo una investigación. Por eso, como muchas veces he dicho medio en broma, no soy pintor sino alguien que observa y analiza las partes constituyentes de la pintura y experimenta con ellas."²⁸ En este punto conviene recordar la mala interpretación de Greenberg de la pintura moderna. En la interpretación tan polémica de Greenberg, desde Courbet y Paul Cézanne en adelante, los pintores modernistas se fueron rindiendo progresivamente ante las ineludibles propiedades de su medio —principalmente el pigmento y la uniformidad—.

26. Véase David Clarke: *Water and Art*. London: Reaktion Books, 2010. pp.78-111.

27. Damisch, op. cit., p.129

28. Ciria, en *Squares from 79 Richmond Grove*, p.39.

Mientras tanto, el Cubismo exponía una estructura *all-over* (integral) y los vertidos de Pollock epitomizaban la reducción a la materialidad, hasta que en los años sesenta la Abstracción pospictórica alcanzaba un punto de no retorno.²⁹ A partir de entonces, los pintores podían estudiar el desarrollo y crecimiento de su disciplina, auto-reflexiva y propensa a convertir el gesto del expresionismo abstracto, supuestamente no mediado, en un escurridizo significativo. Robert Rauschenberg encabezó esta revisión con sus *Factum I y II* (1957), que copiabán la pincelada “única” del expresionismo abstracto como si fuera reproducible sin límites y en consecuencia, agotada. Partiendo de una base similar, Ciria ha desarrollado sus diversos análisis, como ADA (Abstracción Deconstructiva Automática, 1990) y DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones, 2004). Así pues, son como un software informático con bits binarios para configurar la abstracción, la representación y sus permutaciones. Ciria explica sus investigaciones de este modo: “Muchos artistas, de diferentes épocas y períodos de toda la historia, comparten una serie de herramientas compositivas, líneas de tensión y distribución de peso que se repiten constantemente, aunque sus obras sean totalmente opuestas... La búsqueda de estas alineaciones básicas o primarias, que yo llamo Alpha, y su dinámica es en lo que yo estoy inmerso.”³⁰ Sin duda, Ciria apenas es el primer artista en dar importancia a los sistemas. Por el contrario, la modernidad resonaba con la llamada de William Blake: “Debo crear un sistema o ser esclavizado por el de otro hombre.”³¹ Asimismo, la respuesta a Blake se la daba Friedrich Nietzsche: “el poder de un sistema es signo de falta de integridad.”³² La pintura del siglo XX discurrió entre estas dos máximas: desde Mondrian (cuya obra aspiraba

a la objetividad científica) en oposición a Wassily Kandinsky (para quien el arte aspiraba al carácter subjetivo de la música), hasta el panteísmo anti-teórico de Pollock frente a la reducción sistemática de la pintura a la simetría, la oscuridad y el vacío que propugnaba Ad Reinhardt, Ciria es el heredero del siglo XXI de estas oposiciones. De especial interés resultan sin embargo las coyunturas de su obra, en la cual se mezclan las dos polaridades.

Esta fusión se origina con la absorción de Ciria del suprematismo de Malevich y su postludio cuasi-figurativo desde aproximadamente 1927 hasta la muerte del ruso en 1935. El camino utópico de Malevich hacia lo absoluto, que culminó con su *Quadrangle* (Cuadrángulo), popularmente conocido como *Black square* (Cuadrado negro, 1915), implicaba borrar las apariencias naturales hasta el punto que afirmaba que “el color azul del cielo ha sido conquistado por el sistema suprematista... Un sistema frío y duro sombríamente puesto en marcha por las ideas filosóficas. De hecho, su fuerza real puede que se halle en el movimiento dentro de dicho sistema.”³³ La ironía final fue que la campaña de Malevich fracasó a consecuencia de otro “frío y duro sistema”, el estalinismo. Así pues, resulta fácil comprender la admiración de Ciria hacia su precursor ruso: su arte personificaba la conjunción ambigua de lo visible y lo invisible, la expresión y el borrado. Los últimos cuadros de campesinos de Malevich, a partir de los cuales Ciria desarrolló su serie *Post-Supremática*, convierten el rostro y la figura humanos en un esquema inhumano, que se debate entre la geometría y los gestos. Ciria reinterpretó los autómatas de Malevich, con obras como por ejemplo *Campesina*, llevando la ambigüedad a un nivel icónico. Es más, las incipientes *Máscaras de la Mirada*, abordadas en

29. “Modernist Painting”, “After Abstraction Expressionism” y “Post-Painterly Abstraction,” en John O’Brian, ed.: *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1993. pp.85-93, 121-133 y 192-197.

30. “Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria,” en *José Manuel Ciria: Limbos de Fénix*. Barcelona: Bach Quatre Art Contemporani, 2005. p.98.

31. William Blake: “Jerusalem,” en Geoffrey Keynes, ed.: *Blake Complete Writings*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1966. p.629.

32. Friedrich Nietzsche, trad. R. J. Hollingdale: *Twilight of the Idols*. Harmondsworth: Penguin Books, (1888), 1968. p.25.

33. Kasimir Malevich: “Non-Objective Art and Suprematism,” en Charles Harrison y Paul Wood, eds.: *Art in Theory: 1900-1990*. Oxford: Blackwell Ltd, 1992. p.291.

1994, también tienen su piedra de toque en otra de las posiciones paradójicas de Malevich. Tras alcanzar la forma cero con su iconoclasta *Cuadrado negro*, Malevich, sin embargo, decía de su fisonomía: "Es la cara del nuevo arte. El *Cuadrado* es un infante real, vivo."³⁴ El hecho de dar voz o rostro a lo que está ausente o carente es una figura retórica concreta llamada propso-popeya.³⁵ Las máscaras borradas, a las que Ciria presta atención desde el año 2008 en adelante, codifican este tropo en un manual visual básico que gira en torno a la repetición y la diferencia. Con *Desocupación de la Máscara*, el "rostro" se deshace, el agente humano, ya secundario, vuela en pedazos como consecuencia de un obús deconstructivo. Este es el destino último de un deseo de antropomorfizar la abstracción, y que Mark Rothko ya pregonaba cuando, en 1943, decía que "todo en el arte es el retrato de una idea."³⁶ Citando a Rothko, ¿cuál es la finalidad del arte si no comunica el mismo drama humano que Rembrandt expresaba en un rostro? A esto, las máscaras de Ciria parece que respondan que incluso sus disfraces deshumanizados son tan vulnerables como lo fue la carne. Aquí es donde radica la angustia desconcertante de su antigua mirada, fría y calculadora. Es el patetismo hallado en alguien tocado por la fuerza de lo que diseca.³⁷

Una segunda fusión es la apoteosis de la mancha-cum-nube, el destello oval naranja-rojo-negro que se repite en todos los lienzos de *Memoria Abstracta*. Así, la marca gestual, mensajera pictórica del expresionismo abstracto de las auténticas e inefables emociones –en



DIEGO VELÁZQUEZ
La fragua de Vulcano. 1630
 Óleo sobre lienzo, 223 x 290 cm
 © Museo Nacional del Prado - Madrid - (España)

su ensayo "American Action Painters" (1952) Harold Rosenberg ya lo describió ampulosamente como el "evento" que debía aparecer en el lienzo– transmuta en lo que yo propondría como una representación auto-reflexiva, un símbolo duplicado en una geometría conceptual restringente. Al replicarse, esta descendiente de la /nube/ se muestra como un mero espectáculo, una obra dentro de la obra.³⁸ Las fulminantes pinceladas de Willem de Kooning y Pollock se han cristalizado en un residuo que Ciria compara con el fosfeno, "las sensaciones lumínicas que permanecen en la retina tras mirar directamente a la luz."³⁹ Al ser un simulacro, este fosfeno es una huella, no la marca referente de la mano. Así pues también es inmaculado: "No dejes ninguna pincelada".⁴⁰ Esta cualidad de existir sin haber sido creado

34. John Golding: *Paths to the Absolute*. London y Nueva York: Thames & Hudson, 2000. p.62.

35. Véase Bernard Dupriez: *A Dictionary of Literary Devices*. Gradus, A-Z. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991. pp.358-59.

36. "The Portrait and the Modern Artist" [1943], en Miguel López-Remiro, ed.: *Mark Rothko: Writings on Art*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2006. p.38.

37. En esta nota existencial, véase Donald Kuspit: "Tragic Modernism: José Manuel Ciria's La Guardia Place Paintings," en *Rare Paintings*, pp.167-174. Algunos precursores notables de las máscaras borradas de la mirada/vergüenza son *The rape* (1934) de René Magritte y la mujer mayor que se pela la cara en *Persona* (1968) de Ingmar Bergman; todas combinan deseo y dolor. Philip Guston también incorporó el rostro como parte de sus deseo de construir un nuevo "alfabeto" pictórico desde cero.

38. Cf. Damisch, op. cit., p.63: "Pero tal es la paradójica naturaleza de la representación que nunca es más segura que cuando se presenta abiertamente como una representación de una [énfasis original]."

39. Marcos Ricardo-Barnatán: "Alphabet: Ciria/Gilgamesh," en *Ciria: La Epopeya de Gilgamesh* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p.102.

40. Ciria: "The Absent Hand," en *Box of Mental States*, p.83.



One more empty head. Serie Cabezas de Rorschach III. 2011
 Mixta sobre lienzo, 269 x 350 cm
 Cortesía Stefan Stux Gallery, Nueva York

puede explicar la similitud, tan sorprendente porque sin duda es casual, entre las composiciones de varias obras de *Memoria Abstracta* y, por ejemplo, la reliquia del siglo XIV de Otto "el hijo", duque de Brünswick. En una estructura rectilínea dorada, que comunica tanto la disciplina de la artesanía medieval como la rigidez jerárquica de la época, existen unos compartimentos con escenas y símbolos bíblicos que se combinan con unos paneles de piedra con extravagantes dibujos. Es-

tas superficies geológicas, que más tarde desempeñarán sus roles imaginativos en la estricta construcción perspectiva de las tablas de Fra Angelico,⁴¹ poseen una conexión antigua (común también en la venerable tradición china de las rocas de Lingbi o rocas de los eruditos) con las meditaciones hacia lo invisible, lo oculto y lo trascendente.⁴² Aquellos que han sabido ver rasgos cristalinos e ígneos en los motivos de Ciria han respondido correctamente a su cualidad pétrea⁴³: la

41. Véase Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, el cual afirma que las piedras de Fra Angelico y sus manchas evocan a Pollock y representan lo oculto y divino en materia amorfa.

42. Véase Andrew Moore y Nigel Larkin, eds.: *Art at the Rockface: The Fascination of Stone*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2006. pp.68-81; también, Damisch, op. cit., p.33 cita el concepto de "piedras imagísticas".

43. Angel Antonio Herrera: "El Dueño del Volcan, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva", en *Rare Paintings*, p.10; Delgado, op. cit., p.112.

piedra materializa el paso del tiempo sin el toque de la mano humana y, además de ser creada por el fuego cuando sus orígenes son ígneos, puede implicar bruscas erupciones. Al principio, más de un autor consideró el fuego como la explicación de la alternación cíclica que hace Ciria entre luz y cenizas, pero algunos títulos como *Burning scuff* (Marcas de fuego, 1994) hablan por sí mismos, como también lo hacen las sistemáticas llamaradas incandescentes de *Memoria Abstracta*.⁴⁴ Esto me lleva a acabar con una parábola que confío sea adecuada al pensamiento de Ciria.

Sea completamente en serio o quizás con un hábil ingenio, Ciria intuye cierto esquema arquitectónico, una familia esencial de signos, que aúna obras totalmente remotas las unas de las otras en el tiempo y el espacio. Por ejemplo, ha sabido discernir el enfoque gestalista de *Elegies to the Spanish Republic* de Robert Motherwell que existe en *The Centaurs* de Arnold Böcklin y los ecos de *La última cena* de Leonardo en una obra de Anselm Kiefer.⁴⁵ Tras estas correspondencias podríamos añadir otra. Lejos de la elevada opinión que le merece a Ciria la pintura española —muestra de ello es su gran tríptico de 2006— pocas obras de ninguna escuela nacional se acercan tanto a sus sentimientos como *La fragua de Vulcano* de Diego Velázquez. No es porque Velázquez haya empleado, como muchos maestros españoles, como El Greco, Juan Sánchez Cotán o Francisco Zurbarán, un repertorio de imágenes limitado que constantemente varían. Tampoco se debe a la fenomenal habilidad de Velázquez para clamar verosimilitud con las pinceladas, las cuales, al observarlas de cerca, a menudo se disuelven en vectores abstractos —tan importante como pueden llegar a serlo estos ejemplos en el *modus operandi* de Ciria—. Más bien se trata de que

La fragua de Vulcano conjugue conceptos que son totalmente acordes con los de Ciria.

Primero, la escena teatral de Velázquez gira en torno a la metamorfosis: el fuego transforma el metal en una armadura brillante y deja ceniza en el ambiente. En segundo lugar, Vulcano personifica el *homo faber*, que racionaliza su creación (que es lo que hacen los planes conceptuales de Ciria).⁴⁶ En tercer lugar, Apolo —ante quien los trabajadores de la plebe reaccionan con sorpresa— irradia un haz constante de luz en medio del rutinario gris. Su piel ostensiblemente mortal se transforma en la orden sobrenatural que habita la divinidad. Es decir que Velázquez plasma lo irrepresentable (el rostro de Apolo casi se está evaporando en un *profil perdu*). En cuarto lugar, la escena completa tiene que ver con la energía, bruta como el metal candente o la fuerza humana, pero que también se transforma en la perfección de la radiante armadura y la serenidad de la deidad. Por último, *La fragua de Vulcano* aúna las diversas miradas puestas en Apolo —el arquetípico artista que da forma— y en las que laten los indicios más siniestros de deseo, puesto que el dios trae noticias a Vulcano sobre el encuentro amoroso de su esposa Venus con Marte, el guerrero.⁴⁷ Velázquez mantiene estas contrariedades en suspenso, como también hace Ciria, para quien el significado siempre está pospuesto.⁴⁸ Este equilibrio, en el que conviven el deseo invisible y la materialidad, lo imperfecto y lo acabado, la belleza y la alienación, es la clave de la visión de Ciria. Late con fuerza, a veces desbocada o contenidamente. El pintor, con unas espe-luznantes máscaras (*Schandenmaske*), con la desfigurada serie *Cabezas de Rorschach* y algunas fotografías retocadas como *Mr War* (2003), por no mencionar los martirios viscerales de San Sebastián y San Andrés, jun-

44. Miguel Logroño: "Where Signs Are Born", en *Las Formas del Silencio*, p.74.

45. "Experimental Lines of Investigation and Analytic Proposal" [2010], texto mecanografiado amablemente proporcionado por el artista.

46. Como postulaba Henri Bergson en *L'évolution créatrice* [1907] — a cuyo contrario Ciria hace referencia implícitamente en sus alusiones al *homo ludens* y su carácter juguetón, como *Habitación de Juegos* y *Máscara para los Juegos*.

47. Del mismo modo, Ciria ha hecho referencia a Venus en sus títulos.

48. Ciria, en Delgado, op. cit., p.102: "No hay nada como un significado literal, si por significado entendemos un concepto claro y transparente".

to con los rostros ensangrentados de *Víctimas* y *Campo de concentración* (2005) en la que el envoltorio fosforescente de fuego/nube/pintura levita contra un suelo cuadriculado ahora concebido como un embrollo de alambres (de todo lo que nos escondemos o intentamos huir llevándolo más allá de la identificación), es también el post-modernista cool/ para quien el medio se puede deconstruir, “desvestir” hasta el esquema original, como con un ordenador.⁴⁹ A pesar del abismo que

separa a Blake, el poeta inglés de la época georgiana, del artista contemporáneo español, el primero sin duda reconocería el gran sistema de Ciria: es equivalente a la unión metafórica de cielo e infierno, las mitades mercúricas de un orden en conflicto aunque siempre simbiótico.⁵⁰

© Art Ex Ltd 2011

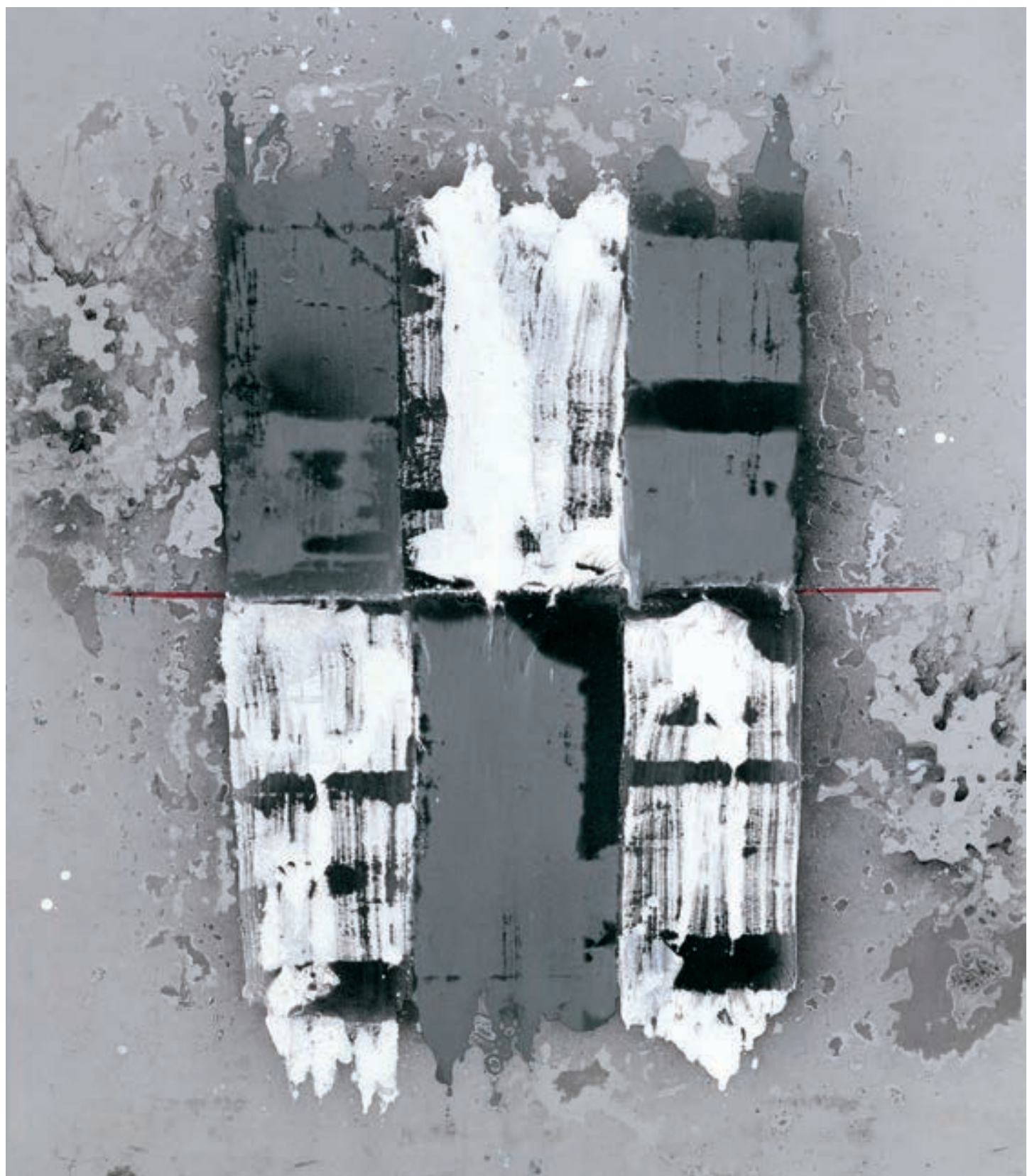
49. *Limbo de Fénix*, pp.37-38.

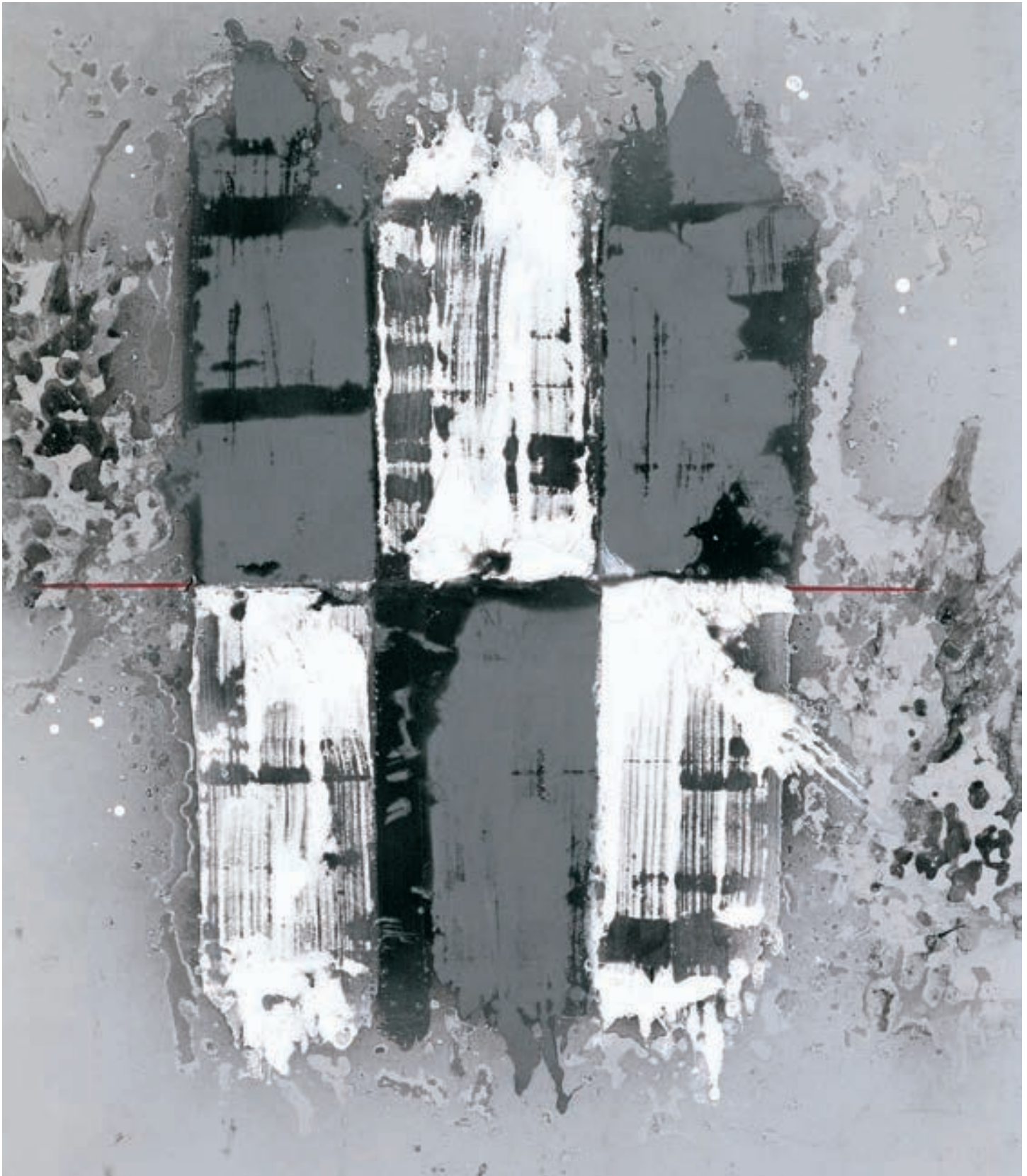
50. “The Marriage of Heaven and Hell” [c.1790-93] de Blake preveía una relación dinámica entre un mundo celestial estable y un terreno inferior enérgico. Ciria tipificó esta bifurcación en un conjunto pictórico como *Gabriel y Mefistófeles* (1999).

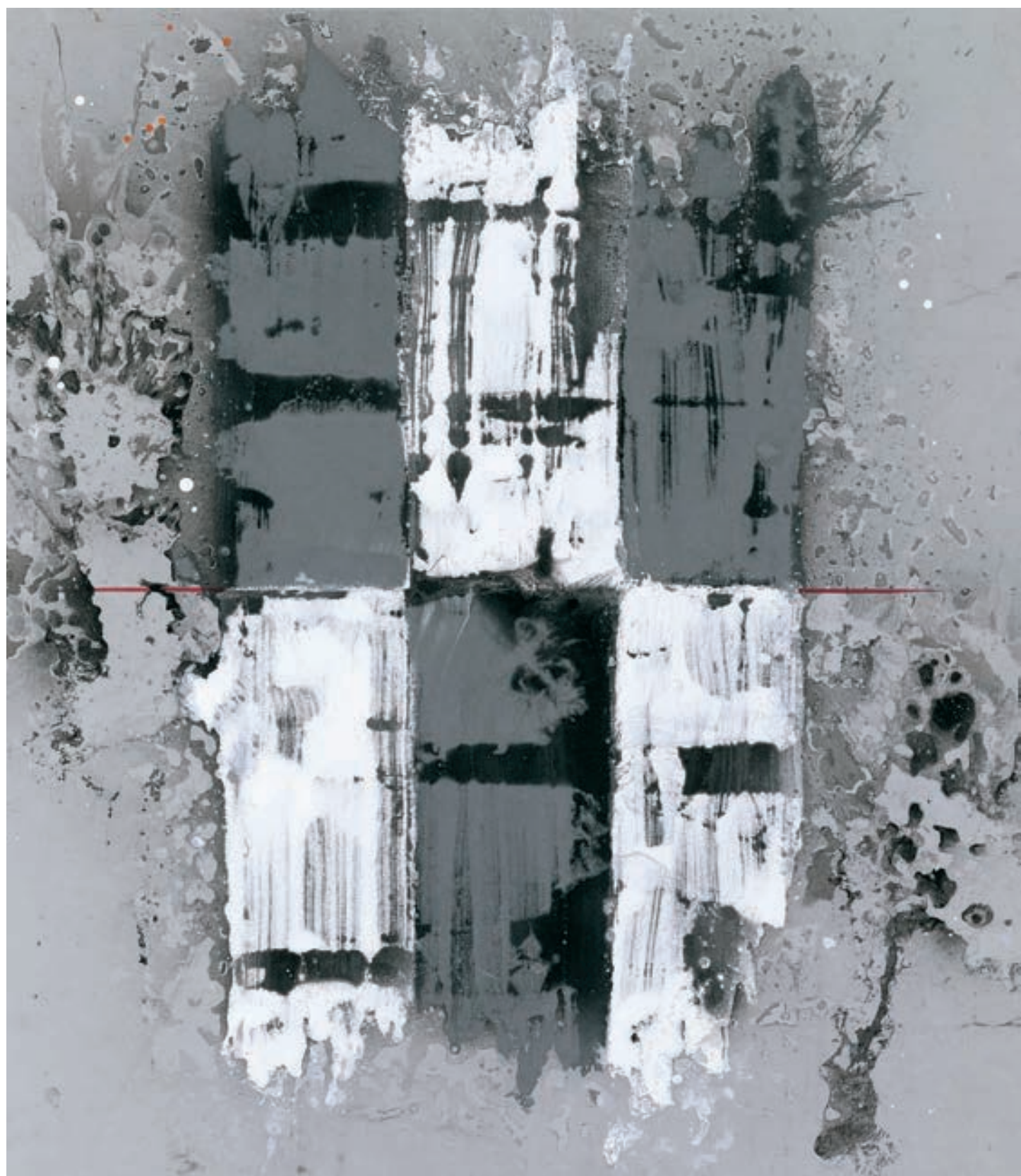
CATÁLOGO

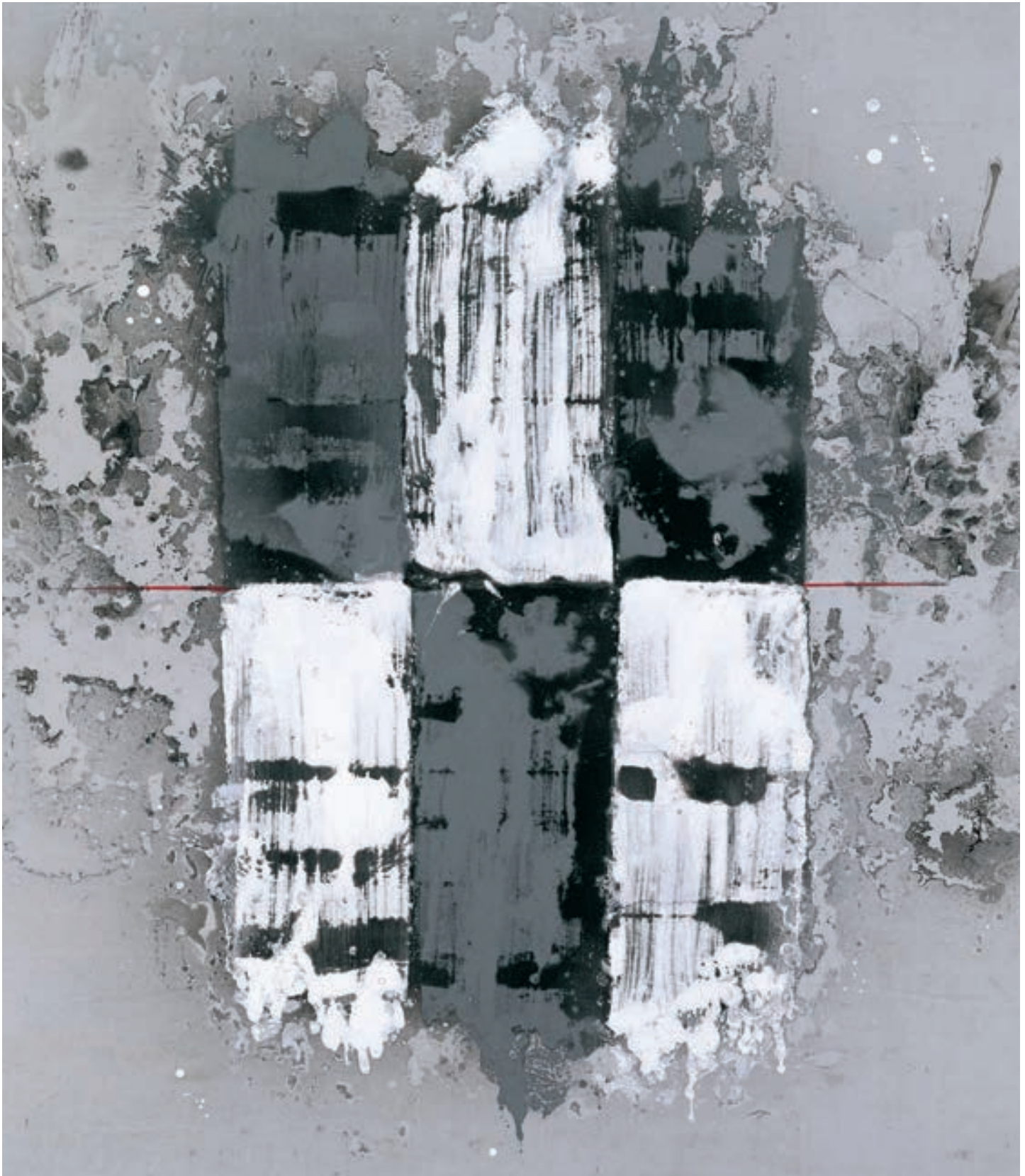


Fragmentación de nubes I, II, III, IV y V (Políptico). Serie Máscaras de la Mirada. 2002. Óleo sobre lona plástica, 150 x 130 cm cada uno
Colección particular, Alicante





























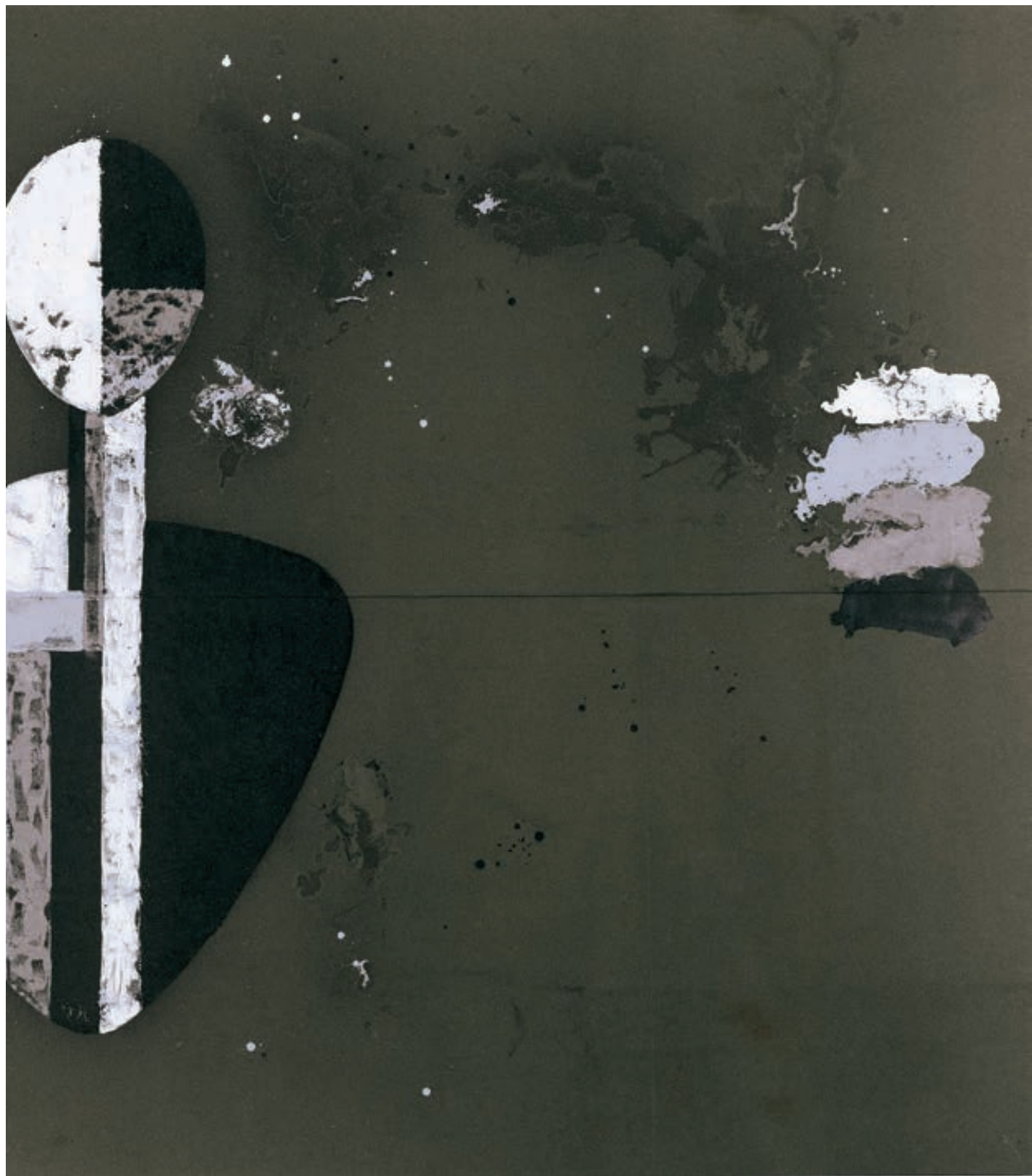






Pretextos I. Serie Post-Supremática. 2006. Óleo sobre lona, 186 x 300 cm
Colección Marifé Plazas Gal. Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena





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



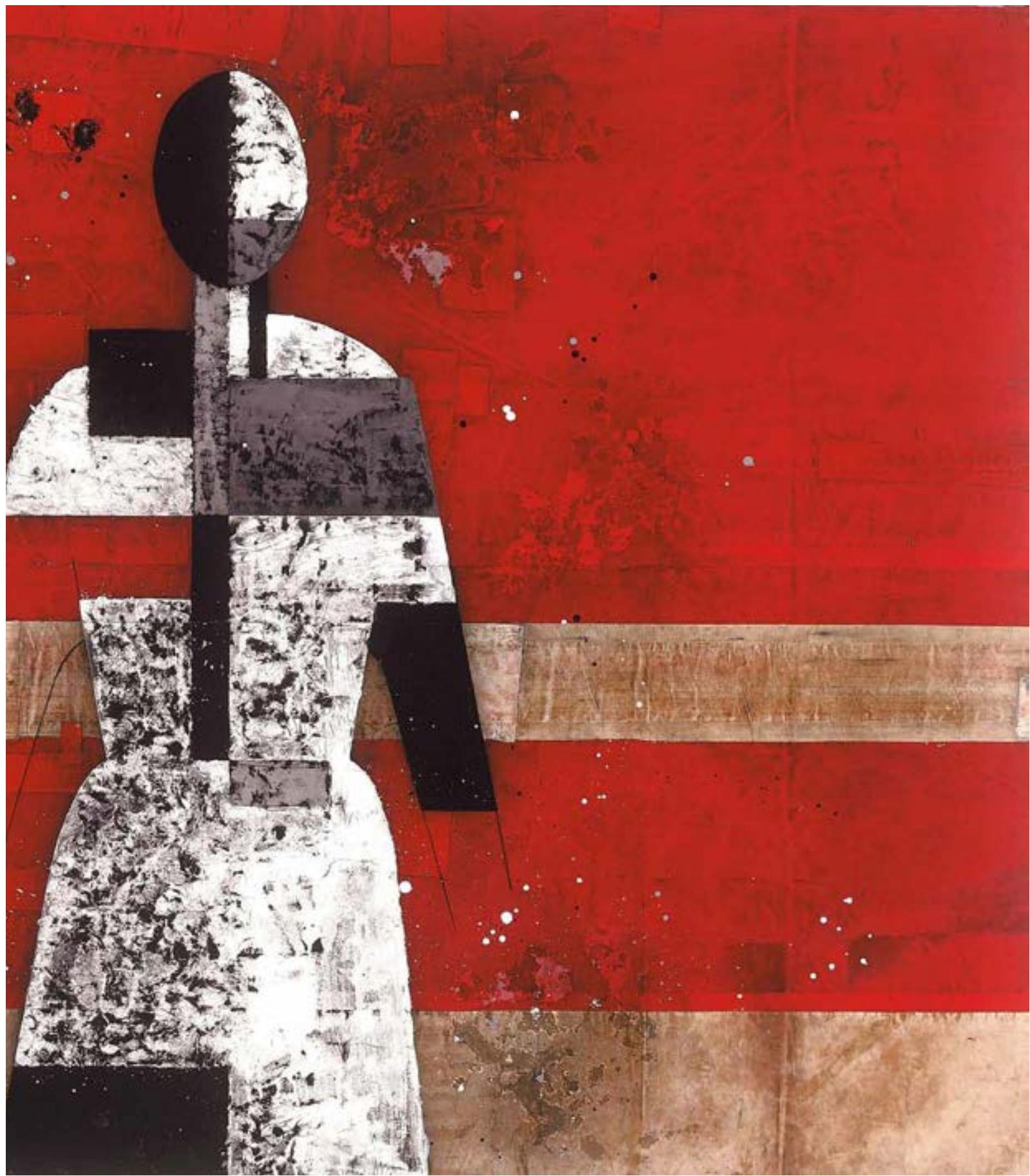


Pretextos III. Serie Post-Supremática. 2006. Óleo sobre lona, 186 x 300 cm
Colección Marifé Plazas Gal. Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena



Figura Paranoica. Serie Post-Supremática. 2006. Óleo sobre lona, 200 x 200 cm









Remembering the Jewish Heads. Follow your soul (Cross). Empty arms. I don't like what I see!. Serie Post-Supremática. 2005
Grafito sobre papel Fabriano de 180 gr., 35,5 x 26,8 cm cada uno



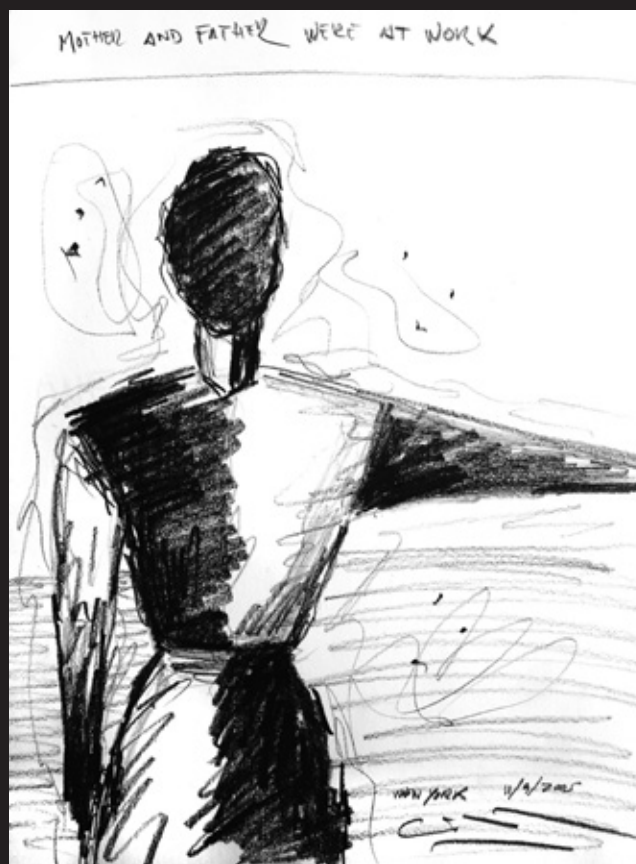
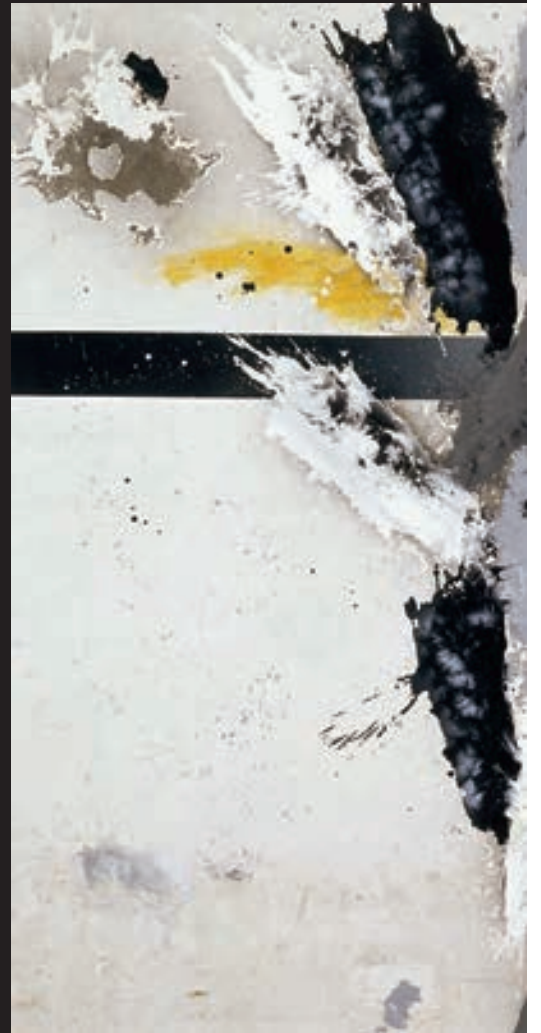


Figure with red face. Mother and father were at work. I am not your bitch!. The thought of suicide is what keeps me alive. Serie Post-Supremática. 2005
Grafito sobre papel Fabriano de 180 gr., 35,5 x 26,8 cm cada uno









Tres bailarinas. Serie La Guardia Place. 2007. Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm



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



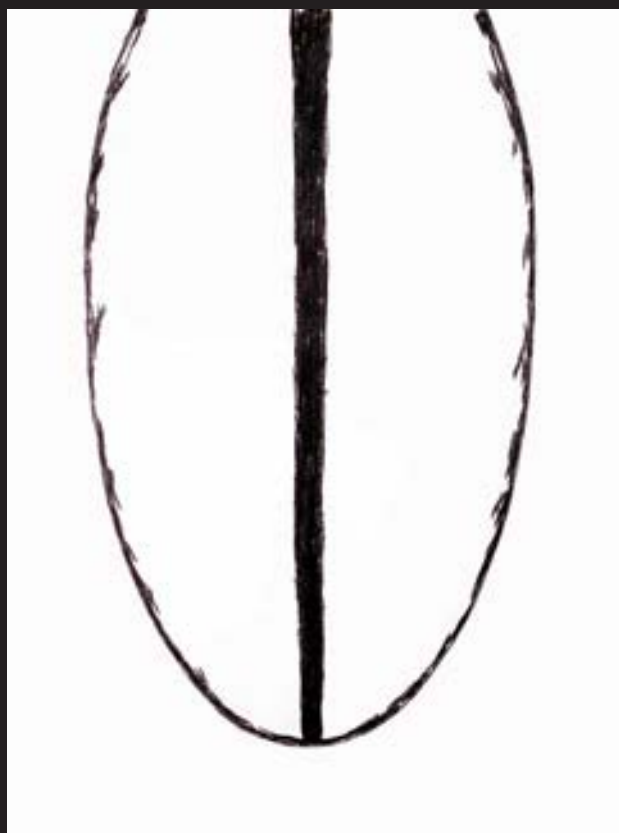
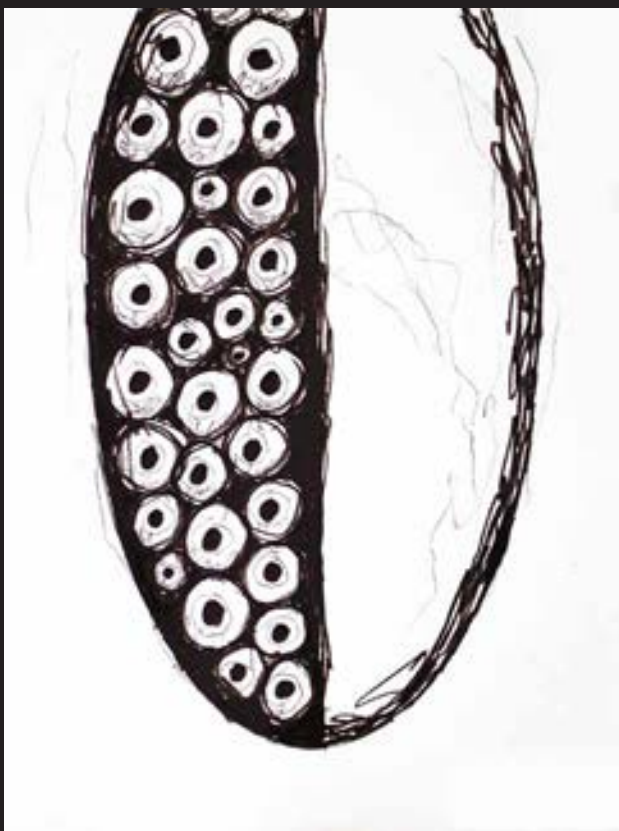
Imagen hipnótica. Serie Doodles. 2009. Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm. Colección particular, Nueva York



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



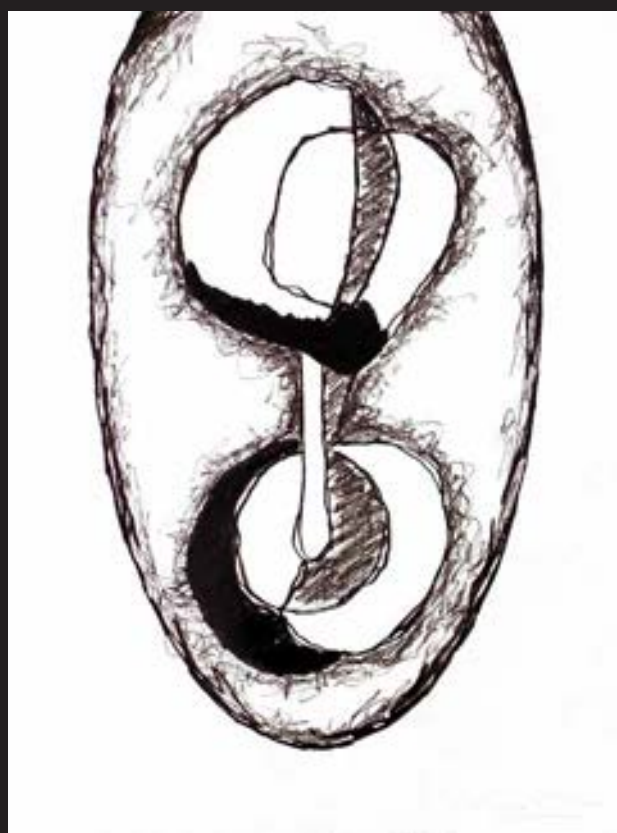
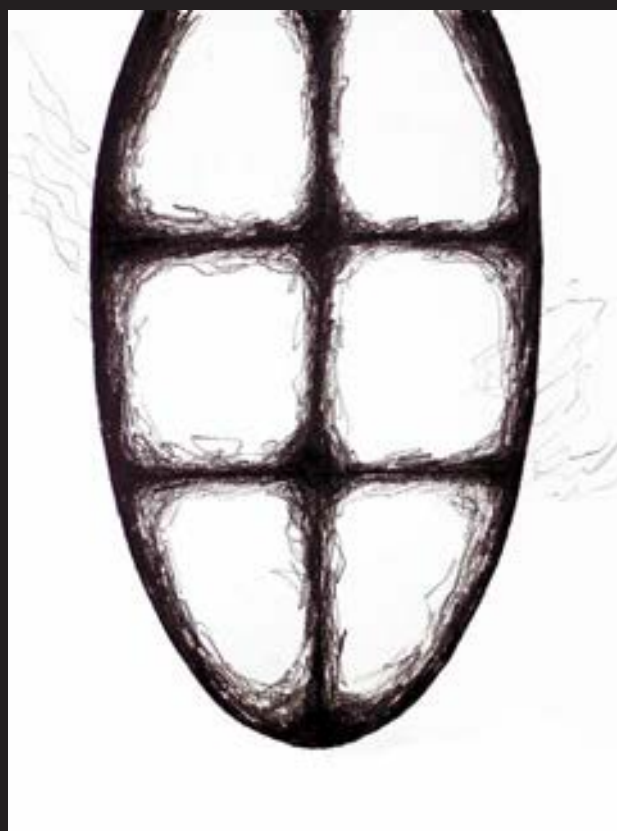




Cabeza llena de ojos. Serie Box of Mental States. 2006. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm

Máscara clasicista. Serie Box of Mental States. 2007. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm. Colección Jorge Martí, Valencia

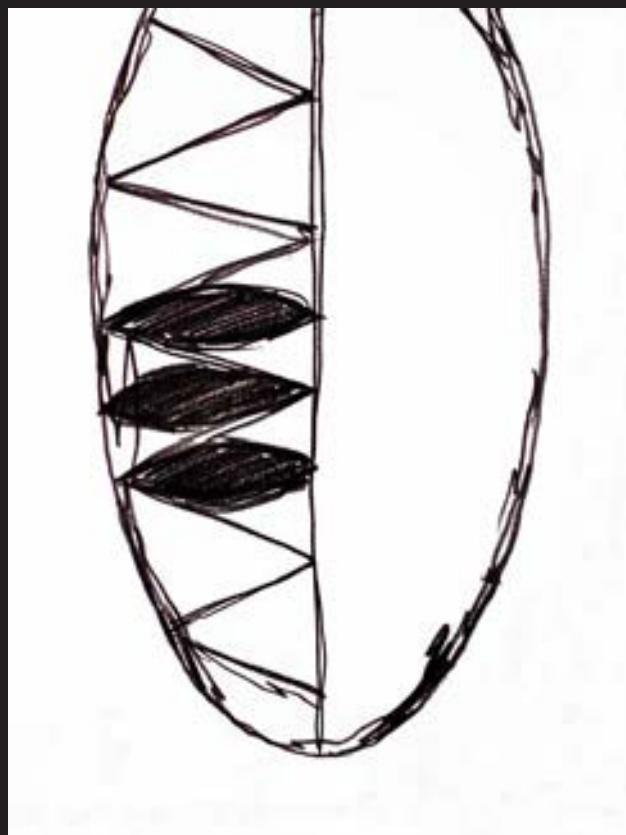
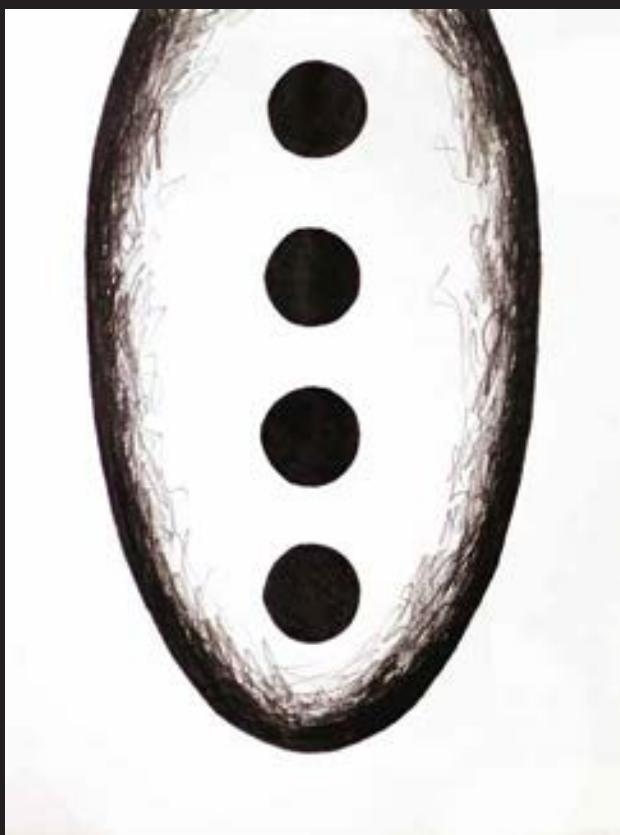
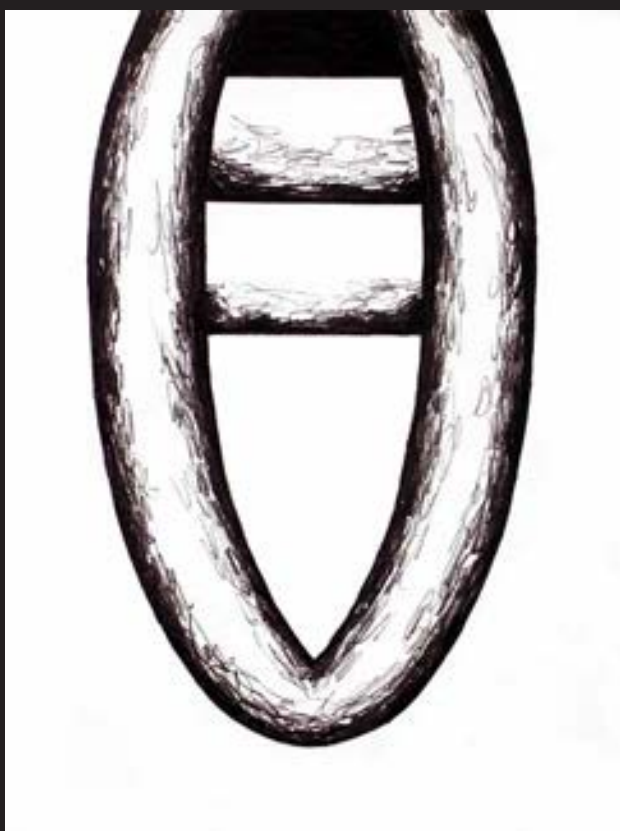
Máscara con línea vertical. Serie Box of Mental States. 2007. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm



Máscara compartimentada. Serie Box of Mental States. 2007. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm

Máscara africana. Serie Box of Mental States. 2007. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm

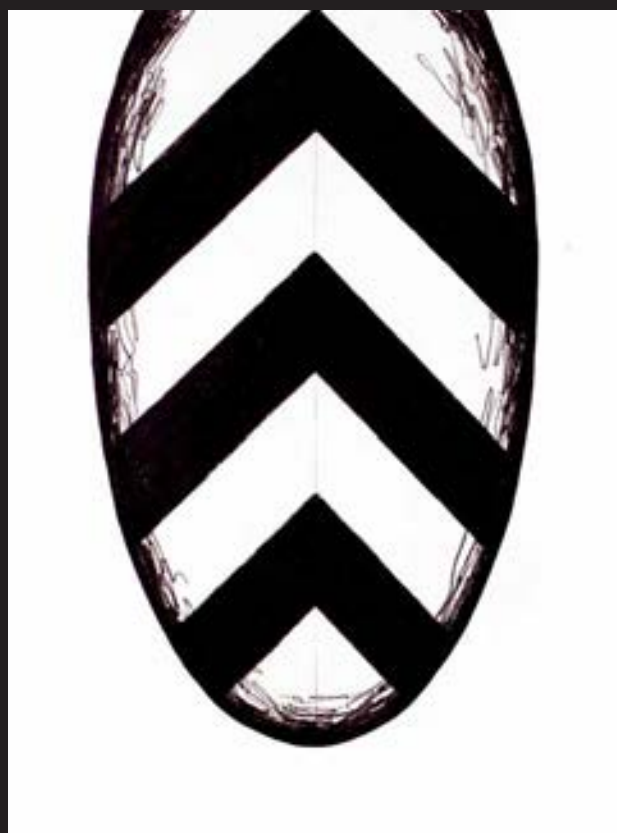
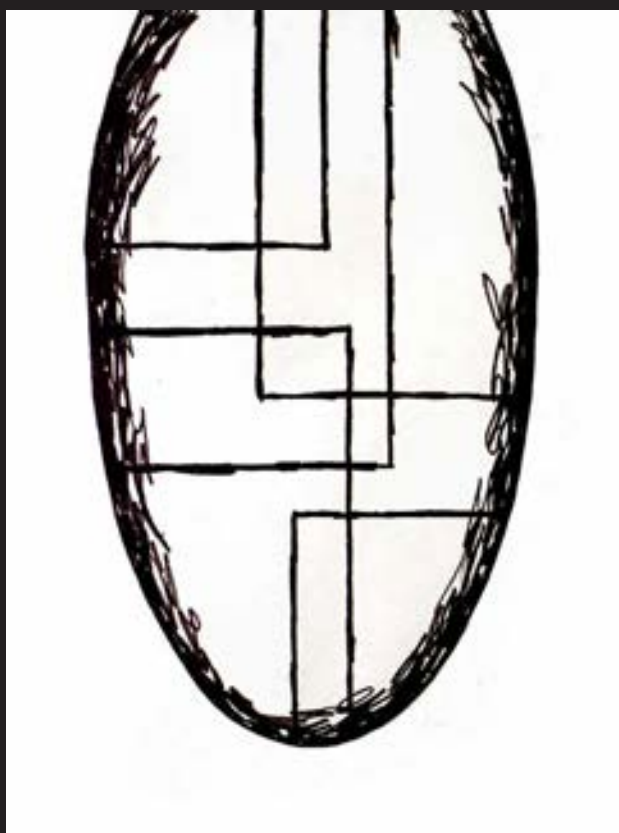
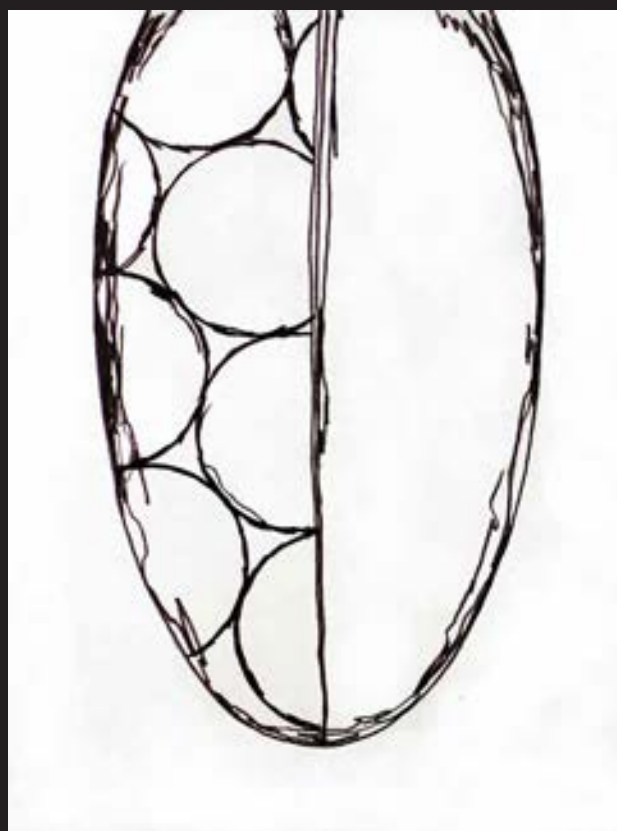
Máscara recordando La Guardia. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm



Cara bala. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm

Cuatro puntos. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm

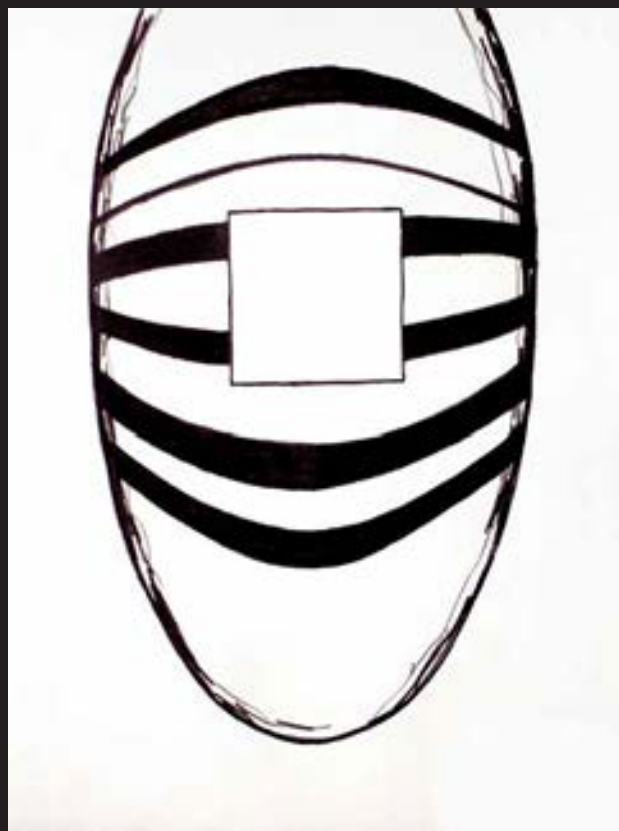
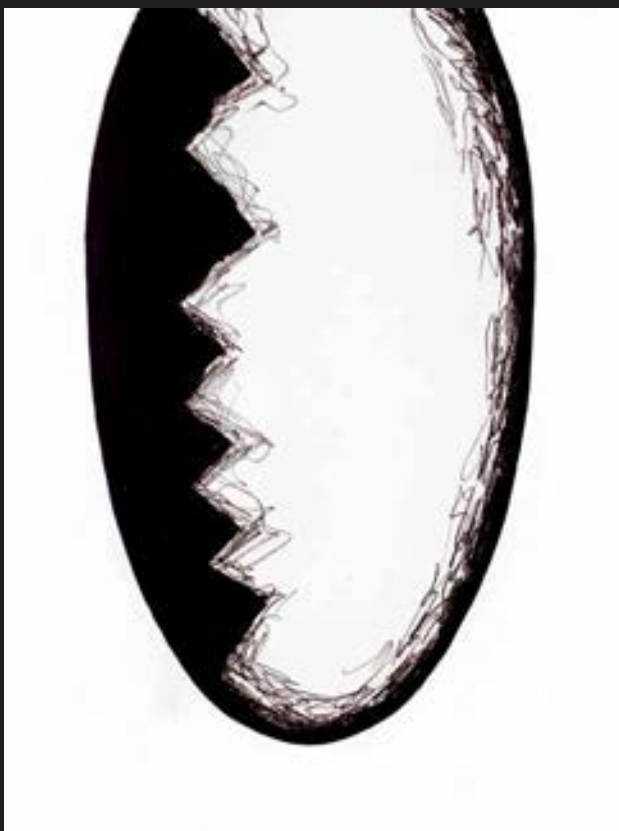
Máscara con tres ojos y tequila. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm



Medio rostro lleno de círculos. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm. Colección Jorge Martí, Valencia

Máscara geométrica. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm

Espejo con paso de cebra. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm



Máscara con peine. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm

Medio rostro madeja. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm

Máscara caprichosa y cuadrado. Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm



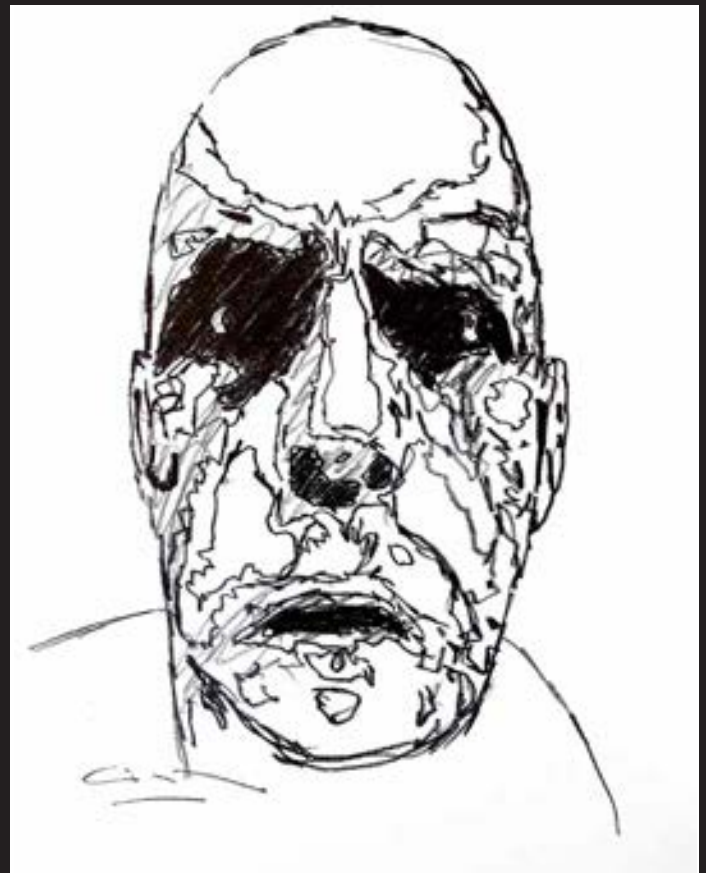
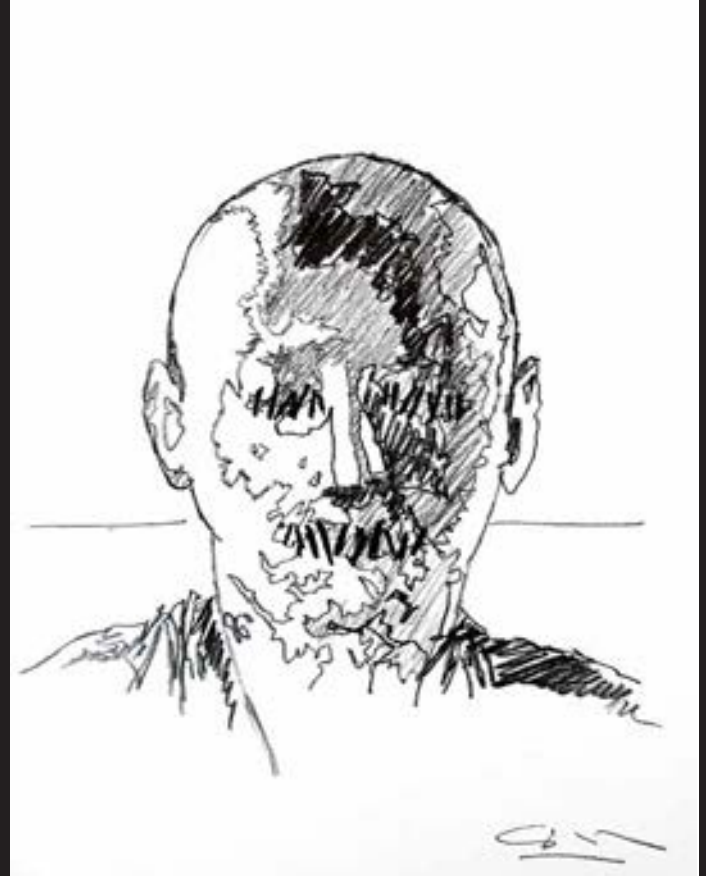
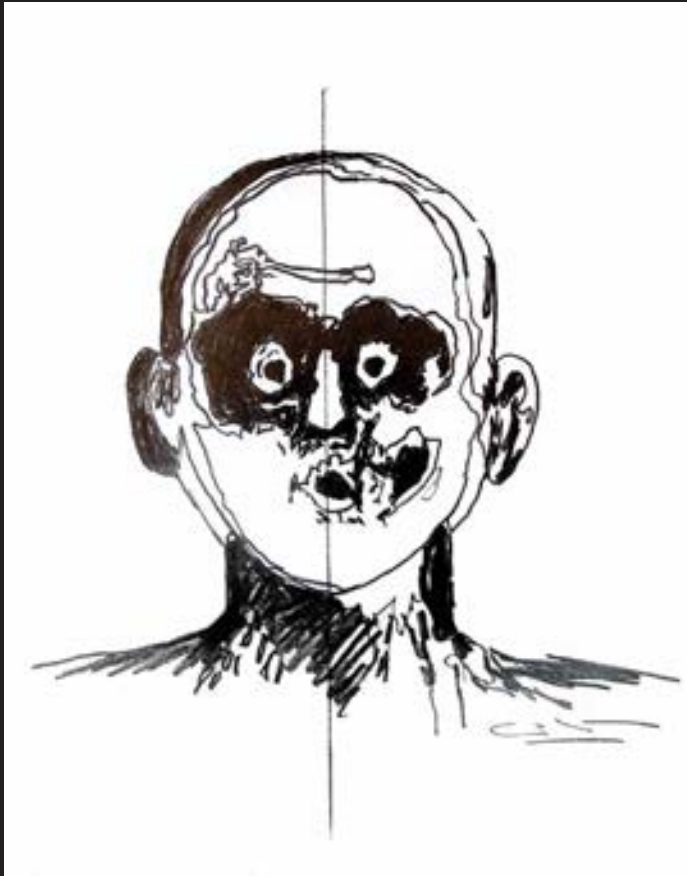


Máscara de niebla. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009. Clorocaucho sobre aislante térmico, 200 x 200 cm

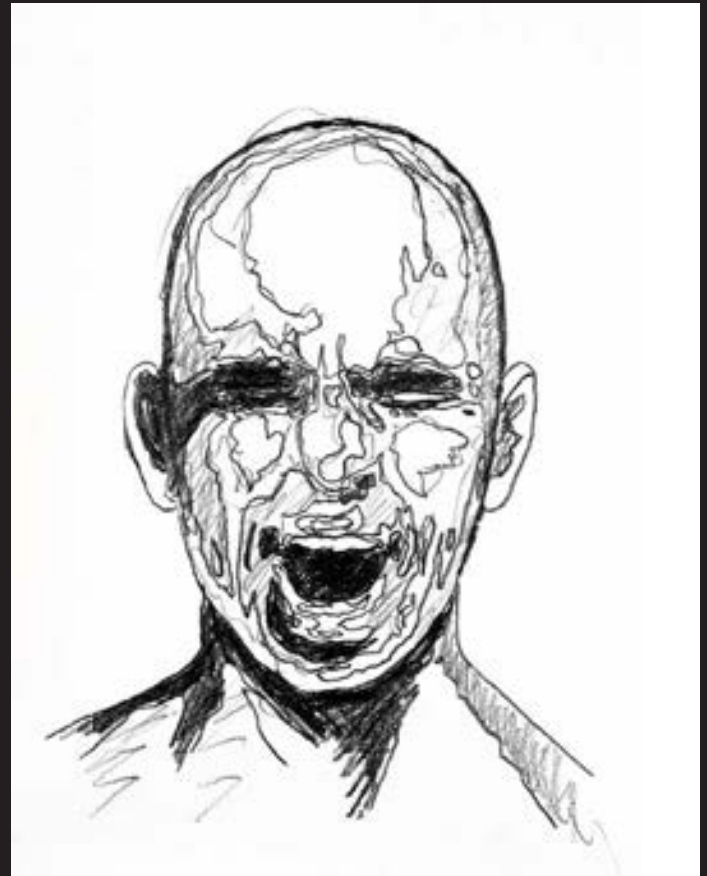
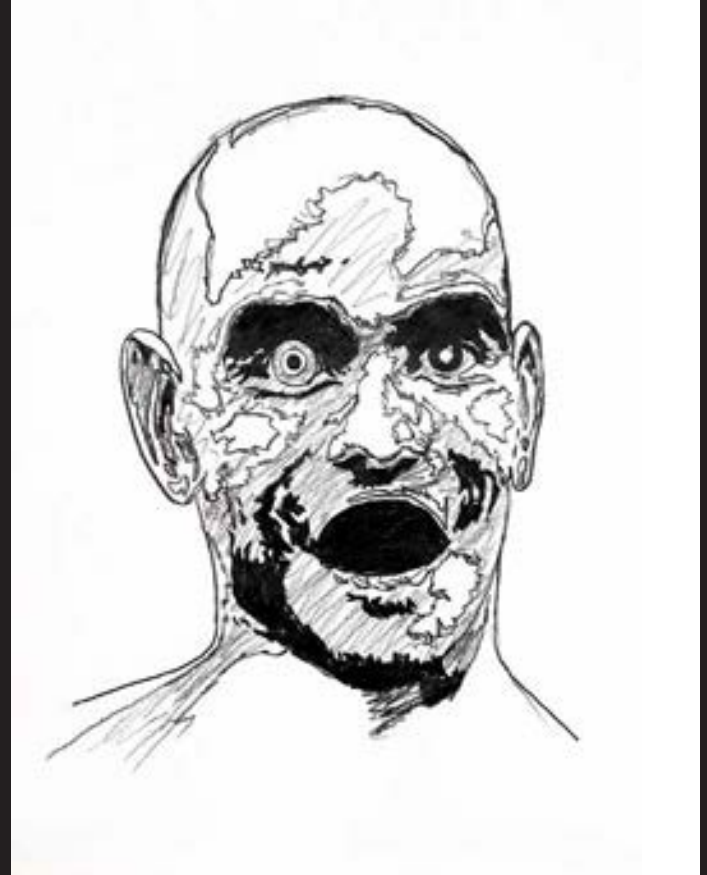


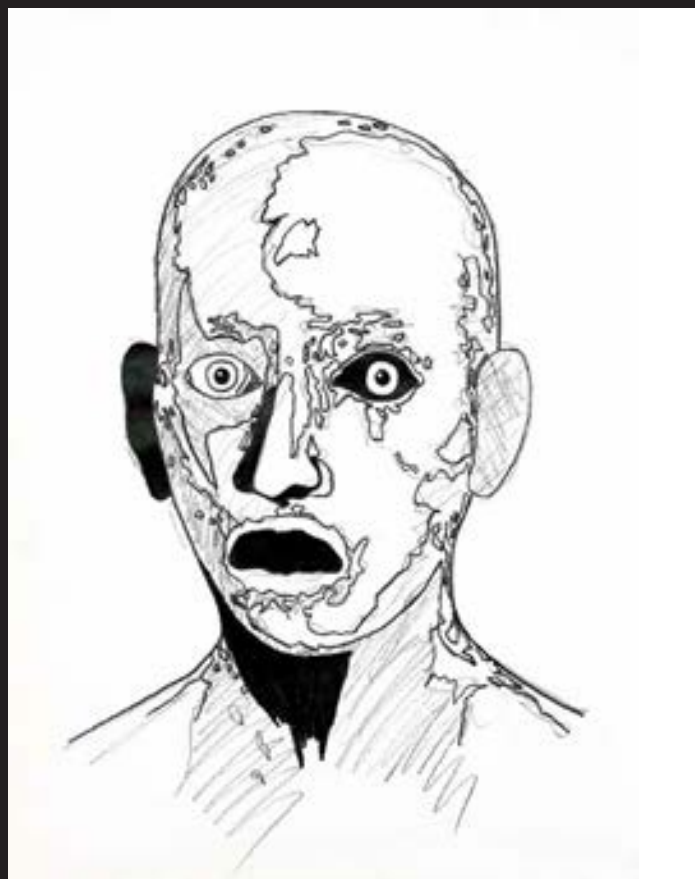
Sin título. Serie Cabezas de Rorschach III. 2010 - 2011. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm cada uno



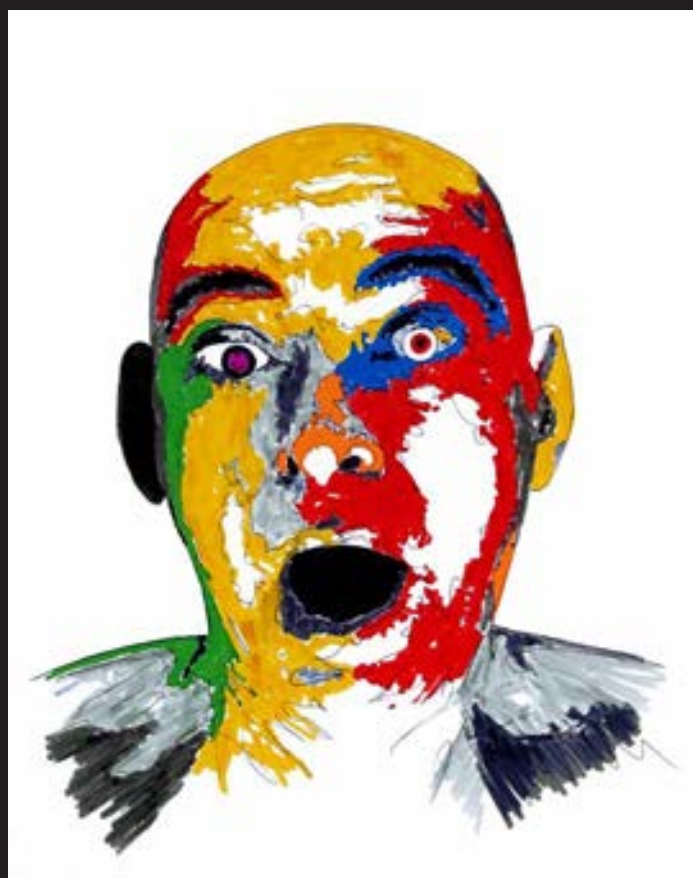
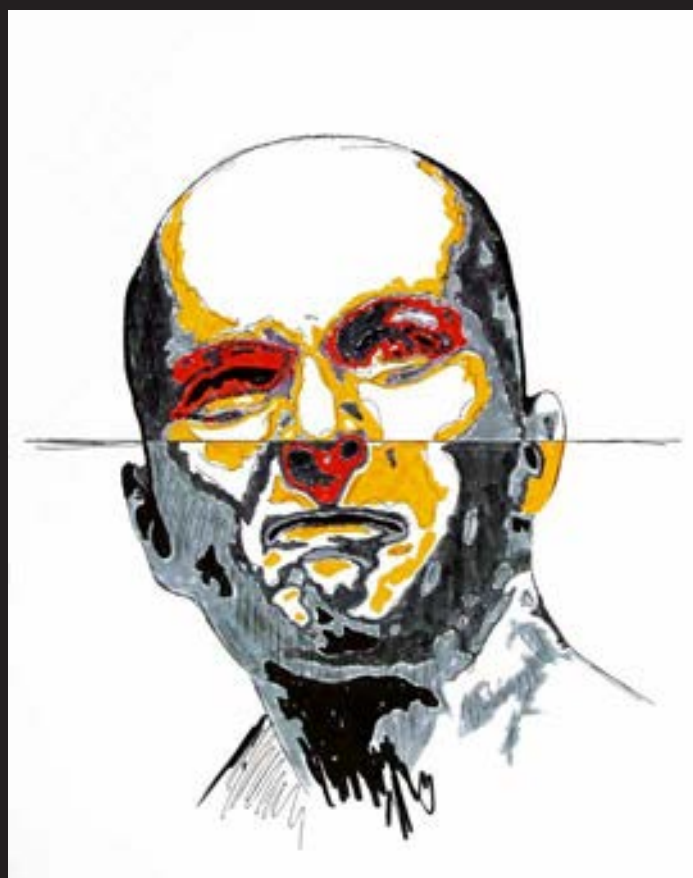


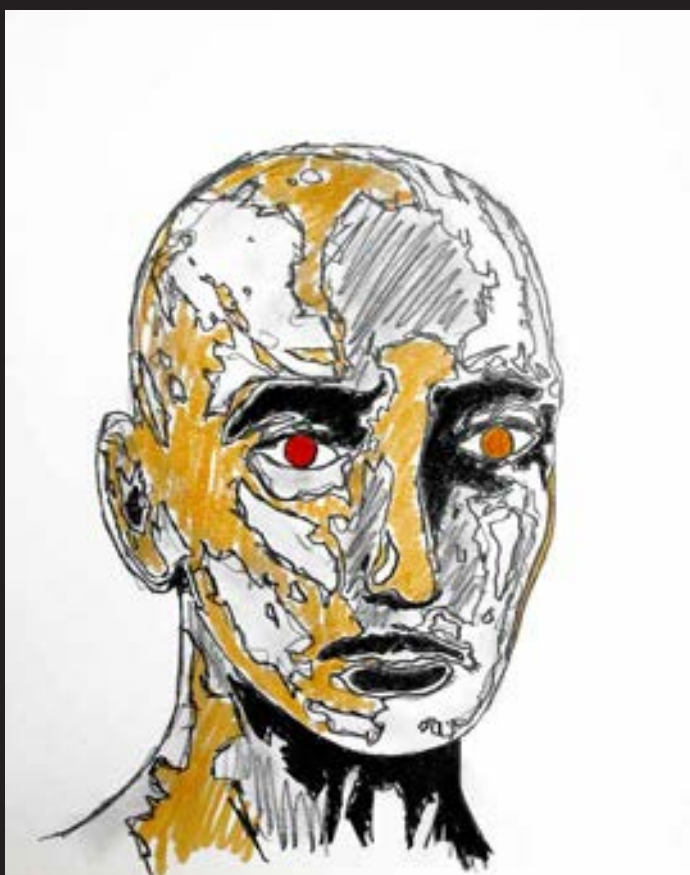






Sin título. Serie Cabezas de Rorschach III. 2011. Grafito, carboncillo, bolígrafo y rotuladores sobre papel Bristol Vellum de 260 gr., 35,6 x 27,9 cm cada uno





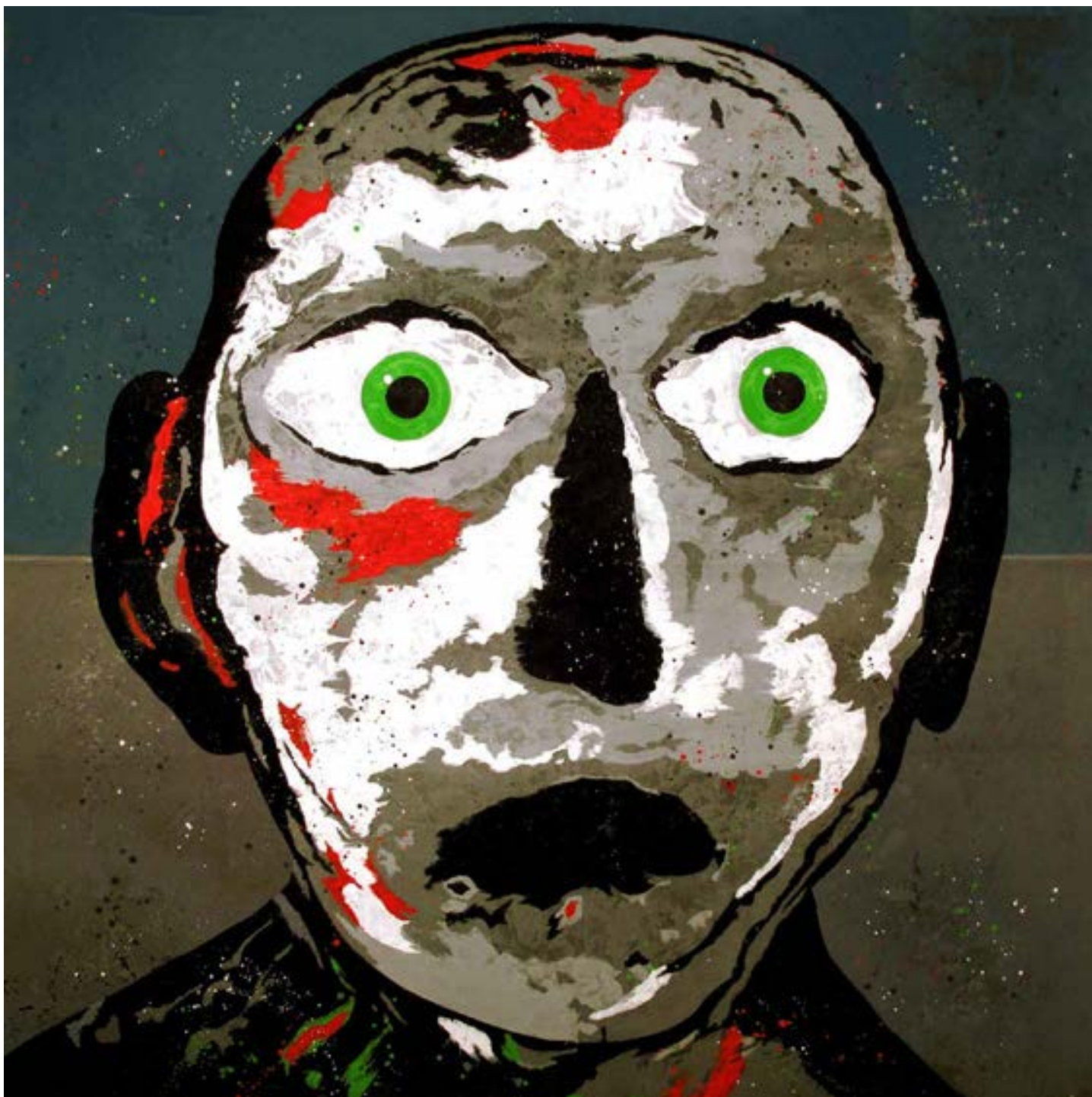








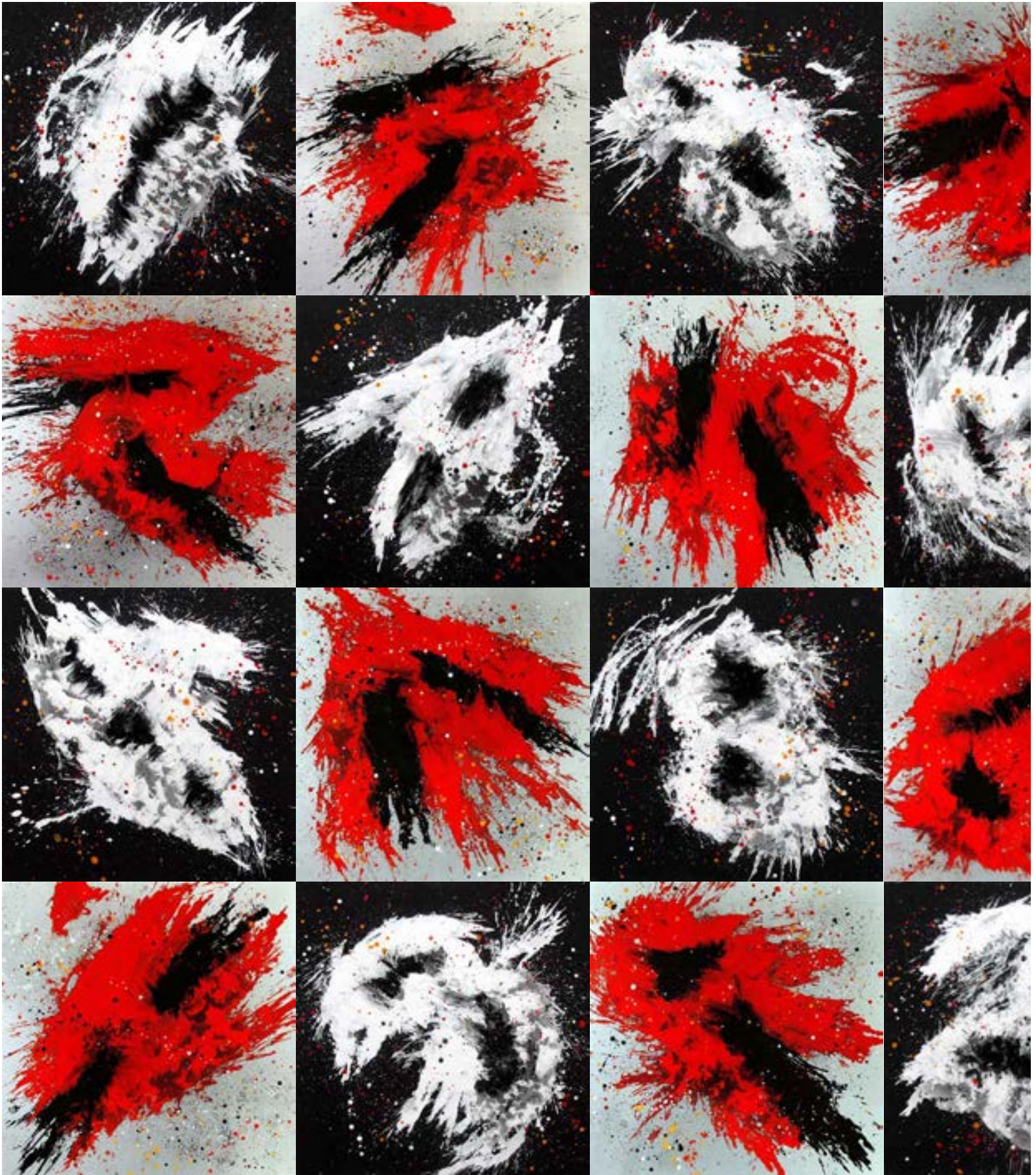


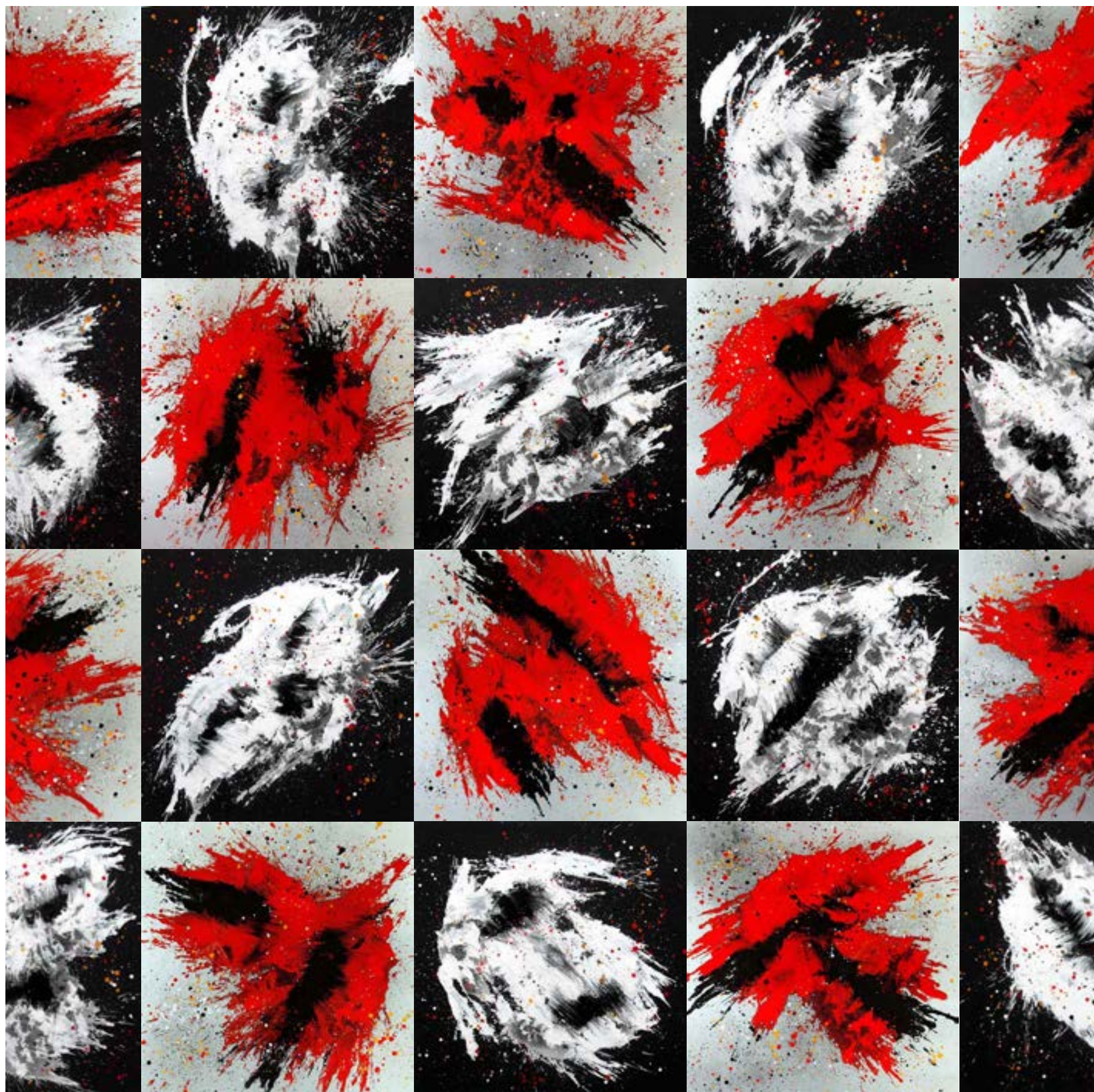


No consigo recordar dónde está la puerta de salida. Serie Cabezas de Rorschach III. 2011. Óleo sobre lona, 300 x 300 cm

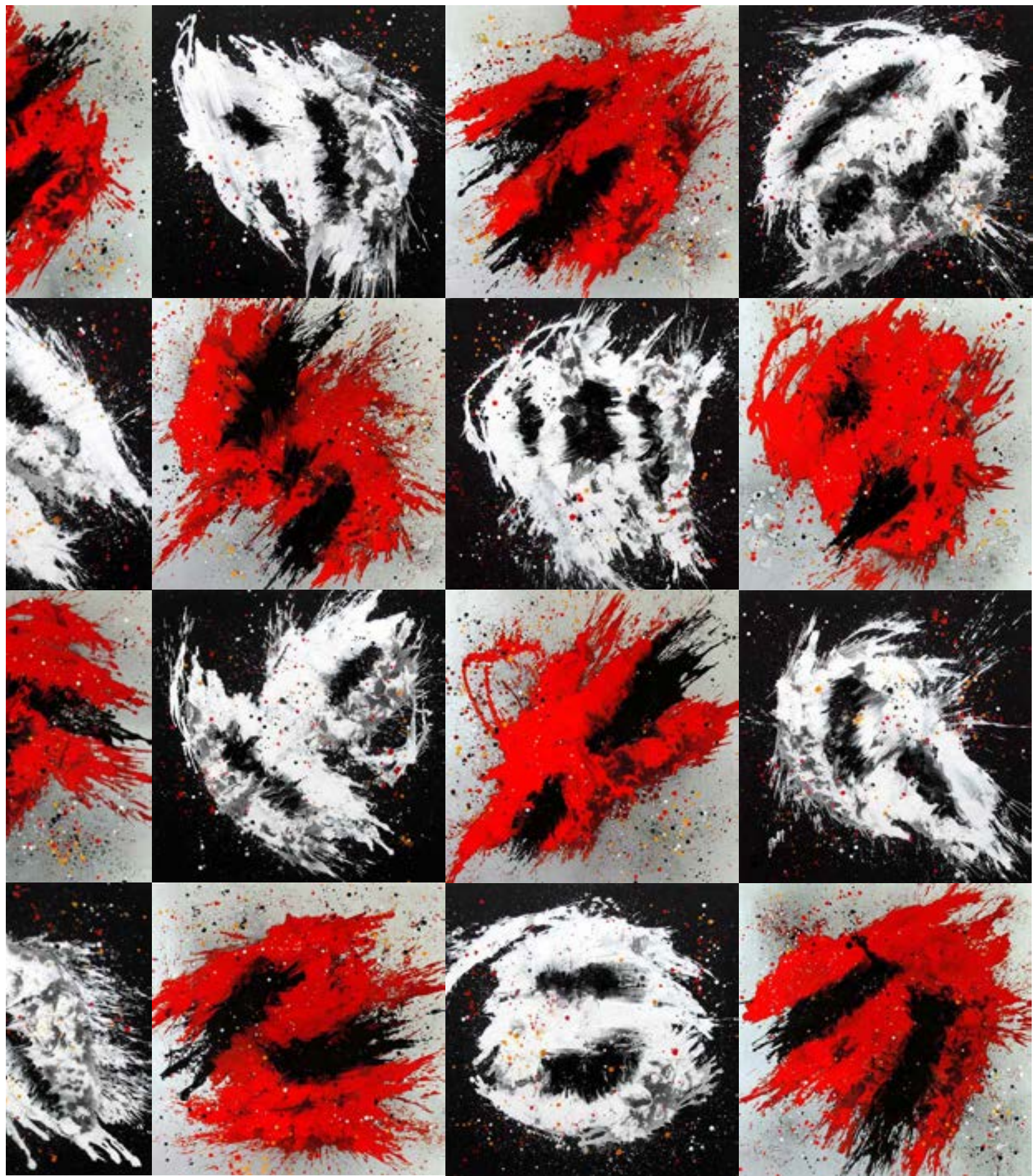








Encuentros de ira. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre madera, 400 x 1100 cm





Amarillo Museum of Art (AMoA), Amarillo (Texas) 2011



Graffiti sobre coche, Cadillac Ranch, Amarillo (Texas) 2011

José Manuel CIRIA
Manchester, 1960

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2011

Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia.
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Galería Stefan Stux, Nueva York.

2010

Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Monasterio de Prado, Consejería de Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid.
Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Palacio Simeón. Diputación de Orense, Orense.
Espacio ArteInversión, Madrid.
Edificio Miramar, Sitges.

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.



Espacio ArteInversión, Madrid 2010



Museo de Arte (MARTE), El Salvador 2009



Museo da Alfândega, Oporto 2008

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.

1996

Galería 57, Madrid.

Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza.

Galería Orange Art, Milán (Italia).

1995

Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

ARCO'95. Galería Adriana Schmidt, Madrid.

NICAF'95. Galería Adriana Schmidt, Yokohama (Japón).

Galería Toshi, Tokio (Japón).

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

1994

Galería El Diente del Tiempo, Valencia.

FIAC'94. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).

Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

Capilla del Oidor. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.

1993

Galería Almirante, Madrid.

Galería Delpasaje, Valladolid.

Galería Ad Hoc, Vigo.

Galería Altxerri, San Sebastián.

Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

1992

I.C.E. Munich (Alemania).

Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

1991

Galería Al.Hanax, Valencia.

Galería Uno, Madrid.

C.C. Nicolás Salmerón, Madrid.

1987

Galería Imagen-Doce, Sevilla.

1984

Galería La Ferrière, París (Francia).



Sala Rekalde, Bilbao 2001



Galería Salvador Díaz, Madrid 2000

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2011

THE ARMORY SHOW'11. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).

ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.

"Maestros de la pintura". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

"Homenaje a Vicente Aleixandre". Instituto Cervantes, Rabat. Museo del Revellín, Ceuta.

"Obras seleccionadas de la Galería Cordeiros". Bolsa Portuguesa, Lisboa (Portugal).

"FASHION ART". Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.

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). Edificio Miramar, Sitges. Museo Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid. Cortijo Miraflores, Marbella. Sala de Exposiciones del Gobierno, Andorra.

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

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.

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

"Obra sobre papel en la colección del IVAM". Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia.

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

SCOPE Miami. Galería Begoña Malone, Miami.

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. Centro Miramar, Sitges.

Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

FIART. Galería Cordeiros, Valencia.

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

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

ESTAMPA'09. Espacio ArteInversión, Madrid.

"Colección AENA 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 Biental 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". Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).

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

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

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

Galería Pedro Peña, Marbella.

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

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

2006

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

ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.

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

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

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

Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).

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

Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.

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

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

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

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

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

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

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

"Solo papel". Galería Begoña Malone, Madrid.

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

Galería Benlliure, Valencia.

Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal).

Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).

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 de 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 (Canadá).

"Fashion Art". Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (Méjico).

"Contemporánea Arte – Colección Pilar Cítoles". Sala Amós Salvador, Logroño.

"All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).

ART FRANKFURT'04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).

Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

Galería Metta, Madrid.

KIAF'04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).

ESTAMPA'04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.

"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 - 2004)". Museo de Santa Cruz, Toledo.

2003

ARCO'03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.

ART CHICAGO'03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).

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

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

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

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

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

"Fusión". AT Kearney, Madrid.

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

Galería Estiarte, Madrid.

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

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

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

Galería Pedro Peña, Marbella.

Galería Metta, Madrid.



Stefan Stux Gallery, Nueva York 2011



Graffiti modificado. Calle Albasanz, Madrid 2010

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

Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.

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

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

Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

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

2002

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

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

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

Galería Estiarte, Madrid.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

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

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

FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.

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

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

Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.

Galería São Bento, Lisboa (Portugal).

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

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

Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.

"Copyright". Galería Metta, Madrid.

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

"III Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.

"Matriz / Estampa". Colección de Arte Gráfico Contemporáneo Fundación BBVA. Sala de Exposiciones de la Fundación BBVA, Madrid.

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

ARTE LISBOA. Galería Bores & Mallo y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

2001

ARCO'01. Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.

Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

Galería Estiarte, Madrid.

FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.

"La Noche. Arte español 1984-2001". Museo Esteban Vicente, Segovia.

"Arte y Arquitectura". Exposición itinerante: Centro de Arte Dasto, Oviedo.

Centro de Arte Casa Duró, Mieres y Museo Barjola, Gijón.

Itinerante Salón de Otoño de Plasencia. Caja de Extremadura. Museo de la Ciudad, Madrid, Sevilla, Badajoz y Lisboa.

"Veinte Años Después". Palazzo de Monserrato, Roma (Italia).

"Propios y Extraños". Galería Marlborough, Madrid.

"Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

ESTAMPA'01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid.

"Nostalgia y Encuentro de Roma". Asamblea de Extremadura, Mérida.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

PORTO ARTE. Galería Antonio Prates, Oporto (Portugal).

ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates y Galería Bores & Mallo, Lisboa (Portugal).

"Esencias". Sala Kubo. Kutxaespacio del Arte, San Sebastián.

"Print Makings by Spanish Artists". Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran (Irán).

2000

ARCO'00. Galería Salvador Díaz y Galería Bores & Mallo, Madrid.

ST'ART 2000. Galería Artim, Estrasburgo (Francia).

"Salón de Otoño de Pintura - Caja de Extremadura". Exposición itinerante por Extremadura.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

"Lenguajes con futuro". Museo Manuel Teixeira Gomes, Portimão (Portugal).

HAF'00. Galería Wind, La Haya (Holanda).

"Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración".

Colección BBVA. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.

"Colección de Arte Fundación Colegio del Rey". Capilla del Oidor, Alcalá de Henares.

"Maestros Contemporáneos". Blue Hill Cultural Center, Nueva York (Estados Unidos).

"Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración".

Colección BBVA. Museo de la Pasión, Valladolid.

ESTAMPA'00. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.

FAC'00. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

"Multigrafías". Galería Dasto, Oviedo.

1999

ARCO'99. Galería Salvador Díaz, Madrid.

"Gráfica Contemporánea". Galería Lekune, Pamplona.

Galería Estiarte, Madrid

ART BRUSSELS'99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica).

IV Bienal Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Árabes).

"Espacio Pintado". C.C. Conde Duque, Madrid.

"Colección AENA". Museo Municipal de Málaga, Málaga.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Estación Marítima, La Coruña.

VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, La Coruña.

Galería Wind, Soest (Holanda).

Galería São Bento, Lisboa (Portugal).

"Querido Diego, Velázquez 400 años". Casa de la Cultura de Alcorcón, Madrid.

"Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". La Lonja, Zaragoza.

"Colección de Obra Gráfica Contemporánea Banco Zaragozano". Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.

FAC'99. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

"Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración".

Colección Argentaria. Museo Municipal, Málaga.

1998

ARCO'98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.

"5 X 5" Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid.

Museo de la Ciudad, Madrid. Caja Madrid Diagonal Sarriá, Barcelona.
Federación de Empresarios de Comercio, Burgos. Museo de Santa Cruz,
Toledo.

"Arte Gráfico Español Contemporáneo". Instituto Cervantes, Amman
(Jordania).

ESTAMPA'98. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.

Galería Rayuela, Madrid.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

Galería Wind, Soest (Holanda).

"II Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.

1997

ARCO'97. Galería Estiarte y Galería May Moré. Madrid.

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.

"Colección Estampa". Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas
(Bélgica).

II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine
Arts, El Cairo (Egipto).

XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna
Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia).

"Colección Estampa". Instituto Cervantes, París (Francia).

Galería Estiarte, Madrid.

"El Arte y la Prensa". Fundación Carlos de Amberes, Madrid.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

"SOLO". Museo de la Ciudad, Madrid.

Galería Salvador Díaz, Madrid.

Galería Wind, Soest (Holanda).

Galería Clave, Murcia.

LINEART'97. Galería Athena Art, Gante (Bélgica).

ART MULTIPLE. Galería Raquel Ponce, Düsseldorf.

FAC'97. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

1996

ARCO'96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

"Líricos del Fin de Siglo. Pintura Abstracta de los 90". Museo Español de Arte
Contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones, Madrid.

Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria.

Fundación Barceló, Palma de Mallorca.

"Becarios de Roma". Academia Española, Roma (Italia).

KUNST FAIR'96. Galería Athena Art, Knokke (Bélgica).

Galería Clave, Murcia.

"Becarios de Roma". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

ESTAMPA'96. Galería Estiarte, Madrid.

"III Artistbook International 1996". Galería May Moré, Colonia.

VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

1995

Galería El Diente del Tiempo, Valencia.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

"De nuevo París". Becarios del Colegio de España. Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando, Madrid.

Espace Médoquine, Talence (Francia).

"De nuevo París". Becarios del Colegio de España. Instituto Cervantes, París
(Francia).

Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella.

Galería 57, Madrid.

Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

Galería Naito, Nagoya (Japón).

1994

ART MIAMI'94. Galería Heller, Miami (Estados Unidos).

Galería 57, Madrid.

Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

"GESTO Y ORDEN". Palacio de Velázquez. Centro Nacional de
Exposiciones. Ministerio de Cultura, Madrid.

V Bienal de El Cairo, National Center for Fine Arts. Pabellón de España. El
Cairo (Egipto).

1993

ARCO'93. Galería Ad Hoc, Madrid.

SAGA'93. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).

ART MULTIPLE. Galería Adriana Schmidt, Düsseldorf (Alemania).

Galería Delpasaje, Valladolid.

Galería Almirante, Madrid.

Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

1992

ARCO'92. Galería Marie Louise Wirth, Zurich.

GRAFIC ART'92. Galería Adriana Schmidt y Galería Diagonal Art,
Barcelona.

Galería Seiquer, Madrid.

Galería D'Kada, Madrid.

Galería La Kábala, Madrid.

Galería Obelisco, La Coruña.

"Internacional Grobe Kunstausstellung". Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).

1991

Galería Al.Hanax, Valencia.

Galería La Kábala, Madrid.

Galería D'Kada, Madrid.

Galería Uno, Madrid.

1990

Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).

Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

Galería Uno, Madrid.

1988

Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987

C.C. Loupier, Burdeos (Francia).

Palacio de Sanz-Enea, Zarauz.

1986

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

1984

Grand Palais, París (Francia).

PREMIOS Y BECAS

2009

Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2008

Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Revista Wallpaper Primer Premio Internacional a la mejor decoración de Iglesia.

2002

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

2001

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

1999

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

1997

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

1996

XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio).
XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio).
I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición).
VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio).

Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. (Primer Premio).

V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. (Premio Adquisición).

I Mostra Biennal d’Art d’Alcoi. (Premio Adquisición).

1995/96

Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.

1994

Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional)
XIII Certamen Nacional “Ciudad de Alcorcón”, Madrid. (Premio Adquisición).

1993

III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca. (Accésit - Premio Adquisición).
Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria. (Premio Adquisición).

1992

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

COLECCIONES Y MUSEOS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Albertina Museum, Viena (Austria).
Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
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).



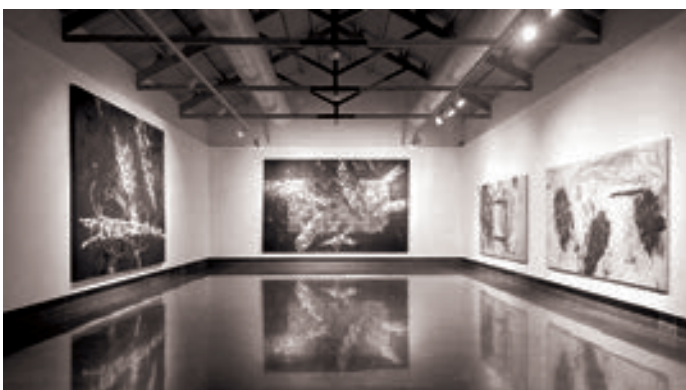
Sala Rekalde, Bilbao 2001



Centro de Arte Dasto, Oviedo 2001



Galería MPA, Pamplona 2003



Sala La Lonja, Alicante 2003

- Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Colección ADT, Madrid.
- Colección AENA, Alicante.
- Colección Arte y Patrimonio, Madrid.
- Colección Ayuntamiento Ceutí, Murcia.
- Colección Ayuntamiento de Alcoi, Alicante.
- Colección Ayuntamiento de Azuqueca, Guadalajara.
- Colección Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria.
- Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.
- Colección Banco Portugués de Negocios (BPN), Oporto (Portugal).
- Colección Banesto, Madrid.
- Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
- Colección Caja de Extremadura, Plasencia.
- Colección Caja Madrid, Madrid.
- Colección Casino de Póvoa, Póvoa de Varzim (Portugal).
- Colección Comunidad de Madrid, Madrid.
- Colección Comunidad de Murcia, Dirección General de Cultura, Murcia.
- Colección Iberia, Madrid.
- Colección Marifí Plazas Gal, Alicante y Cartagena.
- Colección Renfe, Madrid.
- Colección Rheinhyp Rheinische Bank, Madrid.
- Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.
- Colegio de España, París (Francia).
- Diputación Provincial de Córdoba.
- Diputación Provincial de La Coruña.
- Diputación Provincial de Orense.
- Fundación Actilibre, Madrid.
- Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).
- Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
- Fundación BBVA, Madrid.
- Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
- Fundación EAE, Barcelona.
- Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
- Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
- Fundación Lorenzana, Madrid.
- Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.
- Fundación Telefónica, Madrid.
- Junta de Castilla-León, Valladolid.
- Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.
- Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
- Universidad de Extremadura, Cáceres.

LIBROS Y CATÁLOGOS MONOGRÁFICOS

- EN EL LENGUAJE. Catálogo exposición Galería Al.Hanax, Valencia. Texto de Pablo Jiménez Entre el signo y el gesto. Enero 1991.
- EL UMBRAL DEL AGUA. Catálogo exposición Galería UNO, Madrid. Texto de José Garnería La presencia de un lenguaje. Mayo 1991.
- ACTO POSTRACIONAL. Catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid. Textos de Antonio García Salazar Sobre Acto Post-racional y José

Manuel Álvarez Enjuto Del enfrentamiento de dos emociones antagónicas, el desasosiego. Noviembre 1991.

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

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

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

PIEL DE AGUA. Catálogo exposición Galería Altixerri, San Sebastián. Texto de Michel Hubert Lépicouché Un aguanieves 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.

JOSÉ MANUEL CIRIA. Catálogo exposición Espacio Abierto Galería Salvador Díaz, Madrid. Textos de Antonio García Berrio José Manuel Ciria:

Hallazgo y consistencia de la imagen abstracta, Guillermo Solana Epifanías y Fernando Castro Flórez Palabras para acabar con la muerte de la pintura. Septiembre 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

QUIS CUSTODIET IPSOS CUSTODES. Catálogo exposición Galería Salvador Díaz, Madrid. Textos de Cristina García-Lasuen El imán 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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MANCHA Y CONSTRUCCIÓN. Catálogo exposición Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú. Textos de Leticia Martín 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 Montolio En el límite y después, Juan Manuel Bonet Lirismo y construcción, Fernando Castro Flórez Semillas de la noche, José Manuel Ciria, José Manuel Ciria Sobre Mnemosyne y lo efímero, Celia Montolio Cruce de memorias, Alicia 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 pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador. (Breve escrutinio y razonamiento sobre la obra última de José Manuel Ciria). Octubre 2005.

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

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

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

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

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

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

BÚSQUEDAS EN NUEVA YORK. Libro monográfico con textos de Mercedes Replinger El pintor en Nueva York, José Manuel Ciria Volver, José Manuel Ciria Comentarios superpuestos a la Suite Alex y Yago, Eduardo Infante Ciria ó el fracaso de la diplomacia, Iván de la Torre Amerighi Ciria/Malevich: Paseos y diálogos imposibles (y aplazados) por Nueva York, Aurelio Ayala 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 Montolío En el límite, y después, Donald Kuspit La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros abstractos de José Manuel Ciria, Guillermo Solana Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria, José Manuel Ciria El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma, José Pérez-Guerra Ciria, Él y sus circunstancias, Joseph Towerdawn Plástica y semántica, conversación con José Manuel Ciria, Mercedes Replinger El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición, Mercedes Replinger El pintor en Nueva York y Tomás Paredes Cristales rotos, sangre, jazz y corazón. Galería Cordeiros, Oporto. Enero 2008.

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

RARE PAINTINGS. Catálogo exposición Fundación Carlos 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 preconstruída. Noviembre 2010.

FIVE SQUARES (SERIES AMERICANAS). Catálogo exposición Palacio Simeón. Diputación de Orense. Textos de Manuel Villanueva, Un atardecer con Ciria y Carlos Delgado, Five Squares Series Americanas. Diciembre 2010.

CABEZAS. Catálogo exposición Espacio Arteinversión. Madrid. Texto de Carlos Delgado, Cabezas al borde del sujeto. Diciembre 2010.

CONTRA LA PARED. Catálogo exposición Edificio Miramar. Ayuntamiento de Sitges. Textos de Gabriel Serrano, Ciria o como estamos todos castigados contra la pared, Ricard Planas, Murales blandos, sociedades líquidas y Arnau Puig, Impulsividad y compulsividad del color. Diciembre 2010.

THE EXECUTION OF THE SOUL. Catálogo exposición Galería Stefan Stux. Nueva York. Textos de Robert C. Morgan, The Execution of the Soul: Recent Paintings by José Manuel Ciria y Carlos Delgado, Heads on the Edge of the Subject. Febrero, 2011.

RORSCHACH HEADS. Libro monográfico Amarillo Museum of Art. Amarillo (Texas). Textos de Carole Newhouse, Ciria. Rorschach Heads, Donald Kuspit, Testing and Projecting the Self: Ciria's Rorschach Paintings, Carlos Delgado, Rorschach Heads, Esther Esteban, Ciria: Painting to Stir the Conscience y Robert C. Morgan, The Execution of the Soul: Recent Paintings by José Manuel Ciria. Mayo 2011.

BIBLIOGRAFÍA

2011

ADSUARA, Antonio: "Exposición itinerante de José Manuel Ciria por EE.UU." Arte y Coleccionismo. Madrid, 24 de Mayo de 2011.

ARRIBAS ROLDÁN, Victoria: "Entrevista a José Manuel Ciria". Plataforma de Arte Contemporáneo (PAC). Alicante, 17 de Marzo de 2011.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Profecías y meditaciones para sobrevivir al Post-Arte. Una conversación con Donald Kuspit". Revista Minerva, Círculo de Bellas Artes. Madrid, Mayo 2011.

CHANDLER, Chip: "About face. Amarillo Museum of Art opened one of its most visually arresting exhibitions in years with Ciria – Rorschach Heads". Amarillo Globe News. Amarillo.com. Amarillo (Texas), 19 de Mayo de 2011.

CHANDLER, Chip: "Heads scream at you". Amarillo Globe News. Amarillo.com. Amarillo (Texas), 15 de Mayo de 2011.

CHANDLER, Chip: "Eye of the beholder. Viewers' experiences change meanings of head paintings". Amarillo Globe News. Amarillo.com. Amarillo (Texas), 12 de Mayo de 2011.

DELGADO, Carlos: "Rorschach Heads". Texto catálogo "Rorschach Heads". Amarillo Museum of Art (AMoA). Amarillo, Texas Mayo 2011.

DELGADO, Carlos: "Heads on the Edge of the Subject". Texto catálogo "The Execution of the Soul". Galería Stefan Stux, Nueva York, Febrero 2011.

EFE: "El español José Manuel Ciria expone en Nueva York sus Cabezas de Rorschach". Nueva York, 24 de Febrero de 2011.

EN PUNTO, Información: "En el AMoA se inicia la itinerante Rorschach Heads, de Ciria, por museos estadounidenses". Información EN PUNTO. Madrid, 25 de Mayo de 2011.

EN PUNTO, Información: "La Ejecución del Alma de José Manuel Ciria en la galería Stux". Información EN PUNTO. Madrid, 23 de Febrero de 2011.

ESTEBAN, Esther: "Ciria: Painting to Stir the Conscience". Texto catálogo "Rorschach Heads". Amarillo Museum of Art (AMoA). Amarillo, Texas, Mayo 2011.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "José Manuel Ciria". Revistas Tendencias. Madrid, Febrero 2011.

GLADSTONE, Valerie: "José Manuel Ciria. The Execution of the Soul". Periódico City Arts. Nueva York, 23 de Febrero de 2011.

GONZÁLEZ, Enrique: "José Manuel Ciria". Revista Grabado y Edición. Madrid, Marzo 2011.

HELANDER, Bruce: "José Manuel Ciria. Artist to Watch". Revista *The Art Economist*. Nueva York, Julio 2011.

KUSPIT, Donald: "Testing and Projecting the Self: Ciria's Rorschach Paintings". Texto catálogo "Rorschach Heads". Amarillo Museum of Art (AMoA). Amarillo, Texas Mayo 2011.

LLAMAZARES, Elena: "Ciria en Nueva York". Revista RONDA Iberia. Madrid, Marzo 2011.

NEWHOUSE, Carole: "Ciria. Cabezas de Rorschach". Texto catálogo "Rorschach Heads". Amarillo Museum of Art (AMoA). Amarillo, Texas, Mayo 2011.

MORGAN, Robert C.: "The Execution of the Soul: Recent Paintings by José Manuel Ciria". Texto catálogo "Rorschach Heads". Amarillo Museum of Art (AMoA). Amarillo, Texas, Mayo 2011.

MORGAN, Robert C.: "The Execution of the Soul: Recent Paintings by José Manuel Ciria". Texto catálogo "The Execution of the Soul". Galería Stefan Stux, Nueva York, Febrero 2011.

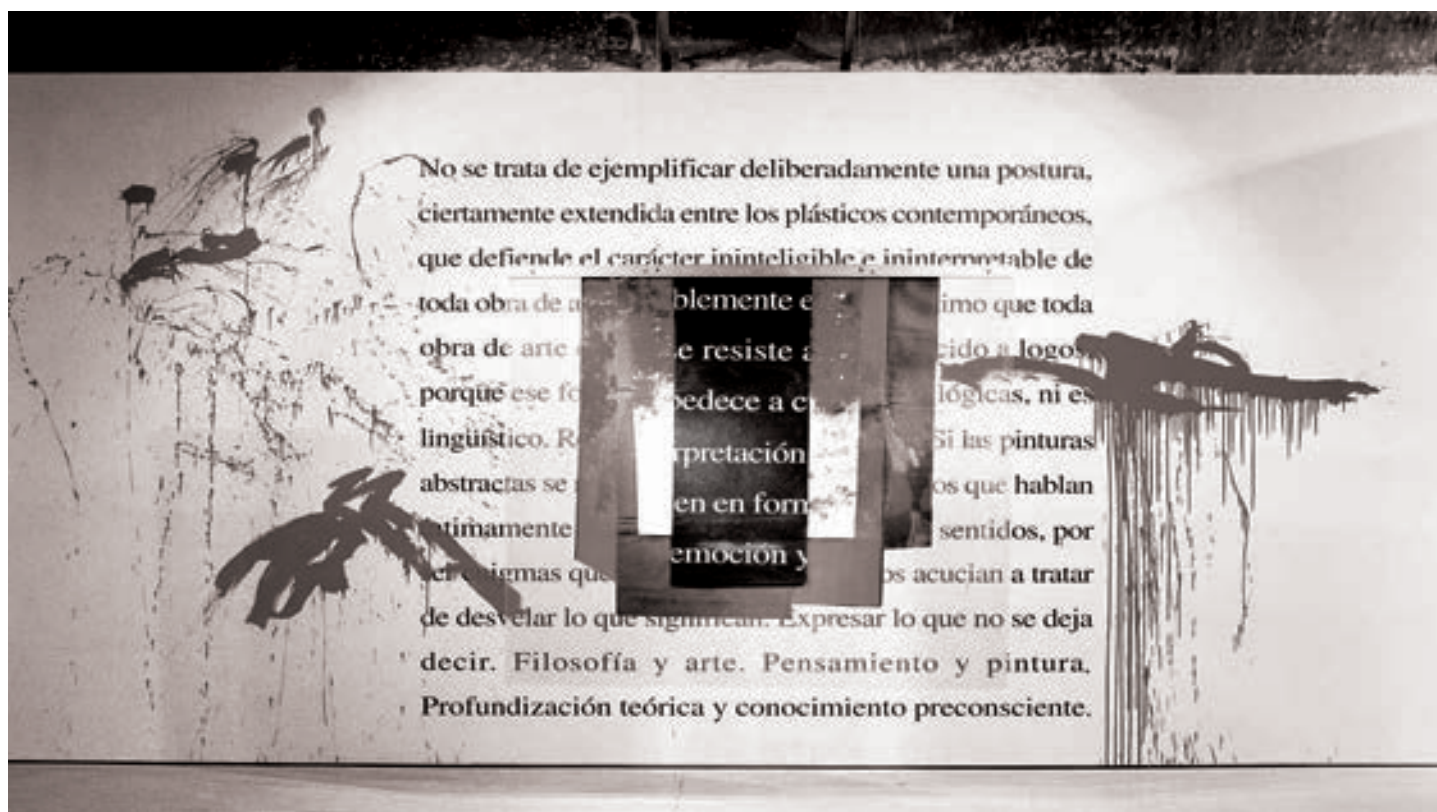
PUIG, Arnau: "Impulsivitat i compulsivitat del color". Revista BONART. Girona, Enero 2011.

RAMÓN, Esther: "José Manuel Ciria. El collar de cabezas limítrofes". Revista Minerva, Círculo de Bellas Artes. Madrid, Mayo 2011.

TF:ONLINE: "Ciria – Rorschach Heads en el AMoA". Madrid, 20 de Mayo de 2011.



Galería Antonio Prates, Lisboa 2004



Galería MPA, Pamplona 2003

XTRART: "José Manuel Ciria expone en la Stefan Stux Gallery de Nueva York". Madrid, 12 de Febrero de 2011.

2010

BAENA ZAPATA, Carolina: "Rare paintings". Periódico El Mundo. Medellín, 3 de Febrero de 2010.

BAENA ZAPATA, Carolina: "Abstracción con tratamiento clásico". Periódico El Mundo. Medellín, 4 de Febrero de 2010.

BOTERO, Natalia Estefanía: "Ciria, al encuentro entre el azar y la sorpresa". Periódico El Colombiano. Medellín, 4 de Febrero de 2010.

C.S.: "Arte abstracto en cristal". Periódico EL PAIS. Madrid, 8 de Abril de 2010.

CASTRO, Álvaro: "Arte solidario". Revista Marie Claire. Madrid, Junio 2010.

CERVERA AGUIRRE, Angélica: "Rare paintings, serie de obras inconclusas". Periódico ADN. Medellín, 2 de Febrero de 2010.

CERVERA AGUIRRE, Angélica: "José Manuel Ciria importante artista activo de la abstracción pictórica en España llega a Medellín". El Tiempo.com. Medellín, 8 de Febrero de 2010.

CENTRÓPOLIS: "Rare Paintings". Periódico Centro de Medellín. Medellín, 6 de Febrero de 2010.

CORREA OCHOA, Pedro: "El arte inacabado de Ciria". Periódico Medellín Cultura. Medellín, 12 de Febrero de 2010.

DAULT, Gary Michael: "Ciria: Amanecer". Texto catálogo "Ciria: Beyond". Monasterio de Prado. Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León. Valladolid, Marzo 2010.

DAVILA, Iago: "Chaquetas poderosas". Revista GQ. Madrid, Noviembre 2010.

DAVILA, Iago: "Al otro lado del cristal". Revista GQ. Madrid, Julio 2010.

DE BRUNO, Israel: "Telefónica apuesta por Ciria". Revistas Subastas Siglo XXI. Madrid, Noviembre 2010.

DELGADO, Carlos: "Ciria. Cabezas al borde del sujeto". Texto catálogo "Cabezas". Espacio Arteinversión. Madrid, Diciembre 2010.

DELGADO, Carlos: "Five Squares (Series Americanas)". Texto catálogo "Five Squares. Series Americanas". Palacio Simeón. Diputación de Orense. Orense, Diciembre 2010.

DELGADO, Carlos: "Ciria, el artista como nómada". Revista Luxury Life nº 6. Hünenberg (Zürich), Julio 2010.

DELGADO, Carlos: "El sublime americano de Ciria". Texto libro monográfico "Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote". Colección Convivium Málaga. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. Málaga, Marzo 2010.

DELGADO, Carlos: "Ciria. Pintura para perplejos". Texto catálogo "Ciria: Beyond". Monasterio de Prado. Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León. Valladolid, Marzo 2010.

DELGADO, Carlos: "Rare Paintings. José Manuel Ciria". Texto catálogo "Guía de colección 11". Museo de Arte Moderno. Medellín, Febrero 2010.

EN PUNTO, Información: "Ciria expone en Orense sus series americanas". Información EN PUNTO. Madrid, 7 de Diciembre de 2010.

EN PUNTO, Información: "Ciria expone en el Monasterio del Prado de Valladolid". Información EN PUNTO. Madrid, 30 de Marzo de 2010.

EN PUNTO, Información: "Ciria en el Museo de Arte Moderno de Medellín". Información EN PUNTO. Madrid, 18 de Febrero de 2010.

EUROPA PRESS: "El Círculo de Bellas Artes acoge la obra abstracta de José Manuel Ciria". Madrid, 12 de Noviembre de 2010.

GARCÍA BERRIO, Antonio: "La espacialidad como factor estético". Texto libro monográfico "Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote".

Colección Convivium Málaga. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. Málaga, Marzo 2010.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "Heads-Grids. José Manuel Ciria en el CBA". Información EN PUNTO. Madrid, 18 de Noviembre de 2010.

GLOBEDIA: "El Círculo de Bellas Artes acoge la obra abstracta de José Manuel Ciria". Madrid, 12 de Noviembre de 2010.

GÓMEZ, Rafael: "Un arte espumoso". Revista Gentleman. Madrid, 1 de Junio de 2010.

KUSPIT, Donald: "Probándose y Proyectándose: Las pinturas Rorschach de Ciria". Texto catálogo "CIRIA, HEADS, GRIDS". Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, Noviembre 2010.

MARIÑO, Melanie: "El cuerpo de la forma: La pintura de José Manuel Ciria". Texto catálogo "Ciria: Beyond". Monasterio de Prado.

Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León. Valladolid, Marzo 2010.

PALACIO, Angie: "Rare Paintings, la nueva propuesta de Ciria". Revista Opción Hoy. Medellín, Febrero 2010.

PIÑEIRO, Carolina A.: "Vivir de una vocación". Periódico La Región. Orense, 3 de Diciembre de 2010.

PLANAS CAMPS, Ricard: "Murales blandos. Sociedades líquidas". Texto catálogo "Ciria. Contra la pared". Palacio Miramar. Ayuntamiento de Sitges. Diciembre 2010.

PLANAS CAMPS, Ricard: "Dialogos. Entrevista a José Manuel Ciria". Texto catálogo "Ciria. Contra la pared". Palacio Miramar. Ayuntamiento de Sitges. Diciembre 2010.

PÚBLICO: "El mundo abstracto de José M. Ciria". Periódico Público. Madrid, 23 de Mayo de 2010.

PUIG, Amau: "Impulsividad y compulsividad del color". Texto catálogo "Ciria. Contra la pared". Palacio Miramar. Ayuntamiento de Sitges. Diciembre 2010.

PULIDO, Natividad: "Fiera textualidad". Periódico ABC. Revista Madrid 360. Madrid, 10 de Diciembre de 2010.

RÓDENAS, Virginia: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 22 de Mayo de 2010.

RODRÍGUEZ, Xosé Manoel: "Ciria inunda de color el Simeón". Periódico La Voz de Galicia. Orense, 2 de Diciembre de 2010.

TALLÓN, Juan: "José Manuel Ciria cierra el décimo aniversario del Centro Cultural". Periódico La Región. Orense, 2 de Diciembre de 2010.

TANARRO, Angélica: "Entre le gesto y el orden". Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 25 de Marzo de 2010.

SÁEZ-ANGULO, Julia: "Ciria expone sus Cabezas y Cuadrículas en el Círculo de Bellas Artes". La Mirada Actual. Madrid, 18 de Noviembre de 2010.

SERRANO, Gabriel: "Ciria o cómo estamos todos castigados contra la pared". Texto catálogo "Ciria. Contra la pared". Palacio Miramar. Ayuntamiento de Sitges. Diciembre 2010.

SHANE, Robert R.: "Terpsícore en pintura: Imágenes de la danza de José Manuel Ciria". Texto catálogo "CIRIA, HEADS, GRIDS". Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, Noviembre 2010.

VAN PROYEN, Mark: "La lógica de Ciria y la pintura preconstruida". Texto catálogo "CIRIA, HEADS, GRIDS". Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, Noviembre 2010.

VILLANUEVA, Manuel: "Un atardecer con Ciria". Texto catálogo "Five Squares. Series Americanas". Palacio Simeón. Diputación de Orense. Orense, Diciembre 2010.

YAHOO! Noticias: "El Círculo de Bellas Artes acoge la obra abstracta de José Manuel Ciria". Madrid, 12 de Noviembre de 2010.

2009

Agencia EFE: "Ciria muestra el 'giro poderoso' de su pintura en Annta Gallery". Informativos Telecinco.com. Madrid, 8 de Mayo de 2009.

Agencia EFE: "Ciria muestra el 'giro poderoso' de su pintura en Annta Gallery". Yahoo! España. Noticias. Madrid, 9 de Mayo de 2009.

A.G.V.: "Español José Manuel Ciria expone en el MAAC – Crudeza de lo inacabado". Periódico EXPRESO de Guayaquil. Ecuador, 1 de Julio de 2009.

ALONSO MOLINA, Óscar: "José Manuel Ciria". Revista ARTE y PARTE (Nº 81). Santander, Junio 2009.

ALVARADO, José: "José Manuel Ciria transita entre lo figurativo y lo abstracto". Periódico EL UNIVERSO. Guayaquil, Ecuador, 2 de Julio de 2009.

ARANZASTI, María José: "Ciria/Ziria = Cuña, una sencilla herramienta para su pintura". Texto catálogo "Ciria". Kursaal Sala Kubo – Espacio Kutxa. San Sebastián, Febrero 2009.

ARTNER, Alan G.: "José Manuel Ciria". Periódico Chicago Tribune. On the town. Chicago, 6 de Febrero de 2009.

CAPPA, Simone: "José Manuel Ciria – Motioning Toward Metaphor". ART FAIRS International NEWSPAPER. Nueva York, Julio 2009.

CAPPA, Simone: "José Manuel Ciria – Motioning Toward Metaphor". NY ARTS Magazine. Nueva York, Septiembre 2009.

CÁRDENAS, Fátima: "La pintura complice del salto al vacío". Periódico EL TELEGRAFO. Ecuador, 2 de Julio de 2009.

CHICAGO READER: "José Manuel Ciria". Galleries & Museums. Periódico Chicago Reader. Chicago, 22 de Enero de 2009.

CIRIA, José Manuel: "Pozos de luz". Texto catálogo "Alasdurasyalasmaduras". Annta Gallery. Madrid, Mayo 2009.

DAULT, Gary Michael: "Earthy, and clearly Spanish (or is it?)". Periódico THE GLOBAL AND MAIL. Toronto, 2 de Mayo de 2009.

DELGADO, Carlos: "Ciria, la piel de la pintura". Texto catálogo "Alasdurasyalasmaduras". Annta Gallery. Madrid, Mayo 2009.

DELGADO, Carlos: "Cuerpos enmascarados - Ciria. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil. Ecuador". Revista OTROTIPO. Suplemento emOCIÓN y ARTE. Madrid, Junio de 2009.

DELGADO, Carlos: "Ciria muestra sus últimos trabajos en la galería Couteron". Información EN PUNTO. Madrid, 14 de Octubre de 2009.

DUQUE AMUSCO, Alejandro: "Recordando a Vicente Aleixandre". "Ciria – Poema Vida". Texto catálogo "Homenaje a Vicente Aleixandre". Sitges, Enero 2009.

EL CIUDADANO: "Rare paintings de José Manuel Ciria". Periódico EL CIUDADANO. Santiago de Chile, 14 de Septiembre de 2009.

EN PUNTO, Información: "Nuevas pinturas de Ciria en el Zoellner Arts Center". Información EN PUNTO. Madrid, 16 de Septiembre de 2009.

EN PUNTO, Información: "Ciria en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile". Información EN PUNTO. Madrid, 23 de Septiembre de 2009.

FERNÁNDEZ, José Javier: "Espacio de encuentro". Diariavasco.com. San Sebastián, 28 de Febrero de 2009.

GAMAND, Gérard: "José Manuel Ciria. L'harmonie paradoxale". Revista AZART (Nº 41). París, Noviembre 2009.

GARCÍA, Angélica: "La pintura va al cine. La Calle Mayor de Cáceres". Periódico de Extremadura. Cáceres, 23 de Marzo de 2009.

GARCÍA BERRIO, Antonio: "Conversaciones romanas: José Manuel Ciria y la abstracción deconstructiva" y "Retórica de la abstracción: José Manuel Ciria". EL CENTRO EN LO MULTIPLE (Selección de ensayos). Volumen III. Parte Segunda. Editorial ANTHROPOS. Barcelona, Junio 2009.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "Geometrías". Periódico LA VANGUARDIA. Barcelona, 17 de Mayo de 2009.

GLADSTONE, Valerie: "Diving into the Unknown". ART FAIRS International NEWSPAPER. Nueva York, Julio de 2009.

GLADSTONE, Valerie: "Diving into the Unknown". NY ARTS Magazine. Nueva York, Septiembre 2009.

GLADSTONE, Valerie: "The Dance of the Masks of Identity. The paintings of José Manuel Ciria". Revista dART INERNATIONAL (Number 2, Volume 12). Toronto, Octubre 2009.

GOLDSTEIN, Patrick B.: "La pintura de Ciria, un alarde de comunicación". Texto catálogo "Alasdurasyalasmaduras". Annta Gallery. Madrid, Mayo 2009.

GOLDSTEIN, Patrick B.: "La pintura de Ciria, un alarde de comunicación". Texto catálogo "Eris et Pele". Galería Couteron. París, Octubre 2009.

ITURBE OTAEGI, Xavier: "Presentación". Catálogo "Ciria". Kursaal Sala Kubo – Espacio Kutxa. San Sebastián, Febrero 2009.

KAMIO, Ariane: "Las creaciones de Ciria y Zugasti unidas en un mismo espacio". Periódico Gara. San Sebastián, 14 de Febrero de 2009.



Sala La Lonja, Alicante 2003



Casal Solleric, Palma de Mallorca 2003



Galería Antonio Prates, Lisboa 2004



Museo de la Ciudad, Valencia 2004

LEDUC, Alain Georges: "José Manuel Ciria: La comunidad fraternal de los pintores". Texto catálogo "Eris et Pele". Galería Couteron. París, Octubre 2009.

L'OFFICIEL GALERIES & MUSÉES: "José Manuel Ciria". Revista L'Officiel Galeries & Musées (Nº 36). París, Octubre 2009.

MOYANO, Alberto: "Esculturas y pinturas se miran de reajo". Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 14 de Febrero de 2009.

MUÑOZ, Jorge: "Ciria: Máscaras en busca de un nuevo lenguaje". Revista INVERSIÓN (Nº 727). Madrid, 5 de Junio de 2009.

NEGRO, Delia: "José Manuel Ciria, una expresión de color, forma y espacio". Periódico CONTRATIEMPO. Chicago, Febrero 2009.

PÉREZ, María: "Ciria trae de Nueva York su nueva pintura 'congelada'". Periódico EL MUNDO. Madrid, 19 de Mayo de 2009.

PÉREZ-GUERRA, José: "Ciria muestra sus últimas series en la Galería Christopher Cutts de Toronto". Información EN PUNTO. Madrid, 7 de Mayo de 2009.

PÉREZ-GUERRA, José: "Ciria presenta sus últimas innovaciones pictóricas en Annta Gallery". Información EN PUNTO. Madrid, 7 de Mayo de 2009.

RONDA IBERIA: "Inconfundible Ciria". Revista RONDA Iberia. Madrid, Mayo 2009.

SÁEZ-ANGULO, Julia: "Ciria expone su pintura abstracta en diversos museos latinoamericanos". Euro Mundo Global. Madrid, 23 de Octubre de 2009.

SÁEZ-ANGULO, Julia: "Ciria: El artista proteico". Texto catálogo "Alasdurasyalasmaduras". Annta Gallery. Madrid Mayo 2009.

SÁEZ-ANGULO, Julia: "Entrevista José Manuel Ciria". ARTES HOY, revista digital de las artes. Madrid, 15 de Mayo 2009.

SAMBO: "Exposición en el MAAC. Ciria – Rare Paintings". Periódico El Universo SAMBO. Guayaquil. Ecuador, 3 de Julio de 2009.

SANTOS, Juan José: "José Manuel Ciria". Revista LÁPIZ (Nº 254). Madrid, Junio 2009.

SERRANO, Gabi: "Aleixandre ha vuelto". "Ciria – Poema Vida". Texto catálogo "Homenaje a Vicente Aleixandre". Sitges, Enero 2009.

TAPIA, Cristina: "Los universos de José Manuel Ciria y José Zugasti dialogan en la Sala Kubo. Periódico Noticias de Gipuzkoa. San Sebastián, 14 de Febrero de 2009.

VIERA, Ricardo: "Conversation with Artist and Curator". Texto catálogo "Ciria – New Paintings". Zoellner Arts Center. Le High University. Bethelhem, Pennsylvania, Septiembre 2009.

WALLPAPER Magazine: "Church of Santa Mónica (Spain)". Revista WALLPAPER. Nueva York, 8 de Enero de 2009.

2008

ABAD VIDAL, Julio César: "De los años neoyorquinos de José Manuel Ciria". Texto catálogo "Box of Mental States". Galería Art Rouge. Miami, Noviembre 2008.

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

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

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

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

CIRIA, José Manuel: "La mano ausente". Texto catálogo "Box of Mental States". Galería Art Rouge. Miami, Noviembre 2008.

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

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

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

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

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

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

DELGADO, Carlos: "La pintura interrogada. José Manuel Ciria". Revista ARTES. Santo Domingo, Noviembre 2008.

DELGADO, Carlos: "Ciria. Caja de Estados Mentales". Texto catálogo "Box of Mental States". Galería Art Rouge. Miami, Noviembre 2008.

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

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

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

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

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

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

GLADSTONE, Valerie: "Adentrarse en lo desconocido". Texto catálogo "Box of Mental States". Galería Art Rouge. Miami, Noviembre 2008.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PERSE, Jo Ann: "El lenguaje de Ciria". Texto catálogo "Box of Mental States". Galería Art Rouge. Miami, Noviembre 2008.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2007

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

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

ATLÁNTICO DIARIO: "José Manuel Ciria expone sus cuadros basados en la epopeya de Gilgamesh". Periódico Atlántico Diario. Vigo, 4 de Septiembre de 2007.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CUIÑAS, Teresa: "Una historia de épica abstracta". Periódico El País (Galicia). Madrid, 5 de Septiembre de 2007.

DAULT, Gary Michael: "José M. Ciria at the Christopher Cutts Gallery". Periódico THE GLOBE AND MAIL. Toronto, 24 de Marzo de 2007.

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

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

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

DELGADO, Carlos: "José Manuel Ciria. La Epopeya de Gilgamesh, en Pontevedra". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 6 de Julio de 2007.

DELGADO, Carlos: "José Manuel Ciria. Pinturas para Ishtar". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 21 de Diciembre de 2007.

DIARIO DE PONTEVEDRA: "Entre Ciria y Cristino de Vera". Periódico Diario de Pontevedra. Pontevedra, 13 de Julio de 2007.

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

EL PUNTO: "25 artistas actuales en la galería Cordeiros". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 22 de Junio de 2007.

EL PUNTO: "Ciria. La Epopeya de Gilgamesh". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 7 de Septiembre de 2007.

FARO DE VIGO: "Las exposiciones de Ciria y Dalí abren el otoño cultural de Caixanova". Periódico Faro de Vigo. Vigo, 4 de Septiembre de 2007.

FRANCO, F.: "Creo, contra los agoreros, en las inmensas posibilidades de la pintura". Periódico Faro de Vigo. Vigo, 5 de Septiembre de 2007.

GALICIA HOXE: "A lendaria epopeya de Gilgamesh chega a Pontevedra con Caixanova". Periódico Galicia Hoxe. Vigo, 13 de Julio de 2007.

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

GEA, Juan Carlos: "Ciria congela sus formas". Periódico La Nueva España. Oviedo, 14 de Diciembre de 2007.

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

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

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

JIMÉNEZ, Javier: "Entrevista con José Manuel Ciria. La experimentación como motor". Revista World Class (Gilmart). Madrid, Noviembre 2007.

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

L. O. C.: "Ciria y la fascinación por la epopeya de Gilgamesh". Periódico La Opinión de A Coruña. A Coruña, 21 de Julio de 2007.

M. M.: "Pontevedra amosa a obra de Ciria e Cristino de Vera". Periódico La Voz de Pontevedra. Pontevedra, 12 de Julio de 2007.

MARTÍN, María: "José Manuel Ciria". Revista Intuiciones. Madrid, Diciembre 2007.

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

MERAYO, Paché: "Materia de pintar". Periódico El Comercio. Oviedo, 14 de Diciembre de 2007.

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

PAZ BARROSO, Eduardo: "José Manuel Ciria". Texto libro "Cordeiros 2007. Arte moderno y contemporáneo". Museo da Alfândega, Galería Cordeiros. Oporto, Enero 2007.

R. S.: "Un verano para contemplar a dos maestros". Periódico Faro de Vigo. Vigo, 13 de Julio de 2007.

R. S.: "Un verano para asomarse a la vanguardia artística de dos siglos". Periódico Faro de Vigo. Pontevedra, 11 de Agosto de 2007.

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

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

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

ROZADA, Alejandro: "Ciria presenta Pinturas para Ishtar en Gema Llamazares". Periódico La Nueva España. Oviedo, 13 de Diciembre de 2007.

SAMANIEGO, José Antonio: "En torno a José Manuel Ciria". Periódico La Nueva España. Gijón, 22 de Diciembre de 2007.

SOBRINO, Iria: "La Epopeya de Gilgamesh a través de cuadros del pintor José Manuel Ciria". Periódico Diario Atlántico. Vigo, 14 de Julio de 2007.

SOTELINO, B. R.: "Ciria traduce en el lienzo la historia del rey Gilgamesh". Periódico La Voz de Vigo. Vigo, 4 de Septiembre de 2007.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria con la pintura". Texto libro recopilatorio de Rubén Suárez "Por lo visto. Escritos sobre Arte (III)". Ediciones Nobel. Oviedo, Octubre 2007.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria, una nueva naturaleza para su pintura". Periódico La Nueva España. Oviedo, 21 de Diciembre de 2007.

SUÁREZ-ZULOAGA, Ignacio: "Los Trazos del carácter". Texto catálogo "Pinturas para Ishtar (Serie La Guardia Place)". Galería Gema Llamazares. Gijón, Diciembre 2007.

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

2006

ABSOLUTE Marbella: "Ciria at Pedro Peña Gallery". Revista Absolute Marbella. Marbella, Agosto 2006.

BAEZA, Almudena: "Artistas al servicio de la fe". Revista Metrópoli. Madrid, 20 de Octubre de 2006.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OCAÑA, Jessica: "José Manuel Ciria New York's legal alien". Revista Absolute Marbella. Marbella, Septiembre 2006.

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

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

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

SANJUÁN LÓPEZ, José Manuel: "Ciria. El destino de los Automatas". Revista Cilniana. Málaga, Septiembre 2006.

2005

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

ARTE Edições de Arte Contemporânea. "Gesto y pasión. Serie Montañas de Ojos". Invierno 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KRAFT, Martin: "Ein Festival spanischer Kunst". Periódico Der Landbote. Winterthur, 19 de Enero de 2005.

KRAFT, Martin: "Zwischen Scherz und Schrecken". Periódico Linth Zeitung. Rapperswil, 8 de Febrero de 2005.

L'HEBDO: "Nouvelles d'Espagne". Revista L'Hebdo. Bienne, 20 de Enero de 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NEUES BÜLACHER TAGBLATT. "Sapische Gegenwartskunst. Bülach, 18 de Febrero de 2005.

PÉGATOQUET, Maxime: "Distorsions espagnoles". Revista Femina. Bienne, 16 de Enero de 2005.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: "La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad". Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

RAMÍREZ, Cristóbal: "Renovación gráfica. Ciria combina "misterio" y "soberbia" en su obra gráfica. Periódico Diario de Cádiz. Cádiz, 20 de Agosto de 2005.

REPLINGER, Mercedes: "El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición". Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

RUBIERA, Pilar: "La pintura nunca ha tenido crisis, ni se ha muerto ni se va a morir". Periódico La Nueva España. Oviedo, 28 de Octubre de 2005.

SDA+ATS: "Biel, PasquArt, Austellungen". Revista SDA+ATS. Berna, 14 de Enero de 2005.

SCHMIDT, Beatrice: "Leben, Leiden und Landschaften". Periódico Der Bund. Biel, 18 de Enero de 2005.

SCOLA, Gloria: "El arte también es provocación". Revista Cambio 16. Madrid, 15 de Agosto de 2005.



Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile 2009



Círculo de Bellas Artes, Madrid 2010

SOLANA, Guillermo: "Mancha y memoria". Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

SOLANA, Guillermo: "Epifanías". Texto libro Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.

STERCHI, Jacques: "Bienne à l'heure espagnole sur fond de paysages sans mémoire". Periódico La Liberté. Fribourg, 19 de Febrero de 2005 y Periódico Le Quoidien Jurassien. Delémont, 24 de Febrero de 2005.

24 WEEK-END: "Mémoire, parodie et boîte à musique". Revista 24 Week-End. Lausanne, 3 de Febrero de 2005.

ZAMBRANO, Cata: "Nueva exposición en Santa Catalina". Periódico Cádiz Información. Cádiz, 20 de Agosto de 2005.

ZWEZ, Annelise: "Leidenschaf und Hinterhalt". Periódico Bieler Tagblatt. Biel, 15 de Enero de 2005.

2004

ABAD VIDAL, Julio César: "De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas". Texto catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

ABAD VIDAL, Julio César: "La pintura desbordada de José Manuel Ciria". Texto catálogo "El Sueño de Lisboa". Galería Antonio Prates. Lisboa, Noviembre 2004.

ABC: "Las propuestas pictóricas de Ciria, En Valencia". Valencia, 27 de Abril de 2004.

ABC: "Ciria: La nube blanca...". Madrid, 15 de Mayo de 2004.

AZUAGA MORENO, Manuel: Texto presentación catálogo "Aena Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Navarra. Pamplona, Mayo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Morir de éxito". Periódico El Mundo. Madrid, 12 de Febrero de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Construir Sueños". Periódico El Mundo. Revista Metrópoli. Madrid, 20 de Febrero de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Una mirada incansable. La colección de Pilar Cítoles". Texto catálogo "Fragmentos. Arte del XX al XXI". Concejalía de las Artes. Centro Cultural de la Villa. Madrid, Marzo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Treinta y seis jugadores". Periódico El Mundo. M2. Madrid, 2 de Julio de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Ser internacionales". Periódico El Mundo. Madrid, 28 de Octubre de 2004.

BONET, Juan Manuel.: "Un siglo de Arte Español dentro y fuera". Texto catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

BORRÁS, Pilar: "José Manuel Ciria". Revista Descubrir el Arte. Madrid, Febrero 2004.

CIRIA, José Manuel: "Diecisiete días en Rusia". Texto catálogo "Mancha y Construcción". Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España. Madrid, Junio 2004.

CIRIA, José Manuel: "Cortando alas a libélulas". Texto catálogo "El Sueño de Lisboa". Galería Antonio Prates. Lisboa, Noviembre 2004.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: "Impurezas, el híbrido pintura-fotografía". Texto catálogo exposición Sala Verónicas. Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia. Murcia, Abril 2004.

DE LA TORRE, Alfonso.: "Être un fou". Texto catálogo "Fragmentos. Arte del XX al XXI". Concejalía de las Artes. Centro Cultural de la Villa. Madrid, Marzo 2004.

DELGADO, Carlos: "Impurezas o el modo híbrido". Periódico El Punto. Madrid, 19 de Marzo de 2004.

DELGADO, Carlos: "José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro". Periódico El Punto. Madrid, 30 de Abril de 2004.

DELGADO, Carlos: "Sueño en Lisboa. El registro onírico de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 15 de Octubre de 2004.

EL PUNTO: "Fragmentos, arte del XX al XXI. Colección Cítoles". Madrid, 19 de Marzo de 2004.

GARÍN LLOMBART, Felipe V.: Texto presentación catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: "Impurezas, el híbrido pintura-fotografía". Texto catálogo exposición Sala Verónicas. Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia. Murcia, Abril 2004.

HERRERA, Ángel Antonio: "José Manuel Ciria, un solista del relámpago". Periódico El Mundo. Madrid, 28 de Enero de 2004.

HONTORIA, Javier: "José Manuel Ciria". Periódico El Mundo, Revista El Cultural. Madrid, 5 de Febrero de 2004.

LAS PROVINCIAS: "Las propuestas de Ciria, en Valencia". Valencia, 27 de Abril de 2004.

LÓPEZ, Antonio.: "José Manuel Ciria". Revista La Máquina Contemporánea. Murcia, Marzo 2004.

MAÑUECO, Rafael M.: "José Manuel Ciria sorprende en Moscú con un gran mural". Periódico El Correo. Bilbao, 28 de Mayo de 2004.

MARTÍN, Ángeles.: "Las manchas de Ciria, en Moscú y Varsovia". Revista Subastas. Madrid, Junio 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Sueños Construidos, José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "José Manuel Ciria, Mancha y Construcción". Periódico El Punto. Madrid, 21 de Mayo de 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Sueños Reconstruidos". Texto catálogo "Mancha y Construcción". Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España. Madrid, Junio 2004.

MORATINOS, Miguel Ángel.: Texto presentación catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

MUÑOZ, Jorge: "Papel al alcance de la mano". Revista Inversión. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

MURILLO, Mar: "Ciria, el tiempo y la memoria". Guía del Arte Español Contemporáneo. Revista Época. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

PEREZ GALLARDO, Helena.: "Ciria por partida doble". Revista Descubrir el ARTE. Madrid, Julio 2004.

POZUELO, Abel H.: "El constructor de sueños". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. Galería Estiarte. Madrid, Enero 2004.

REVUELTA, Laura.: "Performance pictórico". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 5 de Junio de 2004.

R. S., J.: "La abstracción sí sirve...". Periódico Levante. Valencia, 27 de Abril de 2004.

ROSA, Tomás: "José Manuel Ciria. Memoria e Convulsão". Revista Magazine Artes. Lisboa, Noviembre 2004.

RUBIO NOMBLLOT, Javier: "Historia de una gran colección". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 3 de Abril de 2004.

SOLANA, Guillermo.: "Salpicando la tela de agua". Texto catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

SEGUÍ, J. R.: "La abstracción sí sirve...". Periódico Levante. Valencia, 27 de Abril de 2004.

UBICARTE: "José Manuel Ciria. Squares from 79 Richmond Grove. Museo Nacional de Varsovia". ubicarte.com. 15 de Junio de 2004.

URÍBARRI, Fátima: "Los 'cracks' del arte del siglo XXI". Revista Época. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

UTRILLA, Daniel.: "José Manuel Ciria instala en Moscú un collage de 18 metros cuadrados". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Junio de 2004.

VÁZQUEZ, Sonsoles.: "José Manuel Ciria". Revista Telva. Madrid, Octubre 2004.

VIDAL, Juan Carlos.: "Exposición proyecto pictórico...". Agenda Instituto Cervantes. Moscú, Febrero 2004.

V. E.: "La obra meditada y sobria de Ciria...". Periódico El Mundo. Valencia, 27 de Abril de 2004.

2003

ABAD, Julio César: "Palabras, palabras, sangrías". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

ABAD, Julio César: "Ciria en Levante". Revista Descubrir el Arte. Madrid, Febrero 2003.

AMER, Biel: "La entronización del vacío". Diario de Mallorca. Palma, 13 de Junio de 2003.

BALSEYRO, Sergio: "José Manuel Ciria...". Periódico La Verdad. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Ciria: Ni tan fácil, ni tan sencillo". Texto catálogo exposición Parajes binarios. Galería Fernando Silió. Santander, Agosto 2003.

BUIL I FELIU, Anna: "José Manuel Ciria reúne el grito y el desgarró de su obra en Glosa Líquida". Periódico Canarias 7. Las Palmas de G.C., 22 de Noviembre de 2003.

CARPIO, Francisco: "Fronteras conquistadas". Texto catálogo exposición Nexos. Galería Pedro Peña. Marbella, Noviembre 2003.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Donde se intenta escribir de una pintura que, según mi hija, es muy rara". Texto catálogo exposición Parajes binarios. Galería Fernando Silió. Santander, Agosto 2003.

CIRIA, José Manuel: "MSPF y C para MPA". Texto catálogo exposición El sol en el estómago. Galería Moisés Pérez de Albéniz. Pamplona, Enero 2003.

CONDE, Enrique: "Ciria presenta El sol en el estómago". Diario de Noticias. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

DE CATALINA, Ana Marta: "Ciria y El Teatro del Minotauro". UBICARTE. Madrid, 28 de Marzo de 2003.

DE FRANCISCO, José María: "Cuerpos de pintura o la morfología en estado puro". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero 2003.

DE LA VILLA, Rocio: "Reinterpretando la tradición". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero 2003.

DE SANTA ANA, Mariano: "Ciria muestra en la galería Manuel Ojeda sus churretones de memoria". Diario de Las palmas. Las Palmas de G. C., 22 de Noviembre de 2003.

DELGADO, Carlos: "Pasión y racionalidad en la obra de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 30 de Mayo de 2003.

DELGADO, Carlos: "Memento Somniare. El poder creativo de J. M. Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 1 de Agosto de 2003.

DELGADO, Carlos: "José Manuel Ciria. El parque en la oscuridad". Periódico El Punto. Madrid, 12 de Diciembre de 2003.

DÍAZ, M.: "José Manuel Ciria ocupa el Solleric con pinturas que desbordan el cuadro". Periódico Última Hora. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: "José M. Ciria". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 1 de Marzo de 2003.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, El sol en el estómago". Madrid, 31 de Enero de 2003.

EL PUNTO: "MACUF, Unión Fenosa en el Arte Contemporáneo". Madrid, 7 de Febrero de 2003.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria presenta Parajes Binarios". Madrid, 1 de Agosto de 2003.

EL PUNTO: "Pasión y racionalidad en la obra de Ciria". Madrid, 28 de Noviembre de 2003.

FEÁS COSTILLA, Luis: "Ciria, la construcción de la fluido y lo informe". Periódico La Voz de Asturias. Oviedo, 13 de Abril de 2003.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Animal fronterizo". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero 2003.

FERNÁNDEZ, Héctor: "Ciria reclama la vigencia del gran formato con 30 murales". Periódico Las Provincias. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "José Manuel Ciria, Teatro del Minotauro". Periódico El Punto. Madrid, 14 de Febrero de 2003.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "De Profundis... pinturas de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 21 de Marzo de 2003.

HERRANZ, Julio: "José Manuel Ciria muestra en Ibiza una serie de su Teatro del Minotauro". Periódico Última Hora. Ibiza, 14 de Noviembre de 2003.

HERRANZ, Julio: "La pintura gestual, reflexiva y vital de José Manuel Ciria ocupa el MACE". Periódico Última Hora. Ibiza, 15 de Noviembre de 2003.

HERRANZ, Julio: "Pintando a lo grande". Periódico Última Hora, Revista FDS. Ibiza, 21 de Noviembre de 2003.

HONTORIA, Javier: "Intersticios: realidades subyacentes". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero 2003.

LA VOZ DE ASTURIAS: "Muestra de Ciria en el Museo de Bellas Artes". Oviedo, 8 de Marzo de 2003.

LIZASO, Mikel: "Exposición inédita de José Manuel Ciria en la galería Moisés Pérez de Albéniz". Periódico Gara. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

MARÍN-MEDINA, José: "Ciria, como un volcán". Periódico El Mundo, Revista El Cultural. Madrid, 27 de Febrero de 2003.

MARQUÉS, Raquel: "José Manuel Ciria o el juego laberíntico por la exploración pictórica". Diario de Mallorca. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Basso, Ciria, Lleó. Tres nombres". Periódico El Punto. Madrid, 12 de Septiembre de 2003.

MARTÍNEZ, Cristina: "Ciria muestra su obra como una reivindicación de la pintura". Periódico Información. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

MURILLO, Mar: "Ciria, el tiempo y la memoria". Revista Época. Madrid, 28 de Marzo de 2003.

P.R.: "Mi obra es como un grito". Periódico La Nueva España. Oviedo, 13 de Marzo de 2003.

NAVARRO, Mariano: "Pollock y las moscas". Texto catálogo exposición Memento Somniare. Galería Pedro Peña. Marbella, Julio 2003.

NUÑO DE LA ROSA, Pedro: "Yo he trazado en el muro de tela una ventana". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero 2003.

PERICÀS, Yolanda: "José Manuel Ciria fa esclatar les costures de l'espai al Casal Solleric". Diari de Balears. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

PIÑA, José Manuel: "José Manuel Ciria y su Glosa Líquida en el MAC". Diario de Ibiza. Ibiza, 14 de Noviembre de 2003.

PIQUERO, J. L.: "El Museo de Bellas Artes trae a Oviedo las Glosas Líquidas de José Manuel Ciria". Periódico Les Noticias. Oviedo, 16 de Marzo de 2003.

POWER, Kevin: "Moda: una forma efímera de vivir". Texto catálogo exposición Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Junio 2003.

REPLINGER, Mercedes: "Glosa Líquida". Texto catálogo exposición De profundis clamo ad te aqua. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, Marzo 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: "José Manuel Ciria". Revista Arte y Parte. Santander, Febrero 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: "El azar y sus necesidades". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 23 de Agosto de 2003.

ROS, Cristina: "José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro". Periódico Última Hora. Palma, 10 de Junio de 2003.

RUBIO NOMBLLOT, Javier: "El cuadro como lugar". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 20 de Septiembre de 2003.

RUBIO NOMBLLOT, Javier: "Una aproximación documental al ciclo Glosa Líquida...". Texto catálogo exposición El Parque en la Oscuridad. Las Palmas de Gran Canaria, Noviembre 2003.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: "Poética de agua y fuego". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero 2003.

SANCHEZ, Carmen: "El impacto visual preside la muestra de José Manuel Ciria". Periódico La Tribuna. Marbella, 14 de Julio de 2003.

SANCHEZ, Carmen: "El soporte es el protagonista en mi obra". Periódico La Tribuna. Marbella, 18 de Julio de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria expone una década de pintura en formato gigante en La Lonja de Alicante". Periódico El Mundo. Alicante, 4 de Enero de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria revisa una década de arte en formatos gigantes con la exposición en La Lonja". Periódico El Mundo. Alicante, 6 de Febrero de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria revisa una década de arte en formatos gigantes con la exposición en La Lonja". Periódico El Mundo. Madrid, 6 de Febrero de 2003.

SOLANA, Guillermo: "El monstruo en su laberinto". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero 2003.

STEGMEIER, Ion: "La gente ve que el arte hace su vida mejor". Diario de Navarra. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria, el gesto líquido". Periódico La Nueva España. Oviedo, 21 de Marzo de 2003.

2002

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Nueva piel". Periódico El Mundo. Revista Metropoli. Madrid, 11 de Octubre de 2002.

BONET, Juan Manuel: "Retrato al minuto de un pintor español entre dos siglos". Texto catálogo exposición Eyes & Tears. Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya. Tel Aviv, Marzo 2002.

CADENA, Josep M.: "Meditada acción plástica". El Periódico. Barcelona, 26 de Abril de 2002.

CERECEDA, Miguel: "De la extrema dificultad de la pintura". Texto catálogo exposición Km.0. Kulturbrauerei. Berlín, Febrero 2002.

CIRIA, José Manuel: "Signo sin orillas". Texto catálogo exposición Signo sin orillas. Galería Italia. Alicante, Abril 2002.

CIRIA, José Manuel: "El carnaval de Arlequín". Revista ARTE. Madrid, Septiembre de 2002.

COMBALÍA, Victoria: "Retomar la pintura". Texto catálogo exposición Ecos del Simulacro. Galería Bach Quatre. Barcelona, Abril 2002.

EL PUNTO: "J. M. Ciria, Premio Nacional de Grabado María de Salamanca del MGED de Marbella". Madrid, 11 de Enero de 2002.

EL PUNTO: "Ciria, de Blas y Fega en el km 0". Madrid, 8 de Marzo de 2002.

EL PUNTO: "La pintura de José Manuel Ciria llora en Israel". Madrid, 15 de Marzo de 2002.

GARCÍA MAESTRO, Gregorio: "Arco se desnuda en cuerpo y alma". Periódico La Razón. Madrid, 16 de Febrero de 2002.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "La dialéctica del juego en la pintura de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 3 de Mayo de 2002.

GOLDFINE, Gil: "A mixed bag in Herzliya". The Jerusalem Post. Jerusalén, 19 de Abril de 2002.

HUBERT LÈPICOUCHE, Michel: "José Manuel Ciria: Listo como un pintor". Revista CIMAL. Febrero 2002.

MADERUELO, Javier: "Se hace camino al andar". Periódico El País. Babelia. Madrid, 5 de Enero de 2002.

M.P.A.: "Eyes & Tears". Periódico ABC Cultural. Madrid, 16 de Marzo de 2002.

MUÑOZ, Jorge: "Las fotos de los nuevos pintores abstractos ganan protagonismo en ARCO". Revista INVERSIÓN. Madrid, 8 de Febrero de 2002.

MUÑOZ, Jorge: "Arte emergente a buen precio". Revista INVERSIÓN. Madrid, 22 de Febrero de 2002.

SANZ, Martín: "Primera parada en Italia, veinte años después". Periódico El Mundo. Alicante, 18 de Abril de 2002.

TINTE, Juan Antonio: "Copyright+Metta". Periódico El Punto. Madrid, 11 de Octubre de 2002.

VELA, Carmen: "Tres españoles rompen muros". Periódico La Razón. Madrid, 14 de Marzo de 2002.

VILLAPADIerna, Ramiro: "Desembarco de jóvenes pintores españoles en Berlín". Periódico ABC. Madrid, 5 de Marzo de 2002.

2001

ABAD VIDAL, Julio César: "Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

ABC Cultural: "Hablan los protagonistas". Madrid, 10 de Febrero de 2001.

ALMAGIA, Carolina: "La sala Rekalde acoge una exposición de obra inédita de José Manuel Ciria". Periódico GARA. Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

ARESTIZÁBAL, Irma: "José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. C. C. Recoleta. Buenos Aires, Mayo 2001.

AZPEITIA, Angel: "José Manuel Ciria, Museo Pablo Serrano". Periódico El Heraldo de Aragón. Zaragoza, 7 de Junio de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "ARCO 2001 en diez obras". Revista ARTE. Marzo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Sin trampas". Periódico El Mundo. Madrid, 15 de Febrero de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Sobre papel". Periódico El Mundo. Madrid, 16 de Febrero de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Buscadlo más allá de las murallas". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Reconstructor de sueños". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. C. C. Recoleta. Buenos Aires, Mayo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Más extraños que propios". Periódico El Mundo. Revista Metropoli. Madrid, 13 de Julio de 2001.

BARÓN, Javier: Revista LÁPIZ. Núm. 171. Madrid, Marzo 2001.

BARÓN, Javier: "Los sueños contruidos de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

BONET, Juan Manuel: "Diario de una navegación". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

CAMACHO, Isabel: "Ciria apuesta por técnicas y soportes inusuales para sus nuevos collages". Periódico El País. Madrid, 14 de Diciembre de 2001.

CARRASCO PEDRERO, Martín: Periódico Hoy. Cáceres, 18 de Abril de 2001.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Retrato del artista como bricoleur. Odds and ends en la pintura de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Sala Rekalde. Bilbao, Diciembre 2001.

CERECEDA, Miguel: "Ciria sobre papel". Texto catálogo exposición Compartimentaciones. Galería Estiarte. Madrid, Febrero 2001.

CIRIA, José Manuel: "Notas sobre la serie Sueños Construidos (y algunas ideas y dibujos)". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

CIRIA, José Manuel: "Ideas residuales ante el espejo". Texto catálogo exposición Entre orden y caos. Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv, Octubre 2001.

DE ALFONSO, Carlota: "J. M. Ciria, la dialéctica como proceso." Periódico El Punto. Madrid, 9 de Febrero de 2001.

DE ALVEAR, Paz: "La pintura ha quedado en desuso". Periódico El Comercio. Domingo 11 de Febrero de 2001.

DE BRUNO, Israel: "Ciria: pintura en las venas". Revista Subastas siglo XXI. Mayo 2001.

EL CORREO: "Ciria indaga en los cuerpos en su primera muestra individual de Bilbao". Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

EL MUNDO. "Arte de alquiler". Madrid, 19 de Junio de 2001.

EL PAIS: "El artista y las Visiones inmanentes". Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

EL PERIÓDICO DE ARAGÓN: "Denuncia al Museo Pablo Serrano... ". Zaragoza, 5 de Junio de 2001.

EL PUNTO. "Inauguración de una nueva galería con la obra de José Manuel Ciria". Madrid, 16 de Febrero de 2001.

EL PUNTO: "Ciria. Después de la lluvia". Madrid, 18 de Mayo de 2001.

EL PUNTO: "J. M. Ciria – Sueños contruidos". Madrid, 8 de Junio de 2001.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria presenta Glosa Líquida". Madrid, 8 de Junio de 2001.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, entre orden y caos". Madrid, 26 de Octubre de 2001.

ESPARZA, Ramón: "Ciria o el cuerpo como palimpsesto". Periódico El Mundo. El Cultural. Madrid, 19 de Diciembre de 2001.

EZKERRA, Estibalitz: "Kanpotik barrura doan begirada". Periódico Eguin. Bilbao, 15 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Revisiones actuales". Periódico ABC Cultural. Madrid, 15 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Expresión rotunda". Periódico El Correo. Bilbao, 19 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana: "Algunas reflexiones... ". Texto catálogo exposición Arte y Arquitectura. Oviedo, Junio 2001.

GARCÍA, Arturo: "José Manuel Ciria expone en Bilbao su obra cromática surgida de unir pintura y fotografía". Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 14 de Diciembre de 2001.

GARCIA-LASUÉN, Cristina: "Bodegones: Imanes iconográficos". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

GARCIA CORSINI, Carolina: "No soporto ver... ". Revista Telva. Mayo 2001.

GARCIA-OSUNA, Carlos: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 7 de Febrero de 2001.

GARCIA RUBÍ, Amalia: "Variaciones en torno a la noche a través de 40 artistas españoles actuales". Periódico El Punto. 11 de Mayo de 2001.

GOLDFINE, Gil: "In the frame". Periódico The Jerusalem Post. Tel Aviv, 19 de Octubre de 2001.

IRIGARAY, Juan Ignacio: "Ciria expone por primera vez en Buenos Aires". Jueves, 14 de Junio de 2001.

LA NUEVA ESPAÑA: "Dasto presenta su proyecto de Centro de Arte de la Tenderina". Sábado, 10 de Febrero de 2001.

LEVOV, Chiquita: "Espacio entre orden y azar". Periódico Aurora. Tel Aviv, 18 de Octubre de 2001.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "José Manuel Ciria". Zaragoza Gráfica. Zaragoza, 12 de Abril de 2001.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "De recuerdos y añoranzas, de pasados actuales". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

MARANTZ, Lea: "A squirt with a saying". Periódico Ma'ariv. Tel Aviv, 19 de Octubre de 2001.

MARTÍN RUÍZ, Leticia: "Visiones inmanentes. José Manuel Ciria". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 21 de Diciembre de 2001.

PARREÑO, José María: "La Noche. Imágenes de la noche en el Arte Español 1981-2001". Texto catálogo exposición La Noche. Museo Esteban Vicente. Segovia, Mayo 2001.

PÉREZ-GUERRA, José: "Españoles en primera línea". Revista Ronda Iberia. Madrid, Septiembre 2001.

PIQUERO, José Luis: "En Viaje a los Lagos, Lla obra sal del llenzu pa ocupar tol local". Periódico Les Notices. Oviedo, 18 de Febrero de 2001.

PORTERO, Andrés: "Ciria expone collages con el cuerpo humano como tema". Periódico DEIA. Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

RAPP, David: "José Manuel Ciria - Between Order and Chaos". Periódico Ha'aretz. Tel Aviv, 19 de Octubre de 2001.

REVUELTA, Laura: "Solos en la oscuridad". Periódico ABC. Madrid, 12 de Mayo de 2001.

ROCA, Miquel. Periódico El Punto. 1 de Junio de 2001.

SEAFREE, J: "José Manuel Ciria - Compartimentaciones". Galería Estiarle. Periódico La Brocha. Marzo 2001.

SOLANA, Guillermo: "Marsias o el cuerpo desollado de la pintura". Texto catálogo exposición Sala Rekalde. Bilbao, Diciembre 2001.

SUÁREZ, Rubén: "Sobre el viaje de Ciria a Dasto II". Periódico La Nueva España. Jueves, 15 de Febrero de 2001.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

TINTE, Juan Antonio: "Propios y extraños en la galería Marlborough". Periódico El Punto. Madrid, 20 de Julio de 2001.

TUDELLA, Chus: "Orden y Azar". El periódico de Aragón. 18 de Mayo de 2001.

VARELA, Angela: "Creo que uno de los recursos de los artistas es mirarse siempre al espejo". Periódico La Nueva España. Lunes, 12 de Febrero de 2001.

2000

ABAD VIDAL, Julio César: "La forja de lo informe". Texto catálogo exposición Glosa Líquida. Galería Bores & Mallo. Cáceres, 2000.

ABC: "José Manuel Ciria". Madrid, 19 de Abril de 2000.

BABELIA: "Revisión del paisaje y la luz desde la abstracción". Periódico El País. Madrid, 1 de Abril de 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Dragones ocultos". Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Lines like flames that rise". Texto catálogo exposición Contemporary Masters. Blue Hill Cultural Center. Nueva York, Mayo 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Más allá de la apariencia". Periódico El Mundo. Revista Metrópoli. Madrid, 8 de Septiembre de 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La tela no está sola". Periódico El Mundo. Metrópoli. 15 de Septiembre de 2000.

BARRERA, I.: "Busco la autenticidad". El Periódico de Extremadura. 17 de Noviembre de 2000.

BOTELLA, Juan: "José Manuel Ciria. Azar controlado". Revista Antiquaria. Octubre 2000.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in oosten west-vlaandferen 123" Revista ARTS. Septiembre 2000.

CALDERÓN, Ignacio: "La mirada poliédrica de Ciria". Texto catálogo exposición Glance Reducer. Galería Athena Art. Kortrijk, Septiembre 2000.

CARPIO, Francisco: "Arte combinatoria". Periódico La Razón. Madrid. 29 de Septiembre de 2000.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique: "El destino de la pintura". Periódico Sur. Sábado, 22 de Enero de 2000.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "La visión devorante de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo 2000.

CASTRO MORALES, Federico: "La Colección de la Fundación Colegio del Rey". Texto catálogo exposición Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares, Mayo 2000.

CIRIA, José Manuel: "Notas sobre Elogio a la diferencia". Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero 2000.

CIRIA, José Manuel: "Espacio y luz. (Analítica estructural a nivel medio)". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

CUELLAR, Manuel: "Creadores y creaciones". El País Semanal. Madrid, 19 de Marzo de 2000.

DDO: "L'Espagne en Flandre". Septiembre 2000.

DE BLAS, Mariano: «Meditaciones de un pintor solitario en el bosque de Monfragüe». Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo 2000.

EL MUNDO: "Tàpies y Ciria inauguran el nuevo Centro Portugués de Serigrafía". Madrid, 12 de Junio de 2000.

EL PAÍS: "La abstracción automática de José Manuel Ciria abre una nueva etapa en el Colegio de Arquitectos de Málaga". Málaga, 17 de Enero de 2000.

EL PAÍS: "Trabajo e investigación plástica". Madrid, 7 de Octubre de 2000.

EL PERIÓDICO EXTREMADURA: "El pintor Ciria muestra su visión sobre Monfragüe en el MEIAC". Sábado, 25 de Marzo de 2000.

EL PUNTO: "Lenguajes con futuro". Madrid, 14 de Abril de 2000.

EL PUNTO: «J. M. Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje». Madrid, 26 de Mayo de 2000.

GARCÍA-ABRIL, Antón: «Entre el sueño y la obsesión» Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero 2000.

GARCÍA-IASUÉN, Cristina: "El imán iconográfico". Texto catálogo exposición Quis custodiet ipsos custodes. Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: «Elogio a la diferencia, José Manuel Ciria». Periódico El Punto. Madrid, 21 de Enero de 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "Testigo de un tiempo", El Punto. Madrid, 24 de Marzo de 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "José Manuel Ciria, "Espacio y luz". Periódico El Punto. Madrid, 28 de Abril de 2000.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "José Manuel Ciria". El Cultural. Madrid, 20 de Septiembre de 2000.

HEBDOSCOPE: "José Manuel Ciria Peintures à l'espace Artim". Estrasburgo, 26 de Abril de 2000.

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel: "Desde la luz de Monfragüe hasta el color en los cuadros de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo 2000.

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel: "El nacimiento de Délos o el milagro del agua: La abstracción épica de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

LOGROÑO, Miguel: "Con Bachelard y Ciria en el bosque de Monfragüe". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo 2000.

MÁRQUEZ, Héctor: "José Manuel Ciria, Elogio a la diferencia". Fanzine editado por el Colegio de Arquitectos de Málaga. Málaga, 14 de Enero de 2000.

MUÑOZ, Jorge: "José Manuel Ciria cambia de estilo". Revista Inversión. Madrid, 3 de Noviembre de 2000.

NAHAS, Dominique: "Todos somos fieros acontecimientos". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

PEREDES, Tomás: "Lenguajes con Futuro". Texto catálogo exposición Museo Manuel Teixeira Gomes. Portimão, Abril 2000.

PEREDA, Rosa: "Entrevista con José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo 2000.

PÉREZ-BRYAN, Ana: "La obra de Ciria...". Periódico Sur. Málaga, 14 de Enero de 2000.

REGIÁ SUL: "Portimao mostra Pintura Espanhola contemporânea". Lisboa, 12 de Abril de 2000.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: "Ciria: arte nuevo para un museo". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo 2000.

REPLINGER, Mercedes: "El paisaje en la cámara oscura". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo 2000.

REVISTA PAISAJES: "Emblemas sobre el paisaje". Abril 2000.

REVISTA LEER: "De Manchester a Monfragüe". Mayo 2000.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Ciria, espíritus errabundos". ABC, Cultural. Madrid, 1 de Abril de 2000.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Una mirada irónica al collage". ABC, Cultural. Madrid, 14 de Octubre de 2000.

SÁNCHEZ, Antonio M.: "La obsesión, la repetición y el azar de la abstracción de Ciria". Periódico La Opinión. Málaga, 15 de Enero de 2000.

SALAS, Salvador: "La obra de Ciria inaugura una nueva etapa en la sala de arte del Colegio de Arquitectos". Periódico Sur. Viernes, 14 de Enero de 2000.

SANTOS, Angela: "Pintura Espanhola em exposicao". Maré Alta. Lisboa, Mayo 2000.

SEAFREE, J.: "José Manuel Ciria, emulsión alerta". Periódico Barrio Salamanca". Madrid, 28 de Septiembre de 2000.

SIERRA, Rafael: "El arte de la austeridad". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Abril de 2000.

TINTE, Juan Antonio: "Ciria - del gesto al objetivo... y vuelta". Periódico El Punto. Madrid, 15 de Septiembre de 2000.

TINTE, Juan Antonio: "Ciria, una mirada a su obra". Periódico El Punto. Madrid, 22 de Septiembre de 2000.

URBAN-MENNINGER, Françoise: "José Manuel Ciria, Peintures. Hebdoscope. Estrasburgo, 3 de Mayo de 2000.

TOWERDAWN, Joseph: "Plástica y semántica. Conversación con José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Quis custodiet ipsos custodes. Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 2000.

1999

BARNATÁN, Marcos Ricardo: «El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado». Monografía Intersticios. Madrid, Mayo 1999.

BERNÁRDEZ, Carmen: «Catálogo». Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre 1999.

BONET, Juan Manuel: «Abstracción versus figuración». Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre 1999.

CARRILERO, Alfredo: «José Manuel Ciria» (Entrevista). Revista Tf. Nº 3. Madrid, Abril 1999.

CASTRO, Alfonso: «Premio joven en la exposición de Artes Plásticas». Periódico El Mundo. Madrid, 31 de Julio de 1999.

CERECEDA, Miguel: «Sobre la pintura». Periódico ABC. Madrid, 1 de Mayo de 1999.

CIRCULO DEL ARTE: «José Manuel Ciria». Madrid, Abril 1999.

CIRIA, José Manuel: "Pesadilla antes de Halloween. Fragmentos de la mirada subjetiva". Monografía Intersticios. Madrid, Mayo 1999.



Sala La Lonja, Alicante 2003



Solar calle Valentín Beato, Madrid 2002

CIRIA, José Manuel: "Sin título (La visita transformadora)". Revista de Museología. Madrid, Noviembre 1999.

DE BLAS, Mariano: "A tale from Spain". NY Arts Magazine. Nueva York, 28 de Enero de 1999.

EL MUNDO: "Ciria, premiado". Madrid, 5 de Junio de 1999.

EL PAÍS: "Salón de Otoño de Plasencia de Pintura". Madrid, 21 de Noviembre de 1999.

EL PUNTO: "Ferias y salones monográficos". Madrid, 23 de Abril de 1999.

EL PUNTO: "Ciria gana el certamen de pintura de la Fundación Nicomedes García Gómez". Madrid, 4 de Junio de 1999.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria ganó la Nacional de Valdepeñas". Madrid, 10 de Septiembre de 1999.

EL PUNTO: "Intersticios de J. M. Ciria". Madrid, 17 de Septiembre de 1999.

EL PUNTO: "Entregados los premios del 66º Salón de Otoño 1999". Madrid, 19 de Noviembre de 1999.

GOMEZ, Julián: "José Manuel Ciria, Primera Medalla de la IX Exposición Nacional". Periódico Canfali. Valdepeñas, 1 de Octubre de 1999.

GUTIERREZ, Rosa: "Colección Banco Zaragozano". Revista Arte y Parte. Madrid, Diciembre 1999.

HOY: "Ciria logra el premio Ortega Muñoz en una de las más reñidas ediciones". Plasencia, 21 de Noviembre de 1999.

HUICI, Fernando: "Pinturas para un fin de siglo". Texto catálogo exposición Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo. La Lonja. Zaragoza, Diciembre 1999.

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Oviedo, Octubre 1999.

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Oviedo, Noviembre 1999.

LÁPIZ: "Premios Valdepeñas: IX edición". Madrid, Noviembre 1999.

LOGROÑO, Miguel: "Contra el heroísmo". Texto catálogo exposición Espacio Pintado. C.C. Conde Duque. Madrid, Abril 1999.

MARÍ, Antoni: "Unas reflexiones sobre la abstracción y la figuración". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaria. Madrid, Diciembre 1999.

MARTINEZ, José Luis: "Primera Medalla de la Exposición de Valdepeñas". Periódico La Tribuna. Valdepeñas, 4 de Octubre de 1999.

PÉREZ MUÑOZ, Jorge: "Ciria Primera Medalla en Valdepeñas". Revista Guadalimar. Madrid, Octubre 1999.

REPLINGER, Mercedes: "Imágenes yuxtapuestas". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaria. Madrid, Diciembre 1999.

REY, M. R.: "El XXI Salón de Otoño de Pintura revela la convivencia de estilos". Periódico de Extremadura. Plasencia, 21 de Noviembre de 1999.

SALINAS, Javier: "J. M. Ciria obtiene la Primera Medalla de la IX Exposición Nacional de Artes Plásticas". Periódico Lanza. Valdepeñas, 30 de Junio de 1999.

SANCHEZ RUIZ, Antonio: "El triunfo de José Manuel Ciria". Periódico Canfali. Valdepeñas, 1 de Octubre de 1999.

SOLANA, Guillermo: "Notas sobre la pintura emblemática". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaria. Madrid, Diciembre 1999.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "Espacio pintado". Periódico El Punto. Madrid, 23 de Abril de 1999.

TUDELLA, Chus: "Colección Banco Zaragozano". Texto catálogo exposición Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo. La Lonja. Zaragoza, Diciembre 1999.

VOZMEDIANO, Elena: "Contra el heroísmo". Periódico La Razón. El Cultural. Madrid, 2 de Mayo de 1999.

1998

AGUIRRE, José Ignacio: "5 X 5". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 6 de Febrero de 1998.

AGUIRRE, José Ignacio: "Radiografías en color". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 20 de Noviembre de 1998.

ARTE Y PARTE: "José Manuel Ciria". Madrid, Diciembre 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Líneas como llamas que se elevan". Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Madrid, Enero 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La hora de la pintura". Periódico El Mundo. Madrid, 12 de Febrero de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado". Texto catálogo exposición Galería Antonio Prates. Madrid, Junio 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre 1998.

BONET, Juan Manuel: "Pintura, en singular". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre 1998.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in Vlaanderen, José Manuel Ciria in Athena Art Galley". Revista Arts Antiques Auctions. Nº 294. Kortrijk, Septiembre 1998.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in Oost, en West-Vlaanderen, José Manuel Ciria in Athena Art Gallery". Revista Arts Antiques Auctions. Nº 295. Kortrijk, Octubre 1998.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre 1998.

CERECEDA, Miguel: "José Manuel Ciria, manifiestos de la pintura". Periódico ABC. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

DE ALFONSO, Carlota: "Corrosiones altruistas de J. M. Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 16 de Enero de 1998.

DE ALFONSO, Carlota: "José Manuel Ciria, una pintura, una trayectoria". Periódico El Punto. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

DOOVE, Edith: "De Kracht van het schilderen". De Standaard. Kortrijk, 7 de Octubre de 1998.

DORRONSORO, Lucía: "Veinticinco años de certámenes de arte". Periódico El Mundo. Madrid, 17 de Enero de 1998.

EL PUNTO: "Dermis y epidermis del transcurso". Madrid, 19 de Junio de 1998.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria -A.D. A.- una retórica de la abstracción contemporánea". Madrid, 6 de Noviembre de 1998.

GARCIA-BERRIO, Antonio: "Máscars do olhar: automatismo e intervenção". Revista Galería de Arte". Lisboa, Julio 1998.

GARCIA-BERRIO, Antonio: "José Manuel Ciria, A.D.A., Una retórica de la abstracción contemporánea". Monografía. Madrid, Septiembre 1998.

GARCIA-OSUNA, Carlos: "ARCO: de la vanguardia a la tecnología". Revista Tiempo. Madrid, 16 de Febrero de 1998.

GIL, Iñaki: "Los artistas españoles se concentran en las galerías de París". Periódico El Mundo. Madrid, 10 de Abril de 1998.

HAMMING, Annelette: "Sombras". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Soest, Septiembre 1998.

HOLTHOF, Marc: "Ciria". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Kortrijk, Septiembre 1998.

HOLTHOF, Marc: "Schilderen op slangenheid". Revista Knack Weekend. Kortrijk, 23 de Septiembre de 1998.

JIMÉNEZ, Juan José: "La nueva abstracción de José Manuel Ciria". La Tribuna Dominical. Albacete, 8 de Febrero de 1998.

KUNSTWERK: "Masks of the glance".

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Madrid, Diciembre 1998.

LOGROÑO; Miguel: "Pintura e inmaterial". Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. Madrid, Marzo 1998.

MADERUELO, Javier: "La emoción y madurez de Ciria". Periódico El País. Babelia. Madrid, 14 de Noviembre de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: "José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición itinerante 5 X 5. Madrid, Enero 1998.

MARÍN-MEDINA, José: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 9 de Enero de 1998.

MANZANEDA, Lola: "El arte de las manchas". Revista París Match. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

MUÑOZ, Jorge: "José Manuel Ciria: una promesa hecha realidad". Revista Inversión. Madrid, 30 de Octubre de 1998.

NAHAS, Dominique: "Todos somos fieros acontecimientos". Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Nueva York, Enero 1998.

OTERO, Gloria: "Despliegue retórico". El periódico del Arte. Madrid, 17 de Diciembre de 1998.

PEREDA, Rosa: "La gran obra del siglo". Babelia, periódico El País. Madrid, 14 de Febrero de 1998.

R.M.R.: "25 artistas galardonados por Caja Madrid". Periódico El País. Madrid, 13 de Enero de 1998.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: "La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad". Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. Madrid, Marzo 1998.

REPLINGER, Mercedes: "El sueño de José Manuel Ciria: el último instante de la Tradición". Texto catálogo exposición Galería Antonio Prates. Madrid, Junio 1998.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, A. D. A., Una retórica de la abstracción contemporánea". Monografía. Madrid, Septiembre 1998.

REPLINGER, Mercedes: "Cuaderno de memoria". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre 1998.

REVISTART: "José Manuel Ciria". Barcelona, Noviembre 1998.

REVUELTA, Laura: "Abrir fronteras". Revista Blanco y negro, periódico ABC. Madrid, 22 de Marzo de 1998.

ROMERO, Manuel. "Arte gráfico español contemporáneo". Texto catálogo exposición Instituto Cervantes de Amman. Madrid, Febrero 1998.

SIERRA, Rafael: "Ciria huye de la simplicidad y se adentra en el Barroco". Periódico El Mundo. Madrid, 27 de Octubre de 1998.

SOLANA, Guillermo: "Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Madrid, Septiembre 1998.

TABLEAU MAGAZINE FINE ARTS: "José Manuel Ciria, schilderijen". Soest, 21 de Septiembre de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "José Manuel Ciria, pintura pura". Periódico El Punto. Madrid, 13 de Marzo de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "José Manuel Ciria: pulso vital". Periódico El Punto. Madrid, 25 de Septiembre de 1998.

VISUAL: "José Manuel Ciria". Madrid, Octubre 1998.

VOZMEDIANO, Elena: "José Manuel Ciria, sólo pintura. Periódico La Razón. Madrid, 8 de Noviembre de 1998.

1997

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La imaginaria abstracta". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 26 de Septiembre de 1997

BARRERA, L.: "El Certamen Iberdrola-Uex". Periódico El Periódico Extremadura. Cáceres, 17 de Enero de 1997

CALVO, Pablo: "El fallo de V Certamen Iberdrola-Uex, premia distintas tendencias pictóricas". Periódico Hoy Diario de Extremadura. Cáceres, 17 de Enero de 1997.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Nota de prensa. Seis anuncios (a destiempo) sobre la muerte del arte". Texto catálogo El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas. Madrid, Abril 1997.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Sobre José Manuel Ciria" Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio 1997.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "SOLO" Texto catálogo exposición SOLO. Museo de la Ciudad. Madrid, Julio 1997.

CONDE-SALAZAR, Luis: "Solo you", Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 18 de Julio de 1997.

EL PAÍS: "El Arte y la Prensa recorren juntos un siglo a través de 60 obras". Madrid, 30 de Abril de 1997.

EL PUNTO: "Premio-Adquisición del V Certamen Anual Iberdrola-Universidad de Extremadura". Madrid, 17 de Enero de 1997.

EL PUNTO: "La creación de este siglo". Madrid, 14 de Febrero de 1997.

EL PUNTO: "Estarte cumple 25 años, un recorrido por la gráfica española". Madrid, 9 de Mayo de 1997.

EL PUNTO: "SOLO una propuesta de arte universal en el Museo de la Ciudad". Madrid, 4 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "Ciria en Barcarola". Madrid, 4 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "SOLO: el arte al margen de las tendencias". Madrid, 18 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "Ciria, Feli Moreno, Ricardo Cavada y Ruiz Ortega en Espacio Abierto". Madrid, 19 de Septiembre de 1997.

GARCÍA BERRIO, Antonio: "Sobre el futuro de la pintura abstracta, Ciria y la abstracción deconstructiva". Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio 1997.

GARCÍA BERRIO, Antonio: "José Manuel Ciria: Hallazgo y consistencia de la imagen abstracta". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 1997.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "Siete artistas treintañeros españoles serán las estrellas de ARCO". Revista Tiempo. Madrid, 10 de Febrero de 1997.

HOY Diario de Extremadura: "V Certamen Iberdrola-UJEX de pintura". Cáceres, 17 de Enero de 1997.

LOGROÑO, Miguel: "Collage y Decollage". Texto catálogo El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas. Madrid, Abril 1997.

MARÍN MEDINA, José: "Una visión del arte último". Periódico ABC. Madrid, 3 de Enero de 1997.

NAHAS, Dominique: "Solo". Texto catálogo exposición SOLO. Museo de la Ciudad, Madrid, Julio 1997.

PALLARES, Carmen: "Arte multiplicado". Periódico ABC. Madrid, 14 de Febrero de 1997.

PAREDES, Tomás: "Ciria, María Gómez y A. de la Pisa, premiados en la II Trienal de Obra Gráfica de Egipto". Periódico El Punto. Madrid, 6 de Junio de 1997.

PARREÑO, José María: "Cuatro abstracciones". Periódico ABC. Madrid, 26 de Septiembre de 1997.

PÉREZ-GUERRA, José: "V Certamen de pintura Iberdrola-UJEX". Periódico El Punto. Madrid, 7 de Febrero de 1997.

PÉREZ-GUERRA, José: "Arte y Prensa, éste y el siglo anterior". Periódico El Punto. Madrid, 2 de Mayo de 1997.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, residuos de la memoria". Texto catálogo The Meals. Madrid, Enero 1997.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, la huella del tiempo y la arquitectura de la memoria". Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio 1997.

RODRÍGUEZ DEL ALAMO, Jorge: "Retrato del arte español" Periódico El Mundo (La Revista). Madrid, 9 de Febrero de 1997.

ROMERO, Manuel: "Arte Gráfico Español Contemporáneo". Texto catálogo II Trienal Internacional de Arte Gráfico El Cairo. Madrid, Mayo 1997.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "En el VI Certamen Nacional de Dibujo de la Fundación Gregorio Prieto". Periódico El Punto. Madrid, 7 de Febrero de 1997.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Solo, el arte al margen de las tendencias". Periódico El Punto. Madrid, 18 de Julio de 1997.

SALAZAR, María José: "Grabado español en 1997". texto catálogo XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Madrid, Mayo de 1997.

SIERRA, Rafael: "ARCO abre sus puertas como la pasarela del mestizaje en el arte". Periódico El Mundo, Madrid, 13 de Febrero de 1997.

SIERRA, Rafael: "Ciria muestra en Nueva York antiguos trabajos al lado de su última hornada". Periódico El Mundo, Madrid, 30 de Diciembre de 1997.

SOLANA, Guillermo: "Mancha y memoria, pinturas de José Manuel Ciria". Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio 1997.

SOLANA Guillermo: "Epifanías". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 1997.

1996

ALVEAR, Carmen: "La Fundación AENA presenta sus fondos de pintura, escultura y grabado". Periódico ABC. Madrid, 7 de Febrero de 1996.

ANDRÉS RUIZ, Enrique: "Creencias de la pintura abstracta: años cincuenta versus años noventa". Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero 1996.

ARTE Y PARTE: José Manuel Ciria. Madrid, Febrero 1996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Memorias creadoras, los papeles pintados de Ciria". Periódico El Mundo. Madrid, 19 de Enero de 1996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Líricos o épicos". Periódico El Mundo. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La pintura emergente". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Diciembre de 1996.

BARÓN, Javier: "La Bienal de Oviedo de 1996". Texto catálogo exposición VII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo. Oviedo, Noviembre 1996.

BONET, Juan Manuel: "Acerca del lirismo en nuestra pintura reciente". Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco: "Consideraciones sobre el uso y la función del arte en las obras públicas del mundo contemporáneo". Texto catálogo Aena Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero 1996.

CASSIANI, Alejandro: "José Manuel Ciria". Revista el Pasajero. Buenos Aires, Abril 1996.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Diez notas (de lectura). Elementos del acecho a la pintura de Ciria". Texto catálogo El Tiempo Detenido. Madrid, Diciembre 1996.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Pinceladas". Texto catálogo exposición VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Madrid, Noviembre 1996.

CINCO DÍAS: "Ciria exhibe en el Banco Zaragozano". Madrid, 16 de Febrero de 1996.

CIRIA, José Manuel: "79 Richmind Grove y algunos saltos (in)apropiados". Texto catálogo exposición Apropiaciones. Galería 57. Madrid, Enero 1996.

CIRIA, José Manuel: "El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma". Texto catálogo El tiempo detenido. Roma, Junio 1996.

COROMINAS, María José: "Algunas cuestiones sobre la situación del arte actual". Texto catálogo I Mostra Bienal d'Art d'Alcoi. Alcoi, Noviembre 1996.

DANVILA, José Ramón: "J.M. Ciria. La apropiación de la pintura". Periódico El Punto. Madrid, 19 de Enero de 1996.

DIARIO 16: "El pintor Ciria expone en Zaragoza". Zaragoza, 5 de Febrero de 1996.

D.Z.: "Ciria proyecta su mirada pictórica en el Zaragozano". Periódico ABC. Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: "Se constituye un escaparate del coleccionismo actual". Madrid, 9 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: "XV Edición un Arco más Español". Madrid, 16 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: "Las acciones del patrocinio marcan los ritmos culturales". Madrid, 17 de Mayo de 1996.

EL PUNTO: "Dibujos, una colectiva de artistas españoles de hoy". Madrid, 20 de Septiembre de 1996.

EL PUNTO: "Premios Caja de Madrid". Madrid, 18 de Octubre de 1996.

EL PUNTO: "Becarios en la Real de San Fernando". Madrid, 25 de Octubre de 1996.

EL PUNTO: "Estampa 96". Madrid, 8 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: "Moldes, Fuente y Ciria, premios del primer Salón de Otoño de La Coruña". Madrid, 8 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, Premio Nacional de Dibujo Gregorio Prieto". Madrid, 15 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: "Primer Salón de Otoño de pintura". Madrid, 20 de Diciembre de 1996.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria ganó el premio de pintura del Colegio de Abogados". Madrid, 20 de Diciembre de 1996.

ÉPOCA: "Arco 96, una feria para todos". Madrid, 10 de Febrero de 1996.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: "Conversaciones romanas: José Manuel Ciria y la abstracción deconstructiva". Periódico Diario 16. Madrid, 30 de Marzo de 1996.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: "Fin de Siglo y Futuro de las Artes". Revista de Occidente. Madrid, Junio 1996.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "Colecciones Institucionales". Periódico ABC. Madrid, 8 de Febrero de 1996.

HERALDO DE ARAGON: "Límites anclados en la tradición". Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

HUICI, Fernando: "La mirada enmascarada". Texto catálogo exposición Máscaras de la Mirada, Banco Zaragozano. Madrid, Enero 1996.

HUICI, Fernando: "Arte español joven en los noventa". Periódico El País. Madrid, 3 de Febrero de 1996.

IMAÑA, Ángeles: "José Manuel Ciria". Texto catálogo AENA Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero 1996.

JIMÉNEZ, Pablo: "José Manuel Ciria, línea y mancha". Periódico ABC. Madrid, 19 de Enero de 1996.

LABORDETA, Angela: "Tengo los pies hincados en la tradición española". Periódico Diario 16. Zaragoza, 8 de Febrero de 1996.

LÁPIZ: "José Manuel Ciria". Madrid, Febrero 1996.

LOGROÑO, Miguel: "Donde nacen los signos". Texto catálogo exposición Máscaras de la Mirada, Banco Zaragozano. Madrid, Enero 1996.

LOGROÑO, Miguel: "Sobre el tiempo en suspensión". Texto catálogo El tiempo detenido. Madrid, Diciembre 1996.

LÓPEZ, Eva: "José Manuel Ciria" Revista Aki Zaragoza Magazine. Zaragoza, Febrero 1996.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "José Manuel Ciria". Periódico Heraldo de Aragón. Zaragoza, 29 de Febrero de 1996.

LOZANO, Jorge: "Texto presentación Catálogo Becarios de Roma 1996". Roma, Mayo 1996.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: "Lenguajes heterogéneos y modernidad". Texto catálogo Certamen Iberdrola-UEX. Cáceres, Diciembre 1996.

MADERUELO, Javier: "José Manuel Ciria: serena gestualidad". Periódico El País. Madrid, 10 de Febrero de 1996.

MARTIRENA, Francisco: "José Manuel Ciria, tiempo, memoria y espíritu crítico". Revista El Pasajero. Buenos aires, Abril 1996.

MESTRE MOLTO, José A.: "Una voluntad resuelta". Texto catálogo I Mostra Bienal d'Art d'Alcoi. Alcoi, Noviembre de 1996.

MUÑOZ, Jorge: "Vuelve con fuerza la abstracción". Revista Inversión. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

MUÑOZ, Jorge: "Abstractos del 2000". Revista Inversión. Madrid, 18 de Octubre de 1996.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "Encuentros en la reconstrucción de la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta". Texto catálogo AENA Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero 1996.



Monasterio de Prado, Valladolid 2010



Palacio Simeón, Orense 2010

NUE (Noticiario de la Universidad de Extremadura): "Certamen de pintura Iberdrola-Uex". Cáceres, Diciembre 1996.

OLMO, Santiago B.: "Las preguntas de la pintura". Revista LÁPIZ. Madrid, Febrero 1996.

PAREDES, Tomás: "Ojo, charco, perro". Texto catálogo exposición Apropiaciones. Galería 57. Madrid, Enero 1996.

PAREDES, Tomás: "Líricos del fin de siglo: lo natural y lo artificioso". Periódico El Punto. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

PÉREZ-GUERRA, José: "José M. Ciria: Máscaras de la Mirada". Periódico El Punto. Madrid, 9 de Febrero de 1996.

PÉREZ-GUERRA, José: "Abstracciones de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 31 de Mayo de 1996.

REVUELTA, Laura: "José Manuel Ciria, el instante detenido". Revista Blanco y Negro. Madrid, 21 de Enero de 1996.

SANTOS AMESTOY, Dámaso: "Límites de una exposición". Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero 1996.

S.C.: "Líricos del fin de siglo, explora la relación entre poesía y pintura en los 90". Periódico ABC. Madrid, 8 de Febrero de 1996.

SERRANO, Carmen: "Pasé a la abstracción por curiosidad". Periódico El Periódico de Aragón. Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

SIETE DE ARAGON: "En abstracto Máscaras de la Mirada". Zaragoza, 16 de Febrero de 1996.

TUDELLA, Chus: "Máscaras de la Mirada". Periódico El Periódico de Aragón. Zaragoza, 7 de Marzo de 1996.

VISUAL: "José Manuel Ciria". Madrid, Febrero 1996.

YA: "La Reina doña Sofía recorre Arco". Madrid, 9 de Febrero de 1996.

YVARS, José Francisco: "El coleccionismo, esa quimera contemporánea". Texto catálogo Aena Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero 1996.

1995

ALVAREZ ENJUTO, José Manuel: "Entre distancias". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio 1995.

ARTS, Antiques, Auctions: "Kunst in Vlaanderen. José Manuel Ciria in Athena Art Gallery". Kortrijk, Noviembre de 1995.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "José Manuel Ciria encerrado en su maquina del tiempo". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio 1995.

BONET, Juan Manuel: "La pintura de los años ochenta y noventa en la Colección Argentaria". Texto catálogo Colección Argentaria. Madrid, Mayo 1995.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "La mirada extranjera". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio 1995.

CIRIA, José Manuel: "La ilusión de lo excepcional", Diario 16. Madrid, 11 de Febrero de 1995.

CIRIA, José Manuel: "Sobre Mnemosyne y lo efímero". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio 1995.

DANVILA, José Ramón: "De nuevo París...". Periódico El Punto, Madrid, 31 de Marzo de 1995.

EL PAÍS: "Los artistas becados en París exponen su trabajo". Madrid, 29 de Marzo de 1995.

EL PUNTO: "Los puntos cardinales de Europa". Madrid, 10 de Febrero de 1995.

GARCÍA SALAZAR, Antonio: "De la recreación en la memoria". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio 1995.

HUICI, Fernando: "La mirada enmascarada". Texto catálogo exposición Banco Zaragozano. Madrid, Diciembre 1995.

KÖLNER STADTANZEIGER: "José Manuel Ciria, Die Poesie Zarter liniengeflechte". Colonia, 3 de Enero de 1995.

LOGROÑO, Miguel: "Mnemosyne: la memoria del arte". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio 1995.

LOGROÑO, Miguel: "Donde nacen los signos". Texto catálogo exposición Banco Zaragozano. Madrid, Diciembre 1995.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "El sentido de la memoria". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio 1995.

MADERUELO, Javier: "Volver de París". Periódico El País. Madrid, 13 de Abril de 1995.

MONTOLIO, Celia: "Cruce de memorias". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio 1995.

MURRIA, Alicia: "Solo la luz provoca sombras". Texto catálogo exposición De nuevo París. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e Instituto Cervantes de París. Madrid, Marzo 1995.

NAGOYA, Satoru: "Future of Nicaif in the balance". Periódico The Japan Times. Tokio, 2 de Abril de 1995.

PAREDES, Tomas: "José Manuel Ciria: Mnemosyne y los cuadros blancos". Periódico El Punto. Madrid, 27 de Octubre de 1995.

PARREÑO, José María: "Becarios de París". Periódico ABC. Madrid, 14 de Abril de 1995.

PÉREZ-GUERRA, José: "La piel de lo orgánico en versión Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 10 de Febrero de 1995.

PÉREZ-GUERRA, José: "Ciria en tierra del sol naciente". Periódico El Punto. Madrid, 14 de Julio de 1995.

1994

AGANZO, Carlos: "José Manuel Ciria". Periódico YA. Madrid, 6 de Septiembre de 1994.

ARTE OMEGA: "Gesto y Orden". Barcelona, Septiembre 1994.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Todo distinto". Periódico El Mundo. Madrid, 2 de Septiembre de 1994.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Los conjurados". Periódico El Mundo. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

BERGER, Laurel: "José Manuel Ciria, controlled coincidence". Revista ARTnews. Nueva York, Octubre 1994.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Notas de un interrogatorio infantil (y otras consideraciones)". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 10 de Marzo de 1994.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Semillas de la noche". Texto catálogo exposición Gesto y Orden, Palacio de Velázquez. Madrid, 16 de Mayo de 1994.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Laberinto de intensidades pictóricas". Diario 16. Madrid, 2 de Junio de 1994.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Sombras, huellas y vibraciones". Diario 16. Madrid, 12 de Septiembre de 1994.

CIRIA, José Manuel: "Ideas de paso". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 4 de Marzo de 1994.

EL MUNDO: "Gesto y Orden". Periódico El Mundo. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.

EL PAÍS: "Gesto y Orden". Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

EL PUNTO: "Adquisiciones en los nacionales Ciudad de Alcorcón". Madrid, 11 de Febrero de 1994.

EL PUNTO: "Gesto y Orden", Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

EL PUNTO: "El Centro Nacional de Exposiciones...". Madrid, 30 de Septiembre de 1994.

EL PUNTO: "FIAC'94: El arte español ha tenido sitio". Madrid, 21 de Octubre de 1994.

EL PUNTO: "Espacios consecuentes de Ciria". Madrid, 11 de Noviembre de 1994.

EL PUNTO: "Ciria, en la Capilla del Oidor". Madrid, 2 de Diciembre de 1994.

EL PUNTO: "Ciria, Premio Internacional de la Bienal de El Cairo". Madrid, 21 de Diciembre de 1994.

FERNÁNDEZ, Montserrat: "Gesto y Orden". Revista Ronda Iberia. Madrid, Septiembre 1994.

F.J.: "Gesto y Orden". Periódico El País. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.

FRECHILLA, Marta: "Gesto y Orden". Periódico ABC. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.

GALLERO, José Luis: "La Abstracción figurada". Periódico ABC. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

GARCÍA, Miguel Ángel: "Gesto y Orden". Revista Antena Semanal. Madrid, 11 de Septiembre de 1994.

GARCÍA RUBI, Amalia: "Entre el orden y el azar". Periódico El Punto. Madrid, 11 de Enero de 1994.

GARNERIA, José: "El uso de la palabra". Periódico Levante. Valencia, 14 de Enero de 1994.

HUICI, Fernando: "Afinidades electivas". Periódico El País. Madrid, 17 de Septiembre de 1994.

MADERUELO, Javier: "El gesto de Dionisos, frente al orden de Apolo". Texto catálogo exposición Gesto y Orden, Palacio de Velázquez. Madrid, 24 de Mayo de 1994.

MALAGÓN, Juan Carlos: "Gesto y Orden: La utopía creadora". Revista Guía del Ocio. Madrid, 12 de Septiembre de 1994.

MONTOLIO, Celia: "En el límite, y después". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 20 de Marzo de 1994.

MUÑOZ, Jorge: "Tres pintores para invertir". Revista Inversión. Madrid, 21 de Octubre de 1994.

PAREDES, Tomás: "Gesto y Orden". Periódico El Punto. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

PELLICER, Nello: "Pintura Lírica". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Enero de 1994.

ROMERO, Manuel: "El pensamiento estructurado". Texto catálogo V Bienal Internacional de El Cairo. Madrid, Diciembre 1994.

1993

ALONSO, Andoni: "Un investigador". Periódico El Mundo. Madrid, 10 de Septiembre de 1993.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Huellas en la lona". Periódico El Mundo. Madrid, 22 de Enero de 1993.

BLANCO, Javier: "La belleza del azar". Revista Antena Semanal. Madrid, 2 de Mayo de 1993.

BONET, Juan Manuel: "Lirismo y construcción". Texto catálogo exposición Galería El Diente del Tiempo. Valencia, 14 de Noviembre de 1993.

CIRIA, José Manuel: "El sueño de la palabra, la memoria y el tiempo". Revista Tendencias. Valencia, Diciembre 1993.

DANVILA, José Ramón: "El control de las sensaciones". Periódico El Punto. Madrid, 15 de Enero de 1993.

D.C.J.: "José Manuel Ciria". Atlántico Diario. Vigo, 14 de Mayo de 1993.

EL PUNTO: "Visiones de siete jóvenes artistas". Madrid, 13 de Septiembre de 1993.

EL PUNTO: "Obra seriada en la feria de Düsseldorf". Madrid, 1 de Octubre de 1993.

EL PUNTO: "Ciria, una voluntad hecha cuadros". Madrid, 15 de Octubre de 1993.

EL PUNTO: "Adquisiciones de plástica contemporánea en Vitoria". Madrid, 12 de Noviembre de 1993.

FRANCES, Fernando: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 1 de Octubre de 1993.

GARCÍA RUBI, Amalia: "José Manuel Ciria, pintura-pintura". Periódico El Punto. Madrid, 28 de Mayo de 1993.

GARCÍA RUBI, Amalia: "Personal de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 10 de Septiembre de 1993.

HUBERT LEPICOUCHE, Michel: "Un aguzanieves camina sobre el agua negra". Texto catálogo exposición Galería Altxerri, San Sebastián, Villafranca, Abril 1993.

KORTADI, Edorta: "Piel de agua". Periódico DEIA. San Sebastián 17 de Octubre de 1993.

MADERUELO, Javier: "José Manuel Ciria". Revista El Guía. Barcelona, 20 de Junio 1993.

MONTOLIO, Celia: "José Manuel Ciria". Revista LÁPIZ. Madrid, Febrero 1993.

PAREDES, Tomás: "Una insistente mirada hacia dentro". Periódico El Punto. Madrid, 12 de Febrero de 1993.

RUIZ DE EGUINO, Iñaki: "La imagen de una piel de agua". Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 2 de Octubre de 1993.

SÁEZ-ANGULO, Julia: "Arte con ARCO al fondo". Revista Antiquaria. Madrid, Febrero 1993.

SCHNEDER, Bruno F.: "Kreishaus-Galerien". Periódico Kölnische Rundschau. Colonia, 16 de Noviembre de 1993.

TORRES, Mar: "Forma sin forma", Periódico El Mundo. Valladolid, 20 de Enero de 1993.

VILORIA, María Aurora: "Niveles y registros", Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 5 de Febrero de 1993.

VISUAL: "Pinturas de José Manuel Ciria". Madrid, Enero 1993.

1992

DIARIO DE ALCALÁ: "Ausencias en la ciudad de Alcalá". Alcalá de Henares, 10 de Octubre de 1992.

DIARIO DE ALCALÁ: "José Manuel Ciria, ganador del premio Alcalá de pintura". Alcalá de Henares, 15 de Octubre de 1992.

DÍAZ-MAROTO, José María: "Equivalencia y revolución". Revista Miguel Ángel. Madrid, Marzo 1992.

EL PUNTO: "El grito mudo de Ciria". Madrid, 5 de Junio de 1992.

EL PUNTO: "Pasos recientes de José Manuel Ciria". Madrid, 18 de Septiembre de 1992.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, premio Ciudad de Alcalá de pintura". Madrid, 30 de Octubre de 1992.

EL PUNTO: "GRAFIC-ART 92". Madrid, 13 de Noviembre de 1992.

HUICI, Fernando: "Bajo la piel". Texto catálogo exposición Adage, Galería Almirante. Madrid, Diciembre 1992.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "Mirada interior-exterior". Texto catálogo exposición I.C.E., Munich. Zaragoza, Marzo 1992.

MADERUELO, Javier: "Afirmación de otra coherencia en la pintura". Texto catálogo exposiciones Galería Delpasaje, Valladolid, y Galería Ad Hoc, Vigo. Valladolid, Noviembre 1992.

SPIEGEL, Olga: "Grafic-Art". Periódico La Vanguardia. Barcelona, 6 de Noviembre de 1992.

VILLALBA, Gabriel: "Signos positivos". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt, Colonia. Madrid, Julio 1992.

VISUAL: "José Manuel Ciria". Madrid, Junio 1992.

VISUAL: "Ciria en Colonia". Madrid, Octubre 1992.

1991

ALVAREZ ENJUTO, José Manuel: "Del enfrentamiento de dos emociones antagónicas, el desasosiego". Texto catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid, Octubre 1991.

ARIAS, Fernando: "Lenguaje y comunicación", Periódico Hoja del Lunes. Valencia, 21 de Enero de 1991.

CARRETERO, Manuel: "El compromiso de la pintura con la cruda realidad". Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 30 de Noviembre de 1991.

CARRETERO, Manuel: "Acto PostRacional", Periódico Castellón. Castellón, 6 de Diciembre de 1991.

CASTAÑO, Adolfo: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 31 de Enero de 1991.

CHAVARRI ANDUJAR, F.J.: "Exposición de J.M. Ciria". Periódico Las Provincias. Valencia, 15 de Enero de 1991.

GARCÍA SALAZAR, Antonio: "Sobre Acto PostRacional". Texto catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid, Octubre 1991.

GARNERIA, José: "La presencia de un lenguaje". Texto catálogo exposición Galería Uno. Madrid, Abril 1991.

LOPE, Víctor: "La abstracción acuosa...". Periódico ABC Aragón. Zaragoza, 16 de Mayo de 1991.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "José Manuel Ciria". Periódico Herald de Aragón. Zaragoza, 23 de Mayo de 1991.

PAREDES, Tomás: "Un nuevo lenguaje para la abstracción". Periódico El Punto. Madrid, 31 de Mayo de 1991.

PÉREZ-GUERRA, José: "El lenguaje de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 18 de Enero de 1991.

PÉREZ-GUERRA, José: "Este tiempo nueve expresiones". Periódico El Punto. Madrid, 5 de Julio de 1991.

PONCE, Fernando: "Más allá de la razón". Revista Antiquaria. Diciembre 1991.

PRATS RIVELLES, Rafael: "En el lenguaje pictórico". Periódico Levante. Valencia, 18 de Enero de 1991.

PRATS RIVELLES, Rafael: "José Manuel Ciria en Al.Hanax". Revista CYAN. Madrid, Febrero 1991.

ROMO, Agustín: "José Manuel Ciria". Revista Correo del Arte. Madrid, Diciembre 1991.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "La huella del agua". Periódico El Punto. Madrid, 17 de Mayo de 1991.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Ciria, pasos en su progresión". Periódico El Punto. Madrid, 8 de Noviembre de 1991.

SOBRINO, Alvaro: "Pintar sobre los elementos". Revista Visual. Madrid, Diciembre 1991.

1990

A.A.: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 19 de Abril de 1990.

JIMÉNEZ, Pablo: "Entre el signo y el gesto". Texto catálogo exposición Galería Al.Hanax. Madrid, Diciembre 1990.

PÉREZ-GUERRA, José: "Nueve en uno, un espacio nuevo". Periódico El Punto. Madrid, 8 de Noviembre de 1990.

REVERTE, Miguel: "José Manuel Ciria". Revista Ronda. Madrid, Marzo 1990.

1989

PAREDES, Tomás: "Ciria: Un expresionismo bronco". Periódico El Punto. Madrid, 11 de Marzo de 1989.

PAREDES, Tomás: "José Manuel Ciria, una narración apasionada". Periódico El Punto. Madrid, 9 de Junio de 1989.

PAREJA, Victoria: "Ciria expone Personajes encerrados". Periódico YA. Madrid, 13 de Febrero de 1989.

1988

PÉREZ DE AZOR, José: "Ciria, su expresividad". Periódico El Punto. Madrid, 30 de Septiembre de 1988.

RUBIO, Javier: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 29 de Septiembre de 1988.

YA: "José Manuel Ciria expone su obra más reciente". Madrid, 28 de Septiembre de 1988.

1987

LORENTE, Manuel: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Sevilla, 31 de Octubre de 1987.

TEXTOS EN VALENCIÀ

METODOLOGIA I PATRÓ EN LA PINTURA

Consuelo Císcar Casabán

Directora de l'IVAM

La pittura è una cosa mentale LEONARDO DA VINCI

"L'interessant de l'art és que no té límits, interns ni externs, per això sempre resulta difícil definir què és art. Però, en eixe sentit, l'art és curiós en relació a la ciència. Quan Pollock fa les seues taques sobre la tela, és impossible repetir eixe acte. El moment de fer en l'art és fonamental i irrepetible". Són estes algunes consideracions de l'artista Eduardo Kac que compartisc i faig pròpies al disposar-me a disfrutar i interpretar la nova exposició de José Manuel Ciria on s'arplega el treball més excel·lent d'esta última dècada (2001-2011) realitzat entre Madrid i Nova York.

La investigació científica ha estat latent en l'art des dels seus orígens. Però fins que no arriba l'art abstracte no s'intenta plasmar la base d'eixos estudis com a creació artística pròpia. Per exemple, els estudis i les teories dels colors s'havien tingut en compte des de segles anteriors a Kandinsky però, el color en si mateix no es convertix en naturalesa d'obra d'art fins que artistes com Barnett Newman, Mark Rothko o Ad Reinhardt decidixen que la mateixa tela servix per a investigar sobre eixos conceptes. Una cosa pareguda ocorre amb els estudis geomètrics tan presents des de Vitruvi en la Grècia clàssica, reformulats per Leonardo en el Renaixement, ja que no van formar part del mateix quadre fins a l'arribada dels cubistes o del suprematisme de Malevich i els seus deixebles, els quals apliquen al quadre directament estes investigacions. El cubisme busca en les aplicacions científiques el seu mètode de treball com ho farà més avant l'art cinètic o l'op art. I així un llarg etcètera de noms i moviments que podria continuar mencionant per a mostrar la correlació que existix entre la teoria i l'aplicació d'esta.

Com veiem hi ha una relació profunda i històrica entre art i investigació científica. M'he volgut detindre en esta connexió ja que està estretament vinculada a la metodologia artística que seguix José Manuel Ciria en la producció de la seua obra. Esta fixació per cuidar l'estètica conceptual dels seus quadres des d'una perspectiva analítica i científica l'ha portat a crear una trajectòria al marge dels patrons convencionals per on es conduïx l'art contemporani. Ciria, en este sentit, se situa en el grup reduït d'artistes que perfilen la seua carrera des del pensament i no des de la maquinària del comerç i del consum. D'esta manera, realitza incursions en el camp de la teoria amb programes d'investigació abstracta com *Gest i orde*, elaborat a principis dels 90, i en el qual du a terme una anàlisi detallada dels elements constitutius de la imatge plàstica.

Mencionava més amunt dos elements que, al meu parer, a més d'este interès per intel·lectualitzar el procés de la seua obra, són clau en la trajectòria de Ciria: d'una banda l'ús continuat de qualsevol tipus d'elements geomètrics i, per una altra banda, l'abstracció. Ambdós experiències plàstiques han sigut una constant en la seua obra, tal com podem comprovar en la sala de l'IVAM on pengen les seues teles més recents, distribuïdes cronològicament i per "sèries".

D'esta manera, Ciria arreplega la linealitat i la precisió geomètrica dels artistes constructivistes, els quals rebutjaven per complet la tendència de l'art per l'art, ja que la contemplació estètica no tenia valor si no estava acompanyada de contemplació ètica i teòrica. D'altra banda, l'abstracció, al meu entendre, li ve donada per l'anomenat "transavantguardisme", que va tindre el màxim apogeu en els anys huitanta i, encara que va ser en conjunt prou figurativa, va assumir algunes premisses estètiques de l'expressionisme abstracte com la gestualitat, els grans formats, taques informes, etc.

De tot això, i d'altres vinculacions culturals i filosòfiques, deriva el llenguatge i l'estil pictòric de Ciria, que pot definir-se per un fort contrapunt, ja que, d'una banda, trobem una obra fonamentada en mètodes científics i consolidada en una plataforma teòrica i acadèmica, mentres que, d'altra banda, descobrim l'aparença i la forma irracional de l'abstracció, en unes ocasions figurativa i en altres expressionista. En esta col·lisió d'interessos estètics o en este contrast de llibertats troba la seua fortalesa l'obra de l'artista britànic.

La sèrie "Caps de Rorschach" és una mostra de l'abstracció figurativa que l'artista ha generat en els últims anys, després d'ubicar el seu estudi en el cor de la costa est nord-americana. La primera sensació que eixes imatges provoquen en l'espectador és de païra i angoixa, degut a l'expressió terrorífica que emeten. Són cares desencaixades, com si foren producte d'un trastorn mental o estigueren presenciant una escena que els provoca alienació, tristesa o malestar.

Com dic, les obres de Ciria van més enllà; busquen que l'espectador trobe una doble lectura o una interpretació profunda del que veu representat en el quadre, ja que tot el que apareix en escena està disposat per a comunicar un missatge o un concepte concret. En esta ocasió, l'home trastornat de Ciria transmet la irritació del ciutadà quan, en aguarar a la finestra des d'on es veu passar el món, sent vertigen al contemplar una societat corrompuda i desequilibrada. Davant d'eixa visió poc satisfactòria, el rostre es transforma o, més ben dit, es deforma i cobra un aspecte violent i dolorit que ratlla la bogeria. Per tant, és el personatge de la tela qui té por de nosaltres, els espectadors, al veure'ns aparèixer acompanyats d'adjectius que ens desqualifiquen diàriament a causa de la indolència que demostrem, entre moltes altres obligacions, davant de la defensa dels drets humans.

D'altra banda, la sèrie "Memòria abstracta" abandona la figuració per a centrar l'atenció en altres tècniques pròximes a l'informalisme, on aborda temes com la memòria i el temps. Potser serà esta sèrie la més lírica i poètica d'esta exposició, ja que, amb poques pinzellades, l'artista condensa un sòlid i valuós nombre de significats. Hi veiem, doncs, com recorre a taques de colors que queden encaixades en xicotetes cel·les del que podria ser una taula d'escacs per a, amb això, expressar metafòricament la visió fragmentària del món actual. Les taques, com a ciutadans estandarditzats, queden retingudes en les cel·les imposades i delimitades per una classe dominant feridora. En els seus habitatges viuen la desgràcia de la incomunicació, l'aïllament

i la passivitat, víctimes de la seua condició, del seu record i de la tirania del seu temps.

Les ombres, els punts de llum, els colors càlids (rojos i grocs sobretot) les tonalitats de negres, etc. formen una gamma cromàtica que, combinada entre si, bé en pintura o en dibuix, componen una atractiva fisonomia artística que fa de l'obra de Ciria un escenari pictòric lliure i recognizable per la seua originalitat, intel·lectualitat i consciència social.

En definitiva, esta mostra, no sols identifica l'essència de l'obra de José Manuel Ciria, sinó que arreplega una època de transició pictòrica que fluïx entre dos ciutats, dos estudis, dos formes de mirar l'art que, finalment, es canalitzen i coincidixen en una mateixa voluntat: la de crear espais personals des d'on, per mitjà de l'art més genuí, poder manifestar-se i reflexionar sobre la societat contemporània.

CONCEPTES OPOSATS

Una entrevista amb José Manuel Ciria

Kara Vander Weg

Amèrica no és ja un nou món, encara que certament és i serà sempre un altre món. No es tracta merament d'una qüestió de civilització, de mentalitat, de costums o d'algun progrés social, econòmic o mecànic més o menys avançat a Europa. És més aïna una qüestió de molècules, de clima, d'un aire distint o una qualitat especial dels rajos del sol. La llum i la temperatura hi són diferents. Té quelcom de la calidesa humida d'un hivernacle, inclús a la mitat de l'hivern; també té quelcom de la llum d'un hivernacle. A Amèrica, home i objecte perden la seua ombra.

GIORGIO DE CHIRICO, París, 29 de gener de 1938¹

La primera vegada que vaig veure José Manuel Ciria va ser en 2009, quatre anys després que es mudara d'Espanya a Nova York. Asseguda per primera vegada en el seu estudi de La Guardia Place, em vaig quedar impressionada per com té d'enfocada la seua prolífica carrera, per la seua determinació i, també, per la seua ferma confiança en Nova York i en el seu potencial artístic. Verdaderament té fe en la ciutat, i en el país, com a catalitzador del canvi. No és casualitat que el seu estudi estiga ubicat al Soho, que va ser, fa algunes dècades, el cervell artístic de l'urbs. S'ha situat geogràficament en l'epicentre històric.

Un fet irònic, que per descomptat no passa desapercbut a Ciria, és que no es va produir un canvi dramàtic en la seua obra arran del seu trasllat a un altre continent, ni n'hi ha hagut des de llavors, a pesar de les seues freqüents visites a Espanya. No obstant això, Ciria parla sovint de la llibertat, o la folgança, que s'ha fet present en la seua obra des que està a Amèrica. Estic d'acord amb ell i opine que el que mostra esta exposició, en orde cronològic, és la fluïdesa creixent del seu variat estil al llarg de l'última dècada. Hi ha ara una oscil·lació quasi constant entre el que és abstracte i el que és figuratiu, o entre precisió exigent i gest atzarós. Pintura i dibuix es combinen ara amb vídeo. Hi ha tensió, a més d'harmonia. Tal vegada siga este l'efecte de Nova York. En esta ciutat tan desafiadora i competitiva és important considerar, i reconsiderar, totes les opcions. Això és exactament el que Ciria sembla que fa, i les possibilitats són infinites i emocionants. Ciria m'ha rebut molt amablement en sa casa estudi moltes vegades durant estos últims anys. He tingut el plaer de mantindre moltes xarrades amb ell. El que seguix és una d'estes conversacions.

Kara Vander Weg: José, has dit que "és l'obra la que s'elabora per si mateixa i jo sóc una ferramenta més, en la mateixa categoria que el pinzell o la tela. Exercisc control sobre la composició, però no sobre el resultat final". No obstant això, apliques de manera constant uns

paràmetres concrets al teu treball artístic, que has definit per mitjà de tesis com Abstracció Deconstructiva Automàtica (ADA, 1990) o la més recent, Dinàmica d'Alfa Alineacions (DAA, 2004). En la teua obra sembla que existix una tensió palpable —entre control rigorós i llibertat total, entre dures arestes geomètriques i taques informes, així com entre els orígens de la teua obra a Madrid i a Nova York. Esta és la idea en què es basa el títol de l'exposició, "Conceptes Oposats". Podries explicar de quina manera l'oposició i la tensió regixen les teues idees i la producció de la teua obra?

José Manuel Ciria: Intentem anar per parts. Una de les cinc parcel·les analítiques que conformaven ADA en la seua primera plataforma o estrada era la utilització de tècniques d'atzar controlat. Una formulació heretada del surrealisme, que en primera instància servia per a generar camps de textures de color, simplement per a evitar els colors plans. Sempre em van interessar aquelles tècniques que escapen del control ferri de l'artista: el *frottage*, el *grattage*, la calcomania, el pendoleig o posterior *dripping*... Inspirat en estes tècniques, el que vaig aconseguir en el seu moment va ser inventar 21 categories o noves possibilitats. Quan deia que l'obra s'elaborava per si mateixa, volia dir que quan utilitzava estes tècniques jo mateix em convertia en una mera ferramenta, igual que la broxa o el pinzell, el pigment o el suport. L'única cosa que havia de propiciar era un "paisatge" on els esdeveniments plàstics tingueren lloc. Evidentment dominava la composició, però era impossible tindre un control exhaustiu del que les tècniques atzaroses desenrotllarien pel que fa a les vores i les trobades dels colors, les textures i l'atmosfera.

Pel que fa als camps d'investigació ADA o DAA, no hi ha una oposició o enfrontament, simplement són distints àmbits. El fet que les sigles coincidiren en els seus elements, que no significats, va ser obtingut de manera capritxosa i elaborat en un entreson. ADA era una mena de "mecanisme" per a generar o dictar imatges abstractes, DAA és més aïna una maquina de rajos X. Els resultats d'ambdós investigacions no ofereixen cap tipus de continuïtat, però tampoc cap desencontre. Són simplement diferents estructures metodològiques. On efectivament podem trobar un antagonisme és en les sèries sobre les quals les dites estructures s'han basat.

Si del que volem parlar és d'"estats en oposició" o de "conceptes oposats", en primer lloc hem de recórrer a dos de les diferents parcel·les analítiques que es convocaven en ADA. Si en un mateix pla pictòric apel·lem a les dos grans tradicions de les avantguardes clàssiques, la geomètrica i la gestual, ací sí que podem parlar de tensions i postures antitètiques: el gest i l'orde, la taca i la línia, el que és orgànic i el que és racional, el que és apol·lini i el que és dionisiac...

Una forma de dotar d'energia o de força les meues composicions ha sigut precisament utilitzar i subratllar les diverses possibilitats d'eixos elements d'aparença dispar, i això s'ha reflectit en moltes de les meues sèries: "Màscara de la Mirada", "Manifest, Somnis Construïts", "Glossa Líquida", o la recent reinvenió de "Màscara de la Mirada" amb el títol "Memòria Abstracta", on el que és geomètric ha guanyat un major protagonisme.

També podem parlar d'oposició o oposats quan ens referim a l'obra realitzada en els últims anys a Madrid i la duta a terme a partir del 2005 a Nova York. Quan vaig traslladar el meu taller a Manhattan, la meua primera intenció, a banda d'altres consideracions referides al meu èxit i posterior sensació d'asfíxia en el mercat espanyol, era la d'aconseguir portar la meua pintura i les meues investigacions a altres

llocs. Volia tornar a sentir-me lliure per a experimentar, per a buscar... Necessitava prendre consciència sobre el treball dut a terme, i inclús d'alguna manera tornar cap arrere a recuperar o recaminar sèries abandonades fa anys. La major diferència respecte a l'obra anterior, que es va produir a la meua arribada a Nova York, va ser el fet de recuperar el dibuix, la línia, l'estructura... Ingènuament pensava que al canviar d'entorn sense tindre un rumb prefixat, la meua pintura automàticament es transformaria. Creia que per art de màgia seria tocat per les muses i la meua obra anava a modificar-se de manera radical. Malauradament no va ser així. En començar a pintar en el meu primer estudi a Nova York, continuava fent el mateix que havia estat elaborant a Madrid. Vaig decidir parar en sec i, per a mantindre'm ocupat mentre m'arribava la inspiració, recuperar una idea que tenia des de feia anys que era fer una espècie d'homenatge al Malevich de l'última etapa, que simultàniament era una espècie de crit o crítica davant de la tornada a la figuració que podia observar-se en el medi. Eixa tornada a la línia i a les formes contingudes pel dibuix, evidentment, entra en una enorme tensió amb l'obra que havia estat elaborant a Madrid des del principi dels anys 90.

Em quede amb el llenguatge, inclús amb les tècniques, amb algun element geomètric..., però abandone tota investigació relacionada amb ADA.

En el següent gran bloc de treball després de la sèrie "Post-Supremàtica", que porta com a títol "La Guardia Place", la meua direcció a Nova York (sèrie també coneguda com a "Rare Paintings"), comença a desenrotllar-se plenament l'estructura analítica de DAA, i redescobris i busque noves aplicacions al "concepte de mòdul" de José Luis Tolosa, i la generació de "matrius" repetitives amb variació de significats. —Entenguem "matrius" com un conjunt de línies, camps o masses, que es repeteixen en diferents composicions. Per intentar fer-ho encara més clar, podem inclús pensar-hi com una espècie de "plantilles" —. I esta metodologia s'ha mantingut en sèries posteriors com ara "Crazy paintings", "Màscara Schandenmaske" o "Doodles".

KVW: Realment m'agrada la manera en què descrius les teues obres, que són "com a fosfens, ombres o records, efímers 'pous de llum' impressionistes que romanen amb un durant un temps i després desapareixen".² En este període primerenc de la teua obra (anterior a 2005), l'acte físic de tacar la tela, per mitjà del qual crees marques indiscriminament, resultava molt important per a les teues composicions. Formava ja part del concepte que s'amagava darrere d'estes eixa idea d'una ombra o un record sense especificar?

JMC: Des de sempre m'ha interessat explicar de quina manera la meua pintura estava basada en una rígida plataforma teòrica i conceptual. Crec, continuant amb la pregunta anterior, que el major contrast o tensió en el meu treball radica precisament en eixa oposició, entre una obra completament articulada i mental, i una aparença d'aspecte expressionista o informalista en la seua factura formal. No per això, he volgut evitar en cap moment recórrer a "figures" retòriques de complexió lírica. Crec que resulta bell comparar l'esgarro d'una composició amb un fosfé, eixa taca que es queda apegada (memoritzada) en la nostra retina durant uns instants al mirar directament cap a una llum forta o al sol. La idea que també subjau és l'efemeritat de les coses, de la vida, de la nostra manera de veure, inclús d'entendre el món. M'agrada flirtejar amb la idea que la "presència"

d'algunes de les meues pintures queda impresa en la memòria de l'espectador en forma de fosfé indeleble.

Dins dels temes que aborda la meua obra, intente que la memòria i el temps sempre estiguen presents, sobretot la memòria. Per a això recórrec a tot tipus d'expressions o adjectivacions de caràcter poètic: les ombres, els records, els pous de llum que menciones i que tant agradaven als impressionistes. Hi haurà molta gent que no sàpia el que són els *pous de llum*, però estic segur que tot el món els haurà contemplat a l'internar-se en un forest o en un bosc un dia assolellat, i veure com els rajos del sol "taquen" el sòl en colar-se entre les fulles dels arbres. En un cert sentit és també una manera de parlar de l'atzar. Tinc un text sobre el meu treball titulat precisament *Pous de llum*, on intentava explicar, bolcar llum, en qüestions subjectives sobre una selecció d'algunes de les meues pintures: des del possible detonant d'una composició fins a l'associació d'una imatge amb la meua pròpia memòria, o simplement, què era el que estava passant per la meua ment mentre elaborava una obra concreta.

A banda de l'acte físic de pintar, hi ha un estadi preliminar de pensament que porta a la consecució d'un treball o d'una sèrie determinada. L'obra és el residu de la dita elaboració mental i de la seua execució material. Ara bé, la imatge ha de resoldre's, i moltes vegades és inevitable que certes obres adquirisquen una deriva pròpia, aliena a la intenció primigènica, ja que al portar la "idea" cap a esta pot no funcionar. És en eixe moment quan l'obra demana una inusitada atenció, on les associacions mentals procuren donar solucions utilitzant qualsevol recurs prèviament imprevisit i on, en l'àmbit formal, hem d'atendre el que la pintura està requerint. És l'instant en què solem elevar una pregària a les muses... Qualsevol concepte, ombra, experimentació, troballa o truc són aplicats per a aconseguir portar l'obra a una conclusió vàlida.

He comentat moltes vegades que principalment m'interessen dos tipus de treballs: aquelles obres on tens un "pla" i de forma miraculosa esteix avant resolt sorprenentment, i aquelles altres peces que et mantenen en el tall de la navaixa i que es neguen a donar-se per conculses, que exigixen sessions i sessions, donar-li voltes i donar-te maldecaps, per a al final arribar a aconseguir un zenit o malmetre's definitivament. Moltes vegades el problema és no saber escoltar. La pintura sempre parla.

M'agraden eixos dos pols, disfrute i patisc en els dos. Crec que la resta, allò que hi ha al mig, és simplement ofici. M'importa molt que l'obra mantinga un enorme grau experimental, independentment de l'inevitable de les repeticions que hauran de produir-se dins de l'elaboració de les sèries.

KVW: En quina mesura el mateix títol d'una determinada sèrie afecta la creació de la teua pintura? Hi ha diverses sèries –"Màscara de la Mirada" i "Caps de Rorschach", per exemple– a les quals has tornat nombroses vegades durant l'última dècada. No obstant això, l'estètica de les obres de cada una d'estes sèries s'ha anat modificant. Com i quan decidixes passar d'una sèrie a una altra? Es tracta d'una decisió conscient? Ajuda la classificació d'una obra en determinada sèrie, mentre l'estàs elaborant, a definir-la o a dirigir-la?

JMC: La pintura és pur procés mental. Es podria pensar que, de la mateixa manera que un quadre et mou al següent obrint-te portes i nous interrogants, una sèrie et porta a una altra, però açò no és així. La idea per a iniciar una sèrie no prové de la pràctica pictòrica, sinó

del pensament i de l'experimentació. Una vegada que aconseguixes comprendre i conformar les característiques conceptuals i formals d'una nova sèrie, ve una fase de prova experimental del seu possible desenrotllament. La denominació de la sèrie sol ser irrellevant, algunes vegades pot intentar donar pistes sobre el seu contingut, però moltes vegades és un mer enunciat per a diferenciar-la de les altres.

En "Màscara de la Mirada", la meua sèrie més extensa, m'enfrontava a un problema que m'ha preocupat des del primer moment una vegada conformat tot l'aparell teòric d'ADA. L'espectador s'enfronta a l'obra com qui assistix a un ball de disfresses i no reconeix les persones que porten "màscara". Li costa comprendre tota la investigació conceptual i teòrica que hi ha darrere del pla pictòric; però no sols l'espectador, també l'especialista en art i el crític que moltes vegades no té ni les ganes, ni els coneixements necessaris per a aprofundir en la proposta si no se'l dota prèviament d'orientacions en eixe sentit. Parlava en un llarg text escrit durant la meua estada becat a Roma en 1996, que la pintura igual que els humans té diferents assimilacions. "U és qui pensa ser, però també el que els altres veuen en tu, i després està la persona que eres en realitat". Una pintura, objectivament parlant, té unes característiques formals i brinda una lectura o lectures, però al seu torn és el que l'artista ha volgut manifestar, per a després formar part, en el meu cas, d'un entramat conceptual que la convertix en una altra cosa i la dota d'una especial especificitat que escapa d'un mer anàlisi visual.

Qui haja tingut accés al llibre *Ciria: Beyond*, publicat a Valladolid per la Junta de Castella i Lleó en 2010, haurà pogut veure el recorregut temporal de les sèries, a banda de comprendre en gran manera *El quadern de notes – 1990* que prompte, i de manera germinal, tanca tota la proposta i abast d'ADA.

Per pura higiene mental, sempre he volgut treballar en diferents sèries simultàniament. A l'hora de pintar m'agrada sentir-me lliure d'anar en la direcció que m'abellisca i no quedar-me encotillat en una única resolució. Per este motiu, l'obra creix de manera polièdrica, les sèries són abandonades i recuperades extrapolant resolucions aconseguïdes en altres experimentacions, i creen una mena d'enorme xarxa, que al seu torn conforma i subratlla un llenguatge recognoscible i obert. Per citar un moment significatiu, podem anar a l'obra desenrotllada entre els anys 1998 i 2005, per a observar que en el dit període vaig estar treballant en sis grans sèries al mateix temps, a banda de dèsset *suites* o grups més xicotets de treballs, que es diferenciaven de manera característica inclús mantenint una clara dependència de les sèries esmentades.

No és que s'acabe una sèrie i es passe a la següent. Les sèries mai no s'acaben, simplement són abandonades. Quan una nova configuració es categoritza amb claredat, senzillament se li fa el buit i es comença a treballar en eixa direcció. ADA permetia, a més, que s'observaren diferents camps analítics al mateix temps, que les dites investigacions s'alimentaren d'un tema o més i que tot això es depositara sobre una sèrie concreta o sobre un encreuament o hibridació de sèries diverses. Demostrable tot el que estic comentant de manera empírica i conscient. Les muses (inspiració o intuïció) només són convocades a l'hora de resoldre el quadre.

KVW: I, en relació amb el que has dit abans, podries parlar-nos sobre de quina manera la repetició –de formes, de colors, de formats– et resulta útil en la pràctica?

JMC: La pintura no és només teoria i experimentació plàstica, inspiració i “desimboltura”; al meu parer, també deu estar subjecta a contenció i aprofundiment. És inevitable, quan es treballa en blocs de treball o sèries, que s’insistisca en la repetició de determinats elements o configuracions característics de la sèrie que es tracte, ja que, en cas contrari, serien mers exercicis experimentals sense cap nexa d’unió i sense obeir a una trama de pensament. No obstant això, un mateix exercici, al repetir-se, ha de sorprendre’t i, obligatòriament, has d’arribar a més profunditat. Intente que dins d’una mateixa sèrie convisquen resolucions formals de diferent calat, i que existisquen treballs contradictoris, uns potser subjectes a un major esgarro mentre que altres insistixen a mostrar aspectes més amables. Busque canviar de lloc els pesos gravitacionals, que les línies que tensionen les composicions siguin divergents, que els elements de tracció perifèrica tinguin diferents disposicions i que les atmosferes que habiten en els quadros resulten disparells.

Utilitzant com a símil la concatenació evolutiva de Wittgenstein, podem establir tres possibilitats a l’hora de desenrotllar un lapse o una trajectòria artística: la lineal, on una obra té relació amb la següent i així successivament; la de conjunts tancats, que utilitza blocs de treball relacionats entre si, però que no tenen relació amb el conjunt posterior, i l’espiral, on podem trobar treballs relacionats amb obres prèvies d’un altre conjunt, o conjunts plenament relacionats que no tenen res en comú amb altres blocs o “famílies” d’obres. Per tant, parlem de la línia recta, els bots o la dansa i els seus girs. Particularment, pense que la meua obra es desenrotlla en una estranya mescla entre estes dos últimes formulacions.

“Els que s’enfilen per les fatxades –com deia Benjamin– han d’aprofitar de la millor manera possible cada ornament”.

La repetició dels colors obeeix planerament al meu escàs interès pel color. Frase lapidària i certament estranya venint d’un pintor. La meua paleta és restringida i l’únic color que verdaderament m’atrau és el roig. Entenc els colors com a simples vehicles i hi busque únicament la disparitat i el contrast. Pot esglaiar-me una composició de Matisse, però particularment no m’interessa gens utilitzar les seues gammes cromàtiques, inclús sentint una enorme admiració. Puc quedar fascinat per com són d’acompassats els colors utilitzats per Albers, Morandi o Scully..., però en la meua manera de veure la pintura no preste atenció a eixos detalls. M’interessen més els tons i les textures que les harmonies.

Quant als formats de les obres, treballo amb totes les mides, però intente no eixir-me’n de quatre o cinc formats que són els que m’agraden i resulten còmodes; una altra cosa és enfrontar-se als formats gegants. Són la meua debilitat, encara que en faig molts menys del que voldria.

KVW: L’obra *Vanitas (Alça’t i camina)*, de 2001, pot considerar-se una oda a l’art contemporani, on es reproduïxen importants peces de Marcel Duchamp i Joseph Kosuth. En eixe collage, t’inserixes en eixa tradició, representes la teua obra al costat d’eixos mestres, suggerixes la teua continuació d’esta història i portes el debat més enllà. Pots parlar-nos de les circumstàncies que et van portar a crear *Vanitas*? Per què específicament vas triar Duchamp i Kosuth com els teus predecessors?

JMC: *Vanitas (Alça’t i camina)* és una obra d’extrema singularitat que pertany a una *suite* denominada “Imants iconogràfics” dins de la sèrie

“Sons construïts”. En 2001 vaig tindre la idea de revisar de manera subjectiva el gènere del bodegó. Atés que la sèrie completa versa sobre el *collage* i les seues diverses possibilitats, és a dir, la disposició d’una sèrie de plans heterodoxos sobre el paral·lelogram pictòric; en un cert sentit, un bodegó no és una altra cosa que la disposició d’una sèrie d’“objectes” en un espai determinat. La intenció era recrear la “taula” que sempre apareix en el bodegó, per mitjà d’una barra d’alumini que travessava la composició de manera horitzontal i que servia per a “atrapar” els diferents plans i elements depositats sobre el fons. Vaig comprovar al poc de temps i amb alegria que aquella idea tenia un enorme paregut amb un parell de composicions antigues de Samuel van Hoogstraten.

Fart de sentir parlar de la mort de la pintura i l’hipertextualització, en *Vanitas* vaig voler alçar la veu per a dir que no hi ha cap crisi de la pintura, i que si haguérem de parlar d’una crisi hauria de ser de l’art en general. És que les obres de caire conceptual, la fotografia, la instal·lació, l’andòmina, el documental, l’arxiu... no han sigut ja hipertextualitzats? Invertir l’emblematisme urinari *ready made* de Duchamp em resultava perfecte per a donar forma al crani. Calavera necessària en tota *vanitas*. La descripció de la cadira de Kosuth servia per a incloure el que jo denomine com a “conceptual narratiu” (sense explicació, no s’entén). El paisatge comprat en el rastre madrileny obeeia al meu interès a incorporar allò que pejorativament anomenem “vulgar”. Per descomptat, la meua pròpia pintura. I un espill fumet i trencat, el de l’art, que és incapaç ja d’oferir un reflex del món i de les sensibilitats. Una nit fosca sense esperança d’alba com a fons.

KVW: Pots contar-nos alguna cosa sobre el teu ús de la finestra (en obres com *Tres finestres*, de 2003, o *Nou finestres*, de 2004) com a dispositiu conceptual? Jo la interprete com un portal, com la presentació d’una idea que l’espectador haurà de completar. Quin paper consideres que té l’observador en la teua obra?

JMC: L’ús de qualsevol tipus d’elements geomètrics ha sigut una constant en el meu treball des que vaig saltar a l’abstracció. Tornant a ADA, una altra de les parcel·les analítiques era precisament l’anàlisi i experimentació d’estes assumptes sota la denominació de “compartimentacions”. Igual que amb les “tècniques d’atzar controlat”, en l’apartat de “compartimentacions” vaig aconseguir desenrotllar 21 possibilitats diferents d’incorporar dispositius geomètrics. La utilització de la retícula ha estimulat moltes composicions, i esta tipologia d’obres que menciones, on el que és geomètric s’imposa al que és gestual, realitzades entre 2002 i 2004, són sens dubte el germen de la molt posterior sèrie “Memòria abstracta” iniciada ja a Nova York en 2009.

La utilització de la “finestra” geomètrica en si mateixa no és un recurs conceptual. Però l’encreuament de les finestres, junt amb les “tècniques d’atzar controlat”, els “nivells pictòrics” (suports), els “registres iconogràfics” i l’observança de les possibilitats “combinatòries”, sens dubte es convertix en una plataforma conceptual d’investigació. Si, a més, disposem d’una altra capa on estem dotats de diferents “temes” a abordar, i d’un tercer espai que és el que conforma les característiques fenomenològiques i formals de cada una de les “sèries”, obtenim un entramat conceptual i teòric total. Un “mecanisme” o “mètode” de dictar pintures.

Lamentablement, a l'observador de les obres, si posa la seua visió sobre els treballs sense tindre coneixement de tot este dispositiu, li serà impossible aconseguir entendre la proposta conceptual que batega davall de la superfície del pla pictòric. M'agrada pensar, no obstant això, que l'espectador de la meua obra és capaç d'arribar un poc més enllà i intuir que darrere de les taques, la tècnica i les geometries hi ha alguna cosa més.

KWV: La segona sala de l'exposició marca el principi del teu trasllat a Nova York en 2005. Has comentat que esperaves que este bot geogràfic donaria peu a una important transició estètica en la teua obra i que, sorprenentment, vas tornar a un estil figuratiu que havies explorat més d'una dècada abans. També dius que la teua inspiració durant este període no va ser la pintura americana, sinó l'obra tardana de Kazimir Malevich, un artista rus, els constants moviments del qual podrien comparar-se amb els teus. En quina mesura influeix la teua ubicació geogràfica en el que plasmes en la tela? Existix per a tu un vincle concret entre la ubicació i l'estil o l'actitud?

JMC: Ja he explicat com va ser l'inici de la sèrie "Post-Supremàtica", que clarament tenia relació amb una sèrie duta a terme a mitjans dels anys 80 titulada "Autòmats". Al començament de la sèrie "Post-Supremàtica", no plantejava les obres més que com a mers exercicis íntims que no tindrien cap transcendència i, en els quals pensava que estaria "entretengut" un parell de mesos com a màxim. El curiós és que, dins de la sèrie dedicada a les figures hieràtiques de llauradors que Malevich dugué a terme entre 1927 i 1932, vaig començar a descobrir moltes coses que em van interessar. Si la intenció era reinventar-me a Nova York i no tenia ni idea de com ocorreria la dita reinvençió, simplement em vaig abandonar a realitzar obres completament experimentals, que després, en la majoria dels casos, repintava damunt una vegada i una altra. Mentrestant, la sèrie Post-Supremàtica anava creixent i començava a brindar-me una ferramenta que tenia oblidada des de feia uns anys: el dibuix entés com a confirmador de la composició.

"La pintura –ens diu Malevich– és sobretot un espai on construir l'home contemporani". Eixa idea de "construcció", d'utilització de plans, ja havia estat present en moltes sèries prèvies, principalment en els *collages*. Però la idea subjacent era la construcció amb "camps" de color, amb arestes i talls pictòrics que no foren materials o realitzats amb cintes d'emascarar. Obtindre senzillament les unitats constituents eradicant l'halo místic i èpic de les composicions a la manera de Malevich.

Immediatament després, era quasi inevitable acostar-me més a la figura i extraure dos "conclusions" formals: centrar-me en els caps, la qual cosa donaria lloc a la sèrie "Caps de Rorschach II", i al fet d'interessar-me per les possibilitats iconogràfiques i línies compositives que els torsos desproveïts de cap oferirien i que acabarien donant cos a la sèrie posterior denominada "La Guardia Place".

Indiscretament, "La Guardia Place" està clarament emparentada amb una sèrie de finals dels 80 titulada "Hòmens, mans, formes orgàniques i signes". En un cert sentit, és com si estiguera fent una revisió cíclica de tot el meu treball previ.

M'hauria sigut impossible realitzar el dit desenrotllament a Madrid, no disposava del temps ni de la "llibertat" necessària. El curiós d'aquell moment és que, al no disposar encara d'un visat, havia d'eixir del

país cada tres mesos i, quan tornava al meu taller de Madrid, en compte de continuar les investigacions que estava duent a terme a Nova York, tornava a pintar quadros de la sèrie "Màscara de la Mirrada". Evidentment, estos es veien influïts pel que estava ocorrent allí –per exemple, l'abandó del roig i la consagració del color negre–, però la situació em produïa un enorme desassossec. Era com ser dos pintors diferents al mateix temps. Allò, afortunadament, no va durar massa, i ambdós tallers van acabar fonent-se.

Una vella amiga m'havia comentat anys arrere que començar a "madurar" és començar a acceptar-te. A Nova York, al principi aïllat i en soledat, vaig començar a meditar i a prendre consciència de la meua forma de ser i de la meua postura i actitud com a artista. També, vaig tornar a pensar la pintura.

KWV: No em pareix que la teua obra estiga influïda per tendències concretes, sinó més aïna ahistòriques. Carlos Delgado va assenyalar recentment que "Ciria insistix en la idea de pintar 'pintures', que són objectes que pareixen contemporanis només tangencialment i que han sigut exclosos de les tendències que han marcat les biennals i les documentes dels últims anys".³ Et va sorprendre quan vas arribar a Nova York i vas veure les obres exposades ací a les galeries, moltes de les quals estan subjectes a la influència d'una retòrica del món de l'art prou estreta de mires? Com ha variat eixa impressió durant estos anys? Et pareix que els artistes que treballen a Nova York són els teus contemporanis? I, si no els de Nova York, qui ho són?

JMC: Potser els preliminars de qualsevol manifestació es produiran de manera inconscient, però quan un arriba a entendre que el camí triat és el de la investigació, els components formals passen a un segon lloc i el que s'anteposa sobre un altre tipus de consideracions són les derives conceptuais que poden plantejar-se. Derives que, evidentment, al seu torn modifiquen els aspectes i components formals i ofereixen obres de molt diversa resolució, ja que els dits plantejaments provenen de diferents qüestionaments i interessos relacionats amb el moment específic en què són duts a terme, no del lloc.

En el pla formal, l'artista només haurà d'estar dotat de tres components: llenguatge, dicció i verb. És a dir, que perquè l'obra escape a la mera repetició d'un mateix exercici, una vegada aconseguit un "singular" llenguatge (estil o forma de fer, una cal·ligrafia personal), en successius moments haurà de ser capaç de desenrotllar el seu treball recorrent a diferents i diverses possibilitats formals, i estes hauran d'estar dotades d'una resolució "encertada" i progressiva.

En l'àmbit personal m'interessa, una vegada plantejada i, suposadament, "dominada" la formalitat, independentment de l'anomenat "virtuosisme" o la qualitat, el fet que la pintura comence a aprofundir sobre les seues possibilitats conceptuais i s'indaguen diferents recursos teòrics. M'avorriuen moltíssim els pintors d'un únic registre, encara que este estiga resolt amb magnificència. Em disgusten aquelles obres en què només puc aconseguir un suposat plaer estètic i retinià. Deia Wittgenstein que "treballar en filosofia –com treballar en arquitectura, en molts sentits– és, en realitat, un treball sobre un mateix. Sobre la pròpia interpretació. Sobre la pròpia manera de veure les coses –i el que un espera d'estes". Trobe molt pocs artistes dins de la pintura o en qualsevol altre tipus de manifestació artística que, a banda d'intentar ser "aguts", arriben a plantejar-se bussejar per davall de la superfície per a trobar preguntes i respostes que ens donen

pistes sobre la seua pròpia interpretació i la seua manera de veure, i que ens brinden un discurs articulat de si mateixos. D'altra banda, no ha d'estranyar-nos esta situació, quan en estos temps foscos l'art és suplantat pels diners i es premia, per damunt de la ciència i el pensament, la mera idea "circense" i suposadament "provocadora" per tal que siga de grandària suficient i done joc en el "gran espectacle". I tot això es du a terme amb el vistiplau palmari dels "grans" pensadors i crítics d'art, convertits en mers mercenaris i xicotets peons predicibles i prescindibles dins de la gran partida/negoci de l'art actual. L'artista es concentra i s'esforça a aconseguir el *mainstream* com si es tractara d'una panacea, en compte de depositar les seues forces i la intel·ligència en el desenrotllament del seu propi treball. Tot això pareix que es posa més de manifest en els grans centres de poder com és Nova York, però la realitat és que hui vivim en un veïnatge universal...

Crec que he contestat el que em preguntaves.

KVW: En l'obra creada després de la teua arribada a Nova York, vas tornar al dibuix com a marc de la composició.⁴ No obstant això, ja dibuixaves immediatament abans d'això; algunes d'estes obres es poden veure en la primera sala de l'exposició. De quina manera va canviar Nova York la teua manera d'abordar el dibuix?

JMC: Des de 1990 fins a la meua arribada a Nova York, els dibuixos que feia eren una espècie d'esbossos abstractes que posteriorment podien donar pistes sobre la disposició de les taques a l'hora d'executar una pintura, però no es traslladaven a la tela. El suport no es dibuixava i no existia un esbós preparatori. Inclús molts dels dibuixos eren inspirats per les pintures o eren variacions d'estes. Amb l'aparició de la sèrie "Post-Supremàtica", com ja he comentat, el dibuix es convertix en carcassa compositiva. Totes les sèries posteriors "Caps de Rorschach II", "La Guàrdia Place", "Crazy paintings", "Màscares Schandenmaske" i "Doodles", amb l'excepció de les sèries "Estructures" i "Memòria abstracta", participen d'eixa mateixa característica. La dita situació, no per coincidència, propicia el desenrotllament de l'estructura analítica de DAA en el seu vessant de formació de "matrius" repetitives.

El que comença a emergir en els dibuixos preparatoris de les pintures "crues" de "La Guardia Place" no és només la tensió expressiva entre figuració i abstracció, sinó que "l'escriptura visual" sustenta les bases d'un procés, el de DAA, de reflexió latent, que havia anat madurant fins a trobar este marc d'acció concret, alié a la seua inicial i menys extensa definició.

En un principi, l'aproximació al "concepte de mòdul" de Tolosa pareix encaixar amb facilitat, però el problema és que les dites unitats bàsiques distintives/significatives són immutables i han de repetir-se de forma idèntica. Per això, sorgix de manera natural la substitució dels mòduls per "matrius", que, encara que igualment adquirixen la seua funció per mitjà de la seua reutilització i la busca de sentit/identitat des de les nocions de repetició/variació, permet una major llibertat en l'acoblament compositiu, ja que pot modificar-se la seua conformació i grandària dins del pla pictòric. Tot això quedava perfectament explicat verbalment i gràficament en el llibre *Rare Paintings* escrit per Carlos Delgado, que va servir com a catàleg de l'exposició que vaig realitzar a Madrid en la Fundació Carlos d'Anvers en 2008 i de la posterior exposició itinerant per museus d'Amèrica Llatina.

DAA és un procés d'anàlisi de l'ajust dispositiu de l'escriptura plàstica dins del quadro. Em repetisc, perquè s'entenga, —una màquina de rajos X—, que busca "alineacions bàsiques o primàries —Alfa—" i que es constitueixen com a tal per mitjà de la repetició dinàmica. Al tindre la pintura continguda dins de l'estructura de la línia, del dibuix, DAA trobava un camp perfectament abonat per al seu desenrotllament i permetia, sinó una manera nova de comprendre la pintura, almenys una manera nova de percebre-la. Una preocupació teòrica, la missió de la qual és solidificar la base de l'elaboració pictòrica que hauria sigut impossible sense el canvi metodològic del dibuix.

KVW: Sé que els dibuixos no són realment estudis per a les pintures; de fet, em pareixen més un fòrum per a l'experimentació, tenen una llibertat que està en la línia de la sèrie "Post-Supremàtica", i inclús els títols són més fluides, més divertits, o un poc més pujats de to. Suposa el dibuix un respir, un descans del control de la pintura? Ho veus com una esfera alternativa en què treballar, a més de la pintura? O els dos mitjans simplement et brinden distintes maneres d'elaborar les mateixes idees?

JMC: A vegades és just al revés, les pintures poden resultar estudis per al desenrotllament de dibuixos, encara que certament es produeixen tot tipus de contextos. Moltes vegades, quan una composició donada no acaba de resoldre's, recórrec al dibuix per a intentar buscar solucions o alternatives. Diguem que el que pogueren semblar esbossos, moltes vegades sorgixen en una fase intermèdia de la culminació d'una pintura. És cert que en algunes sèries el dibuix i la pintura estan més relacionats, però sempre he entés el dibuix com a obra en si mateix. El mateix medi et permet una llibertat de moviments que habitualment la pintura condemna. Quan traces unes línies a llapis o amb un retolador sobre un paper, no estàs subjecte a cap condicionant extern, si allò et sorprén i es manté dret, doncs fantàstic; però si la cosa es torç o no aconseguixes resoldre-la, no tens més que arrancar un altre full del quadern i començar novament. La pintura és diferent. En primer lloc, és molt més mental i menys ràpida, necessites dotar-te d'un bastidor, tensar una tela, preparar unes emprimacions adequades, pintar un fons... Encara que a l'hora d'abordar el treball no tingues cap prejudici i allò no t'importe si es malmet, sempre hi ha un fre que és el temps i l'energia invertida. Un altre problema afegit, en el meu cas, és que els experiments m'agrada fer-los en grandària de 2 x 2 metres, que és el meu format favorit. Quan tens una tela perfectament tensada i ben preparada d'eixa mida, preferixes no equivocar-te. També és cert que intente sempre pensar que el medi és exactament igual que un full de paper i que, si la composició no vol eixir, només he de repintar damunt o canviar el llenç i punt. En això em sent molt més lliure en el meu taller de Madrid que en el de Nova York. A Madrid dispose d'operaris que, si alguna cosa no m'interessa, l'endemà tinc una tela nova preparada i esperant-me. Encara no dispose d'eixes facilitats a Nova York.

Però tornant a la teua pregunta. No hi ha un mètode únic, hi ha obres que simplement són dibuixos, sense cap relació amb les pintures, i existixen també moments de confluència en què ambdós parcel·les treballen sobre les mateixes idees. Quan dibuixes, pintes, fas obra gràfica, o disposes una fotografia, l'important, a banda del domini del medi, és dotar-te del màxim grau de llibertat possible i intentar soltar tot el llast que es puga d'inseguretats i prejudis.

KVW: Malevich va dir que "l'artista només pot ser creador quan les formes de la seua pintura no tenen res en comú amb la naturalesa", i em pareix que, a pesar que les pintures *post-supremàtiques* recreen la figura, tenen molt poc a veure amb el món natural. No sols les figures no tenen trets i són quasi com a autòmats, sinó que els entorns en què es representen pareixen d'un altre món. Tractes conscientment de mantindre't apartat de la naturalesa?

JMC: No m'interessa incloure cap aspecte de la naturalesa en la meua pintura. M'interessa l'home i la societat, per això crec que la missió de tot art, a més de les conquestes estètiques i l'ampliació dels límits del que entenem com a tal, ha d'intentar ser al mateix temps un espill que mostre la cara de la societat contemporània i un receptacle que atrape este temps. Comentàvem sobre la meua tendència a utilitzar la memòria i el temps com a temes de les meues pintures. Estos temes han sigut desenes de vegades abordats de maneres diferents. En una obra de la *suite* "Imants iconogràfics" dins de la sèrie "Somnis construïts", hi ha incorporada una bossa de plàstic. El contingut de la dita bossa són uns simples periòdics de l'any 2000. La bossa en el futur es deteriorarà i haurà de ser canviada per una altra de semblants característiques, la persona que òbriga la bossa trobarà dins, concentrat en un sol gest, temps i memòria. En una altra obra de la mateixa *suite*, darrere de la barra d'alumini que travessa la composició, hi ha un punt on està col·locat un clavell blanc amb la seua tija. La flor s'ha de canviar cada setmana. La peça parla sobre com són d'efímers la nostra existència i el pas del temps. En una tercera obra de la mateixa *suite*, hi ha atrapatats ninos, un de la meua infància i un parell de peluixos dels meus fills; este treball mescla la meua memòria personal amb la d'ells.

La meua obra, de taques expressionistes amb les seues tensions i rojos vermellons, intenta mostrar l'esgarro de la nostra vida, encara que sempre hem comentat que l'abstracció no és el vehicle adequat per a expressar idees concretes. Les característiques texturals de les obres també remeten en un cert sentit al que és orgànic, al que és viu, però congelat o petrificat, a la impossibilitat de tindre control de les nostres vides...

A l'hora d'abordar el tram final de l'obra de Malevich, hi havia una clara intenció de refredament i de mantindre una distància del que ell poguera voler expressar de manera crítica en les dites figures. La utilització d'uns dispositius iconogràfics utilitzats de manera intempestiva, on s'ha esborrat tot halo de misticisme o de combat.

Ja no hi ha grans revolucions, o potser ens estem preparant per a la revolució definitiva.

KVW: La forma de màscara ovalada que vas emprar en els dibuixos "Box of Mental States" i les pintures "Schandenmaske" és bastant diferent dels caps que havies realitzat anteriorment (en els "Caps de Rorschach", per exemple). Et pareixen relacionades les formes dels caps? Com se't va ocórrer este nou format?

JMC: Després de la sèrie "La Guardia Place", i havent començat la sèrie "Doodles", necessitava relaxar-me i parlar d'altres coses. Les matrius desenrotllades en les sèries prèvies, eren enormement complexes i acabaven, lògicament, llevant-me llibertat d'acció. Reduir la matriu a una simple forma oval va ser una via per a entrar en el camp de les "màscares", al mateix temps que tornar a una pintura més atzarosa.

Els dibuixos "Box of Mental States" ixen d'un quadern de viatge realitzat entre 2006 i 2008, on hi ha apunts creats a Miami, Madrid, Washington, Nova York i Santo Domingo. Els dibuixos "Box of Mental States" s'anticipen quasi en dos anys a la sèrie "Màscares Schandenmaske", i no hi ha cap relació entre ambdós blocs de treball, exceptuant, com és evident, la "plantilla" oval. El títol Schandenmaske està extret de l'alemany, que és en l'únic idioma en què vaig trobar en un sol vocable el que volia expressar en la sèrie. Les Schandenmaske són màscares de castic, de burla o grotesques.

No hi ha cap correspondència entre les sèries "Caps de Rorschach" anteriors i posteriors, amb la sèrie "Màscares Schandenmaske". Les màscares parlen de l'ocultació, del que no podem veure, del que no comprenem, del que amaguem...

KVW: Les tres obres de "La Guardia Place" les vas crear en el teu estudi nord-americà, mentres que el "Tríptic de la tradició espanyola" l'has pintat a Madrid. Pots contar-nos com van afectar ambdós ubicacions la teua manera d'abordar este tríptic en concret?

JMC: Els constants viatges entre els meus tallers de Nova York i Madrid en el 2006 i la meua forma de treballar en diverses sèries simultàniament em produïen una inevitable esquizofrènia. No havien arribat a connectar-se i l'obra que produïa a Madrid no continuava les meues "busques" novaiorqueses. No obstant això, en la sèrie "Màscares de la Mirada" va haver-hi un canvi profund i percebut com a gojós. El color roig va quedar apartat de les composicions i el seu lloc va ser ocupat pel negre i una gamma de grisos. A més, atès que sobre el negre no podia texturitzar amb el mateix color, vaig haver d'emprar el blanc utilitzat com un negatiu fotogràfic invertint el sentit habitual de la llum perquè el seu recorregut dins de la composició fóra plausible. Probablement les millors obres de tota la sèrie pertanyen a este breu període i, sens dubte, la peça més ambiciosa és el motherwellià *Tríptic de la tradició espanyola*. Una manera també d'afirmar que a Espanya es pinta així.

Crec que és una pena que cada vegada hi haja una major convergència, però a pesar del veïnatge universal, encara hui la manera de mirar, de veure, de percebre la pintura a Amèrica és diferent de la manera en què esta és sentida a Europa, especialment a Espanya. El meu país és terra de pintors.

KVW: La forma de cap funciona sempre per a tu com a significant del cos humà? Ho pregunte perquè algunes de les formes són tan abstractes o estan tan entrellaçades amb l'abstracció que em qüestione si, a més, arriben a significar alguna altra cosa.

JMC: No m'he detingut a pensar si els caps impliquen l'existència d'un cos, però evidentment remeten a sentiments humans: por, ira, dolor, agressivitat, estranyesa, ràbia, soledat, bogeria, disconformitat... Dins de la sèrie "Caps de Rorschach III" hi ha diferents famílies o blocs de treball. Un primer grup seria el que es manté més pròxim a una configuració realista dels rostres. Un segon apartat seria els caps d'aspecte grotesc i llunyà de qualsevol vestigi realista. I un tercer bloc d'invenió lliure que es mou entre els dos grups anteriors. Per a la creació del primer bloc em base directament en fotografies tretes d'Internet, que retalle i apegue per a crear unes cares inexistents,

exagerant de vegades algun element de les fisonomies. La reacció que percep l'espectador davant d'algunes de les obres d'esta sèrie és por, quan precisament és just al contrari, és el rostre representat el que té por davant del que veu. Hi ha una clara intenció política dins de la sèrie. Massa vegades els humans ens deixem portar per les aparences i desconfiem d'aquell que no és igual que nosaltres, o no disfruta del nostre nivell social, o simplement ens resulta lleig... No obstant això, són rostres que podem veure tots els dies al nostre voltant. M'agrada pensar que la por que generen els "Caps de Rorschach" és en realitat la por de nosaltres mateixos, a la nostra crueltat, a la nostra falta de reflexió.

Són pintures dirigides a la consciència, i que en molts casos demanen tendresa o comprensió.

Intente que cada una dels caps estiga dotat de la seua pròpia configuració i d'una ànima, encara que reconec la incomoditat que poden arribar a produir en l'espectador.

Sobre la construcció dels elements compositius queda clar que tota la meua pintura abstracta està tancada en estos caps de complexió figurativa. Si observem les peces des d'una curta distància, assistim a composicions de referència absolutament abstracta.

KVW: Alguns dels dibuixos de "Caps de Rorschach" d'esta sala presenten una qualitat divertida, juganera. Creus que la paròdia exercix un paper en la teua obra?

JMC: No m'interessa la ironia ni utilitze cap estratègia paròdica. No m'agraden –com diu Fernando Castro Flórez– les excuses ni els camuflatges. Els dibuixos que pertanyen a la sèrie "Caps de Rorschach III" mostren el sediment de la meua pròpia inquietud i la meua determinació pictòrica, això sí, no exempt de vegades d'un cert grau d'humor. És veritat que en alguns d'estos dibuixos, sobretot els realitzats amb retoladors, em divertisc molt.

KVW: La repetició de taques gestuals és una cosa que resulta clarament central en la teua obra. Com et pareix que eixa repetició modifica el significat?

JMC: No hi ha un significat precís en cada una de les obres de la sèrie "Memòria abstracta", si bé hi ha diferents possibilitats significants. La sèrie parla sobre les limitacions socials en què vivim, del poc marge de maniobra que tenim per a canviar res del que s'esdevé al nostre voltant, de les barreres i diferències que imposen i subratllen entre nosaltres els polítics o els nostres guies religiosos, de la soledat i la incomunicació. És una visió fragmentària del món on hem tancat el pla, observant a través de l'obturador de la nostra càmera un grup de persones que encara que ixen juntes en l'instant de disparar la foto no hi ha cap relació entre elles i possiblement mai tornaran a trobar-se. La plasmació d'una unitat falsa i heterodoxa, regulada i dirigida. Les cel·les d'una presó podrien servir-nos de símil.

Efectivament hi ha una repetició d'elements compositius que se succeixen en una mena de bucle sense fi al llarg de tota la sèrie, amb una separació en diversos grups de treballs diferenciats que mantenen les seues pròpies constants formals. Quant als dispositius perifèrics, hi ha les composicions obertes on les finestres geomètriques aconseguixen les vores de les composicions, o bé aquelles tancades dins d'un marc

o més pintats incrustats internament en la imatge. Després tenim tres opcions per al recorrimet de les taques sobre els fons geomètrics: aquelles composicions en què les taques "viatgen" lliurement, sense cap connexió amb les bases compartimentades. Les pintures en què la disposició de les taques coincideix amb la rigidesa de les finestres que les atrapen i una tercera, relacionada amb l'anterior, on s'exagera la duresa geomètrica, quan esta arriba a interrompre o tallar en alguns punts les vores externes de les taques.

Cal mencionar també que moltes de les composicions dins de la sèrie es recolzen en la conformació de nou finestres. Sempre em van interessar més els nombres imparells que els parells, i per damunt de qualsevol altre, el nombre 9, que sempre ha tingut unes connotacions mítiques i mitològiques al llarg de diferents cultures i civilitzacions.

KVW: Funciona el cap per a tu a manera de signe del cos humà? O bé, en quin punt creus que sorgix novament la forma de cap?

JMC: El primer cap que vaig pintar en este tercer cicle dels "Caps de Rorschach", titulat *Oh! (Dies salvatges)*, 2009, va ser un treball purament experimental i íntim, realitzat per a representar la mort. Havien detectat un tumor cerebral a mon pare i li quedaven pocs mesos de vida. Al mateix temps d'aquella situació dolorosa, vaig tindre una exposició en el Museu d'Art Contemporani de Santiago de Xile. Era la segona vegada que visitava la ciutat, i després de la inauguració vaig decidir agafar un vol i anar-me'n a l'Illa de Pasqua –encara hui, el lloc més remot del planeta–, que m'atreia des de la meua infància. Va ser un viatge iniciàtic. En la xicoteta illa, aïllat del món, no parava de pensar en mon pare i la seua malaltia; al mateix temps que em trobava amb els Moai que eren representacions dels morts. La sèrie va tindre eixos dos detonants: tumor-cap, Moai-cap, representació de la mort.

Una vegada acabada *Oh! (Dies salvatges)*, la pintura va estar deambulant pel meu taller durant setmanes. Va arribar un moment que no suportava la seua presència i vaig haver de posar-la de cara a la paret, tapada per diverses pintures del mateix format. Inexplicablement vaig començar a fer dibuixos de caps, on ja no representava la mort, sinó que eren simples divertiments formals, alguns eren més realistes, altres eren clarament grotescos.

En l'àmbit particular, el més sorprenent de la sèrie és que la procedència d'esta no obeeix a cap de les meues investigacions prèvies, no estava basada en ADA ni en DAA. Els desencadenants van ser vivències personals. Una forma d'entrar en la pintura a on no havia tornat a regressar des dels anys 80.

Després la sèrie s'ha anat desenrotllant i creixent, llevant espai i inclús clausurant algunes de les sèries que es mantenen simultànies.

KVW: Pareix que el cap, encara que sempre ha estat present en la teua obra, s'ha convertit en un motiu central en els últims tres anys. A què creus que es deu?

JMC: Crec que l'any 2010 marca el final d'un període. S'abandonen algunes sèries i em concentre en "Memòria abstracta" i "Caps de Rorschach III". Hi ha un moment de reflexió en què decidisc inclús donar per conclosa la sèrie "Memòria abstracta", encara que es mantenen compromisos per a realitzar exposicions amb este tipus

de treballs a Porto (Galeria Cordeiros, novembre 2011), Toronto (Galeria Christopher Cutts, maig 2012) i una mostra itinerant per diversos museus d'Europa de l'est i Alemanya durant els dos o tres pròxims anys.

El motiu és que la sèrie dona senyals d'esgotar-se i una nova sèrie abstracta comença a prendre forma en el meu pensament. En l'àmbit conceptual el que pretenc és hibridar d'alguna manera les dos plataformes ADA i DAA en un sol cos teòric. En l'àmbit formal, el que vull aconseguir és que la nova pintura abstracta mantinga el nivell de contundència, esgarro i tensió que s'ha aconseguit amb els caps. Per a això, ja he començat a prendre nota d'idees i a realitzar xicotets esbossos.

Hi ha, per tant, un "buidatge" del taller que motiva concentrar-me en "Caps de Rorschach III". També influïx, lògicament, la selecció d'obres que realitza Stefan Stux per a l'exposició en la seua galeria de Chelsea i l'exposició itinerant organitzada per Carole Newhouse per diferents museus americans i que en este moment ja està rodant. En tot cas, no vull anticipar-me. Segurament per a després de l'estiu done per conclosa la primera fase dels "Caps de Rorschach III", i comence amb una segona etapa, en la qual pretenc eliminar una certa rigidesa i modificar unitats i components. Calcule que este segon període pot tindre'm ocupat durant un any, temps que simultàniament vull aprofitar per al desenvolupament mental i assentar les bases de l'abstracció que sorgirà després.

KVW: Has parlat del procés de la pintura com aquell en què el pintor sempre torna al mateix lloc, un "viatge enllloc".⁵ Però, al repassar la teua obra dels últims deu anys, jo diria que s'ha produït definitivament un moviment i un progrés. Podries comentar-nos de quina manera et pareix que ha canviat l'obra —o la teua manera d'enfocar-la— durant este temps?

JMC: No crec que existisca cap progrés en l'art. Quan dic que el pintor sempre pinta el mateix quadre o torna al mateix lloc, ho dic en dos sentits: d'una banda, la "cal·ligrafia" personal té uns recursos finits i per tant limitats. A més, els artistes, potser per imposició del mercat, volem que les nostres obres siguin recognoscibles, independentment de tot esforç antiestilístic. D'altra banda, "em pareix provat —diu Walter Benjamin—, que no hi ha història de l'art. Mentres que per a la vida humana, per exemple, la concatenació d'esdeveniments temporals no sols implica que esta té una essència causal, sinó que sense eixa concatenació en el desenvolupament, la maduresa, la mort i altres categories de la vida humana no existirien en absolut, el cas de l'obra d'art és totalment distint. Segons la seua essència, l'obra d'art és ahistòrica".

En l'àmbit personal, em sent un investigador de l'art. No m'interessen gens les modes o el que s'està fent ara mateix. No pretenc ser modern ni contemporani. Només intente que la meua obra pertanga a este moment concret de la història. No percep que treballar en diferents sèries al llarg dels anys haja de ser entès com una evolució, com un progrés. No crec que els artistes multimediàtics i els androminers productors d'"andròmines" suposen un moviment cap avant, simplement són diferents manifestacions de l'"ara". Des de tota lectura possible, la majoria d'eixe tipus d'obres no tenen rumb, ideologia ni pensament, i resulten prou buides. Encara que, evidentment, es pot disfrutar molt en el circ.

KVW: La *Jaqueta de mon pare* és una peça molt bella i commovedora. És també, crec, la primera vegada que has utilitzat vídeo en la teua obra. Pots contar-nos com i per què vas decidir provar este nou medi per a esta peça en concret?

JMC: És una llàstima que esta peça al final no haja de tindre cabuda en el muntatge de l'exposició. M'hauria encantat que la gent la vera. No és la primera vegada que treballo amb vídeo, el que passa és que totes les temptatives anteriors en este sentit no m'han agradat. Sóc molt exigent amb la meua obra i, a més, no vull que l'espectador puga pensar que m'he apuntat a la moda. No sóc un videoartista, sóc un artista pintor o, com m'agrada dir de manera irònica (completament seriosament), un artista conceptual que s'expressa amb pintura. Tampoc entenc l'obra *La jaqueta de mon pare* com un vídeo, sinó més aïna com una simple projecció sobre un suport. El subtítol de la peça, (*Totes les pintures que no has vist*), es referix a la mort de mon pare. Durant anys, Santiago va ser el meu més fidel col·laborador, el meu major crític, el meu millor company. Sent profundament que es perdera tot este últim tram del meu treball, que sincerament pense que li hauria encantat. Per això, la utilització de la projecció dels caps sobre la seua jaqueta fent un *morphing* entre uns i altres. La grandària engegantida representa la importància que ell tenia per a mi.

1. En Katharina Fritsch (Nueva York: Dia Center for the Arts, 1993), p. 27.
2. Ciria, "Pozos de luz". Catàleg Ciria. Alasdurasyalasmaduras. Annta Gallery, Madrid 2009.
3. Delgado, "Ciria. Five Squares: Series Americanas", Palacio Simeón, Diputación de Orense. 2010. p. 271.
4. Ciria, "Volver" Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer. Madrid 2007. p. 187.
5. Ciria, "Volver" Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer. Madrid 2007. p. 186.

LES OBRES RECENTS

de José Manuel Ciria

David Carrier

Per a ser artista s'han de conèixer a fons tots els gèneres artístics, la història, teoria i filosofia de l'art, però a més cal assumir riscos i sobre-tot passar-ho bé o patir.

JOSÉ MANUEL CIRIA

El desenrotllament de l'abstracció modernista es va donar en dos dimensions distintes. A principis del segle xx, artistes de la talla de Vasily Kandinsky, Piet Mondrian o Olga Rozanova van inventar la pintura abstracta, una línia d'investigació que va coincidir amb les primeres obres mestres d'Henri Matisse i les pintures cubistes de Georges Braque i Pablo Picasso. L'abstracció va ser, doncs, un corrent –i no el més important– dins del primer modernisme. El segon vessant de l'abstracció es va originar a Nova York amb el naixement de l'expressionisme abstracte en 1945. Va ser un període clau en la història de l'art, un d'eixos moments màgics en què de sobte es donen alguns canvis dràstics a gran escala que són de la màxima importància. Després de profunds aprenentatges del modernisme europeu i del realisme social de l'era de la Depressió, els artistes americans van començar a crear obres originals que van canviar la manera d'entendre l'art. Per a entendre les pintures de José Manuel Ciria –i esta exposició mostra només una part de la seua producció en els últims deu anys– necessitem ubicar-les en relació amb esta transatlàntica història de l'art abstracte. Sens dubte, algun fet dramàtic li va ocórrer a Jackson Pollock entre 1943, quan va pintar *The She-Wolf* (La lloba), una tela relativament xicoteta en què va aplicar la imatgeria surrealista, i 1950, quan, pintant en terra, va pintar l'enorme *Autumn Rhythm: Number 30* (Ritme de tardor: número 30). Algun canvi dràstic li va sobrevindre també a Willem de Kooning entre 1945, any en què va pintar *Pink angels* (Àngels rosats), i 1948, quan va realitzar *Asheville*, obra confeccionada a base de plànols cubistes irregulars. El mateix li ocorre a Mark Rothko entre *Slow Swirl at the Edge of the Sea* (Lent remolí en la vora del mar, 1944) i *No. 3/No. 13 (Magenta, Black, Green on Orange)* (Núm. 3/ Núm. 13 [Magenta, negre, verd sobre taronja], 1949), en les quals va afirmar el seu estil de colorits rectangles suspesos en el buit pictòric d'una tela orientada verticalment. També podem dir el mateix de Barnett Newman entre principis dels quaranta i 1948, quan va pintar *Onement I* (un títol molt apropiat si tenim en compte que el quadro seria el punt de partida del seu estil més madur). En la immediata etapa de postguerra, amb Europa, Japó i l'URSS devastats, l'escala i la gosadia de l'expressionisme abstracte van fer d'este l'art dels heroics vencedors. Encara que es va instituir sobre els èxits del modernisme europeu, va ser un moviment específicament americà. L'anecdòtica obra de Mark Tansey *Triumph of the New York School* (El triomf de l'Escola de Nova York, 1984), basada en *La rendició*

de Breda (1634-1645) de Diego Velázquez, retrata enginyosament els expressionistes abstractes com a vencedors d'una contesa militar enfront dels seus rivals europeus. A l'esquerra veiem Picasso (amb un exquisit abric de pell), Braque i altres representants de la vençuda escola francesa, vestits amb uniformes de la I Guerra Mundial. En el centre, André Breton firma la rendició, i és observat de prop per Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Pollock i De Kooning, tots ells vestits amb els uniformes americans de la II Guerra Mundial.¹ L'historiador de l'art Meyer Schapiro va aportar una anàlisi política optimista de l'expressionisme abstracte. Per a estos artistes, escrivia, "l'objecte de l'art és... més febrilment que mai, l'ocasió per a l'espontaneïtat o els sentiments profunds. El quadro simbolitza l'individu que aconsegueix la llibertat i el gran compromís d'un mateix amb la seua obra. D'ací la vital importància de la marca, la pinzellada, el goteig, la qualitat substancial de la pròpia pintura o de la superfície de la tela com una textura o un camp d'operació –tots són signes de la presència activa de l'artista".² Este art, afirmava, "invita els artistes a aplicar un enfocament més lliure de la naturalesa i l'home... L'abstracció, pels seus atreviments, també confirma i ens fa més evidents els descobriments més agosarats però encara no assimilats de l'art antic".³ Ciria va nàixer en 1960 a Manchester, Regne Unit, però es va formar a Espanya on començà a exposar i; actualment residix a Nova York des de 2005. Per a entendre, doncs, la seua evolució és necessari no sols recórrer a la història de l'art abstracte, sinó també comprendre el que ocorre quan un pintor es trasllada d'una cultura a una altra; el propi idioma, la pròpia rutina, i inclús el propi art canvien. Quan, en 1620, Nicolas Poussin es va traslladar del nord de França a Roma, va començar pintant eclècticament fins que va trobar el seu estil i va acabar realitzant les seues obres mestres. De la mateixa manera, Picasso es va convertir en Picasso quan se'n va anar a París. I més recentment, Sean Scully, dublinés de naixement i anglés de formació, va aconseguir el seu estil més madur al traslladar-se de Londres a Nova York. Ciria explica:

A finals dels 80, la meua obra encara era figurativa, havia intentat de moltes maneres caminar cap a l'abstracció, però els resultats van ser molt decepcionants, i no em referisc només al fet que jo no "entenguera" l'abstracte...

El principal problema... és que jo tenia una formació clàssica i autodidacta. Per això, no sabia com introduir-me en l'abstracció. No arribava a "sentir" eixes composicions, no podia entendre la pintura com una mera experimentació sense sentit o sense cap propòsit. Volia pintar coses abstractes però estava ancorat en la figuració. El malson em va durar dos anys.⁴

Quan es va traslladar a Nova York, va ser capaç de redefinir totalment la seua relació amb la pintura:

Al deixar el meu estudi de Madrid i anar-me'n a Nova York vaig sentir major llibertat per a experimentar lliurement. Sovint el gran problema d'un artista és que el mercat demanda només un tipus d'obra, el corredor s'estretix cada vegada més i acabes sent un epígon de tu mateix.

Ciria volia fer avançar la seua obra, però al mateix temps desitjava que conservara la continuïtat dels seus interessos. Algunes de les seues descripcions sobre el procés indiquen que es tractava sobretot d'un

exercici intel·lectual; ho veiem quan deia “separar / desconstruir una obra sistemàticament, mostrant els elements o unitats que la componen”.⁵ Però en realitat el que estava en joc era la seua verdadera identitat com a artista, i inclús com a persona: “Necessitava inventar un terreny sobre el qual tindre’m en peu i no caure al buit”.⁶ Quan un artista figuratiu emigra, troba noves possibilitats; la major preocupació de Ciria era progressar sense perdre la seua identitat. El pas de la figura a l’abstracció era, sense cap dubte, un canvi absolutament dràstic, però que en veritat tenia l’origen en eixa fase inicial seua: “Moltes vegades he dit, mig de broma, que no sóc pintor, sinó algú que observa les parts constituents de la pintura i hi experimenta”.⁷ Ciria compara el canvi amb el que pot experimentar algú que canvia de sexe: “Continue pintant el mateix de diferent manera i compare la meua experiència amb l’home que utilitza el seu costat femení i viceversa”.

De la mateixa manera que l’obra de Ciria va experimentar un poderós canvi quan ell es va traslladar a Nova York, l’expressionisme abstracte també es va transformar gràcies als americans que treballaven en altres llocs. Cy Twombly, després d’un primer èxit als Estats Units, se’n va anar a Itàlia, i sovint va incorporar referències clàssiques en les seues pintures. “Si haguera tingut oportunitat, en un altre temps, m’haguera agradat ser Poussin”,⁸ deia. Com Poussin, es va veure com a artista a Roma. L’amic que comentava que la llar ideal de Twombly seria un palau en un mal veïnat evocava apropiadament la seua peculiar síntesi italiana d’art elevat auster i cultura populista del carrer.⁹

L’abstracció va canviar més dràsticament quan els artistes que estaven en altres països i tenien històries polítiques diferents van emular este moviment. Quan va passar de l’est a l’oest d’Alemanya, Gerhard Richter, que s’havia format en l’estil del realisme social, va quedar impressionat per les exposicions de l’abstracció americana. Però quan ell mateix es va iniciar en la pintura abstracta, el resultat va ser diferent. Les seues magnífiques obres abstractes, tan insegures i absents de la gosadia dels expressionistes abstractes, són l’art dels vençuts. A Itàlia, Emilio Vedova, que havia format part de la resistència partisansa, va adoptar amb força l’estil americà. Encara que l’expressionisme abstracte de Nova York havia desplaçat el realisme social, que era recolzat per la gent d’esquerra dels anys trenta, Vedova sostenia que l’abstracció era una força políticament progressista; esta posició li va atorgar l’epítet de “Jackson Pollock de les barricades”.¹⁰

En l’Espanya postfranquista, la situació de Ciria era molt diferent de la de Richter o Vedova. Espanya havia patit durant molt de temps un estancament del desenrotllament en comparació amb la resta d’Europa occidental. Per a ell, una figura clau va ser Miró.

Sempre vaig creure que la història de l’art va ser impulsada per artistes desmanyotats com Goya o Miró, i no pels virtuosos com Velázquez o Picasso. Per aquells que van inventar el seu propi mode d’usar la pintura, més enllà de la “tosquedat”. Tots els artistes volen matar l’art, tots els pintors del passat van intentar assassinar la pintura. Una tasca difícil que hui pareix d’allò més ingènua.

Per a ser un artista visual important, s’ha de trobar i desenrotllar un estil original. Això es complia amb els mestres antics i encara hui es complix amb els artistes actuals. En els anys huitanta, molts crítics americans creien que els artistes de l’apropiació i altres postmoderns demostraven que esta manera de pensar era obsoleta. Segons les influents paraules de Rosalind Krauss, “la història de l’art s’ha apartat

radicalment de l’estil”.¹¹ Però esta afirmació que la història de l’art pot evitar que es parle de l’estil és poc convincent. Jo entenc l’estil com una manera personal identificable de fer art, i en eixe sentit Richard Serra i Cindy Sherman, ambdós defesos per Krauss, tenen estils equiparables als dels principals artistes renaixentistes. El mateix podem dir de Ciria.

Els falsificadors poden copiar, però només un artista de talent aconsegueix l’estil. Els polsegosos magatzems dels museus són una prova de com és de difícil complir això. L’estil de Ciria, eixa empremta de continuïtat que corre per les seues obres, tant abstractes com figuratives, queda definida per la ubicació d’una figura o marca, sovint en negre o roig intens, o taques blanques; és el que ell anomena la “taca” contra un fons o quadrícula. Sempre empra esta dualitat, com si esta figura/estructura bàsica derivada de les seues pintures figuratives, haguera d’estar present inclús quan treballa abstracte. La seua presència és garantia de la seua continuïtat estilística. De fet, totes les pintures de Ciria són inequívocament seues, ja que la continuïtat en el desenrotllament conserva la seua identitat personal. “Abstracta? Figurativa? No són el mateix?” –pregunta l’artista retòricament. Ciria no té interès en l’apropiació d’imatges iròniques postmodernes, però adopta una lectura selectiva de la història de l’abstracció. Mai fa obres purament monocromes com Robert Ryman, o pintures *all-over* com feien Jackson Pollock o Willem de Kooning cap a 1945. En 2005 se sent atret per la figurativa última etapa de Kazimir Malevich, i no en esta ocasió per l’obra reductiva anterior i pintura més famosa del rus.

Dos dels artistes preferits de Ciria, Richard Diebenkorn i Philip Guston, també van passar de la figuració a l’abstracció. Després de les seues primeres abstraccions, com per exemple *Berkeley núm. 1* (1953), la qual està a l’altura de les millors pintures de l’escola de Nova York, Diebenkorn va decebre alguns influents defensors seus al crear grans obres figuratives a l’estil de Matisse, abans de tornar a treballar en la seua sèrie abstracta *Ocean Park*. Va començar els seus *Ocean Parks* quan es va instal·lar a Santa Mònica i va deixar de fer-los una vegada se’n va anar d’allí. Estaven inspirats en aquella localització i la seua estructura recorda les vistes a l’horitzó des d’una finestra a Califòrnia. El punt de referència amagat de Diebenkorn és sempre Matisse, l’estudi del qual *Quai St. Michel* (1916) l’aporta l’armadura bàsica per als *Ocean Parks*. No obstant això, la seua obra té les seues arrels en el paisatge de la seua Califòrnia natal. Quant a Guston, va deixar de ser un bon expressionista abstracte i es va transformar en una gran pintor figuratiu. Sean Scully descriu a la perfecció esta evolució: “Només quan Guston va deixar d’intentar ser gran, i va plasmar tota la seua fúria, va començar a ser important. Llavors va poder escapar de la seua difícil relació amb les sublims abstraccions de De Kooning”. La història del pas de Ciria de la figuració a l’abstracció és molt diferent. Com Diebenkorn i Guston, necessitava conservar la continuïtat del seu pensament visual, però al contrari que ells, que eren pensadors visuals més intuïtius, necessitava raonar la seua entrada en l’abstracció.

Ciria no és només un pintor estètic que fa pintures agradables, sinó un pensador visual l’obra del qual sorgix d’una idea sobre el que és la pintura.

A Espanya, moltes vegades dic que realment sóc un artista conceptual, que utilitze la pintura per a expressar-me. Puc dir-ho així perquè quan vaig deixar la pintura figurativa per l’abstracció a principis dels noranta, necessitava una gran base o “plataforma”

teòrica i conceptual sobre la qual erigir la meua obra. Si creiem que la "pintura" és un cos mort, necessitem treballar com un forense, obrint talls i ferides, intentant analitzar el que podem trobar dins: pell, músculs, tendons, venes, sang.

Per això la seua fascinació per Miró, que volia assassinar la pintura. Però com també va dir Ciria,

Pertanc a eixe grup d'artistes que no tenen en compte les subtilitats d'intentar fer quelcom que puga anomenar-se bell quan pinten i la falta d'eixe "encant" en les seues obres potser serà on radica realment la seua bellesa. Els meus quadros simplement són.

El triomf de l'expressionisme abstracte va desembocar, ben prompte, en alguns debats a Amèrica sobre el final de l'art. Hui no obstant això, eixa etapa pareix molt llunyana.

Després de la segona mitat del segle xx, després de Nietzsche i Fluxus, i tanta sang i Santiago Sierra, l'única cosa que li queda a un artista hui és fer l'última performance, l'última obra possible: prendre un ganivet ben gran de la cuina i començar a matar tots els veïns i tot aquell que et trobes en el carrer, usar els seus fluids i la sang, caps, cossos, braços i cames i crear "bells" collages. Però com no estem tan bojós, ens podem relaxar i començar a pintar sense intentar transformar res del nostre entorn, en una tornada a les xicotetes coses, a l'esperit, al coneixement tranquil.

El seu "salt a un model de pintura abstracte —escriu— no hauria tingut lloc si els meus experiments formals no hagueren anat de la mà d'una sèrie de meditacions i observacions", que va arregar en un quadern. Ell mateix anomena este material escrit "espècie d'armadura", com si esta articulació verbal mantinguera unida la seua pràctica. En 1990, observava recentment, la seua escriptura era més madura que les pintures que realitzava en aquell moment. Hui considera les seues observacions anteriors "estranyes i reveladores", com si el sorprengueren els seus escrits sobre les seues pròpies pintures.

Molts artistes han escrit sobre el seu art. Tenim els manifestos de Kandinsky o Mondrian en defensa de l'abstracció. *Working space* de Frank Stella explica de manera elaborada la relació entre la seua pintura abstracta i antigues obres mestres. Tenim també els comentaris de Sean Scully sobre la seua pròpia obra, així com els d'altres modernistes i antics mestres; els assajos de Peter Halley en els quals interpreta els seus *Cells* (cel·les) i, sens dubte, moltes altres afirmacions més informals. Estem molt familiaritzats, doncs, amb l'artista-escriptor, el pintor o la pintora ben preparats per a articular la seua pràctica amb referència a la literatura de l'art. Ciria, encara que profusament llegit, és quelcom diferent. El que és especial, i quasi únic, és que per a ell l'art és una forma d'autobiografia el desenrotllament de la qual només es pot entendre en referència a una teoria de l'art. Dos documents, un curt "Experimental Lines of Investigation and Analytic Proposals" i un altre de més llarg "Pools of Light: Voyages among Paintings", mostren com està d'unit el seu art a les seues reflexions escrites. Li interessa la semiòtica de la pintura, com es compon d'un llenguatge que, segons ell escriu, "té les seues pròpies lleis". Amb el referent de Norman Bryson, alguns historiadors de l'art han mostrat interès per la semiòtica de l'art visual, i han utilitzat l'influent model de Roland Barthe i el seu estructuralisme d'estil francès per a

estudiar com els pintors arriben a utilitzar els models lingüístics. De la mateixa manera que la senzilla frase "The cat is on the mat" (El gat està en l'estora) transferix significat ubicant l'animal (cat) sobre la superfície (mat) usant el verb "is" (està), en la pintura podem intuir que la relació d'elements té significat i això es pot articular verbalment a través d'una anàlisi semiòtica. L'estil de Ciria es presta a esta forma mítica de pensar. Anomene mite esta reflexió semiòtica sobre la pintura perquè recentment alguns erudits s'han mostrat escèptics davant de la força explicativa de l'estructuralisme. A Ciria li interessa el "suport verge", el fons sense marques i el que hi ha per damunt d'este, una taca o una imatge existent, i descriu les diferents maneres en què podem entendre esta relació. Per exemple, s'imagina el suport d'un full de paper —el que ell anomena "plataforma"— dividit en àrees circulars, i després tres trossos de paper perforats per un eix. Este mecanisme imaginari, l'"abstracció deconstructiva automàtica" (ADA) faria possible considerar diverses combinacions d'imatges que constitueixen els codis de la pintura. L'artista en pràctica necessitaria tindre en compte "traduir" estes combinacions oferides pel mecanisme.

És important ressaltar que a Ciria de seguida el va preocupar la seua dependència de l'ADA en la seua obra, la qual cosa resumia els problemes que els intel·lectuals tenien amb l'estructuralisme. Este sistema, a pesar que era una creació pròpia seua, allunyava la seua creativitat. Va arribar a adonar-se, "tota obra ha d'estar en el cap de l'artista abans d'executar la peça". No ens estranya que els amics, artistes i intel·lectuals a què va consultar no tingueren ni idea d'estos problemes. En este estat utòpic i estressant, Ciria va reemplaçar l'ADA amb un altre sistema, que va batejar com a "Dinàmica d'alfa alineacions" (DAA). Amb això descriu quatre elements que es troben, diu, al llarg de tota la història de l'art, des dels grecs fins a l'actualitat: els punts de pes o gravetat, les principals línies de tensió, els components de tracció i els elements atmosfèrics essencials.

Al mateix temps, Ciria també observa "Els factors que conduïxen a la urgència de la pintura són, en innumerables ocasions, el resultat de situacions fortuïtes en què, per regla general, no hi ha ni intenció ni control".

Per tota esta fascinació de Ciria amb el raonament abstracte, al final la seua obra tracta sobre el plaer de mirar, i així ho sentim quan descriu les seues impressions en un dia en què tot eixia bé:

Pintar en moviment amb els pots de color, els pinzells i els olis amb vida pròpia ballant al meu voltant. I de sobte, l'assossec. Una flor gegantina i estranya, vaig pensar. Ai, com m'agrada este treball!

Deixant a un costat les seues teories semiòtiques, ell gaudeix en la seua activitat com artista.

Les muses poden ser els sers més capritxosos de la nostra imaginació. Ens impulsen fent-nos creure que en algun moment tenim influència sobre el que fem. Un conceptualista pur no estaria d'acord amb esta afirmació. Encara que, si em preguntes i et dic la veritat, quan agafe els pinzells, rebutge de ple tot això: teoria, filosofia, estètica, història, conceptes, pensament...

Les cinc sales d'esta exposició mostren deu anys de la vida de Ciria en l'art. Anem de *Fragmentació de núvols* (2002) a les imatges figu-

ratives de la sèrie "Post-Supremàtica" (2005), i fins a la sèrie "Memòria Abstracta" dels últims tres anys, realitzada ja a l'estudi de La Guàrdia Place de Manhattan. Al final de la quinta sala, en la paret més allunyada, es pot veure una obra recent enorme, una tela de quaranta-quatre panells de la sèrie "Memòria Abstracta". Arribats a este punt, descansem un moment, sabedors que el viatge estilístic de Ciria sens dubte continua de maneres impredecibles. No ens sorprén que Ciria vullga convertir-se en ciutadà nord-americà, ja que el país, amb tots els seus problemes, ofereix un ambient prometedori a un pintor ambiciós. Tal com ell afirma:

L'art és probablement el territori en què els sers humans s'expressen amb major intensitat, i açò està relacionat amb el que ens configura, amb el que som. Per exemple, quan denunciem situacions socials que són intolerables.

Ací tenim una actualització en el segle XXI de la visió de Schapiro sobre el potencial polític de l'expressionisme abstracte. Ara mateix, el desenrotllament de Ciria es tracta bàsicament d'una història en procés, i això és un panorama emocionant.

Excepte que s'indique el contrari, les cites de Ciria procedeixen de la correspondència via correu electrònic amb l'autor.

1. Arthur C. Danto, *Mark Tansey: Visions and Revisions* (Nova York: Abrams, 1992), 50-51, gràfic 136.
2. Meyer Schapiro: *Modern Art, 19th & 20th Centuries* (articles seleccionats), (Nova York: George Braziller, 1978), p. 218.
3. *Ibid.*, p. 232.
4. José Manuel Ciria, *Limbo de Fènix/ Phoenix's Limbo* (Barcelona: Bach Quatre, 2005), p. 139.
5. Ciria: *Squares from 79 Richmond Grove*, (Madrid: Seacex, 2004), p. 28.
6. *Ibid.*, p. 28.
7. *Ibid.*, p. 39.
8. Nicholas Serota: 'History behind the thought' (entrevista), en *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, ed. Nicholas Serota (Londres: Tate, 2008), p. 46.
9. Kirk Varnedoe, *Cy Twombly: A Retrospective* (Nova York: MoMA, 1994), p. 36.
10. Christopher Masters en *The Guardian*, 28 novembre 2006, www.guardian.co.uk.
11. Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985), p. 25.

JOSÉ MANUEL CIRIA:

La unió de cel i infern

David Anfam

"No menyspreu la meua opinió quan vos dic que no vos resultaria difícil detindre-vos i mirar les taques de les parets, o les cendres d'un foc, o núvols..."

LEONARDO DA VINCI

"He de crear un sistema o ser esclavitzat pel d'un altre home"

WILLIAM BLAKE

"No deixar cap pinzellada"

JOSÉ MANUEL CIRIA

Quina és la primera impressió que causa l'obra de Ciria? Quan, a l'octubre de 2009, vaig entrar en l'estudi de Nova York de l'artista, en La Guardia Place, després de visitar a principis de 2010 el seu altre lloc de treball en un barri de Madrid —la primera vegada a plena llum del dia, i la segona a poqueta nit— vaig veure diverses pintures, algunes acabades i altres encara en procés, de la sèrie "Memòria Abstracta" junt amb altres, com *Flowers (For MLK)* o *La Incertesa*. En ambdós trobades vaig sentir la mateixa força interior que ballava al mateix temps en direccions diferents. D'una banda, es percebia una aura immediata de passió romàntica i bravura, o inclús violència, en les artístiques i aparents estridències o en les exagerades juxtaposicions de carmesí, daurat-taronja i negre. D'altra banda, eixe tauler d'escacs o les semblants divisions geomètriques de les composicions, la intermitent grisalla i sobretot els motius abundantment repetits donaven un aire cerebral, com si tot s'haguera organitzat cuidadosament seguint una espontaneïtat premeditada. El mateix Ciria tendix a projectar missatges comparables ben diversos. Ciria, que sens dubte és un home apassionat, també és un àvid lector (prova d'això són els seus títols tan variats), absolutament considerat i melancòlic. Foc i gel. Potser és una coincidència que els seus dos territoris, Nova York i Madrid, compartisquen les mateixes latituds? De diferents maneres, Ciria pareix una combinació de l'antic i de la novetat, d'empirisme i idealisme. És com si les dos direccions se superposaren: el visualment espectacular i l'intel·lectualment circumspecte.

Seria fàcil traçar l'evolució de l'obra de Ciria des de principis dels 90 fins a l'actualitat tenint en compte estes oposicions. Esta lectura no seria tècnicament incorrecta, de fet informa sobre la seua trajectòria. No obstant això, un enfocament dialèctic és en si mateix el resum del pensament modernista —ja siga (per donar alguns exemples quasi a l'atzar) l'anàlisi del filòsof G.W.F. Hegel sobre les successives parts de la història i la realitat; la formulació de Piet Mondrian sobre un art basat en l'antítesi del vertical/horitzontal, la línia i el pla i els colors primaris enfront del blanc i negre, o les crítiques teòriques de Clement Greenberg sobre convertir el realisme pictòric en abstracció forçant

tant una tendència que precipite el contrari.¹ En resum, estes estratègies reflectixen el que Theodor W. Adorno i Max Horkheimer van criticar públicament com la dialèctica de la il·luminació, un projecte que va originar el modernisme i en última instància la seua nèmesi.² No obstant això, Ciria –familiaritzat amb els textos de Greenberg, Walter Benjamin, alguns semiòtics i altres pensadors canònics de l'últim segle– s'ha posicionat conscientment darrere del modernisme, com correspon a algú que hàbilment titula una obra *L'última pintura del segle xx* (1999).³ Per consegüent, la seua mirada inicial és retroactiva. Mira el passat com si fóra una excavació arqueològica, com si s'anara a explotar per les seues empremtes i el seu traçat –que és en el que el gest, l'acció i el significat es convertixen quan es jutgen des de la perspectiva del present més que des del seu origen: en fòssils culturals fixats en ambre temporal. Així mateix, atés que a Ciria li preocupen el temps i el record, serà sensat observar la seua obra des d'un punt de vista historicoartístic de llarga duració. De manera molt interessant, alguns historiadors de l'art més radicals veuen la pintura occidental cada vegada menys com una evolució estilística i més com un mapa semiòtic en què, entre diversos factors constituents, l'orde interactua sistemàticament, o millor dit, crea l'incipient, que funciona com un significat canviant.

Siguem més clars, prenguem un element recurrent de Ciria: la quadrícula. La quadrícula va aparèixer en el seu vocabulari tan prompte com *L'espera* (1988) i *Llenguatge* (1990). A vegades es presenta com un constructe lineal; altres, s'amplia formant franges o camps de colors i inclús presenta la figura autòmat com una creu, com en *Follow your soul* (2005). Però sempre els seus principis organitzatius són els mateixos, com un halo espacial omnipresent. Sens dubte, per un costat les quadrícules de Ciria fan referència a la importància d'eixe mecanisme en la imatgeria modernista, un leimotiv que va des de Mondrian i Paul Klee en la primera mitat del segle xx fins a Carl Andre i Chuck Close en la segona.⁴ D'altra banda, estes estructures i compartimentacions rectangulars tenen un abast més ampli. Bàsicament, resumixen les premisses inicials que nodrien l'espai il·lusionista de la pintura occidental. Com per exemple, el cub perspectiu de Leon Battista Alberti. En *Della pittura*, Alberti proposa un terra a quadros com a plantilla teòrica per a establir eixe il·lusionisme perspectiu:

Primerament faig un quadro o rectangle de la grandària que em pareix, que em servix com una finestra oberta per la qual s'ha de veure la història que expressaré, i allí determine l'estatura de les figures que he de posar, la longitud de les quals dividisc en tres parts. Estes per a mi són proporcionals a aquella mesura que comunament anomenem braça... Amb esta mesura dividisc la línia que servix de base al rectangle, i anote les vegades que hi entra esta línia, que és per a mi proporcional a la més pròxima quantitat equidistant que es veu en aquell espai al través. Esta perpendicular em dóna en les seues interseccions tots els termes de la distància que ha d'haver-hi entre les línies que travessen paral·lelament el paviment, amb la qual cosa tindrè dibuixades totes les seues línies.⁵

Els taulers de Ciria són com un metacomentari de l'escenari d'Alberti, encara més en la mesura que expressament ha al·ludit composicionalment a la finestra; prova d'això és la gran *Finestra habitada*, que forma part d'un grup realitzat entre 2003 i 2005, o el fet que els fantasmes que els habiten són protagonistes que representen una

storia –encara que totalment opaca i il·legible– com ho feien els teòrics del Renaixement amb les seues brases moduls (les quals ja anticipaven les sistemàtiques variacions dels artistes). Hui, les paraules centenàries d'Alberti repeteixen les anatomies que poblen la sèrie de "La Guardia Place": "Jo crec que la composició és eixa norma de la pintura per la qual totes les parts encaixen en un quadro. La major obra d'un pintor és la història. Els cossos són part de la història, els membres són part dels cossos, els plans són part dels membres".⁶ Poc sorprén, doncs, que més d'un escriptor descriguera les obres de "La Guardia Place" com a "desmembraments" en què "les característiques destruïdes i reconstituïdes del cos són fragments vius i buits que intenten reorganitzar-se en un vívid diàleg".⁷ Estos *corps morcelés* (cossos fragmentats) són com restes òssies, les corfes retirades d'algunes històries recognoscibles en un altre temps –observem els títols narratius, com ara *Gos penjat*, *El vol de Saturn*, *La visita de Carlos i Luis*, etc.– que s'han convertit en misterioses al·legories semiabstractes. Inclús quan l'entorn és dinàmic, com en *Tres ballarines*, l'acció es congela i es repeteix, com si els actors pictòrics hagueren perdut la xaveta. *Bloody Mary duplicat* és una mescla fluida anterior que ja no es liquarà.

Ciria es convertix així en el titellaire d'un drama visual llunyanament procedent de la història d'Alberti, llevat que el que una vegada va ser viu ara és rigorosament emblemàtic. En este sentit les sèries "Post-Supremàtica" i "La Guardia Place" posseeixen l'aire trist de les ruïnes; Benjamin les va descriure de manera memorable: "En les ruïnes, la història ha irromput físicament en l'escenari. D'esta manera, la història no assumix tant la forma de desenvolupament de la vida eterna com la d'irresistible decadència. L'al·legoria, doncs, es declara estar més enllà de la bellesa. Les al·legories estan en el pla de les idees, mentres que les ruïnes estan en el pla dels objectes".⁸ Per quina altra raó estes figures tenen les superfícies marcades amb clotets com si imitaren la pedra erosionada o l'os? Quina és la raó de les *disjecta membra* que recorden exteriors sense cap significat interior (o, tal vegada interiors tornats del revés)? Quina és la raó de l'èmfasi que Ciria posa en el temps i en el record? La ruïna forma un triangle amb el passat i el present.

A principis del segle xxi, *Vanitas (Alça't i camina)* advertia, pel seu títol i iconografia, la importància dels records. Com un collage a capes, *Vanitas* conté un vidre trencat que recorda *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (La núvia despullada pels seus pretendents, inclús, 1915-23) de Marcel Duchamp; una foto d'un urinari invertit (de nou una al·lusió a la versió de Duchamp de 1917); la reproducció d'un paisatge molt kitsch, i un text relacionat amb *One and three chairs* (Una i tres cadires, 1965) de Joseph Kosuth. Estos quatre elements evoquen respectivament la finestra (per mitjà del *Large glass* de Duchamp); la mort (ja que l'urinari invertit s'aproxima a una calavera, amb la qual cosa també podria estar fent l'ullet a les imatges al·legòriques de la mort de Jasper Johns de principis dels huitanta); la pèrdua de l'aura d'obra d'art en l'època de la reproducció mecànica (com l'assaig epònim de Benjamin de 1936), i la desconnexió conceptualista dels objectes que es feia en els anys seixanta. Però més que res, *Vanitas* és com un jeroglífic que fa referència a les successives etapes entre la vida i la mort, la realitat i la representació, cada una presa en un *continuum* temporal. També sense tan sols saber que Ciria coneixia les naturaleses mortes del segle xix dels pintors nord-americans William Harnett i John F. Peto,⁹ *Vanitas* imita la seua construcció plana sobre la qual la historiadora de l'art Barbara

Novak deia: "(Harnett) superposa de manera tan precisa la realitat i l'abstracció que l'una eclipsa l'altra".¹⁰ Esta observació es pot aplicar també a com disposa Ciria els objectes.

Si ens inclinem per interpretar *Vanitas* tal com la veiem és perquè el text i les capes recorden les pàgines lliurement reunides d'un àlbum o un llibre a través de les quals la ment va escodrinyant i reflexionant.¹¹ De manera més general, el *dramatis personae* (elenc de personatges) de Ciria –ja siga figuratiu, com en els caps i presències derivades de l'última obra de Kazimir Malevich, o més clarament abstracte, com en els colps gestuals d'*Horda geomètrica* o la sèrie d'"El Crit" –assumixen una forma jeroglífica, runes que perfilen la sintaxi de la pròpia pintura abstracta. Este aspecte és una invitació insistent a analitzar les imatges com a textos. D'ací també el paregut sens dubte casual de, per exemple, les files compartimentades de *Flowers (for MLK)* [Flors (per a MLK)] amb, diguem-ne, la disposició en quadrícula i els glifs de l'escultura de David Smith, *The letter* (La carta, 1950). Ambdós són una forma de discurs o guió.¹² L'escriptura de *Mutatis mutandis* (la qual incorpora jeroglífics, runes, etc.) està indissolublement lligada a la memòria, atés que grava els moviments de la ment.¹³ És més, la importància que Ciria dóna als seus mètodes conceptuals/teòrics –explicats sobretot en els seus quaderns i en altres declaracions, així com en el títol autoaclaridor del grup de dibuixos "Box of Mental States"¹⁴– es posa del costat de la manipulació que fa de la superfície d'alguns estranys dibuixos, com el plàstic o els panells tèrmics. La fragilitat, reflectivitat i mal-leabilitat d'estos fulls sobre els quals es graven les empremtes segueixen un conegut exemple: "la pissarra màgica" de Sigmund Freud. L'aparell de Freud comprenia un fi llistó de cera coberta de diversos fulls transparents que es poden marcar amb un bolígraf i alçar-se per a "esborrar" el que s'ha escrit.

No em pareix agosarat posar en correspondència el full de coberta, compost de cel·luloide i paper encerat, amb el sistema P-Cc i la seua protecció antiesfímul; el llistó de cera, amb l'inconscient després d'aquell i l'esdevindre visible del que escriu i la seua desaparició, amb la il·luminació i extinció de la consciència arran de la percepció".¹⁵ El model de Freud i les seues capes superposades servixen per a transcriure el temps, la consciència i les campanes de l'id amb els sistemes de Ciria, en especial la seua persistència en la memòria i la transitorietat. Com ja especulava en l'assaig de revelador títol, *Mnemosyne and Ephemerality*: "Henri Bergson sostenia que els records es convertixen en imatges. Esta idea em fa reviure el procés sencer de Mnemosyne a través d'una sèrie d'imatges que retrocedixen en el temps... El suport final, seleccionat per les seues qualitats especials, era el plàstic de gramatge mitjà Panglass que representava per a mi, de manera metafòrica, la transparència d'Ephemerality (fugacitat), com les dels nostres primers records que gradualment es fan més opacs".¹⁶ Esta és la pissarra màgica reviscuda i, cada vegada en les mans de Ciria, a major escala. Però què és el que sedueix?

Podem trobar resposta a l'anterior pregunta en la interpretació del filòsof Jacques Derrida de l'assaig de Freud. Segons Derrida, Freud va identificar la psique amb l'escriptura com un signe d'allò que s'ha desconegut, l'enigmàtic, utilitzant metàfores prestades d'un guió que mai està subjecte, ni és exterior ni posterior a la paraula parlada".¹⁷ Penetrar l'irrepresentable. L'irrepresentable és l'antitipus de la preocupació de Ciria per la norma –quede clar en la geometria, les quadrícules, la repetició, la llisor, la formalitat, els efectes distancians inherents al temps i els propis sistemes. Junts constitueixen els estats d'oposició que la seua obra reünix. La pista del lloc del desconegut/enigmàtic

en esta contínua aporia radica en la sèrie que Ciria va realitzar fa quasi una dècada. S'anomenava "Fragmentació de Núvols". Segons Hubert Damisch, en el seu provocador tractat sobre el tema, el núvol és un significant absolutament canviant que hi ha entre les parts de la semiòtica, la qual creu que està arrelada en la pintura des del Renaixement italià. De fet, segons Damisch, el model perspectiu d'Alberti va generar quasi immediatament un factor oposicional que aquell no incloïa i amb el qual interactuava dialectalment: el núvol. Més que una entitat literal, el núvol de Damisch és un significant que hi ha entre diferents estats. En conseqüència, per a fer visible este estat canviant, es col·loca la paraula entre barres diagonals: "/núvol/".¹⁸

Prou abans que Ciria se centrara en els núvols en la sèrie de 2002, els fenòmens associats amb /núvol/ havien sorgit de diferents maneres. El seu únic comú denominador era, lògicament, una oposició cap a tot el que s'ajustara a un esquema lineal estable, una representació definible. Des de 1992, en les pintures del tipus de *Trobades Naturals* apareix per primera vegada la taca, i se la relaciona vagament amb els grafitis il·legibles i els raspaments que veiem en l'obra d'artistes com Jean Dubuffet o sobretot Antoni Tàpies. En cosa d'un any, la taca s'havia materialitzat com una entitat ovoide que adquiria "l'aparença d'un núvol sulfurós de commovedora bellesa".¹⁹ Molt encertadament, Damisch relaciona la taca amb el núvol, i ambdós amb l'atzar. Ací les paraules de Leonardo da Vinci, tan profusament citades, resulten decisives: "No menyspreu la meua opinió quan vos dic que no vos resultaria difícil detindre-vos i mirar les taques de les parets, o les cendres d'un foc, o núvols, o fang, o llocs anàlegs en què, si els teniu ben en compte, podeu trobar autèntiques idees meravelloses".²⁰ Això clarament anticipava la fascinació de Ciria per la casualitat, i ho veiem en l'estudi que va fer de Max Ernst i les seues tècniques de *frottage*, la decalcomania o el *dripping*. Així mateix, els materials incompatibles que utilitza –oli, aigua, àcids i altres productes químics²¹– creen esquemes i textures accidentals. Les figures, els torsos i els caps –formes amorfes– sorgixen de les taques, com fantasmes eixits de les fantàstiques imaginacions de Leonardo revelades entre núvols i parets tacades.

Finalment, la liquiditat completa este flux metamòrfic. Com ja anunciava el grup "Pell d'Aigua",²² els líquids són recurrents en tota l'obra de Ciria, des de les pintures de "Pous de Llum" –que l'artista explica en relació al fet que la llum solar deixa "taques" (que són, per definició, líquides i duradores ja que impliquen transferència) en el sòl del bosc a mesura que travessen les fulles dels arbres²³– fins a *Reflexos de Monet* (1996), el grup "Glossa Líquida" i des d'ací tota la infinitat de taques i esguirades estampades en els seus últims quadros com si foren residus.²⁴ Però en altres llocs emergixen inclús fluids més sinistres; així ho confirma l'artista: "Les meues taques també parlen de violència, dels temps en què vivim; parlen de cossos destrossats i sang, de fluids corporals sobre la taula d'operació, de la vida i la mort, del paradoxal i l'efímer".²⁵ En definitiva, l'aigua i la resta de fluids pertanyen a la mateixa mutabilitat que els núvols: indiquen una crisi de representació en la qual les coses alternativament es revelen i s'amaguen. De nou, Ciria encarna una determinada història de l'art modern, que va des de les ones estranyament materials (preludi de l'abstracte) de Gustave Courbet i els reflexos en l'aigua de Monet, passant per les profunditats submarines de Jackson Pollock en *Full fathom five* (1947) i *Ocean Greyness* (1953), fins a les insondables fotos de paisatges marins de Hiroshi Sugimoto.²⁶ En joc està el que existix més enllà dels límits de la visió i el coneixement. Damisch resumix este llinar: "Però sobretot,

ell (l'Apel·les modern) pinta "l'impintable": foc, rajos de llum, tempestats, rellamps, inclús, alguns diuen, núvols en una paret... es tracta la problemàtica del núvol i es diu més exactament que sorgeix en el punt en què el visible s'unix a l'invisible, o el representable aconsegueix l'irrepresentable".²⁷ La condició primordial d'este paradigma és que Ciria representa subtilment la representació d'estos imponderables, i controla (com faria qualsevol bon teòric conceptualista) el que pareix merament aleatori, una inquieta singularitat *malerisch* (pintoresca). Imaginem ací, per exemple, l'abismal *The Deep* (La profunditat, 1953), de Pollock, pintada amb números.

És en este caràcter desconstructiu quan Ciria pot afirmar: "Si el que faig és separar els elements de la pintura i jugar amb ells, un a un, i tornar-los del revés, al final resulta que mentres estic pintant estic duent a terme una investigació. Per això, com moltes vegades he dit mig de broma, no sóc pintor sinó algú que observa i analitza les parts constituents de la pintura i hi experimenta".²⁸ En este punt convé recordar la mala interpretació de Greenberg de la pintura moderna. En la interpretació tan polèmica de Greenberg, des de Courbet i Paul Cézanne en avant, els pintors modernistes es van anar rendint progressivament davant de les ineludibles propietats del seu mitjà –principalment el pigment i la uniformitat. Mentrestant, el cubisme exposava una estructura *all-over* (integral) i els vessaments de Pollock epitomitzaven la reducció a la materialitat, fins que en els anys seixanta l'abstracció postpictòrica aconseguia un punt de no retorn.²⁹ A partir de llavors, els pintors podien estudiar el desenrotllament i creixement de la seua disciplina, autoreflexiva i propensa a convertir el gest de l'expressionisme abstracte, suposadament no mediat, en un esvarós significat. Robert Rauschenberg va encapçalar esta revisió amb els seus *Factum I i II* (1957), que copiaven la pinzellada "única" de l'expressionisme abstracte com si fóra reproducible sense límits i, en conseqüència, esgotada. Partint d'una base semblant, Ciria ha desenrotllat les seues diverses anàlisis, com ADA (Abstracció Deconstructiva Automàtica, 1990) i DAA (Dinàmica d'Alfa Alineacions, 2004). Així doncs, són com un programari informàtic amb bits binaris per a configurar l'abstracció, la representació i les seues permutacions.

Ciria explica les seues investigacions d'esta manera: "Molts artistes, de diferents èpoques i períodes de tota la història, compartixen una sèrie d'instruccions, línies de tensió i distribució de pes que es repeteixen constantment, encara que les seues obres siguin totalment oposades... La busca d'estes alineacions bàsiques o primàries, que jo anomeno Alpha, i la seua dinàmica és en el que jo estic immers".³⁰ Sens dubte, Ciria a penes és el primer artista a donar importància als sistemes. Al contrari, la modernitat ressonava amb la crida de William Blake: "He de crear un sistema o ser esclavitzat pel d'un altre home".³¹ Així mateix, la resposta a Blake li la donava Friedrich Nietzsche: "el poder d'un sistema és signe de falta d'integritat".³² La pintura del segle xx va discórrer entre estes dos màximes: des de Mondrian, l'obra del qual aspirava a l'objectivitat científica, en oposició a Wassily Kandinsky (per a qui l'art aspirava al caràcter subjectiu de la música), fins al panteisme antiteòric de Pollock enfront de la reducció sistemàtica de la pintura a la simetria, la foscor i el buit que propugnava Ad Reinhardt, Ciria és l'hereu del segle xxi d'estes oposicions. D'especial interès són, no obstant això, les conjuntures de la seua obra, en la qual es mesclen les dos polaritats.

Esta fusió s'origina amb l'absorció de Ciria del suprematisme de Malevich i el seu postludi quasifiguratiu des d'aproximadament 1927 fins a la mort del rus en 1935. El camí utòpic de Malevich cap a

l'absolut, que va culminar amb el seu *Quadrangle*, popularment conegut com *Black square* (Quadrat negre, 1915), implicava esborrar les aparences naturals fins al punt que afirmava que "el color blau del cel ha sigut conquistat pel sistema suprematista... Un sistema fred i dur ombruiament posat en marxa per les idees filosòfiques. De fet, la seua força real potser es trobe en el moviment dins del dit sistema".³³ La ironia final va ser que la campanya de Malevich va fracassar a conseqüència d'un altre "fred i dur sistema", l'estalinisme. Així doncs, és fàcil comprendre l'admiració de Ciria cap al seu precursor rus: el seu art personificava la conjunció ambigua del visible i l'invisible, l'expressió i l'esborrament. Els últims quadros de llauradors de Malevich, a partir dels quals Ciria va desenrotllar la seua sèrie "Post-Supremàtica", convertixen el rostre i la figura humans en un esquema inhumà, que es debat entre la geometria i els gestos. Ciria va reinterpretar els autòmats de Malevich, amb obres com per exemple *Llauradora*, portant l'ambigüitat a un nivell icònic. Més encara, les incipients *Màscares de la Mirada*, abordades en 1994, també tenen la seua pedra de toc en una altra de les posicions paradoxals de Malevich. Després d'aconseguir la forma zero amb el seu iconoclasta *Quadrat negre*, Malevich, no obstant això, deia de la seua fisonomia: "És la cara del nou art. El *Quadrat* és un infant real, viu".³⁴ El fet de donar veu o rostre al que està absent o faltat és una figura retòrica concreta anomenada prosopopeia.³⁵ Les màscares esborrades, a les quals Ciria presta atenció des de l'any 2008 en avant, codifiquen este trop en un manual visual bàsic que gira entorn de la repetició i la diferència. Amb *Desocupació de la Màscara*, el "rostre" es desfà, l'agent humà, ja secundari, vola en trossos com a conseqüència d'un obús desconstructiu. Este és el desí últim d'un desig d'antropomorfitzar l'abstracció, i que Mark Rothko ja pregonava quan, en 1943, deia que "tot en l'art és el retrat d'una idea".³⁶ Citant Rothko, quina és la finalitat de l'art si no comunica el mateix drama humà que Rembrandt expressava en un rostre? A això, les màscares de Ciria pareix que responguen que inclús les seues disfresses deshumanitzades són tan vulnerables com ho va ser la carn. Ací és on rau l'angoixa desconcertant de la seua antiga mirada, freda i calculadora. És el patetisme trobat en algú tocat per la força del que disseca.³⁷

Una segona fusió és l'apoteosi de la taca-cum-núvol, la llampada oval taronja-roig-negre que es repeteix en totes les teles de "Memoria Abstracta". Així, la marca gestual, missatgera pictòrica de l'expressionisme abstracte de les autèntiques i inefables emocions –en el seu assaig *American Action Painters* (1952) Harold Rosenberg ja ho va descriure ampul·losament com "l'esdeveniment" que havia d'aparèixer en la tela– transmuta en el que jo proposaria com una representació autoreflexiva, un símbol duplicat en una geometria conceptual restringent. Al replicar-se, esta descendent del /núvol/ es mostra com un mer espectacle, una obra dins de l'obra.³⁸ Les fulminants pinzellades de Willem de Kooning i Pollock s'han cristal·litzat en un residu que Ciria compara amb el fòsfé, "les sensacions lumíniques que romanen en la retina després de mirar directament la llum".³⁹ Al ser un simulacre, este fòsfé és una empremta, no la marca indexical de la mà. Així doncs, també és immaculat: "No deixes cap pinzellada".⁴⁰ Esta qualitat d'existir sense haver sigut creat pot explicar la similitud, tan sorprenent perquè sens dubte és casual, entre les composicions de diverses obres de "Memoria Abstracta" i, per exemple, la relíquia del segle xiv d'Otto *el Fill*, duc de Brünswick. En una estructura rectilínia daurada, que comunica tant la disciplina de l'artesanía medieval com la rigidesa jeràrquica de l'època, hi ha uns compartiments amb

escenes i símbols bíblics que es combinen amb uns panells de pedra amb extravagants dibuixos. Estes superfícies geològiques, que més tard exerciran els seus rols imaginatius en l'estricta construcció perspectiva de les taules de Fra Angelico,⁴¹ posseeixen una connexió antiga (comú també en la venerable tradició xinesa de les roques de lingbi o roques dels erudits) amb les meditacions cap a l'invisible, l'ocult i el transcendent.⁴² Aquells que han sabut veure trets cristal·lins i ignis en els motius de Ciria han respost correctament a la seua qualitat pètria⁴³: la pedra materialitza el pas del temps sense el toc de la mà humana i, a més de ser creada pel foc quan els seus orígens són ignis, pot implicar brusques erupcions. Al principi, més d'un autor va considerar el foc com l'explicació de l'alternança cíclica que fa Ciria entre llum i cendres, però alguns títols com *Burning scuff* (Marques de foc, 1994) parlen per si mateixos, com també ho fan les sistemàtiques flamerades incandescentes de "Memoria Abstracta".⁴⁴ Això em porta a acabar amb una paràbola que confie que siga adequada al pensament de Ciria.

Siga de debò o potser amb un hàbil enginy, Ciria intuïx un cert esquema arquitectònic, una família essencial de signes, que unix obres totalment remotes les unes de les altres en el temps i l'espai. Per exemple, ha sabut discernir l'enfocament gestalista d'*Elegies to the Spanish Republic* de Robert Motherwell que existix en *The Centaurs* d'Arnold Böcklin i els ecos de *L'última cena* de Leonardo en una obra d'Anselm Kiefer.⁴⁵ Després d'estes correspondències podríem afegir-ne una altra. Lluny de l'elevada opinió que li mereix a Ciria la pintura espanyola –mostra d'això és el seu gran tríptic de 2006–, poques obres de cap escola nacional s'acosten tant als seus sentiments com *La forja de Vulcà* de Diego Velázquez. No és perquè Velázquez hi haja emprat, com molts mestres espanyols, com El Greco, Juan Sánchez Cotán o Francisco Zurbarán, un repertori d'imatges limitat que constantment varien. Tampoc es deu a la fenomenal habilitat de Velázquez per a clamar versemblança amb les pinzellades, les quals, a l'observar-les de prop, sovint es dissolen en vectors abstractes –tan important com poden arribar a ser-ho estos exemples en el *modus operandi* de Ciria. Més aïna es tracta del fet que *La forja de Vulcà* conjugue conceptes que són totalment coincidents amb els de Ciria.

Primer, l'escena teatral de Velázquez gira entorn de la metamorfosi: el foc transforma el metall en una armadura brillant i deixa cendra en l'ambient. En segon lloc, Vulcà personifica l'*homo faber*, que racionalitza la seua creació (que és el que fan els plans conceptuals de Ciria).⁴⁶ En tercer lloc, Apol·lo –davant de qui els treballadors de la plebs reaccionen amb sorpresa– irradia un feix constant de llum enmig del rutinari gris. La seua pell ostensiblement mortal es transforma en l'orde sobrenatural que habita la divinitat. És a dir, que Velázquez plasma l'irrepresentable (el rostre d'Apol·lo quasi s'està evaporant en un *profil perdu*). En quart lloc, l'escena completa té a veure amb l'energia, bruta com el metall candent o la força humana, però que també es transforma en la perfecció de la radiant armadura i la serenitat de la deïtat. Per últim, *La forja de Vulcà* unix les diverses mirades posades en Apol·lo –l'arquetípic artista que dóna forma– i en les quals bateguen els indicis més sinistres de desig, ja que el déu porta notícies a Vulcà sobre la trobada amorosa de la seua esposa Venus amb Mart, el guerrier.⁴⁷ Velázquez manté estes contrarietats en suspens, com també fa Ciria, per a qui el significat sempre està posposat.⁴⁸ Este equilibri, en què conviuen el desig invisible i la materialitat, l'imperfecte i allò que s'ha acabat, la bellesa i l'alienació, és la clau de la visió de Ciria. Batega amb força, a vegades *deccada* o continguda. El pintor,

amb unes aborronadores màscares (*Schandenmaske*), amb la desfigurada sèrie "Caps de Rorschach" i algunes fotografies retocades com *Mr War* (2003), per no mencionar els martiris viscerals de sant Sebastià i sant Andreu, junt amb els rostres ensanguinats de *Víctimes* i *Camp de concentració* (2005) en la qual l'embolcall fosforescent de foc/núvol/pintura levita contra un terra quadriculat ara concebut com un embull de fils d'aram (de tot el que ens amaguem o intentem fugir portant-ho més enllà de la identificació), és també el post-modernista cool per a qui el medi es pot desconstruir, "desvestir" fins a l'esquema original, com amb un ordinador.⁴⁹ A pesar de l'abisme que separa Blake, el poeta anglès de l'època georgiana, de l'artista contemporani espanyol, el primer sens dubte reconeixeria el gran sistema de Ciria: és equivalent a la unió metafòrica de cel i infern, les mitats mercuriques d'un orde en conflicte encara que sempre simbiòtic.⁵⁰

© Art Ex Ltd 2011

1. Vegeu "Dialectical Conversion", en Donald B. Kuspit: *Clement Greenberg: Art Critic*. Madison: University of Wisconsin Press, 1979. p. 20-29.
2. Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, trad. E. Jephcott: *Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press (1947), 2002.
3. El postmodernisme de Ciria ràpidament es va fer eco en la literatura. Vegeu, per exemple, Javier Maderuelo: "An Affirmation of a Different Coherence in Painting" [1993], en Ciria: *Las formas del silencio, antología crítica*. Madrid: Sotohenar, SL, 2004. p. 19.
4. El principal estudi és Rosalind E. Krauss: "Grids", en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1985. p. 7-21.
5. Leon Battista Alberti, trad. John R. Spencer: *On Painting*. New Haven i Londres: Yale University Press (1435-36), 1966. p. 56-57.
6. *Ibid.*, p. 70.
7. Carlos Delgado: "Ciria, Rare Paintings, Post-Géneros y Dr Zaius", en Ciria: *Rare Paintings*. Madrid: Fundació Carlos de Amberes, 2008. p. 146.
8. Walter Benjamin, trad. John Osborne: *The Origin of German Tragic Drama*. Londres i Nova York: Vers (1928), 1998. p. 177-8.
9. Ciria diu que va pensar en l'artista del segle Samuel van Hoogstraten; Mercedes Replinger: "Glossa Liquida", en *De Profundis clamo ad te aqua*. Oviedo: Museu de Belles Arts d'Astúries, 2003. p. 16. Així i tot, la banda d'alumini que unix els objectes de *Vanitas* a la superfície recorda sobretot les barreres que Peto utilitzava per a recolzar els seus objectes de naturalesa morta en un tauler imaginari o semblant.
10. Barbara Novak: *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism and the American Experience*. Nova York: Harper & Row, 1979. p. 234.
11. Sobre la textualitat de les imatges, vegeu Garrett Stewart: *The Look of Reading: Book, Painting, Text*. Chicago i Londres: University of Chicago Press, 2006.
12. Vegeu David Anfam: "Vision and Reach: The World Is Not Enough", en *David Smith: A Centennial*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006. p. 28-30.
13. Eric Jager: *The Book of the Heart*. Chicago i Londres: University of Chicago Press, 2000. p. 2: "Els poetes grecs sovint representaven el record, l'experiència i altres aspectes de l'interior de la persona en llistons o manuscrits, donant així a la metàfora un lloc preminent en el pensament ètic i religiós".
14. "Vegeu José Manuel Ciria: *Box of Mental States*. Miami: ArtRouge Gallery, 2008. p. 91-201.

15. Jager, *op. cit.*, p. 160. Sigmund Freud: "A Note Upon the 'Mystic Writing-Pad'" [1925], en Angela Richards, ed., *On Metempsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Londres i Nova York: Penguin Books, 1991. p. 433.

16. Ciria: *Las formas del silencio*, p. 52.

17. "Freud and the Scene of Writing", en Jacques Derrida, trad. Alan Bass: *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978. p. 199.

18. Hubert Damisch, trad. Janet Lloyd: *Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Stanford: Stanford University Press, 2002. p. 14.

19. Delgado, *op. cit.*, p. 302.

20. Leonardo da Vinci, trad. A. Philip MacMahon: *Leonardo da Vinci: Treatise on Painting*. Princeton: Princeton University Press, 1956. vol. 1, p. 50.

21. *Box of Mental States*, p. 41.

22. El concepte d'Aigua de Pell suposa tensió en la superfície i per això hi ha un precari equilibri entre exterior i interioritat; una altra variant dels estats d'oposició de Ciria; vegeu Steven Connor: *The Book of Skin*. Londres: Reaktion Books, 2004. p. 260-62.

23. Vegeu l'entrevista de Ciria en esta publicació, p. 168.

24. Títols com *Narciso* o *Banyista* són només dos de les moltes referències a l'aigua. C.f., un precursor d'esta qualitat en Damisch, *op.cit.*, p. 33-34: "Protopogenus encarna un bon exemple; intentava desesperat reproduir l'aspecte de la bromera en la boca d'un gos i es diu que va llançar una esponja al quadro i que, sense voler-ho, va aconseguir el que desitjava: una representació la veritat de la qual no li devia res a l'art".

25. Guillermo Solana: "Esguint la tela d'aigua", en Ciria: *Squares from 79 Richmond Grove*. Varsòvia: Museu Nacional de Polònia, 2004. p. 34.

26. Vegeu David Clarke: *Water and Art*. Londres: Reaktion Books, 2010. p. 78-111.

27. Damisch, *op. cit.*, p. 129

28. Ciria, en *Squares from 79 Richmond Grove*, p. 39.

29. "Modernist Painting", "After Abstraction Expressionism" i "Post-Painterly Abstraction", en John O'Brian, ed.: *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago i Londres: University of Chicago Press, 1993. p. 85-93, 121-133 i 192-197.

30. "Conversació de Juan Estefa Freire amb José Manuel Ciria", en José Manuel Ciria: *Limbo de Fénix*. Barcelona: Bach Quatre Art Contemporani, 2005. p. 98.

31. William Blake: "Jerusalem", en Geoffrey Keynes, ed.: *Blake Complete Writings*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1966. p. 629.

32. Friedrich Nietzsche, trad. R. J. Hollingdale: *Twilight of the Idols*. Harmondsworth: Penguin Books, (1888), 1968. p. 25.

33. Kasimir Malevich: "Non-Objective Art and Suprematism", en Charles Harrison i Paul Wood, eds.: *Art in Theory: 1900-1990*. Oxford: Blackwell Ltd, 1992. p. 291.

34. John Golding: *Paths to the Absolute*. London i Nova York: Thames & Hudson, 2000. p. 62.

35. Vegeu Bernard Dupriez: *A Dictionary of Literary Devices*. Gradus, A-Z. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991. p. 358-59.

36. "The Portrait and the Modern Artist" [1943], en Miguel López-Remiro, ed.: *Mark Rothko: Writings on Art*. New Haven i Londres: Yale University Press, 2006. p. 38.

37. En esta nota existencial, vegeu Donald Kuspit: "Tragic Modernism: José Manuel Ciria's La Guardia Place Paintings", en *Rare Paintings*, p. 167-174. Alguns precursors notables de les màscares esborrades de la mirada/vergonya són *The rape* (1934) de René Magritte i la dona major que es pela la cara en *Persona* (1968) d'Ingmar Bergman; totes combinen desig i dolor. Philip Guston també va incorporar el rostre com a part del seu desig de construir un nou "alfabet" pictòric des de zero.

38. Cf. Damisch, *op. cit.*, p. 63: "Però tal és la paradoxal naturalesa de la representació que mai és més segura que quan es presenta obertament com una representació d'una [èmfasi original]".

39. Marcos Ricardo-Barnatán: "Alphabet: Ciria/Gilgamesh", en Ciria: *La Epopeya de Gilgamesh* (Buenos Aires: Museu Nacional de Belles Arts, 2007. p. 102.

40. Ciria: "The Absent Hand", en *Box of Mental States*, p. 83.

41. Vegeu Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico: Dissemblance and Figurati-on*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, el qual afirma que les pedres de Fra Angelico i les seues taques evocuen Pollock i representen l'ocult i diví en matèria amorfa.

42. Vegeu Andrew Moore i Nigel Larkin, eds.: *Art at the Rockface: The Fascination of Stone*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2006. p. 68-81; també, Damisch, *op. cit.*, p. 33 cita el concepte de "pedres imatgístiques".

43. Angel Antonio Herrera: "El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva", en *Rare Paintings*, p.10; Delgado, *op. cit.*, p. 112.

44. Miguel Logroño: "Where Signs Llaure Born", en *Las formas del silencio*, p.74.

45. "Experimental Lines of Investigation and Analytic Proposal" [2010], text mecanografiat amablement proporcionat per l'artista.

46. Com postulava Henri Bergson en *L'évolution créatrice* [1907] –al contrari del qual Ciria fa referència implícitament en les seues al·lusions a l'*homo ludens* i el seu caràcter juganer, com *Habitació de jocs* i *Mascara per als jocs*.

47. De la mateixa manera, Ciria ha fet referència a Venus en els seus títols.

48. Ciria, en Delgado, *op. cit.*, p. 102: "No hi ha res com un significat literal, si per significat entenem un concepte clar i transparent".

49. *Limbo de Fénix*, p. 37-38.

50. "The Marriage of Heaven and Hell" [c. 1790-93] de Blake preveia una relació dinàmica entre un món celestial estable i un terreny inferior enèrgic. Ciria va tipificar esta bifurcació en un conjunt pictòric com *Gabriel i Mefistòfil* (1999).

ENGLISH TEXTS

METHODOLOGY AND PATTERN IN PAINTING

Consuelo Císcar Casabán

Director of the IVAM

La pittura è una cosa mentale LEONARDO DA VINCI

"The interesting thing about art is that it has no limits, either internal or external, which is why it is always difficult to define art. But in this sense, art is strange compared to science. When Pollock does his dripping on canvas, it is impossible to repeat this act. The moment when art is made is fundamental and unrepeatable." These are some ideas of the artist Eduardo Kac that I share and appropriate while preparing to enjoy and interpret the new exhibition of José Manuel Ciria displaying his most important work of the last decade (2001-2011), produced between Madrid and New York.

Scientific research has lain dormant in art since its origins. But until the advent of abstract art no one attempted to implement the basis of these studies as their own artistic creation. For example, studies and theories concerning colour had been taken into account for centuries before Kandinsky, but colour itself did not become the essence of a work of art until artists like Barnett Newman, Mark Rothko or Ad Reinhardt decided that the canvas could be used to investigate these concepts. Something similar occurs with the geometric studies so much present since Vitruvius in Classical Greece, reformulated by Leonardo during the Renaissance, for they did not form part of the actual painting until the arrival of the cubists or the suprematism of Malevich and his disciples, who applied this research directly to their paintings. Cubism used scientific applications as a work method, as kinetic or op art would do later on. And we could go on providing a long list of names and movements to show the relationship that exists between theory and its practice.

As we see, there is a profound historic relationship between art and scientific research. I would like to look into this connection as it is closely linked to the artistic methodology followed by José Manuel Ciria in the production of his work. This obsession for tending to the conceptual aesthetics of his paintings from an analytical and scientific point of view has led him to create a trajectory outside the conventional patterns of contemporary art. Ciria, in this sense, belongs to the reduced group of artists who shape their career by means of thought and not by means of the machinery of marketing and consumerism. In this way, he makes incursions into the field of theory with programmes of abstract research like *Gesture and Order*, drawn up in the early nineties and in which he carries out a detailed analysis of the elements that make up the plastic image.

Above I mentioned two elements that, in my opinion, apart from his interest in intellectualising the process of the work, are key factors in Ciria's trajectory: on the one hand, the continual use of all kinds of geometric elements and, on the other, abstraction. Both plastic experiences have been a constant feature of his work, as we can see in the galleries at the IVAM where his most recent canvases hang, laid out chronologically and in series.

In this manner, Ciria takes up the linearity and geometric precision of the constructivists, who absolutely rejected the tendency of art for art's sake since aesthetic contemplation had no value if it was not accompanied by ethical and theoretical contemplation. On the other hand, he attains abstraction, as I see it, from the so-called "transavant-garde", which reached its zenith in the eighties, and, although on the whole it was rather figurative, it took on some of the aesthetic premises of abstract expressionism such as gestuality, large formats, shapeless daubs, etc.

From all this and from other cultural and philosophical links stem Ciria's language and painting style, which can be defined by a strong counterpoint, since, on the one hand, we find a work based on scientific methods and consolidated on a theoretical academic platform, whereas, on the other hand, we find the appearance and the irrational form of abstraction, on some occasions figurative and on others, expressionist. The strength of the British artist's work resides in this clash of aesthetic interests or in this contrast of freedoms.

The *Rorschach Heads* series is a sample of the figurative abstraction the artist has generated in recent years since he set up his studio in the heart of the US East Coast. The first sensation that these images arouse in the spectator is fear and anguish because of the terrifying expression they convey. They are disconcerted faces, as though they were the product of a mental disorder or were witnessing a scene that alienates, saddens or disturbs them...

As I said above, Ciria's works go further: they try to make the spectators find a double reading or a profound interpretation of what they see represented in the picture, for everything in the scene appears in such a way as to convey a message or a concrete concept. On this occasion, Ciria's disturbed man transmits the irritation of a citizen who looks out the window to see the world go by and suffers vertigo at the sight of a corrupt and unbalanced society. At this unsatisfactory sight his face is transformed, or rather, deformed, and takes on a violent, afflicted appearance akin to madness. Therefore it is the character on the canvas who is afraid of us spectators when he sees us approach accompanied by adjectives that debilitate us every day because of the indolence we show regarding, among many other duties, the defence of human rights.

On the other hand, in the *Abstract Memory* series he abandons figuration and focuses his attention on other techniques akin to informalism, where he addresses subjects like memory and time. This series is perhaps the most lyrical and poetic in this exhibition, for in a few brushstrokes the artist condenses a solid and valuable number of meanings. We see then how he resorts to daubs of colour enclosed in little cells of what could be a chess board in order to express metaphorically the fragmentary vision of today's world. The daubs, like standard citizens, are confined in the cells imposed and delimited by a malevolent dominating class. In their cubicles they suffer the misfortune of being incommunicated, isolated and passive, victims of their condition, of their memory and the tyranny of time.

The shadows, the points of light, the warm colours (reds and yellows above all), the black hues, etc. form a range of colours that when combined, either in painting or in drawing, form an attractive artistic physiognomy that makes Ciria's oeuvre a free pictorial scene recognisable for its originality, intellectuality and social conscience.

To sum up, this exhibition not only identifies the essence of José Manuel Ciria's work but reflects a period of pictorial transition that flows between two cities, two studios, two ways of seeing art, which finally come together and share the same intention: to create personal spaces from which to express himself and make a reflection about contemporary society by means of the most genuine art.

STATES OF OPPOSITION

An interview with José Manuel Ciria

Kara Vander Weg

America is no longer a new world, but it surely is and always will be another world. This is not merely a question of civilisation, mentality, mores, or of some social, economic, or mechanical progress more or less ahead of Europe. It's rather a question of molecules, climate, different air, or a special quality of the sun's rays. The light and temperature are different. There is something of the humid warmth of a hothouse, even in the middle of winter; there is also a hothouse light. In America, human and object lose their shadow.

GIORGIO DE CHIRICO, Paris, January 29, 1938¹.

I first met José Manuel Ciria in 2009, four years after he relocated from Spain to New York. Sitting in his La Guardia Place studio for the first time, I was impressed: by the focus behind his prolific career, by his determination, and by his unyielding respect for New York and its artistic potential. He truly believes in the city, and the country, as a catalyst for change. It is no coincidence that his studio is located in Soho, in what was decades ago considered to be the artistic cerebrum of the city. He has geographically put himself in the historical mix.

The irony, which of course is not lost on Ciria, is that there was no dramatic shift in his work following his transcontinental move, nor has there been since, not even upon his many visits to Spain. However, Ciria speaks often about the freedom, or looseness, that has come to exist in his work since being in America. I would agree, and I think what this chronologically ordered exhibition displays is the increasing fluidity of his diverse style over the last decade. There is now a near-constant oscillation between abstraction and figuration, or exacting precision and haphazard gesture. Painting and drawing are combined, now with video. There is a tension, as well as harmony. This, perhaps, is the New York effect. In this notoriously challenging and competitive city, it is important to consider, and reconsider, all the options. This is exactly what Ciria seems to be doing, and the possibilities are endless and exciting.

Ciria has very kindly welcomed me into his home, and to his studio, numerous times over the last several years. I have had the pleasure of many conversations with him. What follows is one of these discussions.

Kara Vander Weg: Jose, you have said, "It is the work that makes itself and I am a tool, in the same category with a brush or canvas. I have control over the composition, but not over the final result." Yet you have continually applied specific parameters to your art making, which you have defined through statements such as "Automatic Deconstructive Abstraction" (ADA, 1990) or the later "Dynamic Alfa Align-

ments" (DAA, 2004). There seems to be a palpable tension in your work—between exacting control and utter freedom, between the hard geometric edges and amorphous stains, as well as between the origins of your work in Madrid and in New York—this is the idea behind the exhibition's title, "States of Opposition". Can you discuss how the opposition and tension may drive your ideas and the production of your work?

José Manuel Ciria: Let's look at it part by part. One of the five analytical areas that made up the initial base or platform of ADA was using "Techniques of Controlled Chance". The idea was inherited from surrealism and it was primarily used for creating textured fields of colour, just to avoid flat areas of colour. I've always been interested in techniques that escape the strict control of the artist, like frottage, grattage, decalcomania, tilting and then dripping... Inspired by those techniques, what I finally did was invent twenty-one categories or new possibilities. When I said that the work made itself, I meant that as a result of using those techniques I turned myself into another tool, like the brushes, the paint or the painting surface. The only thing they really had to provide was a "landscape" where the formal elements could play themselves out. Obviously, I was in control of the composition, but having total control over what the chance techniques were going to create was impossible, especially as far as the edges and where the colours met, or the textures and the atmosphere were concerned.

Insofar as the ADA or DAA fields of research, there is no opposition or confrontation; they're nothing more than different approaches. The fact that the acronyms share elements, not meanings, is a coincidence that I came up with when I was half asleep. ADA was a kind of "mechanism" for generating or laying out abstract images, while DAA is more like an X-ray machine. There's no continuity between the outcomes of both those approaches, but there's no conflict either. They're just different methodological structures. Where you can really see antagonism, however, is in the series those structures have built upon.

If what we really want to talk about is "States of Opposition" or "Opposite Concepts", first we have to look at two of the analytical segments set out in ADA. If the two major traditions within the historic avant-garde (geometry and gesture) are both invoked on the same picture plane then we can talk about truly antithetical tensions and positions, like gesture and order, the stain and the line, the organic and the rational, the Apollonian and the Dionysian.

One of the ways I've given strength and energy to my compositions has been using and emphasising the diverse possibilities of those seemingly disparate elements, and that can be seen in a number of my series, like *Masks of the Glance*, *Manifesto*, *Constructed Dreams*, *Liquid Gloss*, or the recent re-invention of *Masks of the Glance* under the title *Abstract Memory*, where geometry has become more dominant. You can also talk about opposition or opposites when you talk about the work I made in my last years in Madrid and what I did after 2005 in New York. When I moved my studio to Manhattan, my main intention, aside from other things like achieving success despite feeling suffocated in the Spanish market, was to take my painting and research into new places. I wanted to get back a feeling of freedom, of being able to search... I needed to gain some awareness about the work I'd already done and, in a way, even go back and recover or rework series I'd given up years earlier. The biggest difference between the

work dating from before I went to New York and that after was the return to drawing, line, structure.... I naively thought that by changing my surroundings but without having any previously determined direction in mind beforehand my painting would automatically transform itself. I thought that the muses would magically come to me and my painting would go in a radically new direction. Frustratingly enough, that wasn't the case. When I started painting in my first studio in New York. I kept making the same work I'd been making in Madrid. I decided to stop right there and, to keep myself busy while I was waiting for inspiration, I decided to go back to an idea I'd had for many years, which was to do a kind of homage to Malevich's late work that would be simultaneously a scream or criticism in response to the return to figuration I was seeing in painting. There's definitely a huge tension created by that return to line and to forms contained by drawing of from the works I'd been making in Madrid since the early 1990s. I kept the language, even the techniques, and a few geometric elements... but I stopped all the research related to ADA.

In the next major block of work after the *Post-Suprematist* series, whose title—*La Guardia Place* (or sometimes called *Rare Paintings*)—comes from my address in the Village, the DAA analytical structure started to become fully developed. I was rediscovering and finding new applications for José Luis Tolosa's "Module Concept" and generating repetitive "matrices" with variations in meaning. By "matrices" I mean groups of lines, fields or masses that are repeated in different compositions. Or to try and be more clear, you could even think about them as a kind of "template". And, I kept using that methodology in later series like *Crazy Paintings*, *Schandenmaske Masks* and *Doodles*.

KVW: I really like the way that you describe your works as being "like phosphenes, shadows or memories, ephemeral impressionist 'pools of light' that linger with me for a while and then go away".² In this earlier period of work (pre-2005), the physical act of staining the canvas, by which you created indistinct marks, was very important to your compositions. Was the idea of a shadow or an unspecified memory part of the concept behind them?

JMC: I've always been interested in talking about how there's been a solid conceptual and theoretical platform behind my paintings. To keep going with that question, I think the greatest contrast or tension in my paintings revolves specifically around that opposition; around completely articulated and mental work, but with an expressionist or gestural abstract appearance that is contrary to how they're painted. And that's why I've never wanted to avoid using rhetorical "figures" with a lyrical tone. I think it's beautiful to compare the intensity of a painting with a phosphene, which is like a stain on our retina that remains there for a moment (is remembered) when we look directly at a bright light or the sun. The other underlying idea is the ephemerality of things; of life, of our way of seeing or even our way of understanding the world. I like to flirt with the idea that the "presence" of some of my paintings is imprinted in the memory of the viewer like a permanent phosphene. Among all the themes my work deals with, I try to make time and memory present always, especially memory. And, to achieve that, I use all kinds of poetic expressions or descriptions, like shadows, memories, or the pools of light that the impressionists liked so much. There are probably a lot of people who don't know what *pools of light* are, but I'm sure that anyone who's gone into the woods or a forest on a sunny

day and seen how the rays of sun leave “stains” on the ground as they pass through the leaves of the trees has seen them. In a certain way it’s also another way of talking about chance.

I also have a text about my work titled “Pools of Light” where I tried to explain, or shed light upon, some subjective issues in a few of my paintings going from what initially inspires a composition to the association of an image with my own memory, or just what was going through my mind while I was working on a given piece.

Aside from the physical act of painting, there’s a preliminary state of thought that leads up to making a specific painting or a series. The individual paintings are the outcome of that mental construction and the material realization of it. And then, the image has to resolve itself and, oftentimes, it’s inevitable that some paintings go off in their own direction and stray from the original intention, because turning the “idea” into a painting doesn’t always work out. That’s the point when I have to find new ways of approaching the painting, it’s when mental associations lead to solutions where any untried recourse can be used, and it’s when the formal issues presented by the painting need to be addressed. That’s typically the moment when you’re calling out for the muses... Any concept, shadow, experiment, serendipitous discovery or trick is made use of in order to bring the work to a valid conclusion.

I’ve said many times that I’m mainly interested in two kinds of paintings, ones where you have a “plan” that by some miracle ends up becoming unexpectedly resolved, and ones where you’re on the razor’s edge and the painting refuses to get resolved despite session after session of painting, losing sleep, and agonising, and finally it either reaches a climax or completely falls flat. A lot of times, the problem is not knowing how to listen. The painting is always telling you something. I like those two extremes, they make me enjoy myself and suffer. I think all the rest, everything that’s in between, is just craft. It’s vitally important to me that there’s always a degree of experimentation in the work, regardless of the inevitable repetition that always happens while making a series.

KVW: How does the moniker of a specific series guide the creation of your painting? There are several series—*Masks of the Glance* and *Rorschach Heads*, for instance—to which you have returned repeatedly throughout the last decade. The aesthetic of works within each of these series has changed somewhat, however. How do you decide when to move from one series to another, is it a conscious decision? Does the classification of a work within a series while you are making it help to define or guide it?

JMC: Painting is pure mental process. You might think that the way one painting leads you into the next, opening doors and raising new question, one series leads into another one, but that’s not how it is. The idea for starting a series doesn’t come from the practice of painting, rather it comes from thought and experimentation. Once you’ve managed to understand and give shape to the formal and conceptual properties of a new series, there’s an experimental trial phase for how it might develop. The titles of the series are usually irrelevant. Sometimes they might try to give a clue about what the content is, but more often than not, they’re just there as a way to tell the series apart.

In my largest series, *Masks of the Glance*, I came up against a problem that’s concerned me ever since the whole theoretical apparatus

of ADA became established. The viewer confronts the painting like someone who’s at a costume ball and cannot recognise the people wearing the “masks”. It’s hard for viewers to understand all the theoretical and conceptual research behind the work, but it’s also hard for specialists in art and criticism, who frequently don’t feel up to the task. They may not have the knowledge needed to really understand the work unless some kind of indications are given beforehand. In a long text written in 1996 while I was staying in Rome on a grant, I described how painting, like people, can be assimilated differently. “Someone is who they think they are, but also what others see in them, and then there’s the person they really are”. Objectively, a painting has certain formal characteristics and offers certain readings, but at the same time, it’s what the painter wanted to create. In my case, it forms part of a conceptual fabric that turns it into something else and gives it a certain specificity that escapes merely visual analysis. Whoever has been able to see the book *Ciria: Beyond*, published in Valladolid by the Junta de Castilla y León in 2010, will have been able to see the chronological development of the series, in addition to getting a good general understanding of the *Notebook-1990*, which was an early and germinal description of the entire scope and intention of ADA.

Purely out of a need for mental hygiene, I’ve always liked working on different series at the same time. When I’m painting, I like to feel free to go in whatever direction I want and not feel bound to any one particular approach. That’s why the work grows in a multifaceted way. Series are abandoned and I take them up again and extrapolate from resolutions I’ve come up with in other experiments, creating a kind of enormous network that both shapes and emphasises a recognisable and open language. To find one significant moment, we could look at the work I made between 1998 and 2005 and see how during that period I was working on six large series at the same time, in addition to seventeen suites or smaller groups of paintings that are characteristically different even though they’re still dependent upon the series.

It’s not as if one series is finished and the next one is begun. The series are never finished; they simply are abandoned. When a new configuration is clearly defined, I just find room for it and start working in that direction. Moreover, ADA allowed for looking at different analytical fields at the same time. The research fed off of one or more themes and was deposited into one specific series, or a combination or hybridisation of several series. Everything I’m saying can be conscientiously and empirically demonstrated. The muses (inspiration or intuition), are only called upon when a painting needs to be resolved.

KVW: In a related question, can you talk about how repetition—of forms, of colours, of formats—is useful to you in your practice?

JMC: Painting isn’t all theory and formal experimentation, inspiration and “facility”, it also needs to be concerned with limits and going deeper. While working in blocks or series, it’s inevitable that certain elements or characteristic configurations of the series need to be repeated, because otherwise they would be nothing more than experimental exercises without any points of intersection or line of thought holding them together. Nevertheless, when the same thing gets repeated, it should still be unexpected and it’s absolutely essential to always take it to a deeper level. In any single series I try to have paintings with varying kinds of formal resolutions, and I make sure there are con-

tridictory paintings, some leaning more towards aggressiveness and others that are more accessible. I try to move around the gravitational pull, to split the lines that give tension to the compositions and place the elements that put tension on the edges differently. And, I try to make a lot of variation in the atmospheres of the paintings.

Using Wittgenstein's evolutionary succession as a guide, there are three possible relationships that can be defined when talking about an artistic career or period. The first is the linear, where one piece has a relationship to the next one and so on. The second is the closed group that uses blocks of works related to each other, but which aren't related to later groups. Then there's the spiral, where you find pieces related to earlier work from other groups. And then there are completely related groups that don't have anything in common with other blocks or "families" of works. So, we're talking about a straight line, one that jumps, or one that spins. I personally think my work is an odd combination of the last two ideas.

"Those who scale facades"—said Walter Benjamin—"have to make the most out of every ornament."

The repetition of colours is entirely due to my lack of interest in colour. Famous last words, and certainly odd coming from a painter. I use a restricted palette and the only colour that really attracts me is red. I only see colours as vehicles and I only look for difference and contrast in them. I might think a Henri Matisse painting is amazing, but personally, I have no interest in using his chromatic range, even though I have a lot of admiration for it. I can find the precisely calculated steps of colour of Josef Albers, Giorgio Morandi or Sean Scully fascinating... but in the way I approach painting I don't pay attention to those details. I'm more interested in tones and textures than harmonies.

As far as the format of the paintings, I work in all sizes, but I try to stick to the four or five formats I like best and which are the most comfortable for me. Taking on huge formats is altogether different, and they're my weakness, even though I do fewer than I'd like.

KVW: The work *Vanitas (Levántate y anda)*, 2001, can be considered as an ode to contemporary art, with historically important pieces by Marcel Duchamp and Joseph Kosuth reproduced as part of it. In the collage, you insert yourself into that tradition, representing your work alongside these masters, suggesting your continuation of history and furthering the discussion. Can you talk about the circumstances that led you to make the *Vanitas*? Why, specifically, did you select Duchamp and Kosuth as your predecessors?

JMC: *Vanitas (Levántate y anda)*, is a very unique piece that's from the suite called *Iconographic Magnets*, within the *Constructed Dreams* series. In 2001, I got the idea of doing a subjective revision of the still life genre. The whole series is about collage and its various possibilities, which consist of placing a series of heterodox planes within the rectangle of the painting. In a certain way, a still life is nothing other than placing a series of "objects" in a specific space. My intention was to recreate the "table" that always appears in still lifes using an aluminium bar crossing the composition horizontally to "hold" the different planes and elements placed over the background. I quickly and happily discovered that that idea looked a lot like a couple of old paintings by Samuel van Hoogstraten.

Fed up with hearing about the death of painting and the endless writing about it, I felt a need to speak out in *Vanitas* and say that there was

no crisis in painting, and that if we wanted to talk about crisis, it would have to be with art in general. Is it the case that conceptually oriented art, photography, installations, "stuff", documentaries or the archive, haven't been discussed ad infinitum? Turning Duchamp's emblematic readymade urinal upside down was the perfect way for me to find a shape for the skull. Every vanitas has to have a cranium. Kosuth's description of a chair was used to include what I refer to as "conceptual narrative", (you can't understand it without an explanation). The landscape was bought at the flea market in Madrid and it fulfilled my desire to include something pejoratively called "vulgar". And then of course there's my own painting, and the cloudy broken mirror of art, which can no longer reflect the world and its sensibilities: a dark night with no hope of dawn in the background.

KVW: Can you talk a bit about your use of the window (in works such as *Tres ventanas*, 2003, or *Nueve ventanas*, 2004) as a conceptual device? I see it as a portal, as the introduction of an idea that the viewer must complete. What do you consider to be the role of the viewer in your work?

JMC: Ever since I moved into abstraction, using all kinds of geometric elements has been a constant in my work. Going back to ADA, one of its other analytical segments was specifically analysing and experimenting with that issue under the name of "compartmentalising". Just like with the "techniques of controlled chance", in the "compartmentalising" section I ultimately came up with twenty-one different possibilities for including geometric devices. Using the grid has stimulated a lot of compositions. And, the typology of painting you mentioned where the geometry takes precedence over the gesture, which I made between 2002 and 2004, was clearly the genesis for the Abstract Memory series that I started much later, in New York in 2009.

Using the geometric "window" isn't a conceptual device in itself. However, the cross of windows along with the "techniques of controlled chance", the "pictorial levels" (mediums), the "iconographic registers" and paying attention to the "combination" possibilities, definitely turned into a conceptual research platform. If, furthermore, there's another level where we're confronted by other "issues" to deal with, and a third space, which is the one that makes up the formal and phenomenological characteristics of every series, we end up with a total theoretical and conceptual web: a mechanism or method for setting up paintings.

Unfortunately, if the viewer looks at the paintings without knowing anything about the whole mechanism, it's impossible for them to ever understand the conceptual project lying beneath the surface of the picture plane. Despite that, I'd like to think that people looking at my paintings are able to go a little further and, by intuition, discover that there's something more underneath the stains, the technique, and the geometry.

KVW: The second room of the exhibition marks the beginning of your move to New York in 2005. You have talked about how you hoped this geographical shift would initiate a major aesthetic transition in your work and how, surprisingly, you returned to a figurative style that you had explored more than a decade earlier. You also cite as your inspiration during this period not American painting, but the late work

of Kazimir Malevich, a Russian artist whose peripatetic movements might be compared to yours. How much does your geography influence what comes out on the canvas, and is there a specific link for you between location and style or attitude?

JMC: I've already explained what the beginning of the *Post-Suprematist* series was like and how it was clearly related to a series I did in the mid 1980s titled *Automatons*. At the beginning of the *Post-Suprematist* series I saw the paintings as nothing more than personal exercises that wouldn't have any greater significance and just I thought I could "entertain" myself with them for a couple months at most. The strange thing is that I started to find lots of things that interested me in the series of hieratic peasant figures that Malevich made from 1927 to 1932. My intention was to reinvent myself in New York, and I had no idea how that was going to happen, I simply gave in to letting myself make completely experimental work that, in most cases, I painted over numerous times afterwards. Meanwhile, the *Post-Suprematist* series was growing and it started providing me with a tool that I'd been ignoring for many years, which was drawing as the thing that defines a composition.

"Painting"—said Malevich—"is first and foremost space for constructing contemporary man." That idea of "constructing", of using plans, had already appeared in a lot of previous series, especially the collages. However, the underlying idea was constructing using "fields" of colour, with edges and pictorial cuts that weren't physical or made with masking tape, to just make the constitutive units and get rid of the mystical and epic halo of the Malevich-like paintings.

Right afterwards, it was almost inevitable that I moved towards figuration. I extracted two formal "conclusions" from that. One was to focus on the heads, which would lead into the *Rorschach Heads II* series, and the other was getting interested in the possibilities of the iconography and compositional lines presented by the headless torsos that would later on end up giving body to a series titled *La Guardia Place*. There's no denying that *La Guardia Place* is obviously linked to a series from the late 1980's called *Men, Hands, Organic Forms and Signs*. In a way, it's as if I was cycling back through all my previous work.

It would've been impossible for me to take that step in Madrid, because I had neither the time nor the "freedom" it required. The strange thing about that time was that, because I didn't have a visa, I had to leave and re-enter the country every three months. And, when I went back to my studio in Madrid, instead of continuing the research I was doing in New York, I went back to painting the *Masks of the Glance* series. Obviously, those paintings were influenced by what was going on over there—for example, abandoning red and exalting black—but the situation was almost unbearable for me. It was like being two different painters at the same time. Fortunately, it didn't last too long and both studios ended up melding into one.

Years ago, an old friend of mine told me that starting to "mature" is starting to accept yourself. When I first got to New York I felt lonely and isolated and I started examining and becoming more aware of what kind of person I am and my position and attitude as an artist. I also started re-thinking painting.

KVW: I don't think of your work as being influenced by particular trends, but rather ahistorical. Carlos Delgado recently remarked, "Ciria persists with the idea of painting 'paintings,' which are ob-

jects that seem only tangentially contemporary and have been excluded from the trends guiding the biennials and Documentas of recent years."³ Was it surprising to you when you arrived in New York and saw the work in galleries here, much of which is influenced by a fairly insular art world rhetoric? How has your impression of the gallery world changed over the past few years? Do you feel that the artists in New York are your contemporaries?

JMC: Maybe the lead up to anything happens unconsciously, but when you start to understand that you've chosen the path of research, the formal elements get downplayed and the conceptual directions you might go in take precedence over other considerations. That conceptual approach obviously modifies the formal appearance and components and results in work that's resolved in very different ways, because the ideas come out of different lines of inquiry and interests related to the specific time they are undertaken, not the place.

On a formal level, an artist only needs to have three components: language, diction, and verb. What I mean is that in order for the work to get away from merely repeating the same exercise, after an artist has developed a "unique" language (style or way of working, a personal calligraphy), subsequently he has to be able to develop his work using a diverse range of formal possibilities that also have to lead to a "serendipitous" and progressive resolution.

For me, once formal problems have been posed and ostensibly "solved", aside from "virtuosity" or quality, what's interesting is when the painting starts to explore its own conceptual possibilities and different theoretical approaches. I get really bored with painters who only have one register, even when it's brilliantly realised. I dislike work where all I can get is so-called retinal, aesthetic pleasure. According to Wittgenstein, "Working in philosophy—in many ways like working in architecture—is really working on yourself: on your own interpretation, on your own way of seeing things—and what you expect from them—". I find very few artists who are painting or making any other kind of work who go beyond trying to be "clever" and reach the point of digging beneath the surface to find questions and answers that give us clues about their own interpretation and way of seeing, who give us an articulate discourse about themselves. On the other hand, this situation shouldn't surprise us. In these dark days art has been taken over by money and what's valued more highly than any science or thought is whatever supposedly "provocative" thing that suits the "circus", provided it's big enough to make a splash in the "grand spectacle" of things. This goes on with the express consent of the "great thinkers" and art critics, who've become mere mercenaries and predictable, disposable little pawns in the big game/business of contemporary art. Artists invest a lot of energy and attention in the trying to reach the *mainstream* as if it were some kind of panacea instead of putting their energy and intellect into developing their own work. All that seems to be more apparent in large centres of power, like New York, but the reality is that today we're living in the global village...

I think I've responded to what you asked me.

KVW: In the work created after your arrival in New York, you returned to drawing as a framework for the composition.⁴ You were, however, drawing prior to this; some of these works are on view in the first room of the exhibition. How did your approach to drawing change in New York?

JMC: From 1990 until I got to New York, the drawings I was making were abstract outlines that gave clues about how the stains would later be arranged when the painting was made, but they were never transferred directly onto the canvas. There was never any drawing on the support or preparatory sketches. A lot of the drawings, in fact, were inspired by the paintings or were variations on the paintings. Like I've already said, drawing became a compositional armature with the beginning of the *Post-Suprematist* series. All the later series, including *Rorschach Heads II*, *La Guardia Place*, *Crazy Paintings*, *Schandenmaske Masks* and *Doodles*, share that same characteristic, with the exception of the *Structures* and *Abstract Memory* series. Not just by coincidence, that situation was conducive to developing the part of the analytical structure of DAA that dealt with forming repetitive "matrices".

What started to emerge in the preparatory drawings for the *Rare Paintings* from *La Guardia Place* isn't just the expressive tension between abstraction and figuration. What was happening was that "visual writing" became the groundwork for a process (DAA) of latent reflection that had been maturing until it found this specific frame of action, which was foreign to its initial and more limited definition.

Originally, working with Tolosa's "Module Concept" seemed to fit pretty well, but the problem was that those basic differentiating/signifying units are immutable and need to be repeated in exactly the same way. Replacing modules with "matrices" was a natural extension of that. Even though the matrices also acquired their function through reuse and found their meaning/identity out of notions of repetition/variation, they allowed greater freedom for compositional invention and being able to make changes in size and layout on the picture plane. That's all explained perfectly both verbally and graphically in *Rare Paintings*, written by Carlos Delgado, which was the catalogue for the show I had at the Carlos de Amberes Foundation in Madrid in 2008 and the exhibition that travelled around museums in South America that followed it.

DAA is a process of analysing how the elements of formal writing fit together in a painting. I'll repeat myself to make it more clear: it is like an X-ray machine that finds "fundamental or primary alignments", that manifest themselves through dynamic repetition. By having the painting contained within the structure of line, of drawing, DAA found a field that was perfectly ripe for development and which made a new way of understanding, or at least perceiving, painting possible. Its mission is to solidify the foundation of pictorial production, and that wouldn't have been possible without the methodological shift of drawing.

KVW: I know that the drawings are not really studies for paintings. In fact, they seem more like a forum for experimentation. There is a freedom in the line of the *Post-Suprematist* series, and even the titles are looser, funny, or a little bawdy. Does drawing provide a respite from the control of painting, do you see it as being an alternative sphere in which to work? Or do the two media just provide different ways to work out the same ideas?

JMC: Sometimes it's just the opposite. The paintings can be studies for developing drawings, but there are definitely all kinds of contexts. Frequently, when a particular composition won't get finished or resolved, I use drawing to try to find solutions or alternatives. So, what might look like a sketch is frequently the product of an intermediate stage of

making a painting. It's true that drawing and painting are more closely related in some series, but I've always considered the drawings to be finished works in their own right. The medium itself gives you a freedom of movement that's usually impossible in painting. When you draw some lines on a piece of paper with a pencil or marker you aren't bound by any external conditions, and if you like what's going on and it doesn't fall flat, that's great. But if it gets twisted around or you can't resolve it, all you have to do is pull another piece of paper out of the sketchbook and start again. Painting is different. In the first place, it's far more mental and not as fast. You need to get the stretchers, stretch the canvas, prepare the right primer, lay down a ground... Even though you're completely unbiased when you start working and you don't care whether it works out or not, there's always something holding you back, which is all the time and energy it's taken. Another problem on top of that is that, in my case, I like doing experiments at 2 x 2 meters, which is my favourite format. When you have a perfectly stretched canvas with a nice ground at that size, you don't want to mess up. It's also true that I always try to approach a painting just like a piece of paper and if the composition doesn't want to turn out I just have to paint over it or get a new canvas, nothing doing. In that regard, I feel a lot more free in my Madrid studio than I do in New York. I have assistants in Madrid so that if I don't like something, the next day I can have a new canvas ready and waiting. I still don't have that in New York.

But, going back to the question. There is no single method. There are pieces that are just drawings, without any relation to the paintings, and then there are times when they come together and both drawing and painting are dealing with the same ideas. When you draw, paint, make graphic art, or shoot a photo, aside from having mastery over the medium, the important thing is to have as much freedom as possible and to try to cast off as much insecurity or bias as you can.

KVW: Malevich said, "The artist can be a creator only when the forms in his picture have nothing in common with nature", and it seems to me that as much as the *Post-Suprematist* paintings recreate the figure, they have very little in common with the natural world. Not only are the figures featureless and almost like automatons, the environments in which they are pictured seem otherworldly. Are you consciously trying to stay away from nature?

JMC: I'm not interested in having anything from nature in my painting. I'm interested in people and society. That's why I believe that the mission of all art (beyond aesthetic triumphs and expanding the limits of what we understand in its own right) must be to try to mirror the face of contemporary society and at the same time be a container where that time is held. We talked about my tendency to use memory and time as themes for my paintings. Those themes have been dealt with dozens of times in many different ways. In a painting from the *Iconographic Magnets* suite, from the *Constructed Dreams* series, there's a plastic bag. What's in the bag are just some magazines from 2000. The bag will deteriorate one day and it'll have to be replaced by another similar one, and the person who does that will find time and memory concentrated inside it in a single gesture. In another piece from the same suite, there's a spot where there's a white carnation with its stem placed behind the aluminium bar that crosses the composition. The flower has to be changed every week. The piece talks

about the ephemerality of our existence and the passage of time. A third painting from the same suite has some dolls in it. One of them is from my childhood and there are a couple of stuffed animals that belong to my kids. In that piece, my own personal memory is combined with theirs.

My painting with expressionist stains, with their tension and vermilion reds, tries to show the rupture in our lives, in spite of my having said that abstraction isn't the right vehicle for expressing concrete ideas. The textural properties of the paintings in a way also reference the organic and living, but also the petrified or frozen, and the impossibility of having control over our lives...

When I took on the last part of the Malevich paintings, there was a clear attempt to be cool and stay detached from what he might have wanted to express critically in those figures. Iconographic devices were used in a completely inappropriate way where any aura of mysticism or struggle was erased.

There are no more great revolutions, or maybe we're just getting ready for the final revolution.

KVW: The oblong head form that you used in your *Box of Mental States* drawings and the *Schandenmaske* paintings is quite different from the heads that you had previously portrayed (in the *Rorschach Heads*, for instance). Do you see the head forms as related? How did you come up with this new format?

JMC: After the *La Guardia Place* series, and having already started the *Doodles* series, I needed to take a break and talk about other things. The matrices developed in the previous series were hugely complex and, logically, ended up taking away my freedom to act. Reducing the matrix to a simple oval shape was one way to gain access to the field of "masks" and, at the same time, it was a way of getting back to a way of painting that left more to chance. The *Box of Mental States* drawings came out of a travel sketchbook made between 2006 and 2008 that has notes made in Miami, Madrid, Washington, New York, and Santo Domingo. The *Box of Mental States* drawings preceded the *Schandenmaske Masks* series by nearly two years, and there's no relationship between the two blocks of work besides, of course, the oval "template". The title *Schandenmaske* is taken from German, which is the only language where I found a single word that expresses what I want to say with the series. The *Schandenmaske* are masks that can be grotesque, for punishment or for mockery. There's no correlation between the earlier and later *Rorschach Heads* series and the *Schandenmaske Masks* series. The masks talk about concealment, what we can't see, what we can't understand, what we hide from...

KVW: The three works from *La Guardia Place* were created in your American studio, while the *Triptych for the Spanish Tradition* was painted in Madrid. Can you talk about how the two locations affected your approach to these works in particular?

JMC: The constant back and forth between my studios in New York and Madrid in 2006, and the way I work on many series at the same time, inevitably made me a little schizophrenic. The two ends hadn't come together yet and the work I was making in Madrid

wasn't in line with my New York "discoveries". Nevertheless, there was a shift in the *Masks of the Glance* series that was very profound and seemed rather joyful. I moved away from using the colour red in the paintings, and it was replaced by black and a range of greys. Furthermore, as I couldn't create textures on top of the black using the same colour, I had to use white, like in a photographic negative, reversing the normal direction of light in order to make the direction it took in the painting plausible. The best paintings from the whole series are probably the ones from that brief period and, without a doubt, the most ambitious painting is the Motherwell-like *Triptych of the Spanish Tradition*. It's also a way of affirming that in Spain, that's what painting is like.

I think it's unfortunate that things are more and more similar. But in spite of the global village, even today the way of looking, of seeing, of perceiving painting in America is different from the way it's experienced in Europe, and especially in Spain. My country is a land of painters.

KVW: Does the head form always function for you as a signifier of the human body? I ask because some of the forms are so abstracted or intertwined with abstraction that I wonder if they have come to mean something else, as well?

JMC: I've never stopped to think whether the heads imply the existence of a body, but they obviously call up human feelings, like fear, rage, pain, aggressiveness, estrangement, anger, solitude, insanity, unconformity... There are different families or blocks of work in the *Rorschach Heads III* series. The first group is the one that's the closest to a realistic representation of the faces. The second would be the heads with a grotesque appearance and that are far removed from any vestige of realism. And, the third block would be a freely invented one, which moves between the two previous groups. To create the first block, I relied directly on photos I found online that I cut up and pasted together to create faces that had never existed, sometimes exaggerating certain elements of their physiology. The reaction had by some viewers to a few of the paintings in this series is that of fear, when really it's just the opposite: it's the face represented in the picture that's afraid of what it sees. There are strong political intentions in the series. All too often, human beings are too involved with appearances and we mistrust anyone who's different from us, or who doesn't have the same social status, or who just seems ugly... Despite that, they're faces we can see around us every day. I'd like to think that the fear caused by the *Rorschach Heads* is really fear of ourselves, of our cruelty, of our lack of reflection. They're paintings aimed at the conscience, and they are frequently asking for tenderness and understanding.

I try to give all of the heads their own configuration and soul, even though I'm aware of the distress they might eventually cause for the viewer. As far as the construction of the compositional elements, it's clear that all my abstract painting is contained within those figurative heads. If you look at the paintings close up you can see totally abstract compositions.

KVW: Some of the *Rorschach Head* drawings included in the exhibition have a funny, playful quality. Does parody play a role in your work, do you think?

JMC: I'm not interested in irony and I don't use any parodic strategies in my work. I just don't like—as Fernando Castro Flórez says—excuses or camouflage. The drawings from the *Rorschach Heads III* series show the residue of my own restlessness and pictorial determination, but of course, not without the occasional dose of a little humour. It's true, however, that I really enjoyed myself in some of these drawings, especially the ones made with marker.

KVW: The repetition of mark making is something that is clearly a focus of your work. How do you think that this repetition modifies the meaning?

JMC: There's no precise meaning in every painting from the *Abstract Memory* series; rather there are different possibilities for meaning. The series talks about the social chains we're bound by these days, about the scant room to manoeuvre and change anything that happens around us, and the barriers and differences politicians or religious leaders impose on us and accentuate between us. It's also about solitude and the lack of communication. It's a fragmentary view of the world where the frame has been closed off and we're looking at a group of people through the view finder of our camera who, even though they're together at the moment the picture is taken, have no relationship with one another and may never see each other again. It represents a heterodox, regulated and controlled false unity. A jail cell might be an appropriate simile.

Essentially, there are repeated compositional elements that follow each other in a sort of endless loop throughout the whole series, and these are separated into distinct groups of work that each have their own formal constants. As for the peripheral mechanisms, there are open compositions in which the geometric windows reach the edges of the compositions, and there are others that are closed off inside one or more painted frames placed inside the images themselves. And then there are three options for how the stains go over the geometric ground. There are compositions where the stains "travel" freely, without any connection to the compartmentalised bases, and paintings where the placement of the stains coincides with the rigidity of the windows that hold them. And, finally, a third kind, which is related to the previous one, where the geometry becomes much harder and reaches the point that it interrupts or cuts off the outside edges of the stains in some places.

I'll also point out that many of the compositions in the series are made up of a series of nine windows. I've always liked odd numbers more than even numbers, and, more than any other, I like the number nine, which has always had mythical and mythological connotations across different cultures and civilisations.

KVW: At what point does a head form emerge for you?

JMC: The first head I painted in the third cycle of the *Rorschach Heads*, titled *Oh! (Wild Days)*, from 2009, was a purely personal and experimental painting that I made to represent death. They discovered that my father had a brain tumour and he only had a few months left to live. At the same time that I was going through that really painful situation, I had a show at the Museum of Contemporary Art in Santiago, Chile. It was the second time I'd visited the city. And, after the opening of the show, I decided to catch a plane and go to Easter Island—still the most remote place on Earth—which has attracted me since childhood. It was an initiatory journey. On that little island, isolated from the rest of

the world, I couldn't stop thinking about my father and his illness, while at the same time I was there among the Moai, which were representations of deceased people. Those were the two things that triggered the series: tumour-head, Moai-head, both representations of death.

After *Oh! (Wild Days)* was finished, the painting was wandering around my studio for weeks. Eventually, I couldn't stand it being there any more and I leaned it face first against the wall and covered it up with some paintings of the same size. Inexplicably, I started making drawings of heads where they no longer represented death. Instead, I was just playing around formally. Some of the heads were more realistic, while others were definitely grotesque.

For me, the most unexpected thing in the series is that the place it was coming from didn't follow any of my previous research. It didn't come from either ADA or DAA. The things that triggered it were personal experiences. That was one way of entering a painting I hadn't gone back to since the 1980s. Subsequently, the series has been progressing and growing, crowding out or even ending other series that were going on at the same time.

KVW: It does seem that the head, while always present in your work, has become much more of a focus over the last three years. Why do you think this is?

JMC: I think 2010 marks the end of a period. Some series were abandoned and I've focused on *Abstract Memory* and *Rorschach Heads III*. I had a moment of reflection when I even decided to bring the *Abstract Memory* series to an end, even though there are still commitments to show those paintings in Porto (Cordeiros Gallery in November, 2011), Toronto (Christopher Cutts Gallery in May, 2012), and I have a travelling exhibition that will go to several museums in Eastern Europe and Germany in the next two or three years.

The reason is that the series is showing signs of running out of steam and a new abstract series is starting to take shape in my mind. At a conceptual level, my intention is to hybridize the ADA and DAA platforms somehow into a single body of theory. At a formal level, what I'd like to achieve is to have the new abstract paintings keep the same level of resolution, vehemence, and tension that I've attained with the heads. With that in mind, I've already started writing down ideas and making small sketches. Consequently, there's an "emptying out" going on in the studio that's motivating me to focus on *Rorschach Heads III*. Other influences are the paintings selected by Stefan Stux for the show in his gallery in Chelsea and the travelling exhibition organised by Carole Newhouse for different American museums that's on tour now.

At any rate, I don't want to get ahead of myself. I'm sure that after summer is over I'll be ending the first phase of *Rorschach Heads III* and I'll be starting a second period, where I intend to cast off some of the rigidity and change some units and components. I expect the second period will keep me busy for a year and during that time I'll also be doing some mental development and laying down some of the groundwork for the abstraction that will come afterwards.

KVW: You have spoken about the process of painting as one in which the painter always comes back to the same place, a "voyage to nowhere".⁵ Yet looking over the last ten years of your work, I would say that there has been definitive movement and progress. Could you talk a bit about how you feel that the work—or your approach to it—has changed in this time?

JMC: I don't think there's any progress in art. When I say painters always paint the same painting or go back to same place I mean it in two ways. On one hand, the possibilities of personal "calligraphy" are finite, so consequently it's limited. Furthermore, perhaps because we're pressured by the market, artists want our work to be recognizable, in spite of all our efforts against style. On the other hand, "it seems proven"—says Walter Benjamin—, "that there is no history of Art. While in life, for example, the succession of temporal events implies not only that there is a causal essence, but also that without that succession of development, maturity, death and other categories, human life would not exist at all. A work of Art is a completely different story. Because of its essence, a work of Art is ahistorical".

On a personal level, I think I'm an art researcher. I'm not the least bit interested in trends or what people are doing right now. I don't try to be modern or contemporary. I just try to make my work part of this specific historical moment. I don't think working on several series over many years should be seen as evolution or progression. I don't think all those multi-media artists or thing-makers making all their "stuff" are a step forward, they're just different expressions of what "now" is. Any way you read it, the majority of that kind of work doesn't have any direction, ideology, or thought behind it, and it's pretty shallow, even though you can sure have a good time in the circus.

KVW: *My Father's Jacket* is a very poignant and beautiful piece. It is also, I believe, the first time that you have used video in your work. Can you talk about how and why you decided to try this new medium for this piece in particular?

JMC: It's too bad there's not going to be any way to fit this last piece into the installation of the show. I would've loved to have people see it. It's not the first time I've worked with video, it's just that I didn't like any of the earlier things I'd done with the medium. I'm very demanding with my work and, furthermore, I don't want viewers to think I'm just latching on to the latest trend. I'm not a video artist, I'm a painter, or as I ironically (but completely seriously) like to say it—I'm a conceptual artist who expresses himself with painting. Likewise, I don't see *My Father's Jacket* as a video, but more like just a projection on a surface. The subtitle of the piece is (*All the paintings you haven't seen*); it's about my father's death. For a long time Santiago was my loyal collaborator, my biggest critic, and my closest companion. I'm deeply upset that he'll miss this entire last part of my work, which I sincerely believe he would've really liked. In order to get that, I used the projection of the heads on his jacket *morphing* from one to another. The huge size represents how important he was to me.

1. In Katharina Fritsch (New York: Dia Center for the Arts, 1993), p. 27.

2. Ciria, "Pools of Light". Ciria. Alasdurasyalasmaduras. Annta Gallery, Madrid 2009.

3. Delgado, "Ciria. Five Squares: The American Series", Simeón Palace, Deputation of Orense. 2010. p. 271.

4. Ciria, "Coming Back" Búsquedas en Nueva York. Roberto Ferrer Editions. Madrid 2007.p. 187.

5. Ciria, "Coming Back" Búsquedas en Nueva York. Roberto Ferrer Editions. Madrid 2007. p. 186.

THE RECENT PAINTINGS

of José Manuel Ciria

David Carrier

To be an artist means to know deeply about all types of art, about art history, theory, and philosophy, but you also have to take risks and, very important, have fun or suffer.

JOSÉ MANUEL CIRIA

The development of modernist abstraction took place in two distinct waves. Early in the twentieth century, artists such as Vasily Kandinsky, Piet Mondrian and Olga Rozanova invented abstract painting, a line of investigation that coincided with the early masterpieces of Henri Matisse and the cubist pictures of Georges Braque and Pablo Picasso. Abstraction was thus one current—and not the most important one—within early modernism. The second wave of abstraction came with the birth of abstract expressionism in New York around 1945. This was a great moment in art's history, one of those rare magical times when extremely influential large-scale radical change occurred very suddenly. After long apprenticeships to European modernism and Depression-era social realism, American artists were producing original masterpieces that changed the way that art was understood. To understand José Manuel Ciria's paintings—and this exhibition reveals just a portion of his production of the last ten years—we need to place them in relation to this transatlantic history of abstract art.

Something dramatic evidently occurred to Jackson Pollock between 1943, when he made *The She-Wolf*, a relatively small easel painting using surrealist imagery, and 1950, when, working on the floor, he painted the enormous *Autumn Rhythm: Number 30*. Dramatic change came to Willem de Kooning, too, between 1945, when he made *Pink Angels*, and 1948, when he painted *Asheville*, stitched together out of irregularly shaped cubist planes. The same is true of Mark Rothko between *Slow Swirl at the Edge of the Sea* (1944) and *No. 3/No. 13 (Magenta, Black, Green on Orange)* (1949), in which he revealed his signature style of coloured rectangles suspended in the pictorial void of a vertically oriented canvas—and also of Barnett Newman between the early 1940s and 1948, when he painted *Onement I* (an appropriate title, given that this painting was the starting point for his mature style). In the immediate postwar period, with Europe, Japan and the USSR lying in ruins, the scale and boldness of Abstract Expressionism marked it as the art of the war's newly powerful victors. Though built on the achievements of European modernism, it was a distinctly American movement. Mark Tansey's anecdotal *Triumph of the New York School* (1984), based on Diego Velázquez's *Surrender of Breda* (1634–45), wittily pictures the abstract expressionists as victors in a military struggle with their European rivals. On the left are Picasso (wearing a fine fur coat), Braque, and other figures of the vanquished French school, dressed in uniforms dating

from World War I. At the centre, André Breton signs the surrender, watched by Clement Greenberg, Harold Rosenberg, and Pollock and de Kooning, who wear World War II American uniforms.¹ The art historian Meyer Schapiro offered an optimistic political analysis of abstract expressionism. For these artists, he wrote, "the object of art is... more passionately than ever before, the occasion of spontaneity or intense feeling. The painting symbolises an individual who realises freedom and deep engagement of self within his work. Hence the great importance of the mark, the stroke, the brush, the drip, the quality of the substance of the paint itself, and the surface of the canvas as a texture and field of operation—all signs of the artist's active presence."² Such art, he argued, "stimulates artists to a freer approach to visible nature and man... Abstraction by its audacities also confirms and makes more evident to us the most daring and still unassimilated discoveries of older art."³

Ciria, born in 1960 in Manchester, England, was trained in Spain and first exhibited his art there, and is now a resident of New York since 2005. To understand his development, then, it is necessary not only to refer to the history of abstract painting, but also to grasp what happens when a painter moves from one culture to another: one's language, one's everyday life, and so also one's art changes. When, in the 1620s, Nicolas Poussin moved from northern France to Rome, he initially made eclectic pictures, before finding his style and painting his masterpieces. Similarly, Picasso became Picasso by moving to Paris. And, more recently, Sean Scully, Dublin born, English trained, found his mature style by moving from London to New York. Ciria has explained:

By the end of the 80s my painting was still figurative, I had carried out many experiments trying to move into Abstraction but the results were really disappointing, and I do not mean only that I did not 'understand' abstract things...

The main problem... is that I had a classical and autodidactic training. Thus, I did not know how to come into Abstraction. I did not manage to "feel" those compositions, I could not understand painting as a mere pointless and aimless formal experimentation. I wanted to paint abstract things but I kept anchored to Figurativeness, and the nightmare lasted approximately two years.⁴

When he moved to New York, he was able to totally redefine his relationship with painting:

The move of my studio from Madrid to New York gave me a wider freedom to try to make different experiments. Many times the bigger problem of an artist is that the market demands only one type of work, the corridor gets more and more narrow, and at last you are an 'epigone' of yourself.

Ciria wanted to move his art forward while preserving the continuity of his concerns. Some of his descriptions of this process suggest that it was primarily an intellectual exercise, as when he describes "taking apart/deconstructing a work systematically, showing the elements or units that make it up".⁵ But in truth what was at stake was his very identity as an artist, and even as a person: "I needed to invent a ground on which to stand in order not to fall into the void."⁶ When a figurative artist emigrates, he finds new potential subjects; Ciria's more difficult concern was to develop while maintaining his identity. Mov-

ing from figuration to abstraction was, without question, an extremely dramatic change, but in the end one that grew out of this foundational state: "As I have often said half-jokingly, I am not a painter, but someone who observes and analyses the constituent elements of painting and experiments with them."⁷ Ciria likens the profound change to that experienced by an individual who changes gender: "I keep painting the same thing in a different way and I compare my experience painting with the man who becomes a woman, or vice versa."

Just as Ciria's art underwent a radical change when he moved to New York, abstract expressionism had been transformed by Americans who worked elsewhere. Cy Twombly, after early success in the United States, moved to Italy, where he has often incorporated classical references into his painting. "I would've liked to have been Poussin, if I'd had a choice, in another time",⁸ he has said. Like Poussin, he found himself as an artist in Rome. The friend who commented that Twombly's ideal abode would be a palace in a bad neighbourhood aptly evoked his peculiarly Italian synthesis of austere high art and populist street culture.⁹

Abstraction changed more drastically when artists in other countries with different political histories emulated this movement. When he moved from East to West Germany, Gerhard Richter, who had been trained in the style of socialist realism, was impressed by exhibitions of American abstraction. But when he too painted abstractly, how different was the result. His magnificent abstract paintings, which are so hesitant, so absent of the bravado of the abstract expressionists, are the art of the defeated. In Italy, Emilio Vedova, who had been active in the Partisan Resistance, aggressively took up the American style. Although abstract expressionism in New York had displaced the socialist realism favoured by leftists of the 1930s, Vedova held that abstraction was a politically progressive force, a position that has earned him the epithet "a Jackson Pollock of the barricades".¹⁰

In post-Franco Spain, Ciria's situation was very different from that of Richter or Vedova. Spain had for so long suffered from arrested development in comparison with the rest of Western Europe. For him, one key figure was Miró.

I always thought that the history of art is really 'pulled' (pushed) by the clumsy like Goya or Miró, not by the virtuous like Velázquez or Picasso. By those who invent their own way to use paint, beyond their 'clumsiness'. All artists want to kill art, all painters in the past tried to assassinate painting. A difficult task that today seems naive.

To be a major visual artist, you must find and develop an original style. This was true of the old masters and remains true for artists today. In the 1980s, many American critics believed that appropriation artists and other postmodernists showed that this way of thinking was obsolete. "Art history"—Rosalind Krauss influentially said—"has turned militantly away from... style".¹¹ But this claim that art history can avoid talking about style is unconvincing. I take style to be an identifiably individual way of making art, and in that sense Richard Serra and Cindy Sherman—both of whom have been championed by Krauss—have styles as much as do any major Renaissance artists. So too does Ciria. Forgers can copy, but only a gifted artist achieves a style. The dusty back rooms of museums show how difficult it is to accomplish this. Ciria's style, that mark of continuity running through his art, both abstract and figurative, is defined by his placement of a figure or mark,

often in intense black or red, or white markings, what he calls the “stain”, against a background field or grid. Always he employs this duality, as if this figure/ground structure, derived from his figurative paintings, has to be present for him even when he works abstractly. Its presence is the guarantee of his stylistic continuity. Indeed, all of Ciria’s paintings are unmistakably his, for the continuity in this development preserves his personal identity. “Abstract? Figurative? Aren’t they the same?”—he asks rhetorically. Ciria has no interest in ironic postmodern image appropriation, but adopts a selective reading of the history of abstraction. He never does pure monochromes, like Robert Ryman, or all-over pictures, like Jackson Pollock or Willem de Kooning circa 1945. He is attracted by the very late figurative Kazimir Malevich in 2005, but not anymore in the Russian’s more famous earlier reductive painting.

Two of Ciria’s favourite artists, Richard Diebenkorn and Philip Guston, also moved between figuration and abstraction. After making his early abstractions, such as *Berkeley No. 1* (1953), which deserve comparison with the greatest New York school paintings, Diebenkorn frustrated some influential champions by creating magnificent figurative pictures in the manner of Matisse, before turning to his abstract works in series, the *Ocean Parks*. He started the *Ocean Parks* when he moved to Santa Monica and ceased to do them once he departed. They were inspired by that location, for their structure resembles what you can see looking out a California window towards the horizon. Diebenkorn’s hidden point of reference is always Matisse, whose *Studio, Quai St. Michel* (1916) supplies the basic armature of the *Ocean Parks*, but his art is rooted in the landscape of his native California. As for Guston, he transformed himself from a good abstract expressionist into a great figurative painter. Sean Scully rightly describes this evolution: “It was only when Guston stopped trying to be high-minded and fell into his authentic personal rage that he became important. Then he could escape his difficult relationship with the sublime abstractions of de Kooning.”¹² The story of Ciria’s movement from figuration to abstraction is very different. Like Diebenkorn and Guston, he needed to preserve the continuity of his visual thinking, but unlike both of them, who were much more intuitive visual thinkers, he needed to reason his way into abstraction.

Ciria is not just an aesthetic painter who makes pleasurable pictures, but a visual thinker whose art is driven by an idea of what painting is.

In Spain I very often say that I am really a conceptual artist, that I choose painting to express myself. I can say that because when I jumped from figurative painting to abstraction in the very early nineties, I needed a huge theoretical and conceptual platform [on which] to stand my work. If we think that ‘painting’ is a dead body, [we need] to work like a forensic doctor, opening huge cuts and injuries, trying to analyze what can be found inside: skin, muscles, tendons, veins, blood.

Hence his fascination with Miró, who wanted to assassinate painting. But as Ciria has also said,

I belong to that group of artists who completely ignore the subtleties of trying to make something that could be called beautiful when they’re painting and whose works’ lack of ‘charm’ is perhaps where precisely their beauty can be found. My paintings simply are.

The triumph of Abstract Expressionism led, soon enough, to debates in America about the end of art. But today that period seems very distant.

After the second half of the 20th century, after Nietzsche and Fluxus, after so much blood and Santiago Sierra, the only thing that lasts for an artist today is to do the last performance, the last possible painting: take a big knife from the kitchen and start to kill all your neighbours and all the people that you find in the streets, using their fluids and blood, heads, bodies, arms, and legs to create ‘beautiful’ collages. So, as we are not so crazy, we can get relaxed and start making paintings without trying to transform nothing of our environment; on a trip back to the small things, to the spirit, to a relaxed knowledge.

His “leap to an abstract model of painting”—he writes—“would not have happened if my formal experiments had not gone hand in hand with a series of meditations and observations”, which he gathered in a notebook. He calls this written material “a kind of armature”, as if this verbal articulation held together his practice. In 1990, he observed recently, his writing was more mature than the paintings he was creating at the time. He now finds his own earlier observations “strange and telling” as if he were surprised by his written accounts of his own paintings. A great many abstract artists have written about their art. We have Kandinsky’s and Mondrian’s manifestos in defence of abstraction. Frank Stella’s *Working Space*, an elaborate account of the relation of his abstract painting to old master art. Sean Scully’s commentaries on his own paintings as well as those of other modernists and old masters. Peter Halley’s essays interpreting his *Cells*, and, of course, a great many more informal position statements. We are very familiar, then, with the artist-writer, the painter well prepared to articulate his or her practice with reference to the literature of art. Ciria, well read as he is, is something different. What is special, indeed almost unique, is that for him art is a form of autobiography whose development can only be understood with reference to a theory of art. Two documents, the short “Experimental Lines of Investigation and Analytic Proposals” and the longer “Pools of Light: Voyages among Paintings”, reveal how closely his art is tied to his written reflections. He is interested in the semiotics of pictures, in how they are composed of a language that, as he writes, “has laws of its own”. Following Norman Bryson, certain art historians have been interested in the semiotics of visual art, employing the influential model of Roland Barthes’s French-style structuralism to study how painters might use linguistic models. Just as the simple sentence “The cat is on the mat” conveys meaning by placing the animal (“cat”) on the surface (“mat”) using the verb “is,” so in painting, we might imagine, the relationship of elements has meaning, and this can be verbally articulated through semiotic analysis. Ciria’s style lends itself to this mythical way of thinking.

I call this semiotic account of painting a myth because more recent scholars have become sceptical about the explanatory power of structuralism. Ciria is interested in the “virgin support”, the unmarked background, and what lies on top of it, a stain or preexisting image, and he describes the different ways that we can understand this relationship. For example, he imagines the support of a sheet of paper—what he calls the “platform”—divided into circular areas, and then three such pieces of paper pierced by an axis. This imaginary device, the “Automatic Deconstructive Abstraction” (ADA), would make it possible to consider various combinations of images that constitute the codes

of painting. The practicing artist would need to realise, “to translate”, these combinations presented by the mechanism.

It is revealing that Ciria was soon bothered by his reliance upon ADA in his art, thus recapitulating the problems that intellectuals had with structuralism. This system, though it was his own creation, displaced his creativity. And, he came to realise, “art must all be in the artist’s head before the formal execution of the piece.” It’s not surprising that the friends, artists, and intellectuals he consulted were clueless about these problems. In this stressful, visionary state, Ciria replaced ADA with another system, which he christened “Dynamic Alfa Alignments” (DAA). With this, he describes four elements that are found, he argues, throughout the history of art from the Greeks to the present: points of weight or gravity, primary lines of tension, traction components and atmospheric essentials.

At the same time he rightly notes, “The factors that lead to the emergence of a painting are, on countless occasions, the result of fortuitous situations where there is, as a general rule, neither intention nor control.”

For all of Ciria’s fascination with abstract reasoning, ultimately his art is about the pleasure in looking, as is evident when he describes his feelings on a day when everything was going very well:

Painting in movement, where the cans, the brushes and the oil paint were dancing around with a life of their own. Then, all of a sudden, stillness. A gigantic bizarre flower, I thought. Oh, how I love this job!

His semiotic theories not left behind, he enjoys the activity of making art at its formal level.

The muses may be the most capricious beings in our imagination. They push us around while making us believe that at some point we have some influence over what we are doing. A pure conceptualist would probably not agree with that statement. Even though, to tell you the truth, at the very moment to use the brushes, if you ask me I reject all that entirely: theory, philosophy, aesthetics, history, concepts, thought...

The five rooms of this exhibition present ten years of Ciria’s life in art. We go from *Fragmentation of Clouds* (2002) to the figurative images of the *Post-Suprematist* series (2005), and then to the *Abstract Memory* series of the past three years, made following his move to the studio on La Guardia Place in Manhattan. At the end of the fifth room, on the far wall, is a massive recent piece, a forty-four-panel canvas from the *Abstract Memory* series. Here you momentarily come to rest, aware that Ciria’s stylistic journey is sure to continue, in unpredictable ways. It is unsurprising that Ciria wants to become an American citizen, for our country, with all of its problems, offers the most promising environment for an ambitious painter. As he says:

Art is probably the territory in which human beings express themselves with greatest intensity, and this is linked to what makes us up, to that which we are. For instance, in denouncing social situations that are intolerable.

Here we find a twenty-first-century updating of Schapiro’s vision of the political potential of abstract expressionism. Right now Ciria’s development is very much a story in progress. And that is an exciting prospect.

Unless otherwise noted, quotations from Ciria come from e-mail correspondence with the author.

1. Arthur C. Danto, *Mark Tansey: Visions and Revisions* (New York: Abrams, 1992), pp. 50–51, chart 136.
2. Meyer Schapiro, *Modern Art, 19th & 20th Centuries* (Selected Papers), (New York: George Braziller, 1978), p. 218.
3. *Ibid.*, p. 232.
4. José Manuel Ciria, *Limbos de Fénix/ Phoenix’s Limbos* (Barcelona: Bach Quatre, 2005), p. 139.
5. *Ciria: Squares from 79 Richmond Grove*, (Madrid: Seacex, 2004), p. 28.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 39.
8. Nicholas Serota, “History Behind the Thought” (interview), in *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, ed. Nicholas Serota (London: Tate, 2008), p. 46.
9. Kirk Varnedoe, *Cy Twombly: A Retrospective* (New York: MoMA, 1994), p. 36.
10. Christopher Masters, *The Guardian*, 28 November 2006, www.guardian.co.uk.
11. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985), p. 25.
12. Sean Scully, *Resistance and Persistence: Selected Writings* (London: Merrell, 2006), p. 122.

JOSÉ MANUEL CIRIA

The Marriage of Heaven and Hell

David Anfam

Do not despise my opinion when I remind you that it should not be hard for you to stop and look into the stains on walls, or the ashes of a fire, or clouds.

LEONARDO DA VINCI

I must create a System or be enslav'd by another Man's.

WILLIAM BLAKE

Don't leave any brushstrokes.

JOSÉ MANUEL CIRIA

What is the first impression that José Manuel Ciria's art makes? Entering the artist's New York studio on La Guardia Place in October 2009, followed by a visit to his alternative working space in a Madrid suburb early in 2010—the first time in broad daylight, the second at dusk—I saw various paintings, either recent or still in progress, from the *Abstract Memory* series alongside others, such as *Flowers (For MLK)* and *La Incertidumbre*. At each encounter I felt the same strong, simultaneous tug in different directions. On the one hand, there was an immediate aura of Romantic ardency and bravura, or even violence, in the apparently crackling painterliness and dramatic juxtapositions of crimson, orange-gold and black. On the other hand, the checkerboard or similar geometric divisions of the compositions, the intermittent grisaille and especially the uncannily repeated motifs conveyed a cerebral tone, as if everything were carefully organized according to premeditated spontaneity. Ciria himself tends to project comparable mixed messages. Self-evidently a passionate man, he also comes across as widely read (evidenced in his multifarious titles), deeply thoughtful and a bit melancholy. Fire and ice. Is it coincidence that his two domains, New York and Madrid, share almost identical latitudes? In diverse ways, Ciria seems an amalgam of the old and the new, empiricism and idealism. His work baffles and demands intellectual scrutiny, even as it has a visceral impact. It is as if two drives were superimposed: the visually spectacular and the intellectually circumspect.

It would be easy enough to chart Ciria's oeuvre from the early 1990s to the present in terms of such oppositions. Nor would this reading be technically incorrect; indeed, it rightly informs the literature. However, a dialectical approach is itself the epitome of modernist thinking—whether it be (to name some examples almost at random) the philosopher G.W.F. Hegel's analysis of the successive stages of history and reality; Piet Mondrian's formulation of an art based on the antitheses of vertical/horizontal, line/plane and primary colors versus black and white; or the critic Clement Greenberg's theories about converting pictorial realism into abstraction by pushing a tendency so far that it precipitates its opposite.¹ In short, these strategies reflect what Theodor

W. Adorno and Max Horkheimer famously critiqued as the dialectics of Enlightenment, a project that gave birth to modernism and ultimately its nemeses.²

Yet Ciria—conversant with the writings of Greenberg, Walter Benjamin, various semioticians and other canonical thinkers of the last century—has consciously positioned himself after modernism, as befits someone who had wryly titled a work *The Last Painting of the 20th Century* (1999).³ Consequently, his initial gaze is retroactive. He regards the past as an archeological site, as it were, to be mined for its signs and schema—which is what gesture, action and meaning become when judged from the perspective of the present rather than at their inception, cultural fossils set in temporal amber. In turn, since time and memory preoccupy Ciria, it makes sense to address his work from the standpoint of an art historical *longue durée*. Intriguingly, a few radical art historians increasingly view Western painting less as a stylistic evolution than as a semiotic map in which, among various constituent elements, order consistently interacts with, or, more accurately, in fact calls into existence, the inchoate, which functions as a shifting signifier between extremes.

To be specific, first consider a recurrent Ciria motif, the grid. The grid entered his vocabulary as early as *La Espera* (1988) and *Lenguaje* (1990). Sometimes it manifests itself as a linear construct; at others, it expands into bands or color fields and even renders the automaton-figure as a cross, as in *Follow Your Soul* (2005); but always its organizational dictates are the same, like some ubiquitous spatial aether. Obviously, on one level Ciria's grids refer to the centrality of that device in modernist imagery, a leitmotif extending from Mondrian and Paul Klee in the first half of the twentieth century to Carl Andre and Chuck Close in the second.⁴ On another level, these rectangular frameworks and compartmentalizations have a longer reach. In essence, they recapitulate the foundational premises underlying illusionistic space in Western painting. Namely, Leon Battista Alberti's perspectival cube. In *Della Pittura*, Alberti proposed a checkered floor as the theoretical template for establishing perspectival illusionism:

First of all, where I draw, I inscribe a quadrangle of right angles, as large as I wish, which is considered to be an open window through which I see what I want to paint. Here I determine as it please me the size of the men in my picture. I divide the length of this man in three parts. These parts to me are proportional to that measurement called a *braccio*.... With these *braccia* I divide the base line of the rectangle into as many parts as it will receive. To me this base line of the quadrangle is proportional to the nearest transverse and equidistant quantity seen on the pavement.... In this fashion I find described all the parallels, that is, the square[d] *braccia* of the pavement in the painting.⁵

Ciria's checkerboards resemble a meta-commentary on Alberti's scenario, the more so because he has specifically alluded compositionally to the window, as in the large *Ventana Habitada* belonging to an entire group executed between 2003 and 2005, together with the fact that the phantasms laid upon them are protagonists that enact as much of an *storia*—albeit an utterly opaque, illegible one—as did the Renaissance theoretician's men with their modular *braccia* (itself anticipating the artist's systematic permutations). Here, Alberti's words from centuries ago echo the anatomies that populate the *La Guardia Place* series: "I say composition is that rule in painting by

which the parts fit together in the painted work. The greatest work of the painter is the *storia*. Bodies are part of the *storia*, members are part of the bodies, planes are parts of the members."⁶ Scant wonder, then, that at least one writer should describe the *La Guardia Place* paintings as involving "dismemberments" in which "the destroyed and reconstituted characteristics of the body [are] live and emptied fragments that try to reorganize themselves in a dramatic dialogue."⁷ These *corps morcelés* are like osseous remains, the husks discarded from once-recognizable stories—note the narrative titles, such as *Perro Colgado*, *El Vuelo de Saturno*, *La Visita de Carlos y Luis*, and so forth—that have morphed into impenetrable, semi-abstract allegories. Even when the mood is dynamic, as in *Tres Bailarinas*, the action is frozen and repetitive, as though the pictorial performers had lost the plot. *Bloody Mary Duplicado* is an erstwhile fluid mix that will never again liquefy.

Ciria thus becomes the puppet master of a visual drama distantly descended from Alberti's *storia*, except that what was once alive is now stiffly emblematic. In this sense the *Post-Suprematist* and *La Guardia Place* series have the mournful air of ruins, as Benjamin memorably described them: "In the ruin history has physically merged into the setting. And in this guise history does not assume the form of the process of eternal life so much as that of irresistible decay. Allegory thereby declares itself to be beyond beauty. Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things."⁸ Why else do these mannequins possess pock-marked surfaces evoking eroded stone or bone? What is the reason for the mute, frontal *disiecta membra* resembling exteriors without any inner meaning (or, conversely, perhaps interiors turned inside-out) and for Ciria's stress upon time and memory? The ruin triangulates matter with time past and present.

At the start of the twenty-first century, *Vanitas* (*Levántante y Anda*) announced, by its title and iconography, memory's importance. A layered collage, *Vanitas* includes broken glass alluding to Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915-23); a photo of an inverted urinal (again a cue to Duchamp's 1917 readymade version of the same subject); the reproduction of a kitschy landscape painting; and a text relating to Joseph Kosuth's *One and Three Chairs* (1965). Respectively, these four items invoke the window (by way of Duchamp's *Large Glass*); death (since the inverted urinal's outline approximates a skull, in what may also be a passing nod to Jasper Johns's allegorical death's head imagery during the early 1980s); the loss of the artwork's aura in the age of mechanical reproduction (à la Benjamin's eponymous essay of 1936); and conceptualism's deconstruction of objecthood during the 1960s. Overall, therefore, *Vanitas* suggests a rebus that denotes the successive stations between life and death, reality and representation—each alike caught within a temporal continuum. Also, without so much as even imaging that Ciria was aware of the nineteenth-century still-lives by the American painters William Harnett and John F. Peto,⁹ *Vanitas* approaches their flat, planar layout, about which the art historian Barbara Novak noted: "He [Harnett] so exactly superimposes reality and abstraction that they obscure one another."¹⁰ This observation might just as well apply to Ciria's arrangements.

If we are inclined to "read" *Vanitas* as much as we view it, this is because its actual text and layers feel akin to the loosely collated sheets in an album or book through which the mind scans and ponders.¹¹ More generally, Ciria's *dramatis personae*—whether figural, as in the

heads and presences derived from Kazimir Malevich's late work, or more resolutely abstract, as with the gestural swipes in the *Horda geométrica o El grito* series—assume a hieroglyphic cast, runes that outline the syntax of abstract painting itself. This aspect reiterates the invitation to parse his images like texts. Hence, too, the surely coincidental resemblance of, for example, the compartmentalized rows of *Flowers (for MLK)* to the gridded configuration and glyphs of, say, David Smith's sculpture, *The Letter* (1950). Both are a form of address or script.¹² *Mutatis mutandis*, writing (which of course encompasses hieroglyphs, runes and their like) is inextricably linked to memory, since it records the movements of the mind.¹³ Furthermore, the importance that Ciria places on his conceptual/theoretical methods—particularly exemplified by his notebooks and other statements as well as the self-explanatory title of his drawings group, *Box of Mental States*¹⁴—aligns with his manipulation of various unusual painting grounds, including plastic and thermal panels. Their fragility, reflectivity and malleability as sheets upon which to record traces also has a well-known prototype. Namely, Sigmund Freud's "mystic writing-pad".

Freud's device comprised a thin wax tablet, covered by several transparent sheets that can be marked by a stylus and then lifted to "erase" the writing. "I do not think it too far-fetched," wrote Freud, "to compare the celluloid and waxed paper cover with the system *Pcpt.-Cs.* and its protective shield, the wax slab with the unconscious behind them, and the appearance and disappearance of the writing with this flickering-up and passing-away of consciousness in the process of perception."¹⁵ Freud's model wherein superimposed planes serve to transcribe time, consciousness and the id chimes with Ciria's systems, particularly his insistence upon memory and transience. As he speculated in the tellingly titled essay, "Mnemosyne and Ephemerality": "Henri Bergson maintained that *memories become images*. This idea now makes me relive the entire process of *Mnemosyne* through a series of images going back in time.... The final support, selected for its special qualities, was Pangloss medium grammage place, which, for me metaphorically represented the transparency of Ephemerality, like our earliest memories which gradually turn more opaque."¹⁶ This is the mystic writing-pad redivivus and, increasingly in Ciria's hands, writ large. But what does it spell?

An answer to the above question may lie in the philosopher Jacques Derrida's interpretation of Freud's essay. According to Derrida, Freud identified the psyche with writing as a sign of the unknown, the enigmatic, using metaphors borrowed from a script that is never subject to, never exterior and posterior to, the spoken word.¹⁷ Enter, that is, the unrepresentable. The unrepresentable is the anti-type of Ciria's preoccupation with ordonnance—be it manifest in geometry, grids, repetition, flatness, formality, the distancing effects inherent in time and systems themselves. Together they constitute the states of opposition that his art encapsulates. A clue to the place of the unknown/enigmatic within this ongoing aporia lies in the series that Ciria did almost a decade ago. It was called *Fragmentación de nubes*. According to Hubert Damisch in his provocative treatise on the subject, the cloud is a supremely shifting signifier that mediates between the parts of the semiotic system that he believes is embedded in painting from the Italian Renaissance onwards. Indeed, in Damisch's view, Alberti's perspectival regimen almost immediately generated an oppositional factor which it could not accommodate and with which it interacted dialectically: the cloud. Rather than a literal entity, Damisch's cloud is a signifier that mediates between dif-

ferent states. Consequently, to denote this shifting status, the word is placed between slashes: “/cloud/”.¹⁸

Well before Ciria focused upon clouds in the 2002 series, the phenomena associated with /cloud/ had emerged under diverse guises. Their sole common denominator was, logically, an opposition towards whatever might fit a fixed linear scheme, a definable representation. In the *Encuentros naturales*-type paintings from 1992 the stain made its debut, faintly related to the illegible graffiti and erasures found in the work of, among others, Jean Dubuffet and especially Antoni Tàpies. Within a year or so, the stain had materialized as an ovoid entity that acquired “the appearance of a sulphurous cloud of disturbing beauty.”¹⁹ Aptly enough, Damisch linked the stain to the cloud, assigning both to the agency of chance. Here, Leonardo da Vinci’s oft-quoted dictum proved seminal: “Do not despise my opinion when I remind you that it should not be hard for you to stop and look into the stains on walls, or the ashes of a fire, or clouds, or mud, or like things, in which, if you consider them well, you will find really marvelous ideas.”²⁰ This exactly anticipated Ciria’s fascination with chance, exemplified in his exploration of Max Ernst’s frottage, decalcomania and dripped techniques. Likewise, his incompatible materials—oil, water, acid and other chemicals²¹—create accidental patterns and textures. Figures, torsos and heads—formless forms—would emerge from these stains, like revenants of Leonardo’s fantastical imaginings discovered amid clouds and stained walls.

Lastly, liquidity completes this metamorphic flux. Announced by the early *Piel de Agua* group,²² liquids recur throughout Ciria’s corpus, ranging from the *Pozos de luz* paintings—which the artist explains in terms of how sunlight in a forest leaves “stains” (which are, by definition, liquid and durational in that they involve transference) on the ground as they pass through the trees’ leaves²³—to the title *Reflejos de Monet* (1996), the *Glosa líquida* group and thence the myriad frothy bubbles and splatters imprinted as residues on his latest pictures.²⁴ Elsewhere, more ominous fluids loom, confirmed by the artist’s testimony: “But my stains also speak of violence, of the days we are living; they speak of torn bodies and of blood, of corporeal fluids on an operating table, of life and death, of the paradoxical and the ephemeral.”²⁵ In sum, water and other fluids belong to the same mutability as clouds: they bespeak a crisis of representation in which things are by turns revealed and concealed. Again, Ciria recapitulates a certain history of modern art, stretching from Gustave Courbet’s oddly material (hence abstract) waves and Monet’s watery reflections, via Jackson Pollock’s submarine depths in *Full Fathom Five* (1947) and *Ocean Greyness* (1953), to Hiroshi Sugimoto’s unfathomable photographic seascapes.²⁶ At stake is what lies beyond the limits of vision and knowledge. Damisch summarizes this threshold: “But above all, he [the latter-day Apelles] paints the *unpaintable*: fire, rays of light, storms, lightning, even—some say—clouds on a wall.... the problematic of cloud is addressed and is most accurately declared to arise at the point where the visible meets the invisible, the representable meets the unrepresentable.”²⁷ The paramount proviso to this paradigm is that Ciria cannily re-presents the representation of these imponderables, controlling (as any good theoretician and conceptualist should) what merely seems aleatory, a lurking *malerisch* “otherness”. Imagine, we might say, Pollock’s abyssal *The Deep* (1953)... painted by numbers.

It is in this deconstructive spirit that Ciria can claim, “If what I do is take apart the elements of painting and play with them, one by one, and turn them over, in the end it turns out that while I am painting I

am carrying out a conceptual investigation. So that, as I have often said half-jokingly, I am not a painter but someone who observes and analyses the constituent elements of painting and experiments with them.”²⁸ On this score, we should recall Greenberg’s misprision of modern painting. In Greenberg’s highly polemic interpretation, from Courbet and Paul Cézanne onwards, modernist painters exercised a progressive surrender to the ineluctable properties of their medium—primarily pigment and flatness. Along the way, Cubism asserted an all-over structure and Pollock’s pourings epitomized the reduction to materiality, until in the 1960s Post Painterly Abstraction reached a point of no return.²⁹ Thereafter, painters could rehearse their discipline’s unfolding, waxing self-reflexive and prone to convert the supposedly unmediated Abstract Expressionist gesture into a slippery signifier. Robert Rauschenberg led this revision with his *Factum I* and *II* (1957), which duplicated Abstract Expressionism’s “unique” brushmark as though it were endlessly reproducible and thus voided. From a similar basis, Ciria has developed his various analyses, such as ADA (Automatic Deconstructive Abstraction, 1990) and DAA (Dynamic Alfa Alignments, 2004). In effect, these are like software programmes with binary bits for configuring abstraction, representation and their permutations.

Ciria has explained his investigations as follows: “Many artists, from different times and periods along history, share a series of instructions, tension lines and distribution of weights which are constantly repeated, although their works are diametrically opposed.... The search for those basic or primary alignments, which I call Alpha, and their dynamic is what I am studying.”³⁰ Of course, Ciria is hardly the first artist to set store by systems. On the contrary, modernity resounded with William Blake’s clarion, “I must create a System or be enslav’d by another Man’s.”³¹ Likewise, the retort to Blake was Friedrich Nietzsche’s assertion that “the will to a system is a lack of integrity.”³² Twentieth-century painting ran its course between these two maxims: from Mondrian (whose art aspired to a scientific objectivity) as opposed to Wassily Kandinsky (for whom art aspired to the subjective condition of music), to Pollock’s anti-theoretical pantheism versus Ad Reinhardt’s systematic reduction of painting to symmetry, blackness and emptiness. Ciria is the twenty-first century heir to these oppositions. Of special interest, though, are the junctures in his work where the two polarities merge.

One such fusion came with Ciria’s absorption in Malevich’s Suprematism and its quasi-figurative postlude from c. 1927 to the Russian’s death in 1935. Malevich’s utopian path to the absolute that culminated in his *Quadrangle*, commonly known as the *Black Square* (1915), presupposed an erasing natural appearances to the point where he claimed that “the blue color of the sky has been overcome by the Suprematist system.... A hard, cold system, unsmilingly set in motion by philosophical thought. Indeed, its real power may already be in motion within this system.”³³ The ultimate irony was that Malevich’s campaign itself came to grief under another “hard, cold system”, Stalinism. Hence it is easy to understand Ciria’s fascination with his Russian forebear: his art personified the ambiguous conjunction of the visible and the invisible, expression and erasure. Malevich’s late peasants, from which Ciria developed his *Post-Suprematist* series, covert the human countenance and figure into inhuman schema, hovering between geometry and gestures. Ciria’s recast Malevich’s automata, such as *Campesina*, amplifying this ambiguity to an iconic level. Moreover, the germinal *Máscaras de la Mirada*, begun in 1994, also have their

touchstone in another of Malevich's paradoxical positions. Having reached the zero of form with the iconoclastic *Black Square*, Malevich nonetheless spoke about the its physiognomy: "It is the face of the new art. The *Square* is a living, royal infant."³⁴ The act of giving a voice or face to what is absent and lacks one is an established rhetorical device called prosopopoeia.³⁵ The effaced masks to which Ciria returned his attention from 2008 onwards codify this trope into a visual primer that pivots around repetition and difference. With *Desocupación de la Máscara*, the "face" falls apart, the already residual human agent blown asunder by some deconstructive bombshell. This is the ultimate destiny of a desire to anthropomorphize abstraction that Mark Rothko voiced when, in 1943, he said that "all of art is a portrait of an idea."³⁶ What, to rephrase Rothko, is the point of art if it does not communicate the same human drama that Rembrandt had expressed in a face? To this, Ciria's masks seems to answer that even their dehumanized integuments are as vulnerable as flesh once was. Herein lies the disconcerting poignancy about his erstwhile coldly calculating gaze. It is the pathos found in someone still touched by the vitality of what he dissects.³⁷

A second semantic fusion is the apotheosis of the stain-cum-cloud, the oval orange-red-black flash repeated throughout the *Abstract Memory* canvases. In this shape the gestural mark, Abstract Expressionism's pictorial messenger for authentic, ineffable emotions—what its apologist Harold Rosenberg in his "American Action Painters" essay (1952) grandiloquently described as the "event" that was to go on canvas—is transmuted into what I would propose is a self-reflexive representation, a cipher duplicated within a constraining conceptual geometry. By its replication, this descendant of the /cloud/ shows itself up to be mere spectacle, a play-within-a-play.³⁸ Willem de Kooning's and Pollock's slashing strokes have crystallized into a residue that Ciria compares to a phosphene, "the light sensations that remain on the retina after one has looked into the light."³⁹ Being a simulacrum, this phosphene is a trace, not the hand's indexical mark. Therefore it is immaculate too: "Don't leave any brushstrokes".⁴⁰ This increate quality might explain the similarity, as striking as it is doubtless altogether coincidental, between several the *Abstract Memory* compositions and, for example, such an artefact as the fourteenth-century plenary of Duke Otto the Mild (fig. 1). Set within the gilt rectilinear framework, which communicates both disciplined medieval craftsmanship and the era's rigid hierarchical mindset, are compartments containing Biblical scenes and symbols, interspersed with extravagantly patterned stone panels. These geological surfaces, later to play their imaginative roles amid the otherwise strict perspectival construction of Fra Angelico's tableaux,⁴¹ have an ancient association (common also to the venerable Chinese tradition of "lingbi" or "scholar's rocks") with meditations upon the invisible, the concealed and the transcendent.⁴² Those who have discerned crystalline and igneous traits in Ciria's motifs have therefore correctly responded to their stoniness⁴³: stone materializes time's passage without the touch of the human hand and, besides being created by fire when its origins are igneous, may contain fiery veins and eruptions. Early on, at least one writer considered fire a key to Ciria's cyclical alternation between light and ashen residues, while a title such as *Burning Scuff* (1994) speaks for itself, as do the systematic incandescent holes or flares in the *Abstract Memory* nexus.⁴⁴ This leads me to conclude with a parable hopefully true to Ciria's thinking.

Either seriously or perhaps with a deft wit, Ciria intuits some archetypal blueprint, an underlying family of signs, that conjoins artworks

otherwise utterly remote from each other across time and space. For instance, he has discerned the gestalts of Robert Motherwell's *Elegies to the Spanish Republic* in Arnold Böcklin's *The Centaurs* and echoes from Leonardo's *Last Supper* in an Anselm Kiefer composition.⁴⁵ Following these correspondences, we might add another. Quite apart from Ciria's high regard for the Spanish painting tradition—signaled by his great triptych from 2006—few paintings from any national school cleave closer to his sentiments than does Diego Velázquez's *The Forge of Vulcan* (fig. 2). It is not just a question of Velázquez having employed, as did assorted Spanish masters, among them El Greco, Juan Sánchez Cotán and Francisco Zurbarán, a limited imagistic repertoire that they constantly varied. Nor is it Velázquez's phenomenal ability to conjure verisimilitude from brushstrokes that often, when scrutinized, dissolve into abstract vectors—crucial as both these precedents may be for Ciria's *modus operandi*. Rather, it is that *The Forge of Vulcan* conjugates concepts that most accord with Ciria's.

For a start, Velázquez's stagecraft pivots on metamorphosis: fire transforms base metal into shining armor, leaving ambient ash. Secondly, Vulcan personifies *homo faber*, who rationalizes his making (which is what Ciria's conceptual plans do).⁴⁶ Thirdly, Apollo—to whom the plebian workmen react with shock—radiates a stable pool of light amid workaday grayness. His ostensibly mortal skin is transfigured into the supernal order that godhead inhabits. That is, Velázquez outlines the unrepresentable (significantly Apollo's face almost vanishes in *profil perdu*). Fourthly, the entire dramaturgy concerns energy—raw as burning metal and human muscle, yet also modulating into the steely perfection of radiant armor and the poised deity. Lastly, *The Forge of Vulcan* constellates sundry gazes focused upon Apollo—the archetypal form-giving artist—and latent with the more sinister lineaments of desire, since the god bears news about Vulcan's wife Venus's amorous tryst with Mars, the warrior.⁴⁷ Velázquez keeps these contraries in suspension, as does Ciria, for whom meaning is always deferred.⁴⁸ This equilibrium, in which invisible desire and materiality, the inchoate and the polished, beauty and alienation, coexist is the heart of Ciria's vision. It beats with energy, by turns unruly or contained. The painter conjuring shameful masks (*Schandenmaske*), the nightmarishly disfigured *Cabeza de Rorschach* series and altered photographs such as *Mr War* (2003), not to mention the visceral martyrdoms of Sts Sebastian and Andrew, alongside the bloody *Victimas* visages and a *Campo de Concentración* (2005) in which the phosphorescent fire/cloud/paint swathe levitates against a gridded ground, now conceived as wire mesh—everything that we hide from or try to conceal, pushing it beyond recognition—is also the cool post-modernist for whom his medium can be deconstructed, "undressed" to its constituent schema, as if by a computer.⁴⁹ Despite the vast gulf separating the English Georgian era poet Blake and the contemporary Spaniard, the former would surely have recognized Ciria's grand system: it equates to a metaphorical marriage of heaven and hell, the mercurial halves of a conflicted yet always symbiotic order.⁵⁰

© Art Ex Ltd 2011

1. See "Dialectical Conversion," in Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg: Art Critic* (Madison: University of Wisconsin Press, 1979), pp. 20-29.

2. Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, transl. E. Jephcott, *Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments* (Stanford: Stanford University Press [1947], 2002).
3. Ciria's post-modernism was noted early in the literature. See, for example, Javier Maderuelo, "An Affirmation of a Different Coherence in Painting" [1993], in *Ciria: Las Formas del Silencio, Antología Crítica* (Madrid: Sotohe-nar, S. L., 2004), p.19.
4. The seminal study remains Rosalind E. Krauss, "Grids," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1985), pp.7-21.
5. Leon Battista Alberti, transl. John R. Spencer, *On Painting* (New Haven and London: Yale University Press [1435-36], 1966), pp.56-57.
6. Ibid., p.70.
7. Carlos Delgado, "Ciria, Rare Paintings, Post-Géneros and Dr Zaius," in *Ciria: Rare Paintings* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2008), p.146.
8. Walter Benjamin, transl. John Osborne, *The Origin of German Tragic Drama* (London and New York: Verso [1928], 1998), pp.177-8.
9. Ciria says that he had in mind the seventeenth-century Dutch artist Samuel van Hoogstraten; Mercedes Replinger, "Glosa Liquida," in *De Profundis clamo ad te aqua* (Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003), p.16. Nevertheless, the aluminium band that binds the objects in *Vanitas* to the surface is especially reminiscent of the constraints that Peto used to hold his still-life items to an illusionistic board or similar support.
10. Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism and the American Experience* (New York: Harper & Row, 1979), p.234.
11. On the textuality of images, see Garrett Stewart, *The Look of Reading: Book, Painting, Text* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2006).
12. See David Anfam, "Vision and Reach: The World Is Not Enough," in *David Smith: A Centennial* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006), pp.28-30.
13. Eric Jager, *The Book of the Heart* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2000), p.2: "The Greek poets frequently pictured memory, experience, and other aspects of the interior person as a written 'tablet' or 'scroll,' giving this metaphor an important place in ethical and religious thought."
14. See José Manuel Ciria: *Box of Mental States* (Miami: ArtRouge Gallery, 2008), pp.91-201.
15. Jager, op. cit., p.160. Sigmund Freud, "A Note Upon the 'Mystic Writing-Pad'" [1925], in Angela Richards, ed., *On Metempsychology: The Theory of Psychoanalysis* (London and New York: Penguin Books, 1991), p.433.
16. Ciria, in *Las Formas del Silencio*, p.52.
17. "Freud and the Scene of Writing," in Jacques Derrida, transl. Alan Bass, *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p.199.
18. Hubert Damisch, transl. Janet Lloyd, *Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting* (Stanford: Stanford University Press, 2002), p.14.
19. Delgado, op. cit., p.302.
20. Leonardo da Vinci, transl. A. Philip MacMahon, *Leonardo da Vinci: Treatise on Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1956), vol.1, p.50.
21. *Box of Mental States*, p.41.
22. The concept of *Agua de Piel* entails surface tension and is therefore about a precarious equilibrium between exterior and interiority—another variant of Ciria's states of opposition; see Steven Connor, *The Book of Skin* (London: Reaktion Books, 2004), pp.260-62.
23. See Ciria's interview in this publication, p.189.
24. Titles such as *Narciso* and *Bañista* are only two among many similar references to water. Cf. a forerunner of this quality in Damisch, op. cit., pp.33-34: "One example is provided by Protagoras who, despairing of reproducing the appearance of the froth issuing from a dog's mouth, was said to have hurled a sponge at his painting, thereby, without intending to, achieving his goal: a representation the truth of which owed nothing to art".
25. Guillermo Solana, "Salpicando la Tela de Agua," in *Ciria: Squares from 79 Richmond Grove* (Warsaw: National Museum of Poland, 2004), p.34.
26. See David Clarke, *Water and Art* (London: Reaktion Books, 2010), pp.78-111.
27. Damisch, op. cit., p.129.
28. Ciria, in *Squares from 79 Richmond Grove*, p.39.
29. "Modernist Painting," "After Abstraction Expressionism" and 'Post-Painterly Abstraction,' in John O'Brian, ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), pp.85-93, 121-133 and 192-197.
30. "Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria," in José Manuel Ciria: *Limbo de Fénix* (Barcelona: Bach Quatre Art Contemporani, 2005), p.98.
31. William Blake, "Jerusalem," in Geoffrey Keynes, ed., *Blake Complete Writings* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1966), p.629.
32. Friedrich Nietzsche, transl. R. J. Hollingdale, *Twilight of the Idols* (Harmondsworth: Penguin Books, [1888], 1968), p.25.
33. Kasimir Malevich, "Non-Objective Art and Suprematism," in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory: 1900-1990* (Oxford: Blackwell Ltd, 1992), p.291.
34. John Golding, *Paths to the Absolute* (London and New York: Thames & Hudson, 2000), p.62.
35. See Bernard Dupriez, *A Dictionary of Literary Devices. Gradus, A-Z* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991), pp.358-59.
36. "The Portrait and the Modern Artist" [1943], in Miguel López-Remiro, ed., *Mark Rothko: Writings on Art* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), p.38.
37. On this existential note, see Donald Kuspit, "Tragic Modernism: José Manuel Ciria's La Guardia Place Paintings," in *Rare Paintings*, pp.167-174. Some noteworthy precursors to the effaced masks of the gaze/shame are René Magritte's *The Rape* (1934) and the elderly woman who peels off her face in Ingmar Bergman's *Persona* (1968); each mingles desire and pain. Philip Guston also treated the erased visage as part of his wish to build a new pictorial "alphabet" starting from scratch.
38. Cf. Damisch, op. cit., p.63: "But such is the paradoxical nature of representation that it is never more assured, as such, than when it openly presents itself as a representation, or even as *the representation of a representation* [emphases original]."
39. Marcos Ricardo-Barnatán, "Alphabet: Ciria/Gilgamesh," in *Ciria: La Epopeya de Gilgamesh* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007), p.102.
40. Ciria, "The Absent Hand," in *Box of Mental States*, p.83.
41. See Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), which argues that Fra Angelico's stones and their splattered blotches prophesy Pollock and represent the hidden and the divine in unformed matter.
42. See Andrew Moore and Nigel Larkin, eds., *Art at the Rockface: The Fascination of Stone* (London: Philip Wilson Publishers, 2006), pp.68-81; also, Damisch, op. cit., p.33 cites the concept of "'imagistic' stones".
43. Angel Antonio Herrera, "El Dueño del Volcan, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva," in *Rare Paintings*, p.10; Delgado, op. cit., p.112.
44. Miguel Logroño, "Where Signs Are Born," in *Las Formas del Silencio*, p.74.
45. "Experimental Lines of Investigation and Analytic Proposal" [2010], type-script kindly provided by the artist.

46. As postulated by Henri Bergson in *L'évolution créatrice* [1907]—to whose opposite Ciria implicitly refers in his allusions to *homo ludens* and its playfulness, such as *Habitación de Juegos* and *Máscara Para los Juegos*.

47. Accordingly, Ciria has referenced Venus in his titles.

48. Ciria, in Delgado, op. cit., p.102: "There is nothing even like a literal meaning, if by meaning one understands a clear, transparent concept".

49. *Limbo de Fénix*, pp.37-38.

50. Blake's "The Marriage of Heaven and Hell" [c.1790-93] envisaged a dynamic relationship between a stable celestial world and an energized nether realm. Ciria typified this bifurcation in a pictorial set piece such as *Gabriel y Mefistófeles* (1999).

