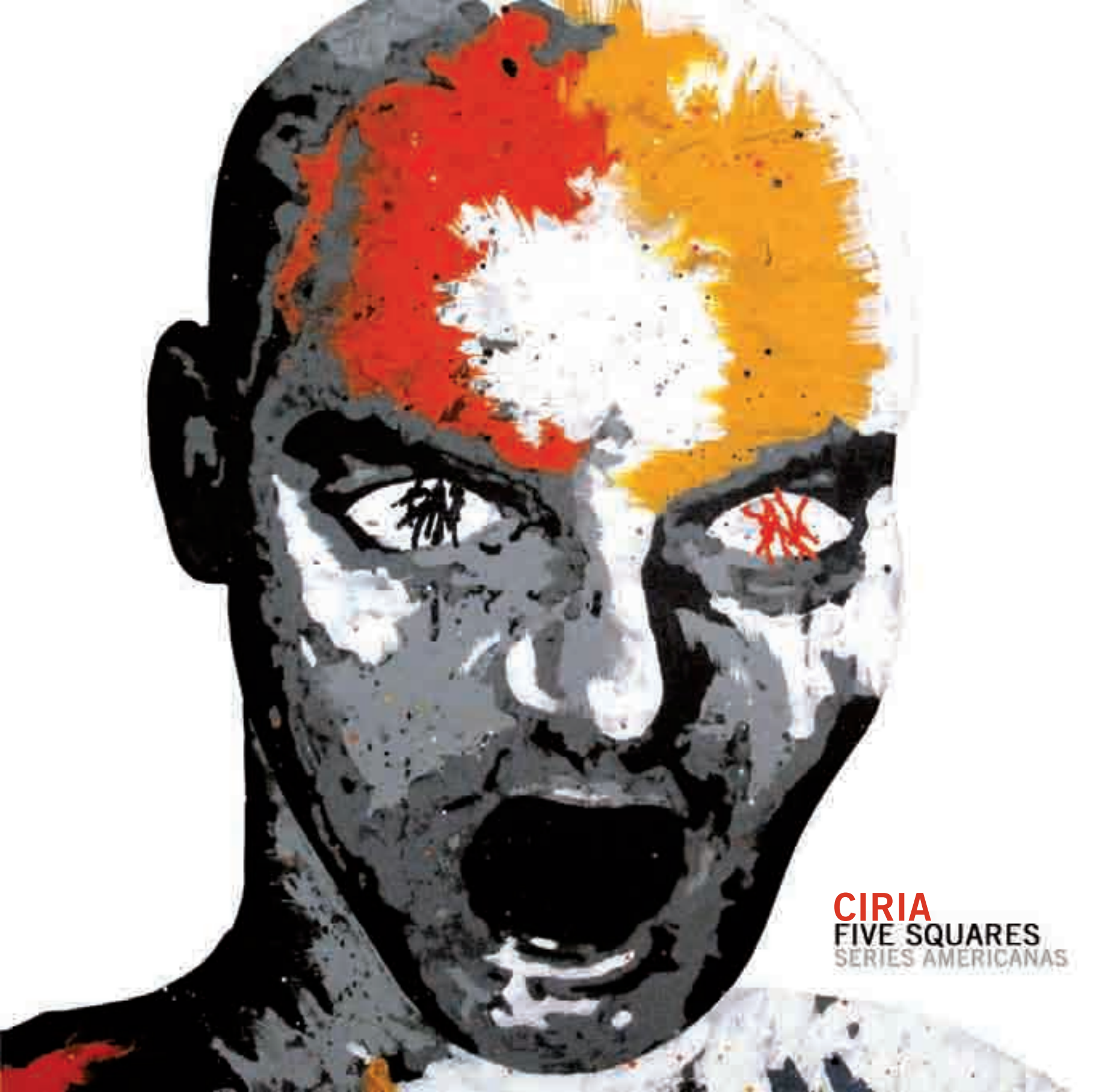




CIRIA
FIVE SQUARES
SERIES AMERICANAS

CIRIA
FIVE SQUARES
SERIES AMERICANAS





Edita



Patrocinan



Presidente Deputación de Ourense
José Luis Baltar Pumar

Deputado de Cultura
José Luis Valladares Fernández

Director do Centro Cultural Deputación Ourense
e coordinación da exposición e do catálogo
Francisco González Bouzán

EXPOSICIÓN

Comisario
Carlos Delgado Mayordomo

CATÁLOGO

Textos
Carlos Delgado Mayordomo
Manuel Villanueva

Proxecto gráfico
creaerte.com

Corrección de textos
Esther Esteban Repiso

Fotografía das obras
José Manuel Ciria

Impresión
Rodí Artes Gráficas

Deseño
Javier Remedios

Tradución galego
Gabinete de Galego da Deputación de Ourense

Tradución inglés
Justin Peterson-Vaughan Systems

© De la edición: Deputación de Ourense
© De los textos: Los autores
© De las obras: Ciria
Depósito Legal: OU 186-2010
ISBN: 978-84-92554-31-7

UN ATARDECER CON CIRIA

MANUEL VILLANUEVA

8

FIVE SQUARES (SERIES AMERICANAS)

CARLOS DELGADO MAYORDOMO

10

LA GUARDIA PLACE

34

MÁSCARAS SCHANDENMASKE

76

DOODLES

116

MEMORIA ABSTRACTA

138

RORSCHACH HEADS III

196

GALEGO

UN ATARDECER CON CIRIA

MANUEL VILLANUEVA

248

FIVE SQUARES (SERIES AMERICANAS)

CARLOS DELGADO MAYORDOMO

250

ENGLISH

A SUNSET WITH CIRIA

MANUEL VILLANUEVA

268

FIVE SQUARES (THE AMERICAN SERIES)

CARLOS DELGADO MAYORDOMO

270

CURRICULUM VITAE

288

JOSÉ LUIS BALTAR PUMAR Presidente da Deputación de Ourense

O Centro Cultural da Deputación non podía escoller mellor xeito para pechar o ano de celebración do seu décimo aniversario que esta extraordinaria exposición de José Manuel Ciria, coa que as paredes do noso histórico edificio inúndanse de cor e enerxía.

Ciria é, basicamente, un pintor abstracto, informalista, con notables traballos e pezas onde a xestualidade preséntase como fío condutor. Pero é, tamén, un pintor intenso, potente e que non elude a figuración, como pode comprobarse ao longo deste libro.

Consolidado no panorama nacional, a súa actual residencia en Nova York está contribuíndo de xeito decidido á internacionalización da súa obra. Días antes desta mostra colgou os seus cadros no Círculo de Belas Artes de Madrid e abrirá o ano 2011 con outra mostra na cidade onde vive agora. No medio, un paso por Ourense, que nos enche de orgullo e que lle agradecemos.

El Centro Cultural de la Diputación no podía escoger mejor manera para cerrar el año de celebración de su décimo aniversario que esta extraordinaria exposición de José Manuel Ciria, con la que las paredes de nuestro histórico edificio se inundan de color y energía.

Ciria es, básicamente, un pintor abstracto, informalista, con notables trabajos y piezas donde la gestualidad se presenta como hilo conductor. Pero es, también, un pintor intenso, potente y que no elude la figuración, como puede comprobarse a lo largo de este libro.

Consolidado en el panorama nacional, su actual residencia en Nueva York está contribuyendo de manera decidida a la internacionalización de su obra. Días antes de esta muestra colgó sus cuadros en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y abrirá el año 2011 con otra muestra en la ciudad donde vive ahora. En medio, un paso por Ourense, que nos llena de orgullo y que le agradecemos.

UN ATARDECER CON CIRIA

Permanecíamos inmóviles en aquel día de agosto, mientras el sol se apretaba en el horizonte dispuesto a cerrar los párpados del cielo. Entiendo la melancolía del ocaso por ese sabor que tiene de dolor de despedida, por esa marcha del sol a un nuevo territorio por descubrir que viene emparejado con el nacimiento de un nuevo día. Ciria no es melancólico pero su mirada, en esta hora del atardecer, enseña un halo de inocencia mezclado con curiosidad. Sus ojos abiertos, como el obturador de una cámara fotográfica, fijaban en la retina el instante como si fuera eterno. Tiró de manual y citó a Pessoa: “No vemos lo que vemos, vemos lo que somos”, y en ese momento el sol desapareció dejando en el cielo esa especie de tatuaje imaginario que habla de la construcción de la belleza, ese escenario de abismos cromáticos. Ciria miraba.

El cielo dibujaba esa paleta de colores que tienden a enseñarse en las partes más vivamente iluminadas. Un mundo de luz: rojos, azules, amarillos; reflejos vivos, desvaídos, renacidos; tonalidades que se sirven del color para expresar con su fuerza lo que quieren dejar en tu alma; encantos de la existencia cotidiana, la poesía de lo pequeño. Entonces se lo dije: –Es como tu pintura, José Manuel, reclama una mirada creativa, necesitada de belleza. Aquí como en tus lienzos hay una descomposición de figuras que nos recuerdan la fugacidad y la fragilidad de casi todo, como en un diálogo de Shakespeare—. Una intensidad generadora de un impulso sin porqués, un ensamblaje de lo salvaje, lo natural y lo urbano: máscaras amazónicas, banderas náuticas desestructuradas, monigotes en La Guardia Place... “Esos rojos son tuyos, tu eje flamígero”.

Ciria pinta al rojo vivo y mientras lo hace suma a su pintura la expresión de quien la mira. El vive en la pintura, piensa en la pintura, la visualiza y verbaliza a cada instante, le corren por dentro los colores como la sangre por sus venas. Sus manos enchufadas a la cabeza se deslizan por las telas, expresan su latido, cumplen sus órdenes, disparan los colores como inesperados latigazos.

Decía el, poeta ourensano, José Ángel Valente, que “las palabras saben más que nosotros”, en la pintura de Ciria hay algo más que palabras, hay un régimen de misterios que te empapan, que afloran emociones, que palpitan ante los ojos como destellos de vida. Salen chispas de sus cuadros, de la electricidad de sus manos, conectadas –insisto– a su inteligencia creadora.

Lleva puesta la pintura como su segunda piel, la enseña en pluralidad de formas y tamaños, capacidades, que se convierten en mil opciones posibles. Otra manera en llamas de contar el mundo.

Se iba la tarde en aquella colina de la Playa de Loira, se quedaban las miradas, la conversación y la pintura como un panorama táctil. La luz dejaba su vigilia. En la mirada de Ciria permanecía el ocaso, no como una pequeña muerte sino como un alumbramiento, el nombre de una nueva obra: “Lusco fusco”.

Desde allí, desde aquel pequeño mundo y rodeados de seres queridos, celebrábamos la presencia de las cosas. Llegaba la noche como un centinela espiritual y silencioso y la fugacidad hacía de brújula. Somos lo que miramos.

FIVE SQUARES SERIES AMERICANAS

En el año 2005 José Manuel Ciria trasladó su centro de trabajo de Madrid a Nueva York y, al poco tiempo, logró plantear nuevos caminos para el desarrollo de su pintura. Sin embargo no se trata de un periodo desligado de sus hallazgos anteriores: en permanente tensión con su propio trabajo, el artista siempre ha quebrado la posibilidad de un hilo conductor lineal en su trayectoria; más bien, su obra ha planteado una revisión cíclica de determinados conceptos, de modo que factores que en un sistema visual anterior estaban subordinados serán luego dominantes, y viceversa: mancha, geometría, soporte e iconografía, en disposiciones variables determinadas por la combinatoria, habían funcionado como ejemplar base, formal y teórica, de su *Abstracción Deconstructiva Automática (ADA)*, estrategia conceptual que apoyará una vigorosa abstracción desarrollada a lo largo de la década de los noventa.

Esta insistencia en dotar a la pintura de una plataforma conceptual, eficaz en su formalización y corroborada a través de numerosos escritos teóricos, nos sirve para señalar el carácter extraño, de *otredad* constante, de una producción ambigua a la hora de ser clasificada en lo grupal. A ello se une el hecho ya señalado de que frente a la deriva

tecnológica y la contaminación de medios, que vendrían a desintegrar el límite que impone el soporte para adscribirse en un tiempo y un espacio diversificado, virtual o material –pero en cualquier caso desligados del módulo cerrado tradicional del soporte pictórico– Ciria insista en la idea de pintura como “cuadro”, objeto artístico que parece presentar una contemporaneidad débil, expulsado de las derivas en las que se inscriben los intereses de bienales y documentas últimas.

A través de esta meditada opción Ciria nos invita paradójicamente a repensar su trabajo como límite físico, material, es decir, a cuestionar la idea de superficie elaborada, mostrada como terminada, totalidad irrepetible y aurática, metáfora clásica del discurso creador, planteada por nuestro artista desde la conciencia de que se trata, sin duda, de una metáfora imperfecta. En este sentido parece orientarse su reflexión cuando el soporte utilizado incorpora una memoria anterior al proceso pictórico creativo que el artista no esquivo, contenido sedimentado al margen de la pintura que, si bien acaba formando parte del discurso, no es el resultado de una acción creadora (manual, artesanal si se quiere) sino de una permisividad con esa huella que se inscribe en la reflexión conceptual. O bien –como ocurre en su



01

reciente incorporación de láminas de aislante térmico— el artista incorporará la amenaza de su deterioro y la potencialidad del reflejo. Una potencialidad que también se plasma en la propia lectura de su nuevo repertorio iconográfico neoyorquino donde se multiplican las derivas significacionales que puede llegar a producir, soluciones a la espera de la narración crítica o de la intuición del espectador. Recursos vanguardistas que son reestructurados mediante el extrañamiento, intereses *posmodernos* que son desplazados hacia un discurso excéntrico, y siempre, tensiones con los límites del propio medio en un férreo pensamiento sobre la pintura que huye de cualquier inscripción en lo banal.

En este sentido Ciria es el ejemplo perfecto de esa corriente que atraviesa el cambio de siglo y que se inscribe en una abstracción post-heroica y, aún, post-minimal. Pero lo que delimita definitivamente la originalidad y pertinencia de su obra abstracta previa a su asentamiento en Nueva York es la lucidez de un lenguaje que se sitúa al margen tanto de la redefinición manierista como de la burla irónica, de la melancolía lírica o de la resolución ornamental. Será precisamente la consistencia con la que elabore un planteamiento original y alternativo lo que determine su posición como una de las



02

figuras claves de la pintura española durante la década de los noventa. Esta valoración, que numerosos críticos e historiadores del arte han venido realizando desde entonces, no puede dejar de alcanzar también a sus propuestas realizadas en Nueva York los últimos años.

NUEVA YORK COMO LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN

Como ya hemos señalado, a finales del año 2005 el artista decidió instalarse en Nueva York para *repensar* su pintura, lo que le llevará a alterar aquellos valores que tanto éxito le habían proporcionado en la década anterior y a plantear rotundos giros que nos impedirán, una vez más, clasificar su obra de manera taxativa. La elocuente reinención de su propio lenguaje en Nueva York surgirá, curiosamente, de la reflexión sobre la producción de Malevich; pero frente a las indagaciones que abrieron en el escenario de las vanguardias rusas el camino hacia un arte desvinculado del objeto y, por tanto, hacia un intento de abstracción absoluta, Ciria se interesará en este nuevo arranque por aquella evolución final del pintor ucraniano que derivó hacia la representación de unos cuerpos rígidos, dotados de un interior solidificado, heroicamente escondidos en un riguroso dibujo que los transformaba en sutiles iconos.

Los primeros dibujos de Ciria hacia un nuevo lenguaje distinto de su abstracción gestual anterior apuntarán hacia una exploración figurativa ligada a este referente, si bien el interés del artista por cabezas y bustos sin identidad concreta, había tenido algunos breves precedentes en las serie “Cabezas de Rorschach I” (2001) y Cabezas de Rorschach II” (2005), como posteriormente analizaremos con mayor detenimiento. Pero en el nuevo contexto de Nueva York el pensamiento estético de Ciria encontrará su génesis no sólo en la recuperación de esta iconografía modulada parcialmente por lo referencial, sino en una nueva búsqueda que pasará por la condensación de la mancha gestual, libre y expansiva, dentro de una estructura visual delimitada por la línea de contorno.

En cualquier caso, el estudio analítico de la obra de Malevich no culminará en la apropiación directa y tampoco en la réplica de lo observado; como ya hemos señalado, nuestro artista es un innovador que reivindica la posibilidad de destruir la herencia de la vanguardia heroica para seleccionar de ella los pliegos que le son válidos. En su aproximación a Malevich el artista no merodea, sino que busca la confrontación directa como inicio de su trabajo de laboratorio. Sus figuras no pertenecen ya a un mundo concreto y su exploración de un territorio fronterizo entre figuración y abstracción se lleva a cabo desposeído de los tintes específicamente dramáticos de esta etapa de Malevich. El pintor retirará todos estos condicionantes antes de emprender la deconstrucción de la estructura interna de la imagen malevicheana para alcanzar la génesis de su propia configuración.

Sus primeras experiencias a este respecto conformarán la serie denominada “Post-Supremática”, y desde este referente el artista empezará a elaborar rostros sin identidad, cuerpos sin carne, figuras de gestos congelados y aspecto hierático; una palabra, hierático, que empleamos para designar la expresión severa e inmutable, pero cuyo sentido griego original se remite a lo sagrado, y por tanto, a lo

intemporal. Si los grandes poetas siempre han rescatado las palabras del proceso de erosión al que las somete su uso común, Ciria rescata a estos individuos de su propia historia, esto es, de su propia humanidad: los reinventará como iconos, aislados de cualquier narración cotidiana y ubicados en un territorio fronterizo entre figuración y abstracción.

PRIMERA PARADA: LA GUARDIA PLACE

El proceso de desarticular al Ser con respecto a su fundamento carnal constituye, como veremos, una de las posibles vías de análisis de la obra de Ciria elaborada en Nueva York. Tal exploración arranca con la reinención de sus *autómatas malivechanos* desde una aceleración de la descomposición (decodificación) de la identidad corporal. La evolución lógica a partir de este punto va a ser tanto de continuidad como de ruptura. Continuidad porque en estas primeras obras encontrará una herramienta excepcional para sus trabajos posteriores: el dibujo como estructura de la forma. Ruptura porque aquellas primeras figuras se irán modulando hasta posibilitar un territorio de progresiva libertad iconográfica, con formas que pronto dejarán de estar reguladas por la lógica del cuerpo. Todo ello nos obligará a considerarlas de otro modo, a leerlas en términos distintos. Este tránsito es el origen de la que sin duda es una de las etapas más brillantes y excepcionales de Ciria, jalonada por el amplio conjunto que configura la que podemos denominar como su primera serie específicamente americana: “La Guardia Place”.

A partir de la reflexión del artista sobre el dibujo nacerán familias de diversa intensidad referencial; en todos los casos, es posible intuir la presencia de una morfología fragmentada donde restituye realidades que siempre se encuentran alejadas de una interpretación descriptiva. El dibujo que estructura estas obras recoge en su interior una materia palpitante y a la vez petrificada; acaba por concebirse como germen de

un signo icónico que, en sus múltiples matices, lo devora como registro legible. Al mismo tiempo, es el único resorte que posee el motivo frente a la amenaza de su desaparición: si el dibujo no existiera, la mácula se expandiría en un proceso azaroso que posiblemente tendría mucho que ver con la producción abstracta de Ciria. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación o límite para la mancha: la línea se convierte en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevas iconografías y abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular.

Una observación pausada de las obras que integran la serie “La Guardia Place” permite descubrir la recurrencia de un mismo elemento formal en diversos trabajos, es decir, la insistencia en unos sintagmas de construcción icónica que estimulan su variabilidad por la vibración tonal, la disposición y su relación con el fondo. El interés de Ciria por la combinatoria y repetición de un mismo módulo o matriz se sitúa en un horizonte que incluye una compleja transformación semántica para cada nuevo registro. A partir de la variación de aquello que se sitúa a ambos lados del límite preciso del dibujo (su interior y su relación con el exterior-fondo), y la inmanencia –siempre matizada y a veces trasgredida– de aquello que lo define como tal matriz (la casi idéntica descripción del perfil), la repetición será entendida ahora como reactivación semántica. A través de este proceso descubrimos cuánto le interesa al artista conseguir la solidez del texto visual para, posteriormente, someterlo a un nuevo estadio.

La pertinencia de lo modular en la obra del artista radica en que permite una reflexión siempre en curso, una sistematización de su investigación de la materia. Lo sorprendente es que tal investigación no concluye en la refinación excesiva. De hecho, Ciria apostó para esta serie, según sus propias palabras, por una pintura “rare” (término que podemos traducir¹ como cruda o inacabada) que, sin navegar por el eclecticismo, evita la sensación de rotundidad; ahora, tal posibilidad

queda filtrada por un acento inconcluso que dota a su obra de una nueva frescura llena de impulso, en la que aparentemente, cualquier cosa puede suceder. El pensamiento reflexivo del artista es el que abre el camino de esa potencial *no realización* que choca directamente con la unidad de los discursos de las vanguardias utópicas para afrontar un nuevo acento donde la preocupación por la factura se desintegra. Al analizar la serie “La Guardia Place” contemplamos un desposeimiento de la insistencia en los matices formales –una insistencia que el artista ubica dentro de las coordenadas de la tradición europea–, para virar hacia una formulación menos estabilizada, sugerente por su aspecto *crudo*, que valora ligada a las experiencias pictóricas norteamericanas de dinámica gestual.

En “La Guardia Place” Ciria introduce, como en sordina, continuas dudas en el sustento simbólico de la obra que alteran la comodidad de tal reajuste. Ya hemos apreciado aquellas obras figurativas que desestabilizan la claridad de lo narrado, sus obras abstractas dotadas de un pálpito figurativo que no llega a concluir, y aquellas otras piezas donde los términos se diluyen en una iconografía inestable. En todos los casos, la ambigüedad del valor semántico contribuye a este aspecto de que la obra no está convenientemente acabada, pues los términos de la oposición parecen mostrarse con igual densidad; por eso se neutralizan, borran su diferencia, y precisamente eso que escapa a la oposición es lo que se configura como su condición de posibilidad.

Pero existen otros factores que vienen a determinar la pertinencia del adjetivo “rare”. En *La tradición de lo nuevo*, Harold Rosenberg señalaba que en cierto momento el lienzo se convirtió para los pintores americanos en un espacio donde dejar su propia huella, “un escenario en el que actuar, en vez de un escenario en el que reproducir, rediseñar, analizar o «expresar» un objeto, real o imaginado. Lo que iba a producirse en el lienzo no era un cuadro sino un acontecimiento”². La obra actual de Ciria gravita entre la



03



04



05

imagen y el acontecimiento, lo uno por lo otro, motivado por lo otro. Este punto de encuentro divergente se genera a partir del interés de Ciria por forzar los mecanismos de la práctica pictórica, ahora a partir de una extraña conjunción entre la tradición vanguardista europea y el formalismo tardío de la abstracción norteamericana; herramientas oxidadas que nuestro artista-*bricoleur* pone en circulación con nuevas consecuencias. Pintura cruda, inconclusa, donde la retórica del texto visual siempre mantiene el deseo de otros énfasis. En los mitos, nos dice Levi-Strauss, el énfasis “es la sombra visible de una estructura lógica que se mantiene oculta”³. Las “rare paintings” de Ciria acogen esta flexibilidad, dando a entender más de lo que aparentemente expresan, como un palimpsesto en potencia que aún no se ha reescrito.

Pero tanto en un nivel conceptual como puramente visual, el interés de esta serie se desliza hacia otras múltiples derivaciones que van desde el extrañamiento tonal (especialmente refinado y enigmático en la suite “Winter Paintings”) hasta sus exploraciones acerca del empleo de pintura de clorocaucho sobre láminas de aislante térmico. Este último material, tan inestable como la imagen que sobre él se puede reflejar, tan frágil y en apariencia efímero, nos descubre una

conciencia aporística en su relación con el tiempo. No deja de resultar inquietante que un artista tan interesado por la perduración material de sus obras se involucre ahora en una preocupación temporalista que desacraliza lo eterno y que cede ante lo mutable. ¿Una expresión del cinismo posmoderno? No, y tampoco un audaz juego experimental como el que realizara en su serie “Mnemosyne” (1994), donde las piezas se autodestruían sobre el bastidor. Ahora encontramos una nueva actitud que se enfrenta de lleno a la idealización de la obra concluida para revertir positivamente sobre el carácter “performativo” de la pintura. La construcción visual se mantiene latente desde el momento en que la transformación se materializa como constante descubrimiento de la identidad del cuadro. Esta vindicación del proceso otorga a sus obras un presente inconcluso, determinado por la inflexión de un devenir en suspenso.

Una exploración de tan profunda dimensión teórica no rechaza, sino que integra, el aspecto más “sensorial” de la técnica pictórica: de hecho, en la evolución de esta serie está presente una nueva intensidad cromática que tal vez no puedan explicarse sin su visita a la República Dominicana y otros países del Caribe en los meses previos a la preparación de su muestra itinerante por el continente

americano iniciada en el verano de 2008; pero también actúa en la sinergia que impulsa su trabajo la *veta brava* de la tradición española en la que él se formó, esos rojos y esos negros que han dominado gran parte de su producción abstracta de los años noventa y que ahora conviven con nuevas influencias en un sincretismo espectacular. Armonía entre diversos centros como único origen del que puede nacer una obra de carácter universal.

Ahora bien, a esta amplia gama hay que añadir el color de la propia superficie en aquellas piezas donde la tela no es virgen. Este último tema, que tantas reflexiones ha motivado en la evolución de Ciria, se concreta dentro del conjunto de “La Guardia Place” en una nueva sección que surge del cruce de sus propuestas neoyorquinas con la utilización de soportes que previamente habían servido para proteger el suelo de su estudio durante la creación de otras piezas. La integración de estos incidentes casuales no solamente asumen la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista, quien ya entre 1995 y 1996, realizó “El Jardín Perverso I”, y posteriormente en 2003 “El Jardín Perverso II”, *suites* pertenecientes a la serie “Máscaras de la Mirada”, a partir de este mismo planteamiento. El azar, como mecanismo aleatorio que camina libre hacia la superficie, se convertía entonces en el punto de partida de unas creaciones en las que la elaboración pictórica reinventaba aquellas primeras manchas accidentales. La lona plástica pisada y manchada por el eco del ejercicio artístico era reciclada y valorada por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar una propuesta azarosa dueña, a su vez, de una memoria extraordinariamente ligada al propio artista.

De nuevo, el poderoso acento imprevisible de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es para Ciria el reflejo de una pulsión que es valorada como merecedora de ser investigada. Los datos visuales puestos casualmente *en bruto* sobre el lienzo son susceptibles de ser

reubicados como estrategia de generación de orden que otorga coherencia formal a la obra. El hecho es que todas esas manchas aleatorias se encontrarán en un primer momento como desorientadas, extrañas, en una relación ambigua entre sí, antes de la complicidad con la disposición visual que elabore el artista. En este cruce que se plantea entre “La Guardia Place” y “El Jardín Perverso” el artista conjuga sin desequilibrios dos casos extremos de azar y control. La operatividad de esta sintaxis es el resultado de una exigente sutileza que logra encontrar lazos no preexistentes de causalidad trenzados por la poderosa iconografía que se integra en estas obras.

El cambio de concepto pictórico que venimos describiendo en la obra de Ciria, este tránsito desde una abstracción expresionista hacia una obra cruda e inacabada, las complejas simbiosis entre forma y significado, en definitiva, la complejidad conceptual que sustenta su pintura, son elementos que parecen alterar el extremo “apolíneo” de apaciguar la mirada que Lacan otorgaba a la pintura. Tanto para el observador que conozca la trayectoria del artista, como para el que se encuentre por primera vez con su obra, el trabajo actual de José Manuel Ciria provoca, sin duda, un asombro extrañado.

FORJANDO LA MÁSCARA

En “Reflexiones simples sobre el cuerpo”⁴ el poeta Paul Valéry desmonta la noción única del cuerpo para ofrecernos tres vías de acceso: el primer cuerpo es esa masa asimétrica que alcanza a ver mi vista y que no tiene pasado, pues se trata de una entidad que vive siempre en el presente. El segundo, “tan querido para Narciso”, es la envoltura uniforme que contemplan los demás, aquello cuya superficie veo envejecer sin la sospecha de lo que se esconde en su interior. El tercer cuerpo, sin embargo, está privado de unidad: es el cuerpo abierto, hecho jirones y diseccionado en *criptogramas histológicos* de los que sólo tenemos referencias por las palabras de los médicos.

El repertorio iconográfico que José Manuel Ciria abre, a finales de 2005, con la serie “Post-supremática” y que continúa entre 2006 y 2008 con “La Guardia Place” puede ilustrar la narración irreconciliable de estos tres cuerpos. En el nuevo espacio de su taller en Nueva York el artista emprenderá un itinerario que irá modulando sin conocer plenamente las implicaciones de su desarrollo: el buscado enfriamiento de la expresividad gestual de su pintura abstracta de los años noventa encontrará su génesis en el sencillo recurso del dibujo como estructura compositiva. A partir de esta primera solución la mancha de color se verá modulada por la arquitectura de una línea de la que saldrán a flote las significaciones específicas. El dibujo, seguro de sus prerrogativas, mantendrá en un primer momento indeleble los estigmas de su origen: figuras, torsos y rostros concentrarán el devenir de la mancha para convertirla en la piel eruptiva de sus *autómatas andróginos malevicheanos*; pero pronto estos cuerpos alterarán la morfología descriptiva para abrirse hacia iconografías que, aún manteniendo cierto carácter biomórfico, se desentenderán del rigor de la descripción del cuerpo: la dimensión física se desconectará entonces de los filtros racionales del sujeto. Seguiremos hablando de cuerpos —o, más específicamente, de órganos sin cuerpos⁵— porque tanto las derivas netamente figurativas como las decididamente abstractas del periodo neoyorquino de Ciria comulgan en una misma elocuencia formal: aquella que impone la línea y la contención de la temperatura cromática.

Como en el tercer cuerpo de Valéry, las iconografías más complejas de la obra de “La Guardia Place” se han extraviado en su propia piel deshaciéndose de toda su predecibilidad. La parte se resiste a su representación total, el cuerpo se desensambla y el sujeto figurativo sucumbe a una corporalidad múltiple. Ciria indaga en una problemática que se incardina en la concepción contemporánea del sujeto⁶ para contribuir a la proyección gráfica de una realidad de otro orden.

Además de los tres cuerpos ya mencionados, Paul Valéry introduce la idea de un cuarto cuerpo que no está sometido a los regímenes de control social y que parece proceder de la insatisfacción respecto a los otros cuerpos: más semejante a una cosa que a un organismo viviente⁷, ubicado en el territorio donde lo que no es puede llegar a ser, este cuarto cuerpo se define según me complace o necesito. Un nuevo nivel, regido por una dimensión autónoma con respecto a los otros tres (el cuerpo que se muestra, el cuerpo que se contempla, el cuerpo que se abre) y que oculta el “yo” que la sociedad demanda como identidad pública.

Segunda piel sobre la superficie de lo contingente, limen que usurpa del rostro la condición de verosimilitud⁸, la máscara puede ofrecerse como conceptualización tangible de este abstracto cuarto cuerpo. Un “yo” cubierto con una máscara nos propone una imagen nueva pero percibida como un *contracuerpo* o como una contradicción en la que la realidad parece ser lo que en realidad no es. Recipiente de connotaciones que nos convierten en el Otro, la máscara actúa en el umbral tembloroso de la identidad; nos resitúa, en definitiva, para proponer la presencia de una ausencia: ese poder que imaginamos en el Otro y del que supuestamente carecemos⁹.

Tras haber ejecutado y desarticulado el cuerpo, Ciria pasa entonces a diseñar el sencillo contorno de la máscara en su siguiente serie, “Schandenmaske”, que analizaremos con detalle en el siguiente apartado. Este cambio del centro de gravedad de su temática ha ido graduándose de forma sutil, lo que comprobamos al descubrir que los rostros de sus figuras *malevicheanas* no presentaban un mayor grado descriptivo que estos nuevos óvalos clausurados. ¿Máscara sobre máscara? La actual operación conceptual del artista consiste en enajenar al rostro de su contexto natural irreductible, esto es, la organicidad del cuerpo humano. Frente a aquellos cuerpos sin aparente identidad, Ciria propone ahora una identidad sin cuerpos, un

recorte que viene a interferir en los hilos que aún ligaban sus morfologías con lo humano.

Pero para comprender el alcance de la dialéctica de Ciria con esta temática es necesario considerar los antecedentes que han jalonado su concreción actual. La formulación plástica desarrollada por Ciria en los noventa ha sido circunscrita por la crítica, en muchas ocasiones, a una concepción de la abstracción que elude cualquier consideración sobre otras prácticas de enunciación simbólica. Sin embargo, a nuestro modo de ver, el interés del artista durante su periodo neoyorquino por diversos niveles de identificación referencial ha punteado distintos momentos de su producción abstracta y, en concreto, la idea de cabeza o máscara ha actuado como hilo conductor de este hecho.

Tras una primera etapa ligada a un modelo de figuración expresionista, Ciria se introduce en la década de los noventa con una sólida propuesta de modelo abstracto. A partir de 1992, precisamente el mismo año en el que descubre la lona plástica como posible soporte pictórico, el artista elabora sus primeras experiencias en torno al *collage*: Ciria incorpora el empleo de imágenes recortadas fácilmente reconocibles, precisamente en este momento de definitiva decantación hacia lo abstracto. En líneas generales, el sentido o significado que quiera darse a las figuras recortadas y pegadas sobre el soporte pintado siempre tiene en cuenta una función que va más allá de lo iconográfico: pueden actuar como contrapunto visual o bien como instrumento ordenador de la resolución compositiva de una pintura abstracta. Pienso a este respecto en trabajos como *Palabra, color y sangre*, *Sencilla historia de amor* y *Todos escondidos*, todos del 1992. Sin embargo, existe una pequeña pieza realizada este mismo año y titulada *Cabeza* donde los ojos y labios extraídos de una revista y dispuestos sobre una pintura de carácter netamente abstracto sí insisten en la determinación figurativa del título. Efectivamente, ojos y boca sirven para integrar el fluir cromático abstracto en un todo

semántico de carácter referencial. Lo que vemos, antes que cualquier otra cosa, es una cabeza.

El arco temporal que va desde este primer y extraño intento de compatibilizar abstracción y figuración hasta su siguiente experiencia marca el devenir de su obra netamente abstracta de los años noventa. Será en el año 2000 cuando Ciria comience a representar, bajo el título “Cabezas de Rorschach”¹⁰, el contorno de unos perfiles humanos cuya interioridad eruptiva cancelaba la concreción del rostro. El título era una alusión al psicólogo suizo cuyas investigaciones se orientaban al diagnóstico de las neurosis de sus pacientes por la particular interpretación que éstos realizaban sobre determinadas manchas abstractas. Más allá de esta rememoración del famoso *test* visual, que nos habla del interés de Ciria por los procesos inconscientes, la activación de la mirada del espectador surge en esta nueva serie del cuestionamiento de la objetividad de su sentido.

Las figuras pertenecientes a “Cabezas de Rorschach I” no muestran una fisonomía clara más allá de la silueta que marca la cabeza, el cuello y los hombros. El rostro se configura, sin embargo, como un estallido cromático donde no hay formas que recuerden a formas (nariz, ojos, labios...) y, por lo tanto, de cualquier reflexión sobre el estado anímico del *personaje*. No obstante, la violencia de los rojos, la densidad de su aplicación más allá del límite de la propia figura, puede hacer que el espectador descubra tras la ausencia de rasgos una producción de sentido, sin duda dramático.

Adorno señalaba que las obras de arte son *enigmas* que, al mismo tiempo que dicen algo, ocultan también otro algo. Este misterio requeriría por parte del espectador el complejo ejercicio de trascender la interioridad de la creación para cerrar un código semántico que siempre será abierto de nuevo con la mirada de otro espectador, o incluso la siguiente mirada del mismo. Para José Manuel Ciria tampoco existe un significado unívoco

de la creación, y éste no puede formularse formalmente: “No hay nada semejante a un significado literal, si por significado uno entiende una concepción clara, transparente, sin que importe el contexto ni lo que hay en la mente del artista o del espectador, un significado que pueda servir de límite a la interpretación por ser anterior a ésta, un significado fuera de significación. La interpretación no existe sin la obra y jamás produce frutos, exceptuando los puramente analíticos”¹¹. Más que el significado, cuya búsqueda valora lícita, a Ciria le interesa el concepto que se une al significante “para constituir un signo lingüístico o a un complejo significativo que se asocia con las diversas combinaciones de significantes lingüísticos”¹².

Desde esta perspectiva, Ciria nos proponía una aproximación a la lectura que vaya más allá de la mera interpretación iconográfica. La estructura formal de la cabeza y su resolución como obra pictórica es mucho más importante que el posible reconocimiento de un determinado nivel de mimesis, o que el dramatismo inherente a las 6 piezas de esta serie realizadas por el artista durante su primera estancia en Tel Aviv bajo el título de “Víctimas”.

Ya en las piezas de esta misma serie realizadas durante el año 2004, como son *Tres máscaras*, *Cabeza sobre negro* y *Cabeza sobre rojo* el óvalo del rostro es seccionado de su contexto natural irreducible, esto es, la organicidad del cuerpo humano. Ya no aparecen el cuello ni los hombros, sino una mancha oval que gracias al título de la obra sugieren algo familiar pero inidentificable. El extrañamiento de lo figurativo, que ha dejado de ser tal, se acentúa con la incorporación de una nítida estrategia compartimentadora como fondo, y que incluye la cabeza dentro de una propuesta experimental y analítica que anula las posibles connotaciones de su preciso origen iconográfico.

Cuando en 2005 el artista vuelva a indagar en esta misma dirección en el conjunto “Cabezas de Rorschach II”, éstas serán seccionadas

e individualizadas en obras como *Cabeza sobre negro* y *Cabeza sobre rojo*, para finalmente multiplicar su presencia inquietante en la obra *Tres máscaras*. En estas nuevas piezas, el artista llevó a cabo una depuración del fondo, sobre el que se disponían breves matices acuosos y escuetas compartimentaciones. La mancha quebrada que en su acento expresivo se proyectaba más allá de la propia cabeza en las piezas de Tel Aviv, era ahora acomodada en un interior físico firmemente definido en su contraste sobre un fondo en el que proyecta una leve sombra, avanzando el rigor lineal de sus primeros trabajos en Nueva York.

Pero aún hay más capítulos que posicionan el tema de la cabeza-máscara como emblema recurrente en la trayectoria de Ciria. De manera paralela al desarrollo de su serie “Post-Supremática” y dentro de una misma dirección orientada hacia el enfriamiento de la carga expresiva de su producción anterior, Ciria elabora a lo largo de 2006 la breve serie “Estructuras”. Pese a estar constituidas por complejas “redes lineares”¹³ que incorporan el vacío interno y, por tanto, rechazan la sensualidad de la masa física, los títulos y el diseño global permitirá la identificación con rostros desconectados, nuevamente, de un físico que los explique.

Ya dentro de las exploraciones temáticas y formales que acoge “La Guardia Place”, la máscara ha sido directamente enunciada en obras realizadas en el año 2007 como *Máscara y tres elementos*, *Cabeza máscara* y *Máscara africana*. Sin embargo, dentro del conjunto de esta serie valoramos como verdadera bisagra hacia la nueva concepción plástica que el artista desarrollará inmediatamente después dos piezas llevadas a cabo en marzo de 2008: *Bloody Mary duplicado* y *Cabeza sobre fondo verde*.

En sendas obras la dimensión del *disegno* ha quedado reducida a la configuración de una simple estructura ovalada frente a la

iconografía proteica, libre y expansiva que predomina en el conjunto de la serie. Pero será sobre todo el color y su carácter contrastante lo que determine la originalidad de ambas piezas: así verdes y naranjas, tonos nada habituales en la producción del artista, o la recuperación de un rojo que, en *Cabeza sobre fondo verde*, ya empieza a virar hacia el rosa en su fluida relación con el blanco; nuevas dimensiones cromáticas que marcarán la senda a transitar en sus nuevas creaciones pertenecientes a la serie “Schandenmaske (Máscaras burlescas)”.

Al extrañamiento que se deriva de estas elecciones se suma un nuevo modo de concebir el acto pictórico donde se acentúan los accidentes al tiempo que se desintegra el gesto de la acción, tal como se verá más adelante, cuando abordemos las líneas de interpretación que se abren a partir del análisis formal de esta nueva serie.

SEGUNDA PARADA: MÁSCARAS SCHANDENMASKE

El término latino “persona” deriva del etrusco “phersu” y este del griego “provspon”, y designaba la máscara que utilizaban los actores de la tragedia para hacer resonar la voz (*per sonare*). Formal y conceptualmente, Ciria culmina en la serie “Schandenmaske” la búsqueda de este sentido originario¹⁴, que se anuda al deseo de *ser otro*, de subvertir lo establecido para incardinarse en una metamorfosis donde “se adivina el engaño, la apariencia; en otras palabras, el disfraz. Al final no es Zeus quien seduce a sus víctimas, sino el *otro*, los *otros*”¹⁵. El artista, ya lo hemos señalado, ha captado progresivamente este proceso, partiendo de un conjunto donde el cuerpo se abre hasta generar, ahora, un yo camuflado por la máscara como paradigma de aquello que el cuerpo trata de inventar sobre sí mismo.

Pero “Schandenmaske” es, además, una sólida meditación sobre el lenguaje pictórico y sus intersticios, el tiempo y la memoria, el orden

y el azar. Señala Donald Kuspit, a propósito de la obra de Bruce Nauman *Cartografiando el estudio (Ningún azar John Cage)* que para el artista post-moderno (o post-artista) el azar ya no es tan creativamente significativo e inspirador como era para Cage y, antes, para Duchamp: “El azar ha dejado de ser la boba suerte del arte; en la posmodernidad se ha convertido en un acontecimiento cotidiano, que es como se produce en la calle”¹⁶. Creo que en “Schandenmaske” existe una lúcida conciencia de la importancia de los parámetros casuales: frente al rechazo del acento creativo de lo no controlado, el artista ubica en un lugar cardinal este presupuesto clave para su pintura abstracta de los años noventa y, de nuevo, consigue integrarla como negación de su propio gesto creativo.

La búsqueda del accidente había sido una de las principales vías de exploración desarrolladas por José Manuel Ciria a partir de su modo de trabajo ADA. El empleo de técnicas como la *decalcomanía*, el *frotage*, el *grattage*, el chorreo, las salpicaduras o las pulverizaciones, le permitieron entonces provocar campos texturales inesperados. La mezcla incombible de aceites, ácido y agua, así como la incorporación de diversos ingredientes químicos activaban el carácter espontáneo de una mancha que, en ocasiones, acababa “pintándose” —es decir, desarrollándose sobre el soporte— por sí sola y generando su propio espacio y tiempo. La mano del creador dejaba pues de estar reflejada por metonimia en la mancha ya que de ella sólo descubríamos un eco tamizado por la irrupción de los procesos automáticos.

Frente al estricto control formal que exigía la compleja modulación lineal de su serie “La Guardia Place”, Ciria sitúa ahora el eje creativo en otra dimensión: la disposición del color en una estructura sencilla y recurrente como es aquella que cierra el contorno de la máscara. Sin embargo, el color se desliga de la represión consciente y deambula

de un lado a otro del soporte provocando que los accidentes sean los protagonistas. Al fluctuar de esta manera, el cromatismo se pliega y se tuerce, abre caminos y en ocasiones impone su propio límite expansivo; de tal modo, “mi gesto siempre se convierte en residuo”¹⁷.

El interés de esta acción es doble; por un lado, potenciar la ambigüedad semántica de su obra, en línea con todo el periplo neoyorquino del artista y, por otro, sobrepasar la poética expresionista gestual sin violentar uno de sus códigos elementales: la planitud (*flatness*). Este sentido de aparente pureza como clave moderna, defendido por el formalismo de Greenberg¹⁸ y desmontado por las respuestas de Steinberg, Mitchell o Mary Kelly, así como por las tendencias contemporáneas que han aceptado toda clase de contaminaciones¹⁹, no es recuperado por Ciria como un simple fetiche. Para el artista, esta planitud tiene un sentido simbólico: la máscara es un telón demasiado pesado como para permitir desvelar lo que existe detrás de ella. La contemplación de estas obras implica una duda constante pues nunca permite la decodificación de aquello que guarda. Exhibe, pone en escena la máscara para ocultar el rostro, y más que un velo es un muro infranqueable.

Si para Mitchell “ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista”²⁰, un complejo anudamiento entre lo óptico y lo táctil, Ciria opta por neutralizar los efectos de la sensibilidad tangible. Aquella *carnalidad* que Berger otorgaba al medio pictórico, en la obra de Ciria es pura ilusión, espejismo que se deshace al aproximarnos a sus obras: no hay volumen, espacios transitables ni huella de su acción. Las máscaras, más que flotar sobre en un determinado ámbito están aprisionadas en él, son un violento paréntesis tatuado sobre la piel del soporte. No hay espacio o fundamento sólido para su ubicación, y la máscara no remite a otra cosa que no sea su propia existencia. El propio artista desvela que ello es premeditado, aunque se resuelva bajo formulaciones elocutivas azarasas: “Provocar que la primera

pregunta, en una observación de la pintura a poca distancia, sea ¿cómo se ha pintado esto? ¿Qué técnica se ha usado? ¿Cómo se han integrado las texturas permitiendo los volúmenes? ¿Se han utilizado brochas? ¿Se ha pintado a mano? O quizá es que la pintura se pinta por sí misma, y que lo único que hay que hacer es dejarla expresarse. Hace años escribí en un texto, que yo no soy un pintor, que lo que procuro es organizar un «escenario» donde ocurren acontecimientos plásticos. Es el azar el que pinta mis obras y no mis manos. Es el propio medio el que toma las riendas y busca manifestarse. Es mi mente al servicio de un acontecer, al mismo nivel que las brochas, los óleos, los botes y herramientas, los barnices y aceites...”²¹.

Pero este drama congelado y bidimensional es también un subterfugio, un disfraz. Entre los “acontecimientos plásticos” que el artista desarrolla, el goteo o salpicado del pigmento sobre la imagen plástica superpone un nuevo plano formal y consigue desprender una poderosa energía atmosférica que actúa como pantalla mediadora entre el espectador y el espectáculo cromático de esa máscara aplastada. Es la única posibilidad que nos ofrece el artista para no anular completamente la distancia de la contemplación y convertirnos directamente en uno con la máscara.

Las máscaras de Ciria no poseen gesto (ni en su expresión ni en su realización) ni tampoco escenario. No las vemos aparecer, simplemente están. Si la representación de un cuerpo evoca un sentido narcisista, es decir, “la representación articula implícitamente la propia actitud del artista hacia su cuerpo”²², la máscara sería una doble negación del sujeto creador. La metonimia se ha desplazado: la mancha no es el gesto del artista, sino que la mano ausente es el cuerpo ausente. Intuimos una paradoja irónica en la representación de la máscara, pues si ésta debe manifestarse como velo que oculta, el proceso pictórico de Ciria impide que ningún otro significado se revele más allá de la propia oclusión de la mancha cromática.



06



07



08

BOX OF MENTAL STATES

Frente al cuerpo cotidiano entendido como entidad dormida²³, sólo puede oponerse la vigilia “capaz de lograr un cuerpo en alerta, esto es, un cuerpo en continua tensión y «desacomodado», que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante”²⁴. La obra más reciente de Ciria procede de una larga ascendencia, de investigaciones que han atravesado una etapa tras otra. Como primer nivel de lectura, temático-referencial, he propuesto el desvelamiento de una serie de formulaciones dirigidas al cuestionamiento o negación de la *cotidianidad del cuerpo*. El misterio de esta metamorfosis se ha incardinado en un segundo nivel, formal-conceptual, que ha partido del dibujo como materia de recuento, exploración y ensayo.

Tanto la metamorfosis iconográfica como la idea de la posibilidad combinatoria parecen haberse acelerado de manera notable desde el inicio de la etapa neoyorquina de Ciria, y esto es así en un doble sentido: por un lado, el cambio geográfico ha permitido la afirmación de un rotundo giro estilístico, concretado en un primer momento a través de una certeza muy concreta: “no quería volver a pintar más obra en la línea de la abstracción gestual previa a Nueva York”²⁵. Por

otro, los compromisos profesionales que han generado retornos recurrentes a su taller madrileño parecen haber funcionado como punto de inflexión a la hora de retomar su trabajo en Nueva York: “Han surgido numerosas ideas en mis viajes entre las dos ciudades, en una atmósfera, la de Manhattan, que me ha parecido más que nunca, relajada, libre y sin presiones”²⁶.

Cuando hemos conversado sobre las implicaciones de estos viajes, Ciria ha insistido en la dimensión evolutiva que siempre han generado: volver a Nueva York, tras una etapa de trabajo en Madrid, significa contemplar los cuadros que quedaron en el taller de La Guardia Place de una manera ajena, como si no le pertenecieran y necesitara responderles de una manera rotunda. No puede retomarlos, pues no existe correspondencia con su nuevo estadio creativo y ello activa el deseo de orientarse hacia otra dirección, encerrado en una esquizofrénica sucesión de *estados mentales* donde el tiempo y la memoria actúan de manera revulsiva. No es de extrañar que su cuaderno de dibujos, testigo privilegiado a lo largo de los últimos años de los tránsitos, procesos y experimentaciones del artista, haya sido bautizado por él mismo, precisamente, como “Box of mental states” (Caja de estados mentales).

En este punto quisiera avanzar, pero con cautela, pues todas las series neoyorquinas de Ciria niegan tanto como afirman las anteriores. El impulso detrás de su obra en estos últimos años ha contado con la energía generada por la dinámica de estas dos ciudades que el propio artista entiende como dos polos opuestos. Sin embargo, tal y como hemos podido comprobar, existe una inquietante armonía que enlaza todos los estadios de su evolución última, una topografía que el artista parece concretar de manera inconsciente aún cuando intenta renegar de lo ya explorado anteriormente. En este sentido, el devenir de Ciria sigue inscribiéndose en esa estructura circular que le ata a un continuo conflicto entre lo propio y lo no propio, a un anhelo inconsciente de pintar siempre, como el propio artista ha señalado, el mismo cuadro.

Los dibujos de Ciria actúan en esta doble dirección: por un lado, como parte de un cuaderno que se centra en la resolución gráfica de diferentes reflexiones puntuales; por otro, como herramienta de comprobación, de análisis de las posibilidades formales y modelo conceptual de un mismo proyecto pictórico. Ahora bien, pese a su realización a partir de la estructura determinante del óvalo y, posteriormente, de organizaciones lineales más complejas, no podemos articular un estricto orden evolutivo en su análisis. La red iconográfica que ampara todo el conjunto es también la que acentúa la fluidez de ideas y de relaciones compositivas nuevas. El número de recurrencias que contiene el conjunto de su cuaderno genera “una reserva de posibilidades que se integran en la memoria del dibujante como elementos de posibles tematizaciones que articulen nuevos cierres de sentido”²⁷. Pensamientos y obsesiones que aparecen y reaparecen fundidos, expresando visiones compulsivas, variaciones rítmicas y giros expresivos. Un conjunto de ideas con un origen común que se manifiestan reflejando la dinámica particular de cada momento del acto creativo.

TERCERA PARADA: DOODLES

La raíz experimental modular, que en definitiva era la base de su serie “Schandenmaske”, cede en la serie “Doodles” a favor de una libertad iconográfica que no se adapta a ningún orden autoritario. Se abre aquí, además, un nuevo tipo de figura, próxima a la idea del monigote infantil, que Ciria ya había desarrollado parcialmente en la suite *Divertimentos Appeleanos*, de 2006, enérgico cruce de la temperatura Cobra y el ingenuismo mironiano, que se concreta en “muñecotes de colores estridentes y textura petrificada, figuras con ojos desorbitados y pelos encrespados que no pretenden ser bárbaros, ni manifestar una *rabia de expresión* sino recuperar la tradición de la reflexión de la pintura en la pintura”²⁸. Ahora bien, mientras aquellas piezas recordaban irónicamente la pintura con los dedos del jardín de infancia como posible camino de renovación plástica, en las que ahora comentamos han desaparecido las connotaciones de ingenuidad lúdica y técnica.

El orejas saludando (2006), tal vez la pieza más fresca y *mironiana* de todos los divertimentos appeleanos, muestra un amplio y estridente repertorio cromático, plantea numerosas simplificaciones y malformaciones fisonómicas, y, sobre todo, pone en primer término una sabia lectura de los modos estéticos asociados a la creatividad infantil, esa que todavía no ha encontrado la censura que implica la tradición, la formación y la experimentación artística. En la pieza *Doodle* (2008) el cuerpo es un estafalario aparato roto, personaje que sobredimensiona su cabeza ovalada y sintetiza el resto de sus miembros. Pero tales distorsiones, que parecen una revisión de las dislocaciones del *Art Brut*, contrastan ahora con el refinamiento de la obra. De nuevo, Ciria plantea un cruce de temperaturas que busca no enmarcarse en ninguna categoría discursiva unificadora: el aspecto banal y *naïf* del icono parece estar desconectado del rigor de la construcción visual, de la rigurosa



09

organización compositiva y de la audaz distribución cromática. El resultado es una imagen fascinante, dotada de una energía hipnótica, donde la violencia ahogada de lo deforme y fragmentario se superpone a la opresión del dispositivo reticular. Ahora bien, tal superposición es tan solo un engaño. La planitud de la imagen y la confusión de los planos que constituyen el “fondo” (el rectángulo rojo, la retícula y el campo gris, ¿qué jerarquía espacial poseen entre sí o con respecto a la figura?) plantean una confusión que, realmente, es fusión o interferencia de todos los elementos plásticos en un mismo plano. La posibilidad de la disección visual, significativa y legible con respecto a la figura y el fondo, es otra de las convenciones visuales que Ciria trata de derribar en esta gran pieza. De hecho, es perverso atrapar a este monigote vivaz en un orden regulador, como también lo es violar el ritmo geométrico con la inclusión de un cuerpo libre que se derrama. Tal vez, el espacio donde estas figuras pueden tomar conciencia del espacio que les rodea es en la deriva abierta del jardín.

Para Ciria, la metáfora del jardín conceptualiza uno de sus temas privilegiados, al menos durante su trabajo de los años noventa y bajo su sistema conceptual de trabajo *Abstracción Deconstructiva Automática*; nos referimos a las técnicas de azar controlado, donde la

mano del creador deja de estar reflejada por metonimia en la mancha e imponía su propio límite expansivo. Una de sus múltiples formas de aplicación vendrá determinada por el uso como soporte de aquellas lonas que habían servido para cubrir el suelo del taller durante la realización de otras piezas. El azar surge entonces como mecanismo aleatorio, como residuo que camina libre hacia una superficie dispuesta en el suelo y se convierte en el punto de partida de una elaboración posterior.

El soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar la esencia del objeto encontrado y dueño de una memoria, en este caso, extraordinariamente ligada al propio artista. De este modo, la memoria arcaica de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es el reflejo de una pulsión que el pintor valora como merecedora de ser investigada. Lo instintivo y lo razonado han estado presentes, en un diálogo de intensidad variable, a lo largo de toda su trayectoria. La reciente integración de estos “incidentes casuales elocutivos”²⁹, ya presentes como vimos en algunas piezas de “La Guardia Place”, no solamente lleva a asumir la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista.

Si en determinadas piezas, como la ya comentada *Posible figura como trama roja*, Ciria impone una malla reticular entre el icono y el “jardín”, lo habitual será una relación más directa entre los dos registros. En *Cabeza buque boca abajo* (2008), la memoria del soporte posee su propio eco geométrico, ahora menos formalista y tocado por las ideas de desvanecimiento y temblor. Por otro lado, la intensa carga de narratividad que el título implica, así como la monumentalidad centralizada de la forma icónica, nos hacen pensar en dispositivos figurativos tradicionales; ahora bien, la inversión del motivo, puesto boca abajo, pervierte los principios de la percepción. La desaparición de la normalidad, de lo físicamente natural, pone en cuestión su esencia como tema iconográfico y lo convierte en una estructura abstracta cuya única función es ser imagen. Como ocurría en las obras de Baselitz, dicho efecto conlleva desposeer a la forma de su registro semántico primitivo, la obliga a dejar de ser una figura legible inscrita dentro de una composición y, en definitiva, pasa a ser ella misma composición.

Esta reflexión sobre los problemas formales de la pintura, los límites entre la abstracción y la figuración, así como sobre la intensidad de una inversión se concreta con brillantez en *Composición con crestas* (2008), donde la *inventio* (iconografía) ya es referida en el título como pura *dispositio* (composición plástica); de este modo, el artista hace desaparecer el condicionante perceptivo narrativo, y sólo se refiere directamente a aquello que es inevitablemente reconocible, un perfil encrestado de connotaciones agresivas y animalescas.

Este mismo carácter totémico y primitivo, que como en sordina se ha ido introduciendo a lo largo de las distintas etapas que jalonan la trayectoria en Nueva York de Ciria, alcanza unas extrañas cotas expresivas en la que tal vez sea una de las piezas claves de su andadura última: *El ojo que llora ante la pintura* (2008). De nuevo,

el componente narrativo, ahora además dramático, se impone en un primer momento ante nuestra lectura; la presencia imponente de la figura, entre muñeco desarticulado y monstruo salvaje, próximo a determinadas composiciones de Karel Appel, ofrece su dolor al espectador. Ya no hay subversión invertida, sino frontalidad expresiva que aparentemente deja poco espacio a la ambigüedad. Pese a no tratarse de una figura descriptiva, la presencia lógica del óvalo negro rodeado de un trazo rojo que fluye en tres bandas sinuosas, nos aproxima irremediablemente a la idea de llanto, de dolor sangrante generado por la mirada. ¿Pintura que llora por *qué* pintura? Posiblemente, por la que ella misma representa: persistente con la especificidad del medio, sólida técnica y conceptualmente, desplazada del centro del mapa que parte del *bieanalismo* actual y la digitalización de la mirada imponen. Tal vez su único destino sea agregarse a esa pintura que “ha abandonado casi todo: el lienzo, el marco, la pared, los géneros...”³⁰ y que reniega de su propia condición a favor de una hibridación constante con otras disciplinas; esa nueva pintura que se enriquece dejando de serlo, que se camufla en la contaminación y distorsiona su especificidad para acoplarse ante un nuevo espectador que parece haber superado el artificio del régimen escópico. En definitiva, aquella pintura que trata de encarnar y ejemplificar “una sensación embriagadora de ser por fin libre”³¹ o bien, desde otra perspectiva menos optimista, que busca encarnar una nueva modalidad, *pintura porvenir*, que será aquella que sepa dar “cumplida cuenta de su propia extinción”³².

Otra pintura cuyo resultado sólo puede ser un malentendido o una paradoja irresoluble: pintura que para sobrevivir, debe alejarse de las categorías que la definen como tal. En una inverosímil fiesta de disfraces, esa pintura opta por ser exactamente lo opuesto, lo otro, o lo mismo pero disfrazado: serlo todo.



10



11



12

CUARTA PARADA: MEMORIA ABSTRACTA

La progresiva reconfiguración de la pintura de Ciria señala un continuo afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio pictórico más allá de modas, descréditos o presagios funerarios. Para Ciria, los emblemas de la pintura moderna pueden ser deconstruidos sin alterar la pureza del espacio pictórico, firme operatoria que le ha llevado a posicionarse como una de las voces más complejas de la pintura española actual; de hecho, lo que el artista pone en juego en su discurso no es la reticencia obstinada a la hibridación o la expansión del medio (sobre este aspecto ha trabajado, con singular lucidez, en diversas series), sino el deseo de corroborar en la práctica la importancia de la pintura en el complejo campo del arte actual y la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios conceptuales y formales. Su actitud implica ir a contracorriente, afirmar la pintura, “desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la vanguardia”³³, frente a su ocultamiento. Pero sobre todo, busca construir una pintura que se imponga a la *percepción distraída*, a la trivialización de la imagen, y que logre desestabilizar la pasividad de la mirada: el cuadro se convierte así en un foco para la inquietud, para

la duda, en definitiva, para la reflexión. A las duras y a las maduras, tanto en los momentos de recuperación positiva del medio como en los que se afirma con mayor ahínco su fin como vía de expresión, Ciria logra encontrar nuevos cauces para su investigación pictórica.

“Aptitud. Intención. Búsqueda. Concepto. Aportación”. Sobre una rigurosa estructura reticular blanca, negra y roja, herida sutilmente por manchas fluyentes, José Manuel Ciria dispuso en 1992 estas cinco palabras que iban a marcar la complejidad de su proyecto artístico maduro. De hecho, el artista sólo decidirá embarcarse en un discurso abstracto una vez edificado una plataforma teórica que lo sustente y, al tiempo, lo aleje de la posibilidad de un manierismo banal. Sus inicios como artista encontraron un primer hito cuando, hacia 1984, llevó a cabo su primer grupo de pinturas con cierto grado de homogeneidad temática; reunidas bajo el título “Autómatas”, aquellas piezas presentaban estructuras antropomórficas osificadas a las cuales se había extirpado sus rasgos particulares a favor de una interioridad erosionada. El cuerpo fue, por tanto, el primer motivo experimental de Ciria, modulado en series posteriores a partir de jirones expresivos; más tarde, lo hará a través de la progresiva destrucción de la figura originaria, como ocurre en su serie, iniciada en 1989, “Hombres,



13



14

Manos, Formas Orgánicas y Signos”. Desligado finalmente del lenguaje objetual, el inicio de los años noventa coincidirá con la progresiva consolidación de la imagen abstracta, donde la mancha y la geometría constituirán los estratos claves de su indagación plástica.

Mancha y geometría son el eco de una objetivación histórica, inmanente a sendos modos de entender la abstracción que cristaliza con la modernidad, pero que tienen una larga historia. La restauración que emprendió Ciria de este principio genitor de las heroico-vanguardias no podía sino manifestarse a través de la compleja problematización que suponía la praxis pictórica de los años noventa. En este sentido Ciria se convirtió en el ejemplo perfecto de esa corriente que llegará a atravesar el cambio de siglo y que se inscribe en una abstracción post-heroica y, aún, post-minimal. Pero lo que desde sus inicios delimitó definitivamente la originalidad y pertinencia de su acción fue la lucidez de un lenguaje que, apoyado en una sólida plataforma conceptual, se situó al margen tanto de la redefinición manierista como de la burla irónica, la melancolía lírica o la resolución ornamental.

La reflexión sobre esta herencia a la que aludimos buscará la inmanencia de dos conceptos visuales (la disposición cuadrícula

versus la irrupción accidentada de la mancha) encadenados por las conclusiones de la combinatoria dispositiva. Y si bien esta parcela de investigación no define la totalidad de intereses de su obra, ¿cómo no darnos cuenta de que, durante su producción de los años noventa, las obras mayores, las más innovadoras, fueron precisamente las que pusieron al límite las posibilidades dialécticas de la mancha y la geometría? La condición inasimilable de los constituyentes de la primera –aceite, ácido y agua- y las múltiples dicciones que conseguirá imponer a la segunda, trazarán muy diversos niveles de intensidad expresiva que culminará en las series “Manifiesto” (1998) o “Carmina Burana” (1998). Y ya, jalonando los primeros años del nuevo siglo, las series “Compartimentaciones” (1999-2000), “Cabezas de Rorschach I” (2000), “Glosa Líquida”(2000-2003), “Dauphing Paintings” (2001), “Venus geométrica” (2002-2003), “Sueños construidos” (2000-2006) u “Horda geométrica” (2005) certificarán los vértices de esta investigación en toda su amplitud.

La nueva etapa que Ciria inicia en Nueva York a finales del año 2005 supone, ya lo hemos señalado al inicio de este escrito, una poderosa inflexión en su producción determinado por dos ideas claves: un enfriamiento pictórico a partir de la recuperación de la línea como

armazón compositivo y la consecuente estabilización de la iconografía, dirigida a estabilizar cuerpos hieráticos, sin rostro, próximos en un primer momento a las obras que Malevich realizara en la segunda mitad de la década de los veinte. En esta búsqueda de una suerte de *grado cero* sobre el que construir una nueva línea de investigación, el artista retorna, tal vez de manera inconsciente, a un tipo de imagen que recuerda a las que configuraron su primera serie “Autómatas”. Durante su siguiente capítulo en Nueva York, el formalismo estricto que imponía el dibujo se liberará de la iconografía del cuerpo para desestructurarlo y abrir nuevas dimensiones temáticas. De nuevo, la evolución sugiere un paralelismo con la que desarrollara en sus inicios: muchos de los interrogantes que planteaba la serie “Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos”, nexos de transición hacia la plástica anicónica de los años noventa, volverán a ser analizados por Ciria en “La Guardia Place”.

Este sugestivo discurso circular, donde una primera huella alcanza mayor profundidad al volver el artista a trabajar sobre ella, no debe ocultar sin embargo la radical novedad de los planteamientos desarrollados en Nueva York. Desde esta perspectiva, las razones de un aparente regreso a fórmulas ya tanteadas en los inicios de su trayectoria, debe ser puesta en relación con el deseo de cerrar un importante ciclo de su producción y de tantear una nueva apertura hacia el futuro. Si sus primeras experiencias figurativas, trabadas por la línea de contorno, fueron el impulso hacia su obra abstracta expresionista de la década de los noventa, su investigación acerca del dibujo desarrollada durante los últimos años es, del mismo modo, el germen de sus últimas producciones anicónicas: al desprender el color de la estructura lineal, la mancha recupera la libertad y su volumen vuelve a expandirse; sin embargo, el resultado que presentan sus últimas piezas es aún más expresivo, informal y dinámico que sus manchas azarosas de los años noventa, cuyo principal hito se estableció en la gran serie “Máscaras de la Mirada”. Por otro lado, el dispositivo reticular adquiere también una entidad nueva, de un rigor

rotundo, rígido y absolutamente decisivo en la configuración de la imagen. La contención y enfriamiento al que Ciria ha sometido toda su producción neoyorquina inicia una deriva tensa basada en la oposición radical de ambos extremos.

Las piezas que integran la serie “Memoria Abstracta” ilustran las nuevas cotas que alcanza el artista dentro de su reflexión sobre los posibles enlaces entre el gesto y el orden. Frente a la mancha rota de “Máscaras de la Mirada”, donde la repulsión entre el agua y el aceite erosionaba su morfología, Ciria ofrece ahora manchas de color plano que dialogan violentamente con el negro; la sintaxis resultante posee una furiosa energía interior que parece litigar por liberarse de la estricta compartimentación geométrica que organiza su ritmo sobre el soporte. Tal dicotomía entre la encadenada serialidad del damero y el poder sugestivo y dinámico de lo informe es, al mismo tiempo, un sabio giro de tuerca a las tensiones entre los medios compositivos y expresivos que hasta ahora había diseccionado. Lo sorprendente es, sin duda, su capacidad para partir de la dialéctica de la modernidad y construir un trabajo absolutamente desligado de los tradicionales relatos pictóricos. El acento en la intensidad, en el dramatismo, que poseen sus últimas composiciones no es un disfraz o un velo que tamice una idea ya explorada. Pese a la persistencia por parte del artista de declarar que, inevitablemente, siempre termina pintando *el mismo cuadro*, lo cierto es que Ciria es capaz de transformar constantemente la piel de su pintura sin, por ello, anular su inconfundible identidad.

QUINTA PARADA: CABEZAS DE ROSCHACH III

El itinerario encadenado a través de distintas paradas que hemos propuesto a lo largo del texto no presenta exactamente una evolución lineal, sin censuras ni hiatos; al contrario, las consecuencias creativas de la producción de Ciria durante su estancia en Nueva York

responden a un discurso dinámico que en ocasiones se solapa y que resitúa constantemente las claves genéricas de su producción. Pero más allá de las diferencias formales que identifican y categorizan cada una de sus series, su trabajo siempre ha desvelado la importante veta conceptual que organiza el discurrir de una obra desde una exploración previa de los componentes plásticos: la Abstracción Deconstructiva Automática como herramienta para construir la pintura en la década de los noventa y la insistencia en un vocabulario formal regido por las dos grandes líneas de la tradición abstracta, geométrica y gestual, replanteado y amplificado en “Memoria Abstracta”; la recuperación de la línea como armazón compositivo en “La Guardia Place” y “Doodles”; la culminación de la exploración del módulo como estructura iterativa que puede generar cambios semánticos a través de la estructuración interna y el uso del color en “Schandenmaske”.

Esta reflexión nos sirve para destacar el carácter extraño de “Cabezas de Roscharch III” dentro de la producción global de Ciria. Su serie más reciente apuesta por una pintura netamente figurativa, exenta de matices abstraizantes que dificulten una lectura referencial pero definitivamente alejada del naturalismo. Se trata de rostros sobredimensionados en su escala, caras convertidas en campos de combate donde se establecen contrapuntos lumínicos y distorsiones cromáticas, poderosos primeros planos que apelan un crudo diálogo con el espectador. Pero, en cualquier caso, retratos, sin más derivas conceptuales ni exploraciones formales que las que se generan del deseo de convertir a la pintura en un fascinante acontecimiento plástico. Audaz estrategia estética que le permite a través de una base sensible –alejada la fría temperatura de algunas de sus propuestas conceptuales más arriesgadas– conectarse de manera directa con el que mira.

En el contexto de la iconografía referencial durante la etapa neoyorquina de Ciria, la figura se había planteado como un estímulo

para la libre interpretación que, aún en su vertiente más figurativa, se orientaba hacia la definición de los rasgos esenciales del contorno de un icono sometido a diversos niveles de *metamorfosis*. Una vez desintegrada la apariencia morfológica y, con ello, la idea de sujeto concreto y su *ser en el mundo* –como decía Merleau-Ponty–, la figura perdía el anclaje de su identidad. En obras como *Mujer extraña*, *Bañista*, *Nueva bañista de formas redondeadas*, *Contorsionista I* o *Contorsionista II*, todas pertenecientes a la serie “La Guardia Place”, el artista acentuaba la metamorfosis que determina la pérdida prácticamente absoluta del reconocimiento y la superposición de las formas versátiles sobre las fijas, junto a una compleja tensión en la ambigüedad del significado. En definitiva, la proyección de Ciria sobre el género de la figura/retrato se resolvía desde lo que Rosa Martínez-Artero ha titulado –entre signos interrogantes– *nuevas construcciones del sujeto*: “un sentimiento profundamente arraigado de contingencia y fragilidad (lo no definido), en oposición a la seguridad otorgada por la denominación (el orden jerarquizador del «uno»), produce un *sujeto-“yo”* de difícil descripción pictórica”³⁴. Tal dificultad surgía en las pseudo-figuras de “La Guardia Place” porque se trataba de cuerpos atravesados por lo múltiple, por el descuartizamiento.

En “Cabezas de Roscharch III” la dificultad no estriba en ver el retrato. Los amplios márgenes de icononicidad que acoge lo figurativo en la pintura contemporánea permiten seguir hablando de este género aún cuando se desvirtúa el concepto del *parecido*. El uso de la línea, el volumen, los recursos lumínicos, el manejo del color en sus escalas tonales y de saturación, no se afinan para imitar un sujeto concreto sino para decir nuevas cosas sobre la identidad plástica del artista. El sujeto del retrato, cuando es real, no es dueño de su imagen y apenas encuentra una cartografía que le oriente dentro del camino de su identidad. Pero el sujeto es también máscara, ha proyectado su identidad más allá de su propia morfología para integrar un nuevo yo mediado por la pintura. En



15



16



17

cierto sentido, la representación del cuerpo ajeno articula implícitamente la actitud del artista hacia el suyo propio y, finalmente, cada uno de sus trabajos acaba convirtiéndose, de una manera o de otra, en un autorretrato.

En conversación Ciria me revela dos posibles detonantes, ligados a su historia personal reciente, como raíz de su nueva serie: “Por un lado, el tumor cerebral en la cabeza de mi padre y su muerte; por otro, el viaje a Isla de Pascua y el enfrentamiento con los Moais y lo primitivo de la cultura Rapa Nui”. Simbólicamente, estos dos acontecimientos plantean, por un lado, la idea de la cabeza/rostro como sinécdoque de una totalidad (cabeza como emblema de un yo humano doliente y cabeza como icono de una civilización perdida, respectivamente). Al mismo tiempo, ambos hechos pueden sintetizar una imagen el binomio mortalidad-inmortalidad: el hombre vive y muere, es un punto minúsculo en la extensión de lo que es el ser humano; la cultura, la creación, el arte, es, por el contrario, lo que permite que algo de ese hombre logre ser inmortal, dejar una muesca en la historia. El primero es un rostro ligado a nombre, objetivado; el segundo es un rostro social, un símbolo, no es, o no quiere ser, la cabeza de nadie.

A lo largo de los últimos dos años, han sido diversos los homenajes que Ciria ha dedicado a su padre a través del símbolo de la máscara perforada por una mancha informe. En ellos, la cabeza es un *site* activo que plantea el desequilibrio que produce la forja de la identidad y su asociación con la idea de la muerte. Como ha señalado José Miguel G. Cortés, “una sociedad basada en la hegemonía del racionalismo y en el enfrentamiento de los aspectos contradictorios presentes en el ser humano es una sociedad que nos lleva a concluir que *tenemos un cuerpo*, sin llegar a entender que *somos un cuerpo*”. Asumir la segunda afirmación nos permitirá emplazar el cuerpo en un lugar donde “ya no será una frontera a sobrepasar sino una parte del conjunto simbólico donde la vida y la muerte tampoco se plantearán como elementos antagónicos, sino como partes complementarias de una totalidad que conforma nuestra existencia”³⁵.

Por otro lado, Ciria ha trabajado sistemáticamente su obra como una cartografía singular que expresa la incidencia creativa de sus distintas estancias por distintos lugares del mundo (París, Roma, Tel Aviv, Moscú, Nueva York). Este carácter “nómada” ha estado vinculado siempre con compromiso con el emplazamiento y no es de extrañar que su viaje a la Isla de Pascua haya determinado una importante reflexión plástica.



18



19



20

Existe la teoría de que los Moais fueron tallados por los polinesios como representaciones de antepasados difuntos. Sin embargo, para Ciria esta referencia queda solapada por su interés por la concepción monumental, la imponente frontalidad y la sintética expresividad de estas esculturas. En este sentido, el artista enlaza con el interés recurrente a lo largo de la modernidad por la llamada cultura *primitiva*, entendida esta como la generada por los pueblos anteriores a los que inauguran la civilización occidental. Existe en este interés de Ciria hacia los Moais, no podemos negarlo, un deseo de huida, de apartarse de la compleja *densidad visual* de la cultura de masas actual a través del refugio en un símbolo de lo primigenio. Sin embargo, lo que para los pioneros del arte del siglo XX fue un absoluto descubrimiento que ayudó a la liberación del canon tradicional, para Ciria significa una referencia más que digerir, analizar, traducir e incorporar a su investigación.

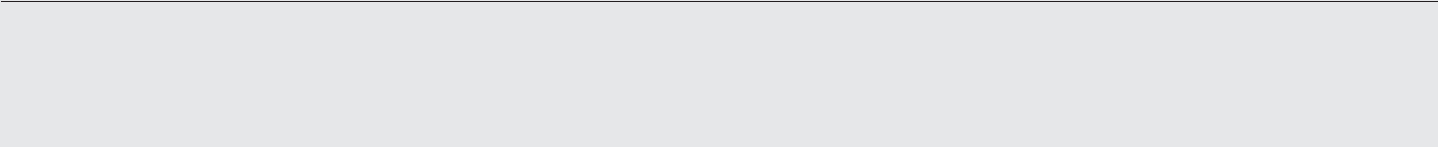
Ser sobre todo rostro, imagen representada, significa dejar de ser otras cosas. La ambigüedad que plantea Ciria entre el retorno de la figura y su persistente transformación antinaturalista, elaborada en el marco de problemas formales de la representación, señala un afán de transgredir o incluso negar constantemente la afirmación física y psicológica del género. Como un maquillaje dramático,

estructurado a fogonazos, los colores usurpan la verosimilitud a la piel de los personajes que integran “Cabezas de Roscharch III”. Tal vez sea precisamente esta llamativa distorsión tonal, sumada a la ausencia de un marco ambiental concreto y a la inamovible posición frontal de las figuras, los únicos caminos para garantizar la permanencia del yo en un momento de efímeros acontecimientos y apresuradas transformaciones.

Finalmente, “Cabezas de Roscharch III” debe ser vista como una serie sustentada en los extremos. En primer lugar, extremos cromáticos, disonantes y arriesgados en su violenta combinación; en segundo lugar, extremos formales, que le llevan a alternar sin reparos el carácter descriptivo de algunos rostros (pienso, por ejemplo, en *Crossed out liar* o *Grunda*) junto a piezas donde la deformación caricaturesca llega a ubicarse en el terreno de lo grotesco (su impresionante *Self-portrait*). Pero sobre todo, “Cabezas de Rorschach III” es una serie que, desde el ahora nos lanza al extremo temporal opuesto: el inicio. La figura humana fue una de las claves de la primera época de Ciria y ya, en piezas tan tempranas como *Atormentado* (1987), *La espera* (1988), *Nadador* (1989) o *Rostro* (1989), la composición se encuentra estructurada

solamente mediante el rostro, el color ha perdido su carácter figurativo, actúan con nitidez las deformaciones físicas como índice de la expresividad y ha desaparecido cualquier referencia espacial mensurable. De manera tal vez inconsciente, Ciria ha configurado parte de su evolución neoyorquina a través de la revisión cíclica de sus series anteriores (ya lo vimos con “Post-Supremática” y “Autómatas”, “La Guardia Place” y “Hombres, Manos, Formas

Orgánicas y Signos” o con “Máscaras de la Mirada” y “Memoria Abstracta”). Con “Cabezas de Roschach III” parece cerrarse un ciclo de estructura circular cuya única salida es una fuga que rompa su perímetro. La seriedad de Ciria a la hora de repensar los componentes de su pintura nos permite anticipar sin reparos lo sorprendente y ejemplar que será la configuración de su próximo capítulo plástico.



Índice de ilustraciones del texto

- 01 **La fuerza.** Serie Autómatas. 1985. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.
- 02 **El abrazo.** Serie Post-Supremática. 2005. Óleo sobre lienzo. 98 x 150 cm.
- 03 **Hombre triangulo.** Serie Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos. 1989. Óleo sobre carton. 100 x 100 cm.
- 04 **Voluta.** Serie Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos. 1990. Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.
- 05 **Figura sobre negro.** Serie La Guardia Place. 2007. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
- 06 **Espejo con paso de cebra.** Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.
- 07 **Mascara con peine.** Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.
- 08 **Mascara con tres ojos y tequila.** Serie Box of Mental States. 2008. Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.
- 09 **El orejas saludando.** Suite Divertimentos Appeleanos. 2006. Oleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
- 10 **Ábaco.** Serie Mascaras de la Mirada. 2003. Óleo sobre lona plastica. 200 x 200 cm.
- 11 **Nueve ventanas.** Serie Mascaras de la Mirada - El Jardin Perverso II. 2003. Óleo y grafito sobre lona plastica. 200 x 200 cm.
- 12 **Tres ventanas.** Serie Mascaras de la Mirada - El Jardin Perverso II. 2003. Óleo y grafito sobre lona plastica. 200 x 200 cm.
- 13 **Construccion vertical.** Serie Mascaras de la Mirada. 2005. Óleo sobre lona. 200 x 350 cm.
- 14 **Nueve ventanas.** Serie Mascaras de la Mirada. 2004. Óleo sobre lona plastica. 200 x 200 cm.
- 15 **Cabeza.** 1992. Óleo y collage sobre lienzo. 40 x 30 cm
- 16 **Cabeza de Rorschach I.** Serie Cabezas de Rorschach I. 2000. Óleo y grafito sobre papel. 50 x 35 cm.
- 17 **Lo efimero de la existencia (Victimas I).** Serie Cabezas de Rorschach I. 2001. Óleo, grafito y collage sobre lona. 200 x 200 cm.
- 18 **Cabeza borradora.** Serie Cabezas de Rorschach I. 2005. Óleo y grafito sobre lona. 170 x 170 cm.
- 19 **Cabeza gris.** Serie Cabezas de Rorschach II. 2005. Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
- 20 **Cabeza-parches.** Serie Cabezas de Rorschach II (incluido dentro de la serie La Guardia Place). 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

¹ Siempre con la conciencia de la imposibilidad de traducir sin variar el significado. Dicha heterogeneidad ha quedado patente en *Des tours de Babel* (1985) de Jaques Derrida, donde el autor señala que no hay un original de la traducción, así como no hay traducción sin un resto intraducible; es decir, toda traducción conlleva una ganancia y una pérdida.

² ROSENBERG, Harold. “The American Action Painters”, *Art News*, LI, nº 8, diciembre, 1952, p. 22. Tomado de SANDLER, Irvin. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Alianza, Madrid, 1996, p.283.

³ LÉVI-STRAUSS, C. *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 332.

⁴ VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Gallimard, París, 1957, pp. 927-31.

⁵ REPLINGER, Mercedes. “El pintor en Nueva York”. Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, p. 31.

⁶ “La idea de un «yo» dotado de una forma estable y finita ha sido, gradualmente, erosionada, haciéndose eco de los influyentes desarrollos que el siglo XX ha producido en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades inherentes de lo humano”. WARR, Tracy. “Preface”, en WARR, T. (ed.) *The artist's body*. London, Phaidon Press, 2000, p. 11.

⁷ MARIO PERNIOLA. “El cuarto cuerpo”, en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia, 2004, p. 110.

⁸ PÉREZ VILLÉN, Ángel L. “Tutelar la mirada, velar la visión”, en *Máscaras. Camuflaje y exhibición*. Córdoba, Palacio de la Merced, noviembre 2003-enero 2004.

⁹ DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, Visor, 1999, p. 15.

¹⁰ Nombre del psicólogo suizo cuyas investigaciones se orientaban al diagnóstico de las neurosis de sus pacientes por la particular interpretación que éstos realizaban sobre determinadas manchas “abstractas”.

¹¹ Declaración del artista recogida en TOWERDAWN, Joseph: Plástica y semántica (Conversaciones con José Manuel Ciria), en *Quis custodiet pisos custodes*. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, p. 43.

¹² CIRIA, J.M.: “Espacio y luz (*Analítica estructural a nivel medio*)” en *José Manuel Ciria. Espace et lumière*. Artim Galería, Estrasburgo, 2000, p. 56.

¹³ ABAD VIDAL, Julio C. “Pinturas construidas y figuras en construcción”. *Ciria. Pinturas construidas y figuras en construcción*. Sala de exposiciones de la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007, p. 42.

¹⁴ En 1996 Ciria dejaba por escrito su propia definición del concepto de máscara: “El concepto de «Máscara» se traduce en un triángulo que se multiplica en poliedro, en razón a la intencionalidad, al resultado objetivo y a la posterior interpretación particular. Pero no sólo en cuanto al acto creativo en sí, sino a la triple referencialidad que anida en todos nosotros, en el artista, en su obra y en el propio espectador. Somos lo que somos –también lo que no somos–, lo que creemos ser y lo que los demás conciben de nosotros. Porque cada vez que un pintor produce la evidencia de una mancha en una tela, le es imposible contar y predecir las asociaciones personales, sentimentales y estéticas que ese gesto es capaz de suscitar en un espectador determinado. El disfraz, la ocultación, el equivoco de enmascarar o enmascararse, el dolor..., facilitan un juego constante en el que, sin poder evitarlo, observamos que la máscara permite ver en su primera medida su condición ocultadora o reveladora, y a través de ella, la estructura, que tensa y destensa configurando el propio lenguaje. Posición desde la cual se legitiman cada uno de los lenguajes, en la que en último término se implica el espectador”. CIRIA, José Manuel. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, en *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*. TF, Madrid, 1996, p. 27.

¹⁵ DE DIEGO, Estrella. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁶ KUSPIT, Donald. *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006, p. 147.

¹⁷ “José Manuel Ciria en conversación con Rosa Pereda. El pintor en Monfragüe”. *Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje*. MEIAC, Badajoz, 2000, p. 65.

¹⁸ “Mientras que los Viejos Maestros crearon una ilusión del espacio dentro del cual uno podía imaginarse caminando, la ilusión creada por el Modernista es la de un espacio al que uno puede mirara y a través del cual puede viajar únicamente con el ojo”. GREENBERG, C. “La pintura modernista”, tomado de FRIED, M. Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas. A. Machado, Madrid, 2004, p.41.

¹⁹ “La pureza del medio había dejado de ser un imperativo crítico”. DANTO, C. Arthur “Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad”, *Nuevas abstracciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 19.

²⁰ MITCHELL, W.J.T. “No existen medios visuales”. BREA, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.

²¹ CIRIA, José Manuel. “La mano ausente”, en *Box of Mental States*. Art Rouge Gallery, Miami, 2008.

²² KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal, Madrid, 2003, p. 257.

²³ Por cotidianidad debe entenderse aquello “que hace del cuerpo una entidad dormida, plegada a los dictados de un discurso homogeneizador que lo instrumentaliza, hasta convertirlo en un *medium*, sin más función que la de servir de cauce para la expansión del sistema de valores dominantes”. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. “Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)”. SÁNCHEZ, Pedro A., y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.) *Op. cit.*, p. 19.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ CIRIA, José Manuel. “Volver”. *Búsquedas en Nueva York*. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, pp. 44- 45.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 47.

²⁸ REPLINGER, Mercedes. “El pintor en Nueva York”. *Op. cit.*, p. 23.

²⁹ GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 23.

³⁰ BARRO, David. *Imágenes [pictures] para una representación contemporánea*. Mimesis-Multimedia, Oporto, 2003, p. 94.

³¹ *Ibidem*, p. 19.

³² BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 136.

³³ GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 63.

³⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Barcelona, 2004, p.261.

³⁵ G. CORTÉS, J. M. *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

LA GUARDIA PLACE



El vuelo de Saturno. Serie La Guardia Place. 2006. Óleo y grafito sobre lona. 200 x 200 cm.



Perro colgado. Serie La Guardia Place. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



Cabeza-parches. Serie La Guardia Place. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



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



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



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



Máscaras sobre paisaje. Serie La Guardia Place (Suite Winter Paintings). 2007. Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Penélope l'amour. Serie La Guardia Place. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm.



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



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

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





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



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



Boceto con círculos. Serie La Guardia Place/EI Jardín Perverso III. 2007. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Lagunas de memoria. Serie La Guardia Place/El Jardín Perverso III. 2007. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Fosfeno de figura. Serie La Guardia Place. 2007. Óleo sobre lienzo. 200 X 200 cm.



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



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



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



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



Ritmo de transición. Serie La Guardia Place. 2007. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Fosforescente del Guernica o Sexo en las rocas. Serie La Guardia Place. 2007. Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



South Park. Serie La Guardia Place. 2007. Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

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



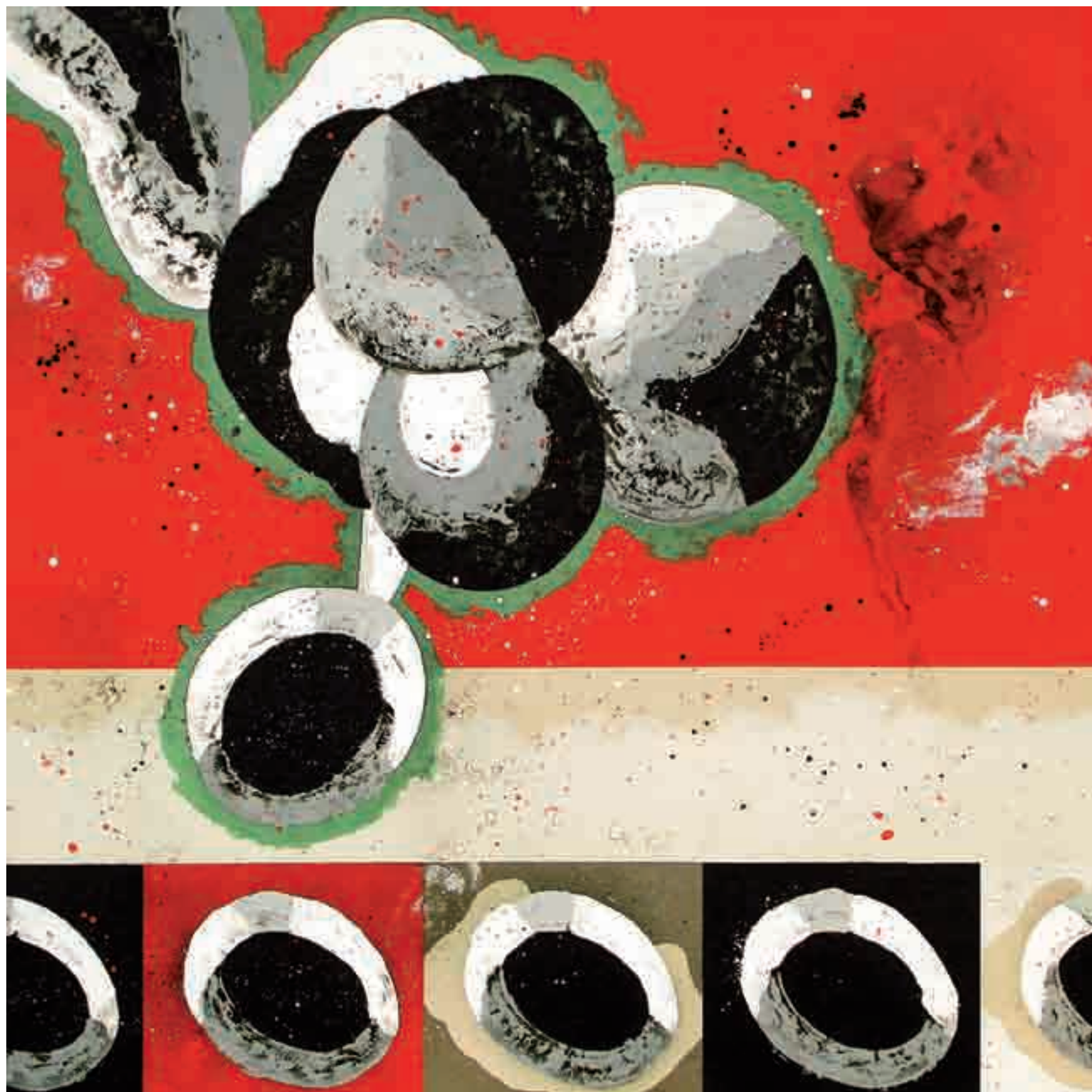


Tramones. Serie La Guardia Place. 2007. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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

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





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



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



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



Bloody Mary duplicado. Serie La Guardia Place. 2007. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



El último minuto. Serie La Guardia Place, 2008. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



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



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

MÁSCARAS SCHANDENMASKE



Lo que soy. Serie Máscaras Schandenmaske. 2008. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Lo que creo ser. Serie Máscaras Schandenmaske. 2008. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Lo que los demás ven. Serie Máscaras Schandenmaske. 2008. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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

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

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



Máscara partida-desocupada y regleta de colores sobre trama. Serie Máscaras Schandenmaske/Desocupaciones. 2008. Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Máscara desocupada recordando a Giotto. Serie Máscaras Schandenmaske/Desocupaciones. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

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

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

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





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



Rostro de los comentarios abiertos. Serie Máscaras Schandenmaske, 2008. Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.



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

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

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



Máscara blanca. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Máscara sorprendente. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Máscara para el baile. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



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



Memoria Abstracta VII. Serie Máscaras Schandenmaske. 2008. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



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



Autorretrato recordando a Gregoria (1910-2009) (Tríptico). Serie Máscaras Schandenmaske. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Máscara para comprender la pintura. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



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



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



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



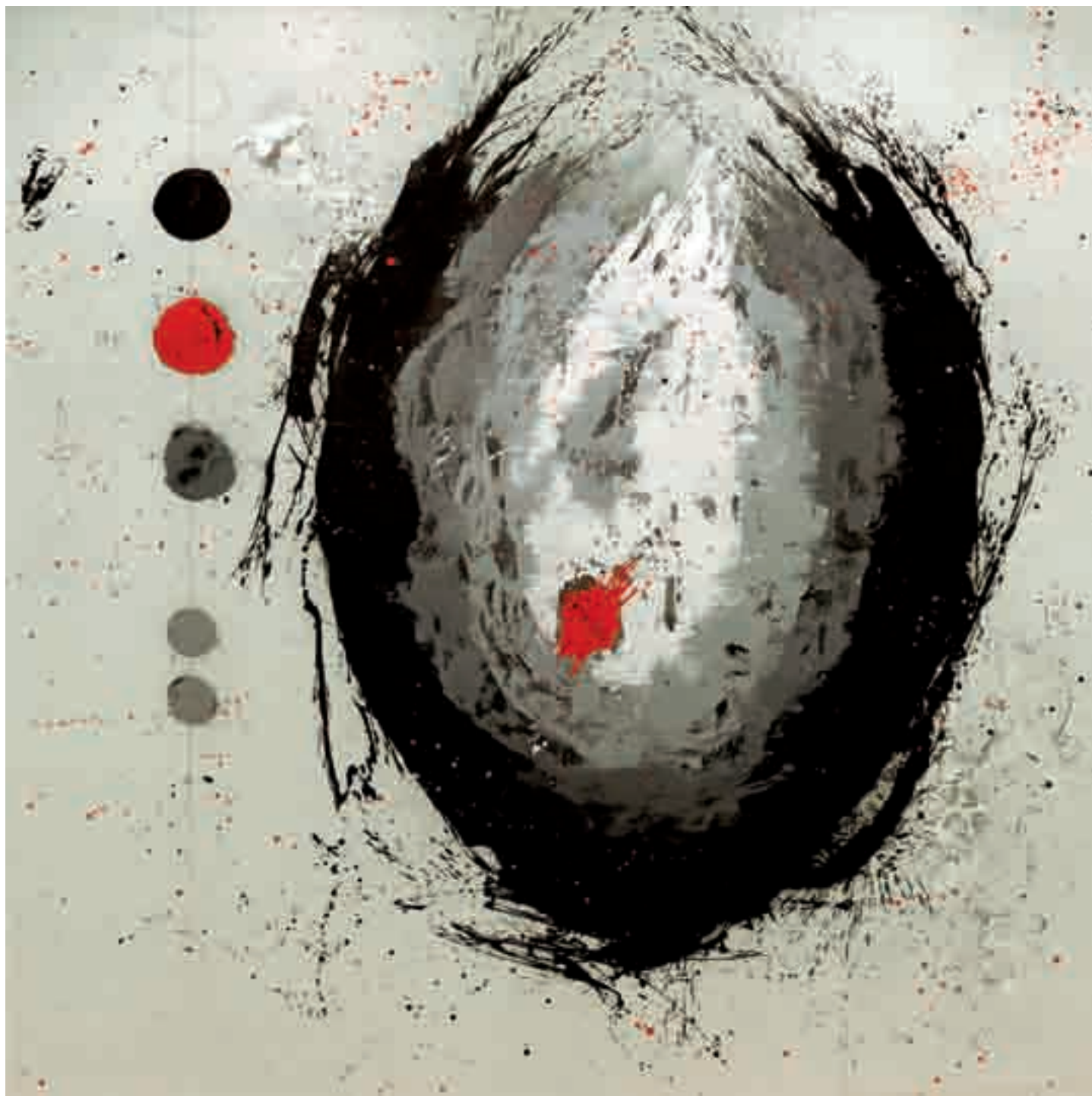
Círculo azul. Serie Máscaras Schandenmaske. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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

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





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



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



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



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

DOODLES



El caballero de la mano en el pecho duplicado. Serie Doodles. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



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



Posible figura sobre trama geométrica. Serie Doodles. 2008. Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



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



Composición con crestas. Serie Doodles/Jardín Perverso IV. 2008. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



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

Tomate y vodka. Serie Doodles/Jardín Perverso IV. 2008. Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.





Fauces de miradas. Serie Doodles/Jardín Perverso IV. 2008. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Monigote sobre la Guardia Place. Serie Doodles/Jardín Perverso IV. 2008. Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm.



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



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



Tienda de juguetes. Serie Doodles. 2009. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Este es más raro que yo que sé. Serie Doodles/Jardín Perverso IV. 2008. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



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



Posible figura sobre trama roja. Serie Doodles/Jardín Perverso IV, 2008. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



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



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



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



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

MEMORIA ABSTRACTA



Flowers (for MLK). Serie Memoria Abstracta. 2008. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



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



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



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



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



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



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



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



Colorful Whim I. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm



Colorful Whim II. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm



Dusk at Tel Aviv. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm



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



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



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



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



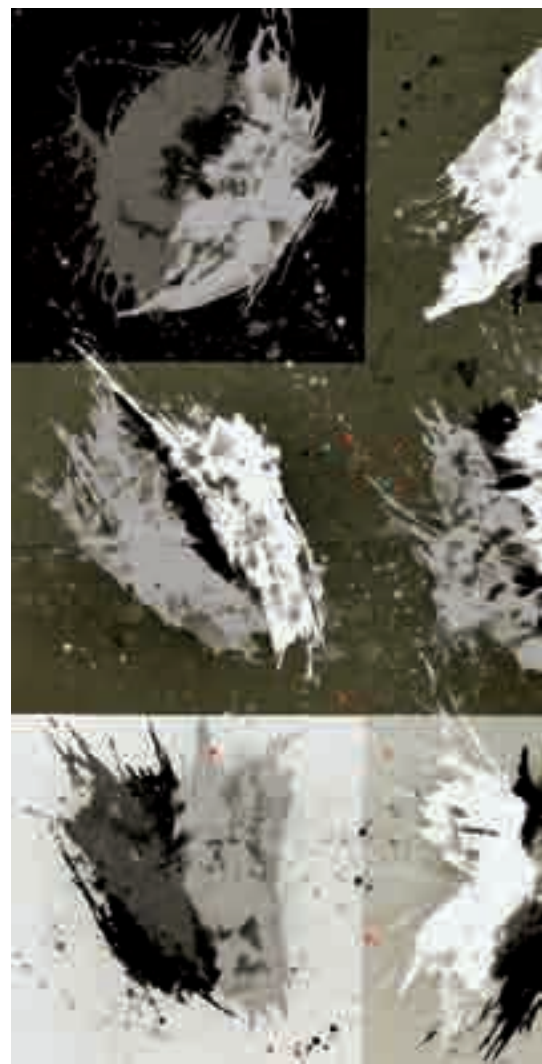
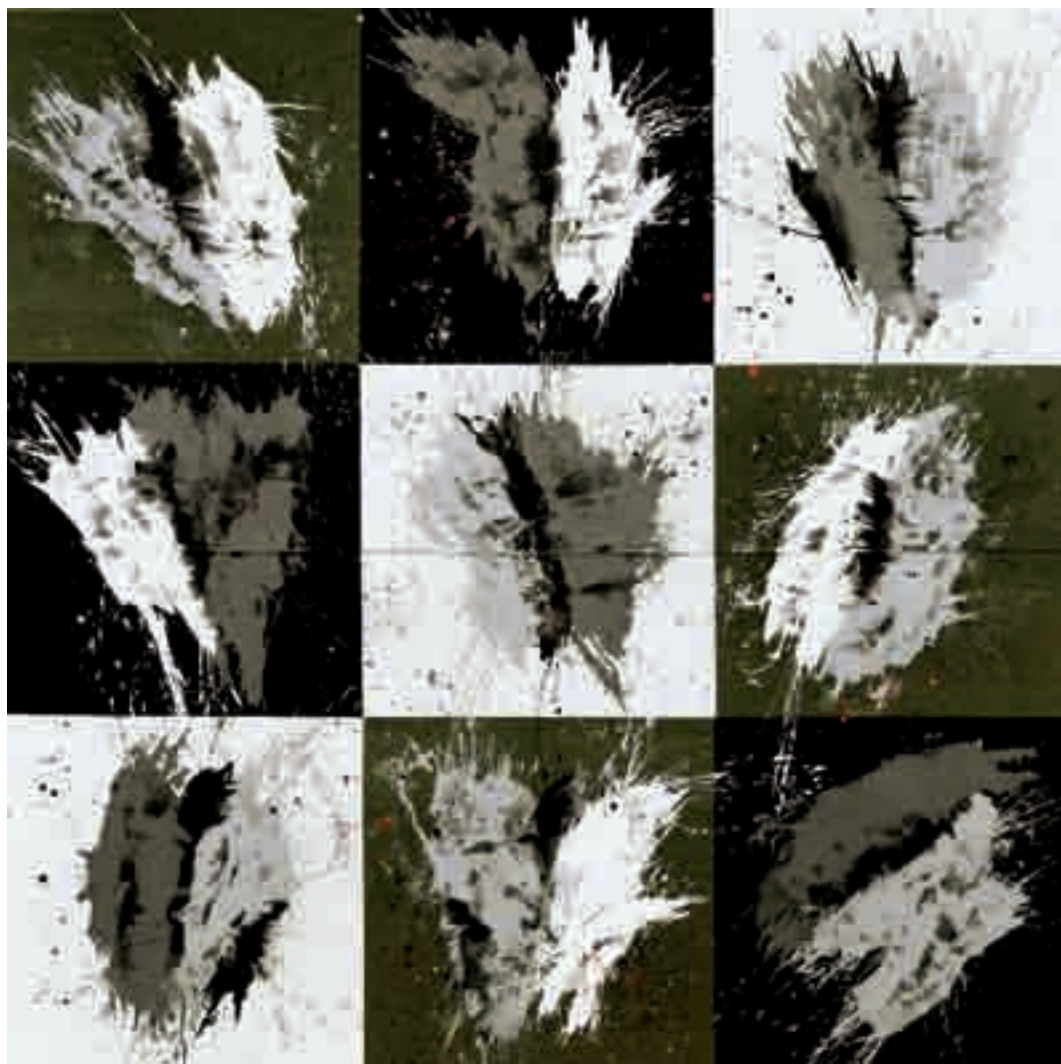
Confetti. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



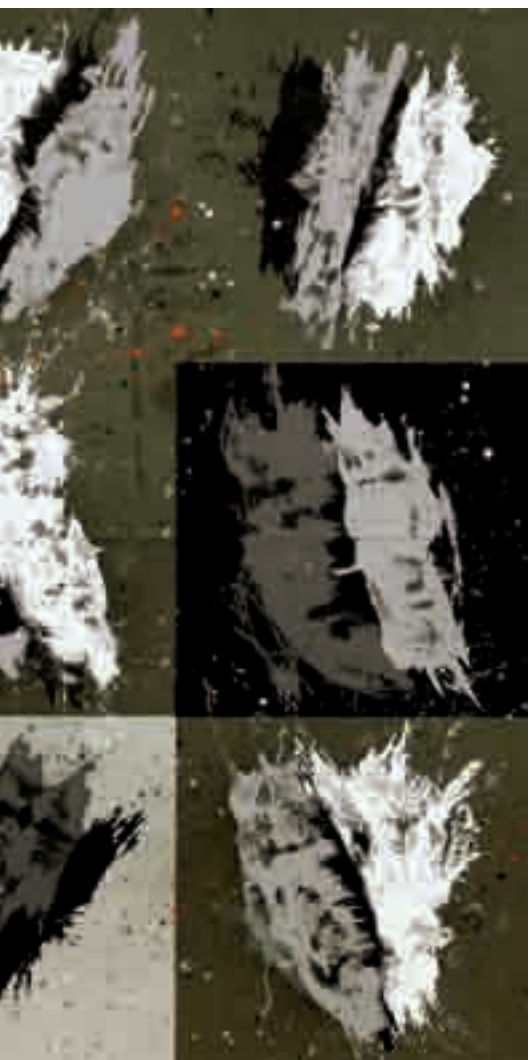
Ventanas experimentales. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



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

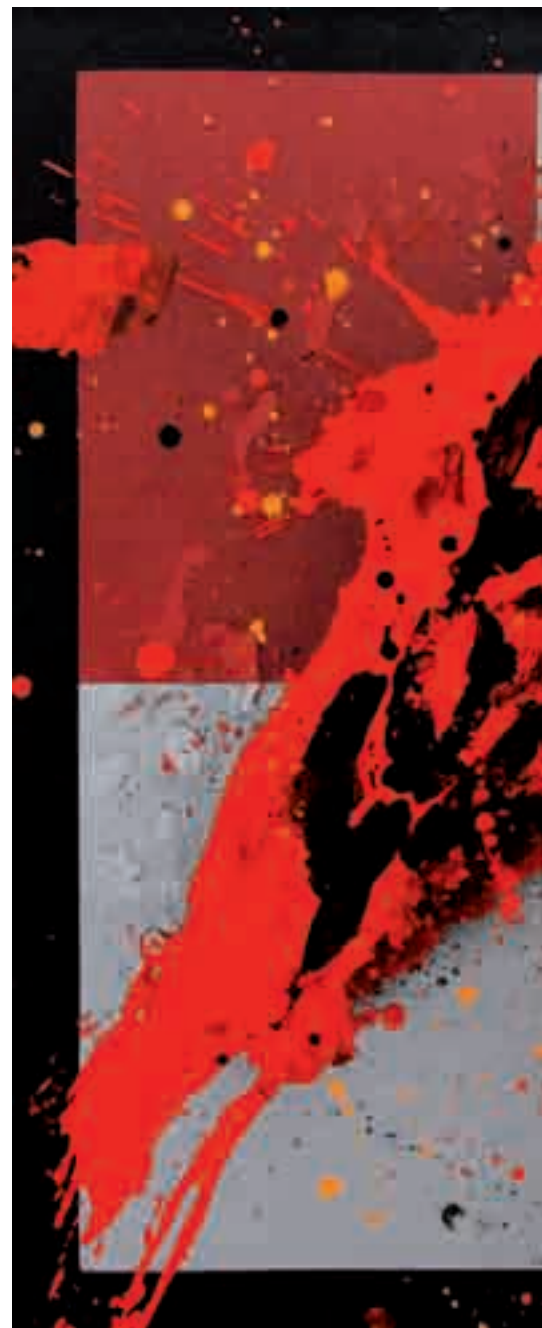


Formas flotando sobre trama geométrica. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



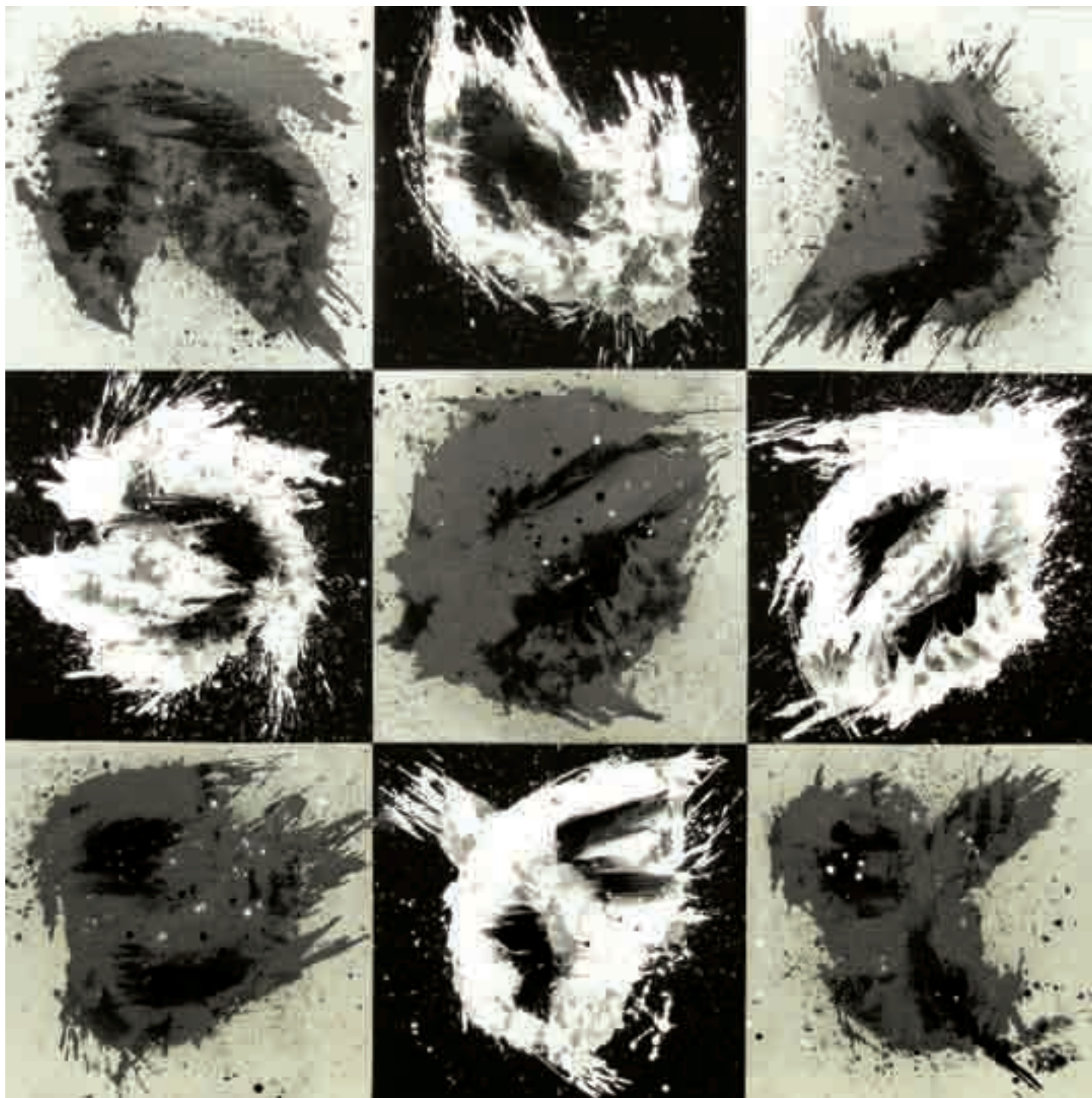






Pequeña memoria I, II y III. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.





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



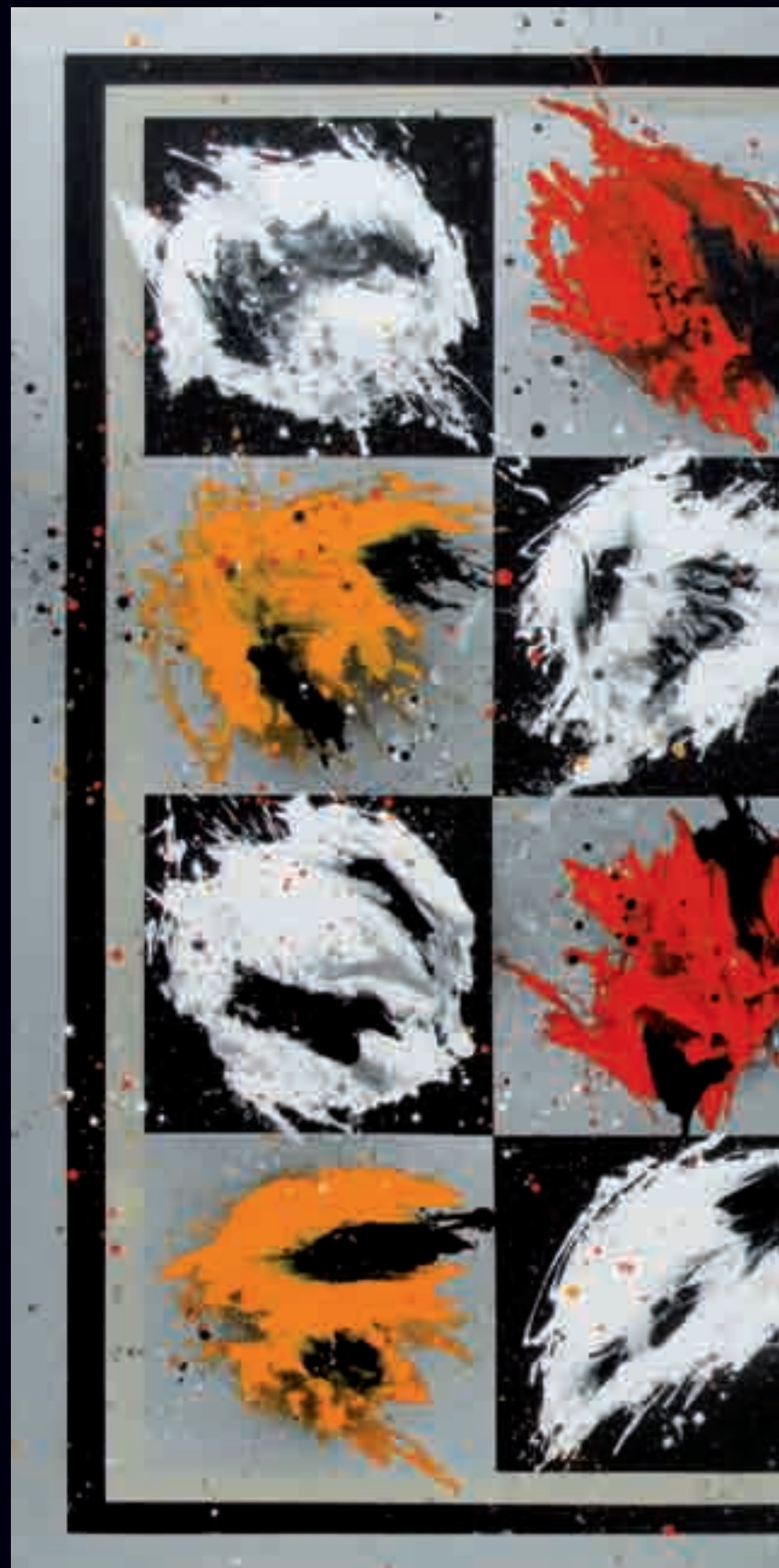
Algunos colores. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



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



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





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



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



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



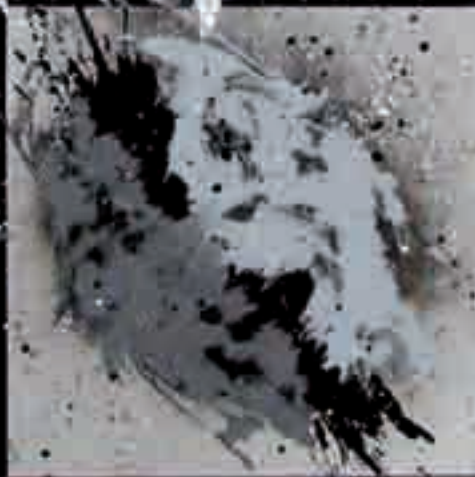
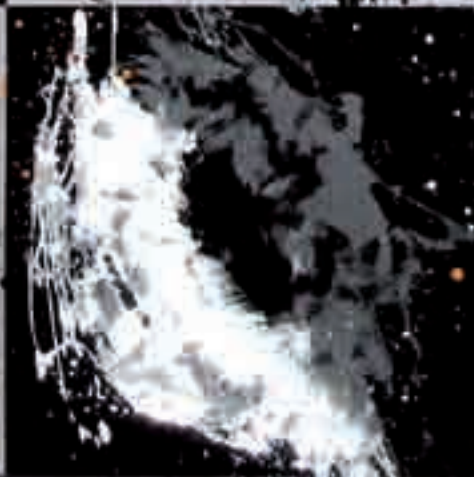
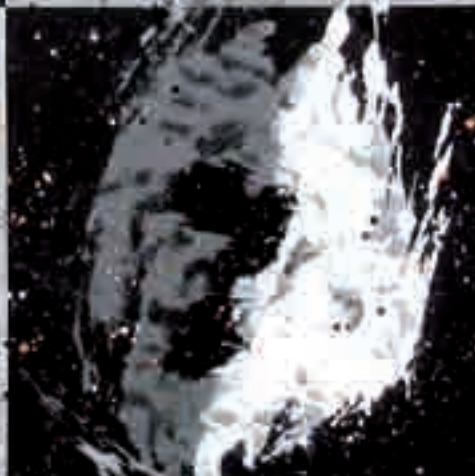
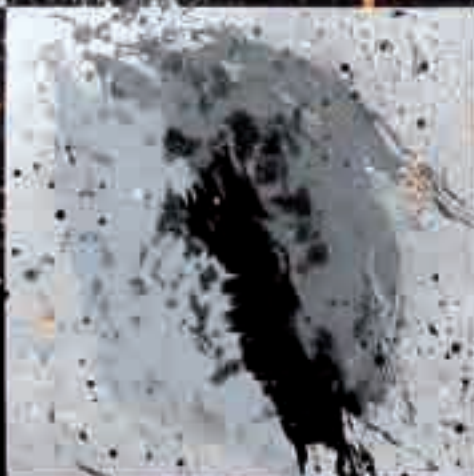
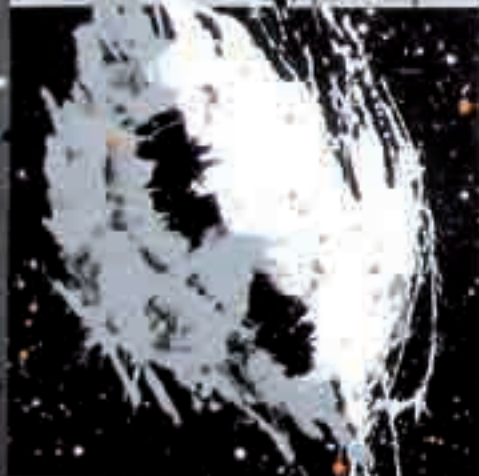
Lazos familiares. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

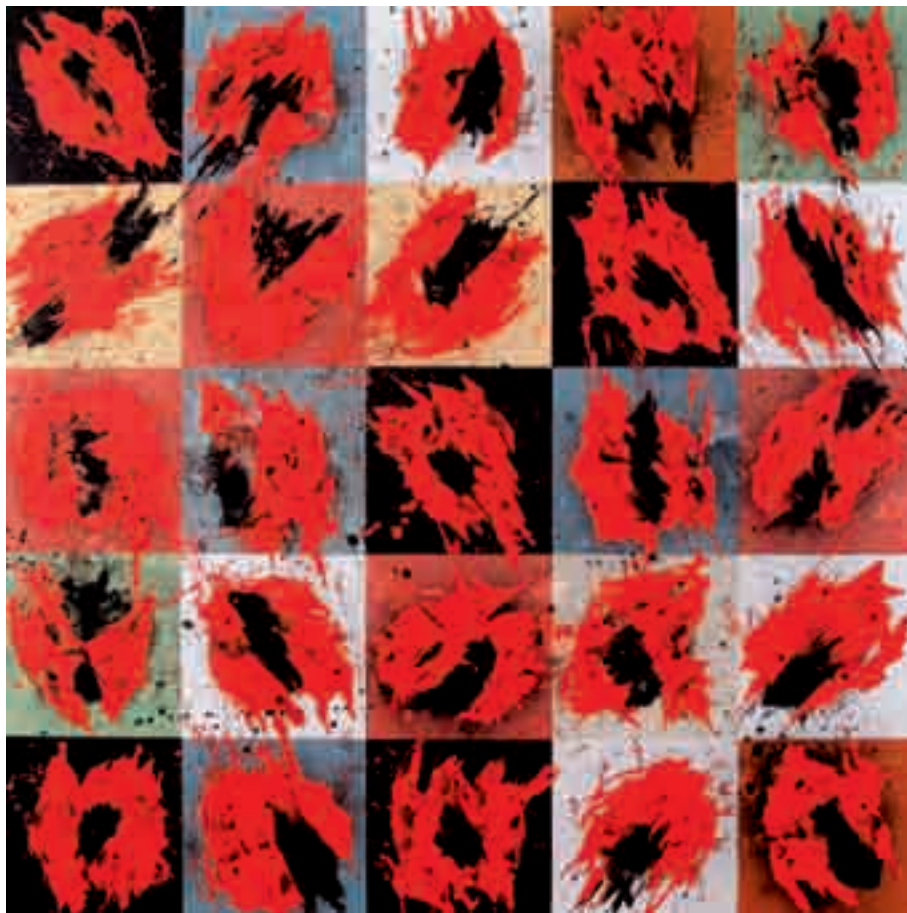


La puerta del color. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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





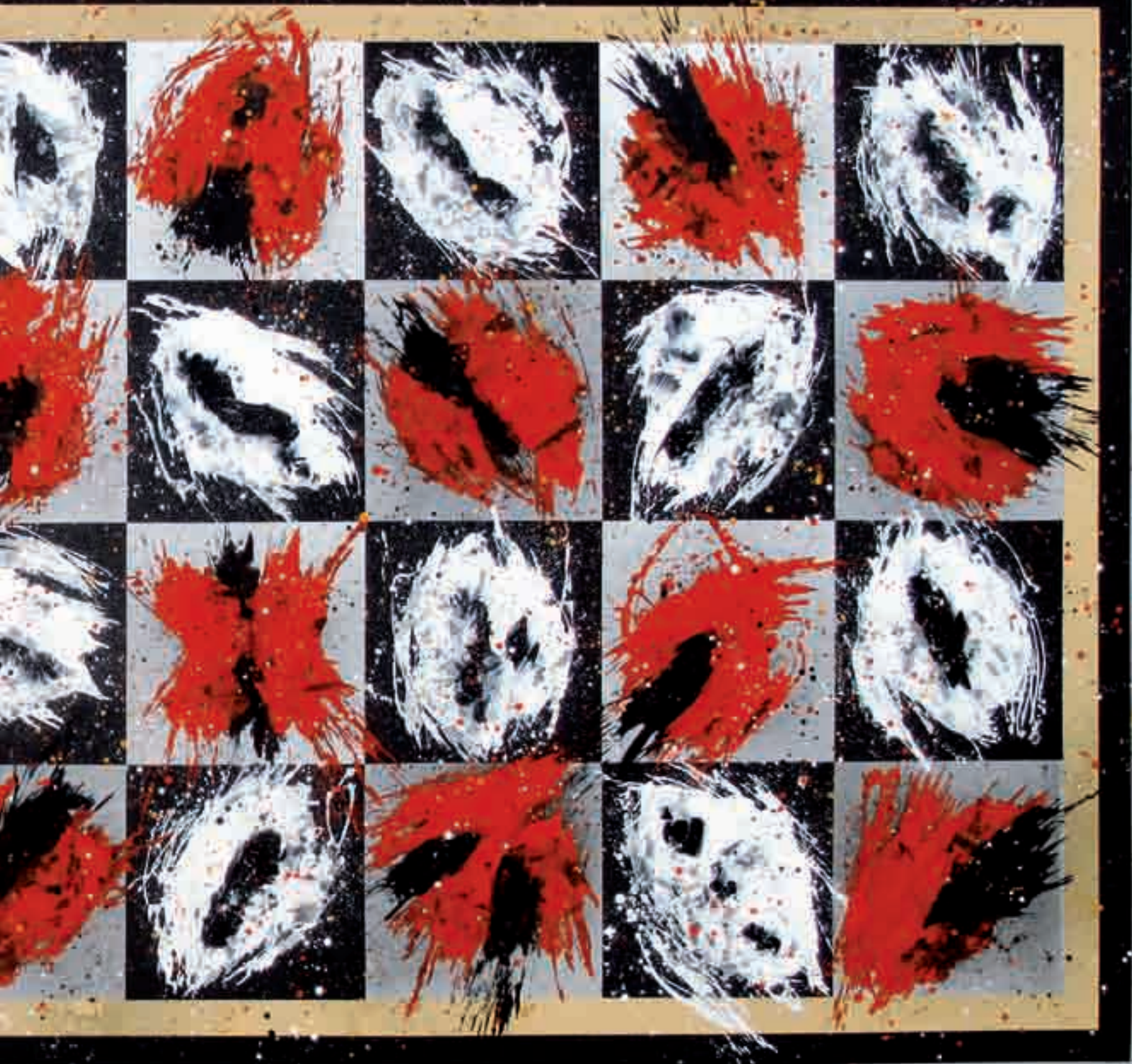
Muro rojo. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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

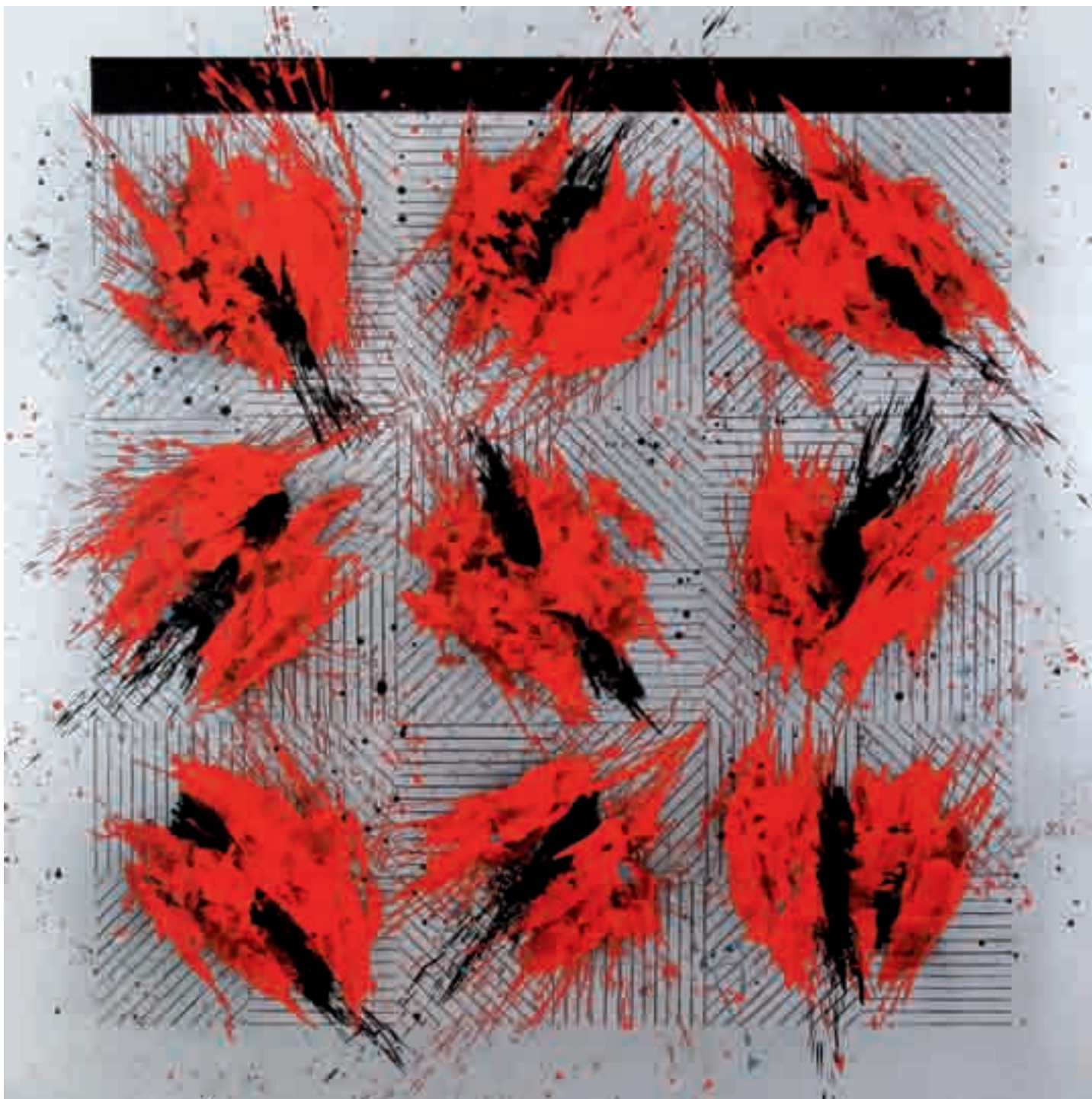
Posible racionalidad. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 500 cm. >







Pensando en la villa romana. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



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



Nueve y rosa. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Pequeños descubrimientos. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



La pintura de Carole. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Las ausencias. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Las zonas alegres. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Laberinto. Serie Memoria Abstracta. 2010. Oleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Puerta. Serie Memoria Abstracta. 2010. Oleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Ventana habitada. Serie Memoria Abstracta. 2010. Oleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Cuadrado amarillo. Serie Memoria Abstracta. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

RORSCHACH HEADS III



Self-portrait. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo, aluminio y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Sunlight through the leaves. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.



Between clock and bed. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Poison. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

First man on Earth. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Annoyed. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.





I'm busy. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Dear James. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Looking forward to see you. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Red man. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Womanizer. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Disturbed. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Third chance. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Emotional. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

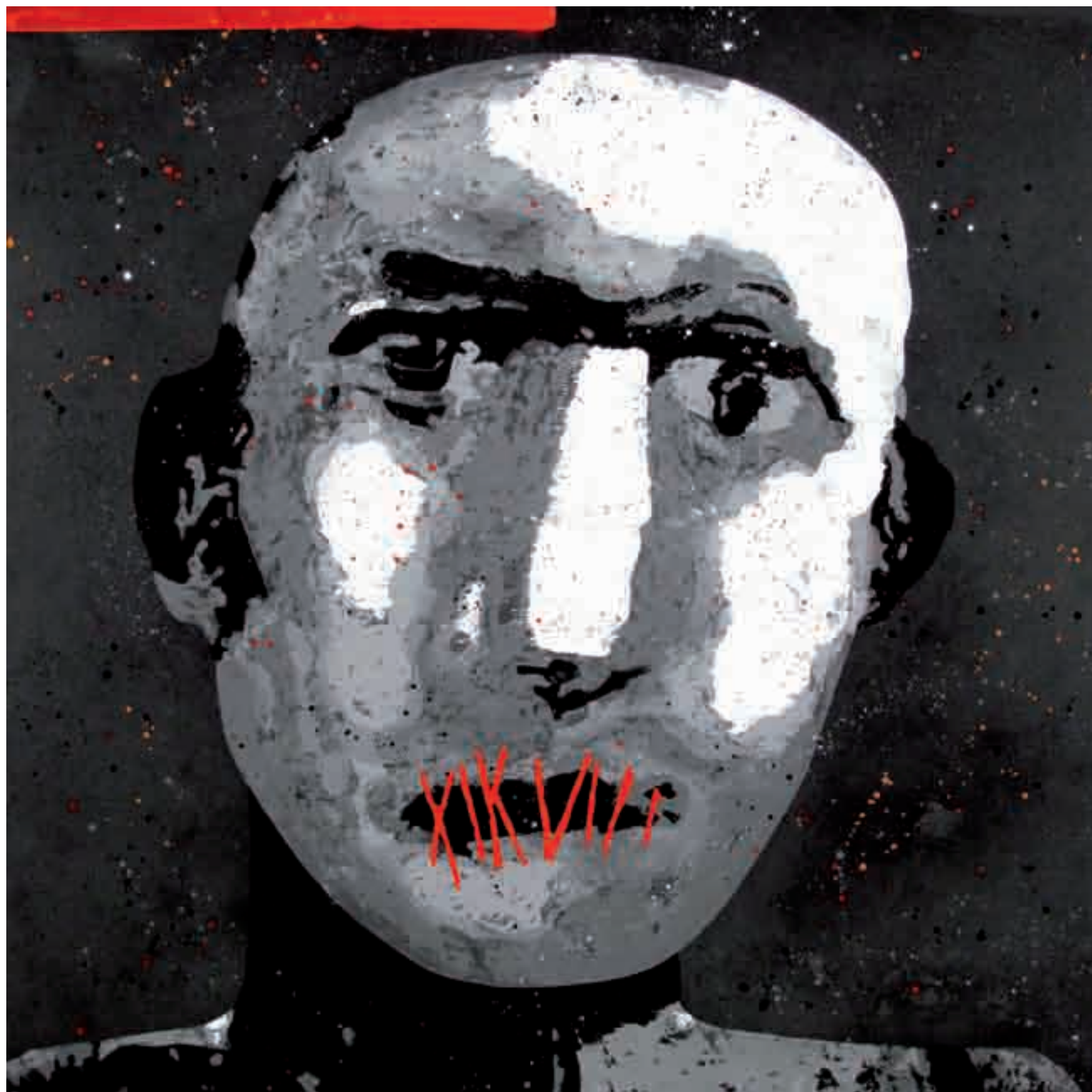
Pigheaded. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Acid. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Grises. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.





Peeling onions. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Moonface. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Unfriendly. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Red eye. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Morphine. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Hard Talk. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Sometimes. Serie Rorschach Heads III. 2010. Collage y esmalte sobre madera. 51 x 40,5 cm.





Collage Cabeza I. Serie Rorschach Heads III. Collage y esmalte sobre lona plástica. 200 x 180 cm.

Collage Cabeza II. Serie Rorschach Heads III. Collage y esmalte sobre lona plástica. 200 x 180 cm.

Collage Cabeza III. Serie Rorschach Heads III. Collage y esmalte sobre lona plástica. 200 x 180 cm.









Crossed out liar. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.



Hypnotic glance. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.



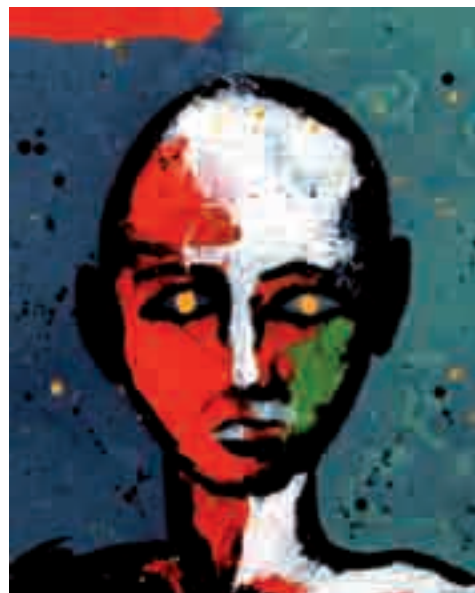
Picasso's mosquetero. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Nosy. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Grumpy. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Grays. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Inflexible. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Thug. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Influential. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Genius. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Angry days. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Oh Shit! (Title inspired by Rocco Barbetto). Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Handsome. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Joker. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Tiresome. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.





Absentminded. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Harmful pain. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo, 250 x 250 cm.





Two faces. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.



Stupid voter. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.



Talkative. Serie Rorschach Heads III, 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Sad Sky. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Feeling fine. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Against the martian. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.





French. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.
Flatterer. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.
Prudish. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Interesting. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



I'm sorry. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Messy. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Mosuño. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Temper. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Luxurius. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

I can't believe you. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Drunkard. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Ohí (*Savage days*), Serie Rorschach Heads III, 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo, 200 x 200 cm.



Dogmatic. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Screwdriver. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Grunda. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Disturbing noises. Serie Rorschach Heads III. 2010. Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.

UN ATARDECER CON CIRIA

Permaneciamos inmóviles mentres o sol se apertaba no horizonte disposto a pecha-las pálpebras do ceo. Entendo a melancolía do ocaso por ese sabor que ten de dor de despedida, por esa marcha do sol a un novo territorio por descubrir que vén emparellado co nacemento dun novo día. Ciria non é melancólico pero a súa mirada, nesta hora do atardecer, amosa un halo de inocencia mesturado con curiosidade. Os seus ollos abertos, como o obturador dunha cámara fotográfica, fixaban na retina o instante como se fora eterno. Tirou do manual e citou a Pessoa: “No vemos lo que vemos, vemos lo que somos”, e nese momento o sol desapareceu deixando no ceo esa especie de tatuaxe imaxinaria que fala da construción da beleza, ese escenario de abismos cromáticos. Ciria miraba.

O ceo debuxaba esa paleta de cores que tenden a amosarse nas partes máis vivamente iluminadas. Un mundo de luz: vermellos, azuis, amarelos; reflexos vivos, esvaecidos, renacidos; tonalidades que se serven da cor para expresar coa súa forza o que queren deixar na túa alma; encantos da existencia cotiá, a poesía do pequeno. Entón díxenllo: –É como a túa pintura, José Manuel, reclama unha mirada creativa, necesitada de beleza. Aquí, coma nos teus lenzos, hai unha descomposición de figuras que nos lembran a fugacidade e a fraxilidade de case todo, coma nun diálogo de Shakespeare–. Unha intensidade xeradora dun impulso sen porqués, unha ensamblaxe do salvaxe, o natural e o urbano: máscaras amazónicas, bandeiras náuticas desestruturadas, monicreques en La Guardia Place... “Esos rojos son tuyos, tu eje flamígero”.

Ciria pinta a lume vivo e mentres o fai suma á súa pintura a expresión de quen a mira. El vive na pintura, pensa na pintura, visualízaa e verbalízaa a cada instante, córrenlle por dentro as cores coma o sangue polas súas veas. As súas mans enchufadas á cabeza deslízanse polas teas, expresan o seu latexo, cumpren as súas ordes, disparan as cores como inesperados lategazos.

Dicía o poeta ourensano José Ángel Valente, que “las palabras saben más que nosotros”; na pintura de Ciria hai algo máis que palabras, hai un réxime de misterios que te empapan, que afloran emocións, que palpitan ante os ollos como lóstregos de vida. Saen chispas dos seus cadros, da electricidade das súas mans, conectadas –insisto– á súa intelixencia creadora.

Leva posta a pintura como a súa segunda pel, amósaa en pluralidade de formas e tamaños, capacidades, que se converten en mil opcións posibles. Outra maneira en chamas de conta-lo mundo.

Íase a tarde naquel outeiro da praia de Loira, quedábanse as miradas, a conversación e a pintura como un panorama táctil. A luz deixaba a súa vixilia. Na mirada de Ciria permanecía o ocaso, non como unha pequena morte senón como un nacemento, o nome dunha nova obra: “Lusco fusco”.

Dende alí, dende aquel pequeno mundo e rodeados de seres queridos, celebrábamo-la presenza das cousas. Chegaba a noite coma unha sentinela espiritual e silenciosa e a fugacidade facía de compás. Sómo-lo que miramos.

FIVE SQUARES SERIES AMERICANAS

No ano 2005 José Manuel Ciria trasladou o seu centro de traballo de Madrid a Nova York e, ó pouco tempo, logrou formular novos camiños para o desenvolvemento da súa pintura. Non obstante non se trata dun período desligado dos seus achados anteriores: en permanente tensión co seu propio traballo, o artista sempre quebrou a posibilidade dun fío condutor lineal na súa traxectoria; máis ben, a súa obra formulou unha revisión cíclica de determinados conceptos, de modo que factores que nun sistema visual anterior estaban subordinados serán logo dominantes, e viceversa: mancha, xeometría, soporte e iconografía, en disposicións variables determinadas pola combinatoria, funcionaran como exemplar base, formal e teórica, da súa *Abstracción Deconstructiva Automática (ADA)*, estratexia conceptual que apoiará unha vigorosa abstracción desenvolta ó longo da década dos noventa.

Esta insistencia en dotar á pintura dunha plataforma conceptual, eficaz na súa formalización e corroborada a través de numerosos escritos teóricos, sérvenos para sinala-lo carácter estraño, de *otredad* constante, dunha produción ambigua á hora de ser clasificada no grupal. A isto úneselle o feito xa sinalado de que fronte á deriva tecnolóxica e á contaminación de medios, que virían a desintegra-lo límite que impón o soporte para adscribirse nun tempo e un espazo diversificado, virtual ou material –pero en calquera caso desligados do módulo cerrado tradicional do soporte pictórico– Ciria insista na idea de pintura como “cadro”, obxecto artístico que parece presentar unha contemporaneidade débil, expulsado das derivas nas que se inscriben os intereses de bienais e documentas últimas.

A través desta meditada opción Ciria invítanos paradoxalmente a repensa-lo seu traballo como límite físico, material, é dicir, a cuestiona-la idea de superficie elaborada, mostrada como terminada,

totalidade irrepetible e aurática, metáfora clásica do discurso creador, exposta polo noso artista desde a conciencia de que se trata, sen dúbida, dunha metáfora imperfecta. Neste sentido parece orientarse a súa reflexión cando o soporte utilizado incorpora unha memoria anterior ó proceso pictórico creativo que o artista non esquivia, contido sedimentado á marxe da pintura que, se ben acaba formando parte do discurso, non é o resultado dunha acción creadora (manual, artesanal se se quere) senón dunha permisividade con esa pegada que se inscribe na reflexión conceptual. Ou ben –como ocorre na súa recente incorporación de láminas de illante térmico– o artista incorporará a ameaza do seu deterioro e a potencialidade do reflexo. Unha potencialidade que tamén se plasma na propia lectura do seu novo repertorio iconográfico neoiorquino onde se multiplican as derivas significacionais que pode chegar a producir, solucións á espera da narración crítica ou da intuición do espectador. Recursos vangardistas que son reestruturados mediante o estrañamento, intereses *posmodernos* que son desprazados cara a un discurso excéntrico, e, sempre, tensións cos límites do propio medio nun férreo pensamento sobre a pintura que foxe de calquera inscrición no banal.

Neste sentido Ciria é o exemplo perfecto desa corrente que atravesa o cambio de século e que se inscribe nunha abstracción posheroica e, aínda, posminimal. Pero o que delimita definitivamente a orixinalidade e pertinencia da súa obra abstracta previa ó seu asentamento en Nova York é a lucidez dunha linguaxe que se sitúa á marxe tanto da redefinición manierista como da burla irónica, da melancolía lírica ou da resolución ornamental. Será precisamente a consistencia coa que elabore unha exposición orixinal e alternativa o que determine a súa posición como unha das figuras claves da pintura española durante a década dos noventa. Esta valoración, que

numerosos críticos e historiadores da arte viñeran realizando desde entón, non pode deixar de alcanzar tamén ás súas propostas realizadas en Nova York os últimos anos.

NOVA YORK COMO LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN

Como xa sinalamos, a finais do ano 2005 o artista decidiu instalarse en Nova York para *repensa-la* súa pintura, o que o levará a alterar aqueles valores que tanto éxito lle proporcionaran na década anterior e a formular rotundos xiros que nos impedirán, unha vez máis, clasifica-la súa obra de xeito taxativo. A elocuente reinvención da súa propia linguaxe en Nova York xurdirá, curiosamente, da reflexión sobre a produción de Malevich; pero fronte ás indagacións que abriron no escenario das vangardas rusas o camiño cara a unha arte desvinculada do obxecto e, polo tanto, cara a un intento de abstracción absoluta, Ciria interesárase neste novo arranque por aquela evolución final do pintor ucraíno que derivou cara á representación duns corpos ríxidos, dotados dun interior solidificado, heroicamente escondidos nun rigoroso debuxo que os transformaba en sutís iconas.

Os primeiros debuxos de Ciria cara a unha nova linguaxe distinta da súa abstracción xestual anterior apuntarán cara a unha exploración figurativa ligada a este referente, se ben, o interese do artista por cabezas e bustos sen identidade concreta, tivera algúns breves precedentes na serie “Cabezas de Rorschach I” (2001) e “Cabezas de Rorschach II” (2005), como posteriormente analizaremos con maior detemento. Pero no novo contexto de Nova York o pensamento estético de Ciria encontrará a súa xénese non só na recuperación desta iconografía modulada parcialmente polo referencial, senón nunha nova busca que pasará pola condensación da mancha xestual, libre e expansiva, dentro dunha estrutura visual delimitada pola liña de contorno.

En calquera caso, o estudo analítico da obra de Malevich non culminará na apropiación directa e tampouco na réplica do observado; como xa sinalamos, o noso artista é un innovador que reivindica a posibilidade de destruí-la herdanza da vangarda heroica para seleccionar dela os pregos que lle son válidos. Na súa aproximación a

Malevich o artista non asexá, senón que busca a confrontación directa como inicio do seu traballo de laboratorio. As súas figuras non pertencen xa a un mundo concreto e a súa exploración dun territorio fronteirizo entre figuración e abstracción lévase a cabo desposuído das tinguaduras especificamente dramáticas desta etapa de Malevich. O pintor retirará todos estes condicionantes antes de emprende-la deconstrución da estrutura interna da imaxe malevicheana para alcanza-la xénese da súa propia configuración.

As súas primeiras experiencias a este respecto conformarán a serie denominada “Post-Supremática”, e desde este referente o artista empezará a elaborar rostros sen identidade, corpos sen carne, figuras de xestos conxelados e aspecto hierático; unha palabra, hierático, que empregamos para designa-la expresión severa e inmutable, pero cuxo sentido grego orixinal se remite ó sagrado, e, polo tanto, ó intemporal. Se os grandes poetas sempre rescataron as palabras do proceso de erosión ó que as somete o seu uso común, Ciria rescata a estes individuos da súa propia historia, isto é, da súa propia humanidade: reinventaralos como iconas, illadas de calquera narración cotiá e localizados nun territorio fronteirizo entre figuración e abstracción.

PRIMEIRA PARADA: LA GUARDIA PLACE

O proceso de desarticula-lo Ser con respecto ó seu fundamento carnal constitúe, como veremos, unha das posibles vías de análise da obra de Ciria elaborada en Nova York. Tal exploración arrinca coa reinvención dos seus *autómatas malevicheanos* desde unha aceleración da descomposición (decodificación) da identidade corporal. A evolución lóxica a partir deste punto vai ser tanto de continuidade como de ruptura. Continuidade porque nestas primeiras obras encontrará unha ferramenta excepcional para os seus traballos posteriores: o debuxo como estrutura da forma. Ruptura porque aquelas primeiras figuras se irán modulando ata posibilitar un territorio de progresiva liberdade iconográfica, con formas que pronto deixarán de estar reguladas pola lóxica do corpo. Todo isto obrigaranos a consideralas doutro modo, a lelas en termos distintos. Este tránsito é a orixe da que, sen dúbida, é unha das etapas máis brillantes e

excepcionais de Ciria, marcada polo amplo conxunto que configura a que podemos denominar como a súa primeira serie especificamente americana: “La Guardia Place”.

A partir da reflexión do artista sobre o debuxo nacerán familias de diversa intensidade referencial; en tódolos casos, é posible intuí-la presenza dunha morfoloxía fragmentada onde restitúe realidades que sempre se atopan lonxe dunha interpretación descritiva. O debuxo que estrutura estas obras recolle no seu interior unha materia palpitante e á vez petrificada; acaba por concibirse como xerme dun signo icónico que, nos seus múltiples matices, o devora como rexistro lexible. Ó mesmo tempo, é o único resorte que posúe o motivo fronte á ameaza da súa desaparición: se o debuxo non existise, a mácula expandiríase nun proceso azaroso que posiblemente tería moito que ver coa produción abstracta de Ciria. E, non obstante, non debemos entender este debuxo como unha mera demarcación ou límite para a mancha: a liña convértese en ferramenta estrutural e compositiva da imaxe, define novas iconografías e abre a posibilidade da regulación e a repetición modular.

Unha observación pausada das obras que integran a serie “La Guardia Place” permite descubri-la recorrencia dun mesmo elemento formal en diversos traballos, é dicir, a insistencia nuns sintagmas de construción icónica que estimulan a súa variabilidade pola vibración tonal, a disposición e a súa relación co fondo. O interese de Ciria pola combinatoria e repetición dun mesmo módulo ou matriz sitúase nun horizonte que inclúe unha complexa transformación semántica para cada novo rexistro. A partir da variación daquilo que se sitúa a ambos lados do límite preciso do debuxo (o seu interior e a súa relación co exterior-fondo), e a inmanencia –sempre matizada e ás veces transgredida– daquilo que o define como tal matriz (a case idéntica descrición do perfil), a repetición será entendida agora como reactivación semántica. A través deste proceso descubrimos canto lle interesa ó artista conseguí-la solidez do texto visual para, posteriormente, sometelo a un novo estadio.

A pertinencia do modular na obra do artista radica en que permite unha reflexión sempre en curso, unha sistematización da súa

investigación da materia. O sorprendente é que tal investigación non conclúe na refinación excesiva. De feito, Ciria apostou para esta serie, segundo as súas propias palabras, por unha pintura “rare” (termo que podemos traducir¹ como crúa ou inacabada) que, sen navegar polo eclecticismo, evita a sensación de rotundidade; agora, tal posibilidade queda filtrada por un acento inconcluso que dota á súa obra dunha nova frescura chea de impulso, na que, aparentemente, calquera cousa pode suceder. O pensamento reflexivo do artista é o que abre o camiño desa potencial *non realización* que choca directamente coa unidade dos discursos das vangardas utópicas para afrontar un novo acento, onde a preocupación pola factura se desintegra. Ó analiza-la serie “La Guardia Place” contemplamos un desposuimento da insistencia nos matices formais –unha insistencia que o artista localiza dentro das coordenadas da tradición europea–, para virar cara a unha formulación menos estabilizada, suxestiva polo seu aspecto *cru*, que valora ligada ás experiencias pictóricas norteamericanas de dinámica xestual.

En “La Guardia Place” Ciria introduce, como en sordina, continuas dúbidas no sustento simbólico da obra que alteran a comodidade de tal reaxuste. Xa apreciamos aquelas obras figurativas que desestabilizan a claridade do narrado, as súas obras abstractas dotadas dun presentimento figurativo que non chega a concluír, e aquelas outras pezas onde os termos se dilúen nunha iconografía inestable. En tódolos casos, a ambigüidade do valor semántico contribúe a este aspecto de que a obra non está convenientemente acabada, pois os termos da oposición parecen mostrarse con igual densidade; por iso se neutralizan, borran a súa diferenza, e precisamente iso que escapa á oposición é o que se configura como a súa condición de posibilidade.

Pero existen outros factores que veñen determina-la pertinencia do adxectivo “rare”. En *La tradición de lo nuevo*, Harold Rosenberg sinalaba que en certo momento o lenzo se converteu para os pintores americanos nun espazo onde deixa-la súa propia pegada, “un escenario en el que actuar, en vez de un escenario en el que reproducir, rediseñar, analizar o «expresar» un objeto, real o imaginado. Lo que iba a producirse en el lienzo no era un cuadro, sino

un acontecimiento”². A obra actual de Ciria gravita entre a imaxe e o acontecemento, o un polo outro, motivado polo outro. Este punto de encontro diverxente xérase a partir do interese de Ciria por forza-los mecanismos da práctica pictórica, agora a partir dunha estraña conxunción entre a tradición vangardista europea e o formalismo tardío da abstracción norteamericana; ferramentas oxidadas que o noso artista-*bricoleur* pon en circulación con novas consecuencias. Pintura crúa, inconclusa, onde a retórica do texto visual sempre mantén o desexo doutras énfases. Nos mitos, dinos Levi-Strauss, a énfase “es la sombra visible de una estructura lógica que se mantiene oculta”³. As “rare paintings” de Ciria acollen esta flexibilidade, dando a entender máis do que aparentemente expresan, como un palimpsesto en potencia que aínda non se reescribiu.

Pero tanto nun nivel conceptual como puramente visual, o interese desta serie deslízase cara a outras múltiples derivacións que van desde o estrañamento tonal (especialmente refinado e enigmático na suite “Winter Paintings”) ata as súas exploracións acerca do emprego de pintura de clorocaucho sobre láminas de illante térmico. Este último material, tan inestable como a imaxe que sobre el se pode reflectir, tan fráxil e en aparencia efémero, descúbrenos unha conciencia *aporística* na súa relación co tempo. Non deixa de resultar inquietante que un artista tan interesado pola perduración material das súas obras se involucre agora nunha preocupación temporalista que desacraliza o eterno e que cede ante o mutable. ¿Unha expresión do cinismo posmoderno? Non, e tampouco un audaz xogo experimental como o que realizara na súa serie “Mnemosyne” (1994), onde as pezas se autodestruían sobre o bastidor. Agora encontramos unha nova actitude que se enfronta de cheo á idealización da obra concluída para reverter positivamente sobre o carácter “performativo” da pintura. A construción visual mantense latente desde o momento en que a transformación se materializa como constante descubrimento da identidade do cadro. Esta vindicación do proceso outorga ás súas obras un presente inconcluso, determinado pola inflexión dun devir en suspenso.

Unha exploración de tan profunda dimensión teórica non rexeita, senón que integra, o aspecto máis “sensorial” da técnica pictórica: de

feito, na evolución desta serie está presente unha nova intensidade cromática que tal vez non poida explicarse sen a súa visita á República Dominicana e outros países do Caribe nos meses previos á preparación da súa mostra itinerante polo continente americano iniciada no verán de 2008; pero tamén actúa na sinerxía que impulsa o seu traballo a *veta brava* da tradición española na que el se formou, eses vermellos e eses negros que dominaron gran parte da súa produción abstracta dos anos noventa e que agora conviven con novas influencias nun sincretismo espectacular. Harmonía entre diversos centros como única orixe do que pode nacer unha obra de carácter universal.

Agora ben, a esta ampla gama hai que engadi-la cor da propia superficie naquelas pezas onde a tea non é virxe. Este último tema, que tantas reflexións motivou na evolución de Ciria, concrétese dentro do conxunto de “La Guardia Place” nunha nova sección que xurde do cruzamento das súas propostas neoiorquinas coa utilización de soportes que previamente serviran para protexe-lo solo do seu estudio durante a creación doutras pezas. A integración destes incidentes casuais non só asumen a memoria do soporte, senón a memoria da propia traxectoria do artista, quen, xa entre 1995 e 1996, realizou “El Jardín Perverso I”, e posteriormente en 2003 “El Jardín Perverso II”, *suites* pertencentes á serie “Máscaras de la Mirada”, a partir desta mesma formulación. O azar, como mecanismo aleatorio que camiña libre cara á superficie, convertíase entón no punto de partida dunhas creacións nas que a elaboración pictórica reinventaba aquelas primeiras manchas accidentais. A lona plástica pisada e manchada polo eco do exercicio artístico era reciclada e valorada pola súa inmediatez expresiva pero, sobre todo, por exemplificar unha proposta azarosa dona, á súa vez, dunha memoria extraordinariamente ligada ó propio artista.

De novo, o poderoso acento imprevisible de ritmos, frecuencias e fluxos, masas e cores, é para Ciria o reflexo dunha pulsión que é valorada como merecedora de ser investigada. Os datos visuais postos casualmente *en bruto* sobre o lenzo son susceptibles de seren relocalizados como estratexia de xeración de orde que outorga coherencia formal á obra. O feito é que todas esas manchas aleatorias se encontrarán nun primeiro momento como desorientadas, estrañas,

nunha relación ambigua entre si, antes da complicidade coa disposición visual que elabore o artista. Neste cruzamento que se expón entre “La Guardia Place” e “El Jardín Perverso” o artista conxuga sen desequilibrios dous casos extremos de azar e control. A operatividade desta sintaxe é o resultado dunha esixente sutileza que logra encontrar lazos non preexistentes de causalidade trenzados pola poderosa iconografía que se integra nestas obras.

O cambio de concepto pictórico que vimos describindo na obra de Ciria, este tránsito desde unha abstracción expresionista cara a unha obra crúa e inacabada, as complexas simbioses entre forma e significado, en definitiva, a complexidade conceptual que sustenta a súa pintura, son elementos que parecen altera-lo extremo “apolíneo” de calma-la mirada que Lacan lle outorgaba á pintura. Tanto para o observador que coñeza a traxectoria do artista, como para o que se encontre por primeira vez coa súa obra, o traballo actual de José Manuel Ciria provoca, sen dúbida, un asombro estrañado.

FORXANDO A MÁSCARA

En “Reflexiones simples sobre el cuerpo”⁴ o poeta Paul Valéry desmonta a noción única do corpo para ofrecernos tres vías de acceso: o primeiro corpo é esa masa asimétrica que alcanza a ve-la miña vista e que non ten pasado, pois trátase dunha entidade que vivo sempre no presente. O segundo, “tan querido para Narciso”, é a envoltura uniforme que contemplan os demais, aquilo cuxa superficie vexo envellecer sen a sospeita do que se esconde no seu interior. O terceiro corpo, non obstante, está privado de unidade: é o corpo aberto, feito farrapos e disecado en *criptogramas histolóxicos* dos que só temos referencias polas palabras dos médicos.

O repertorio iconográfico que José Manuel Ciria abre, a finais de 2005, coa serie “Post-Supremática” e que continúa entre 2006 e 2008 con “La Guardia Place” pode ilustra-la narración irreconciliable destes tres corpos. No novo espazo do seu taller en Nova York o artista emprenderá un itinerario que irá modulando sen coñecer plenamente as implicacións do seu desenvolvemento: o buscado arrefriamento da expresividade xestual da súa pintura abstracta dos anos noventa

encontrará a súa xénese no sinxelo recurso do debuxo como estrutura compositiva. A partir desta primeira solución a mancha de color verase modulada pola arquitectura dunha liña da que saíran a flote as significacións específicas. O debuxo, seguro das súas prerrogativas, manterá nun primeiro momento indeleble os estigmas da súa orixe: figuras, torsos e rostros concentrarán o devir da mancha para convertela na pel eruptiva dos seus *autómatas andróxinos malevicheanos*; pero pronto estes corpos alterarán a morfoloxía descritiva para abrirse cara a iconografías que, aínda mantendo certo carácter biomórfico, se desentenderán do rigor da descrición do corpo: a dimensión física desconectarase entón dos filtros racionais do suxeito. Seguiremos falando de corpos –ou, máis especificamente, de órganos sen corpos⁵– porque tanto as derivas netamente figurativas como as decididamente abstractas do período neoiorquino de Ciria comungan nunha mesma elocuencia formal: aquela que impón a liña e a contención da temperatura cromática.

Como no terceiro corpo de Valéry, as iconografías máis complexas da obra de “La Guardia Place” extraviáronse na súa propia pel desfacéndose de toda a súa predicibilidade. A parte resístese á súa representación total, o corpo desensámblese e o suxeito figurativo sucumbe a unha corporalidade múltiple. Ciria indaga nunha problemática que se incardina na concepción contemporánea do suxeito⁶ para contribuír á proxección gráfica dunha realidade doutra orde.

Ademais dos tres corpos xa mencionados, Paul Valéry introduce a idea dun cuarto corpo que non está sometido ós réximes de control social e que parece proceder da insatisfacción respecto ós outros corpos: máis semellante a unha cousa que a un organismo vivente⁷, localizado no territorio onde o que non é pode chegar a ser, este cuarto corpo defínese segundo me complace ou necesito. Un novo nivel, rexido por unha dimensión autónoma con respecto ós outros tres (o corpo que se mostra, o corpo que se contempla, o corpo que se abre) e que oculta o “eu” que a sociedade demanda como identidade pública.

Segunda pel sobre a superficie do continxente, limen que usurpa do rostro a condición de verosimilitude⁸, a máscara pode ofrecerse como conceptualización tanxible deste abstracto cuarto corpo. Un “eu”

cuberto cunha máscara proponnos unha imaxe nova pero percibida como un *contracorpo* ou como unha contradición na que a realidade parece se-lo que en realidade non é. Recipiente de connotacións que nos converten no Outro, a máscara actúa no limiar tremendo da identidade; resitúanos, en definitiva, para propoñe-la presenza dunha ausencia: ese poder que imaxinamos no Outro e do que, supostamente, carecemos⁹.

Tras executar e desarticula-lo corpo, Ciria pasa entón a deseña-lo sinxelo contorno da máscara na súa seguinte serie, “Schandenmaske”, que analizaremos con detalle no seguinte apartado. Este cambio do centro de gravidade da súa temática foi graduándose de forma sutil, o que comprobamos ó descubrir que os rostros das súas figuras *malevicheanas* non presentaban un maior grao descritivo ca estes novos óvalos clausurados. ¿Máscara sobre máscara? A actual operación conceptual do artista consiste en allear ó rostro do seu contexto natural irreductible, isto é, a organicidade do corpo humano. Fronte a aqueles corpos sen aparente identidade, Ciria propón agora unha identidade sen corpos, un recorte que vén interferir nos fíos que aínda ligaban as súas morfoloxías co humano.

Pero para comprende-lo alcance da dialéctica de Ciria con esta temática é necesario considera-los antecedentes que marcaron a súa concreción actual. A formulación plástica desenvolta por Ciria nos noventa foi circunscrita pola crítica, en moitas ocasións, a unha concepción da abstracción que elude calquera consideración sobre outras prácticas de enunciación simbólica. Non obstante, ó noso modo de ver, o interese do artista durante o seu período neoiorquino por diversos niveis de identificación referencial punteou distintos momentos da súa produción abstracta e, en concreto, a idea de cabeza ou máscara actuou como fío condutor deste feito.

Tras unha primeira etapa ligada a un modelo de figuración expresionista, Ciria introdúcese na década dos noventa cunha sólida proposta de modelo abstracto. A partir de 1992, precisamente o mesmo ano no que descubre a lona plástica como posible soporte pictórico, o artista elabora as súas primeiras experiencias en torno ó *collage*: Ciria incorpora o emprego de imaxes recortadas facilmente

recoñecibles, precisamente neste momento de definitiva decantación cara ó abstracto. En liñas xerais, o sentido ou significado que queira dárseles ás figuras recortadas e pegadas sobre o soporte pintado sempre ten en conta unha función que vai máis alá do iconográfico: poden actuar como contrapunto visual ou ben como instrumento ordenador da resolución compositiva dunha pintura abstracta. Penso a este respecto en traballos como *Palabra, color y sangre, Sencilla historia de amor e Todos escondidos*, todos de 1992. Non obstante, existe unha pequena peza realizada este mesmo ano e titulada *Cabeza*, na que os ollos e labios extraídos dunha revista e dispostos sobre unha pintura de carácter netamente abstracto si insisten na determinación figurativa do título. Efectivamente, ollos e boca serven para integra-lo fluír cromático abstracto nun todo semántico de carácter referencial. O que vemos, antes que calquera outra cosa, é unha cabeza.

O arco temporal que vai desde este primeiro e estraño intento de compatibilizar abstracción e figuración ata a súa seguinte experiencia marca o devir da súa obra netamente abstracta dos anos noventa. Será no ano 2000 cando Ciria comece a representar, baixo o título “Cabezas de Rorschach”¹⁰, o contorno duns perfís humanos cuxa interioridade eruptiva cancelaba a concreción do rostro. O título era unha alusión ó psicólogo suízo cuxas investigacións se orientaban ó diagnóstico das neuroses dos seus pacientes pola particular interpretación que estes realizaban sobre determinadas manchas abstractas. Máis alá desta rememoración do famoso *test* visual, que nos fala do interese de Ciria polos procesos inconscientes, a activación da mirada do espectador xorde nesta nova serie do cuestionamento da obxectividade do seu sentido.

As figuras pertencentes a “Cabezas de Rorschach I” non mostran unha fisionomía clara máis alá da silueta que marca a cabeza, o pescozo e os ombros. O rostro configúrase, non obstante, como un estalido cromático onde non hai formas que lembren a formas (nariz, ollos, beizos...) e, polo tanto, de calquera reflexión sobre o estado anímico do *personaxe*. Non obstante, a violencia dos vermellos, a densidade da súa aplicación máis alá do límite da propia figura, pode facer que o espectador descubra trala ausencia de riscos unha produción de sentido, sen dúbida dramático.

Adorno sinalaba que as obras de arte son *enigmas* que, ó mesmo tempo que din algo, ocultan tamén outro algo. Este misterio requiriría por parte do espectador o complexo exercicio de transcende-la interioridade da creación para pechar un código semántico que sempre será aberto de novo coa mirada doutro espectador, ou incluso a seguinte mirada deste. Para José Manuel Ciria tampouco existe un significado unívoco da creación, e este non pode formularse formalmente: “No hay nada semejante a un significado literal, si por significado uno entiende una concepción clara, transparente, sin que importe el contexto ni lo que hay en la mente del artista o del espectador, un significado que pueda servir de límite a la interpretación por ser anterior a ésta, un significado fuera de significación. La interpretación no existe sin la obra y jamás produce frutos, exceptuando los puramente analíticos”¹¹. Máis que o significado, cuxa busca valora lícita, a Ciria interésalle o concepto que se une ó significante “para constituir un signo lingüístico o a un complejo significativo que se asocia con las diversas combinaciones de significantes lingüísticos”¹².

Desde esta perspectiva, Ciria propúñanos unha aproximación á lectura que vaia máis alá da mera interpretación iconográfica. A estrutura formal da cabeza e a súa resolución como obra pictórica é moito máis importante que o posible recoñecemento dun determinado nivel de mímese, ou que o dramatismo inherente ás 6 pezas desta serie realizadas polo artista durante a súa primeira estancia en Tel Aviv baixo o título de “Víctimas”.

Xa nas pezas desta mesma serie realizadas durante o ano 2004, como son *Tres máscaras*, *Cabeza sobre negro* e *Cabeza sobre rojo*, o óvalo do rostro é seccionado do seu contexto natural irredutible, isto é, a organicidade do corpo humano. Xa non aparecen o pescozo nin os ombros, senón unha mancha oval que grazas ó título da obra suxiren algo familiar pero non-identificable. O estrañamento do figurativo, que deixou de ser tal, acentúase coa incorporación dunha nítida estratexia compartimentadora como fondo, e que inclúe a cabeza dentro dunha proposta experimental e analítica que anula as posibles connotacións da súa precisa orixe iconográfica.

Cando en 2005 o artista volta indagar nesta mesma dirección no conxunto “Cabezas de Rorschach II”, estas serán seccionadas e individualizadas en obras como *Cabeza sobre negro* e *Cabeza sobre rojo*, para finalmente multiplica-la súa presenza inquietante na obra *Tres máscaras*. Nestas novas pezas, o artista levou a cabo unha depuración do fondo, sobre o que se dispoñían breves matices acuosos e concisas compartimentacións. A mancha quebrada que no seu acento expresivo se proxectaba máis alá da propia cabeza nas pezas de Tel Aviv, era agora acomodada nun interior físico firmemente definido no seu contraste sobre un fondo no que proxecta unha leve sombra, avanzando o rigor lineal dos seus primeiros traballos en Nova York.

Pero aínda hai máis capítulos que posicionan o tema da cabeza-máscara como emblema recorrente na traxectoria de Ciria. De xeito paralelo ó desenvolvemento da súa serie “Post-Supremática” e dentro dunha mesma dirección orientada cara ó arrefriamento da carga expresiva da súa produción anterior, Ciria elabora ó longo de 2006 a breve serie “Estructuras”. Pese a estar constituídas por complexas “redes lineares”¹³ que incorporan o baleiro interno e, polo tanto, rexeitan a sensualidade da masa física, os títulos e o deseño global permitirá a identificación con rostros desconectados, novamente, dun físico que os explique.

Xa dentro das exploracións temáticas e formais que acolle “La Guardia Place”, a máscara foi directamente enunciada en obras realizadas no ano 2007 como *Máscara y tres elementos*, *Cabeza máscara* e *Máscara africana*. Non obstante, dentro do conxunto desta serie valoramos como verdadeira bisagra cara á nova concepción plástica que o artista desenvolverá inmediatamente despois dúas pezas levadas a cabo en marzo de 2008: *Bloody Mary duplicado* e *Cabeza sobre fondo verde*.

En senllas obras a dimensión do *disegno* quedou reducida á configuración dunha simple estrutura ovalada fronte á iconografía proteica, libre e expansiva que predomina no conxunto da serie. Pero será sobre todo a cor e o seu carácter contrastante o que determine a orixinalidade de ambas pezas: así verdes e laranxas, tons nada habituais na produción do artista, ou a recuperación dun vermello que, en *Cabeza sobre fondo verde*, xa empeza a virar cara ó rosa na súa

fluída relación co branco; novas dimensións cromáticas que marcarán a senda para transitar nas súas novas creacións pertencentes á serie “Schandenmaske (Máscaras burlescas)”.

Ó estrañamento que se deriva destas eleccións súmase un novo modo de concibi-lo acto pictórico onde se acentúan os accidentes ó tempo que se desintegra o xesto da acción, tal como se verá máis adiante, cando abordémo-las liñas de interpretación que se abren a partir da análise formal desta nova serie.

SEGUNDA PARADA: MÁSCARAS SCHANDENMASKE

O termo latino “persoa” deriva do etrusco “phersu” e este do grego “provswpon”, e designaba a máscara que utilizaban os actores da traxedia para facer resoar-la voz (*per sonare*). Formal e conceptualmente, Ciria culmina na serie “Schandenmaske” a busca deste sentido orixinario¹⁴, que se anoa ó desexo de *ser outro*, de subverter-lo establecido para incardinarse nunha metamorfose onde “se adivina el engaño, la apariencia; en otras palabras, el disfraz. Al final no es Zeus quien seduce a sus víctimas, sino el *otro*, los *otros*”¹⁵. O artista, xa o sinalamos, captou progresivamente este proceso, partindo dun conxunto onde o corpo se abre ata xerar, agora, un eu camuflado pola máscara como paradigma daquilo que o corpo trata de inventar sobre si mesmo.

Pero “Schandenmaske” é, ademais, unha sólida meditación sobre a linguaxe pictórica e os seus intersticios, o tempo e a memoria, a orde e o azar. Sinala Donald Kuspit, a propósito da obra de Bruce Nauman *Cartografiando el estudio (Ningún azar John Cage)* que para o artista posmoderno (ou postartista) o azar xa non é tan creativamente significativo e inspirador como era para Cage e, antes, para Duchamp: “El azar dejó de ser la boba suerte del arte; en la posmodernidad se ha convertido en un acontecimiento cotidiano, que es como se produce en la calle”¹⁶. Creo que en “Schandenmaske” existe unha lúcida conciencia da importancia dos parámetros casuais: fronte ó rexeitamento do acento creativo do non controlado, o artista sitúa nun lugar cardinal este presuposto clave para a súa pintura abstracta dos anos noventa e, de novo, consegue integrala como negación do seu propio xesto creativo.

A busca do accidente fora unha das principais vías de exploración desenvoltas por José Manuel Ciria a partir do seu modo de traballo ADA. O emprego de técnicas como a *decalcomanía*, a *frotage*, a *grattage*, o chorreo, as salpicaduras ou as pulverizacións, permitíronlle entón provocar campos de texturas inesperados. A mestura incombinable de aceites, ácido e auga, así como a incorporación de diversos ingredientes químicos activaban o carácter espontáneo dunha mancha que, en ocasións, acababa “pintándose” —é dicir, desenvoltas sobre o soporte— por si soa e xerando o seu propio espazo e tempo. A man do creador deixaba pois de estar reflectida por metonimia na mancha, xa que dela só descubrimos un eco filtrado pola irrupción dos procesos automáticos.

Fronte ó estrito control formal que esixía a complexa modulación lineal da súa serie “La Guardia Place”, Ciria sitúa agora o eixe creativo noutra dimensión: a disposición da cor nunha estrutura sinxela e recorrente como é aquela que pecha o contorno da máscara. Non obstante, a cor deslígase da represión consciente e deambula dun lado para outro do soporte provocando que os accidentes sexan os protagonistas. Ó flutuar deste xeito, o cromatismo prégame e tórcese, abre camiños e en ocasións impón o seu propio límite expansivo; de tal xeito, “mi gesto siempre se convierte en residuo”¹⁷.

O interese desta acción é dobre; por un lado, potencia-la ambigüidade semántica da súa obra, en liña con todo o periplo neoirquino do artista e, por outro, supera-la poética expresionista xestual sen violentar un dos seus códigos elementais: a planitude (*flatness*). Este sentido de aparente pureza como clave moderna, defendido polo formalismo de Greenberg¹⁸ e desmontado polas respostas de Steinberg, Mitchell ou Mary Kelly, así como polas tendencias contemporáneas que aceptaron toda clase de contaminacións¹⁹, non é recuperado por Ciria como un simple fetiche. Para o artista, esta planitude ten un sentido simbólico: a máscara é un pano demasiado pesado como para permitir desvela-lo que existe detrás dela. A contemplación destas obras implica unha dúbida constante, pois nunca permite a decodificación daquilo que garda. Exhibe, pon en escena a máscara para oculta-lo rostro, e máis que un veo é un muro infranqueable.

Se para Mitchell “ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista”²⁰, un complexo atamento entre o óptico e o táctil, Ciria opta por neutraliza-los efectos da sensibilidade tanxible. Aquela *carnalidade* que Berger lle outorgaba ó medio pictórico, na obra de Ciria é pura ilusión, espellismo que se desfai ó aproximarnos ás súas obras: non hai volume, espazos transitables nin pegada da súa acción. As máscaras, máis que flotar sobre un determinado ámbito, están aprisionadas nel, son un violento paréntese tatuado sobre a pel do soporte. Non hai espazo ou fundamento sólido para a súa localización, e a máscara non remite a outra cousa que non sexa a súa propia existencia. O propio artista desvela que isto é premeditado, aínda que se resolta baixo formulacións elocutivas azarosas: “Provocar que la primera pregunta, en una observación de la pintura a poca distancia, sea ¿cómo se ha pintado esto? ¿Qué técnica se ha usado? ¿Cómo se han integrado las texturas permitiendo los volúmenes? ¿Se han utilizado brochas? ¿Se ha pintado a mano? O quizá es que la pintura se pinta por sí misma, y que lo único que hay que hacer es dejarla expresarse. Hace años escribí en un texto, que yo no soy un pintor, que lo que procuro es organizar un «escenario» donde ocurren acontecimientos plásticos. Es el azar el que pinta mis obras y no mis manos. Es el propio medio el que toma las riendas y busca manifestarse. Es mi mente al servicio de un acontecer, al mismo nivel que las brochas, los óleos, los botes y herramientas, los barnices y aceites...”²¹.

Pero este drama conxelado e bidimensional é tamén un subterfuxio, un disface. Entre os “acontecementos plásticos” que o artista desenvolve, o goteo ou salpicado do pigmento sobre a imaxe plástica superpón un novo plano formal e consegue desprender unha poderosa enerxía atmosférica que actúa como pantalla mediadora entre o espectador e o espectáculo cromático desa máscara esmagada. É a única posibilidade que nos ofrece o artista para non anular completamente a distancia da contemplación e converternos directamente nun coa máscara.

As máscaras de Ciria non posúen xesto (nin na súa expresión nin na súa realización) nin tampouco escenario. Non as vemos aparecer, simplemente están. Se a representación dun corpo evoca un sentido

narcisista, é dicir, “la representación articula implícitamente la propia actitud del artista hacia su cuerpo”²², a máscara sería unha dobre negación do suxeito creador. A metonimia desprazouse: a mancha non é o xesto do artista, senón que a man ausente é o corpo ausente. Intuímos un paradoxo irónico na representación da máscara, pois se esta debe manifestarse como veo que oculta, o proceso pictórico de Ciria impide que ningún outro significado se revele máis alá da propia oclusión da mancha cromática.

BOX OF MENTAL STATES

Fronte ó corpo cotián entendido como entidade durmida²³, só pode opoñerse a vixilia “capaz de lograr un cuerpo en alerta, esto es, un cuerpo en continua tensión y «desacomodado», que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante”²⁴. A obra máis recente de Ciria procede dunha longa ascendencia, de investigacións que atravesaron unha etapa tras outra. Como primeiro nivel de lectura, temático-referencial, propuxen o desvelo dunha serie de formulacións dirixidas ó cuestionamento ou negación do *cotián do corpo*. O misterio desta metamorfose incardinouse nun segundo nivel, formal-conceptual, que partiu do debuxo como materia de reconto, exploración e ensaio.

Tanto a metamorfose iconográfica como a idea da posibilidade combinatoria parecen terse acelerado de xeito notable desde o inicio da etapa neoiorquina de Ciria, e isto é así nun dobre sentido: por un lado, o cambio xeográfico permitiu a afirmación dun rotundo xiro estilístico, concretado nun primeiro momento a través duna certeza moi concreta: “no quería volver a pintar más obra en la línea de la abstracción gestual previa a Nueva York”²⁵. Por outro, os compromisos profesionais que xeraron retornos recorrentes ó seu taller madrileño parecen ter funcionado como punto de inflexión á hora de retoma-lo seu traballo en Nova York: “Han surgido numerosas ideas en mis viajes entre las dos ciudades, en una atmósfera, la de Manhattan, que me ha parecido más que nunca, relajada, libre y sin presiones”²⁶.

Cando conversamos sobre as implicacións destas viaxes, Ciria insistiu na dimensión evolutiva que sempre xeraron: volver a Nova York, tras

unha etapa de traballo en Madrid, significa contempla-los cadros que quedaron no taller de La Guardia Place dunha maneira allea, coma se non lle pertenceran e necesitara responderlles dunha maneira rotunda. Non pode retomalos, pois non existe correspondencia co seu novo estadio creativo e isto activa o desexo de orientarse cara a outra dirección, encerrado nunha esquizofrénica sucesión de *estados mentais* onde o tempo e a memoria actúan de xeito revulsivo. Non é de estrañar que o seu caderno de debuxos, testemuña privilexiada ó longo dos últimos anos dos tránsitos, procesos e experimentacións do artista, fose bautizado por el mesmo, precisamente, como “Box of mental states” (Caixa de estados mentais).

Neste punto quixera avanzar, pero con cautela, pois tódalas series neoirquinas de Ciria negan tanto como afirman as anteriores. O impulso detrás da súa obra nestes últimos anos contou coa enerxía xerada pola dinámica destas dúas cidades que o propio artista entende como dous polos opostos. Non obstante, tal e como puidemos comprobar, existe unha inquietante harmonía que enlaza tódolos estadios da súa evolución última, unha topografía que o artista parece concretar de xeito inconsciente aínda cando intenta renegar do xa explorado anteriormente. Neste sentido, o devir de Ciria segue inscribíndose nesa estrutura circular que o ata a un continuo conflito entre o propio e o non propio, a un anhelos inconsciente de pintar sempre, como o propio artista sinalou, o mesmo cadro.

Os debuxos de Ciria actúan nesta dobre dirección: por un lado, como parte dun caderno que se centra na resolución gráfica de diferentes reflexións puntuais; por outro, como ferramenta de comprobación, de análise das posibilidades formais e modelo conceptual dun mesmo proxecto pictórico. Agora ben, malia á súa realización a partir da estrutura determinante do óvalo e, posteriormente, de organizacións lineais máis complexas, non podemos articular unha estrita orde evolutiva na súa análise. A rede iconográfica que ampara todo o conxunto é tamén a que acentúa a fluidez de ideas e de relacións compositivas novas. O número de recorrencias que contén o conxunto do seu caderno xera “una reserva de posibilidades que se integran en la memoria del dibujante como elementos de posibles tematizaciones que articulen nuevos cierres de sentido”²⁷. Pensamentos e obsesións

que aparecen e reaparecen fundidos, expresando visións compulsivas, variacións rítmicas e xiros expresivos. Un conxunto de ideas cunha orixe común que se manifestan reflectindo a dinámica particular de cada momento do acto creativo.

TERCEIRA PARADA: DOODLES

A raíz experimental modular, que en definitiva era a base da súa serie “Schandenmaske”, cede na serie “Doodles” a favor dunha liberdade iconográfica que non se adapta a ningunha orde autoritaria. Ábrese aquí, ademais, un novo tipo de figura, próxima á idea do monicreque infantil, que Ciria xa desenvolvera parcialmente na suite *Divertimentos Appeleanos*, de 2006, enérxico cruzamento da temperatura Cobra e o inxenuismo mironiano, que se concreta en “muñecotes de cores estridentes y textura petrificada, figuras con ojos desorbitados y pelos encrespados que no pretenden ser bárbaros, ni manifestar una *rabia de expresión* sino recuperar la tradición de la reflexión de la pintura en la pintura”²⁸. Agora ben, mentres aquelas pezas recordaban ironicamente a pintura cos dedos do xardín de infancia como posible camiño de renovación plástica, nas que agora comentamos desapareceron as connotacións de inxenuidade lúdica e técnica.

El orejas saludando (2006), tal vez a peza máis fresca e *mironiana* de tódolos divertimentos appeleanos, amosa un amplo e estridente repertorio cromático, suscita numerosas simplificacións e malformacións fisionómicas, e, sobre todo, pon en primeiro lugar unha sabia lectura dos modos estéticos asociados á creatividade infantil, esa que aínda non atopou a censura que implica a tradición, a formación e a experimentación artística. Na peza *Doodle* (2008) o corpo é un estafalario aparato roto, personaxe que sobredimensiona a súa cabeza ovalada e sintetiza o resto dos seus membros. Pero tales distorsións, que parecen unha revisión das dislocacións da *Art Brut*, contrastan agora co refinamento da obra. De novo, Ciria expón un cruzamento de temperaturas que busca non enmarcarse en ningunha categoría discursiva unificadora: o aspecto banal e *naïf* da icona parece estar desconectado do rigor da construción visual, da rigorosa organización compositiva e da audaz distribución cromática. O resultado é unha imaxe fascinante, dotada dunha enerxía hipnótica, onde a violencia

afogada do deforme e fragmentario se superpón á opresión do dispositivo reticular. Agora ben, tal superposición é tan só un engano. A planitude da imaxe e a confusión dos planos que constitúen o “fondo” (o rectángulo vermello, a retícula e o campo gris, ¿que xerarquía espacial posúen entre si ou con respecto á figura?) suscitan unha confusión que, realmente, é fusión ou interferencia de tódolos elementos plásticos nun mesmo plano. A posibilidade da disección visual, significativa e lexible con respecto á figura e ó fondo, é outra das convencións visuais que Ciria trata de derrubar nesta gran peza. De feito, é perverso atrapar a este monicreque vivaz nunha orde reguladora, como tamén o é violar o ritmo xeométrico coa inclusión dun corpo libre que se derrama. Tal vez, o espazo onde estas figuras poden tomar conciencia do espazo que as rodea é na deriva aberta do xardín.

Para Ciria, a metáfora do xardín conceptualiza un dos temas privilexiados, polo menos durante o seu traballo dos anos noventa e baixo o seu sistema conceptual de traballo *Abstracción Deconstructiva Automática*; referímonos ás técnicas de azar controlado, onde a man do creador deixa de estar reflectida por metonimia na mancha e impoñía o seu propio límite expansivo. Unha das súas múltiples formas de aplicación virá determinada polo uso como soporte daquelas lonas que serviran para cubri-lo chan do taller durante a realización doutras pezas. O azar xurde entón como mecanismo aleatorio, como residuo que camiña libre cara a unha superficie disposta no chan e se converte nun punto de partida dunha elaboración posterior.

O soporte pisado e manchado polo eco do exercicio artístico é reciclado e valorado pola súa inmediatez expresiva pero, sobre todo, por exemplifica-la esencia do obxecto atopado e dono dunha memoria, neste caso, extraordinariamente ligada ó propio artista. Deste xeito, a memoria arcaica de ritmos, frecuencias e fluxos, masas e cores, é o reflexo dunha pulsión que o pintor valora como merecedora de ser investigada. O instintivo e o razoado estiveron presentes, nun diálogo de intensidade variable, ó longo de toda a súa traxectoria. A recente integración destes “incidentes casuales elocutivos”²⁹, xa presentes como vimos nalgunhas pezas de “La Guardia Place”, non só leva a asumir a memoria do soporte, senón a memoria da propia traxectoria do artista.

Se en determinadas pezas, como a xa comentada *Posible figura como trama roja*, Ciria impón unha malla reticular entre a icona e o “xardín”, o habitual será unha relación máis directa entre os dous rexistros. Na *Cabeza buque boca abajo* (2008), a memoria do soporte posúe o seu propio eco xeométrico, agora menos formalista e tocado polas ideas de esvaecemento e tremor. Por outro lado, a intensa carga de narratividade que o título implica, así como a monumentalidade centralizada da forma icónica, fainos pensar en dispositivos figurativos tradicionais; agora ben, o investimento do motivo, posto boca abaixo, perverte os principios da percepción. A desaparición da normalidade, do fisicamente natural, pon en cuestión a súa esencia como tema iconográfico e convérteo nunha estrutura abstracta cuxa única función é ser imaxe. Como ocorría nas obras de Baselitz, o dito efecto comporta desposuí-la forma do seu rexistro semántico primitivo, obrígaa a deixar de ser unha figura lexible inscrita dentro dunha composición e, en definitiva, pasa a ser ela mesma composición.

Esta reflexión sobre os problemas formais da pintura, os límites entre a abstracción e a figuración, así como sobre a intensidade dun investimento concrétese con brillantez en *Composición con crestas* (2008), onde a *inventio* (iconografía) xa é referida no título como pura *dispositio* (composición plástica); deste xeito, o artista fai desaparecerlo condicionante perceptivo narrativo, e só se refire directamente a aquilo que é inevitablemente recoñecible, un perfil encristado de connotacións agresivas e animais.

Este mesmo carácter totémico e primitivo, que como en sordina se foi introducindo ó longo das distintas etapas que marcan a traxectoria en Nova York de Ciria, acada unhas estrañas cotas expresivas na que tal vez sexa unha das pezas claves da súa andadura última: *El ojo que llora ante la pintura* (2008). De novo, o compoñente narrativo, agora ademais dramático, imponse nun primeiro momento ante a nosa lectura; a presenza impoñente da figura, entre monicreque desarticulado e monstro salvaxe, próximo a determinadas composicións de Karel Appel, ofrece a súa dor ó espectador. Xa non hai subversión invertida, senón frontalidade expresiva que aparentemente deixa pouco espazo á ambigüidade. Malia non tratarse dunha figura descritiva, a presenza lóxica do óvalo negro rodeado dun

trazo vermello que flúe en tres bandas sinuosas, achéganos irremediamente á idea do choro, da dor sangrante xerada pola mirada. ¿Pintura que chora por *que* pintura? Posiblemente, pola que ela mesma representa: persistente coa especificidade do medio, sólida técnica e conceptualmente, desprazada do centro do mapa que parte do *bieanalismo* actual e a dixitalización da mirada impoñen. Tal vez o seu único destino sexa agregarse a esa pintura que “ha abandonado casi todo: el lienzo, el marco, la pared, los géneros...” e que renegan da súa propia condición a favor dunha hibridación constante con outras disciplinas; esa nova pintura que se enriquece deixando de selo, que se camufla na contaminación e distorsiona a súa especificidade para adaptarse ante un novo espectador que parece ter superado o artificio do réxime escópico. En definitiva, aquela pintura que trata de encarnar e exemplificar “una sensación embriagadora de ser por fin libre” ou ben, desde outra perspectiva menos optimista, que busca encarnar unha nova modalidade, *pintura porvir*, que será aquela que saiba dar “cumplida cuenta de su propia extinción”. Outra pintura cuxo resultado só pode ser un malentendido ou un paradoxo irresoluble: pintura que, para sobrevivir, debe afastarse das categorías que a definen como tal. Nunha inverosímil festa de disfraces, esa pintura opta por ser exactamente o oposto, o outro, ou o mesmo pero disfrazado: selo todo.

CUARTA PARADA: MEMORIA ABSTRACTA

A progresiva reconfiguración da pintura de Ciria sinala un continuo afán por desenvolver de maneira coherente unha defensa da permanencia e pertinencia do medio pictórico máis alá de modas, descréditos ou presaxios funerarios. Para Ciria, os emblemas da pintura moderna poden ser deconstruídos sen altera-la pureza do espazo pictórico, firme operatoria que o levou a posicionarse como unha das voces máis complexas da pintura española actual; de feito, o que o artista pon en xogo no seu discurso non é a reticencia obstinada á hibridación ou á expansión do medio (sobre este aspecto traballou, con singular lucidez, en diversas series), senón o desexo de corroborar na práctica a importancia da pintura no complexo campo da arte actual e a potencialidade que esta disciplina posúe para atravesar constantemente novos espazos conceptuais e formais. A súa actitude implica ir a

contracorrente, afirma-la pintura, “desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la vanguardia”²⁶, fronte ó seu ocultamento. Pero, sobre todo, busca construír unha pintura que se impoña á *percepción distraída*, á trivialización da imaxe, e que logre desestabiliza-la pasividade da mirada: o cadro convértese así nun foco para a inquietude, para a dúbida, en definitiva, para a reflexión. Ás duras e ás maduras, tanto nos momentos de recuperación positiva do medio como nos que se afirma con maior empeño o seu fin como vía de expresión, Ciria logra atopar novas canles para a súa investigación pictórica.

“Aptitud. Intención. Búsqueda. Concepto. Aportación”. Sobre unha rigorosa estrutura reticular branca, negra e vermella, ferida sutilmente por manchas fluíntes, José Manuel Ciria dispuxo en 1992 estas cinco palabras que ían marca-la complexidade do seu proxecto artístico maduro. De feito, o artista só decidirá embarcarse nun discurso abstracto unha vez edificado unha plataforma teórica que o sustente e, ó tempo, o aparte da posibilidade dun manierismo banal. Os seus inicios como artista encontraron un primeiro fito cando, alá por 1984, levou a cabo o seu primeiro grupo de pinturas con certo grao de homoxeneidade temática; reunidas baixo o título “Autómatas”, aquelas pezas presentaban estruturas antropomórficas osificadas ás que se lles extirparan os seus xestos particulares a favor dunha interioridade erosionada. O corpo foi, polo tanto, o primeiro motivo experimental de Ciria, modulado en series posteriores a partir de retallos expresivos; máis tarde, farao a través da progresiva destrución da figura orixinaria, como ocorre na súa serie, iniciada en 1989, “Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos”. Desligado finalmente da linguaxe obxectual, o inicio dos anos noventa coincidirá coa progresiva consolidación da imaxe abstracta, onde a mancha e a xeometría constituirán os estratos claves da súa indagación plástica.

Mancha e xeometría son o eco dunha obxectivación histórica, inmanente a ambos modos de entende-la abstracción que cristaliza coa modernidade, pero que ten unha longa historia. A restauración que emprendeu Ciria deste principio xenitor das heroico-vangardas non podía senón manifestarse a través da complexa problematización que supoñía a praxe pictórica dos anos noventa. Neste sentido Ciria converteuse no exemplo perfecto desa corrente que chegará a

atravesalo cambio do século e que se inscribe nunha abstracción posheroica e, aínda, posminimal. Pero o que desde os seus inicios delimitou definitivamente a orixinalidade e pertinencia da súa acción foi a lucidez dunha linguaxe que, apoiada nunha sólida plataforma conceptual, se situou á marxe tanto da redefinición manierista como da burla irónica, a melancolía lírica ou a resolución ornamental.

A reflexión sobre esta herdanza á que aludimos buscará a inmanencia dos conceptos visuais (a disposición cuadrangular *versus* a irrupción accidentada da mancha) encadeados polas conclusións da combinatoria dispositiva. E se ben esta parcela de investigación non define a totalidade de intereses da súa obra, ¿como non darnos conta de que, durante a súa produción dos anos noventa, as obras maiores, as máis innovadoras, foron precisamente as que puxeron ó límite as posibilidades dialécticas da mancha e a xeometría? A condición inasimilable dos constituíntes da primeira –aceite, ácido e auga- e as múltiples diccións que conseguirá impoñer á segunda, trazarán moi diversos niveis de intensidade expresiva que culminará nas series “Manifiesto” (1998) ou “Carmina Burana” (1998). E xa, marcando os primeiros anos do novo século, as series “Compartimentaciones” (1999-2000), “Cabezas de Rorschach I” (2000), “Glosa Líquida”(2000-2003), “Dauphing Paintings” (2001), “Venus geométrica” (2002-2003), “Sueños construídos” (2000-2006) ou “Horda geométrica” (2005) certificarán os vértices desta investigación en toda a súa amplitude.

A nova etapa que Ciria inicia en Nova York a finais do ano 2005 supón, xa o sinalamos ó comezo deste escrito, unha poderosa inflexión na súa produción determinada por dúas ideas claves: un arrefriamento pictórico a partir da recuperación da liña como armazón compositivo e a consecuente estabilización da iconografía, dirixida a estabilizar corpos hieráticos, sen rostro, próximos nun primeiro momento ás obras que Malevich realizara na segunda metade da década dos vinte. Nesta busca dunha sorte de *grao cero* sobre o que construír unha nova liña de investigación, o artista retorna, tal vez de maneira inconsciente, a un tipo de imaxe que recorda as que configuraron a súa primeira serie “Autómatas”. Durante o seu segundo capítulo en Nova York, o formalismo estrito que impoñía o debuxo liberarase da iconografía do

corpo para desestruturalo e abrir novas dimensións temáticas. De novo, a evolución suxire un paralelismo coa que desenvolverá nos seus inicios: moitos dos interrogantes que expoñía na serie “Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos”, nexos de transición cara á plástica anicónica dos anos noventa, volverán ser analizados por Ciria en “La Guardia Place”.

Este suxestivo discurso circular, onde unha primeira pegada alcanza maior profundidade ó volve-lo artista traballar sobre ela, non debe ocultar sen embargo a radical novidade das formulacións desenvolvidas en Nova York. Desde esta perspectiva, as razóns dun aparente regreso a fórmulas xa tentadas nos inicios da súa traxectoria, debe ser posta en relación co desexo de pechar un importante ciclo da súa produción e de tentar unha nova apertura cara ó futuro. Se as súas primeiras experiencias figurativas, trabadas pola liña de contorno, foron o impulso cara á súa obra abstracta expresionista da década dos noventa, a súa investigación acerca do debuxo desenvolvida durante os últimos anos é, do mesmo xeito, o xerme das súas últimas producións anicónicas: ó desprende-la cor da estrutura lineal, a mancha recupera a liberdade e o seu volume volve expandirse; sen embargo, o resultado que presentan as súas últimas pezas é aínda o máis expresivo, informal e dinámico que as súas manchas azarosas dos anos noventa, cuxo principal fito se estableceu na gran serie “Máscaras de la mirada”. Por outro lado, o dispositivo reticular adquire tamén unha entidade nova, dun rigor rotundo, ríxido e absolutamente decisivo na configuración da imaxe. A contención e arrefriamento ó que Ciria someteu toda a súa produción neiorquina inicia unha deriva tensa baseada na oposición radical de ambos extremos.

As pezas que integran a serie “Memoria abstracta” ilustran as novas cotas que acada o artista dentro da súa reflexión sobre os posibles enlaces entre o xesto e a orde. Fronte á mancha rota de “Máscaras de la Mirada”, onde a repulsión entre a auga e o aceite erosionaba a súa morfoloxía, Ciria ofrece agora manchas de cor plana que dialogan violentamente co negro; a sintaxe resultante posúe unha furiosa enerxía interior que parece litigar por liberarse da estrita compartimentación xeométrica que organiza o seu ritmo sobre o soporte. Tal dicotomía entre a encadeada serialidade do dameiro e o

poder suxectivo e dinámico do informe é, ó mesmo tempo, un sabio xiro de rosca ás tensións entre os medios compositivos e expresivos que ata agora diseccionara. O sorprendente é, sen dúbida, a súa capacidade para partir da dialéctica da modernidade e construír un traballo absolutamente desligado dos tradicionais relatos pictóricos. O acento na intensidade, no dramatismo, que posúen as súas últimas composicións non é un disface ou un veo que filtre unha idea xa explorada. Malia a persistencia por parte do artista de declarar que, inevitablemente, sempre termina pintando o *mesmo cadro*, o certo é que Ciria é capaz de transformar constantemente a pel da súa pintura sen, por iso, anula-la súa inconfundible identidade.

QUINTA PARADA: CABEZAS DE ROSCHACH III

O itinerario encadeado a través de distintas paradas que propuxemos ó longo do texto non presenta exactamente unha evolución lineal, sen censuras nin hiatos; ó contrario, as consecuencias creativas da produción de Ciria durante a súa estancia en Nova York responden a un discurso dinámico que en ocasións se solapa e que volve situar constantemente as claves xenéricas da súa produción. Pero máis alá das diferenzas formais que identifican e categorizan cada unha das súas series, o seu traballo sempre desvelou a importante veta conceptual que organiza o discorrer dunha obra desde unha exploración previa dos compoñentes plásticos: a Abstracción Deconstrutiva Automática como ferramenta para construí-la pintura na década dos noventa e a insistencia nun vocabulario formal rexido polas dúas grandes liñas da tradición abstracta, xeométrica e xestual, reexaminado e amplificado en “Memoria Abstracta”; a recuperación da liña como armazón compositivo en “La Guardia Place” e “Doodles”; a culminación da exploración do módulo como estrutura iterativa que pode xerar cambios semánticos a través da estruturación interna e o uso da cor en “Schandenmaske”.

Esta reflexión sérvenos para destaca-lo carácter estraño de “Cabezas de Roscharch III” dentro da produción global de Ciria. A súa serie máis recente aposta por unha pintura netamente figurativa, exenta de matices abstraizantes que dificulten unha lectura referencial pero definitivamente afastada do naturalismo. Trátase de rostros

sobredimensionados na súa escala, caras convertidas en campos de combate onde se establecen contrapuntos lumínicos e distorsións cromáticas, poderosos primeiros planos que apelan un cru diálogo co espectador. Pero, en calquera caso, retratos, sen máis derivas conceptuais nin exploracións formais que as que se xeran do desexo de converte-la la pintura nun fascinante acontecemento plástico. Audaz estratexia estética que lle permite a través dunha base sensible –afastada a fría temperatura dalgunhas das súas propostas conceptuais máis arriscadas- conectarse de maneira directa co que mira.

No contexto da iconografía referencial durante a etapa neoiorquina de Ciria, a figura expuxérase como un estímulo para a libre interpretación que, aínda na súa vertente máis figurativa, se orientaba cara á definición dos xestos esenciais do contorno dunha icona sometida a diversos niveis de *metamorfose*. Unha vez desintegrada a aparencia morfolóxica e, con iso, a idea de suxeito concreto e o seu *ser no mundo* –como dicía Merleau-Ponty–, a figura perdía a ancoraxe da súa identidade. En obras como *Mujer extraña*, *Bañista*, *Nueva bañista de formas redondeadas*, *Contorsionista I* ou *Contorsionista II*, todas pertencentes á serie “La Guardia Place”, o artista acentuaba a metamorfose que determina a perda practicamente absoluta do recoñecemento e a superposición das formas versátiles sobre as fixas, xunto a unha complexa tensión na ambigüidade do significado. En definitiva, a proxección de Ciria sobre o xénero da figura/retrato resolvíase dende o que Rosa Martínez-Artero titulou –entre signos interrogantes– *novas construcións do suxeito*: “un sentimento profundamente arraigado de contingencia y fragilidad (lo no definido), en oposición a la seguridad otorgada por la denominación (el orden jerarquizador del «uno»), produce un *sujeto-“yo”* de difícil descripción pictórica”. Tal dificultade xurdía nas pseudo-figuras de “La Guardia Place”, porque se trataba de corpos atravesados polo múltiple, polo despezamento.

En “Cabezas de Roscharch III” a dificultade non estriba en ve-lo retrato. As amplas marxes de icononidade que acolle o figurativo na pintura contemporánea permiten seguir falando deste xénero aínda cando se desvirtúa o concepto do *parecido*. O uso da liña, o volume, os recursos lumínicos, o manexo da cor nas súas escalas tonais e de

saturación, non se afinan para imitar un suxeito concreto senón para dicir novas cousas sobre a identidade plástica do artista. O suxeito do retrato, cando é real, non é dono da súa imaxe e apenas atopan unha cartografía que o oriente dentro do camiño da súa identidade. Pero o suxeito é tamén máscara, proxectou a súa identidade máis alá da súa propia morfoloxía para integrar un novo eu mediado pola pintura. En certo sentido, a representación do corpo alleo articula implicitamente a actitude do artista cara ó seu propio e, finalmente, cada un dos seus traballos acaba converténdose, dun xeito ou doutro, nun autorretrato.

En conversación Ciria revélame dous posibles detonantes, ligados á súa historia persoal recente, como raíz da súa nova serie: “Por un lado, el tumor cerebral en la cabeza de mi padre y su muerte; por otro, el viaje a la Isla de Pascua y el enfrentamiento con los Moais y lo primitivo de la cultura Rapa Nui”. Simbolicamente, estes dous acontecementos expoñen, por unha banda, a idea da cabeza/rosto como sinécdote dunha totalidade (cabeza como emblema dun eu humano doente e cabeza como icona dunha civilización perdida, respectivamente). Ó mesmo tempo, ambos feitos poden sintetizar nunha imaxe o binomio mortalidade-inmortalidade: o home vive e morre, é un punto minúsculo na extensión do que é o ser humano; a cultura, a creación, a arte, é, pola contra, o que permite que algo dese home logre ser inmortal, deixar unha marca na historia. O primeiro é un rostro ligado a nome, obxectivo; o segundo é un rostro social, un símbolo, non é, ou non quere se-la cabeza de ninguén.

Ó longo dos últimos dous anos, foron diversas as homenaxes que Ciria dedicou ó seu pai a través do símbolo da máscara perforada por unha mancha informe. Nelas, a cabeza é un *site* activo que expón o desequilibrio que produce a forxa da identidade e a súa asociación coa idea da morte. Como sinalou José Miguel G. Cortés, “una sociedad basada en la hegemonía del racionalismo y en el enfrentamiento de los aspectos contradictorios presentes en el ser humano es una sociedad que nos lleva a concluir que *tenemos un cuerpo*, sin llegar a entender que *somos un cuerpo*”. Asumi-la segunda afirmación permitíranos situa-lo corpo nun lugar onde “ya no será una frontera para sobrepasar sino una parte del conjunto simbólico donde la vida y la muerte tampoco se plantearán como

elementos antagónicos, sino como partes complementarias de una totalidad que conforma nuestra existencia”²⁷.

Por outro lado, Ciria traballou sistematicamente a súa obra como unha cartografía singular que expresa a incidencia creativa das súas distintas estancias por distintos lugares do mundo (París, Roma, Tel Aviv, Moscú, Nova York). Este carácter “nómada” estivo vinculado sempre co compromiso coa localización e non é de estrañar que a súa viaxe á Illa de Pascua determinara unha importante reflexión plástica.

Existe a teoría de que os Moais foron tallados polos polinesios como representacións de antepasados mortos. Sen embargo, para Ciria esta referencia queda solapada polo seu interese pola concepción monumental, a imponente frontalidade e a sintética expresividade destas esculturas. Neste sentido, o artista enlaza co interese recorrente ó longo da modernidade pola chamada cultura *primitiva*, entendida esta como a xerada polos pobos anteriores ós que inauguran a civilización occidental. Existe neste interese de Ciria cara ós Moais, non podemos negalo, un desexo de fuxida, de apartarse da complexa *densidade visual* da cultura de masas actual a través do refuxio nun símbolo do primixenio. Non obstante, o que para os pioneiros da arte do século XX foi un absoluto descubrimento que axudou á liberación do canon tradicional, para Ciria significa unha referencia máis que dixerir, analizar, traducir e incorporar á súa investigación.

Ser sobre todo rostro, imaxe representada, significa deixar de ser outras cousas. A ambigüidade que expón Ciria entre o retorno da figura e a súa persistente transformación antinaturalista, elaborada no marco de problemas formais da representación, sinala un afán de transgredir ou incluso negar constantemente a afirmación física e psicolóxica do xénero. Como unha maquillaxe dramática, estruturada a luzadas, as cores usurpanlle a verosimilitude á pel dos personaxes que integran “Cabezas de Roscharch III”. Tal vez sexa precisamente esta rechamante distorsión tonal, sumada á ausencia dun marco ambiental concreto e á ina movable posición frontal das figuras, os únicos camiños para garanti-la permanencia do eu nun momento de efémeros acontecementos e apresuradas transformacións.

Finalmente, “Cabezas de Roscharch III” debe ser vista como unha serie sustentada nos extremos. En primeiro lugar, extremos cromáticos, disonantes e arriscados na súa violenta combinación; en segundo lugar, extremos formais, que o levan a alternar sen reparos o carácter descritivo dalgúns rostros (penso, por exemplo, en *Crossed out liar* ou *Grunda*) xunto a pezas onde a deformación caricaturesca chega a situarse no terreo do grotesco (o seu impresionante *Self-portrait*). Pero, sobre todo, “Cabezas de Rorscharch III” é unha serie que, desde o agora, nos lanza ó extremo temporal oposto: o inicio. A figura humana foi unha das claves da primeira época de Ciria e xa, en pezas tan temperás como *Atormentado* (1987), *La espera* (1988), *Nadador* (1989) ou *Rostro* (1989), a composición atópase estruturada soamente mediante o rostro, a cor perdeu o seu carácter figurativo, actúan con nitidez as deformacións físicas como índice da expresividade e desapareceu calquera referencia espacial mensurable. De xeito tal vez inconsciente, Ciria configurou parte da súa evolución neoiorquina a través da revisión cíclica das súas series anteriores (xa o vimos con “Post-Supremática” e “Autómatas”, “La Guardia Place” e “Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos” ou con “Máscaras de la Mirada” e “Memoria Abstracta”). Con “Cabezas de Roschach III” parece pecharse un ciclo de estrutura circular cuxa única saída é unha fuga que rompa o seu perímetro. A seriedade de Ciria á hora de repensa-los compoñentes da súa pintura permítenos anticipar sen reparos o sorprendente e exemplar que será a configuración do seu próximo capítulo plástico.

¹ Sempre coa conciencia da imposibilidade de traducir sen varia-lo significado. A dita heteroxeneidade puxo patente en *Des tours de Babel* (1985) de Jaques Derrida, onde o autor sinala que non hai un orixinal da tradución, así como non hai tradución sen un resto intraducible; é dicir, toda tradución leva consigo unha ganancia e unha perda.

² ROSENBERG, Harold. “The American Action Painters”, *Art News*, LI, n.º 8, diciembre, 1952, p. 22. Tomado de SANDLER, Irvin. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Alianza, Madrid, 1996, p. 283.

³ LÉVI-STRAUSS, C. *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 332.

⁴ VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Gallimard, París, 1957, pp. 927-31.

⁵ REPLINGER, Mercedes. “El pintor en Nueva York”. Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, p. 31.

⁶ “La idea de un «yo» dotado de una forma estable y finita ha sido, gradualmente, erosionada, haciéndose eco de los influyentes desarrollos que el siglo XX ha producido en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades inherentes de lo humano”. WARR, Tracy. “Preface”, en WARR, T. (ed.) *The artist’s body*. London, Phaidon Press, 2000, p. 11.

⁷ MARIO PERNIOLA. “El cuarto cuerpo”, en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. CendeaC, Murcia, 2004, p. 110.

⁸ PÉREZ VILLÉN, Ángel L. “Tutelar la mirada, velar la visión”, en *Máscaras. Camuflaje y exhibición*. Córdoba, Palacio de la Merced, noviembre 2003-enero 2004.

⁹ DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, Visor, 1999, p. 15.

¹⁰ Nome do psicólogo suízo cuxas investigacións se orientaban ó diagnóstico das neuroses dos seus pacientes pola particular interpretación que estes realizaban sobre determinadas manchas “abstractas”.

¹¹ Declaración do artista recollida en TOWERDAWN, Joseph: Plástica y semántica (Conversaciones con José Manuel Ciria), en *Quis custodiet pisos custodes*. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, p. 43.

¹² CIRIA, J.M.: “Espacio y luz (*Análítica estructural a nivel medio*)” en *José Manuel Ciria. Espace et lumière*. Artim Galería, Estrasburgo, 2000, p. 56.

¹³ ABAD VIDAL, Julio C. “Pinturas construídas y figuras en construción”. *Ciria. Pinturas construídas y figuras en construción*. Sala de exposiciones de la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007, p. 42.

¹⁴ En 1996 Ciria deixaba por escrito a súa propia definición do concepto de máscara: “El concepto de «Máscara» se traduce en un triángulo que se multiplica en poliedro, en razón a la intencionalidad, al resultado objetivo y a la posterior interpretación particular. Pero no sólo en cuanto al acto creativo en sí, sino a la triple referencialidad que anida en todos nosotros, en el artista, en su obra y en el propio espectador. Somos lo que somos –también lo que no somos–, lo que creemos ser y lo que los demás conciben de nosotros. Porque cada vez que un pintor produce la evidencia de una mancha en una tela, le es imposible contar y predecir las asociaciones personales, sentimentales y estéticas que ese gesto es capaz de suscitar en un espectador determinado. El disfraz, la ocultación, el equívoco de enmascarar o enmascararse, el dolor..., facilitan un juego constante en el que, sin poder evitarlo, observamos que la máscara permite ver en su primera medida su condición ocultadora o reveladora, y a través de ella, la estructura, que tensa y destensa configurando el propio lenguaje. Posición desde la cual se legitiman cada uno de los lenguajes, en la que en último término se implica el espectador”. CIRIA, José Manuel. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, en *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*. TF, Madrid, 1996, p. 27.

¹⁵ DE DIEGO, Estrella. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁶ KUSPIT, Donald. *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006, p. 147.

¹⁷ “José Manuel Ciria en conversación con Rosa Pereda. El pintor en Monfragüe”. *Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje*. MEIAC, Badajoz, 2000, p. 65.

¹⁸ “Mientras que los Viejos Maestros crearon una ilusión del espacio dentro del cual uno podía imaginarse caminando, la ilusión creada por el Modernista es la de un espacio al que uno puede mirar y a través del cual puede viajar únicamente con el ojo”. GREENBERG, C. “La pintura modernista”, tomado de FRIED, M. *Arte y objetualidad*. Ensayos y reseñas. A. Machado, Madrid, 2004, p. 41.

¹⁹ “La pureza del medio había dejado de ser un imperativo crítico”. DANTO, C. Arthur “Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad», *Nuevas abstracciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 19.

²⁰ MITCHELL, W.J.T. “No existen medios visuales”. BREA, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.

²¹ CIRIA, José Manuel. “La mano ausente”, en *Box of Mental States*. Art Rouge Gallery, Miami, 2008.

²² KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal, Madrid, 2003, p. 257.

²³ Polo cotián debe entenderse aquilo “que hace del cuerpo una entidad dormida, plegada a los dictados de un discurso homogeneizador que lo instrumentaliza, hasta convertirlo en un *medium*, sin más función que la de servir de cauce para la expansión del sistema de valores dominantes”. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. “Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)”. SÁNCHEZ, Pedro A., y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.) *Op. cit.*, p. 19.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ CIRIA, José Manuel. “Volver”. *Búsquedas en Nueva York*. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, pp. 44- 45.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 47.

²⁸ REPLINGER, Mercedes. “El pintor en Nueva York”. *Op. cit.*, p. 23.

²⁹ GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 23.

³⁰ BARRO, David. *Imágenes [pictures] para una representación contemporánea*. Mimesis-Multimedia, Oporto, 2003, p. 94.

³¹ *Ibidem*, p. 19.

³² BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 136.

³³ GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 63.

³⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Barcelona, 2004, p.261.

³⁵ G. CORTÉS, J. M. *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

A SUNSET WITH CIRIA

We remained still that August day while the sun sank on the horizon, the heavens about to close their eyes. I understand the sadness of a sunset; its aftertaste is that of a farewell, as the sun flees to a new, undiscovered territory before the inevitable dawn of a new day. Ciria is not melancholy but his gaze at this twilight hour reveals a halo of innocence touched with curiosity. His open eyes, like the shutter of a camera, captured the moment on his retina as if it were eternal. Drawing on his stored wisdom he quoted Pessoa: “We don’t see what we see, we see what we are” and at that moment the sun then disappeared, leaving the sky tinged with the kind of imagery that speaks of the construction of beauty, a scene of dramatic, chromatic richness. Ciria stared.

The sky glowed with that palette of colors that tend to appear in the most brightly illuminated places. A world of light: reds, blues, yellows, bright reflections; hues that fade out and are reborn; shades which use colors to express through their power what they want to transmit to your soul: the delights of everyday existence, the poetry of small things. Then I said to him: -It’s like your painting, José Manuel. It calls for a creative gaze, in need of beauty. Here, as on your canvasses, there is a breakdown of figures that remind us of the transience and fragility of almost everything, like in a Shakespearean dialogue-. An intensity generating an impulse without whys, an assembly of the wild, the natural and the urban: Amazon masks, deconstructed nautical flags, stick men in La Guardia Place... “these reds are yours, your burning core.”

Ciria paints red hot and, as he does so, adds to his painting the beholder’s expression. He lives in paintings, thinks about paintings,

visualizes them and speaks about them all the time, their colors running through him like blood in his veins. His hands, like an extension of his fertile mind, glide along his canvasses, expressing his very heartbeat, obeying his orders, with colors bursting forth like unexpected lashes.

The Orense-born poet José Ángel Valente once said that “words know more than us.” In Ciria’s painting there is something more than words: a realm of mysteries that envelop you, awakening emotions, pulsating before your eyes like flashes of life. Sparks fly from his paintings, from the electricity of his hands, guided, I repeat, by his creative intelligence.

Painting to him is like second nature, in all manner of different shapes and sizes, exploring possibilities which open up a thousand possible options. His is a whole different way to interpret the world.

The afternoon faded away on that hill on the Playa de Loire. The gazes and conversation lingered, and painting seemed like a tangible panorama. The light abandoned its vigil. In Ciria’s eyes the sunset remained, not like a little death, but like a birth, the name of a new work: “Lusco fusco.”

From there, from that little world, surrounded by loved ones, we celebrated the presence of things. Night came like a silent, spiritual sentinel, and the fleetingness of it served as a compass showing the way. We are what we look at.

FIVE SQUARES THE AMERICAN SERIES

José Manuel Ciria moved his primary studio from Madrid to New York in 2005, soon afterwards finding new directions in which to take his painting. Nevertheless, his work since then has not been disconnected from his previous discoveries. In constant tension with his own work, Ciria has always undermined the possibility of describing his work as a linear evolution. On the contrary, his work has always consisted in revisiting certain concepts in such a way that elements that were subordinated in a previous visual system later become dominant, and vice-versa. Staining, geometry, iconography and surface, in varying arrangements determined by the combinatory, provided an excellent formal and theoretical basis for his *Deconstructive Automatic Abstraction (DAA)* conceptual strategy that drove the vigorous abstraction that he developed in the nineties.

His insistence on providing a conceptual grounding for painting that was also formally effective and corroborated by a large body of theoretical writing is useful for illustrating the uncanny *otherness* that is always present in this body of work, which becomes ambiguous when one attempts to classify it into groups. Furthermore, it becomes clear once again how, in contrast to the current focus on technology and the contamination of mediums that disintegrates the boundary between mediums and becomes part of a diversified time and space, either real or virtual and which, in any case, eschew the traditional closed module of painting, Ciria persists with the idea of painting “paintings”, which are objects that seem only tangentially contemporary and have been excluded from the trends guiding the biennials and Documentas of recent years.

Through this carefully examined decision Ciria paradoxically invites us to re-examine his work as a physical and material limit, to question

the idea of the highly developed surface, presented as a finished work with an unrepeatable and auratic totality, a classical metaphor of creative discourse, which the artist sees as being just what it is: an imperfect metaphor. This is the direction his work seems to take when he is using a support that has a memory predating the creative process of painting that he doesn't try to negate. The surfaces have content that has accumulated on the fringes of painting and, regardless of whether it becomes part of the discourse, it is not the outcome of a (manual or crafted, if you like) creative act, but rather comes from his permissiveness with the mark inscribed into conceptual reflection. Or, like in his recent use of sheets of insulation, he incorporates imminent deterioration and the potential for reflection. There is a potentiality that also takes shape in the reading of his recent New York iconographic repertoire where the possible divagations in meaning are multiplied, solutions awaiting critical narration or intuition by the viewer. Avant-garde strategies reconfigured through distancing and *post-modern* concerns are transported into an eccentric discourse in constant tension with the limits of the medium itself, expressing a tenacity of thinking about painting that rejects the slightest hint of banality.

In this regard, Ciria is a prime example of a tendency permeating the turn of the century, inscribed in a post-heroic, and even post-minimal, abstraction. However, what really distinguishes the originality and relevancy of his abstract work prior to moving to New York is the lucidity of its language, which situates itself at the periphery of mannerist redefinitions as much as ironic parody, lyrical melancholy or ornamental resolution. It is the consistency with which he has created original and alternative work that has established his status as one of the most important Spanish painters of the nineties. This

assessment, which numerous critics and Art historians have been making since the nineties, must also be extended to the work he has been producing in New York in recent years.

NEW YORK AS A RESEARCH LABORATORY

As mentioned above, Ciria decided to move to New York in late 2005 in order to *rethink* his painting, which in turn led him to modify the values that had been so successful for him during the previous decade and make some drastic changes in direction that would, once again, impede us from being able to categorize his work. Rather unexpectedly, the eloquent re-invention of his own language in New York came out of his examination of Malevich's body of work. However, in contrast to breakthroughs that emerged in the context of the Russian avant-garde leading towards an art that was disassociated from the object and, consequently, totally abstract, Ciria's interest was triggered instead by the late phase of Malevich's work that tended towards the representation of rigid bodies with solidified interiors heroically cloaked by rigorous draughtsmanship transforming them into subtle icons.

The first drawings Ciria made that displayed a shift towards a new language that differed from his previous gestural abstraction suggested a figurative exploration linked to those paintings by Malevich, even though the artist's interest in heads and torsos lacking any specific identity had already briefly appeared in the series "Rorschach Heads I" (Cabezas de Rorschach I), from 2001 and "Rorschach Heads II" (Cabezas de Rorschach II), from 2005. However, in the context of New York, Ciria's aesthetic thought originated not only in bringing back this iconography partially modulated by referentiality, but also in a new direction that included the condensation of free and expansive gestural staining within a visual structure delimited by a contour line.

And clearly, the rigorous analytic study of Malevich's work that Ciria undertook would not culminate in direct appropriation or reproducing what he saw. As we already know, Ciria is an innovator who proclaims his right to dismantle the legacy of heroic modernism in order to select from it the parts that are valid for him. There is nothing furtive about Ciria's incursion into Malevich's work. Rather, he seeks out a direct

confrontation as a starting point for his investigations. His figures no longer belong to the concrete world and his exploration of the boundaries between figuration and abstraction reject the particularly dramatic resonance of that phase of Malevich's work. Ciria casts all those determiners aside before setting out on the deconstruction of the internal structure of Malevich's imagery, allowing him to generate his own pictorial construction.

His earliest experiences in this direction were expressed in the "Post-Supremática" (Post-Suprematist) series and, working from this source, he began developing faces without any identity, hieratic bodies without flesh, figures with frozen gestures. The word hieratic, which we now use to describe a severe and immutable expression, in Greek originally had a meaning that referred to the sacred and, thus, to timelessness. If the great poets have always rescued words from the process of erosion to which they are exposed through everyday use, Ciria rescues those individuals from their own history, from their own humanity, and he reinvents them as icons, isolated from any commonplace narrative, placing them at a threshold between figuration and abstraction.

FIRST STOP: LA GUARDIA PLACE

The process of disarticulating the Being with respect to its carnal base constitutes, as we shall see, one of the possible avenues for the analysis of the paintings Ciria has made in New York. This exploration is initiated by the reinvention of his *Malevichean automatons* through an acceleration of the decomposition (de-codification) of body identity. From this moment onwards, the logical evolution of this idea will express continuity as much as rupture. There is continuity because in the early paintings a very special tool for the later work was found, which was drawing as the structure of form. And there is rupture because the early figures would be modulated to a degree where a territory of progressive liberty became possible using forms that would promptly cease to be regulated by the logic of the body making it necessary for us to see them in a different way, or to read them in different terms. This shift is the origin of what is doubtlessly one of Ciria's most brilliant and exceptional periods, marked by the expansive

group of paintings that make up “La Guardia Place”, which could be considered his first specifically American series.

Families of drawings of varying referential intensity emerged out of Ciria’s explorations into drawing, and in all of them we can intuit the presence of a fragmented morphology where realities are re-instituted, yet without ever coming close to descriptive interpretation. The drawing structuring these pieces harbors a vital yet petrified matter within itself that is ultimately conceived as the kernel of an iconic sign that, in its multiple nuances, devours its legibility. At the same time, it is the only means the motif has to defend itself against the threat of its own disappearance. If drawing did not exist, the stain would expand in a haphazard process that might end up being quite similar to Ciria’s abstract production. Nonetheless, we must not understand this drawing as being just a demarcation or edge of the stain. Line becomes a structural and compositional device for the image, defining new iconographies and opening up the possibility for regulation and modular repetition.

Through patient observation of the paintings that make up the “La Guardia Place” series one may become aware of the recurrence of the same formal element throughout many different pieces. Concretely, it is the insistence on certain syntagmas of iconic construction whose variability is stimulated by tonal vibration, placement and their relationship with the ground. Ciria’s interest in the combinatory and repetition of the same module or matrix is located in a territory that incorporates a complex semantic transformation for each new register. As a result of the variation between what is found on either side of the drawing’s precise edge, (its interior and its relationship with the ground, which is outside of it), and the constantly nuanced and occasionally transgressed immanence of what defines it as a matrix (the nearly identical description of its profile), repetition is now understood as semantic reactivation. Through this process we can see to what extent the artist is interested in achieving the solidity of the visual text, but only so it can be taken into a different state afterwards.

The relevance of modularity in Ciria’s work lies in how it enables an ongoing exploration, or a systematization of his exploration of the

subject. The surprising thing is that his exploration does not lead to over-refinement. In fact, in this series Ciria made self-proclaimed “rare” paintings, (rare in the sense¹ of undercooked or unfinished) that, without falling into eclecticism, avoid the sensation of volume, which is now filtered through an inconclusiveness that gives his paintings a novel freshness and rich impulsiveness where seemingly anything could happen. The artist’s capacity for reflective thinking is what opens the way for the potential *not making*, which is what clashes so sharply with the unity of modernist utopian discourses and engages in a new approach where concern for the facture of painting disintegrates. When we analyze the “La Guardia Place” series we can appreciate how he abandons the insistence on formal nuance -which for Ciria lies in the realm of the European tradition- and shifts towards a less stabilized approach that is evocative because of its *raw* appearance and that he sees as being associated with the gestural dynamic of North American painterly experiences.

Ciria expresses a constant, however subdued, questioning about the symbolic sustenance of the work in “La Guardia Place” that makes the re-adjustment somewhat uncomfortable. We have seen his figurative work where the clarity of what is narrated becomes destabilized, his abstract work with intimations of a figuration that never quite materializes, and his other work where the terms dissolve into an unstable iconography. In all the work the ambiguity of the semantic value contributes to the work looking like it is not conveniently finished because the opposing terms seem to appear in equal density and, because of that, they neutralize each other, erasing their difference, and it is precisely that which escapes the opposing terms that gives it its possibility.

There are, however, other factors that ultimately determine the aptness of the adjective “rare”. In *The Tradition of the New*, Harold Rosenberg stated that “at a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act-rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or express an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event”². Ciria’s current paintings go back and forth between the image and the event, one for the other’s sake, one

motivated by the other. This split meeting point comes into being as a result of Ciria's concern with forcing the mechanisms of painterly practice, which now draws upon an odd conjunction of traditional European Modernism and the late formalism of North American abstract painting, a somewhat rusty set of tools the artist *bricoleur* puts back into action achieving new results. Raw, indeterminate painting in which the rhetoric of the visual text always maintains the desire for a different emphasis. In mythology, Levi-Strauss says, emphasis is "the visible shadow of a logical structure that is kept hidden"³. Ciria's "rare paintings" incorporate this flexibility, implying more than what they apparently express, like a burgeoning palimpsest yet to be re-written.

Conceptually as well as purely visually, however, the focus of this series makes a shift towards other multiple derivations ranging from a tonal dissonance, (particularly refined and enigmatic in the "Winter Paintings" suite), to his explorations into using polyvinyl paint on insulation panels. This latter material, as unstable as the image that it might reflect, so fragile and seemingly ephemeral, reveals to us an aphoristic awareness regarding its relationship to time. It never ceases to be disturbing how an artist so interested in the physical permanence of his work is now involved with temporal concerns that desacralize the eternal and surrender to the mutable. Is this an expression of post-modern cynicism? No, it isn't. But, neither is it a daredevil experimental game like it was in the "Mnemosyne" series (1994), where the paintings self-destruct on the stretcher. We now find ourselves confronted by a new attitude that unabashedly defies the idealization of the finished work and positively engages the "performative" aspect of painting. Visual construction remains latent from the moment when the transformation materializes itself into the ongoing discovery of the painting's identity. This vindication of process casts the paintings into an indeterminate present defined by the articulation of a protracted becoming.

Explorations with such a profound theoretical dimension do not deny but rather integrate the most "sensorial" aspect of painterly techniques. Certainly, the chromatic intensity of Ciria's latest work would perhaps have no explanation without taking into account his

visit to the Dominican Republic and other Caribbean countries in the months prior to preparing his traveling exhibition in the Americas, which began in the summer of 2008. Furthermore, the *tough strain* of the Spanish tradition he was schooled in is at work in the synergy that drives his painting. For example, in the reds and blacks that dominated a large number of his abstract paintings from the nineties, and that can now be seen alongside new influences in a breathtaking syncretism. Harmony between disparate centers is the unique origin from which a universal work of Art can be born.

What is more, the color of the surface itself also forms part of the broad spectrum of color of those paintings where the canvas has been previously manipulated. This fact, which has provoked so many observations about Ciria's evolution, manifests itself in the "La Guardia Place" group as a new category that arises out of the combination of his New York paintings with painting on supports that had previously been used to cover the studio floor while he was working on other pieces. The integration of those chance occurrences does not just encompass the memory of the support but also memories of Ciria's previous work. Specifically, between 1995 and 1996 he painted "El Jardín Perverso I" (The Perverse Garden I) and subsequently in 2003 "El Jardín Perverso II" (The Perverse Garden II) *suites*, which both belong to the "Máscaras de la Mirada" (Masks of the Gaze) series, and were also based on the same idea. Chance, as an aleatory device on a free flowing path over the surface, then became the starting point for paintings in which the first accidental stains were re-invented through the painting process. The plastic tarpaulin, trampled and stained by the echo of artistic activity, was recycled and was appreciated for its expressive immediacy and, moreover, because it exemplified the concept of chance that was simultaneously inclusive of a memory intimately linked to the artist himself.

And once more for Ciria, the intense unpredictability of rhythms, frequencies and flows, masses and colors were the expression of an impulse that he thought warranted exploration. The visual information placed *rawly* on the canvas by chance may be moved around as part of a strategy for creating a structure for giving formal coherence to the work. In fact, all those random stains are initially disoriented, out of

place and without a clear relationship to each other before becoming complicit with the visual arrangement made by the artist. In this intersection between “La Guardia Place” and “El Jardín Perverso” (The Perverse Garden) the artist has found a well-balanced combination of two extreme expressions of chance and control. The operationality of this syntax is the result of a highly demanding subtlety in which previously non-existent links between accidents woven together by the strong iconography integrated into these paintings can be found.

The transformation of the pictorial concept that we have been describing in Ciria’s work, the shift from expressionist abstraction towards raw and unfinished painting, the complex symbiosis between form and meaning, and the conceptual complexity that sustains his painting, are factors that seem to alter the “Apollonian” extreme of pacifying the gaze that Lacan attributed to painting. As much for the observer who is familiar with the artist’s career as for one who is seeing his paintings for the first time, José Manuel Ciria’s current work certainly provokes an uncanny sort of astonishment.

FORGING THE MASK

In “Some Simple Reflections on the Body”⁴ the poet Paul Valéry takes apart the notion of the unique body giving and gives us three points of access: the first body is the asymmetric mass that reaches my gaze and has no past, being as it is an entity that I always experience in the present. The second, “so dear to Narcissus”, is the uniform wrapping perceived by others, whose surface I can see get older but have no intimation about what it might hide inside it. The third body, nevertheless, is deprived of its unity: it is the open body, shredded and dissected into *histological cryptograms*, which we only have reference to through the words of doctors.

The iconographic repertoire that José Manuel Ciria began in late 2005 with the “Post-Supremática” (Post-Suprematist) series, and which would continue through 2006 and 2008 with “La Guardia Place”, could illustrate the irreconcilable narrative of these three bodies. In the new space of his New York studio the artist embarked on a course

that he would then modulate without fully knowing the implications of its development. The calculated detachment of the gestural expressiveness of his abstract painting in the nineties would find its origin in the simple refuge of drawing as compositional structure. After finding this initial solution the stain of color would be modulated by the architecture of a line that brought specific meanings to the surface. Drawing, with its clear cut prerogatives, initially retained the stigmas of its origin; figures, torsos and faces focused the contingencies of the stain, turning it into the inflamed skin of the *androgynous Malevichean automatons*. But, shortly afterwards the morphological descriptions of these bodies would transform, opening up into iconographies that, despite still having a biomorphic nature, would cast aside the rigor of bodily description. And, at this point, the physical dimension disconnected itself from the subject’s rational filters. There is more to be said about bodies –or, more specifically, organs without bodies⁵– because both the outright figurative and the decidedly abstract paintings from Ciria’s New York period ultimately coincide in a single formal eloquence where line and the containment of chromatic temperature impose themselves.

As in Valéry’s third body, the most complex iconographies of “La Guardia Place” have gotten lost within their own skin, casting away every trace of their predictability. The part resists being represented in its totality, the body disassembles itself and the figurative subject succumbs to a multiple corporality. The problematic Ciria is investigating engages with the contemporary conception of the subject⁶ and contributes to the graphic projection of a reality of a different nature.

In addition to the three bodies mentioned above, Paul Valéry puts forth the idea of a fourth body that is not subject to the regimes of social control and that seemingly comes out of dissatisfaction with other bodies. More like a thing than a living organism⁷, it’s located in a territory where what does not exist can come into being; the fourth body is defined however I need or want it to be. There is a new level, governed by a dimension that has autonomy from the other three, (the displayed body, the body seen, the body that opens), and conceals the “I” that society requires as a public identity.

A second skin over the surface of the contingent, a threshold that usurps verisimilitude⁸, the mask can be a tangible conceptualization of the abstract fourth body. An “I” covered with a mask presents us with an image that is new but which is perceived as a *counterbody* or as a contradiction where what reality seems to be is not what it really is. A vessel of connotations that transforms us into the Other, the mask operates at the uncertain threshold of identity. Certainly, it re-situates us in order to suggest the existence of an absence, the power we imagine in the Other and which is supposedly lacking in us⁹.

After having executed and dismembered the body in his following series, “Schandenmaske”, Ciria moved on to designing the simple contour of the mask. This shift in the center of gravity of his subject matter has undergone subtle gradations that become evident in how the faces of his *Malevichean* figures are no more descriptive than the new closed in ellipses. Is this a mask on top of a mask? The artist’s conceptual operation now consists of distancing the face from its irreducible natural context, which is the organicity of the human body. In contrast to those bodies that apparently have no identity, Ciria now proposes an identity without bodies, a reduction that begins to interfere with the strings that still tied his morphologies to humanness.

However, in order to understand the scope of Ciria’s dialectic with this issue we need to look at the antecedents that have marked the shape it currently takes. The formal language Ciria developed in the nineties has been circumscribed by criticism, and oftentimes, to a concept of abstraction that eludes any examination of other practices of the enunciation of symbols. Nevertheless, it seems, during his New York period the artist’s concern with varying degrees of referential identification has popped up at different times in his abstract work and, specifically, the idea of heads or masks has been the thread linking them together.

After his early phase rooted in expressionist figuration, Ciria emerged in the nineties with solid ideas for a model of abstraction. After 1992, precisely the same year he discovered plastic tarpaulins as a support for painting, Ciria had his first experiences with making *collage*. Ciria began to incorporate easily recognizable cut out images into his

collages at just the same time that he was moving decidedly into abstraction. In general terms, the feeling or meaning that the figures cut out and pasted onto the painted surface are intended to express never loses awareness of a function that goes beyond the iconographic, which is that they can function as a visual counterpoint or even an instrument for organizing the formal resolution of an abstract painting. Along those lines I am thinking about paintings like “*Palabra, color y sangre*” (Word, color and blood), “*Sencilla historia de amor*” (A simple love story), “*Todos escondidos*” (Everyone’s hidden), all from 1992. Nevertheless, there is a small painting from this year titled *Cabeza* (Head) where eyes and lips taken from a magazine and laid on top of a totally abstract painting and do, in fact, emphasize the figurative convictions of the title. Effectively, the eyes and mouth integrate the abstract chromatic flow into a referential semantic whole. What we see, before anything else, is a head.

The period of time that spans from the slightly awkward first attempt at integrating abstraction and figuration and the following occurrence of it is indicative of the development of his completely abstract paintings of the nineties. It was in 2002, in the paintings titled, “*Cabezas de Rorschach*” (Rorschach Heads)¹⁰, when Ciria began to represent the shape of human profiles whose eruptive interiority canceled out the specificity of the face. The title is an allusion to the Swiss psychologist whose research was oriented towards the diagnosis of his patient’s neuroses based on their personal interpretations of certain abstract stains. More than just bringing to mind the famous visual *test*, which tells us about Ciria’s interest in subconscious processes, in this new series the activation of the viewer’s gaze emerges out of questioning the objectivity of its meaning.

The figures that belong to “*Cabezas de Rorschach I*” (Rorschach Heads I), do not exhibit any clear physiognomy apart from the silhouette that defines the head, neck and shoulders. The face, however, appears as an explosion of color where there are no shapes that suggest human forms (nose, eyes, lips...) and, consequently, no insight into the mental state of the *personage*. Nevertheless, the violence of the reds, the density of their application that extends beyond the edges of the figure, can cause the viewer to discover a

production of meaning as a consequence of the undeniably dramatic absence of features.

Adorno observed that works of Art are *enigmas* that, when they are saying something, are also hiding something else. This mystery would require the viewer to engage the complex exercise of transcending the interiority of a work of Art to close a semantic code that will always be opened again by the gaze of a different viewer, or even when the same viewer sees the work a second time. For José Manuel Ciria as well, there is no single meaning for a work of art and neither can one be formally constructed. “There is nothing remotely similar to a literal meaning, if by meaning one understands a clear, transparent concept regardless of the context or what’s in the mind of the artist or the viewer; a meaning that could act as a limit to interpretation by being outside of interpretation, a signified outside of signification. Interpretation doesn’t exist without the work of Art and never produces results, aside from purely analytical ones”¹¹. More than meaning, which he nevertheless thinks is a valid goal, Ciria is interested in the concept that is joined to the signifier “to construct a linguistic sign or a complex of meaning associated with the diverse combinations of linguistic signifiers”¹².

From this point of view, Ciria presented an approximation to reading that goes beyond mere iconographic interpretation. The formal structure of the head and its pictorial resolution is far more important than possibly recognizing a certain degree of mimesis or the drama inherent to the six pieces in this series, titled “Víctimas” (Victims), made during his first stay in Tel Aviv.

Because in the paintings from this series made in 2004, such as *Tres máscaras*, *Cabeza sobre negro* (Three masks, Head on black), and *Cabeza sobre rojo* (Head on red ground), the oval of the face is taken out of its irreducible natural context, which is the organicity of the human body. The head and neck no longer appear and there is just an oval stain that suggests something that is unidentifiable yet somehow familiar because of the painting’s title. The distancing of figuration, which has ceased to be such, is accentuated by the incorporation of a precise compartmentalizing strategy as a ground in

which the head is placed within an experimental and analytical painting that negates any possible connotations of its exact iconographic origin.

In 2005, when Ciria went back to exploring these same issues in the “Cabezas de Rorschach II” (Rorschach Heads II) group, they became sectioned and individualized in pieces such as “*Cabeza sobre negro*” (*Head on Black Ground*) and “*Cabeza sobre rojo*” (*Head on Red Ground*), and their disturbing presence ultimately became multiple in “*Tres máscaras*” (*Three Masks*). In these new paintings, the artist has carried out a purification of the ground and placed fleeting watery tonal variations and discreet compartmentalizations on it. The fractured stain, whose expressiveness in the Tel Aviv paintings now pushed it beyond the head itself, was now set inside a physical interior firmly contrasting with a ground upon which it cast a light shadow, taking the linear rigor of his first New York paintings a step further.

There are, however, still more examples that demonstrate that the head-mask theme is a recurring emblem in Ciria’s work. As part of a larger shift towards cooling down the expressive charge of his previous work, Ciria produced the brief “Estructuras” (Structures) series during 2006 at the same time he was developing his “Post-Suprematist” series. Even though they are comprised of complex “linear grids”¹³ incorporating an internal void and, consequently, reject the sensuality of physical mass, because of their titles and general layout we can identify them as faces that are, once more, disconnected from any physical body that might “explain” them.

Already within the formal and thematic explorations encompassed by “La Guardia Place”, the mask had been stated directly in paintings dating from 2007, such as “*Máscara y tres elementos*” (*Mask and three elements*), “*Cabeza máscara*” (*Mask Head*) and “*Máscara africana*” (*African Mask*). Nevertheless, in the series as a whole we see how the new formal conception Ciria developed immediately afterwards really hinged on two pieces made in March of 2008; “*Bloody Mary duplicado*” (*Bloody Mary duplicated*) and “*Cabeza sobre fondo verde*” (*Head on a Green ground*).

In both pieces, the *disegno* has been pared down to the description of a simple elliptical structure, in contrast to the free and expansive protean iconography that dominates the series as a whole. However, the originality of both of those paintings is drawn from their color and its contrastiveness. For example, the greens and oranges, which are not at all common in Ciria's work, and the way he brings back the red in "*Cabeza sobre fondo verde*" (*Head on a Green Ground*), whose fluid interaction with the white makes it start to shift towards pink. These are new chromatic dimensions that indicated the direction he would take in his more recent paintings from the "Schandenmaske, Máscaras burlescas" (Schandenmaske, Burlesque Mask) series.

The estrangement resulting from these choices is augmented by a new way of conceiving the pictorial act where the accidents are emphasized at the same time that the gesture of the action disintegrates, which we will see later on when we examine the various interpretations that are opened up by the formal analysis of this new series.

SECOND STOP: SCHANDENMASKE MASKS

The Latin term "persona" comes from the Etruscan word "phersu" that in turn comes from the Greek "proswpon", which was the name of the mask worn by tragic actors to make their voices carry further (*per sonare*). Formally and conceptually, the "Schandenmaske" series is the culmination of Ciria's search for this original meaning¹⁴ bound to the desire *to be other* and to subvert the established in order to engage in a metamorphosis in which "one becomes aware of deception and appearance, or in other words, the disguise. It ultimately turns out not to be Zeus who seduces his victims but rather the *other*, or the *others*"¹⁵. As we have already seen, the artist has understood this process progressively, working from a whole in which the body opens up until it now produces an I camouflaged by the mask as a paradigm for what the body intends to invent about itself.

But, "Schandenmaske" is also a substantial examination of the language of painting and its interstices, time and memory, order and chance. In relation to Bruce Nauman's piece *Mapping the studio (Fat chance John Cage)*, Donald Kuspit remarked that for the post-modern

(or post-artist) artist chance is no longer as creatively significant and inspirational as it was for Cage, or before that, for Duchamp: "Chance is no longer the dumb luck of Art; in post-modernity it has become an everyday event, that's how it happens on the street"¹⁶. In the "Schandenmaske", I believe there is a lucid awareness of the importance of chance parameters. In contrast to the rejection of the creative inflection of the uncontrolled, Ciria has made this aspect of his painting from the nineties highly prominent and has once again integrated it into his painting as a negation of his own creative gesture.

The search for the accidental had been one of the principle directions José Manuel Ciria pursued based on his DAA working method. He was able to create unexpected textural fields by using techniques like *decalcomania*, *frottage*, *grattage*, runs, drips or spattering. The incompatible combination of oil, acid and water, as well as the incorporation of several other chemicals, gave the stain a spontaneity that sometimes resulted in it "painting itself", in the sense of moving over the surface by itself and generating its own space and time. The artist's hand is no longer metonymically reflected in the stain, and the only thing now visible is an echo filtered through the eruption of the automatic processes.

In contrast to the strict formal control demanded by the complex modulation of line in the "La Guardia Place" series, Ciria has now shifted his creative axis onto a different plane, which is the placement of color within a simple recurring structure, such as the one forming the contour of the mask. Color, nevertheless, becomes freed from conscious repression and is allowed to wander from one side of the canvas to the other, turning the accidents into the protagonists. Fluctuating in this way, chromaticism twists and folds, takes new directions and sometimes defines its own edges, such that "my gesture always becomes residue"¹⁷.

This movement is interesting in two ways. On one hand, it heightens the semantic ambiguity of the work, in consonance with the artist's entire New York period; and on the other hand, it transcends gestural expressionist poetics without violating one its fundamental principles: *flatness*. The idea of apparent purity is a fundamental aspect of the

modernism that was defended by Greenberg's¹⁸ formalism and then taken apart by Steinberg's, Mitchell's or Mary Kelly's responses to it, not to mention a number of contemporary trends where all kinds of contamination¹⁹ are accepted, and is not taken up again by Ciria out of mere fetishism. For Ciria, flatness has a symbolic meaning; the mask is a curtain so heavy that what lies behind it cannot be revealed. Looking at these paintings involves a constant doubt where it is never possible to decode what they are holding inside. It puts on display, it shows the mask to hide the face, but instead of being a veil it is an impenetrable wall.

If for Mitchell "to see painting is to see touch, to see the movements of the artist's hands"²⁰, in a complex tangle of the optical and the tactile, Ciria decides to neutralize the effects of tactility. The *carnality* that Berger attributed to painting becomes pure illusion in Ciria's work, a mirage that vanishes as we get close to his paintings; there is no volume, no spaces to go through and no evidence of his actions. Instead of floating on top of any specific space the masks are imprisoned within it, like a violent afterthought tattooed on the skin of the support. There is no space or solid foundation to locate them in, as the masks do not reference anything apart from their own existence. The artist himself admits that this is pre-meditated, even though it is resolved using chance-based elocutionary strategies: "Making it so that the first question that ones asks when they see the paintings close up is 'how was that painted? What technique did he use? How were the textures integrated to get the volumetric forms? Did he use brushes? Did he paint it by hand? Maybe the painting painted itself and the only thing that needed to be done was to let it express itself. Several years ago, I wrote in a text that I'm not a painter, that what I wanted was to organize a "scenario" where painterly events happened. My paintings are made by chance, not by my hands. It's the paint that takes over and tries to express itself. It's my mind that follows an event, in the same way as the brushes, the oil color, the tubes of paint, the tools, the varnishes and oils..."²¹

However, this frozen two-dimensional drama is also a subterfuge, a disguise. Amongst the "painterly events" that the artist creates, dripping or spattering paint onto the painted image, he also

superimposes a new formal plane on top of it and makes it emit a powerful atmospheric energy that acts as a screen mediating between the viewer and the chromatic spectacle of the flattened mask. It is the only option presented by the artist to keep the distance of viewing from completely collapsing and directly making us one with the mask.

Ciria's masks have no gesture, neither in their expression or the way they are painted, nor do they have any kind of setting. We do not see them appear, they are simply there. If the representation of a body evokes narcissistic feelings, if "representation implicitly articulates the artist's attitude towards their own body"²², then the mask would be a double negation of the creative subject. The metonymy has shifted: the stain is not the artist's gesture, rather the absent hand is the absent body. We intuit a paradoxical irony in the representation of the mask; if it is to function as a veil that conceals then Ciria's pictorial process negates any other meaning from emerging beyond the occlusion of the chromatic stain.

BOX OF MENTAL STATES

In opposition to the quotidian body understood as a dormant entity²³, its only antithesis is the wakefulness "capable of making an alert body, of making a body that is constantly in tension and 'distressed', that interrupts the voracious expansion of the dominant ideological system"²⁴. Behind Ciria's most recent work there is a long series of antecedents, of explorations that have passed through one stage after another. As the first level of thematic-referential reading I have suggested unveiling a series of formulations directed at questioning or negating the *everydayness of the body*. The mystery of this metamorphosis has been incarnated into a second formal-conceptual level that has arisen out of drawing as a means of enumeration, exploration and assessment.

Iconographic metamorphosis, as well as the idea of combinatory possibility, seem to have gained a lot of momentum since the beginning of Ciria's New York period. This is true in two ways. Firstly, the geographic change made it possible for a definitive stylistic shift to develop that initially materialized through a very specific assertion;

"I didn't want to go back to the gestural abstraction I was doing before New York"²⁵. And secondly, the professional commitments that have motivated frequent returns to his Madrid studio seem to have been like a point of inflection in regards to going back into the work he was doing in New York; "A lot of ideas have come up during my trips between the two cities. And, one atmosphere, Manhattan, has seemed more and more relaxed, free, and without pressure"²⁶.

In our conversations about the implications of those trips, Ciria has always insisted on the importance they have for the evolution of his work. Going back to New York after a period of working in Madrid meant being able to look at the paintings left in the La Guardia Place studio in a detached way, as if they were not his, but he needed to find some kind of decisive response to them. He cannot start working on them again because there is no correspondence with his new creative state, and that is what spurs his desire to go in another direction, caught in a schizophrenic succession of *mental states* where time and memory become repulsive. Thus it should not be surprising that Ciria has given, precisely, the title "Caja de Estados Mentales" (Box of Mental States) to his sketchbook, which has been like a privileged witness to the artist's movements, processes and experimentation in recent years.

I would like to pursue this further, however cautiously, because all of Ciria's New York series negate the previous ones as much as they confirm them. What has driven his work in recent years has reflected the energy generated by the dynamic between these two cities, which the artist himself sees like two opposite poles. Nevertheless, just as we have been able to see, there is an uneasy harmony that ties together all the states of his latest work; it is a topography the artist seems to materialize unconsciously, even when he tries to renege on what he has explored previously. In this way, Ciria's future is still inscribed in the circular structure in which he is bound up in a constant conflict between what is his own and what is not, and to an unconscious longing to always paint, as the artist himself has admitted, the same painting.

Ciria's drawings express this back and forth. On one hand, they are part of a sketchbook focused on the graphic resolution of spontaneous

ideas, and on the other, they are a tool for assessing and analyzing the formal possibilities and conceptual model of a unique pictorial project. So, even though their structure is based on the oval, and subsequently by more complex linear organization, it is impossible to articulate a strict evolutionary order to their analysis. The iconographic network that supports the whole is also what accentuates the fluidity of ideas and new compositional relationships. The number of repetitions contained by his sketchbook as a whole produces "a reservoir of possibilities that are integrated into the draughtsman's memory as potential thematizations that articulate new closures in meaning"²⁷. Thoughts and obsessions that appear and reappear melted down, expressing compulsive visions, rhythmic variations and expressive twists. A collection of ideas with a common origin, manifesting themselves in the reflection of the specific dynamic of each moment of the creative act.

THIRD STOP: DOODLES

The modular experimental nucleus that clearly formed the basis for the "Schandenmaske" series, gives way in the "Doodles" series to an iconographic freedom that does not adhere to any authoritarian order. Furthermore, a new kind of figure appears here that is similar to the idea of children's stick men that Ciria had already partially developed in the *Divertimentos Apelleanos* (Appelian Diversions) series of 2006 that are an energetic mix of the Cobra temperature and the naiveté of Miró and that materialize into "stridently colored petrified feeling dolls with frizzy hair and eyes popping out of their heads that are not intended to be either barbaric or show any kind of *angry expression*, but rather to recover the tradition of reflecting upon painting within painting"²⁸. So, while those paintings ironically remind us of kindergarten finger painting as one possible avenue for artistic renewal, in the paintings we are now discussing the connotations of playful and technical innovation have disappeared.

Perhaps the freshest and most *Miró-like* of all the Appelian Diversions, *El orejas saludando* (Big Ears Says Hi) from 2006, exhibits a broad and garish chromatic repertoire, presents numerous simplifications and physiognomic malformations and, especially, brings to the fore a

sagacious understanding of the aesthetic modes associated with children's creativity, which has not yet been stifled by tradition, training and artistic experimentation. In the painting titled *Doodle* (2008), the body is an outlandish broken apparatus, a personage with an oversized oval-shaped head and whose other limbs are synthesized. But those kinds of distortions, which seem to hark back at the dislocations of *Art Brut*, now contrast with the painting's refinement. Once again, Ciria presents a mixture of temperatures that intends to avoid being boxed into a single unifying discourse. The banal and *naïve* aspect of the icon seems to be disconnected from the rigorousness of the visual construction, the rigorousness of the compositional organization and the bold distribution of color. The result is a fascinating image with a hypnotic energy, where the muted violence of the fragmentary and deformed is superimposed onto the oppressiveness of the grid structure. This time, however, that superimposition is merely a deception. The flatness of the image and the confusion of planes that make up the "ground", (the red rectangle, the grid and the gray field. What spatial hierarchy exists between them or in regards to the figure?), create confusion that is, in actuality, the fusion or interference of all the formal elements on a single plane. The possibility of dissecting the figure and ground relationship both visually and in terms of its meaning and legibility is another visual convention that Ciria is trying to eliminate in this considerable painting. Trapping this stick man full of life in a regulating structure is perverse, as it is perverse to violate the geometric rhythm by introducing a free form body spilling out. Perhaps, the space where these figures can become conscious of the space around them is in the open expanses of the garden.

For Ciria, the metaphor of the garden conceptualizes one of his favorite themes, at least in his paintings from the nineties and under his *Deconstructive Automatic Abstraction* system; we are referring to the techniques of controlled chance where the artist's hand is no longer reflected metonymically through staining, but begin to impose their own limits. One of the many ways it is applied is determined by using the tarpaulins that had been used to cover the floor of his studio while he was making other paintings as a painting surface. At that point, chance emerges as an aleatory mechanism, as a residue that flows

freely over a surface laid out on the floor, and becomes the starting point to be worked on further at a later time.

The tarpaulin, stepped on and stained by the echo of artistic activity, is recycled and valued because of its expressive immediacy but, more than that, it is valued because it exemplifies the essence of the found object that contains memory, in this case, one intimately linked to the artist himself. In this way, the archaic memory of rhythms forms, frequencies and flows, masses and colors, is the reflection of an impulse the painter finds it worthwhile to explore. Throughout Ciria's entire career, Instinct and reason have both been present in a dialogue of varying intensity. The recent incorporation of these "chance elocutionary events"²⁹ already present, as we have seen, in some paintings from "La Guardia Place", do not just deal with the memory of the support, but also the memory of the artist's career.

Although in certain paintings, like *Posible figura como trama roja* (Possible figure as a red grid) Ciria places a rectangular web between the icon and the "garden", there is typically a more direct relationship between the two registers. In *Cabeza buque boca abajo* (Tanker head upside down) (2008), the memory of the support has its own geometric echo that is now less formalist and inflected by the ideas of vanishing and trembling. On the other hand, the intense narrative charge implied by the title, as well as the centralized monumentality of the iconic form, bring to mind traditional figurative devices, but now, the inversion of the motif, which is placed upside down, perverts the principles of perception. The disappearance of normality, of the physically natural, casts doubt upon its essence as an iconographic theme and turns it into an abstract structure whose only function is to be an image. Like in the work of Baselitz, this effect causes the form to become dispossessed of its semantic register and makes it cease being a legible figure inscribed into a composition to decisively make it start being composition itself.

This reflection upon the formal problems of painting, the boundaries between abstraction and figuration and the intensity of an inversion is brilliantly materialized in *Composición con crestas* (Composition with crests) (2008), where the *inventio* (iconography) is already referred

to in the title as pure *dispositio* (formal composition). In this way, the artist makes the conditioning narrative precept disappear and only directly refers to that which is inevitably recognizable, a crested profile with aggressive animal connotations.

The same totemic and primitive quality that has quietly but steadily made its way into the various phases that demarcate Ciria's New York period achieves unexpected degrees of expressiveness in what is likely one of the most significant paintings of his most recent period: *El ojo que llora ante la pintura* (The eye that cries in front of painting) (2008). Once again the narrative component, with its newfound drama, takes initial precedence in our reading; the imposing presence of the figure, part dismembered doll and part savage monster, and not unlike certain compositions by Karel Appel, presents its suffering to the viewer. There is no longer inverted subversion, rather, we find an expressive frontality that seems to leave little room for ambiguity. Even though the figure is no longer descriptive, the logical presence of the black oval with a red mark flowing in three sinuous bands around it undeniably brings to mind the idea of weeping, of bleeding sorrow generated by the gaze. Is it painting that is crying *why* painting? It could be. Because what the painting represents, which displays continuity with the specificity of the medium, is technically and conceptually solid, but is far from being at the center of the map of the current *biennialization* and digitalization of the gaze that it imposes. Perhaps its only destiny is to become part of the kind of painting that "has abandoned almost everything: the canvas, the frame, the wall, the genres..."³⁰ denying its own condition, opting for a constant hybridization with other disciplines. The new painting that enriches itself by not being painting, that camouflages itself in contamination and distorts its specificity and submits to a new viewer who seems to have gone beyond the artifice of the scopic regime. Definitively, that kind of painting that attempts to embody and exemplify "an intoxicating feeling of finally being free"³¹. But perhaps, from a less optimistic point of view, that kind of painting attempts to embody a new modality of *future painting*, that would be of the kind that could "bear witness to its own extinction"³². A different painting, whose outcome can only be a misunderstanding or irresolvable paradox: a kind of painting that must distance itself from the

categories that define it as such in order to survive. In a make-believe costume ball, that kind of painting opts to be exactly the opposite, the other, or the same but disguised; to be everything.

FOURTH STOP: ABSTRACT MEMORY

The progressive reconfiguration of Ciria's painting reveals a relentless desire for evolution and an eagerness to develop a coherent defense of the permanence and relevance of the medium of painting beyond fashion, discreditation or boding of its death. For Ciria, it is possible to deconstruct the emblems of modern painting without altering the purity of painterly space, and it is this strong-willed attitude that has led him to be considered one of the most complex voices in contemporary Spanish painting. In fact, what the artist puts into play in his discourse is not an obstinate reticence towards hybridization or broadening the boundaries of the medium, (he has explored this territory with unusual lucidity in several series), but his desire to affirm the importance of painting through its practice within the complex field of contemporary art, and confirm its potential to continually explore new formal and conceptual spaces. His attitude implies going against the stream; it is an affirmation of painting, "obscured by a paralyzing theory of the avant-garde"³³, as opposed to becoming invisible. But more than anything, Ciria is trying to construct a kind of painting that confronts *distracted perception* and the trivialization of the image and destabilizes the passivity of the gaze, painting that can then become a focus for anxiety and questioning, and especially, for reflection. Through thick and thin, in times of positive recovery of the medium as much as when the end of painting as a viable form of expression is affirmed most vehemently, Ciria keeps finding new avenues for exploring painting.

"Aptitude. Intention. Exploration. Concept. Contribution." In 1992, José Manuel Ciria put those five words, which came to define the complexity of his mature artistic production, on top of a rigorous black, white and red grid structure subtly wounded by flowing stains. In fact, he only decided to engage in an abstract discourse after having built a theoretical platform to back it up that would also simultaneously shield him from the possibility of banal mannerism. As a young painter

he reached his first breakthrough around 1984 with his first group of paintings that had a degree of thematic homogeneity, which was titled “Autómatas” (Automatons). Those paintings displayed ossified anthropomorphic structures in which the specific features had been removed, leaving only an eroded interiority. The body, it turns out, was Ciria’s first experimental motif and he modulated it in subsequent series through expressionistic shreds. Subsequently, he would continue doing the same through the progressive deconstruction of the originary figure, as occurs in the series he began in 1989, “Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos” (Men, Hands, Organic Forms and Signs). Finally disconnected from the language of objects, the beginning of the nineties coincided with his progressive consolidation of the abstract image, where geometry and the stain constituted the principal facets of his painterly exploration.

Geometry and the stain are the echo of a process of historic objectification that is immanent in both ways of understanding the abstraction that crystallized with Modernism, but which have a long history. Ciria’s project of restoring the generative principle of heroic Modernism could only manifest itself through the complex problematization inherent to painterly praxis in the nineties. Accordingly, Ciria became a prime example of a tendency permeating the turn of the century that is inscribed in a post-heroic and even post-minimal abstraction. However, what has really distinguished the originality and relevance of his work from the beginning has been the lucidity of a language that, backed up by a solid conceptual platform, was located at the margins of mannerist redefinition as much as ironic parody, lyrical melancholy or ornamental resolution.

The examination of this legacy we are alluding to seeks the immanence of two visual concepts (the gridded *structure versus* the unintentional irruption of the stain) that are tied together by the conclusions of the compositional combinatory. Admittedly, this piece of research does not define the totality of what is interesting about his paintings. But, how could we deny that in his work from the nineties the best and most innovative pieces were precisely the ones that pushed the dialectic possibilities of geometry and the stain to their limit? The uncombinability of the constituent elements of the former -oil, acid

and water- and the multiple dictions it would impose upon the latter produced vastly different levels of expressive intensity that culminated in the “Manifiesto” (Manifesto) and the “Carmina Burana” series from 1998. And, getting the new century started off in full swing, the series “Compartimentaciones” (Compartmentalizations), 1999-2000, “Cabezas de Rorschach I” (Rorschach Heads I), 2000, “Glosa Líquida”, 2000-2003, “Dauphin Paintings”, 2001, “Venus geométrica” (Geometric Venus), 2002-2003, “Sueños contruidos” (Constructed Dreams), 2000-2006, or “Horda geométrica” (Geometric Horde), 2005, were a confirmation of the full breadth of his artistic investigations.

As mentioned at the beginning of this text, the new period Ciria began in New York at the end of 2005 constituted a significant change of direction in his work that was guided by two essential ideas. The paintings became cooler as a result of the recovery of line as a compositional armature, and there was a subsequent iconographic stabilization aimed at stabilizing faceless hieratic bodies that are initially similar to Malevich’s paintings from the second half of the twenties. In trying to find a kind of *degree zero* from which to build a new line of investigation, Ciria returns, perhaps unconsciously, to a kind of image that reminds us of the ones in his first “Autómatas” (Automatons) series. During his next New York phase, the strict formalism imposed by drawing was freed from the iconography of the body, deconstructing it and opening up new thematic dimensions. Once again, his development suggests a parallelism with what occurred early in his career. Many questions presented by the “Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos” (Men, Hands, Organic Forms and Signs) series, which was a nexus for the transition into the aniconic painting of the nineties, once again became the object of analysis for Ciria in “La Guardia Place”.

This evocative circular discourse, where an initial idea attains greater depth when the artist returns to it at a later date, must not, however, obscure the radical newness of the work he has developed in New York. From this point of view, the reasons for an apparent return to formulas already examined at the beginning of his career need to be put in relation to a desire to bring a significant cycle of his artistic production

to a close and consider a new direction for the future. If his first figurative experiences, bound by the contour line, were the impulse for his expressionistic abstraction of the nineties, the investigations into drawing he has carried out in recent years are likewise the seed for his most recent aniconic paintings where color is released from a linear structure, the stain regains its freedom and its volume expands once again. Nevertheless, the effect produced by his most recent paintings is even more expressive, gestural and dynamic than the aleatory staining of the nineties, which reached its pinnacle in the considerable “*Máscaras de la Mirada*” (Masks of the Gaze) series. Conversely, the grid device also comes into a new state with a rigid, authoritative rigor that is absolutely decisive in the configuration of the image. The coolness and containment Ciria has brought to all the work he has produced in New York sets his work off down a tense path based in the radical opposition between both extremes.

The paintings that make up the “*Memoria Abstracta*” (Abstract Memory) series illustrate the new levels the artist achieves in his examination of potential links between gesture and structure. In contrast to the broken staining of “*Máscaras de la Mirada*” (Masks of the Gaze), where the resistance between water and acid eroded the morphology, Ciria is now using staining to produce expanses of uninflected color that engage in a violent dialogue with the black. The syntax this produces possesses a frenzied internal energy that seems to be struggling to free itself from the strict geometric compartmentalization that structures its rhythm over the surface. That sort of dichotomy between the constrained seriality of the grid and the dynamic, suggestive power of gesture was a shrewd way to heighten the tensions between the compositional and expressive devices that he had been dissecting up to this point. But, what is certainly surprising is how he can start from the dialectic of modernity yet construct a body of work absolutely disconnected from traditional narratives of painting. The focus on intensity and drama in his latest compositions is not a disguise or veil that filters a previously explored idea. Despite the artist’s persistent claims that he inevitably ends up painting the *same painting*, it is clear that Ciria can constantly transform the skin of his paintings without having their unmistakable identity get lost.

FIFTH STOP: RORSCHACH HEADS III

The journey strung together by different stops that is advanced in this text does not really present a linear evolution without rectifications or interruptions. On the contrary, the artistic consequences of the work Ciria has produced during the time he has spent in New York are part of a dynamic discourse where the generic bases of his work sometimes overlap and are constantly re-situated. However, aside from the formal differences that identify and categorize all his series, his work has always shown a pronounced conceptual strain that organizes the progression of a painting based in a previous exploration of the formal components. Automatic Deconstructive Abstraction was a tool for constructing painting in the nineties, as was his insistence on a formal vocabulary dictated by the two great lines of the tradition of abstraction, geometry and gesture, which were re-examined and amplified in “*Memoria Abstracta*” (Abstract Memory), the recovery of line in “*La Guardia Placa*” and “*Doodles*”, and finally, the culmination of his exploration of the module as an iterative structure that can generate semantic changes through internal structuration and the use of color in “*Schandenmaske*”.

These observations are useful for bringing to light the exceptional nature of “*Cabezas de Rorschach III*” (Rorschach Heads III) within Ciria’s body of work as a whole. In his most recent series he has opted for outright figurative painting, exempt from abstracting nuances that hinder a referential reading, but which is clearly far from naturalism. The most recent series consists of faces of larger-than-life size that become battle fields with counterpoints of light and chromatic distortions, powerful close-ups inciting a crude dialogue with the viewer. They are, at any rate, portraits, without any conceptual divagations or formal exploration other than what is produced out of the wish to turn painting into a fascinating pictorial event. This bold aesthetic strategy -distanced from the coldness of some of his riskier conceptual work- allows us to connect with the one who sees in a direct way through the use of our senses.

In the context of the referential iconography from Ciria’s New York period, the figure had been used as a stimulus for free interpretation

that, even in the most figurative work, was oriented towards defining the essential features of the shape of an icon that had undergone various degrees of *metamorphosis*. After morphological appearance had disintegrated, and, along with it, the notion of the specific subject and its *being in the world*—in the words of Merleau-Ponty—, the figure lost the anchor of its identity. In paintings like *Mujer extraña* (Strange woman), *Bañista*, *Nueva bañista de formas redondeadas*, *Contorsionista I* (Bather, New bather with round forms, Contortionist I) or *Contorsionista II*, (Contortionist II), which are all part of the “La Guardia Place” series, the artist emphasized the metamorphosis that produced the near total loss of recognizability and the superimposition of the versatile forms on top of the static ones accompanied by a complex tension in the ambiguity of meaning. Clearly, Ciria’s explorations into the genre of figure/portrait painting were resolved through what Rosa Martínez-Artero has called—between interrogative signs— *new constructions of the subject*: “a feeling deeply rooted in contingency and fragility (the undefined), in opposition to the security given by naming (the hierarchizing structure of the “one”), that produces a *subject* - “I”, which is difficult to describe pictorially”³⁴. This difficulty emerged in the pseudo-figures of “La Guardia Place” because they were bodies interpenetrated by multiplicity, by dismemberment.

In “Cabezas de Rorschach III” (Rorschach Heads III), the difficulty does not revolve around seeing the portrait. The wide margins of iconicity between which figuration in contemporary painting is defined make it possible to continue talking about this genre even when the concept of *likeness* has been debunked. The use of line, volume, light, the handling of color with a scale of tones and saturation, are not refined in order to imitate a specific subject but rather to say something new about the artist’s identity as a painter. The subject of the portrait, when it is real, is not the owner of their image and barely finds a cartography to orient them along the path of their identity. But, the subject is also a mask whose identity has been projected beyond their own morphology to integrate a new I mediated by painting. In a sense, representing someone else’s body implicitly articulates the artist’s attitude towards their own body, and ultimately all their work becomes, in one way or another, a self portrait.

In a conversation, Ciria revealed two things linked to his recent personal experiences that might be what sparked his new series, “On one hand, the brain tumor my father had and his passing. And, on the other hand, my trip to Easter Island and encountering the Moai and the primitiveness of the Rapa Nui culture”. On one hand, symbolically these two events present the idea of the face/head as a synecdoche for a totality (the head as an emblem for a human I in sorrow and the head as an icon of a lost civilization, respectively). At the same time, both things can synthesize an image of the mortality-immortality binomial. A person lives and dies, it is a tiny point along the length of what it is to be human. Culture, creation and Art, on the contrary, are what make it possible for some part of a person to become immortal, to make their notch in history. The former is objectified, a face linked to a name, while the second one is a social face, a symbol, it is not, or does not want to be, anyone’s face

Over the last two years, Ciria has dedicated a number of tributes to his father using the symbol of the mask pierced by a gestural stain. In those tributes, the head is an active *site* that presents the imbalance produced by forging identity and its association with the idea of death. As José Miguel G. Cortés has said, “a society based on the hegemony of rationalization and the confrontation between the contradictions found in human beings is a society that leads us to the conclusion that *we have a body*, without ever understanding that *we are a body*”. By accepting the second affirmation we can situate the body in a place where “it will no longer be a border to get across but part of the symbolic whole where life and death are not conceived of as antagonistic elements, but as complementary parts of a totality that shapes our existence”³⁵.

Conversely, Ciria has worked systematically on his painting like a unique sort of cartographer who expresses the artistic repercussions of the time he has spent in different places around the world, (Paris, Rome, Tel Aviv, Moscow, New York). His “nomadic” nature has always been tied to his commitment to placement and it should not be surprising that his trip to Easter Island has led to significant exploration in his painting.

There is a theory that the Moai were carved by the Polynesians to represent deceased ancestors. For Ciria, however, that reference is overshadowed by his interest in the monumentality, imposing frontality and synthetic expressiveness of those sculptures. Ciria is connecting in this way with the recurring interest throughout modernity in so-called *primitive* culture, regarded as the culture produced by the ancient peoples that came before the advent of Western civilization. It cannot be denied that in Ciria's interest in the Moai, there is a desire for escape, to get away from the complex *visual density* of the current culture for the masses by seeking refuge in a symbol of the primitive. Nevertheless, what for the artistic pioneers of the 20th century was a pure discovery that helped liberate them from the traditional canon represents for Ciria just one more reference to digest, analyze, translate and incorporate into his work.

Being first and foremost face, represented image, means no longer being other things. The ambiguity Ciria presents between bringing back the figure and its persistent anti-naturalistic transformation, carried out within the framework of formal issues of representation, indicates a desire to constantly transgress or even negate the physical and psychological affirmation of the genre. Like stage make-up, organized in bursts, the colors usurp the verisimilitude of the skin of the figures that make up "Cabezas de Rorschach III" (Rorschach Heads III). It may be precisely the pronounced tonal distortion, in addition to the absence of any specific setting and the unmovable frontal position of the figures, which constitute the only ways to ensure the permanence of the I in a period of ephemeral events and fast paced transformation.

Ultimately, "Cabezas de Rorschach III" (Rorschach Heads III) must be seen as a series held up by extremes. Firstly, there are risky and dissonant chromatic extremes with harsh combinations of color. Secondly, there are formal extremes that drive him to impetuously vary the descriptiveness of some faces (for example, *Crossed out liar* or *Grunda*). And, there are also paintings where the caricatured deformation shifts the picture into the terrain of the grotesque (like his imposing *Self-portrait*). But, in particular, "Cabezas de Rorschach III" (Rorschach Heads III) is a series that thrusts us from the Now into

its extreme temporal opposite: the beginning. The human figure was one of the essential elements of Ciria's early work and in paintings like *Atormentado* (Tormented) from 1987, *La espera* (Waiting) (1988), *Nadador* (Swimmer) from 1989 or *Rostro* (Face) from 1989, where the structure of the composition is already derived solely from the face, color has lost its figurative quality, the physical deformations are a clear index of expressiveness and any measurable spatial reference has disappeared. Perhaps unconsciously, Ciria has constructed a part of his New York work through cyclically revisiting his previous series, which we already saw with "Post-Supremática" (Post-Suprematist) and "Autómatas" (Automatons), "La Guardia Place" and "Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos" (Men, Hands, Organic Forms and Signs) or with "Máscaras de la Mirada" (Masks of the gaze) and "Memoria Abstracta" (Abstract Memory). With "Cabezas de Rorschach III" (Rorschach Heads III) a circular cycle, whose only outlet is a seepage that breaks its edges, seems to have come to a close. And, because of Ciria's seriousness in regards to re-thinking the elements of his painting, we can only expect his forthcoming work to be as distinctive and intriguing as the work that has come before it.

¹ But without, however, ever losing awareness of the impossibility of translating without altering meaning. That heterogeneity is evident in *Des tours de Babel* (1985) by Jacques Derrida, where Derrida claims that the translation has no original, and thus there is no translation that does not leave some untranslatable fragment, and consequently, all translation implies both a gain and loss.

² ROSENBERG, Harold. "The American Action Painters", *Art News*, LI, no. 8, December, 1952, p. 22. From SANDLER, Irvin. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Alianza, Madrid, 1996, p.283.

³ LÉVI-STRAUSS, C. *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 332.

⁴ VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Gallimard, Paris, 1957, pp. 927-31.

⁵ REPLINGER, Mercedes. "El pintor en Nueva York". Búsquedas en Nueva York. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, p. 31.

⁶ "The notion of an "I" endowed with a finite and stable form has gradually been eroded echoing influential developments of the twentieth century in the fields of psychoanalysis, philosophy, anthropology, medicine and science. It is artists who have investigated temporality, contingency and instability as inherent human qualities". WARR, Tracy. "Preface", in WARR, T. (ed.) *The artist's body*. London, Phaidon Press, 2000, p. 11.

⁷ MARIO PERNIOLA. "El cuarto cuerpo", in CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., and HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. CENDEAC, Murcia, 2004, p. 110.

⁸ PÉREZ VILLÉN, Ángel L. "Tutelar la mirada, velar la visión", in *Máscaras. Camuflaje y exhibición*. Córdoba, Palacio de la Merced, November 2003 - January 2004.

⁹ DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, Visor, 1999, p. 15.

¹⁰ The name of the Swiss psychologist whose research was oriented towards the diagnosis of his patient's neuroses based on their personal interpretations of specific "abstract" stains.

¹¹ Statement by the artist published in TOWERDAWN, Joseph: Plástica y semántica (Conversaciones con José Manuel Ciria), in *Quis custodiet pisos custodes*. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, p. 43.

¹² CIRIA, J.M.: "Espacio y luz (Analítica estructural a nivel medio)" in *José Manuel Ciria. Espace et lumière*. Artim Galería, Strasbourg, 2000, p. 56.

¹³ ABAD VIDAL, Julio C. "Pinturas construidas y figuras en construcción". *Ciria. Pinturas construidas y figuras en construcción*. Sala de exposiciones de la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007, p. 42.

¹⁴ In 1996, Ciria put his own definition of the concept of the mask in writing; "The concept of the 'Mask' becomes a triangle that multiplies itself into a polyhedron, insofar as intentionality, the objective result and later personal interpretations. But not just in regards to the creative act itself, but to the triple referentiality we all hold inside ourselves, in the artist, in his work and also in the viewer. We are what we are -and also what we're not- what we think we are and what everyone else thinks about us. Because whenever a painter leaves the result of staining on a canvas, he can never say or foresee what the personal, emotional, or aesthetic associations that gesture may be able create in any given viewer might be. Disguises, concealment, confusing masking with unmasking, pain... all create a continuous game where, without being able to help it, we see how the mask is concealing or revealing and, through that, we see the structure that tightens and loosens creating its own language. It's a position from which each language legitimizes itself, where ultimately the viewer is implicated. CIRIA, José Manuel. "El tiempo detenido de Ucello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma", in *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*. TF, Madrid, 1996, p. 27.

¹⁵ DE DIEGO, Estrella. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁶ KUSPIT, Donald. *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006, p. 147

¹⁷ "José Manuel Ciria en conversación con Rosa Pereda. El pintor en Monfragüe". *Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje*. MEIAC, Badajoz, 2000, p. 65.

¹⁸ "While the Old Masters created the illusion of space within which you could imagine yourself walking, the illusion created by the Modernist is of a space into which you can see and which you can only travel through with the eye." GREENBERG, C. "La pintura modernista", taken from FRIED, M. Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas. A. Machado, Madrid, 2004, p.41

¹⁹ "The notion of purity was no longer a critical imperative". DANTO, C. Arthur "Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad", *Nuevas abstracciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 19.

²⁰ MITCHELL, W.J.T. "No existen medios visuales". BREA, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.

²¹ CIRIA, José Manuel. "La mano ausente", in *Box of Mental States*. Art Rouge Gallery, Miami, 2008.

²² KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal, Madrid, 2003, p. 257.

²³ Quotidian is used in the sense of that "which turns the body into a dormant being in submission to a homogenizing discourse that instrumentalizes it until it becomes a *medium* that has no function apart from being an outlet through which the dominant value system is spread". CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. "Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)". SÁNCHEZ, Pedro A., and HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., (ed.) *Op. cit.*, p. 19.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ CIRIA, José Manuel. "Volver". *Búsquedas en Nueva York*. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, pp. 44- 45.

²⁶ *Ibidem*

²⁷ GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 47.

²⁸ REPLINGER, Mercedes. "El pintor en Nueva York". *Op. cit.*, p. 23.

²⁹ GARCÍA-BERRIO, A., and REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 23.

³⁰ BARRO, David. *Imágenes [pictures] para una representación contemporánea*. Mimesis-Multimedia, Oporto, 2003, p. 94.

³¹ *Ibidem*, p. 19.

³² BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 136.

³³ GARCÍA-BERRIO, A., and REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 63.

³⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Barcelona, 2004, p.261.

³⁵ G. CORTÉS, J. M. *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

JOSÉ MANUEL CIRIA

Manchester, 1960

Exposiciones individuales / Solo exhibitions

- 2010
 - Monasterio de Prado, Valladolid.
 - Círculo de Bellas Artes, Madrid.
 - Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).

- 2009
 - Zoellner Arts Center, LUAG Lehigh University, Bethelhem (Estados Unidos).
 - Museo de Arte de El Salvador (MARTE), San Salvador (El Salvador).
 - Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil (Ecuador).
 - Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (Chile).
 - Instituto Cervantes, Chicago (Estados Unidos).
 - Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio, (junto a José Zugasti). San Sebastián.
 - Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
 - Annta Gallery, Madrid.
 - “BEYOND THE BORDER”. Galería Christopher Cutts, San Diego (Estados Unidos).
 - Galería Couteron, París (Francia).

- 2008
 - Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
 - Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 - Ayuntamiento de París, Salle des Fêtes, París (Francia).
 - Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
 - Museo de Arte Moderno (MAM), Santo Domingo (República Dominicana).
 - National Gallery, Kingston (Jamaica).
 - Galería Gema Llamazares, Gijón.
 - Galería Art Rouge, Miami (Estados Unidos).

- 2007
 - Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires (Argentina).
 - Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Neuquén (Argentina).
 - Iglesia de San Esteban, Murcia.
 - Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
 - C. C. Caixanova, Pontevedra.
 - C. C. Caixanova, Vigo.
 - Galería Gema Llamazares, Gijón.

- 2006
 - Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), Mérida (Méjico).
 - Galería Fernando Silió, Santander.
 - Galería Pedro Peña, Marbella.

- 2005
 - Kunsthalle Museo Centro de Arte PasquArt, Berna (Suiza).
 - Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella.
 - Castillo de Santa Catalina, Cádiz.
 - Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas (Méjico).
 - Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo, Chihuahua (Méjico).
 - Galería Vértice, Oviedo.
 - Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
 - Galería Italia, Alicante.

- 2004
 - Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
 - Museo Nacional de Polonia, Palacio Królikarnia, Varsovia (Polonia).
 - Galería Estiarte, Madrid.
 - Museo de la Ciudad, Valencia.
 - Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

- 2003
 - Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
 - Galería MPA, Pamplona.
 - Sala de Exposiciones La Lonja, Alicante.
 - Casal Solleric, Palma de Mallorca.
 - Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza.
 - Galería Pedro Peña, Marbella.
 - Galería Fernando Silió, Santander.
 - Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
- 2002
 - Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv (Israel).
 - Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
 - Galería Italia, Alicante.
- 2001
 - Sala Rekalde, Bilbao.
 - Galería Estiarte, Madrid.
 - Dasto Centro de Arte, Oviedo.
 - Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
 - Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza.
 - C.C. Recoleta, Buenos Aires (Argentina).
 - Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
- 2000
 - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
 - Colegio de Arquitectos, Málaga.
 - Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
 - Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
 - Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 - Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 - Galería Salvador Díaz, Madrid.
 - Galería Bores & Mallo, Cáceres.
- 1998
 - Galería Guy Crété, París (Francia).
 - Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 - Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 - Galería Wind, Soest (Holanda).
 - Galería Salvador Díaz, Madrid.
- 1997
 - Galería Hvgo de Pagano, Nueva York (Estados Unidos).
- 1996
 - Galería 57, Madrid.
 - Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza.
 - Galería Orange Art, Milán (Italia).
- 1995
 - Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
 - ARCO 95. Galería Adriana Schmidt, Madrid.
 - NICA 95. Galería Adriana Schmidt, Yokohama (Japón).
 - Galería Toshi, Tokio (Japón).
 - Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- 1994
 - Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
 - FIAC 94. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
 - Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
 - Capilla del Oidor. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
- 1993
 - Galería Almirante, Madrid.
 - Galería Delpasaje, Valladolid.
 - Galería Ad Hoc, Vigo.

- Galería Altxerri, San Sebastián.
 - Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
- 1992
- I.C.E. Munich (Alemania).
 - Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
- 1991
- Galería Al.Hanax, Valencia.
 - Galería Uno, Madrid.
 - C.C. Nicolás Salmerón, Madrid.
- 1987
- Galería Imagen-Doce, Sevilla.
- 1984
- Galería La Ferrière, París (Francia).

Exposiciones colectivas / Group exhibitions

- 2010
- ARCO 10. Espacio Ruinart, Madrid.
 - ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.
 - *"Pintura 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).
 - *"Premios Reina Sofía de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid"*. Casa de la Moneda, Madrid.
- 2009
- ART CHICAGO 09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
 - *"X-Initiative"*. Dia Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).
 - *"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr."*. Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montgomery. (Estados Unidos).
 - *"Puro Arte"*. Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.
 - ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.
 - *"Calle Mayor"*. Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.
 - *"Homenaje a Vicente Aleixandre"*. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges.
 - Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 - FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
 - TIAF 09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
 - *"Una cierta figuración"*. Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
 - ESTAMPA 09. Espacio ArteInversión, Madrid.
 - *"Colección AENA. Arte en los aeropuertos"*. Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila.
- 2008
- ARCO 08. Ars Fundum, Madrid.
 - ART MADRID. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
 - Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 - SCOPE New York 08. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
 - ART CHICAGO 08. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
 - *"Horizontes"*. III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.
 - *"Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea"*. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

- FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
- Galería Italia, Alicante.
- ESTAMPA 08. Espacio ArteInversión, Madrid.
- “*Pintura contemporânea*”. Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal).
- “*Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica*”. Galería Proyecto Arte, Madrid.
- “*Moderno y Contemporáneo*”. Galería Benlliure, Valencia.

- 2007
- SCOPE New York 07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
 - ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
 - “*Aspace*”. Galería Fernando Silió, Santander.
 - “*Pintura Española y Portuguesa*”. Museu da Alfândega, Oporto (Portugal).
 - ART CHICAGO 07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
 - ART DC 07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos).
 - “*Entre Arte II*”. Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón.
 - Galería Pedro Peña, Marbella.
 - “*Arte y salud*”. Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).
 - TIAF 07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
- 2006
- ARCO 06. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.
 - ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.
 - “*Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS*”. Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
 - “*Aena Arte – Obra sobre papel*”. Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.
 - PAVILLION 06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
 - Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).
 - SCOPE Hamptons 06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
 - Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
 - “*Arte para Espacios Sagrados*”. Fundación Carlos De Amberes, Madrid.
 - ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 - “*33 Artists. Spanish Prints*”. Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).
 - ART.FAIR COLOGNE 06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania).
 - TIAF 06. Galería Begoña Malone. Toronto (Canadá).
 - “*Estampas de la Calcografía Nacional*”. Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.
 - “*Pintura Española y Portuguesa*”. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 - “*Solo papel*”. Galería Begoña Malone, Madrid.
 - “*Reconocimientos. Colección Miguel Logroño*”. Mercado del Este, Museo de Bellas Artes de Santander y Círculo de Bellas Artes, Madrid.
 - Galería Benlliure, Valencia.
 - Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal).
 - Galería Christopher Cutts, Toronto (Canada).
- 2005
- ARCO 05. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
 - “*Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)*”. Museo Provincial, Ciudad Real.
 - “*Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal*”. Instituto Cervantes, Berlín (Alemania).
 - “*Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)*”. Museo de Albacete.
 - FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
 - “*Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal*”. Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
 - “*De lo grande a lo pequeño, a lo grande*”. Fondos de la Colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey. Forum des Arts & de la Culture, Talence (Francia).
 - “*Obra sobre papel*”. Galería Benlliure, Valencia.
 - “*Fotografía*”. Galería Estiarte, Madrid.
 - “*Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal*”. Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos).

- “Red”. Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
 - Galería Nueve, Valencia.
 - “Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal”. Instituto Cervantes, Roma (Italia).
 - “Abstract”. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
 - VALENCIA-ART 05. Galería Estiarte y Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Valencia.
 - “Visiones y sugerencias”. Ayuntamiento e Sitges.
 - CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
 - ESTAMPA 05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
 - LINEART 05. Galería Bennot, Gante (Bélgica).
 - “Abstract”. Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
 - “Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal”. Instituto Cervantes, Viena (Austria).
 - “Naturalezas del Presente”. Museo Vostell Malpartida, Cáceres.
- 2004**
- ARCO 04. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo, Galería Italia y Galería Fernando Silió, Madrid.
 - “Impurezas. El híbrido fotografía-pintura en el último arte español”. Sala Verónicas, Murcia.
 - “Fragmentos. Arte del XX al XXI”. Centro Cultural de la Villa, Madrid.
 - FORO-SUR. Galería MPA y Galería Bores & Mallo, Cáceres.
 - “AENA Colección de Arte Contemporáneo”. Museo de Navarra, Pamplona.
 - ART.FAIR COLONIA 04. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania)
 - “Fashion Art”. Centro Cultural de las Condes, Santiago (Chile).
 - “Fashion Art”. Museo de Arte Moderno, Bogotá. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
 - TORONTO ART FAIR 04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada)
 - “Fashion Art”. Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (Méjico).
 - “Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler”. Sala Amós Salvador, Logroño.
 - “All about Berlin II”. Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
 - ART FRANKFURT 04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
 - Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 - Galería Metta, Madrid.
 - KIAF 04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
 - ESTAMPA 04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
 - “Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)”. Museo de Santa Cruz, Toledo.
- 2003**
- ARCO 03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
 - ART CHICAGO 03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).
 - “X Premios Nacionales de grabado 1992-2002”. Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
 - “Pinacoteca Iberdrola-UEx”. Rectorado de la Universidad de Extremadura, Cáceres.
 - *En construcción – Fondos de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz*. Palacio Montehermoso, Vitoria.
 - “III Trienal de Arte Gráfico”. Museo de la Ciudad, Madrid.
 - “La cuerda de hilo”. Galerie im Hof der Backfabrik, Berlín (Alemania).
 - “Fusión”. AT Kearney, Madrid.
 - “Itinerario”. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
 - Galería Estiarte, Madrid.
 - “Fashion Art”. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina).
 - “Fashion Art”. Museo Audiovisual, Montevideo (Uruguay).
 - “Arte-Santander 03”. Galería Fernando Silió, Santander.
 - Galería Pedro Peña, Marbella.
 - Galería Metta, Madrid.

- “AENA Colección de Arte Contemporáneo”. Museo de Bellas Artes, Santander.
- Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
- ESTAMPA 03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- “Fashion Art”. Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).

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

- 2001
- ARCO 01. Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
 - Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 - Galería Estiarte, Madrid.
 - Galería Bores & Mallo, Cáceres.
 - “La Noche. Arte español 1984-2001”. Museo Esteban Vicente, Segovia.
 - “Arte y Arquitectura”. Exposición itinerante: Centro de Arte Dasto, Oviedo. Centro de Arte Casa Duró, Mieres y Museo Barjola, Gijón.
 - Itinerante Salón de Otoño de Plasencia. Caja de Extremadura. Museo de la Ciudad, Madrid, Sevilla, Badajoz y Lisboa.
 - “Veinte Años Después”. Palazzo de Monserrato, Roma (Italia).
 - “Propios y Extraños”. Galería Marlborough, Madrid.
 - “Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano”. 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).
 - XII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia).
 - “*Colección Estampa*”. Instituto Cervantes, París (Francia).
 - Galería Estiarte, Madrid.
 - “*El Arte y la Prensa*”. Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
 - Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 - “*SOLO*”. Museo de la Ciudad, Madrid.

- Galería Salvador Díaz, Madrid.
- Galería Wind, Soest (Holanda).
- Galería Clave, Murcia.
- LINEART 97. Galería Athena Art, Gante (Bélgica).
- ART MULTIPLE. Galería Raquel Ponce, Düsseldorf.
- FAC 97. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

- 1996
- ARCO 96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid.
 - Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 - *"Líricos del Fin de Siglo. Pintura Abstracta de los 90"*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones, Madrid.
 - Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria.
 - Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
 - *"Becarios de Roma"*. Academia Española, Roma.(Italia).
 - KUNST FAIR 96. Galería Athena Art, Knokke (Bélgica).
 - Galería Clave, Murcia.
 - *"Becarios de Roma"*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
 - ESTAMPA 96. Galería Estiarte. Madrid.
 - *"III Artistbook International 1996"*. Galería May Moré. Colonia.
 - VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
- 1995
- Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
 - Galería Athena, Kortrijk (Bélgica).
 - *"De nuevo París"*. Becarios del Colegio de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
 - Espace Médoquine, Talence (Francia).
 - *"De nuevo París"*. Becarios del Colegio de España. Instituto Cervantes, París (Francia).
 - Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
 - Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
 - Galería 57, Madrid.
 - Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
 - Galería Naito, Nagoya (Japón).
- 1994
- ART MIAMI 94. Galería Heller, Miami (Estados Unidos).
 - Galería 57, Madrid.
 - Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
 - *"GESTO Y ORDEN"*. Palacio de Velázquez. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura, Madrid.
 - V Bienal de El Cairo, National Center for Fine Arts. Pabellón de España. El Cairo (Egipto).
- 1993
- ARCO 93. Galería Ad Hoc, Madrid.
 - SAGA 93. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
 - ART MULTIPLE. Galería Adriana Schmidt, Düsseldorf.
 - Galería Delpasaje, Valladolid.
 - Galería Almirante, Madrid.
 - Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
- 1992
- ARCO 92. Galería Marie Louise Wirth, Zurich.
 - GRAFIC ART 92. Galería Adriana Schmidt y Galería Diagonal Art, Barcelona.
 - Galería Seiquer, Madrid.
 - Galería D Kada, Madrid.
 - Galería La Kábala, Madrid.
 - Galería Obelisco, La Coruña.
 - *"Internacional Grobe Kunstaussstellung"*. 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 / Prizes and Scholarships

- 2009/10 • Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
- 2008/09 • Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
- 2002 • Premio Nacional de Grabado Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella. (Primer Premio).
- 2001 • Beca del Ministerio de Cultura y Ciencia de Israel. Proyecto para el Museo-Teatro de Givatayim. Tel Aviv (Israel).
- 1999 • I Certamen de Pintura Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia. (Primer Premio).
• VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña. (Premio Adquisición).
• LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Valdepeñas, Ciudad Real. (Primer Premio – Primera Medalla de la Exposición).
• II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. (Premio Adquisición).
• LXVI Salón de Otoño. Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid. (Premio Extraordinario “Reina Sofía”).
• XXI Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Caja de Extremadura, Plasencia. (Premio “Ortega Muñoz”).
- 1997 • II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. (Primer Premio Jurado Internacional).
• XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio).
• XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio).
• I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición).
• VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio).
• Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. (Primer Premio).
• V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. (Premio Adquisición).
• I Mostra Biennial d Art d Alcoi. (Premio Adquisición).

1995/96 • Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.

1994 • Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
• V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional)
• XIII Certamen Nacional “Ciudad de Alcorcón”, Madrid. (Premio Adquisición).

1993 • III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca.
(Accésit - Premio Adquisición).
• Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria.
(Premio Adquisición).

1993 • XXIII Premio Ciudad de Alcalá. Alcalá de Henares. (Primer Premio).

Colecciones y Museos / Collections and Museums

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Albertina Museum, Viena (Austria).
Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.
Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).
Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
Calcografía Nacional, Madrid.
Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).
Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.
Academia Española, Roma (Italia).
Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Colección ADT, Madrid.
Colección AENA, Alicante.
Colección Arte y Patrimonio, Madrid.
Colección Ayuntamiento Ceutí, Murcia.
Colección Ayuntamiento de Alcoi, Alicante.
Colección Ayuntamiento de Azuqueca, Guadalajara.
Colección Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria.

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



Con la colaboración de:

STEFAN STUX GALLERY
530 West 25th Street
New York, NY 10001

tel: 212.352.1600
fax: 212.352.0302
stux@stuxgallery.com

