



José Manuel Ciria

Limbos de Fénix / Phoenix's Limbos

Edita / Published by:
Bach Quatre Art Contemporani

Textos / Essays:
Anna Maria Guasch
Ángel Antonio Herrera
Hilario Bravo
Juan Estefa Freire

Traducciones / Translations:
Rocío Cervera Crespo

Fotografía / Photography:
José F. Lorén

Diseño / Design:
José Antonio Salcedo
José Manuel Ciria

Fotocomposición / Photocomposition:
A.R.G. S.L.

Impresión / Printing:
A.R.G. S.L.

Encuadernación / Binding:
A.R.G. Impresores

© de la edición: Bach Quatre Art Contemporani
© de los textos: los autores
© de las obras reproducidas: Ciria / VEGAP

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida
parcial o totalmente sin el consentimiento escrito del
editor.

Depósito Legal: M-39349-2005
ISBN: 84-609-7374-3

Agradecimientos / Thanks to:

Tina Serra
Ernesto Ruíz
Rosa Alsó
Joan Guitart
María Antonia Molina
Joan Casals
Agustín Rodríguez Guaza
Julio Vázquez Serrano
José Antonio Salcedo Tejela
María Aurora Pérez Anaya
Mario Legorguru
Fernando Tortajada
Ventura Garcés
Paula Alonso Simón
Luis Sánchez-Guerra
Juan Pablo Alonso Simón



Fotografía en portada:
Manifiesto y líneas. 2005. Óleo y grafito sobre lienzo. 150 x 130 cm.

José Manuel **Ciria**

Limbos de Fénix / Phoenix's Limbos

Noviembre -Diciembre 2005

BACH QUATRE ART CONTEMPORANI

Johann Sebastian Bach, 4 – 3º 1ª

08021 Barcelona

Tel. +34 932 005 462

Fax. +34 932 005 462

BACHQUATRE@telefonica.net

WWW.BACHQUATRE.COM



arteinversión.com

• • • • • • • • • •

• • • • •

El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva 7

The master of the volcano, or The fire's favourite, or Savage is he who saves himself

ÁNGEL ANTONIO HERRERA

JOSÉ MANUEL CIRIA AÑO CERO: Los aleteos de una pintura efable. 29

JOSÉ MANUEL CIRIA YEAR ZERO: The flapping of an effable painting.

ANNA MARIA GUASCH

Reformulación del Caos 67

Reformulation of the Chaos

HILARIO BRAVO

Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria 87

Juan Estefa Freire's conversation with José Manuel Ciria

JUAN ESTEFA FREIRE

Curriculum 113

Résumé

Libros y Catálogos monográficos 118

Monographic books and Catalogues

Bibliografía 121

Bibliography

Cuaderno de notas - 1990 137

Notebook - 1990

JOSE MANUEL CIRIA

ÁNGEL ANTONIO HERRERA

El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva

The master of the volcano, or The fire's favourite, or Savage is he who saves himself

José Manuel Ciria tiene la clave escasa y suprema del gran creador, que acaba siendo una clave doble: el verbo distinto y el universo propio. Ciria es siempre otro idioma. Ciria es Ciria. No hay más alta consagración en el artista, por encima o por debajo de cribas generacionales o escuelas históricas, que parecerse sólo a sí mismo, en un órdago apasionado y apasionante donde va la vida entera. Joan Miró vino a explicarlo de otra manera, cuando alguien, durante una exposición del maestro, le reprochó dulcemente que colgaba cuadros que eran "sólo una línea": -De una línea nada, caballero. Una línea que es una vida entera-.

Pues eso. Ciria ha logrado aquello tan raro y decisivo que es "la voz única", el "yo indudable", el lenguaje propio, en fin, que resulta la huella digital del verdadero creador de hoy y de siempre. El no hace líneas, o no hace muchas, pero pinta con la vida entera. No hay más triunfo que no ser nunca confundido. En Ciria va sobrando la firma, por decirlo de modo urgente, prueba de que la firma siempre está, aunque no esté.

Naturalmente, nada de todo esto tiene que ver con la autoimitación, o acaso con la autocomplacencia, que es el diagnóstico de la muerte en vida de tantos, sino con la singularidad o la excepcionalidad, y aún más con la exploración, desde luego extenuante, de ambas cosas, sin miedo siquiera a quedar "brillantemente monocorde", que es lo que aconsejaba Pavese, a otros efectos, que también nos sirven. El genio es una larga paciencia, según máxima ya antigua, pero aún vigente.

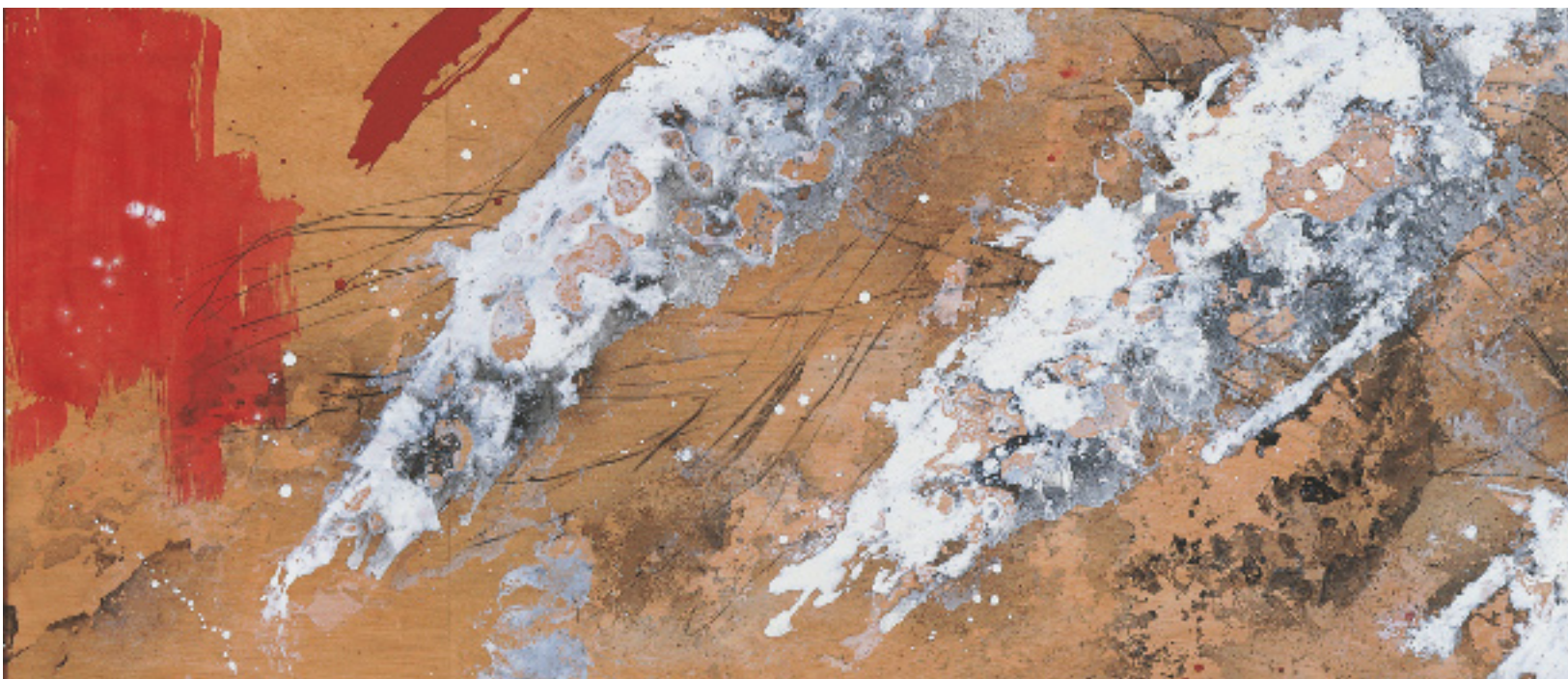
Hace tiempo, probé a definir a Ciria como "un solista del relámpago", porque prospera en su obra un gobierno de lo incalculable, una afinación de lo espontáneo o una armonía de la fiereza, o todo junto, siempre bajo aquel pronóstico de André Breton que

José Manuel Ciria has the limited and supreme key of the great creator, which turns out to be a double key: his own words and his own universe. Ciria is always a different language. Ciria is just Ciria. The best reputation an artist can hope to achieve, above or below historical schools and after sifting through generations, is to be no one else but himself within a huge excited and exciting challenge, in which the whole life is contained. Joan Miró explained it in a different way when, during one of his exhibitions, someone reproached him sweetly for displaying paintings which were, "just a line."—Not just a line, sir. A line that is a whole life.

So, Ciria has managed to find the rare but decisive, "single voice," the "unquestionable self," his own language which is, after all, the fingerprint of the true creator, now and always. He does not draw lines, or he does not draw many at least, but he puts his whole life in each painting. There is no higher triumph than never to be mistaken for somebody else. We could say, in an urgent way, that Ciria does not need to sign his paintings; it is proved that his mark is even there, although it is not visible.

Naturally, all this has nothing to do with self-imitation or, perhaps, self-complacency, which means the death for many alive artists, but with peculiarity and exceptionality, and even more with exploration: an exploration, naturally exhausting, of both things, fearless of being "brilliantly monotonous" as Pavese advised (in other terms, but also useful for us). According to an old but still relevant maxim, genius is nothing but a great aptitude for patience.

Time ago, I dared to define Ciria as "the lightning's soloist" because a control of the vastness, an accuracy of the spontaneity, or a harmony of the wild, or all together, reign in his work, and always under André Breton's prediction, which promoted the idea that modern beauty will be



promovía que la belleza moderna será convulsa o no será. Ciria trae todas las depuraciones de la mejor abstracción, pero una abstracción pensada con pericias de cartógrafo, con minuciosidades de geómetra, y luego resuelta bajo una euforia abundantísima, invasiva, casi terminal, que remata grandiosamente el milagro. “Entre orden y caos” tituló él alguna muestra, pero también entre el esplendor y el residuo, o entre la majestad y la nada, por dar otros juegos de balanza de dúos contrarios, que son juegos que seguro no disgustan a nuestro artista.

Siempre asoma o se oculta algo, en sus series, de matemática emocionada y emocionante. Y siempre nace o muere algo, o mucho, de gigantismo sorprendido y sorprendente, constelándolo todo, hasta que los lienzos se vuelven, en rigor, inexplicables, porque la esencia mayor del arte es el misterio, que provoca que cada contemplación sea una nueva contemplación y hasta una contemplación inaugural. He aquí una de las llaves de la obra perdurable, que luego suele adornarse, claro está, de otras destrezas. Ciria piensa para luego no pensar, doble sabiduría que desborda y enriquece de cálculo el atrevimiento y al contrario. En Ciria se cumple, sí, el equilibrio, casi imposible, por natural, entre la emoción y la idea, entre la premeditación y la furia, alumbrando al fin unas telas donde la tempestad tiene magias de geometría y la memoria color de trueno. Donde la catástrofe resulta un reordenamiento, acaso el mejor de todos los reordenamientos. Viene a dar igual que use lienzo, tela de camión u otros soportes indagatorios, o que se abandone al artificio del collage o la fotografía, según ha preferido a rachas.

Parece que todo aquello hubiera sido perpetrado, de súbito, por un volcán, pero por un volcán sometido a una larga e íntima obediencia, que no es otra que la intuición o inspiración del artista, que acaba o empieza por decidir las lavas o acentuar las cenizas.



Reductor de miradas. 1997 / 1998. Óleo sobre madera. 70 x 250 cm.

9

convulsive ,or will not be. Ciria refines the best abstraction, but an abstraction that reflects a cartographer's skills and a geometrist's meticulous work, and leads to an immense, invading, and almost terminal euphoria, that finishes off impressively the miracle "Between order and chaos."—the title of one of his exhibitions— but also between magnificence and residue, or between majesty and nothingness, in order to give other opposite duets to play on words. Something that I am sure our artist likes.

There is always some —visible or hidden— moved and moving mathematic in his series. And there is always —a little or a lot of— surprised and surprising gigantism that is born or dies, too. Everything is covered by that up to a point at which canvasses become really inexplicable, because mystery is the greatest essence of art. Thus, each contemplation is new and even inaugural. Here is one of the keys for a lasting work, which, of course, tends to be also embellished with other skills. Ciria thinks in order to save later thinking, an overflowing double wisdom that brims over and enriches boldness with calculation and viceversa. Within Ciria's work we do find an almost impossible (natural) balance between emotion and idea, between premeditation and fury that illuminates canvasses where storms hold the magic of geometry and memory appears clad in the colours of thunder; where chaos turns out to be order, perhaps the best one. It does not matter if he uses canvas, sackcloth or any other alternative material, or if he devotes himself to collage or photography, as he has been wont to do at times.

It seems as if suddenly all of that had been perpetrated by a volcano. But a volcano subjected to a large and intimate obedience: the artist's intuition or inspiration which begins or ends either by deciding in favour of the lava or emphasizing the ashes. Rimbaud was bold enough to say that the poet is nothing but the thief of fire. Ciria is the master of the volcano. The fire's favourite. One has had long unforgettable sleepless nights, isolated from everything and everyone while examining Ciria's —far off or not— work. This experience leads to a rare astonishing, even

10

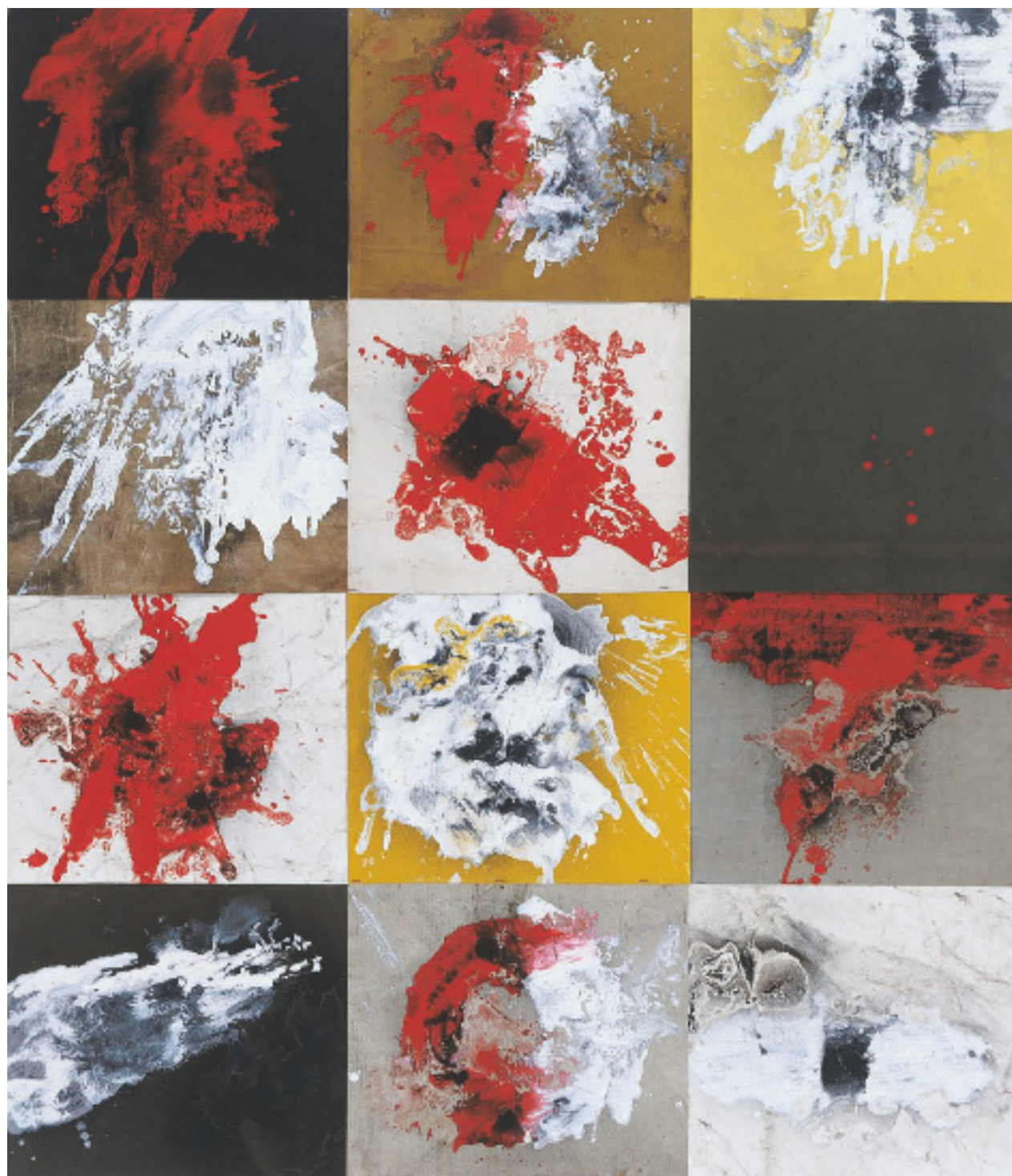
Arriesgó Rimbaud que el poeta no es sino un ladrón de fuego. Ciria es el dueño del volcán. Ciria es el preferido del incendio. Uno ha pasado largas e inolvidables noches de desvelo, a espaldas de todo y de todos, escrutando la obra, remota o no, de Ciria, y la experiencia acarrea una rara suerte de gozo estupefaciente, hipnótico incluso. Uno llega a vivir en un cuadro de Ciria. Quiere decirse que la obra llega a contemplarnos, y no al contrario, en un trance que trae todas las vastedades de lo misterioso, todos los canibalismos de lo acechante y todas las dignidades de lo desconocido. Contemplar es viajar, que es como decir que contemplar es desconocer. En Ciria están todas las lejanías. A menudo, frecuentando lo suyo, he recordado el aforismo del gran Leonardo: "salvaje es el que se salva".

Parece escrito para Ciria. "Salvaje es el que se salva". No otra cosa venimos apuntando y apuntando aquí, cuando hablamos de su obra como cruce de investigación y desastre, como viva reyerta de audacia y meditación, como sagrada y difícil vecindad de paciencia y exceso. Se trata de pillar al silencio en un grito. Se trata de hacer de la memoria una forma de imaginación. Ciria echa a navegar la memoria, en arborescencia de mancha, y deja que en torno respire el silencio, o bien su eco, la nada, cuajando sucesivas ventanas íntimas, interiores, aparentemente volubles, pero siempre reacabadas, donde las cosas ya no son como son, sino como las recordamos, y donde, a resultas, la verdad es la invención de la verdad. Ciria sabe, como los hondos poetas, que nada da mejor y más iluminadamente una emoción, o el recuerdo de una emoción, que una metáfora inesperada, insólita, sorpresiva, cruzada de términos contrarios, y por eso él se fuerza a hablarnos desde aleaciones imposibles, desde alquimias adversas, incluso, que son la metáfora de quien no usa metáforas, sino directamente la pugna del color o la bacanal de la geometría.

hypnotic, pleasure. One can live in one of Ciria's paintings. I mean that his work contemplates us, not the opposite. It is like being in a trance where all the immensity of mystery merges, where the savagery that lies in waiting, and all the dignities of the unknown come together. To contemplate is to travel around or, in other words, to contemplate is not to know. Everything remote can be found in Ciria. I have often remembered Leonardo's aphorism "Savage is he who saves himself" in front of Ciria's work.

"Savage is he who saves himself," that was written for Ciria, I dare to say. That is exactly what we are trying to point out here, by considering his work as a crossroads between investigation and disaster, as a fight between boldness and meditation, as a sacred and difficult neighbourhood of patience and excess. It involves catching the silence when it screams. It involves turning memory into a form of imagination. Ciria lets memory sail like a stain that branches and spreads on the water, allowing the silence to breathe around, or at least the echo, nothingness, while consecutive intimate inner windows, apparently changeable but always finished, appear. In those windows things are not the same, they are what we remember about them. Therefore, truth is the invention of truth. Ciria knows, like the profound poets that there is nothing better than an unexpected, unusual, surprising metaphor full of antonyms to represent an emotion, or the memory of it. That is why he forces himself to talk to us from impossible alloys, or even from adverse alchemies, which are the metaphors of those who do not use them but go directly to the struggle between colours or geometry's bacchanal.

Fernando Castro Flórez has pointed out that Ciria's aesthetics has a lot to do with monumentality, although it causes in the observer a sense of unease. Fernando Huici admits that, during the early 90s, Ciria's pieces filled him with a strange and impossible certainty of being crystalline. Juan Manuel Bonet feels that in Ciria's work, depending on the period of time, lyricism and construction are balanced. Marcos Ricardo Barnatán



El sueño de Antelo. 2005. Óleo sobre soportes diversos. 152 x 132 cm.

12

Fernando Castro Flórez ha apuntado que la estética de Ciria tiene mucho de monumentalidad, aunque produzca en el espectador el efecto del desasosiego. Fernando Huici confiesa que las piezas de Ciria, allá por principios de los noventa, le transmitían la extraña e imposible certeza de ser cristalinas. Juan Manuel Bonet resuelve que en Ciria, por épocas, se equilibran lirismo y construcción. Marcos Ricardo Barnatán celebra en Ciria la emergencia de la imaginación. Ninguna de estas teorías se nos antojan excluyentes, entre sí mismas, y hay muchas más, y las que vendrán, firmadas por otros encumbrados teóricos, pero toda reflexión, en arte, deviene siempre en aproximación, porque el misterio es un abismo o no es misterio, y no hay abismo que quepa en un artículo. Ni en un libro. Ni siquiera en todos los libros. Más que una glosa crítica, pues, lo que uno desearía para José Manuel Ciria es un poema ardiente o algún otro raro don digno de las profundidades o las fiebres. Algo, logrado de penumbras, que se parezca a la perfección de sus catástrofes.

Toda gran obra está siempre pendiente de contemplarse. Salvaje, sí, es el que se salva. Aquí tenemos el caso.

celebrates in Ciria the emergence of imagination. None of these theories appear to us mutually exclusive, and there are a lot more, and more that may come, signed by other distinguished knowledgeable people. But when talking about art, all reflection remains an approach, because if mystery were not an abyss, it would not be mystery, and there does not exist an abyss that fits in an article. Not in a book. Not even in all the books. Then, what one would wish for Juan Manuel Ciria, apart from a critical gloss, is an ardent poem or any other rare talent worthy of the depths or the fevers. Something achieved from semidarkness that resembles the perfection of his catastrophes.

Every great work is always waiting to be contemplated. Savage is he who saves himself. Here we can find the case.



Encuentro. 2005. Óleo sobre lona plástica. 152 x 132 cm.





Mancha y paisaje. 2005. Óleo sobre lona plástica. 152 x 132 cm.



Torre. 2005. Óleo sobre lona plástica. 152 x 132 cm.



Antifaz. 2005. Óleo sobre fotografía/lienzo. 73 x 69 cm.



Seductor de miradas. 2005. Óleo sobre lona plástica. 150 x 130 cm.



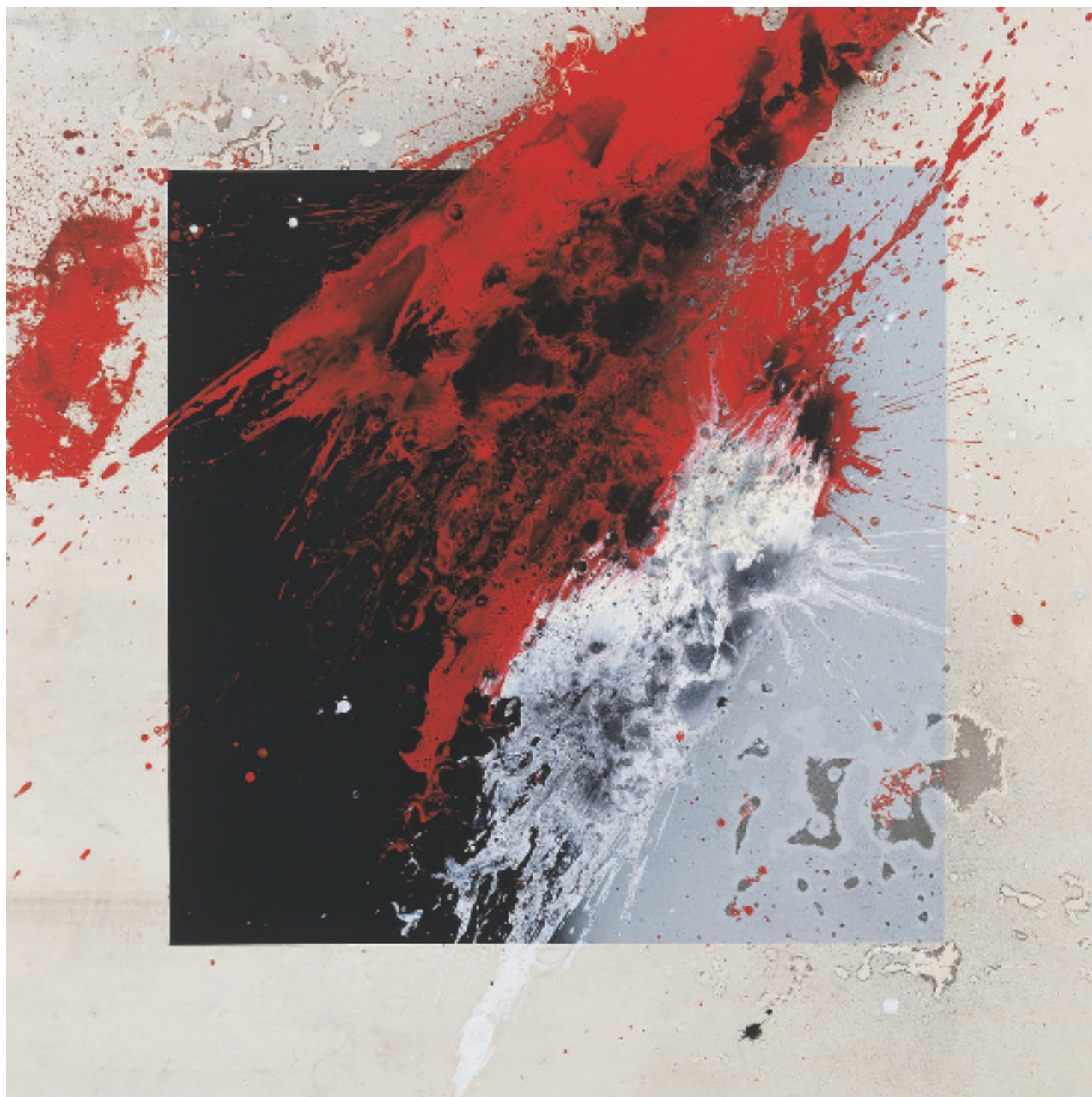
Controversia. 2005. Óleo y grafito sobre lona plástica. 150 x 150 cm.



Añoranza. 2005. Óleo sobre lona plástica. 150 x 150 cm.



Antares. 2005. Óleo sobre lona plástica. 100 x 100 cm.



Palabras ausentes. 2005. Óleo sobre lona plástica. 100 x 100 cm.





Susurro. 2005. Óleo sobre fotografía/lienzo. 73,5 x 69,5 cm.



27

Los centauros de Boecklin. 2005. Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

ANNA MARIA GUASCH

JOSÉ MANUEL CIRIA AÑO CERO: Los aleteos de una pintura *efable*.

JOSÉ MANUEL CIRIA YEAR ZERO: The flapping of an *effable* painting.

"No puedo evitar mi inclinación por la pintura. Ves un bodegón de Zurbarán o de Morandi, y sí, siempre es el mismo, pero siempre es diferente; existe una especie de traslación temporal, el cuadro proyecta diferentes lecturas, dependiendo de la mirada que proyectas sobre él. Por supuesto que la pintura sirve como testimonio de una época, pero una buena pintura está dotada de alma, y esa alma cambia y se transforma contigo, tiene vida."

José Manuel Ciria, junio de 2005

"I can not avoid my penchant for painting. When you look at Zurbarán or Morandi still life, it is certainly always the same, but different, too. There is a kind of time trip. The painting puts different readings across, depending on the way you are looking at it. Naturally, we may find evidence of a period in a painting, but a good painting has a soul, and that soul changes and is transformed with you. It lives."

José Manuel Ciria, June 2005

29

Las obras de los seres humanos se explican por el carácter del "yo" y el de su campo de circunstancias en una relación que parece obedecer al "efecto mariposa", que a pesar de lo poético de su nombre supone una precisa noción de dependencia sensible en la *teoría del caos*: pequeñas perturbaciones o errores en las condiciones iniciales de un sistema dinámico pueden producir grandes variaciones en el comportamiento del sistema a largo plazo. Según el metereólogo Edward Lorenz, que presentó la teoría del "efecto" en la *Academia de Ciencias de Nueva York* en 1963, por muy precisos que se hagan los cálculos para predecir el tiempo, el simple aleteo de una mariposa en el otro lado del planeta puede provocar drásticos cambios a largo plazo e invalidar los cálculos.

La consecuencia práctica del efecto mariposa es que en sistemas caóticos en los que las variables cambian de forma compleja y errática es imposible hacer predicciones fiables ya que las pequeñas variaciones del sistema pueden modificarlo de manera significativa a lo largo del tiempo y del espacio. Y si esto ocurre con el estado del tiempo o con la bolsa qué no ocurrirá en el complejo y caótico sistema que es la creación artística.

Nosotros vamos a invertir el "efecto mariposa" e intentaremos constatar –lo de demostrar es algo, evidentemente, inalcanzable– que los notables cambios que se produjeron en la práctica artística norteamericana de los años 60 –los años de la infancia de Ciria y de la definición del propio "efecto"– y la reflexión semiótica europea y, en menor grado, norteamericana que se dio en los mismos años son los grandes "aleteo" del arte y del pensamiento que provocaron las variaciones que conformaron, al cabo de los años, el pequeño –por individual– sistema creativo de José Manuel Ciria.

Humans' works can be understood by looking at the nature of the "self" and its host of circumstances as a relationship that seems to respond to the "butterfly effect". This effect, despite its poetic name, involves the more technical notion of sensitive dependence in *chaos theory*. Small variations or errors in the initial conditions of a dynamical system produce large variations in the long term behavior of the system. According to meteorologist Edward Lorenz, who presented the "effect" theory to *The New York Academy of Science* in 1963, it does not matter how precise the calculations to forecast the weather are, just a butterfly flapping its wings on the other side of the planet can produce drastic long-term variations and invalidate the calculations.

The practical consequence of the butterfly effect is that in chaotic systems where variables change in a complex and erratic way it is impossible to give reliable predictions because the system can be significantly modified by small variations throughout time and space. And if this affects the weather or the stock market, imagine what could happen in the complex and chaotic system of artistic creation.

We are going to reverse the "butterfly effect" trying to verify –because to prove it is obviously impossible– that the notable changes which took place in North American artistic practice during the 60s influenced Ciria. That was the period of Ciria's childhood and the "effect" definition. European and, to a lesser degree, North American semiotics from those years are the strong "flappings of wings" of the arts and critical thought. That produced those variations that shape, after some years, José Manuel Ciria's small –because individual– creative system.

Imagine

José Manuel Ciria se asomó al mundo en el año 0 –para algunos el año primero– de una década, la de los sesenta, en la que, como indica Lucy R. Lippard en sus *Six Years...*, el arte entregado hasta entonces al “negocio de la estética” quiso disolver todos los límites. Los límites del objeto artístico, de los medios y de los materiales de producción, pero también, lo cual sin duda es mucho más importante, los del propio pensamiento artístico. A los artistas –a todos, a artistas y a no artistas si es que aún se podía hablar de tal distinción– se les llamó a imaginar un mundo nuevo, el mundo cantado por John Lennon:

*Imagine there's no heaven,
It's easy if you try,
No hell below us,
Above us only sky,
Imagine all the people
living for today...*

*Imagine there's no countries,
It isn't hard to do,
Nothing to kill or die for,
No religion too,
Imagine all the people
living life in peace...*

*Imagine no possessions,
I wonder if you can,
No need for greed or hunger,
A brotherhood of man,
Imagine all the people
Sharing all the world...*

*You may say I'm a dreamer,
but I'm not the only one,
I hope some day you'll join us,
And the world will live as one.*

La gente –¿soñadores? ¿soñadores solitarios?– debía imaginar un mundo en el que existiese el Cielo sin el Infierno debajo; un mundo en el que se viviese el hoy; un mundo sin países, ni religión, sin necesidad de gula y sin hambre; un mundo en el que nadie matase o muriese, un mundo compartido de gente viviendo la vida en paz. Y los artistas –¿existían entonces los pintores?– no solamente imaginaban el mundo sino el arte que lo debía reflejar, dar testimonio de él como diría Ciria.

Imagine

José Manuel Ciria arrived in this world in the year zero –for many the first one– of a decade, the 60s. In those days, as Lucy R. Lippard has pointed out in her *Six Years...*, art, until then devoted to the “business of aesthetics,” wanted to dissolve all limits. The limits of the artistic object, the means, and the materials, but also, and that is undoubtedly more important, those of the artistic thinking itself. All artists –all of them, artists and non-artists, if that distinction could still be drawn– were called upon to imagine a new world, a world sung by John Lennon:

*Imagine there's no heaven,
It's easy if you try,
No hell below us,
Above us only sky,
Imagine all the people
living for today...*

*Imagine there's no countries,
It isn't hard to do,
Nothing to kill or die for,
No religion too,
Imagine all the people
living life in peace...*

*Imagine no possessions,
I wonder if you can,
No need for greed or hunger,
A brotherhood of man,
Imagine all the people
Sharing all the world...*

*You may say I'm a dreamer,
but I'm not the only one,
I hope some day you'll join us,
And the world will live as one.*

People –dreamers? solitary dreamers?– should imagine a world in which there is heaven without hell below us. A world in which people could live for today. A world without countries, religion, or the need for greed or hunger. A world in which no one kills or dies. A world shared by all the people living life in peace. And artists? –did painters exist at all?– They not only imagined the world, but the art that should reflect it, bearing witness to it, as Ciria would say.

El aleteo pictórico

En esta época dorada y feliz, a la vez que caótica, de los sesenta (los estragos de la Segunda Mundial quedaban lejanos y tan sólo las guerras locales “exóticas” –la de Vietnam la que más– ensombrecían relativamente las conciencias), la época de la contracultura, de la contestación, de la liberación de la mujer y de los movimientos democráticos. El arte conceptual menospreció la materia pobre, efímera y barata –tuvo a menos, en definitiva, la realidad de la que años después Hal Foster pregonó su retorno– en beneficio de la idea, una idea que volvía a soñar en los objetos que eran arte porque el autor los declaraba, sin más, estéticos (*Aesthetically Claimed Things*), objetos espejados en los *ready made* de Duchamp, un Duchamp cuyas huellas paradójicamente a primera vista, y a parte de sus presencias explícitas, fondean en la bahía creativa de Ciria.

Aparentemente por primera vez, la idea superaba a la consideración del arte como obra bien hecha, como problema artístico/estético, con el trasfondo temático y de significaciones que se le quiera –y se necesite dar–. Bien resuelto. Pero no sólo se primaba la idea sobre la materia rica y duradera, y sobre el objeto obediente a un formato vendible mansión/museo, sino que era considerada por sí misma como obra de arte, tal como sentenció Sol Le Witt al finalizar la década en su reconocido artículo publicado en *Artforum* “Paragraphs on Conceptual Art” (1969). Con ello en la década de los 60 el arte se encerraba en un peligroso tiovivo tautológico que no sólo pretendía arrinconar la historia y su tradición en la cima de la nada, sino la relación arte/realidad material en el fondo de la memoria creativa.

El arte –prácticamente era impensable entonces hablar de pintura o escultura– se estaba conformando como un metalenguaje en el que lo válido no dependía de ninguna verificación empírica, de algo ajeno o exterior al propio proceso creativo o, en todo caso, al creador. Es lo que en buena medida le preocupa a Ciria años después tal como puso de manifiesto en su *Cuaderno de notas* (1990): “La creación artística siempre está sujeta a las posibilidades y recursos del creador –dice el pintor–. Por ello debería ser tan importante la intención como el resultado”. Ese “todo” volitivo o de intención empezó a “ser válido” en el momento en el que se derrumbó como un castillo de naipes sacudido por el leve soplo de la filosofía del formalismo defendido y difundido hasta aquel entonces por los críticos oficiales del sistema que gobernaban la nueva metrópolis de lo artístico que era Nueva York: C. Greenberg y R. Rosenberg.

Pictorial flapping

This golden, happy, but at the same time chaotic, period of the 60s (the ravages of the Second World War were far away and only local “exotic” wars –Vietnam above all– cast a shadow over consciences), was the period of counter culture, opposition, and also of women's liberation and democratic movements. During these years, conceptual art scorned poor, ephemereal and cheap subjects to the benefit of the idea. All in all, it despised the reality whose return Hal Forster announced years later. The idea dreamed again in the objects which were art just because the artist, without further ado, declared them to be aesthetic (*Aesthetically Claimed Things*). Objects inspired by Duchamp's *ready made*. And paradoxically, at first sight and apart from his explicit presence, Duchamp's influence anchors in Ciria's creative bay.

Apparently for the first time the idea surpassed the conception of art as a work well done, as an artistic/aesthetic opposition, with the thematic and a background full of significances that one wants –or needs– to give it, but in a proper way. Nevertheless, the point was not only the priority of the idea over a rich and lasting subject, or over an object that should have a salable mansion/museum format, but the fact of being considered an art piece itself. So declared by Sol Lewitt towards the end of the decade in his recognized article “Paragraphs on Conceptual Art” (1969), published in *Artforum*. Therefore, in the 60s, art shut itself in a dangerous tautological carousel, which tried not only to corner history and its tradition in an abyss of nothingness, but also the relation art/material reality at the bottom of creative memory.

Art –it was practically unthinkable in those days talk about painting or sculpture– was being formed as a metalanguage, in which validity did not depend on some empirical verification, or on something that had not been involved in or came from the outside of the creative process itself or, in any case, its creator. That is what, to a large extent, worries Ciria years later, as he highlights in his *Cuaderno de notas* (1990), “Artistic creation is always subjected to the creator's potential and resources –states the painter–. Therefore, intention should be as important as the result.” Everything that was “volitional” or intentional became “valid,” when it fell down like a house of cards, shaken by the slight puff of formalism. A philosophy upheld and spread, until then, by the official critics of the system who governed the new metropolis of art, New York: C. Greenberg and R. Rosenberg.

Esto era así: lo certificamos. Pero también era distinto. La década de los 60, aquella en la que Ciria advierte la realidad pero aún no la piensa artísticamente, asiste a un enfrentamiento de modos y concepciones artísticas que sin ser ajenas al debate *idea/materialización* de la idea genera una tensión creativa que detona en aquellos años pero que no se agotó en ellos. Su intensa y variante onda expansiva se prolonga a lo largo del último tercio del siglo XX y aún socava, sin enmudecerse, los intersticios del arte y de la pintura –aquí ya se puede hablar sin componendas de pintura– actuales.

Pero no solamente esto. Esta onda expansiva es la que según nuestra opinión genera, en su desarrollo, el orden visual de las obras de Ciria, unas obras en las que la cognición se expresa en continuo diálogo, lo cual no quiere decir acuerdo, con el “yo profundo”, es decir, con el ser en su más pura definición, con el plano del ser y no con el plano del tener, con lo que lo que verdaderamente distingue a uno y le afirma ante sí mismo con independencia de lo que uno cree ser y valer. No son solamente el gesto o la expresión que se oponen a la “intención reguladora de la razón” (Ciria) y al orden lo que define las obras de Ciria. Lo que las precisa es la vasculación del horizonte axiológico en busca de los profundos valores de la plástica y del ser.

El enfrentamiento generador de esta onda fue el que mantuvieron la abstracción postpictórica (*post-painterly*) y las maneras pictóricas (*painterly*) de la action painting o expresionismo abstracto. Norteamericanas las dos tendencias sin duda, pero fruto de momentos muy diversos de la situación norteamericana e incluso de la internacional. Como señala Irving Sandler en *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism* (1970), el segundo volumen de su trilogía dedicada al arte norteamericano de la larga postguerra, los artistas, mayoritariamente pintores, que forjaron el cuerpo principal del expresionismo abstracto iniciaron su carrera artística en la década de los 30. Un momento caótico conformado por calamidades económicas, políticas y sociales no sólo norteamericanas (la Gran Depresión), sino europeas (ascensión de Hitler al poder, Guerra Civil española, etc.).

El arte, testimonio y ejecutor de la época, en un primer momento se adentró en la práctica de un realismo social que resultó poco convincente ya que en el siglo XX la imagen artística ha desempeñado, como a lo largo de los siglos anteriores por otra parte, un importante papel propagandístico e incluso, si se quiere, publicitario de regímenes, políticas e ideologías, pero como imagen –otra cosa sería si hablásemos de acción, y bastaría analizar al respecto el Mayo del 68 o las prácticas micropolíticas actuales– no ha sido instrumento eficaz

It was like that: we assert it. But it was also different. The decade of the 60s, in which Ciria perceives reality although he does not think about it in artistic terms, bears witness to a confrontation of artistic methods and conceptions. These conceptions, being involved in the debate *idea/idea's materialization*, cause a creative tension that explodes in those years and continues today. Its intense and erratic shock wave is prolonged well into the last third of the 20th century and still undermines, without going dumb, today's interstices of art and painting –and here we can talk about painting quite naturally–.

Moreover, the development of this shock wave generates, according to our opinion, the visual nature of Ciria's pieces. Pieces in which cognition expresses itself in a constant dialogue. That does not necessarily mean reaching a consensus with the “inner self,” that is, with the self's purest definition, a consensus between to be and to have, or a consensus with that which makes one really unique and contributes to one's self-assertion, regardless of what one thinks he is or how good he is. It is not only gesture or expression that oppose “reason's regulatory intention” (Ciria) and nature which define Ciria's work. What really defines it is a balanced horizon of values, seeking for the deep values of modelling and being.

The opposition between post-painterly abstraction and the painterly styles of action painting, or abstract expressionism, generated this wave. Both trends, undoubtedly, were North American but they came about at very different moments of the North American, even international, situation. As Irving Sandler pointed out in *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism* (1970) –the second volume of his trilogy on North American art of the long postwar period– artists, mainly painters, who created the basis of abstract expressionsm, began their artistic career in the 30s. It was a chaotic moment due to social, political and economic difficulties, not only in North America (the Great Depression), but also in Europe (Hitler's rise to power, Spanish Civil War, etc.).

At first, art, evidence for and agent of that period, went into the practice of a social realism which turned out to be rather convincing. That was because the artistic image of the 20th century, the same as in the course of previous centuries, played an important propagandist role, and even, let's say, an advertising role for regimes, policies and ideologies. However, as image, art has not been an effective means of social or politic denunciation –it would be different if we talked about action instead of image. In this regard, to

de denuncia política o social. Todo ello unido a la llegada a Estados Unidos de significativos partícipes de las primeras vanguardias europeas (abstractos, constructivistas y surrealistas) que convirtieron Nueva York en un hervidero de artistas ávidos de modernidad, y el desenlace de la Segunda Guerra Mundial, condicionó la gestación de una pintura de “tipo americano”, una pintura identitaria y de ghetto como afirmó R. Motherwell, pero que paradójicamente –con paradoja sólo en primer grado puesto que los servicios de inteligencia norteamericanos resultaron definitivos para conseguirlo– se propagó como pedigrí o calidad de cambio, renovación e incluso progresismo en la órbita de los países occidentales, incluida la aislada España. El resultado de todo ello, según el propio Motherwell (catálogo de *The School of New York*, 1951), fue una pintura sin prejuicios, una pintura/aventura “para seres inteligentes, sensibles, apasionados”, una pintura fortuita fruto del encuentro entre el pintor y la tela, en la que el artista debía abandonarse al “medio pintura” para encontrarse a sí mismo. Una pintura en la que la dimensión significativa –y ahora citamos un pensamiento del *Cuaderno de Notas* de Ciria en relación a su propia pintura abstracto-realista– “puede situarse fuera del terreno de la iconicidad, dado que normalmente estará desvinculada de un referente exterior (objeto existente)”, lo cual exige “una lectura no referencial facilitando otro tipo de asociaciones interpretativas”.

Las *burts* o explosiones del expresionismo abstracto hicieron saltar por los aires los principios de la “buena pintura”, tanto de la “buena pintura” de la tradición decimonónica, como la de la vanguardia: la cubista la que más y surrealista o metasurrealista como la de Dalí –el Dalí que fascinaba al joven Ciria pero de quien en la actualidad sólo respeta su obra literaria–, y rompieron y asentaron, como manifestó Adolph Gottlieb en una declaración en *The New Decade* (1955), los cimientos de la pintura libre de expresar lo visualmente válido y la calidad de los sentimientos, una pintura cuyas imágenes subjetivas no tenían porque poseer una asociación racional, aunque el acto de pintar fuese un acto “racional, objetivo y conscientemente disciplinado”.

Esta posición, como la primera –en oposición a la profunda-realidad pictórica de la obra de Ciria, supone un resultado del hacer, un hacer que se puede considerar “caliente”. Y en contra de la posición caliente del expresionismo abstracto norteamericano, hacia 1960 se alzaron las voces de aquellos que a la fase identitaria de carácter político que supuso el expresionismo apostaron por trabajar en el campo de la “identidad del arte” –este objetivo sería también compartido por los minimalistas y los conceptualistas– y, sobre todo, en el

analyze May '68 or today's micropolitics would be enough– All of this plus the arrival in the United States of important participants of the European avantgarde (abstract, constructivist or surrealist artists) who turned New York into a city swarming with artists greedy for modernity, and the end of the Second World War, determined the gestation of an “American style” painting. An identity and ghetto painting, like R. Motherwell stated. Nevertheless,) even though paradoxically –paradoxically in inverted commas because the intervention of the North American intelligence services was decisive– it was spread over Western countries, even the isolated Spain, as pedigree or as change, renewal, or progressivism of high quality. According to Motherwell himself (*The School of New York* catalogue, 1951), the result was a painting that had no prejudices, a kind of painting/adventure for “intelligent, sensitive and passionate people”, a fortuitous painting, the result of the clash between the painter and the canvas, in front of which the artist should give himself up to the painting in order to find himself. Now –and we quote one of Ciria’s ideas in his *Cuaderno de Notas*, related to his own abstract-realistic painting– that explains how the significant aspect of that painting “could be found outside the realm of iconoccity, because normally it will be dissociated from an external allusion (an existing object),” and that demands “a non allusive reading, which provides other types of interpretive associations.”

Burts or the explosions of abstract expressionism blew up “good painting” principles, both the “good painting” of the 19th century tradition and the avantgarde: cubism above all, but also Dalí’s surrealism and metasurrealism. The same Dalí who fascinated Ciria when he was young, but who, now, is respected by Ciria only for his literary work. According to Adolph Gottlieb’s statement in *The New Decade* (1955), these *burts* broke and settled the foundations of a way of painting which was free to represent visually valid things and the quality of feelings. A kind of painting in which subjective images did not need be the result of rational association, although painting was a “rational, objective and deliberately disciplined” act.

This stance, like the first –in opposition to the deep– pictorial reality of Ciria’s work, culminates into action, an action that could be considered “bubbly.” Towards 1960 appeared dissenting voices against this “bubbly” stance of North American abstract expressionism. Those voices committed themselves to “art identity” in order to confront the identitarian stage of a political nature that came with expressionism. This aim would be also shared by minimalists and conceptualists –mainly when it was related to “ the

de la "identidad del artista". El resultado fue la propuesta de una pintura de sensibilidad fría y racional (*post-painterly*), una pintura, en definitiva, antirrelacional, antiilusionista y antigestual. Una pintura explicitada también en las obras de Ciria si se leen desde lo material o visualmente superficial hacia lo profundo hasta hallar el límite físico del soporte. La espontaneidad, la ambigüedad y la complejidad expresionista, subjetivista y existencialista, dejaron paso, pues, al orden de lo geométrico, a la sistematización y a la claridad o, dicho de otra manera, a un arte purista y formalista exclusivamente visual basado en la simetría y en la repetición modular que obvia cualquier sistema ilusionista. El resultado de esta manera *post-painterly* fueron obras en las que la estructura repetitiva parecía derivar de la propia existencia del bastidor, obras que, por su forma y su estructura modular, sólo se referían a sí mismas.

El aleteo semiótico

En 1990, Ciria reflexionaba sobre estas y parecidas cuestiones anotando en su *Cuaderno*: "La repetición de elementos constitutivos dispuestos con formulaciones diversas y cambios jerárquicos ofrecerán múltiples lecturas y, por tanto, modificaciones de los significados". Y tras citar conceptos como "tema", "signo", "palabra", "color", "técnica" y "objeto" se pregunta: "¿tenderemos con ello hacia la formulación de una semiótica visual". Su reflexión expresada entonces, suponía "observar la utilización de los cambios de unidades distintivas/significativas dentro de la experimentación plástica, de manera que podamos catalogar los componentes plásticos estableciendo relaciones y diferencias en cada etapa de la experimentación". Un objetivo relacionado claramente con el campo del análisis semiótico, concepto de definición compleja, el del análisis semiótico y el de la semiótica, que se pueden considerar de carácter no-definidos con precisión en el campo científico y, por ello, sujetos a extensos e intensos debates.

A pesar de que las fuentes de la semiótica se remontan a la Antigüedad, en concreto a los intentos de Hipócrates y Galeno de comprender la relación entre el cuerpo y la mente y, muy especialmente, de relacionar los síntomas con las enfermedades, es decir del signo con la cosa significada, y de que el término "semiótica" en su sentido actual fue introducido por el filósofo británico John Locke en plena época barroca, lo cierto es que el estudio sistemático y programático de los signos no se estableció hasta finales del siglo XIX y principios del XX con las aportaciones del americano Charles S. Peirce y del suizo Ferdinand de Saussure. Y no se institucionalizó hasta la década de los 60, la década del año 0 de Ciria, cabe

artist's identity". The result was a form of painting (post-painterly) of cold and rational sensibility, a painting lacking, at least, in relationships, illusions and gestures. A kind of painting that is explicit in Ciria's pieces if we read them from their material or visually superficial part towards the deep one until finding the physical limit of their support. Spontaneity, ambiguity and an expressionist, subjectivist and existentialist complexity gave then way to geometric order, systematization and clarity. In other terms, they gave way to a purist, formalistic and exclusively visual art based on symmetry and modular repetition that could not be found in a system of illusion. The pieces which resulted from this post-painterly trend had a repetitive structure that seems to come from the stretcher itself. These pieces, due to their format and modular structure, represented just themselves.

Semiotic flapping

In 1990, Ciria reflected on these and similar matters, noting down in his *Cuaderno*, "The repetition of constituent elements, subjected to different formulations and hierarchical changes, will offer numerous readings and therefore the alteration of significances." And after quoting concepts like "theme," "sign," "word," "colour," "technique," and "object," he wonders, "Will we tend, thus, to approach the formulation of a visual semiotics?" This reflection –then expressed, but now his objective– involved "observing how changes of distinctive/significant units are used in plastic experimentation, so that we could class plastic components in order to establish relationships and differences within each stage of the experimentation." Here we have a purpose which is clearly related to semiotic analysis. These concepts, semiotic analysis and semiotics, are difficult to define, and that is why they can be considered concepts with no precise definition within the scientific field and are subjected to large and intense debates.

Although the origins of semiotics date back to classical times, to be precise to Hippocrates' and Galen's attempts to understand the relation between body and mind, especially their attempts to relate symptoms to illnesses, that is to relate signifier to signified and the British philosopher John Locke introduced the term "semiotics" in its current sense in the middle of the Baroque period. However, the truth is that the systematic and programmatic study of signs was established between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century by the contributions of the American Charles S. Pierce and the Swiss Ferdinand de

recordarlo, en paralelo a los procesos artísticos analizados más arriba, gracias a pensadores como Roland Barthes y Umberto Eco y a sus textos fundamentales, aunque de orden muy diverso, como *Éléments de sémiologie* (1964) y *Opera aperta* (1962) respectivamente.

En una primera instancia y con afán de síntesis, se puede aceptar que la semiótica se ocupa de signos, sistemas signícos, acontecimientos signícos, procesos comunicativos y funcionamientos lingüísticos. O sea, del lenguaje entendido tanto como facultad de comunicar como ejercicio de esa facultad. Lo cual hace que sea válido hablar no sólo de la semiótica del lenguaje sino de una semiótica que se interese, entre otros sistemas de signos (Umberto Eco en su *Trattato di semiotica generale*, 1975, señala hasta veintiún áreas de investigación semiótica), por los de los fenómenos sociales como el derecho y las relaciones de poder, por los de los artefactos utilizados para comunicar situaciones, sensaciones o sentimientos (señalizaciones de vías urbanas y carreteras, heráldica, gestualidad del cuerpo y de las manos, lenguaje de los sordos, etc.), por los signos de alteración del espacio (paisaje, jardines, arquitectura, escultura, etc.), por los códigos del gusto, por los códigos médicos, por los sistemas de objetos y, no podía ser de otra manera, por los de los fenómenos visuales que se pueden calificar de artísticos: fotografía, cine, televisión, vídeo y... pintura.

Se habla, pues, de una semiótica visual e incluso de una semiótica de los objetos llamados artísticos, pero aceptando que el objeto primario y central de la teoría de la significación y de la teoría de la comunicación es la lengua verbal. Y ello, tal como plantea Roland Barthes en sus *Éléments de sémiologie* (1964), hace que mientras que el hablar y pensar son zonas preferentes de la investigación semiótica, con lo cual la semiótica resulta ser una derivación, una adaptación y una prolongación de la lingüística, los restantes lenguajes que hemos mencionado en el párrafo anterior –y los que no hemos mencionado– se han de entender como artificios semióticos periféricos e impuros, mezclados con fenómenos perceptivos y procesos de estímulo-respuesta. Estos procesos de estímulo-respuesta son los procesos que trata Ciria en su *Cuaderno de notas* al plantearse que la obra de arte presenta aspectos formales que provocan en el espectador una serie de reacciones simples relacionadas directamente con los estímulos plásticos, reacciones como las de “agrado, interés, placer, atención, rechazo, y desconcierto”. Reacciones que, por otra parte según Ciria, implican una cierta dificultad en cuanto se intenta llegar al nivel de la significación, ya que para el artista la significación supone “la apreciación de los estímulos por medio de la intencionalidad y la experimentación”.

Saussure. Nevertheless, it was not institutionalized until the decade of the 60s –the decade of Ciria’s year zero, we should remember– together with the artistic processes that we have analyzed before and thanks to thinkers like Roland Barthes and Umberto Eco and their different, but equally fundamental, essays: *Éléments de sémiologie* (1964) and *Opera aperta* (1962), respectively.

First and in order to summarize, it can be accepted that semiotics deals with signs, sign systems, sign events, and linguistic and communication processes. That is, language is understood as a faculty of communicating and, at the same time, as the practice of this faculty. So it is possible to talk not only about the semiotics of language, but also about a semiotics that takes an interest in other sign systems (Umberto Eco mentions up to twenty-one areas of semiotic research in his *Trattato di semiotica generale*, 1975). Among them are sign systems like social phenomena, law and power relations, devices used to communicate situations or feelings (signpostings in urban thoroughfares and roads, heraldry, body and sign language, language for the deaf, etc.), signs of space variations (landscape, gardens, architecture, sculpture, etc), taste codes, medical codes, object systems and, of course, visual phenomena, which can be described as art: photography, cinema, television, video and... painting.

When talk about a visual semiotics and even of a semiotics for “artistic” objects, we always bear in mind that the main and primary object of the Significance and Communication Theory is verbal language. Thus, according to Roland Barthes in his *Éléments de sémiologie* (1964), speaking and thinking are the priority of semiotic research, and, therefore, semiotics, is derived and adapted from linguistics and represents its extension. Meanwhile, the other languages that we have mentioned in the preceding paragraph –including those not mentioned so far– should be considered as semiotic devices, peripheral and impure, devices mixed with perception and stimulus-response processes. Ciria refers to these stimulus-response processes in his *Cuaderno de Notas*, when he considers that an art work presents formal aspects that cause in the observer a series of simple responses, directly related to plastic stimuli. Responses like “complacency, interest, pleasure, rejection or embarrassment.” On the other hand, Ciria thinks that these responses entail some difficulty when trying to reach the level of meaning, because significance means for the artist, “the appreciation of the stimuli by means of intention and experimentation.”

Si se acepta que el lenguaje verbal es el único que puede cumplir los fines de una 'efabilidad' total, es decir, de manifestar debidamente lo que se quiere manifestar, toda experiencia humana y todo contenido expresable a través de artificios semióticos, deberían poderse traducir en términos verbales. Afirmación esta que descubre de inmediato una inquietante y relevante pregunta: ¿el arte, la pintura, pueden traducirse en términos verbales? Evidentemente, el concepto de "traducción" no debe asociarse con el de "descripción" uno de los instrumentos más específicos de la historia del arte que, como plantea Roland Recht en la introducción de *Le texte de l'œuvre d'art: la description* (1998), legitima a la propia disciplina a pesar de que ni la filosofía del arte ni la estética otorgan a la descripción una función de visualización –no traducción– de la obra de arte.

Para, en cualquier caso, responder a la pregunta planteada supone proponer otra cuestión: ¿a qué se debe la efabilidad reconocida del lenguaje verbal? La respuesta no es fácil ni universalmente aceptada, pero sin riesgo de proponer divagaciones erróneas se podría hipotetizar que la efabilidad del lenguaje verbal se debe a su absoluta capacidad de articular y combinar, capacidad que deriva del uso de unidades discretas muy homogeneizadas, fáciles de aprender y susceptibles de una reducida cantidad de variaciones libres. Es por ello que los sistemas signícos, como el arte, que no utilizan –o aparentemente no utilizan– esas unidades discretas homogeneizadas no pueden ser traducidos por una o más unidades verbales, a no ser mediante aproximaciones imprecisas. Ahí radica la gran cuestión del arte: el ser humano es capaz de sentir, de aprehender el arte pero no es capaz de transmitir mediante el lenguaje verbal esta aprehensión y menos, consecuentemente, traducir el arte.

Incluso se podría afirmar que la traducción del arte a través de un sistema verbal –o su intento– alcanzaría o podría alcanzar la categoría de "mentira", cuestión ésta planteada por Eco de manera genérica y un tanto irónica en su *Trattato*, pero no en el sentido que la traducción *obra de arte/lenguaje verbal* sea una mentira sino que lo que es una mentira no es otra cosa que el propio sistema de la semiótica: "Un signo es todo aquello que puede sustituir significativamente a otra cosa –dice Eco–. Esa otra cosa no necesariamente tiene que existir o estar en algún lugar en el momento en que un signo la reemplaza. Así, la semiótica es en principio la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. Si algo puede usarse para decir una mentira, inversamente no puede usarse para decir la verdad: de hecho no puede usarse para decir nada. Pienso que habría que tomar la definición de una teoría de la mentira como problema global de la semiótica general".

If it is accepted that verbal language is the only one that could comply with the purposes of total "effability", that is, the only one that is able to express properly what one wants to express. Thus all human experience and all content which could be expressed with semiotic devices could be translated into verbal terms. This assertion brings us, immediately, to a worrying and highly relevant question: Art, painting, could they be translated into verbal terms? Obviously, "translation" should not be associated with "description." According to Roland Recht, in his introduction to *Le texte de l'œuvre d'art* (1998), description is one of the most specific means of art history. It legitimizes the discipline itself, when neither art philosophy, nor aesthetics grant description with a visualization function –not translation– of the work of art.

In any case, answering this question entails a new one: Why has verbal language a recognized effability? The answer is neither easy, nor universally accepted. However, without any risk of suggesting wrong digressions, we could hypothesize that verbal language effability comes from its complete capacity to articulate and combine. That capacity derives from the use of discreet and very uniform units which are easy to be learnt and which can be exposed to a small number of free variations. That is why sign systems like art which do not use –apparently– these discreet uniform units cannot be translated into one or more verbal units, unless by using vague approximations. The great question of art lies here: human beings are able to feel, to grasp art, but they are not able to express this grasp with words and much less, consequently, to translate art.

We can even say that the translation of art through a verbal system –or its attempt– would or could reach the level of a "lie". This was brought up by Eco in his *Trattato*, in a generic and a little bit ironic way, although not in the sense that the translation *work of art/verbal language* is not a lie, but that the lie is nothing but the semiotic system itself: "A sign is anything that can substitute, significantly, another thing –Eco said– That other thing does not need to exist or to be somewhere the moment the sign replaces it. So semiotics is, in principle, a discipline that studies everything that can be used to lie. If something can be used to tell a lie, it cannot be used, inversely, to tell the truth: in fact, it cannot be used to tell nothing. I think we should consider the definition of a lie theory as the global problem of general semiotics."

Si en este momento no podemos abordar la cuestión de la "semiótica" como mentira, si que, en relación a Ciria, es preciso volver a las razones de la no traducción verbal del arte y más concretamente a la falta –supuesta– de "unidades discretas homogeneizadas u homogeneizables" en el arte, ya que ésta era y es una de sus principales preocupaciones teóricas y prácticas de Ciria. En 1990, en su *Cuaderno*, el pintor se plantea la necesidad de constituir "una tabla o sistema de lectura" no necesariamente perceptible por el espectador como tal sistema, pero si en el artista en el proceso de creación plástica. Este "sistema de unidades" sería el que posibilitaría la de-construcción (la deconstrucción definida evidentemente por el francés Jacques Derrida y el estadounidense Paul de Man añadimos nosotros) de la obra y su construcción –traducción diríamos ateniéndonos a lo anteriormente mencionado– por parte del espectador.

Al respecto, hay que tener en cuenta, sin embargo, que la de-construcción derridiana y también la de Paul de Man no pretende ser un "sistema de creación", ni tan siquiera en el sentido de crear una nueva teoría de la lectura (en su caso de la filosofía occidental), sino un sistema crítico cuya función sería socavar la lógica de la teoría de la lectura dominante, lógica que a través de sus hipótesis, preferencias y represiones ha privilegiado de manera equívoca determinados valores, argumentos e ideas sobre otros. Aunque no sea un "sistema creativo", la de-construcción derridiana si puede introducirse como instrumento de una práctica creativa de carácter crítico que tome como referencia a la propia práctica creativa o, en su caso, a la realidad y, como ocurre en diversas disciplinas de carácter humanístico plantee el cuestionamiento de argumentos y oposiciones clásicas como las de las relaciones entre las fuentes primarias y secundarias, entre la causa y el efecto o entre el texto y el contexto. O como dice llanamente Derrida en su ensayo "Mythologie blanche" (en *Poétique*, 5, 1971) lo que prioritaria y fundamentalmente ha de permitir la de-construcción que cuestiona permanentemente las ideologías, los dogmatismos y las jerarquías, es "volver a pensar" las posibilidades y articulaciones de la filosofía y de la literatura (del arte sería en nuestro caso).

En el proceso de "volver a pensar" el arte, la pintura, es en el que se halla inmerso Ciria en la actualidad y muy especialmente en la definición de las "unidades discretas homogeneizadas u homogeneizables", estructuras básicas que él denomina "Alfa Alineaciones". Tal como desarrolla en el diálogo que mantuvo con Juan Estefa Freire en el mes de junio de este año, para Ciria estas estructuras alfa se pueden percibir "en toda la historia de la pintura desde el Renacimiento y el Barroco, hasta las

At this moment we cannot raise the question of semiotics as "a lie," but relating to Ciria, we need to go back to the reasons of non verbal art translation and, to be more precise, to the –supposed– lack in art of "discreet and uniform units". This was one of Ciria's main theoretical and practical worries. In 1990, in his *Cuaderno*, the painter thinks about the need of creating "a reading system or table" which does not have, necessarily, to be perceptible for the observer as such, but by the artist in the plastic creation process. This "units system" would enable the de-construction (that is the deconstruction, defined by the French Jacques Derrida and the North American Paul de Man, we add) of the work and its construction –we might say translation, in accordance with the aforesaid– by the observer.

However, in this regard we must bear in mind that Derrida's and also Paul de Man's de-construction does not try to be "a creation system", not even in the sense of creating a new reading theory (in this case, of western philosophy) but a critical system. The purpose of that system would be to undermine the logic of the dominant reading theory, a logic that was wrong when favouring certain values, arguments and ideas over others with its hypotheses, preferences and repressions. Although Derrida's deconstruction is not a "creation system", it can still be considered as a creative practice device of critical character that takes as its point of reference the creative practice itself, or even reality. Moreover, as in several disciplines of a humanistic nature, it can be also considered a device that questions classical arguments and oppositions, such as the relations between primary and secondary sources, between cause and effect, or between text and context. Or, as Derrida clearly and simply says in his "Mythologie blanche" essay (in *Poétique*, 5, 1971), deconstruction, which is always questioning ideologies, dogmatisms and hierarchies, must, primarily, allow "to think again" all the possibilities and articulations of philosophy and literature (of art, in our case).

In this process of re-thinking art, painting, Ciria is absorbed, especially in the definition of the "discreet and uniform units," basic structures that he calls "Alpha alignments". As he points out in his conversation with Juan Estefa Freire last June, for Ciria these alpha structures can be perceived "all along the history of painting, from the Renaissance and Baroque periods to contemporary abstractions and illustrations, without forgetting Romanticism, Cubism, Suprematism, Constructivism and North American abstract Expressionism." Ciria would like to see a computer

abstracciones y figuraciones contemporáneas, pasando por el Romanticismo, el Cubismo, el Suprematismo, el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto americano". A Ciria incluso le gustaría que "pudiese hacerse un programa informático capaz de "leer" la pintura y que llegase a desnudar el cuadro en aquellas líneas y puntos gravitacionales que configuran el entramado de la composición [...] Podríamos observar como muchas composiciones de apariencia dispares contienen una estructura y un alma común, puesto que esas líneas y puntos de peso coinciden con total exactitud o de forma muy similar".

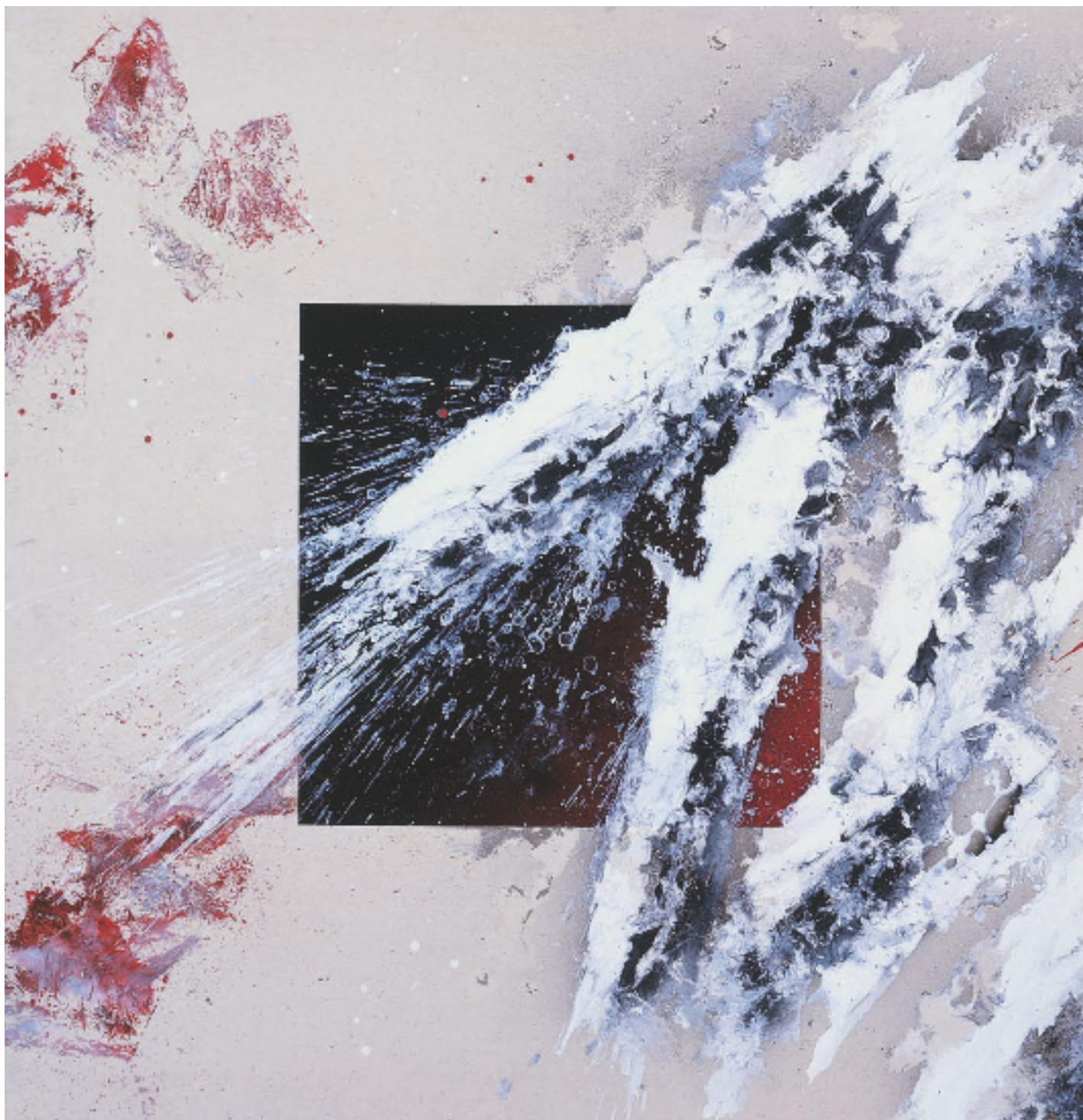
En este aspecto Ciria es la figura contraria al Narciso que definió McLuhan en *The Gutenberg Galaxy* (1962). No hace falta decir que no es el jovenzuelo anoréxico y posmoderno enamorado de sí mismo, pero tampoco el artista que, fascinado por el orden de la imagen, anula la acción de todos los sentidos menos la vista y cae, entumecido, en el agua en la que se refleja. Sin embargo, la obra de Ciria sí que tiene algo que ver con la reflexión que McLuhan hace del cine y, especialmente, con la consideración de este como producto de lo que se denomina *fordismo*, es decir de la forma industrial del capitalismo sustentada en la segmentación y en el montaje de partes tendentes a la constitución de un todo orgánico. La obra de arte se convierte entonces en el producto final de un conjunto de trabajo acumulado, una formidable máquina de producir esquizofrenia o escisión entre idea y materialización, entre pensamiento y acción, entre mundo subjetivo y racionalidad.

programme capable of reading painting, a computer programme that could "undress" the painting from those lines and gravitational points that constitute the structure of the composition [...] We would then realize that many compositions which are apparently different have a common soul and structure, and that is because those fundamental lines and points totally coincide, or are very similar.

In this respect, Ciria has nothing to do with McLuhan's definition of Narciso in *The Gutenberg Galaxy* (1962). Obviously, he is not that anorexic and postmodern young man who is in love with himself. Neither is he the artist who is so fascinated by images that he annihilates all his senses except sight only to fall, benumbed, into the water on which he is reflected. Nevertheless, Ciria's work has something to do with McLuhan's reflection about cinema and, especially, with the consideration of this world as a result from what he calls *fordism*, that is, the industrial form of capitalism based on the segmentation and assembly of different parts that make up an organic whole. The work of art becomes, then, the final product of an accumulated joint work. It becomes a tremendous machine producing schizophrenia or division between idea and materialization, between thinking and action, between the subjective and the objective world.



Rostro del aire. 2005. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Danae II. 2005. Óleo sobre lienzo. 130 x 250 cm.





Danae I. 2005. Óleo y grafito sobre lienzo. 130 x 250 cm.





Pechos. 2005. Óleo sobre fotografía/lienzo. 72,5 x 71cm.



45

Observador II. 2005. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Observador I. 2005. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Fin de partida. 2005. Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.

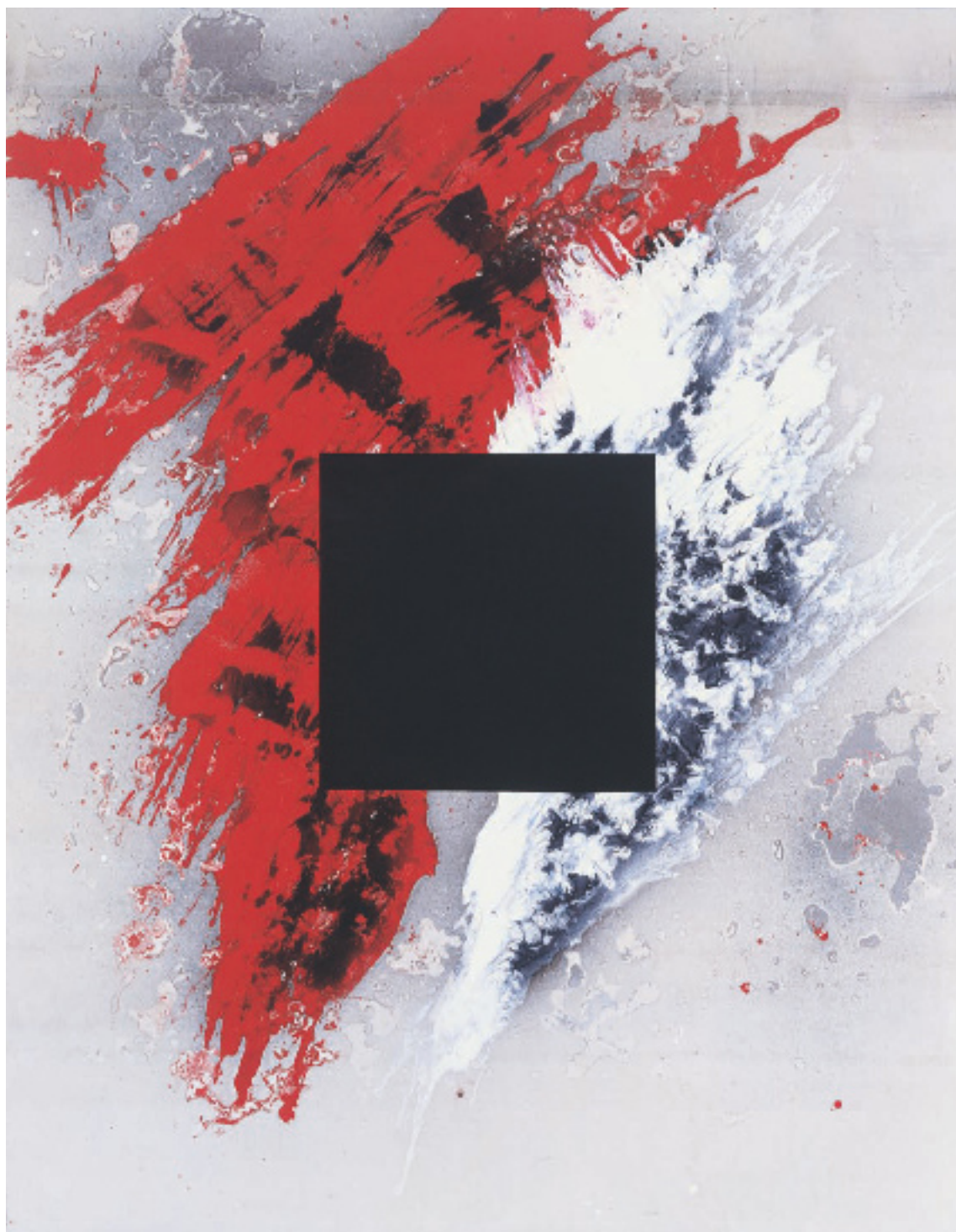


La ventana de Marta. 2005. Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Movimiento. 2005. Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.





Desde Rusia con amor. 2005. Óleo sobre lona plástica. 146 x 114 cm.



Referencias. 2005. Óleo y grafito sobre lona plástica. 146 x 114 cm.



Itinerario cerrado. 2005. Óleo sobre lona plástica. 146 x 114 cm.



Itinerario abierto. 2005. Óleo sobre lona plástica. 146 x 114 cm.

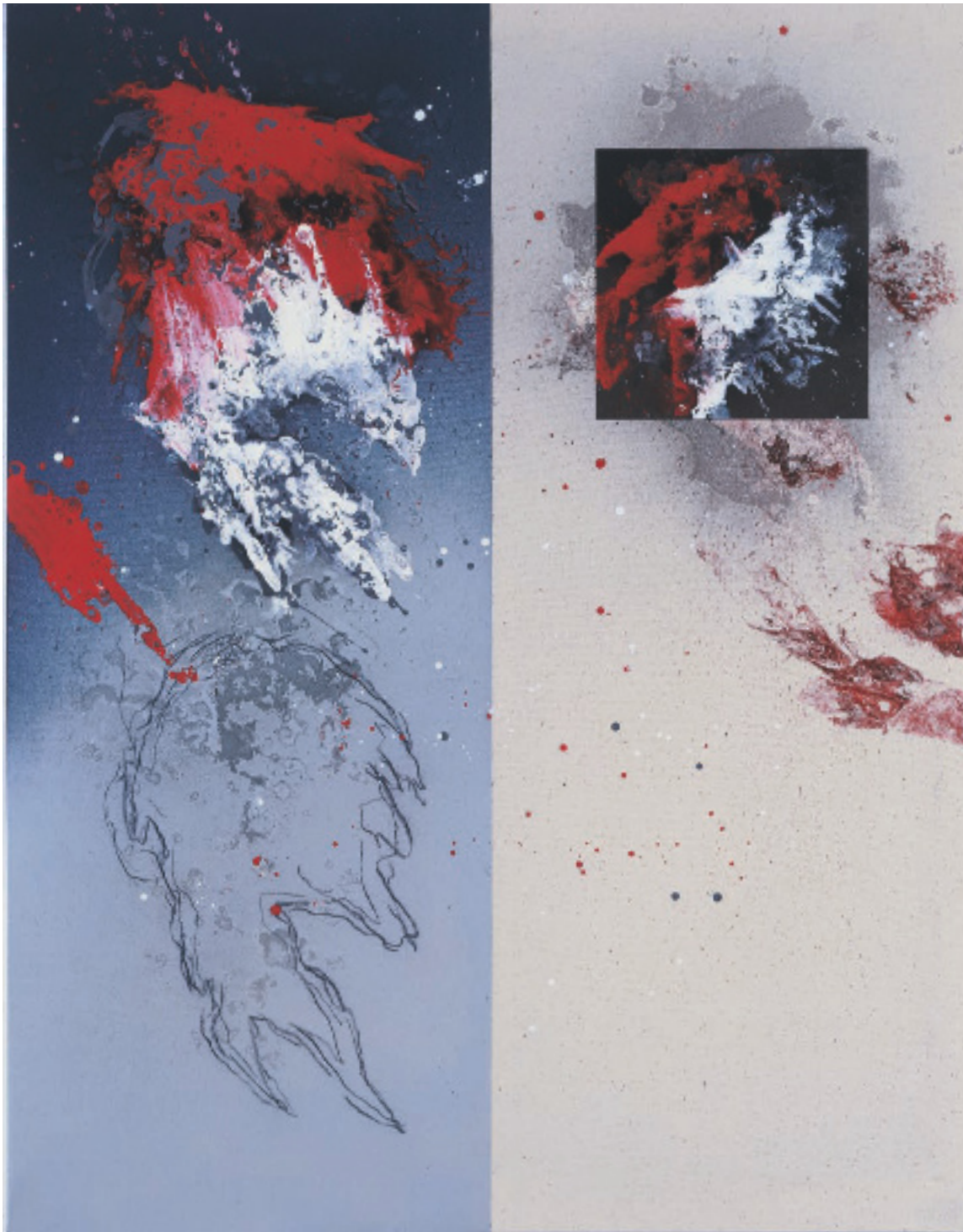


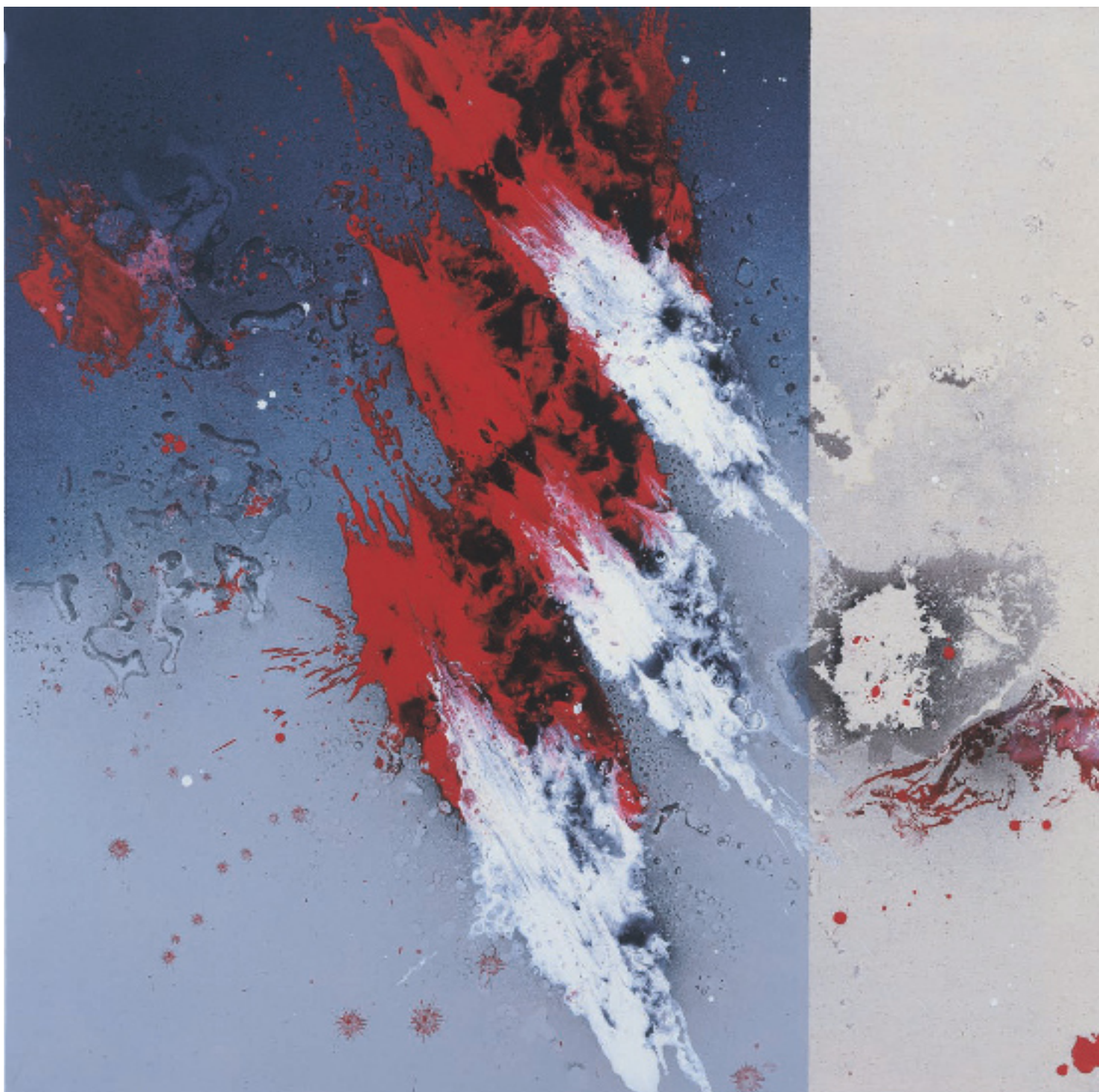
Jennifer. 2005. Óleo sobre fotografía/lienzo. 73,5 x 58 cm.



LQSEPV. 2005. Óleo y grafito sobre lienzo. 150 x 130 cm.







Los gigantes. 2005. Óleo sobre lienzo. 110 x 110 cm.



Apasionarte. 2005. Óleo sobre lienzo. 110 x 110 cm.

HILARIO BRAVO

Reformulación del Caos

Reformulation of the Chaos

I.- De la preocupación por el tiempo y de lo que en éste se desarrolla

"Siempre resulta más fácil y hay mayor asepsia al escribir de la obra del artista que desconocemos, que cuando se desarrollan implicaciones personales o el artista en cuestión es un amigo. Difícil trabajo el del hermeneuta cuando para describir unas obras, se mezclan las ideas propias sobre el trabajo en cuestión, las indicaciones que del mismo hace el artista y los afectos. Sí, Hilario y yo somos amigos, lo somos con enorme complicidad y lo somos desde Roma, aquella Roma siempre eterna que tuvimos la suerte de compartir durante la primavera y verano de 1996".

Así, con estas mismas palabras, comenzaba José Manuel Ciria un texto que le pedí en 2003 para mi exposición de Lisboa en la galería de nuestro querido António Prates y que tan amable, rápida y acertadamente me libró a las pocas horas.

Uno, que es más parco, más lento, más tímido y mucho menos dado a los análisis por escrito, quiere corresponder, al menos, con la misma inquebrantable amistad porque, además de lo que ella supone en el terreno humano, hay que decir que nos une una misma corriente de pensamiento y una muy semejante forma de ver las cosas. A fin de cuentas, uno siempre ha sido defensor de que el ejercicio de la pintura es una práctica y un instrumento del pensamiento.

Cuestiones éstas y otras muchas más que abordáramos ya en aquel paraíso terrenal que fuera nuestra estancia en Roma. Sobre los muros de los jardines colindantes con los fratres aún hoy deben estar retumbando nuestras teorías sobre la práctica del arte. Allí, en nuestras charlas peripatéticas, fue donde, por primera vez mi gran amigo, y al fresco de unas Peroni hurtadas a algún distraído, me daba cuenta de lo privilegiados que éramos al poder hacer aquello que nos gustaba y de la contraria insatisfacción por lo no pintado. Bajo las hermosas tormentas que excitaban la imaginación de quienes nos llamábamos *inquilinos de los techos de Roma* –nuestros estudios eran los más altos de la Academia– y esta vez, al calor de alguna descorchada botella de vino, debatíamos sobre

I - On the concern over time and what is developed within it

"It is always easier and more aseptic when we write about the oeuvre of an artist we do not know than when there are personal involvements, or the artist in question is a friend. How difficult the hermeneutist's job is! When it comes to describe some work, his own ideas, the artist's suggestions about the work in question, and affection inter-mingle. Hilario and I are friends, yes we are, and there is an enormous compatibility between us. We are friends since we met in Rome, that forever eternal Rome we were lucky to share during the spring and summer of 1996."

Thus, with exactly these words, José Manuel Ciria began a text I had requested him to write for my exhibition in Lisbon, in the gallery of our dear friend António Prates, a text which he so kindly, quickly and appropriately gave to me after just a few hours.

One who is slower, shier, more sparing with, and much less given to written analysis wants to repay him at least with the same unswerving friendship, because apart from what this means within the human sphere, it must be said that we belong to the same school of thought and that we see things in a similar way. In the end one has al-ways defended that painting is an instrument of thought and its practice.

We already tackled these and other matters in that Garden of Eden that was our first stay in Rome. Our theories about art still must echo today on the garden walls adja-cent to the brethren. There, for the first time, my dear friend, during our extravagant chats and while drinking some cold Peroni (beer) that had been stolen from some absent-minded guy, I realized how privileged we were being able to do what we liked, but I also realized the dissatisfaction with what we did not paint. In the beautiful storms that stimulated the imagination of those who called themselves *tenants of Rome's ceiling* –our studios were on the top floor of the Academy– and that time, by the warmth of some uncorked bottle of wine, we discussed the magnificence and the purity of Giotto's paintings, which he then used as a model and turned into a splendid series of paintings. Subjects also came up while cooking a fanciful but delicious paella of rice and carrots, or when avidly finishing off a fabada (bean stew), the ingredients of which came by courier from that far Spain –the components of the other meals were characterized by a quite

la magnificencia y la pureza de la pintura del Giotto que luego él tomara como modelo y convirtiera en una magnífica serie de cuadros. También mientras cocinábamos una quimérica, pero deliciosa paella de arroz con zanahorias o cuando dábamos ávida cuenta de una fabada cuyos ingredientes llegaban por mensajería desde aquella lejana España –los componentes de las demás comidas siempre se caracterizaban por una más que inconfesable procedencia– surgían temas que excitaban nuestras mentes y nuestros deseos de hacer un arte cada vez más alejado de desagradables instalaches y aburridos videos... ¡Queríamos hacer pintura!

Y otras veces –la mayoría de las veces– en fiestas improvisadas con la rapiña alcohólica de la solazada sala de la grappa, nos planteábamos llevar nuestras obras al Coliseo por ver, quizás, de qué forma nuestros cuadros aguantaban el peso de la historia y se integraban en el cuadro del tiempo, porque nos movía el apetito de lo duradero y queríamos penetrar en el misterio del auténtico arte.

Nuestras conversaciones, nuestras revelaciones, nuestras improvisaciones, nuestras confesiones, todos nuestros deseos e ilusiones creo que, de alguna forma, quedaron latentes entre la calles, sobre los muros y sobre las cúpulas de aquella Roma que quedó a la expectativa de una impracticable fotografía que, una vez revelada, nos daría el tamaño, el color y la intensidad de nuestra convivencia y sacaría a la luz, y en forma de imagen, ese paréntesis del pasado que fuera el germen de nuestro apego, aquel espacio del pasado, aquella imaginería del tiempo.

Porque siempre he sentido, con una especial preocupación, el paso de esa entelequia que llamamos tiempo. Y es que, aunque parezca estúpido o pretencioso, no existe forma de detenerlo, al menos en función del concepto dinámico que de él tenemos ya que, de una forma u otra, siempre parece que hemos de caer en su definición lineal; y esto a pesar de que sabemos que puede tratarse de un concepto cuando menos tridimensional. Son las reminiscencias de nuestra cultura clásica en las que el destino, la vida y ese mismo tiempo se devanan como el hilo de una madeja en las manos de Ariadna; un hilo que siempre podremos trenzar

unmentionable origin–. Those subjects stimulated our minds and our burning desire to create an art which moves further and further away from unpleasant junks and boring videos... We wanted to paint!

Other times –most of them– at improvised parties under the pleasant influence of grappa (a kind of brandy), we considered taking our works to the Coliseum in order to see, perhaps, how our paintings survived the weight of history and fit in the picture of time, because we were moved by an appetite for lasting works and we wanted to pene-trate the mystery of real art.

I think that, in a way, our conversations, our revelations, our improvisations, our confessions, all our wishes and dreams still live on in the streets, and on Rome's walls and domes. They still live on in a Rome we left waiting for an impracticable photogra-phy which, if it were developed, would give us the size, colour, and intensity of our collusion and would bring to light, in the shape of a picture, that parenthesis of the past that was the origin of our affection, that space of the past, that imagery of time.

Because I have always felt, having a special concern for it, the passing of that entelechy we call time. And, although it sounds silly or pretentious, there is no way to stop it, at least according to its dynamic concept, because one way or other we always seem to give way to its linear definition. And this happens even though we know that we could be talking at least about a three-dimensional concept. These are the reminis-cences of our Classical culture in which destiny, life and time are wound like thread on the spool in Ariadna's hands. A thread that we could always make into a plait with schemes and intrigues and even tie into knots to weave a three-dimensional tapestry... Anyway it is always a line with two ends: one beginning and one end, our time.

II - On how stains are time

José Manuel Ciria has offered me this same concern over the problem of time through what we could childishly call stains. These are the stains, chips and clouds that appealed to Leonardo da Vinci so much, and also, we must not forget it, to Piero di Co-simo, in that exciting past.

con tramas y urdimbres; anudar incluso, tejiendo tapices tridimensionales... pero siempre es un conducto lineal con dos cabos: un comienzo y un final, nuestro tiempo.

67

II.- De cómo las manchas son tiempo

José Manuel Ciria me ha ofrecido esa misma inquietud por el problema del tiempo a través de lo que infantilmente podríamos llamar manchas. Esas manchas, desconchados y nubes que tanto atrajeran, en aquel pasado que sobremanera nos excita, a Leonardo da Vinci pero también, no lo olvidemos, a Piero de Cosimo. Ininteligibles manchas que han sabido y podido transportar a los soñadores a los más altos niveles del pensamiento plástico y poético, pero también filosófico y psicológico.

Quizás el primer pensamiento, al hilo de este tanteo y a la vista de la obra de Ciria, pudiera llevarnos a la inmediatez de la propia mancha. Y es que, tan rápida como erróneamente, imaginamos al artista —cual Pollock redivivo— ataviado de mono y con una gran regadera de pintura entre sus manos acechando al azar y encomendándose a las musas para que salgan valedoras de su arte y para que las nubes de imperfección se desparramen con la pintura de la mejor forma posible.

Puede. Pero sabemos, y los más legos lo intuyen, que la pintura de José Manuel Ciria se construye desde la meditación. Y, desde luego, esa meditación, ese planteamiento de la obra, surge con antelación a la mancha por lo que, en cierta y venturosa manera, esa mancha está abocada a salir dentro del orden que el artista ha previsto.

Y, aunque así no fuera, habiéndolas desnudado de la inmediatez, las manchas continúan ejerciendo esa fascinación en nuestras mentes y esa inquietud en nuestro espíritu despertando la asimilación por mimesis. Es decir, pueden ser identificadas por procesos de definición equivalentes concibiendo figuras fingidas del mundo de lo conocido, tal vez del mundo que llamamos real. He aquí una de las causas de esta intranquilidad, la formulación del orden frente al caos.

Unintelligible stains which could and knew how to transport dreamers to the highest levels of plastic and poetical thought, but also philosophical and psychological.

Perhaps the first thought, while sizing up this situation and in view of Ciria's work, could take us to the immediacy of the stain itself And it is just that we, quickly but wrongly, imagine the artist —the same way as if Pollock were risen from the dead— wearing coveralls and holding a painting can in his hands while waiting for chance and commending himself to the Muses to inspire him so that the clouds of imperfection would be spilled, together with the paint, in the best possible way.

Maybe. But we know, and those who are more ignorant of this subject sense it, that José Manuel Ciria's painting comes from meditation. And, naturally, that meditation, that approach to the work, comes before the stain, so, in a certain and lucky way, that stain is destined to appear within the order the artist has planned.

And even if it were not like that, the stains, once devoid of immediacy, keep on exerting that same fascination over our minds and that same concern over our spirit, awakening assimilation by mimesis. That is, they can be identified by means of equivalent processes of definitions by conceiving artificial figures which derive from the world we know, perhaps from the world we designate real. Here we have one of the reasons of this disquiet, the formulation of order against chaos.

Precisely this evocation of the real world is at the root of Ciria's extensive series about the investigation of Rorschach.

Why this attraction for the abstraction of shapelessness? Can any image undo the horror vacui? Why am I thinking that they can be associated to the passing of time, and to concepts like course and death? A spilled liquid leaving its mark in order to create some kind of projection on the vacuum or a palimpsest of bounces and falls on a surface. Does it depend on chance or on the force of an explosion or impulse? Is it a course in which force or chance take part as just another agent that accompanies the characteristics of the element's fluidity?

Precisamente y sobre esta capacidad de evocación del mundo real, Ciria se ha ocupado también en una extensa serie dedicada a las investigaciones de Rorschach.

¿A qué esta atracción por la abstracción de lo informe? ¿Cualquier imagen es posible para deshacer el *horror vacui*? ¿De dónde me viene que puedan estar asociadas al paso del tiempo, a las ideas de transcurso y de la muerte? Un líquido derramado, imprimiendo su huella, para crear un canto de proyección sobre el vacío o un palimpsesto de rebotes y caídas sobre una superficie ¿Dependiente del azar o de la fuerza de la explosión o impulsión? ¿Un transcurso en el que la fuerza o el azar tan sólo intervienen como un agente más que acompaña a las propias características de fluidez del elemento?

El transcurso de ejecución en el desarrollo del tiempo es una noción demasiado evidente como para ser la única que pudiera darnos una asimilación del concepto mancha ligado al de tiempo; porque no es tanto esa ejecución efectuada por la fuerza exterior del ejecutor –en este caso del artista– cuanto el progreso de esos mismos líquidos que se deslizan, crecen, se expanden y mezclan entre sí y con el espacio en el que se desarrollan hasta llegar al momento de su congelación, al momento en el que se endurecen para el tiempo tomando su forma definitiva.

¡Definitiva! Uno tiene esa inquietante sensación de que las manchas nunca llegan a tomar una forma definitiva. Parecen, si no crecer, al menos tener una vida interior lo suficientemente auto regeneradora como para hacérsela ver como un elemento nuevo a cada golpe de atención que se le dirija. Tienen vida propia, un propio dinamismo de transformación y crecimiento.

III.- Y de cómo las manchas son caos, pero no desorden

Es, sinceramente, impactante poder observar a José Manuel Ciria en ese tan singular y privado momento que es estar en el acto de la pintura. Una apabullante sensación de energía desatada se percibe desde el mismo momento de la excitación creadora; parece

The course of execution while time develops is too obvious to be the only idea that could give us an assimilation of the concept stain linked to the concept of time. It is not just that execution carried out by the outer force of the executor—the artist in this case—, but the progress of the liquids themselves that flow, grow, expand and inter-mingle among themselves and within the space in which they develop up to the moment they freeze, the moment they harden for time and acquire their definite form.

Definite! One has that worrisome feeling that stains never achieve a definite form. It seems that, if they do not grow, they have at least an inner life with ability enough for autoregeneration in order to make us perceive it as a new element each time we pay attention to it. They have their own life, their own dynamism of growth and transformation.

III - And on how stains are Chaos but not Mess

Honestly, it is impressive to be able to observe José Manuel Ciria while he is at that such a singular and private moment of the act of painting. From the very moment of creative excitement an overwhelming feeling of uncontrolled energy is perceived. It seems an uncontrollable mass of devastating force within which physical exercise is just the visible part of that creative frenzy. Once the space is created –a space, as we will see later, delimited enough to withstand the ordering of that presumed chaos–, it is filled with stains which contain the same renewing power that has a swarming constellation. Immediately after, a charcoal is snatched from the desk. The artist will use it to go around his huge canvases –like a runaway horse or a possessed sorcerer– in order to materialize or connect with that apparent creativity which develops within the unlimited space of his canvases. Those canvases express the formulation of the original chaos, a generating chaos that is, paradoxically, unaware of chaotic things.

Contrary to what we are suppose to discuss, the idea of chaos seems to be al-ways linked to that disquiet turned, par excellence, into a sense of unease, the worry turned into anxiety. A magic word to make all our reason alarms come off, a surprising formula to trigger Euclidean springs.

una masa incontenible de fuerza arrolladora en la que el ejercicio físico no es más que la parte visible de esa incontenencia inventora. Creado el espacio –un espacio, como luego se verá, lo suficientemente delimitado como para soportar un ordenamiento de ese presunto caos– éste se puebla de manchas que contienen la misma virtud renovadora de una constelación bullente para, acto seguido, arrebatar de la mesa de trabajo un carboncillo con el que recorrer –como caballo desbocado o chamán poseído– sus inmensos lienzos para unir o concretar esa aparente invectiva que se va desarrollando en el espacio ilimitado de sus lienzos que plantean una formulación del caos primigenio, ese caos tan generador como ajeno a lo caótico.

Porque, contrariamente a lo que se quiere tratar, la noción de caos parece estar siempre ligada a esa intranquilidad por antonomasia convertida en desasosiego, zozobra hecha ansiedad. Palabra mágica para hacer que nos salten todas las alarmas del raciocinio, fórmula sorprendente para disparar los resortes euclidianos. Sin embargo, ese mismo caos, no es sino un caldo de cultivo desde el que surge absolutamente todo, maravillosa gelatina informe que Platón y los pitagóricos consideraban como esa "sustancia primordial" que era el alma del mundo... ¡qué hermoso pensamiento como lecho de conceptos para una enunciación del arte!

También Blavastky nos recuerda "¿Qué es el caos primordial sino el éter conteniendo en sí mismo todas las formas y todos los seres, todos los gérmenes de la creación universal?"

Y así es la pintura, la reflexión y la avidez de un José Manuel Ciria que no puede entretenerse en la formulación de cada uno de los muchos y pequeños elementos que componen el universo ni dar preferencia a uno sobre el otro por muchas que sean las obras realizadas. Es la sed por manifestar el universo entero. Pero un universo en el que el caos, como queda dicho, no es lo caótico ni lo incoherente o anárquico. En el caos, como en el arte de Ciria, quizás no entendamos ese magma que se nos plantea como un orden aunque nos parezca impenetrable, como un precepto aparentemente incomprensible, como unas leyes que creamos enigmáticas pero que, a la postre, no dejan de ser orden estético, precepto lúcido y ley artística.

However, that same chaos is just a breeding ground from which absolutely everything comes up, some kind of wonderful shapeless gelatine which Plato and the Pythagoreans considered that "primary substance" that was the soul. What a beautiful thought as bed of concepts for an expression of art!

Blavastky also reminds us "What is the primordial chaos but aether? An aether, with all its mysterious and occult properties, containing in itself the germs of universal creation."

Thus is José Manuel Ciria's painting, reflection and avidity. He cannot hang around on the formulation of each one of the numerous small elements that compose the universe, or on giving preference to one of them over the other, despite his huge number of executed works. It is his thirst for showing the whole universe. But a universe in which chaos, as we mentioned before, is neither chaotic, nor incoherent or anarchic. Perhaps, within chaos, as in Ciria's art, we do not understand that magma that appears to us as an order although it seems impenetrable to us, as an apparently incomprehensible precept, as some rules we thought enigmatic, but which, in the end, are an aesthetic order, a clear precept and an artistic rule.

José Manuel Ciria's stains are original stains, of course they are. Shapeless, perhaps; but not chaotic. Therefore, they carry within their genes the order of chaos. Because they are stains that remind us the weight of constellations, that great order of spilled semen, the same order that fluids have in contact with other fluids. His paintings have that wild and rough order that urine has on the walls of thought. It is not that his paintings are shapeless stains that breathe in the stench of incoherence, but that the chaos of original things sees itself established in the fantasy of a greatly conceived space with a premeditated organization, if not always obvious.

Ciria's painting is essential due to the choice of the shapeless stain and wandering strokes as main figures of his paintings. But it is also essential because of the spatial distribution in which these figures live. A space that, without edges or limits, appears to us as basic, but not simple. It alternates a basic and ideal sight of it with its most complex multiplication –as by magic and enigma of mirrors–, where everything doubles itself within its own individuality.

70

Las manchas de José Manuel Ciria, son manchas primigenias, sí. Informes, puede; pero no caóticas. Y es por ello que, en su genética, llevan el orden del caos. Porque son manchas que nos recuerdan la contundencia de las constelaciones, ese orden fantástico del esperma derramado y que tienen los fluidos en contacto con otros fluidos. Sus pinturas tienen ese ordenamiento salvaje y fragoso de la orina sobre las tapias del pensamiento, porque sus pinturas no son manchas informes que respiren el hedor de lo incoherente, sino que el caos de lo primigenio se ve dictaminado en la fabulación de un espacio enormemente concebido y con una organización premeditada, si no siempre evidente.

La pintura de Ciria es primordial por la elección de la mancha informe y del trazo errante como personajes principales de sus cuadros; pero lo es también por el planteamiento espacial en el que estos personajes desarrollan sus vidas, un espacio que al no tener esquinas ni límites, se nos presenta como un espacio esencial y no por ello sencillo, ya que alterna una visión básica e ideal de éste con su más compleja multiplicación –como por arte y enigma de espejos– donde todo se duplica en su propia individualidad. Y es que, esa disciplina de la realidad que llamamos orden, nos previene contra la inseguridad de lo incierto, de lo fortuito y de lo dudoso por precario ¿Es quizás ésta la forma real del Árbol de la Ciencia y del Bien y del Mal implantada en nuestro yo para alejarnos del conocimiento? Patrañas. Argucias de la mente para sujetarnos al sistema de lo estabulado y evitar el resbaladizo mundo de lo que llamamos creación y que, a la postre, viene a ser una auto gestión de las cosas en virtud de su propio desarrollo en el tiempo.

Existe un orden entre las amapolas de un campo, como existe en el suelo cuando se desparrama un puñado de lentejas. Y como existe un orden en los espacios multiplicados, en las manchas curtidas y en los colores primarios que plantea Ciria en sus telas. Ahora bien, ninguno de estos ejemplos contiene el orden claro de la alineación, porque nunca he creído que ésta sea homónimo de orden ni que el antónimo de orden sea caos.

That discipline of reality we call order prevents us from the insecurity that causes uncertainty, chance or doubt because they lead us to unstable situations. Is it, maybe, the real shape of the Science or the Good and the Evil Tree established in our-selves in order to keep us away from knowledge? Tall stories. Cunning arguments of the mind to subdue us to the stipulated system, so as to avoid the slippery world of creation, which is, in the end, a self-management of things by virtue of their own development along time.

There is an order among the poppies of a field, the same way there is one when a handful of lentils scatters over the floor. And the same way there is an order among multiplied spaces, hardened stains, and among the primary colours that Ciria brings up on his canvases. However, none of these examples contain a clear alignment order, be-cause I have never thought that alignment could be a homonym for order, or that the antonym for order could be chaos.



Forget your faces. 2005. Óleo sobre fotografia/lienzo. 73,5 x 55,5 cm.



Nacimiento del color. 2005. Óleo y grafito sobre lona plástica. 130 x 250 cm.





Raras pasiones. 2005. Óleo y grafito sobre lona plástica. 130 x 180 cm.



Opuestos. 2005. Óleo y grafito sobre lona plástica. 130 x 180 cm.



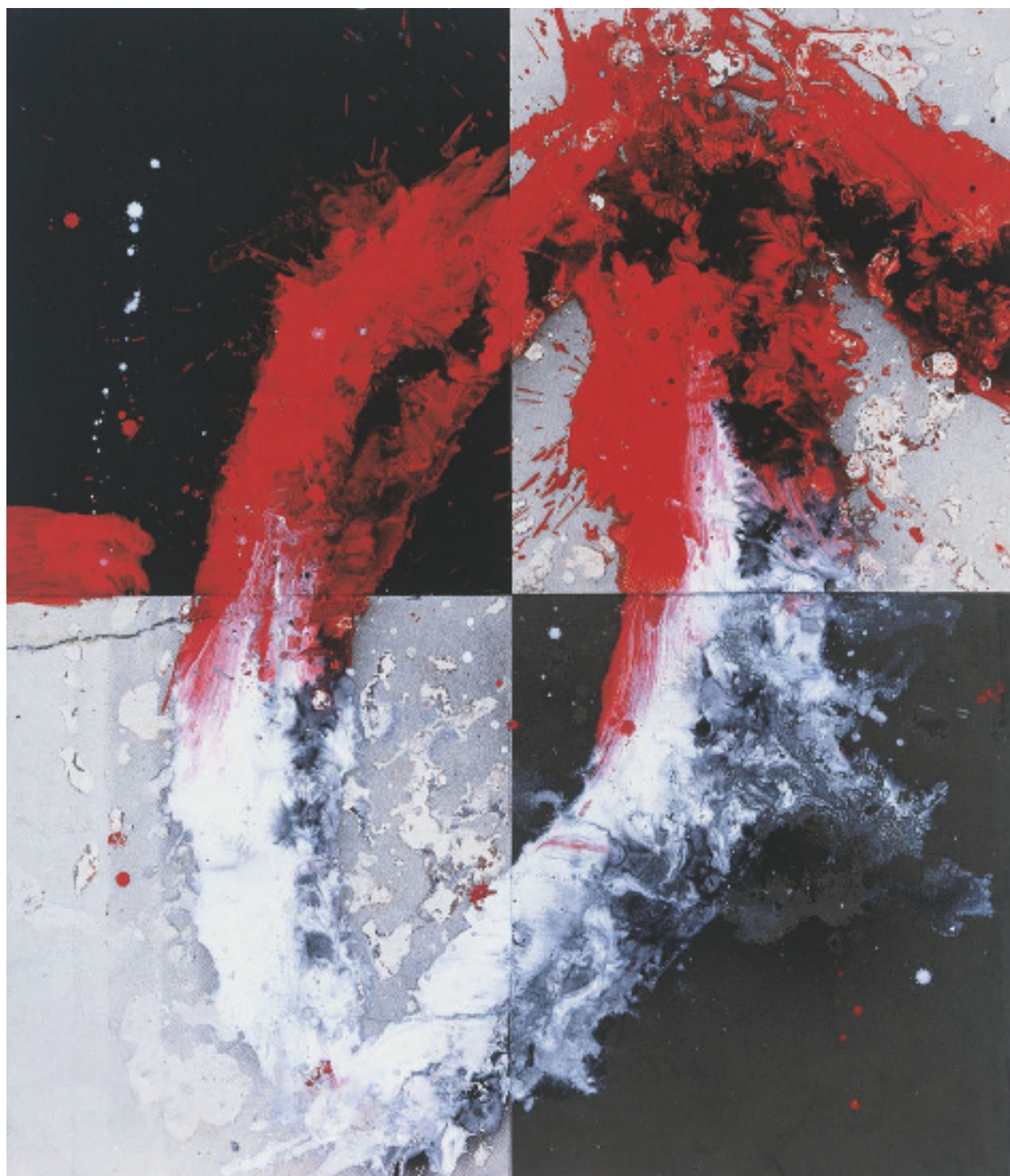


El ansia. 2005. Óleo sobre soportes diversos. 152 x 132 cm.



Juego de memoria. 2005. Óleo sobre soportes diversos. 152 x 132 cm.





O. 2005. Óleo sobre soportes diversos. 80 x 70 cm.



Vitrina de máscaras. 2005. Óleo sobre soportes diversos. 80 x 70 cm.



Sueño. 2005. Óleo sobre fotografía/lienzo. 73,5 x 69 cm.



85

Amantes. 2005. Óleo sobre soportes diversos. 80 x 70 cm.

JUAN ESTEFA FREIRE

Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria

Juan Estefa Freire's conversation with José Manuel Ciria

A estas alturas, por lo menos en lo referido al público de nuestro país, resulta totalmente innecesario presentar a José Manuel Ciria. José Manuel, es un artista que ha sabido encaramarse al prestigioso y privilegiado lugar que ocupan unos pocos creadores de elite. Su obra es valorada por un mercado cada vez más amplio y, desde hace años la crítica más severa e influyente le apoya sin ambages.

Tengo la enorme fortuna de compartir amistad con José desde hace la friolera de veintiocho años. Recuerdo vivamente las numerosas tardes que quedábamos para ir a recorrer galerías de arte en aquel Madrid nuevo, que comenzaba a abrirse con cierta timidez a finales de los setenta. Ya entonces era un enamorado rendido sin remisión a la pintura. Las decenas sino cientos de anécdotas que se han ido acumulando con el pasar del tiempo, la evolución de su persona y su obra y, la franca admiración suscitada entre nuestros comunes amigos de aquella época, ante la lucha y el imparable empuje de este singular artista, me ofrecen una posición ventajosa para acercarme a Ciria, no solamente en el plano artístico, sino en su faceta humana.

José, hace escasas semanas, me conmina a escribir un texto para presentar uno de sus catálogos, apelando al recíproco conocimiento mutuo y a que la visión del amigo aún profano en materia artística, puede también ayudar a comprender la persona tras la obra y por ende la obra misma.

José Manuel mantiene amigos de toda la vida, algunos incluso anteriores en años a nuestro primer encuentro. El trato de Ciria siempre es abierto y receptivo, los que le conocen de poco o mucho tiempo, estarán de acuerdo conmigo en que José emite una especial longitud de onda, sencilla, caliente y acogedora, sin perder un ápice de fuerte carácter y un ademán en ocasiones extraordinariamente energético.

Ante la petición de mi amigo, como no podía ser de otra forma, rehusé. No tengo los conocimientos, creo que se dice *hermenéuticos*, para profundizar en la obra de Ciria con la necesaria solvencia, por muy estrecha que sea mi relación con él y, de haber dispuesto la suerte de conocer de primera mano, al menos el ochenta por ciento de su

At this stage, regarding Spanish public at least, it is totally unnecessary to introduce José Manuel Ciria. José Manuel is an artist who has managed to get on to the prestigious and privileged position that just a few elite artists occupy. His work is appreciated by a wider and wider market, and for years the most influential and harshest critics support him openly.

I have been fortunate to be Jose's friend since no less than twenty eight years ago. I vividly remember the numerous afternoons we met to walk round art galleries in that new Madrid which started to open up with a certain timidity at the end of the 60s. By that time he already was an inexorably devoted painting lover. Tens of anecdotes —if not hundreds— that have been accumulated as time passes by, his own and his work development, and the frank admiration of our mutual friends from those days for the struggle and irrepressible spirits of this exceptional artist, offer me an advantageous position to approach Ciria, not only within the artistic plane, but also with regard to his human facet.

For a few weeks José is threatening me to write a text to introduce one of his catalogues. He appeals to the fact that we know each other pretty well, and to the fact that a friend's point of view, although I am not an expert on the artistic subject, can also help to understand the person behind the work and, therefore, the work itself.

José Manuel keeps old friends, some of them even older than me. Ciria is always open and receptive. Those who know him — for a long or a short time— should agree with me that José broadcasts a special, modest, friendly and warm wavelength, without losing a slightest bit of his strong personality or his, sometimes, extraordinarily forceful attitude.

Once I have considered my friend's request, I obviously declined. I do not have the *hermeneutical* knowledge —I think it is called like that— to go into Ciria's work in any depth with enough professionalism, however close our relationship is, or however fortunate I was to know at first hand, at least eighty per cent of his work, before it came out from different studios to consecutive exhibitions. Yes I do, I could have seen truncated experimental lines, works looking for appropriate solutions

producción antes de salir de sus diferentes talleres con destino a las sucesivas exposiciones. Sí, he podido ver líneas experimentales truncadas, obras a la búsqueda de soluciones afortunadas que no llegaron a fecundar, los encuentros, las ansias, los momentos eufóricos y desesperados y, lo más importante, los inmensos aciertos de una obra trufada de experimentación y análisis. Supongo que los críticos y ensayistas ya habrán referido nutridamente sobre la equivocada impresión primera que produce la obra de mi amigo, -expresionismo abstracto-, para después alcanzar a entender lo lejano que esta pintura se mantiene a dicha "familiarización", puesto que lo que subyace bajo la superficie, es una obra fría y analítica que apela constantemente a la conceptualización y a un sustrato teórico rico y parcelado, como base desde la que desarrollar todo el despliegue formalista. Aquel título de *La forma de lo informe*, podría convertirse para José Manuel, en serio, aunque no lo parezca, en *Del concepto a la experimentación formal, con aspecto de informalismo*. He de confesar no sin resquemor, que han sido muchas las tardes que José ha tenido que dedicarme para conseguir que mis cortas entendederas, comprendieran la magnitud de su propuesta.

Hasta aquí mis pinitos "hermenéuticos". No me interesa nada la frasis y antífrasis, la poesis, la poisa, los sintagmas y los módulos, el lenguaje ampuloso, los conceptos irreductibles ni las palabras ininteligibles... Contesté a José Manuel con una pregunta -¿por qué no intentamos una conversación?-. Aceptó a regañadientes tachándome de vago. Este es el resultado:

Juan Estefa Freire.: ¡Huuuum! ¿A ver? ¿Por qué Nueva York y ahora?

Ciria: Sabes que llevo tiempo queriendo vivir, al menos por unos años, en Nueva York. Tuve la oportunidad de tener una beca hace cuatro años pero el proyecto terminó frustrándose, después, me he ido dejando llevar por los compromisos. Supongo, que obedece a una necesidad de cambio, de búsqueda y también de oportunidad. Actualmente dispongo de innumerables contactos en Estados Unidos, y me apetece enfrentarme a la soledad y saber lo que doy de sí. Un arrancar desde cero que responde principalmente a esa necesidad, quiero cambiar, y pienso que ese cambio sólo puede producirse

which were fruitless in the end, the meetings, his longings, his euphoric and desperate moments, and the most important, the great success of a work full of experimentation and analysis. I presume that critics and essayists have already reported enough on the ambiguous first impression that causes my friend's work -Abstract Expressionism- in order to be able, then, to understand how far is this sort of painting from that "familiarity," because what lies behind the surface is a cold and analytical work that constantly appeals to conceptualization and to a rich and segmented theoretical basis from which the whole Formalism theory can be developed. Therefore, that title *La forma de lo informe* (The shapelessness's shape) could, seriously, become to José, although it does not seem to, *Del concepto a la experimentación formal, con aspecto de informalismo* (From the concept to formal experimentation, with Informalism appearance). I must confess, much to my regret, that José had to spend many afternoons with me, because I am pretty dim, to make me understand the magnitude of his proposal.

That is enough for my first "hermeneutical" attempts. I have no interest neither for rethoric nor irony, for poesy, poetry, syntagms or modules, for pompous language, concepts that can not be simplified or for unintelligible words... I answered José Manuel with another question: -Why don't we try a conversation?- He accepted reluctantly labelling me as a lazy. Here is the result:

Juan Estefa Freire: Um! Let's see. Why New York and right now?

Ciria: You know that for some time I have wanted to live in New York, for at least a few years. Four years ago I had the opportunity of being awarded a scholarship but the project came to nothing. After that I have been led by engagements. I suppose it is the result of a necessity of search, change and opportunity as well. Currently I have innumerable contacts in the United States, and I feel like facing solitude and knowing what more I can achieve. This necessity mainly involves starting again from scratch. I want a change, and I think it can only occur by modifying my location and environment. My own situation as artist worries me. You know that not many years ago I used to spend most of my time experimenting and endowing those experimentations with thoughtful contents. However, in the last three

modificando mi ubicación y entorno. Me preocupa mi propia situación como artista, sabes que hasta hace pocos años dedicaba gran parte de mi tiempo a experimentar y a dotar de unos contenidos discursivos dichas experimentaciones; siguiendo instrucciones de algunos de mis galeristas, en los tres o cuatro últimos años, la experimentación ha desaparecido en aras de consolidar una posición en el mercado. Posiblemente, lo realizado en este tiempo, sea la obra que en el futuro más llegue a considerarse, lo más coherente, pero no quiero repetirme, y si bien es cierto que en esta profesión necesitas de altas dosis de contención para la configuración de un lenguaje, también es verdad que no debo encasillarme en la obra que me demandan y necesito buscar nuevas soluciones y propuestas. Para ese cambio, necesito soledad, aislarme, escapar de mi mismo.

J.E.F.: Puedo entenderte en lo que te refieres a la búsqueda de nuevas iconografías, técnicas y experimentaciones, nuevos soportes e innovación. Pero en lo de aislarte, no me creo nada, pocas personas están más dotadas que tú para lo social, para los contactos, para las reuniones. Llego a imaginar que necesitas que pase cierto tiempo antes de tener la agenda repleta de compromisos que tienes en España, pero no te veo capaz de modificar tu propia personalidad. José, a ti te gusta la gente, te gustan los encuentros, las reuniones, las conversaciones sobre arte, y además eres un ambicioso de tu profesión, aunque nunca hubieses vendido una obra tuya ni tuvieras éxito, seguirías trabajando desesperadamente, es tu naturaleza, tu forma de ser. Sólo te importa la pintura, pero también te apasiona estar inmerso en la multitud.

C.: Si Juan, me gusta mucho tener amigos, pero no me refiero a no salir a la calle. En el taller trabajas ensimismado en tu propio mundo, en tu obra, en tus retos y problemas; es este lugar el que quiero se modifique. Me apetece una rutina diferente, y para alcanzar esa rutina hace falta bastante tiempo. Además, no puedo evitar cierta sensación de estrangulamiento, de exceso, de sobredosis de llamadas telefónicas, de locura; quiero encerrarme en el taller y trabajar tranquilo, y eso ha llegado a un punto que no puedo hacerlo en Madrid. Puestos a cambiar de lugar y tomada la decisión, Nueva York me parece la mejor propuesta. No quiero dejar de pintar y de alcanzar metas, no estoy hablando de unas vacaciones, lo que me urge es un cambio de cabeza, de dirección, de espacio... en un lugar donde pocas personas me conozcan.

or four years, this experimentation disappeared for the sake of consolidating a good position in the market in accordance with the instructions of some of my gallerists. Possibly, what I have done until now, will be in the future my most highly regarded work, the most coherent. Nevertheless I do not want to be repetitive. So, even though the truth is that you need a fair amount of control to form a language in this profession, it is also true that I should not paint just what they demand. I need to look for new solutions and proposals. And for that change I require solitude, I require to be isolated and to escape from myself.

J.E.F.: I can understand you when you talk about looking for new iconographies, techniques and experimentations, new supports and innovation. But I do not believe a word when talking about isolation. A few people are more endowed than you for social relations, contacts, and meetings. I could imagine that you need some time before your diary is filled with engagements, as it is here in Spain, but I do not think you are capable of modifying your own personality. José, you like people, you like reunions, meetings, conversations about art, and, moreover, you are very ambitious within your profession. Although you would never have sold one of your paintings, or you would not have got success, you would have kept on working desperately. It is your nature, just the way you are. You just care about painting, but you love being immersed in the crowd too.

C.: You are right, Juan, I like so much having friends, but I am not talking about never going out. At the studio you work engrossed in your own world, work, challenges and problems. That is the place which I want to be modified. I feel like having a different routine, but I need quite a lot of time to achieve it. Moreover, I can not avoid some feeling of strangulation, excess, overdose of phone calls, or madness. I want to shut myself away at the studio and work quiet. In Madrid I have reached a stage where I cannot do that. Once I have decided to move, New York seems to be the best option. I do not want to stop painting or achieving goals. I am not talking about vacation. What I urgently need is a change of mind, of direction, of space... moving to a place where just a few people know me.

J.E.F.: I see these photos on your table and a Kevin Power's article on PhotoEspaña, that I read in El Cultural few days ago,

J.E.F.: Veo estas fotos sobre la mesa, y me viene a la cabeza un artículo de Kevin Power que leí hace unos días sobre PhotoEspaña en El Cultural. Poca gente sabe la cantidad de fotografía que realizas: interiores, edificios, personas extrañas, lugares luminosos u oscuros, situaciones chocantes, niños, pobres y desheredados, prostitutas... Por supuesto, Power reclamaba una posición crítica y un argumentario. Creo que tu fotografía goza de esos ingredientes, no llego a alcanzar el porqué de tu negativa a enseñar esa obra, o que lo que enseñas en catálogos y exposiciones habitualmente se reduce a series temáticas con fotos de desnudos femeninos.

C.: Es bastante sencillo Juan. No soy fotógrafo. Hago fotografías por que me divierte, pero no las considero obra. Soy muy exigente con la fotografía y habré de aceptar que no me interesa demasiado el medio. Lo primero, es que hay mucha gente haciendo fotos, y pocos son los que percibo como artistas, me cuesta mucho emocionarme con la fotografía y si hubiera de decirte más de cinco nombres de gente que me entusiasme lo pasaría mal. Luego está el tema de las nuevas tecnologías, una foto que es basura se puede retocar hasta convertirla en algo aparente y espectacular. Incluso con los autores que más me interesan tengo un problema, la fotografía atrapa el tiempo, el instante, pero ese instante siempre es el mismo, no se modifica, no evoluciona sino es un sentido puramente retroactivo o documental, mostrar aquel momento. Veo muchas más posibilidades a la estampación digital, al diseño fotográfico, al collage perfecto y engañoso de los píxeles, que al medio purista tal como lo hemos conocido hasta ahora. No puedo evitar mi inclinación por la pintura. Ves un bodegón de Zurbarán o de Morandi, y sí, siempre es el mismo, pero siempre es diferente; existe una especie de traslación temporal, el cuadro proyecta diferentes lecturas dependiendo de la mirada que proyectas sobre él. Por supuesto que la pintura también sirve como testimonio de una época, pero una buena pintura está dotada de alma, y esa alma cambia y se transforma contigo, tiene vida. Me gusta la pintura tensa, con garra, con energía, con vida, eso es difícil de encontrarlo en fotografía. Sobre lo que comentas de mis series de fotos de desnudos femeninos, lo que respalda esos proyectos es el mismo afán, he comentado repetidamente que esas fotografías hay que mirarlas como pinturas, no como fotos. Es más, como fotografías no tienen mayor interés que lo que puedas encontrar en una revista en formato publicitario. A lo que me enfrente en esas series son problemas puramente pictóricos, no fotográficos; en cierto sentido me da igual la iluminación o las preocupaciones volumétricas, son puros

comes to my mind. A few people know that you take a lot of photographs: interiors, buildings, strangers, light or dark spots, surprising situations, children, poor and underprivileged people, prostitutes... Naturally, Power claimed a critic position and an account of arguments. I think your photographs have those ingredients. Then, I cannot understand why you do not show that work, or why what you normally show on catalogues and exhibitions is limited to thematic series with photos of female nudes.

C.: It is quite simple Juan. I am not a photographer. I take photos just because I have fun, but I do not consider them my work. I am very choosy about photography and I should admit that this medium does not interest me much. To begin with, there are a lot of people who take photos, while I perceive just a few as artists. I find it very difficult to become excited with photography, and what is more, if you ask me five names of people who make me enthusiastic, I will probably have a bad time. Then, there are also the new technologies, and a bad photo can be touched up until becoming something spectacular and really good. I have a problem even with the artists that interest me, photography catch the time, the moment, but that moment is always the same, it does not change, it does not evolve but in a sense purely retrospective or documentary, just to show that precise moment. I think that digital printing, photo design, and perfect but deceptive pixels collage have a lot more of potential than the purist medium of photography as we knew it till now. I cannot avoid my penchant for painting. When you look at Zurbarán or Morandi still life, it is certainly always the same, but different, too. There is a kind of time trip. The painting puts different readings across, depending on the way you are looking at it. Naturally, we may find evidence of a period in a painting, but a good painting has a soul, and that soul changes and is transformed with you. It lives. I like tense, strong, energetic and full of life painting and that is difficult to find within photography. According to what you comment on my photo series of female nudes, it is eagerness itself what supports those projects. I have repeatedly pointed out that those photographs have to be considered as paintings, not as photos. Furthermore, as photographs they do not arouse greater interest than those you can find in a magazine with publicity format. In those series I cope with purely pictorial, not photographic, problems. In a sense I do not worry about lighting or volumetric matters, they are just painting exercises, apart from clear tributes to artists or situations that interest me. In the last series



Pintalabios. 2005. Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm.

ejercicios sobre pintura, aparte de abiertos homenajes a artistas o situaciones que me interesan. En la última serie *Bodegones de Musas* dentro del proyecto El sueño de Lisboa, las cuestiones que abordo son desde el escorzo de un Mantenga hasta la acumulación de cuerpos de Leger. Luego, por sí no quedaba clara la propuesta, utilizo siempre a un fotógrafo profesional para disparar con la cámara, yo me limito únicamente a componer, a colocar los cuerpos en las posiciones que creo más convenientes, a la manera del que compone un bodegón antes de pintarlo, o de la persona que coloca adecuadamente las flores en un jarrón.

J.E.F.: El otro día me dejaste boquiabierto, ¿por qué empezaste e insultar a aquel coleccionista?

C.: Cosas mías. Me pregunto, por qué algunos coleccionistas, pasados los años y cuando las obras cuestan diez veces más, vienen buscando cuadros reproducidos en libros o catálogos que entonces se vendieron; despreciando lo que les ofreces en el momento presente. Al cabo de cierto tiempo, los mismos coleccionistas, repiten idéntica operación, vienen a buscar los cuadros que despreciaron, sin mirar las piezas recién acabadas y colgadas de la pared.

En muchas ocasiones, el coleccionista necesita conocer al artista, convencen a la galería de turno para conseguir una cita, para acto seguido intentar puentear descaradamente al galerista. Algunos coleccionistas, en el mismo instante de la primera mirada y apretón de manos, se convierten en entrañables amigos. Otros, se empeñan en dar el coñazo, convencidos de que al ser artista uno está todo el día cruzado de brazos, sin otra cosa que hacer que esperar su visita. Unos pocos, te brindan comprensión y te acompañan como un aliado, al terminar interesándose más por la persona tras la obra y el desarrollo del trabajo, que por la obra que han adquirido. Alguno, piensa que hay una conspiración entre la galería y el artista, y que se esconden las piezas buenas ofreciéndoles solamente los peores trabajos. Ciertamente, hay cuadros que jamás deberían llegar a manos de sus dueños.

En relación con lo anterior, me viene a la memoria una breve anécdota en Nueva York.

J.E.F.: Cuenta, cuenta.

C.: El mismo día de la inauguración con Hvgo de Pagano, un hombre con traje impecable, aseado y de modales refinados, se interesó por una de mis obras de gran formato. Hvgo, sin

Bodegones de Musas (still lifes of muses) within the project El sueño de Lisboa (Lisboa's dream) I tackle matters ranging from Mantenga's foreshortening to Leger's bodies accumulation. So, just in case the proposal was not clear, I always count on a professional photographer to take the photos while I just compose, while I just put the bodies in which I consider the best position, in the same way someone compose a still life before painting it, or someone who arrange the flowers adequately in a vase.

J.E.F.: I was astonished the other day, Why did you start insulting that collector?

C: It is up to me. I wonder why some collectors, after the years and when pieces of art cost much more, ask for paintings reproduced in books and catalogues in those days, spurning what you offer them in the current moment. As time passes by, the same collectors repeat an identical operation, they look for those paintings that they spurned before without paying attention to the newly-finished and hanged ones.

Many times the collector needs to know the artist, so they convince the gallery of the moment to arrange an appointment, trying, immediately after, to avoid the gallerist brazenly. Some collectors, in the very moment of the first look and handshake, become close friends. Others insist on going on at the artist, convinced that the artist stands all day doing nothing but waiting the collector's visit. Just a few of them provide you understanding and accompany you as allies, taking more interest in the person behind the work and in the development of it than in the piece they have acquired. There is also who thinks that there is a plot between the gallery and the artist in order to hide the best pieces and offer only the worst works. Certainly, there are paintings that should never come to their owner's blows.

In connection with this, a brief anecdote that happened to me at New York comes to my mind.

J.E.F.: Tell me, tell me

C: The very same opening day with Hvgo de Pagano, an impeccably dressed, neat and well-mannered man took an interest in one of my big format pieces. Hvgo, without even blating an eyelash, cut him off a little bit heartlessly –This painting is not for you. Who are you?

siquiera pestañear le corto con cierta crueldad –Esta obra no es para usted. ¿Quién es usted? ¿Qué artistas figuran en su colección?-. Cuando el hombre se hubo marchado un tanto cabizbajo, el galerista se acercó comentándome que quería que aquella obra fuera a una prestigiosa colección. Ingenuamente pregunté –¿y si no les interesa?-. Hvgo me atajó con celeridad, - perdona, ellos no eligen sus piezas, las obras para cada coleccionista las elijo yo-. En España, es probable que existan una o dos galerías, que se tomen la molestia de seleccionar el destino de los trabajos de sus artistas, el resto venden al postor más rápido, demasiadas veces con inmensas facilidades de pago. Entre el blanco y el negro, siempre he pensado que existen infinitos grises. Este mundillo es muy complejo, y esa complejidad alcanza absolutamente a todos los que están inmersos en él en uno u otro sentido.

J.E.F.: ¿Y sobre los críticos? En estos años te he oído comentar maravillas de algunos de ellos, y por supuesto, también has puesto a parir a un montón de gente.

C.: ¡Joder! Hay críticos que te tienen cuatro horas hablando sobre el trabajo, sobre las motivaciones del mismo, sobre la honestidad e idoneidad de la propuesta, sobre las nuevas soluciones formales, sobre el entramado teórico, sobre... Te llaman seis veces para preguntarte más cosas, para que les amplíes la documentación, para recalcar un punto. Para al final escribir una presentación sobre el sexo de los Ángeles y lo que les da la gana (¿?). Unos pocos se lo curran de verdad y consiguen meterse bajo la piel e intentan entenderte y hacerte entender. Hay ensayos memorables que despiertan interés y abren ventanas, lamentablemente también existe el ejercicio repetido hasta la extenuación, cuando no directamente la soplapollez en estado puro salpicado de asertos laudatorios y citas por doquier. Me gusta mucho más la gente que no se prodiga en alabanzas y que se toman la molestia de profundizar en la obra, intentando servir de puente para la comprensión del trabajo por parte del hipotético espectador.

El ejercicio crítico es también complicado. No todos los días se tiene la misma disposición, hay momentos en que las ideas no fluyen, las preferencias personales, la química, un simple dolor de cabeza, el cansancio, la propia inspiración... son muchos los factores que intervienen. A todos nos ha ocurrido enfrentarnos a una exposición y no comprender nada, o simplemente no interesarnos. Se nos pide a los artistas que siempre nos mantengamos inspirados, que la obra siga sorprendiendo, que la cosa vaya a más, y esto a veces se produce y en otras ocasiones

Which artists appears in your collection?– Once the man left crestfallen, the gallerist came near and told me that he liked that painting to go to a prestigious collection. Then I asked him ingeniously –What if no one is interested in it?– Hvgo answered promptly –excuse me, but they do not choose the pieces, I decide to which collector goes each piece– It is probably that in Spain only one or two galleries take the trouble to select the destination of their artists's works, the rest sell them to the fastest bidder, and too many times with easy payment terms. I have always thought that between black and white there are innumerable tones of grey. This tiny world is very complex, and this complexity affects absolutely, in any sense, all the people who live in it.

J.E.F.: And what about critics? During these years I have heard you raving about some of them, and, naturally, I have also heard you slagging a lot of people off.

C: For Christ's sake! There are critics that keep you talking four hours about the work, its motivations, about the proposal's honesty and suitability, about new firm solutions, about its theoretical framework, about... They call you six times to ask you more things, to extend information, to emphasize a point, and, in the end, they indulge in pointless discussions or write whatever they please (?). Just a few of them really work and manage to be themselves on the artist's shoes trying to understand you and to make you understood. There are memorable essays that arouse interest and open windows, but unfortunately the repetitive exercise that leads you to exhaustion exists too, and even the bullshit in its purest form riddled with laudatory assertions and quotes everywhere. I like much more people who are not very lavish with their own praise and people who take the trouble to go into the artist's work, trying to help the hypothetical observer to understand the work.

Critics have a difficult job too. You do not have the same willingness every day. Many times ideas do not flow due to personal preferences, feeling, a simple headache, tiredness, inspiration itself...there are many factors. We all had sometime to face up an exhibition in which we understood nothing, or simply which did not interest us. It is thought that artists have always to keep inspired, that the work has to keep on being surprising and moreover, that we have to improve and improve. Sometimes that is possible, but sometimes it is not. For example, I remember when I saw some Susy Gómez's exhibition.

no. Por ponerte un ejemplo, recuerdo haber visto alguna exposición de Susy Gómez, había alguna pieza de interés pero en líneas generales no me gustaba nada; hace unos meses visite una muestra suya con Horach Moya en Palma de Mallorca, salí de la galería levitando. La exposición me pareció magnífica, y me ha hecho repensar enteramente su trabajo. Hasta ese momento no conseguí entrar en la obra, entenderla. Esta situación me ha ocurrido en varias ocasiones, hay artistas que automáticamente te seducen, para otros necesitas tiempo y un recorrido más pausado. No quiero decir que no hay también mucha basura, es evidente, hay obras que pase el tiempo que pase y por mucho que las mires y te afanes en comprender al artista, aquello es una mierda.

J.E.F.: Has comentado muchas veces que la obra es pensamiento. Sabes que yo tengo una concepción bastante subjetiva y plana: lo bueno es bueno, y lo que no lo es, no merece la pena intentar defenderlo desde un discurso teórico por muy ocurrente e idóneo que nos pueda parecer. Para mí la obra no es pensamiento, es un trabajo bien resuelto y punto. No quiero tampoco parecer sectario, entiendo que la obra puede necesitar de un entramado teórico y un discurso, que puede abrirte campos a la reflexión, que puede o incluso debe llevarte a pensar; pero amigo mío, no soporto a los que defienden ciertas porquerías apelando a tu insensibilidad o incultura para entender lo maravilloso de una propuesta.

C.: Tú lo has dicho, esto es subjetivo. Hay trabajos que a ti te parecen inspirados y esplendidos, que a mí me parecen flojos y sin ningún interés, cuando no directamente abominables. Y hay otros en los que coincidimos. A los dos de jóvenes nos fascinaba Dalí, a ti te sigue gustando, sin embargo, a mí, exceptuando su obra literaria hoy día me parece un payaso. A ti Beuys te interesa poco, y a mí me parece un artista sublime y capital en el siglo XX. Hay alguna pieza de Miró que te parece interesante, y a mí casi todo Miró, por no decir todo, me vuelve loco. Con Tàpies nos ocurre lo mismo.

J.E.F.: No me negaras que el constante bombardeo mediático genera una influencia total en las preferencias y gustos de las personas. Resulta casi imposible decir de forma abierta que no te gusta nada un artista, ante el aluvión que te rodea. Siempre he pensado que el arte tiene una lectura íntima y personal, y no quiero comulgar

There were some interesting pieces but, broadly speaking, I did not like it at all. Months ago I visited with Horach Moya another of her exhibitions in Palma of Majorca and I came out of the gallery levitating. The exhibition was magnificent and it made me completely reconsider her work. Until that moment I could not go into her work, I could not understand her. This situation happened to me several times. There are some artists who automatically attract you, for others you require time and a more careful analysis. I do not deny, of course, there is also too much rubbish, it is obvious. There are works that are shit anyway, even though time goes by and although you look at them again and again trying to understand the artist.

J.E.F.: You have remarked many times art is thought. You know that I have a quite subjective and firm idea of that: what is good is good, and what is not is not. Therefore, it is not worth trying to defend it from a theoretical discourse, however clever or suitable it seems to be. The art is not a thought for me, it is just a well done work. I do not want either to seem sectarian, I understand that art could need a theoretical framework and discourse, that it could make you reflect, that it could and, even, must make you think, but my dear friend, I can not bear those who defend some junks appealing to someone's insensitivity or ignorance to understand how marvellous a proposal can be.

C.: You are right, this is subjective. There are works that you consider splendid and inspired, while I think they are poor and lack of interest, if not even abominable. On the other hand, we agree about others. We both were fascinated by Dalí when we were young, currently you still like him, while I think that, apart from his literary work, he is just a clown. You have no great interest for Beuys, while I think he is a sublime and a key artist of the XXth century. You consider that some pieces of Miró are interesting, while almost –if not the whole– work of Miró drives me crazy. It is the same with Tàpies.

J.E.F.: You can not deny that the constant barrage of the media has a lot to do with people's preferences and tastes. In view of this barrage which surrounds us, it is almost impossible to admit openly that you do not like a particular artist. I have always thought that art has an intimate and personal reading, so I am not going to trust blindly what many people think, however they consider that a well established artist is a rip-off, although

con ruedas de molino, ante muchos artistas totalmente consagrados que para mucha gente parecen una tomadura de pelo, aunque no lo sean. Hay Tàpies muy buenos y otros, que francamente, no los pondría en mi casa aunque me los regalaran.

C.: En toda pintura hay una visión íntima y una visión colectiva. Tuve la suerte de ver una exposición de Tàpies en el Jeu de Paume de París, y aquella experiencia fue comparable a la de Giotto en Assis. Que hay obras de Tàpies peores, bueno, tampoco todo Goya tiene el mismo nivel. Lo importante es lo que esos artistas son capaces de aportar, y la intención es la misma en todos nosotros, un especie de afán de trascender, lo era en Saura con el que mantuve amistad y largas conversaciones, en Millares, en Basquiat, lo es en Twombly... Lo he comentado más de una vez, el desarrollo de un proyecto se puede observar si se nos muestran todas las piezas del puzzle. Mucha gente opina sin tener ni puta idea y habiendo visto un par de trabajos del artista en cuestión, y por supuesto, sin tener la preparación, incluso ni la intención, de ver si allí hay algo más.

J.E.F.: Cambiemos si te parece de tercio. Vamos a intentar esquivar la superficie y profundizar en lo que te importa. Me comentaste hace unos meses, que habías superado la crisis conceptual que te tenía preocupado y, que al fin habías encontrado, no recuerdo exactamente la expresión, pero era algo así como un hueco o una puertecita por la que colarte. Me refiero, claro, a tus elucubraciones teóricas o conceptuales. No voy a hacerte volver a repetir aquello de los cinco planos o parcelas, y lo de los niveles, registros y compartimentaciones... Aparte, que aunque has intentado denodadamente explicármelo, nunca he llegado a entenderlo del todo. Me conoces, yo miro una pintura y si me parece cojonuda no necesito nada más. ¿Qué es esa cosa tan rara en la que andas metido de las Alfa no se qué?

C.: (Risas) Se llama Dinámica de Alfa Alineaciones. D.A.A. Si te fijas son las mismas siglas de A.D.A. aquello de la Abstracción Deconstructiva Automática, que abordaron sobre mi obra Mercedes Replinger y García-Berrio. Denomino Alfa Alineaciones aquellas estructuras básicas tensionales de una obra pictórica, es decir, dentro de toda pintura, exceptuando el minimalismo y anexos, existen una serie de elementos configuradores primarios que tensan la composición. Esto lo encontramos en toda la historia de la pintura desde el Renacimiento y el Barroco, hasta las abstracciones y figuraciones

he is not. There are really good Tàpies and others that, I honestly would not hang at my wall, even though they were a present.

C.: Each painting has a personal view and a joint view. Once, I was lucky enough to attend a Tàpies's exhibition in the Jeu de Paume of Paris, an experience comparable to Giotto's one in Assis. There are Tàpies that are worse than others, so what? all Goya's pieces have not the same quality, have they? At least what matters is what those artists are able to transmit. They all have the same intention towards us, it is a sort of eagerness to go beyond, it was so for Saura, with whom I struck up a friendship and had long conversations, for Millares, for Basquiat, and it is so for Twombly. I have remarked it more than once, we can observe the development of a project if all the pieces of the puzzle are visible. Many people express their opinion although they do not know a shit, they have just seen a couple of pieces of the artist in question, naturally, without neither training on the subject, nor even the intention of perceiving if there is something more.

J.E.F.: If you do not mind, What if we move on to something else? Let's try to avoid the surface and go deep into what really matters. You told me a few months ago that you have got over the conceptual crisis you were worried about, and that, in the end, you have found, I do not remember exactly the expression you used but it was something like a hole or a tiny door through which you can sneak in. Naturally, I am talking about your theoretical or conceptual lucubrations. I am not going to make you repeat neither what you said about the five planes or segments, nor what you comment on levels, registers and compartmentations... Besides, I could never understand the whole thing, although you have tried to explain it to me tirelessly. You know me, when I look at a painting, if I consider it is truly awesome, that will be enough for me. What is that strange Alpha thing you are involved in?

C.: (Laughs) It is called Dynamic of Alpha Alignments, D.A.A. If you notice it, this abbreviation is very similar to A.D.A., which stands for Automatic Deconstructive Abstraction; Mercedes Replinger and García-Berrio tackled it within my work. I name Alpha Alignments those basic tightening structures that can be found in a pictorial work, that is, inside each painting, except for Minimalism and other related

contemporáneas, pasando por el Romanticismo, el Cubismo, el Suprematismo, el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto americano. Me encantaría que pudiese hacerse un programa informático capaz de "leer" la pintura, y que llegase a desnudar el cuadro en aquellas líneas y puntos gravitacionales que configuran el entramado de la composición; me viene a la cabeza esto que vemos en las películas policíacas de la búsqueda de las huellas digitales. Podríamos observar como muchas composiciones de apariencia dispares, contienen una estructura y un alma común, puesto que esas líneas y puntos de peso coinciden con total exactitud o de forma muy similar.

Todos los pintores utilizamos trucos a la hora de mejorar una composición, recuerdo una anécdota con Celia Montolío en París. Había venido a visitarme mientras yo disfrutaba de la beca del Ministerio de Cultura, aquel día estaba levantando una obra del suelo que ya había secado. Al ponerla de pie, la composición se caía descaradamente hacía el lado izquierdo, volví a tirar la obra al suelo y con el pie manché de pintura el borde del lado derecho aproximadamente a 30 cm. del lado superior, repetí el mismo ejercicio dos o tres veces. Una vez que aquello era una mancha sin que se notasen las pisadas, levanté la obra, súbitamente absolutamente todo se recoloca y la composición resultaba perfecta. Celia, comprobaba un tanto perpleja, como aquellas huellas junto al borde del bastidor eran un elemento gravitacional vital para salvar la composición que tenía entre manos. Otro ejemplo que me viene ahora a la memoria y que resulta especialmente ilustrativo de lo que estoy diciendo, es *El beso* de Max Ernst, creo que del año 1927, una pintura de formato medio perteneciente al Guggenheim de Venecia. En ésta composición observamos una pareja sobre una línea de horizonte, con un cielo que no llega a los dos tercios; la figura femenina parece sujetar un bebe y está cruzada simultáneamente por una figura pájaro típica de aquel momento creativo de Ernst. Los colores son intensos y complementarios resueltos en fuertes tonalidades naranjas y tierras junto a unos celestes encendidos. Podemos adivinar con cierta facilidad el proceso de configuración de la obra: Una vez organizadas las líneas compositivas de las figuras, el artista comienza a tensar la pieza a base de zonas oscuras a modo de sombras, tensión que ni tan siquiera consigue cuando en la zona de mayor iluminación tacha el hombro y brazo del hombre de negro. El cuadro es bellissimo pero no está resuelto. Ernst, se aventura a pintar el pie de la mujer en primer plano de la esquina inferior derecha de la composición, de un color carne

ideologies, there is a series of primary elements that compound and tighten the composition. Alpha alignments can be perceived all along the history of painting, from the Renaissance and Baroque periods to contemporary abstractions and illustrations, without forgetting Romanticism, Cubism, Suprematism, Constructivism and North American Abstract Expressionism." Ciria would like to see a computer programme capable of reading painting, a computer programme that could "undress" the painting from those lines and gravitational points that constitute the structure of the composition. In connection with this, what we see in detective stories about the search for fingerprints comes to my mind. We would then realize that many compositions which are apparently different have a common soul and structure, and that is because those fundamental lines and points totally coincide, or are very similar.

All painters use tricks when it comes to improving a composition. I remember an anecdote with Celia Montolío in París. She came to visit me while I was enjoying the Culture Department's scholarship. That day I was lifting a painting, that was already dry, off the floor. When I have got it up, the composition began to fall towards the left blatantly, so I dropped it on the floor again, but my foot stained it with paint on the right edge at 30 cm. approximately from the top. Then, I repeated that same exercise two or three times more. Once it was a real stain, and the footprints could not be seen, I lifted the painting, and suddenly, absolutely everything was at its place and the composition became perfect. Celia realized, a little bit perplexed, how those prints near the stretcher's edge were a vital gravitational element to save the composition I was working on.

Another especially illustrative example comes now to my mind, *The Kiss* by Max Ernst, from 1927 I think, a medium format painting that belongs to the Guggenheim in Venice. In this composition we observe a couple placed on a horizon line, and a sky which occupies almost two thirds of the painting. The female figure seems to hold a baby while simultaneously another figure that resemble a bird, something typical of Ernst in that creative moment, crosses her. Colors are intense and complementary, they consist mainly on dark orange and ochre tonalities together with bright light blue. We can easily imagine how the shaping process of this work was developed. Once the lines that compound the figures were set out, the artist began to give tension to it by means of dark areas like they were shadows. Nevertheless, he could not achieve that tension even though he crosses off in black the



¡Muévete sosa! 2005. Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm.

blanquecino, automáticamente comprende su "error", puesto que aquello se convierte en protagonista indebido de toda la obra, con cierto nerviosismo el creador busca una solución que equilibre de nuevo y tense la escena, para ello recurre a depositar un poco de óleo blanco en el borde superior de la composición y a quitarlo posteriormente mediante un arrastrado con una brocha o un trapo. Lo increíble es como todo se articula, adquiere magia y se coloca en su sitio. Si alguien leyese lo que estamos comentando, me encantaría que buscara una reproducción de la obra y que hiciera la prueba de tapar el pie de la mujer y el barrido de pintura blanca. *El beso*, aparte de los trazos y los colores que lo conforman está sustentado por las masas de sombra y negro y, por la línea de tensión que se genera entre los dos elementos descritos.

J.E.F.: José, me encanta lo que dices, pero para ese empeño tuyo de deconstruir, diseccionar, laminar, convertir en átomos la pintura, hace falta tener una mirada muy educada y saber mucho de arte, y al fin y al cabo no termino de verle una utilidad si no es puramente "científica". Siempre han existido las apropiaciones, hoy es un fenómeno extendido y, todo pintor busca de picardía para resolver una composición.

C.: Perdona Juan, yo, sin embargo, creo que es de enorme interés. No me refiero a las apropiaciones que cantidad de artistas hacemos de cuanto nos rodea, esa postura "caníbal" de usurpar una forma de hacer, un elemento, una técnica, un simple detalle... En un texto inacabado en el libro *Intersticios*, daba cuenta de algunas de esas apropiaciones. Lo que estoy intentando explicar es algo mucho más abstracto, no hablo de que el *Bombardeo* de Guston puede parecerse a *La Peste* de Boecklin. Es que si conseguimos reducir a unas líneas básicas y unos puntos gravitacionales, a un mero diagrama, plano o mapa, una composición como puedan ser *Los Centauros* por seguir con el mismo Simbolista. Vemos que la obra de Boecklin girada noventa grados, coincide con una exactitud milimétrica con alguna de las *Elegías a la República Española* de Motherwell. Y no quiero decir que Motherwell, que viajó por Europa, se haya inspirado en dicha obra; simplemente afirmo que la coincidencia es proverbial. Muchos artistas de diferentes épocas y momentos de la historia, repiten una serie de consignas, líneas de tensión y distribución de pesos, que se repiten constantemente, aunque sus obras sean diametralmente opuestas.

man's shoulder and arm at the lightest area. It is a wonderful painting but it is not completed. Ernst, dared to paint flesh and whitish colored the women's foot in the foreground on the right lower corner. He automatically perceives his mistake when that became the improper main feature of his painting. Nervously the artist looked for a solution that could balance again and give tension to the scene, so he resorts to put a little bit of white oil on the top edge, removing it later by means of dragging with a paintbrush or a cloth. It is incredible how everything is organized, how everything gains magic and moves into its place. If anyone read this, I would love that he or she looked for a reproduction of this painting and prove to cover the foot of the women and the dragged white area so he or she could realize that *The kiss*, apart from the strokes and colors that constitute it, is supported by shadow and black masses and by a line of tension between those two elements, previously described.

J.E.F.: José, I love what you says, but this insistence of yours on deconstruction, dissection, lamination, or turning painting into atoms requires a very educated look and a great knowledge of art, and after all, I could not see the point of it, if it is not just a "scientific" one. Appropriations have always existed, currently it is a widespread phenomenon, and each painter looks for some kind of cunning to compose a painting.

C.: Excuse me Juan, but I think it is really interesting. I am not referring to the appropriations many artists make of all what surrounds us, not about that "cannibal" stance on the misappropriation of a method, an element, a technique, a simple detail... I reported some of these appropriations in an incomplete text within the book *Intersticios* (Interstices). What I am trying to explain is something much more abstract. I am not saying that *The Bombardment* by Guston can look like *The Plague* by Boecklin. I am pointing out that, if we can reduce a composition like *Centaur's Fighting*, to continue with the same symbolist, to basic lines and gravitational points, to a simple diagram, plan or map, we will see that when we turn Boecklin's work ninety degrees, it matches up some of the *Elegies to the Spanish Republic* by Motherwell with a pinpoint accuracy. And I do not mean that Motherwell, who travelled around Europe, drew his inspiration from this work, I just state that the coincidence is proverbial. Many artists, from different times and periods along history, share a series of instructions, tension lines and distribution of weights which are constantly repeated, although their works are diametrically opposed.

La búsqueda de esas alineaciones básicas o primarias, que denomino Alfa, y la dinámica de las mismas es lo que estoy estudiando. He comentado alguna vez, que resultaría fantástico poder dictar el orden de lectura de un cuadro, es decir, aquel elemento protagonista que absorbe nuestra primera mirada y los posteriores puntos o paradas que demandan nuestra atención en el recorrido de la visión. Es diferente mirar que observar. Poder dirigir el sentido de la vista a lo largo de la contemplación de una pintura, seguramente será tarea imposible, pero el flirteo con esa posibilidad es cuando menos emocionante. No necesariamente lo que intento analizar se circunscribe a algo de proporciones "científicas", sirve en primera instancia para poder fagocitar cualquier composición que me interese o se me antoje. Un ejemplo, *La última cena* de Leonardo, es un fresco fácil de desnudar a sus elementos compositivos básicos: Dos curvas marcadas por trece cabezas, dos líneas horizontales en primer plano, una más de fondo y una perspectiva de espacio. No cuesta nada convertir esos elementos o D.A.A. en una composición abstracta perfectamente equilibrada, y encima veremos que coincide con una pintura esplendida de Kiefer, de sus paletas aladas.

J.E.F.: (Risas). José, es imposible seguirte y no es que no conozca a los artistas que mencionas, es que no hay mucha gente que tenga tu capacidad de observación, y posiblemente ni las ganas ni el tiempo de comprobar lo que estas diciendo.

C.: A mi me sirve. Quizás el detonante de mis preocupaciones sea mi inseguridad cuando salté a la abstracción a finales de los ochenta. Necesitaba de un asidero, de una percha, de una plataforma teórica que me sirviera como base de sustentación. Ese patrón conceptual de las Parcelas Analíticas como base del desarrollo experimental de los trabajos, me ha servido fielmente hasta hace poco tiempo, pero llevaba un par de años ambicionando encontrar algo nuevo. Creo que las posibilidades que ofrece la D.A.A. son enormes. Estoy ilusionado y trabajando en ello.

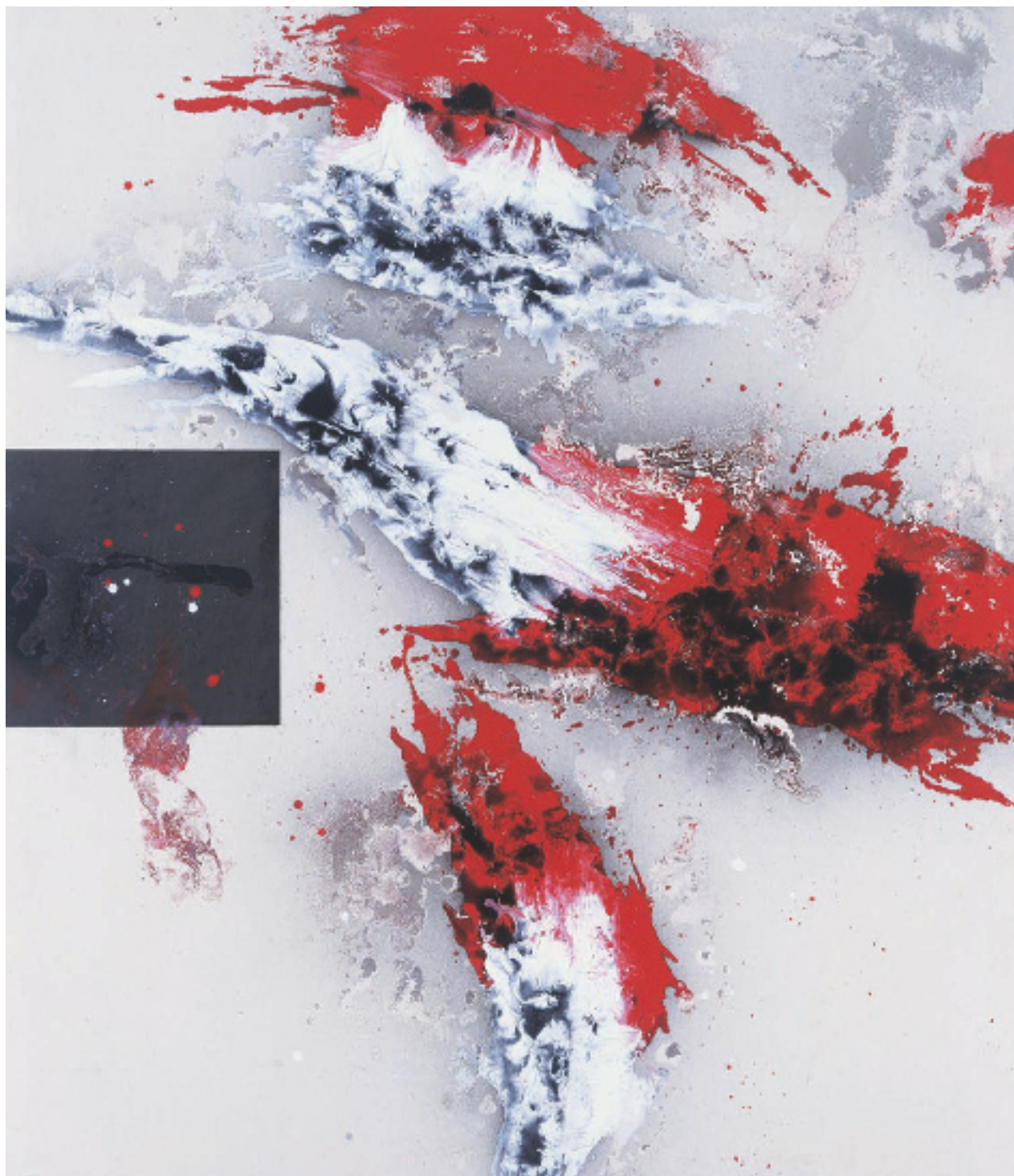
J.E.F.: Hay otra cosa que me sorprende en mis últimas visitas a tu taller. Es esa renuncia a una gama cromática más amplia, como la que utilizabas antes, ahora casi todo está dominado por el rojo, la paleta se ha reducido brutalmente al rojo, al blanco, al negro y algunos grises. Aparte de que tampoco te veo embarcado en obras como las que has abordado con anterioridad, mucho más

The search of those basic or primary alignments, which I call Alpha, and their dynamic is what I am studying. I pointed out sometime that it would be great to dictate the reading order of a painting, that is, to set which is the main element, the one which absorbs our first look, and which are the following points or stops that demand our attention while looking the painting. To look at and to observe are not the same thing. It will be probably impossible to direct the sight throughout the contemplation of a painting. However, to flirt with this possibility is at least exciting. Not necessarily what I am trying to analyze is confined to something of scientific proportions, or is applicable to any composition that interests or pleases me. An example, Leonardo's *Last Supper*, a fresco which can be easily reduced into its basic elements: two curves marked by thirteen heads, two horizontal lines in the foreground, another one in the background and a space perspective. It is quite easy to turn those elements or D.A.A. into an abstract composition perfectly balanced, and what is more, we will see that it matches up an splendid Kiefer's painting, from his winged palettes.

J.E.F.: (Laughs) José it is impossible to follow you, not because I do not know the artists you are mentioning, it is because there are not a lot of people that have neither your capacity of observation, nor the time and the will to confirm what you are saying.

C.: It is use to me. Perhaps my concerns were triggered by my insecurity when I moved into Abstraction by the end of the 80s. I needed a hold, a hanger, a theoretical platform that can be used as a support. This conceptual pattern for Analytical Plots taken as starting point for the experimental development of my works has been loyally useful for me until not long ago, but since a couple of years I aspire to find something new. I think that D.A.A. have an enormous potencial. I am really excited and I am working on it.

J.E.F.: There is another thing that surprised me the last time I visited your studio, it is that renunciation of a wider chromatic range, like the one you used before. Now almost everything is dominated by red color. Red, white, black and some greys brutally predominate in your palette. Apart from the fact, that I do not see you either working on paintings like the ones you have painted before, much more transgressor. I am talking about the plastic bags of Visiones Inminentes (Imminent



Ópera. 2005. Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm.

transgresoras, me refiero a las bolsas de Visiones Inmanentes, las cabezas (Víctimas) que pintaste en Israel o esa confrontación o contrapunto que se producía en tu obra entre las series Glosa Líquida, Máscaras de la Mirada y Sueños Construidos.

C.: Muchas veces he comparado la pintura con una respiración. Hay momentos que debes coger aire y otros en los que tienes que soltarlo. Hay situaciones en que el "cuerpo" te pide abrir la obra y experimentar diferentes soluciones, y otras en que prefieres insistir en un punto. Hay días "salvajes" y días de contención. No me faltan infinidad de ideas para nuevas series absolutamente novedosas, con nuevos soportes y nuevos registros, lo que ocurre es que se producen dos circunstancias: Por un lado estoy convencido de estar en el mejor momento de la serie *Máscaras de la Mirada*, tengo una actitud completamente desprejuiciada a la hora de abordar los trabajos, la fórmula está lo suficientemente rodada como para que me sienta en total libertad, y no es que me acomode a una solución determinada sino que intento constantemente complicar la cosa en aras de hallar nuevas soluciones plásticas. Las obras salen con facilidad, da igual el soporte: lona de PVC, lienzo, papel u obra gráfica, y salen con fuerza, con alma, sin miedos. Supongo que no todas las obras tendrán el mismo nivel, pero estoy seguro que en conjunto es el momento más inspirado y fecundo que he tenido en los últimos años. Lo del color rojo es una cuestión anecdótica, sabes que mi color fetiche es el rojo. Creo que la serie adquiere un grado mucho más intenso y contundente al contenerme en la variación de colores. El punto final de la serie es simplemente rojo.

Por otro lado, está mi estancia en Nueva York. No quiero estar en esa ciudad tan diferente a Madrid, pintando lo mismo que pinto aquí. Por tanto, el haber alargado *Máscaras de la Mirada*, también responde al ánimo de hacer un profundo corte en mi trayectoria, e iniciar nuevas formulaciones motivadas por el cambio de vida y ubicación. La serie *Glosa Líquida* la di por terminada, no por que no existieran muchas más posibilidades, simplemente me cansé. Hay series que se agotan en un trabajo, otras que se resuelven en tres obras, alguna te acompaña durante unas temporadas y muy pocas son inagotables. Volveré a trabajar con *Sueños Construidos* con una concepción diferente y empezaré a abrir nuevas series dentro de la abstracción e incluso alguna que puede ser figurativa.

Visions), or the heads (Victims) that you painted in Israel, or about that confrontation or counterpoint generated between the series Glosa Líquida (Liquid Gloss), Máscaras de la Mirada (Look Masks) and Sueños Construidos (Built Dreams).

C.: I have often compared painting to breathing. Sometimes you have to breathe in and sometimes you have to breathe out. In some situations your "body" request you to open the work and to experiment different solutions, in others you prefer to insist on a point. There are "wild" days and restrained days. I do not lack in ideas for new and absolutely novel series, with new supports and registers, the point is that they occur in two different circumstances: On the one hand I am sure of being in the best moment of the suite *Máscaras de la Mirada* (Masks of the Glance). I do not have prejudices at all when working on my paintings, the formula is smooth enough to make me feel at complete liberty. It is not that I am limited to a concrete solution, it is that I constantly try to find new plastic solutions. Works come up easily, the support does not matter: PVC, canvas, paper or graphic work, they come up fearless, with a soul and they impact deeply. I presume that not all my works will have the same quality, but I am sure that, as a whole, this is my most inspired and prolific moment of the last years. The red thing is an anecdotal matter, you know red is my lucky color. I think that by restraining the variation of the colors the suite gains a much more intense and forceful degree. The end of it is simply red.

On the other hand, there is my stay in New York. I do not want to be in such a different city from Madrid painting what I am painting here. Therefore, the prolongation of *Máscaras de la Mirada* was motivated by the aim of making a deep cut in my career, and beginning new formulations inspired by my change of life and location. The suite *Glosa Líquida* came to its end, not because it had no more potential, but just because I was tired. There are series which run out after one work, others need three pieces, some of them accompany you for some time, but just a few of them are endless. I will work again on *Sueños Construidos*, but from a different conception, and I will start opening new series within Abstraction, and some of them can be even figurative.

J.E.F.: José, ¡mucho suerte en Nueva York! Espero que todo te vaya genial. ¿Quieres añadir algo?

C.: Muchas gracias, Juan. Si quisiera dar las gracias a Alexanco por Bach Quatre. He intentado infructuosamente devolverle el favor en alguna ocasión. José Luis, gracias por Barcelona, por tu amistad, por el *Humus*, por Tina y Ernesto, Rosa y Joan, y toda la gente a su alrededor. No nos vemos nunca, pero te quiero. Un beso también a Nieves.

Madrid, Junio de 2005.

J.E.F.: José, good luck in New York and my best wishes. Would you like to say something more?

C.: Thank you very much, Juan. Yes, I would like to thank Alexanco for the Bach Quatre. I have fruitlessly tried sometime to give him the favour back. José Luis, thank you for Barcelona, for your friendship, for the *Humus*, for Tina, Ernesto, Rosa, Joan, and all the people around them. We never see each other, but I like you. A kiss for Nieves, too

Madrid, June 2005.



Vanitas. 2005. Óleo sobre fotografia/lienzo. 73 x 69,5 cm.



Recordando a Mar. 2005. Óleo sobre lona plástica. 50 x 50 cm.



Ventana. 2005. Óleo sobre lona plástica. 50 x 50 cm.







Copular. 2005. Óleo sobre lona plástica. 55 x 46 cm.



Ventana. 2005. Óleo sobre lona plástica. 50 x 50 cm.



José Manuel Ciria

Manchester, 1960

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS

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). ■
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. 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.
C.C. Recoleta, Buenos Aires (Argentina).
Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).

2000

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Colegio de Arquitectos, Málaga.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
Galería Salvador Díaz, Madrid.
Galería Bores & Mallo, Cáceres.

1998

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

1997

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

1996

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

1995

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

1994

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).

113

■ Exposición itinerante organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Sociedad Estatal por la Acción Cultural por la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

✱ Exposición itinerante organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valencian y la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM)

EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS

114

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.
ORO-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.

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, Seul (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

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

2000

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

1999

ARCO'99. Galería Salvador Díaz, Madrid.
 "Gráfica Contemporánea". Galería Lekune, Pamplona.
 Galería Estiarte, Madrid.
 ART BRUSSELS'99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica).
 IV Bienal Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Árabes).
 "Espacio Pintado". C.C. Conde Duque, Madrid.
 "Colección AENA". Museo Municipal de Málaga, Málaga.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Estación Marítima, La Coruña.
 VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, La Coruña.
 Galería Wind, Soest (Holanda).
 Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
 "Querido Diego, Velázquez 400 años". Casa de la Cultura de Alcorcón, Madrid.
 "Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". La Lonja, Zaragoza.
 "Colección de Obra Gráfica Contemporánea Banco Zaragozano". Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.
 FAC'99. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 "Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección Argentaria. Museo Municipal, Málaga.

1998

ARCO'98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.
 "5 X 5" Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Caja Madrid Diagonal Sarriá, Barcelona. Federación de Empresarios de Comercio, Burgos. Museo de Santa Cruz, Toledo.
 "Arte Gráfico Español Contemporáneo". Instituto Cervantes, Amman (Jordania).
 ESTAMPA'98. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
 Galería Rayuela, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 Galería Wind, Soest (Holanda).
 "II Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.

1997

ARCO'97. Galería Estiarte y Galería May Moré. Madrid.
 Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
 "Colección Estampa". Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas (Bélgica).
 II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine Arts, El Cairo (Egipto).
 XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia).
 "Colección Estampa". Instituto Cervantes, París (Francia).
 Galería Estiarte, Madrid.
 "El Arte y la Prensa". Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 "SOLO". Museo de la Ciudad, Madrid.
 Galería Salvador Díaz, Madrid.
 Galería Wind, Soest (Holanda).
 Galería Clave, Murcia.
 LINEART'97. Galería Athena Art, Gante (Bélgica).
 ART MULTIPLE. Galería Raquel Ponce, Düsseldorf.
 FAC'97. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

1996

ARCO'96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

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

Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria.

Fundación Barceló, Palma de Mallorca.

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

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

Galería Clave, Murcia.

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

ESTAMPA'96. Galería Estiarte. Madrid.

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

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

1995

Galería El Diente del Tiempo, Valencia.

Galería Athena, Kortrijk (Bélgica).

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

Espace Médoquine, Talence (Francia).

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

Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella.

Galería 57, Madrid.

Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

Galería Naito, Nagoya (Japón).

1994

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

Galería 57, Madrid.

Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

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

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

1993

ARCO'93. Galería Ad Hoc, Madrid.

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

ART MULTIPLE. Galería Adriana Schmidt, Düsseldorf.

Galería Delpasaje, Valladolid.

Galería Almirante, Madrid.

Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

1992

ARCO'92. Galería Marie Louise Wirth, Zurich.

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

Galería Seiquer, Madrid.

Galería D'Kada, Madrid.

Galería La Kábala, Madrid.

Galería Obelisco, La Coruña.

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

1991

Galería Al.Hanax, Valencia.

Galería La Kábala, Madrid.

Galería D'Kada, Madrid.

Galería Uno, Madrid.

1990

Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).

Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

Galería Uno, Madrid.

1988

Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987

C.C. Loupier, Burdeos (Francia).

Palacio de Sanz-Enea, Zarauz.

1986

Galería The Living Art, Manchester (Inglaterra).

Fundación Aline Newman, Brighton (Inglaterra).

Galería Century, Londres (Inglaterra).

1984

Grand Palais, París (Francia).

PREMIOS Y BECAS / AWARDS AND GRANTS

2002

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

2001

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

1999

I Certamen de Pintura Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia. (Primer Premio).

VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña. (Premio Adquisición).

LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Valdepeñas, Ciudad Real. (Primer Premio - Primera Medalla de la Exposición).

II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. (Premio Adquisición).

LXVI Salón de Otoño. Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid. (Premio Extraordinario "Reina Sofía").

XXI Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Caja de Extremadura, Plasencia. (Premio "Ortega Muñoz").

1997

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

1996

XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio).

XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio).

I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición).

VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio).

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

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

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

1995/96

Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.

1994

Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.

V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional)

XIII Certamen Nacional "Ciudad de Alcorcón", Madrid. (Premio Adquisición).

1993

III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca. (Accésit - Premio Adquisición).

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

1992

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

COLECCIONES Y MUSEOS / 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 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 Banesto, Madrid.

Colección Caja de Extremadura, Plasencia.

Colección Caja Madrid, Madrid.

Colección Comunidad de Madrid, Madrid.

Colección Iberia, Madrid.

Colección Renfe, Madrid.

Colección Rheinhyp Rheinische Bank, Madrid.

Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.

Colegio de España, París (Francia).

Diputación Provincial de Córdoba.

Diputación Provincial de La Coruña.

Fundación Actilibre, Madrid.

Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).

Fundación Barceló, Palma de Mallorca.

Fundación BBVA, Madrid

Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.

Fundación EAE, Barcelona.

Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.

Fundación Lorenzana, Madrid.

Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.

Junta de Castilla-León, Valladolid.

Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.

Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).

Universidad de Extremadura, Cáceres.

LIBROS Y CATÁLOGOS MONOGRÁFICOS / MONOGRAPHIC BOOKS AND CATALOGUES

118

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MNEMOSYNE. Catálogo recopilatorio de la obra realizada en el Colegio de España de París. Textos de Fernando Castro Flórez *La mirada extranjera*, Antonio García Salazar *De la recreación en la memoria*, Miguel Logroño *Mnemosyne: la memoria del arte*, Marcos-Ricardo Barnatán *José Manuel Ciria encerrado en su máquina del tiempo*, José Manuel Ciria *Sobre Mnemosyne y lo efímero*, Héctor López González *El sentido de la memoria*, José Manuel Álvarez Enjuto *Entre distancias*, y Celia Montolio *Cruce de memorias*. Octubre 1994.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ELOGIO A LA DIFERENCIA. Catálogo exposición en el Colegio de Arquitectos de Málaga. Textos de José Manuel Ciria *Notas sobre*

Elogio a la diferencia, Antón García-Abril Entre el sueño y la obsesión y Marcos-Ricardo Barnatán *Dragones ocultos*. Enero 2000.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SQUARES FROM 79 RICHMOND GROVE. Catálogo exposición itinerante organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX). Museo Nacional de Polonia, Palacio Królikarnia, Varsovia; Kunsthalle Museo Centro de Arte Pasquart, Berna; Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas (Méjico). Textos de Juan Manuel Bonet *Un siglo de arte español dentro y fuera de España*; Guillermo Solana Salpicando la tela de agua y Julio César Abad Vidal *De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas*. Mayo 2004.

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

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

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

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

SUEÑOS Y MÁSCARAS. Catálogo exposición Galería Vértice, Oviedo. Texto de Iván de la Torre Amerighi *De lo que acontece ante unas famosas obras de pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador. (Breve escrutinio y razonamiento sobre la obra última de José Manuel Ciria)*. Octubre 2005.

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

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

2005

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

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

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

DELGADO, Carlos: "J. M. Ciria. Obra gráfica (1991-2205). Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 24 de Junio de 2005.

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

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

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

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

FELLENBERG, Walo Von: "Hinsehen und schaudern". Revista Blick. Zurich, 18 de Enero de 2005.

GAFFINO, David: "L'Espagne invitee d'honneur". Periódico Le Journal du Jura. Bienne, 15 de Enero de 2005.

GARCÍA, Lorena: "Visita al estudio del Pintor José Manuel Ciria". Revista Menesianos. Madrid, Junio de 2005.

GROSSENBACHER, Jonathan: "C'est un rêve qui se réalise". Periódico Le Journal du Jura. Biel, 17 de Enero de 2005.

KRAFT, Martin: "Ein Festival spanischer Kunst". Periódico Der Landbote. Winterthur, 19 de Enero de 2005.

KRAFT, Martin: "Zwischen Scherz und Schrecken". Periódico Linth Zeitung. Rapperswil, 8 de Febrero de 2005.

L'HEBDO: "Nouvelles d'Espagne". Revista L'Hebdo. Bienne, 20 de Enero de 2005.

LA TRIBUNA: "El Museo del Grabado Español acoge una exposición de Ciria". Periódico La Tribuna. Marbella, 25 de Mayo de 2005.

LA TRIBUNA: "El Museo del Grabado trabajará conjuntamente con el de Cádiz". Periódico La Tribuna. Marbella, 27 de Mayo de 2005.

LE QUOTIDIEN JURASSIEN: "Triple exposition à voir au Centre et au Photoforum PasquArt". Periódico Le Quotidien Jurassien. Delémont, 15 de Enero de 2005.

MATHONNET, Philippe: "Festival d'art espagnol au Centre PasquArt à Bienne". Periódico Le Temps. Ginebra, 19 de Enero de 2005.

MARTÍNEZ, Olga: "La generación de los noventa. Una apuesta por el arte contemporáneo español". Revista Subastas. Madrid, Abril de 2005.

MONTILLA, Antonio: "El Museo del Grabado se sumerge en la obra gráfica de José Manuel Ciria". SUR digital. Marbella, 30 de Mayo de 2005.

NEUE BÜRCHER ZEITUNG: "Eroberer del Malerei". Zürich, 5 de Febrero de 2005.

NEUES BÜLACHER TAGBLATT. "Sapische Gegenwartskunst. Bülach, 18 de Febrero de 2005.

PÉGATOQUET, Maxime: "Distorsions espagnoles". Revista Femina. Beinne, 16 de Enero de 2005.

RAMÍREZ, Cristóbal: "Renovación gráfica. Ciria combina "misterio" y "soberbia" en su obra gráfica. Periódico Diario de Cádiz. Cádiz, 20 de Agosto de 2005.

SDA+ATS: "Biel, PasquArt, Austellungen". Revista SDA+ATS. Berna, 14 de Enero de 2005.

SCHMIDT, Beatrice: "Leben, Leiden und Landschaften". Periódico Der Bund. Biel, 18 de Enero de 2005.

SCOLA; Gloria: "El arte también es provocación". Revista Cambio 16. Madrid, 15 de Agosto de 2005.

STERCHI, Jacques: "Bienne à l'heure espagnole sur fond de paysages sans mémoire". Periódico La Liberté. Fribourg, 19 de Febrero de 2005 y Periódico Le Quotidien Jurassien. Delémont, 24 de Febrero de 2005.

24 WEEK-END: "Mémoire, parodie et boîte à musique". Revista 24 Week-End. Lausanne, 3 de Febrero de 2005.

ZAMBRANO, Cata: "Nueva exposición en Santa Catalina". Periódico Cádiz Información. Cádiz, 20 de Agosto De 2005.

ZWEZ, Annelise: "Leidenschaf und Hinterhalt". Periódico Bieler Tagblatt. Biel, 15 de Enero de 2005.

2004

ABAD VIDAL, Julio César: "De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas". Texto catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

ABAD VIDAL, Julio César: "La pintura desbordada de José Manuel Ciria". Texto catálogo "El Sueño de Lisboa". Galería Antonio Prates. Lisboa, Noviembre 2004.

ABC: "Las propuestas pictóricas de Ciria, En Valencia". Valencia, 27 de Abril de 2004.

ABC: "Ciria: La nube blanca...". Madrid, 15 de Mayo de 2004.

AZUAGA MORENO, Manuel: Texto presentación catálogo "Aena Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Navarra. Pamplona, Mayo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Morir de éxito". Periódico El Mundo. Madrid, 12 de Febrero de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Construir Sueños". Periódico El Mundo. Revista Metrópoli. Madrid, 20 de Febrero de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Una mirada incansable. La colección de Pilar Citoler". Texto catálogo "Fragmentos. Arte del XX al XXI". Concejalía de las Artes. Centro Cultural de la Villa. Madrid, Marzo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Treinta y seis jugadores". Periódico El Mundo. M2. Madrid, 2 de Julio de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Ser internacionales". Periódico El Mundo. Madrid, 28 de Octubre de 2004.

BONET, Juan Manuel.: "Un siglo de Arte Español dentro y fuera". Texto catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

BORRÁS, Pilar: "José Manuel Ciria". Revista Descubrir el Arte. Madrid, Febrero 2004.

CIRIA, José Manuel: "Diecisiete días en Rusia". Texto catálogo "Mancha y Construcción". Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España. Madrid, Junio de 2004.

CIRIA, José Manuel: "Cortando alas a libélulas". Texto catálogo "El Sueño de Lisboa". Galería Antonio Prates. Lisboa, Noviembre 2004.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: "Impurezas, el híbrido pintura-fotografía". Texto catálogo exposición Sala Verónicas. Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia. Murcia, Abril 2004.

DE LA TORRE, Alfonso.: "Être un fou". Texto catálogo "Fragmentos. Arte del XX al XXI". Concejalía de las Artes. Centro Cultural de la Villa. Madrid, Marzo 2004.

DELGADO, Carlos: "Impurezas o el modo híbrido". Periódico El Punto. Madrid, 19 de Marzo de 2004.

DELGADO, Carlos: "José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro". Periódico El Punto. Madrid, 30 de Abril de 2004.

DELGADO, Carlos: "Sueño en Lisboa. El registro onírico de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 15 de Octubre de 2004.

EL PUNTO: "Fragmentos, arte del XX al XXI. Colección Citoler". Madrid, 19 de Marzo de 2004.

GARÍN LLOMBART, Felipe V.: Texto presentación catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: "Impurezas, el híbrido pintura-fotografía". Texto catálogo exposición Sala Verónicas. Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia. Murcia, Abril 2004.

HERRERA, Ángel Antonio: "José Manuel Ciria, un solista del relámpago". Periódico El Mundo. Madrid, 28 de Enero de 2004.

HONTORIA, Javier: "José Manuel Ciria". Periódico El Mundo, Revista El Cultural. Madrid, 5 de Febrero de 2004.

LAS PROVINCIAS: "Las propuestas de Ciria, en Valencia". Valencia, 27 de Abril de 2004.

LÓPEZ, Antonio.: "José Manuel Ciria". Revista La Maquina Contemporánea. Murcia, Marzo 2004.

MAÑUECO, Rafael M.: "José Manuel Ciria sorprende en Moscú con un gran mural". Periódico El Correo. Bilbao, 28 de Mayo de 2004.

MARTÍN, Ángeles.: "Las manchas de Ciria, en Moscú y Varsovia". Revista Subastas. Madrid, Junio 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Sueños Construidos, José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "José Manuel Ciria, Mancha y Construcción". Periódico El Punto. Madrid, 21 de Mayo de 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Sueños Reconstruidos". Texto catálogo "Mancha y Construcción". Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España. Madrid, Junio de 2004.

MORATINOS, Miguel Ángel.: Texto presentación catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

MUÑOZ, Jorge: "Papel al alcance de la mano". Revista Inversión. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

MURILLO, Mar: "Ciria, el tiempo y la memoria". Guía del Arte Español Contemporáneo. Revista Época. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

PEREZ GALLARDO, Helena.: "Ciria por partida doble". Revista Descubrir el ARTE. Madrid, Julio 2004.

POZUELO, Abel H.: "El constructor de sueños". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. Galería Estiarte. Madrid, Enero 2004.

REVUELTA, Laura.: "Performance pictórico". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 5 de Junio de 2004.

R. S., J.: "La abstracción sí sirve...". Periódico Levante. Valencia, 27 de Abril de 2004.

ROSA, Tomás: "José Manuel Ciria. Memoria e Convulsão". Revista Magazine Artes. Lisboa, Noviembre 2004.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Historia de una gran colección". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 3 de Abril de 2004.

SOLANA, Guillermo.: "Salpicando la tela de agua". Texto catálogo "Ciria. Squares from 79 Richmond Grove". Museo Nacional de Varsovia.

Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, Mayo 2004.

SEGUÍ, J. R.: "La abstracción sí sirve...". Periódico Levante. Valencia, 27 de Abril de 2004.

UBICARTE: "José Manuel Ciria. Squares from 79 Richmond Grove. Museo Nacional de Varsovia". ubicarte.com. 15 de Junio de 2004.

URÍBARRI, Fátima: "Los 'cracks' del arte del siglo XXI". Revista Época. Madrid, 13 de Febrero de 2004.

UTRILLA, Daniel.: "José Manuel Ciria instala en Moscú un collage de 18 metros cuadrados". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Junio de 2004.

VÁZQUEZ, Sonsoles.: "José Manuel Ciria". Revista Telva. Madrid, Octubre 2004.

VIDAL, Juan Carlos.: "Exposición proyecto pictórico...". Agenda Instituto Cervantes. Moscú, Febrero 2004.

V. E.: "La obra meditada y sobria de Ciria...". Periódico El Mundo. Valencia, 27 de Abril de 2004.

2003

ABAD, Julio César: "Palabras, palabras, sangrías". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

ABAD, Julio César: "Ciria en Levante". Revista Descubrir el Arte. Madrid, Febrero 2003.

AMER, Biel: "La entronización del vacío". Diario de Mallorca. Palma, 13 de Junio de 2003.

BALSEYRO, Sergio: "José Manuel Ciria ...". Periódico La Verdad. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Ciria: Ni tan fácil, ni tan sencillo". Texto catálogo exposición Parajes binarios. Galería Fernando Silió. Santander, Agosto 2003.

BUIL I FELIU, Anna: "José Manuel Ciria reúne el grito y el desgarró de su obra en Glosa Líquida". Periódico Canarias 7. Las Palmas de G. C., 22 de Noviembre de 2003.

CARPIO, Francisco: "Fronteras conquistadas". Texto catálogo exposición Nexos. Galería Pedro Peña. Marbella, Noviembre 2003.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Donde se intenta escribir de una pintura que, según mi hija, es muy rara". Texto catálogo exposición Parajes binarios. Galería Fernando Silió. Santander, Agosto 2003.

CIRIA, José Manuel: "MSPF y C para MPA". Texto catálogo exposición El sol en el estómago. Galería Moisés Pérez de Albéniz. Pamplona, Enero 2003.

CONDE, Enrique: "Ciria presenta El sol en el estómago". Diario de Noticias. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

DE CATALINA, Ana Marta: "Ciria y El Teatro del Minotauro". UBIARTE. Madrid, 28 de Marzo de 2003.

DE FRANCISCO, José María: "Cuerpos de pintura o la morfología en estado puro". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

DE LA VILLA, Rocío: "Reinterpretando la tradición". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

DE SANTA ANA, Mariano: "Ciria muestra en la galería Manuel Ojeda sus churretones de memoria". Diario de Las palmas. Las Palmas de G. C., 22 de Noviembre de 2003.

DELGADO, Carlos: "Pasión y racionalidad en la obra de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 30 de Mayo de 2003.

DELGADO, Carlos: "Memento Somniare. El poder creativo de J. M. Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 1 de Agosto de 2003.

DELGADO, Carlos: "José Manuel Ciria. El parque en la oscuridad". Periódico El Punto. Madrid, 12 de Diciembre de 2003.

DÍAZ, M.: "José Manuel Ciria ocupa el Solleric con pinturas que desbordan el cuadro". Periódico Última Hora. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: "José M. Ciria". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 1 de Marzo de 2003.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, El sol en el estómago". Madrid, 31 de Enero de 2003.

EL PUNTO: "MACUF, Unión Fenosa en el Arte Contemporáneo". Madrid, 7 de Febrero de 2003.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria presenta Parajes Binarios". Madrid, 1 de Agosto de 2003.

EL PUNTO: "Pasión y racionalidad en la obra de Ciria". Madrid, 28 de Noviembre de 2003.

FEÁS COSTILLA, Luis: "Ciria, la construcción de la fluido y lo informe". Periódico La Voz de Asturias. Oviedo, 13 de Abril de 2003.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Animal fronterizo". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

FERNÁNDEZ, Héctor: "Ciria reclama la vigencia del gran formato con 30 murales". Periódico Las Provincias. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "José Manuel Ciria, Teatro del Minotauro". Periódico El Punto. Madrid, 14 de Febrero de 2003.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "De Profundis... pinturas de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 21 de Marzo de 2003.

HERRANZ, Julio: "José Manuel Ciria muestra en Ibiza una serie de su Teatro del Minotauro". Periódico Última Hora. Ibiza, 14 de Noviembre de 2003.

HERRANZ, Julio: "La pintura gestual, reflexiva y vital de José Manuel Ciria ocupa el MACE". Periódico Última Hora. Ibiza, 15 de Noviembre de 2003.

HERRANZ, Julio: "Pintando a lo grande". Periódico Última Hora, Revista FDS. Ibiza, 21 de Noviembre de 2003.

HONTORIA, Javier: "Intersticios: realidades subyacentes". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

LA VOZ DE ASTURIAS: "Muestra de Ciria en el Museo de Bellas Artes". Oviedo, 8 de Marzo de 2003.

LIZASO, Mikel: "Exposición inédita de José Manuel Ciria en la galería Moisés Pérez de Albéniz". Periódico Gara. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

MARÍN-MEDINA, José: "Ciria, como un volcán". Periódico El Mundo, Revista El Cultural. Madrid, 27 de Febrero de 2003.

MARQUÉS, Raquel: "José Manuel Ciria o el juego laberíntico por la exploración pictórica". Diario de Mallorca. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

MARTÍN RUIZ, Leticia: "Basso, Ciria Lleó. Tres nombres". Periódico El Punto. Madrid, 12 de Septiembre de 2003.

MARTÍNEZ, Cristina: "Ciria muestra su obra como una reivindicación de la pintura". Periódico Información. Alicante, 8 de Febrero de 2003.

MURILLO, Mar: "Ciria, el tiempo y la memoria". Revista Época. Madrid, 28 de Marzo de 2003.

P.R.: "Mi obra es como un grito". Periódico La Nueva España. Oviedo, 13 de Marzo de 2003.

NAVARRO, Mariano: "Pollock y las moscas". Texto catálogo exposición Memento Somniare. Galería Pedro Peña. Marbella, Julio de 2003.

NUÑO DE LA ROSA, Pedro: "Yo he trazado en el muro de tela una ventana". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de

Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

PERICÀS, Yolanda: "José Manuel Ciria fa esclatar les costures de l'espai al Casal Solleric". Diari de Balears. Palma de Mallorca, 15 de Mayo de 2003.

PIÑA, José Manuel: "José Manuel Ciria y su Glosa Líquida en el MAC". Diario de Ibiza. Ibiza, 14 de Noviembre de 2003.

PIQUERO, J.L.: "El Museo de Bellas Artes trae a Oviedo las Glosas Líquidas de José Manuel Ciria". Periódico Les Noticias. Oviedo, 16 de Marzo de 2003.

POWER, Kevin: "Moda: una forma efímera de vivir". Texto catálogo exposición Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Junio de 2003.

REPLINGER, Mercedes: "Glosa Líquida". Texto catálogo exposición De profundis clamo ad te aqua. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, Marzo de 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: "José Manuel Ciria". Revista Arte y Parte. Santander, Febrero 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: "El azar y sus necesidades". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 23 de Agosto de 2003.

ROS, Cristina: "José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro". Periódico Última Hora. Palma, 10 de Junio de 2003.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "El cuadro como lugar". Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 20 de Septiembre de 2003.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Una aproximación documental al ciclo Glosa Líquida...". Texto catálogo exposición El Parque en la Oscuridad. Las Palmas de Gran Canaria, Noviembre 2003.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: "Poética de agua y fuego". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

SANCHEZ, Carmen: "El impacto visual preside la muestra de José Manuel Ciria". Periódico La Tribuna. Marbella, 14 de Julio de 2003.

SANCHEZ, Carmen: "El soporte es el protagonista en mi obra". Periódico La Tribuna. Marbella, 18 de Julio de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria expone una década de pintura en formato gigante en La Lonja de Alicante". Periódico El Mundo. Alicante, 4 de Enero de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria revisa una década de arte en formatos gigantes con la exposición en La Lonja". Periódico El Mundo. Alicante, 6 de Febrero de 2003.

SANZ, Martín: "Ciria revisa una década de arte en formatos gigantes con la exposición en La Lonja". Periódico El Mundo. Madrid, 6 de Febrero de 2003.

SOLANA, Guillermo: "El monstruo en su laberinto". Texto catálogo exposición Teatro del Minotauro. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, Febrero de 2003.

STEGMEIER, Ion: "La gente ve que el arte hace su vida mejor". Diario de Navarra. Pamplona, 25 de Enero de 2003.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria, el gesto líquido". Periódico La Nueva España. Oviedo, 21 de Marzo de 2003.

2002

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Nueva piel". Periódico El Mundo. Revista Metropoli. Madrid, 11 de Octubre de 2002.

BONET, Juan Manuel: "Retrato al minuto de un pintor español entre dos siglos". Texto catálogo exposición Eyes & Tears. Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya. Tel Aviv, Marzo 2002.

CADENA, Josep M.: "Meditada acción plástica". El Periódico. Barcelona, 26 de Abril de 2002.

CERECEDA, Miguel: "De la extrema dificultad de la pintura". Texto catálogo exposición Km.0. Kultubrauerei. Berlín, Febrero 2002.

CIRIA, José Manuel: "Signo sin orillas". Texto catálogo exposición Signo sin orillas. Galería Italia. Alicante, Abril 2002.

CIRIA, José Manuel: "El carnaval de Arlequín". Revista ARTE. Madrid, Septiembre de 2002.

COMBALÍA, Victoria: "Retomar la pintura". Texto catálogo exposición Ecos del Simulacro. Galería Bach Quatre. Barcelona, Abril 2002.

EL PUNTO: "J.M. Ciria, Premio Nacional de Grabado María de Salamanca del MGE de Marbella". Madrid, 11 de Enero de 2002.

EL PUNTO: "Ciria, de Blas y Fega en el km 0". Madrid, 8 de Marzo de 2002.

EL PUNTO: "La pintura de José Manuel Ciria llora en Israel". Madrid, 15 de Marzo de 2002.

GARCÍA MAESTRO, Gregorio: "Arco se desnuda en cuerpo y alma". Periódico La Razón. Madrid, 16 de Febrero de 2002.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "La dialéctica del juego en la pintura de Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 3 de Mayo de 2002.

GOLDFINE, Gil: "A mixed bag in Herzliya". The Jerusalem Post. Jerusalén, 19 de Abril de 2002.

HUBERT LÉPICOUCHE, Michel: "José Manuel Ciria: Listo como un pintor". Revista CIMAL. Febrero de 2002.

MADERUELO, Javier: "Se hace camino al andar". Periódico El País. Babelia. Madrid, 5 de Enero de 2002.

M.P.A.: "Eyes & Tears". Periódico ABC Cultural. Madrid, 16 de Marzo de 2002.

MUÑOZ, Jorge: "Las fotos de los nuevos pintores abstractos ganan protagonismo en ARCO". Revista INVERSIÓN. Madrid, 8 de Febrero de 2002.

MUÑOZ, Jorge: "Arte emergente a buen precio". Revista INVERSIÓN. Madrid, 22 de Febrero de 2002.

SANZ, Martín: "Primera parada en Italia, veinte años después". Periódico El Mundo. Alicante, 18 de Abril de 2002.

TINTE, Juan Antonio: "Copyright-Metta". Periódico El Punto. Madrid, 11 de Octubre de 2002.

VELA, Carmen: "Tres españoles rompen muros". Periódico La Razón. Madrid, 14 de Marzo de 2002.

VILLAPADIerna, Ramiro: "Desembarco de jóvenes pintores españoles en Berlín". Periódico ABC. Madrid, 5 de Marzo de 2002.

2001

ABAD VIDAL, Julio César: "Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

ABC Cultural: "Hablan los protagonistas". Madrid, 10 de Febrero de 2001.

ALMAGIA, karolina: "La sala Rekalde acoge una exposición de obra inédita de José Manuel Ciria". Periódico GARA. Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

ARESTIZÁBAL, Irma: "José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. C. C. Recoleta. Buenos Aires, Mayo 2001.

AZPEITIA, Angel: "José Manuel Ciria, Museo Pablo Serrano". Periódico El Herald de Aragón. Zaragoza, 7 de Junio de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "ARCO 2001 en diez obras". Revista ARTE. Marzo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Sin trampas". Periódico El Mundo. Madrid, 15 de Febrero de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Sobre papel". Periódico El Mundo. Madrid, 16 de Febrero de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Buscadlo más allá de las murallas". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Reconstructor de sueños". Texto catálogo exposición Sueños Construidos. C. C. Recoleta. Buenos Aires, Mayo 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Más extraños que propios". Periódico El Mundo. Revista Metropoli. Madrid, 13 de Julio de 2001.

BARÓN, Javier: Revista LÁPIZ. Núm. 171. Madrid, Marzo 2001.

BARÓN, Javier: "Los sueños construidos de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

BONET, Juan Manuel: "Diario de una navegación". Texto catálogo exposición Viaje a los lagos. Galería Dasto. Oviedo, Febrero 2001.

CAMACHO, Isabel: "Ciria apuesta por técnicas y soportes inusuales para sus nuevos collages". Periódico El País. Madrid, 14 de Diciembre de 2001.

CARRASCO PEDRERO, Martín: Periódico Hoy. Cáceres, 18 de Abril de 2001.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Retrato del artista como bricoleur. Odds and ends en la pintura de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Sala Rekalde. Bilbao, Diciembre 2001.

CERECEDA, Miguel: "Ciria sobre papel". Texto catálogo exposición Compartimentaciones. Galería Estiarte. Madrid, Febrero 2001.

CIRIA, José Manuel: "Notas sobre la serie Sueños Construidos (y algunas ideas y dibujos)". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

CIRIA, José Manuel: "Ideas residuales ante el espejo". Texto catálogo exposición Entre orden y caos. Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv, Octubre 2001.

DE ALFONSO, Carlota: "J. M. Ciria, la dialéctica como proceso." Periódico El Punto. Madrid, 9 de Febrero de 2001.

DE ALVEAR, Paz: "La pintura ha quedado en desuso". Periódico El Comercio. Domingo 11 de Febrero de 2001.

DE BRUNO, Israel: "Ciria: pintura en las venas". Revista Subastas siglo XXI. Mayo 2001.

EL CORREO: "Ciria indaga en los cuerpos en su primera muestra individual de Bilbao". Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

EL MUNDO. "Arte de alquiler". Madrid, 19 de Junio de 2001.

EL PAIS: "El artista y las Visiones inmanentes". Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

EL PERIÓDICO DE ARAGÓN: "Denuncia al Museo Pablo Serrano...". Zaragoza, 5 de Junio de 2001.

EL PUNTO. "Inauguración de una nueva galería con la obra de José Manuel Ciria". Madrid, 16 de Febrero de 2001.

EL PUNTO: "Ciria. Después de la lluvia". Madrid, 18 de Mayo de 2001.

EL PUNTO: "J. M. Ciria – Sueños contruidos". Madrid, 8 de Junio de 2001.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria presenta Glosa Líquida". Madrid, 8 de Junio de 2001.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, entre orden y caos". Madrid, 26 de Octubre de 2001.

ESPARZA, Ramón: "Ciria o el cuerpo como palimpsesto". Periódico El Mundo. El Cultural. Madrid, 19 de Diciembre de 2001.

EZKERRA, Estibalitz: "Kanpotik barrura doan begirada". Periódico Eguin. Bilbao, 15 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Revisiones actuales". Periódico ABC Cultural. Madrid, 15 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ, Alicia: "Expresión rotunda". Periódico El Correo. Bilbao, 19 de Diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana: "Algunas reflexiones...". Texto catálogo exposición Arte y Arquitectura. Oviedo, Junio 2001.

GARCÍA, Arturo: "José Manuel Ciria expone en Bilbao su obra cromática surgida de unir pintura y fotografía". Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 14 de Diciembre de 2001.

GARCIA-LASUÉN, Cristina: "Bodegones: Imanes iconográficos". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

GARCIA CORSINI, Carolina: "No soporto ver...". Revista Telva. Mayo de 2001.

GARCIA-OSUNA, Carlos: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 7 de Febrero de 2001.

GARCIA RUBÍ, Amalia: "Variaciones en torno a la noche a través de 40 artistas españoles actuales". Periódico El Punto. 11 de Mayo de 2001.

IRIGARAY, Juan Ignacio: "Ciria expone por primera vez en Buenos Aires". Jueves 14 de Junio de 2001.

LA NUEVA ESPAÑA: "Dasto presenta su proyecto de Centro de Arte de la Tenderina". Sábado, 10 de Febrero de 2001.

LEVOV, Chiquita: "Espacio entre orden y azar". Periódico Aurora: Tel Aviv, 18 de Octubre de 2001.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "José Manuel Ciria". Zaragoza Gráfica. Zaragoza, 12 de Abril de 2001.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "De recuerdos y añoranzas, de pasados actuales". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

MARANTZ, Lea: "A squirt with a saying". Periódico Ma'ariv. Tel Aviv, 19 de Octubre de 2001.

MARTÍN RUÍZ, Leticia: "Visiones inmanentes. José Manuel Ciria". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 21 de Diciembre de 2001.

PARREÑO, José María: "La Noche. Imágenes de la noche en el Arte Español 1981-2001". Texto catálogo exposición La Noche. Museo Esteban Vicente. Segovia, Mayo 2001.

PIQUERO, José Luis: "En Viaje a los Lagos, Lla obra sal del llenzu pa ocupar tol local". Periódico Les Notices. Oviedo, 18 de Febrero de 2001.

PORTERO, Andrés: "Ciria expone collages con el cuerpo humano como tema". Periódico DEIA. Bilbao, 14 de Diciembre de 2001.

RAPP, David: "José Manuel Ciria - Between Order and Chaos". Periódico Ha'aretz. Tel Aviv, 19 de Octubre de 2001.

REVUELTA, Laura: "Solos en la oscuridad". Periódico ABC. Madrid, 12 de Mayo de 2001.

ROCA, Miquel. Periódico El Punto. 1 de Junio de 2001.

SEAFREE, J: "José Manuel Ciria - Compartimentaciones". Galería Estiarte. Periódico La Brocha. Marzo de 2001.

SOLANA, Guillermo: "Marsias o el cuerpo desollado de la pintura". Texto catálogo exposición Sala Rekalde. Bilbao, Diciembre 2001.

SUÁREZ, Rubén: "Sobre el viaje de Ciria a Dasto II". Periódico La Nueva España. Jueves 15 de Febrero de 2001.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia". Texto catálogo exposición Después de la lluvia. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, Mayo 2001.

TINTE, Juan Antonio: "Propios y extraños en la galería Marlborough". Periódico El Punto. Madrid, 20 de Julio de 2001.

TUDELILLA, Chus: "Orden y Azar". El periódico de Aragón. 18 de Mayo de 2001.

VARELA, Angela: "Creo que uno de los recursos de los artistas es mirarse siempre al espejo". Periódico La Nueva España. Lunes, 12 de Febrero de 2001.

2000

ABAD VIDAL, Julio César: "La forja de lo informe". Texto catálogo exposición Glosa Líquida. Galería Bores & Mallo. Cáceres, 2000.

ABC: "José Manuel Ciria". Madrid, 19 de Abril de 2000.

BABELIA: "Revisión del paisaje y la luz desde la abstracción". Periódico El País. Madrid, 1 de Abril de 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Dragones ocultos". Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero de 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Lines like flames that rise". Texto catálogo exposición Contemporary Masters. Blue Hill Cultural Center. Nueva York, Mayo 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Más allá de la apariencia". Periódico El Mundo. Revista Metrópoli. Madrid, 8 de Septiembre de 2000.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La tela no está sola". Periódico El Mundo. Metrópoli. 15 de Septiembre de 2000.

BARRERA, I.: "Busco la autenticidad". El Periódico de Extremadura. 17 de Noviembre de 2000.

BOTELLA, Juan: "José Manuel Ciria. Azar controlado". Revista Antiquaria. Octubre de 2000.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in oost-en west-vlaandferen 123" Revista ARTS. Septiembre 2000.

CALDERÓN, Ignacio: "La mirada poliédrica de Ciria". Texto catálogo exposición Glance Reducer. Galería Athena Art. Kortrijk, Septiembre 2000.

CARPIO, Francisco: "Arte combinatoria". Periódico La Razón. Madrid 29 de Septiembre de 2000.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique: "El destino de la pintura". Periódico Sur. Sábado 22 de Enero de 2000.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "La visión devorante de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

CASTRO MORALES, Federico: "La Colección de la Fundación Colegio del Rey". Texto catálogo exposición Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares, Mayo 2000.

CIRIA, José Manuel: "Notas sobre Elogio a la diferencia". Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero de 2000.

CIRIA, José Manuel: "Espacio y luz. (Analítica estructural a nivel medio)". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

CUELLAR, Manuel: "Creadores y creaciones". El País Semanal. Madrid, 19 de Marzo de 2000.

DDO: "L'Espagne en Flandre". Septiembre 2000.

DE BLAS, Mariano: "Meditaciones de un pintor solitario en el bosque de Monfragüe". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

EL MUNDO: "Tàpies y Ciria inauguran el nuevo Centro Portugués de Serigrafía". Madrid, 12 de Junio de 2000.

EL PAIS: "La abstracción automática de José Manuel Ciria abre una nueva etapa en el Colegio de Arquitectos de Málaga". Málaga, 17 de Enero de 2000.

EL PAIS: "Trabajo e investigación plástica". Madrid, 7 de Octubre de 2000.

EL PERIÓDICO EXTREMADURA: "El pintor Ciria muestra su visión sobre Monfragüe en el MEIAC". Sábado 25 de Marzo de 2000.

EL PUNTO: "Lenguajes con futuro". Madrid, 14 de Abril de 2000.

EL PUNTO: "J. M. Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje". Madrid, 26 de Mayo de 2000.

GARCÍA-ABRIL, Antón: "Entre el sueño y la obsesión" Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, Enero de 2000.

GARCIA-LASUÉN, Cristina: "El imán iconográfico". Texto catálogo exposición Quis custodiet ipsos custodes. Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "Elogio a la diferencia, José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 21 de Enero de 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "Testigo de un tiempo", El Punto. Madrid, 24 de Marzo del 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "José Manuel Ciria, "Espacio y Luz". Periódico El Punto. Madrid, 28 de Abril de 2000.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "José Manuel Ciria". El Cultural. Madrid, 20 de Septiembre de 2000.

HEBDOSCOPE: "José Manuel Ciria Peintures à l'espace Artim". Estrasburgo, 26 de Abril de 2000.

HUBERT LÉPICOUCHE, Michel: "Desde la luz de Monfragüe hasta el color en los cuadros de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

HUBERT LÉPICOUCHE, Michel: "El nacimiento de Délos o el milagro del agua: La abstracción épica de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

LOGROÑO, Miguel: "Con Bachelard y Ciria en el bosque de Monfragüe". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

MÁRQUEZ, Héctor: "José Manuel Ciria, Elogio a la diferencia". Fanzine editado por el Colegio de Arquitectos de Málaga. Málaga, 14 de Enero de 2000.

MUÑOZ, Jorge: "José Manuel Ciria cambia de estilo". Revista Inversión. Madrid, 3 de Noviembre de 2000.

NAHAS, Dominique: "Todos somos fieros acontecimientos". Texto catálogo exposición Espace et Lumière. Galería Artim. Kortrijk, Abril 2000.

PEREDES, Tomás: "Lenguajes con Futuro". Texto catálogo exposición Museo Manuel Teixeira Gomes. Portimão, Abril 2000.

PEREDA, Rosa: "Entrevista con José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

PÉREZ-BRYAN, Ana: "La obra de Ciria...". Periódico Sur. Málaga, 14 de Enero de 2000.

REGIÁ SUL: "Portimao mostra Pintura Espanhola contemporânea". Lisboa, 12 de Abril de 2000.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: "Ciria: arte nuevo para un museo". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

REPLINGER, Mercedes: "El paisaje en la cámara oscura". Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo de 2000.

REVISTA PAISAJES: "Emblemas sobre el paisaje". Abril de 2000.

REVISTA LEER: "De Manchester a Monfragüe". Mayo 2000.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Ciria, espíritus errabundos". ABC, Cultural. Madrid, 1 de Abril de 2000.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Una mirada irónica al collage". ABC, Cultural. Madrid, 14 de Octubre de 2000.

SÁNCHEZ, Antonio M.: "La obsesión, la repetición y el azar de la abstracción de Ciria". Periódico La Opinión. Málaga, 15 de Enero de 2000.

SALAS, Salvador: "La obra de Ciria inaugura una nueva etapa en la sala de arte del Colegio de Arquitectos". Periódico Sur. Viernes 14 de Enero de 2000.

SANTOS, Angela: "Pintura Espanhola em exposicao". Maré Alta. Lisboa, Mayo de 2000.

SEAFREE, J.: "José Manuel Ciria, emulsión alerta". Periódico Barrio Salamanca". Madrid, 28 de Septiembre de 2000.

SIERRA, Rafael: "El arte de la austeridad". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Abril de 2000.

TINTE, Juan Antonio: "Ciria - del gesto al objetivo... y vuelta". Periódico El Punto. Madrid, 15 de Septiembre de 2000.

TINTE, Juan Antonio: "Ciria, una mirada a su obra". Periódico El Punto. Madrid, 22 de Septiembre de 2000.

URBAN-MENNINGER, Françoise: "José Manuel Ciria, Peintures. Hebdoscope. Estrasburgo, 3 de Mayo de 2000.

TOWERDAWN, Joseph: "Plástica y semántica. Conversación con José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Quis custodiet ipsos custodes. Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 2000.

1999

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado". Monografía Intersticios. Madrid, Mayo de 1999.

BERNÁRDEZ, Carmen: "Catálogo". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre de 1999.

BONET, Juan Manuel: "Abstracción versus figuración". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaría. Madrid, Diciembre de 1999.

CARRILERO, Alfredo: "José Manuel Ciria" (Entrevista). Revista Tf. Nº 3. Madrid, Abril de 1999.

CASTRO, Alfonso: "Premio joven en la exposición de Artes Plásticas". Periódico El Mundo. Madrid, 31 de Julio de 1999.

CERECEDA, Miguel: "Sobre la pintura". Periódico ABC. Madrid, 1 de Mayo de 1999.

CIRCULO DEL ARTE: "José Manuel Ciria". Madrid, Abril de 1999.

CIRIA, José Manuel: "Pesadilla antes de Halloween. Fragmentos de la mirada subjetiva". Monografía Intersticios. Madrid, Mayo de 1999.

CIRIA, José Manuel: "Sin título (La visita transformadora)". Revista de Museología. Madrid, Noviembre de 1999.

DE BLAS, Mariano: "A tale from Spain". NY Arts Magazine. Nueva York, 28 de Enero de 1999.

EL MUNDO: "Ciria, premiado". Madrid, 5 de Junio de 1999.

EL PAÍS. "Salón de Otoño de Plasencia de Pintura". Madrid, 21 de Noviembre de 1999.

EL PUNTO: "Ferias y salones monográficos". Madrid, 23 de Abril de 1999.

EL PUNTO: "Ciria gana el certamen de pintura de la Fundación Nicomedes García Gómez". Madrid, 4 de Junio de 1999.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria ganó la Nacional de Valdepeñas". Madrid, 10 de Septiembre de 1999.

EL PUNTO: "Intersticios de J. M. Ciria". Madrid, 17 de Septiembre de 1999.

EL PUNTO: "Entregados los premios del 66º Salón de Otoño 1999". Madrid, 19 de Noviembre de 1999.

GOMEZ, Julián: "José Manuel Ciria, Primera Medalla de la LX Exposición Nacional". Periódico Canfali. Valdepeñas, 1 de Octubre de 1999.

GUTIERREZ, Rosa: "Colección Banco Zaragozano". Revista Arte y Parte. Madrid, Diciembre de 1999.

HOY: "Ciria logra el premio Ortega Muñoz en una de las más reñidas ediciones". Plasencia, 21 de Noviembre de 1999.

HUICI, Fernando: "Pinturas para un fin de siglo". Texto catálogo exposición Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo. La Lonja. Zaragoza, Diciembre de 1999.

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Oviedo, Octubre de 1999.

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Oviedo, Noviembre de 1999.

LÁPIZ: "Premios Valdepeñas: LX edición". Madrid, Noviembre de 1999.

LOGROÑO, Miguel: "Contra el heroísmo". Texto catálogo exposición Espacio Pintado. C.C. Conde Duque. Madrid, Abril de 1999.

MARÍ, Antoni: "Unas reflexiones sobre la abstracción y la figuración". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaria. Madrid, Diciembre de 1999.

MARTINEZ, José Luis: "Primera Medalla de la Exposición de Valdepeñas". Periódico La Tribuna. Valdepeñas, 4 de Octubre de 1999.

PÉREZ MUÑOZ, Jorge: "Ciria Primera Medalla en Valdepeñas". Revista Guadalimar. Madrid, Octubre de 1999.

REPLINGER, Mercedes: "Imágenes yuxtapuestas". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaria. Madrid, Diciembre de 1999.

REY, M. R.: "El XXI Salón de Otoño de Pintura revela la convivencia de estilos". Periódico de Extremadura. Plasencia, 21 de Noviembre de 1999.

SALINAS, Javier: "J. M. Ciria obtiene la Primera Medalla de la LX Exposición Nacional de Artes Plásticas". Periódico Lanza. Valdepeñas, 30 de Junio de 1999.

SANCHEZ RUIZ, Antonio: "El triunfo de José Manuel Ciria". Periódico Canfali. Valdepeñas, 1 de Octubre de 1999.

SOLANA, Guillermo: "Notas sobre la pintura emblemática". Texto catálogo exposición itinerante Imágenes yuxtapuestas, Colección Argentaria. Madrid, Diciembre de 1999.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "Espacio pintado". Periódico El Punto. Madrid, 23 de Abril de 1999.

TUDELILLA, Chus: "Colección Banco Zaragozano". Texto catálogo exposición Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo. La Lonja. Zaragoza, Diciembre de 1999.

VOZMEDIANO, Elena: "Contra el heroísmo". Periódico La Razón. El Cultural. Madrid, 2 de Mayo de 1999.

1998

AGUIRRE, José Ignacio: "5 X 5". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 6 de Febrero de 1998.

AGUIRRE, José Ignacio: "Radiografías en color". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 20 de Noviembre de 1998.

ARTE Y PARTE: "José Manuel Ciria". Madrid, Diciembre de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Líneas como llamas que se elevan". Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Madrid, Enero de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La hora de la pintura". Periódico El Mundo. Madrid, 12 de Febrero de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado". Texto catálogo exposición Galería Antonio Prates. Madrid, Junio de 1998.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre de 1998.

BONET, Juan Manuel: "Pintura, en singular". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre de 1998.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in Vlaanderen, José Manuel Ciria in Athena Art Galley". Revista Arts Antiques Auctions. Nº 294. Kortrijk, Septiembre de 1998.

BRUTIN, Hugo: "Kunst in Oost, en West-Vlaanderen, José Manuel Ciria in Athena Art Gallery". Revista Arts Antiques Auctions. Nº 295. Kortrijk, Octubre de 1998.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria".

Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre de 1998.

CERECEDA, Miguel: "José Manuel Ciria, manifiestos de la pintura". Periódico ABC. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

DE ALFONSO, Carlota: "Corrosiones altruistas de J.M. Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 16 de Enero de 1998.

DE ALFONSO, Carlota: "José Manuel Ciria, una pintura, una trayectoria". Periódico El Punto. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

DOOVE, Edith: "De Kracht van het schilderen". De Standaard. Kortrijk, 7 de Octubre de 1998.

DORRONSORO, Lucía: "Veinticinco años de certámenes de arte". Periódico El Mundo. Madrid, 17 de Enero de 1998.

EL PUNTO: "Dermis y epidermis del transcurso". Madrid, 19 de Junio de 1998.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria -A.D.A- una retórica de la abstracción contemporánea". Madrid, 6 de Noviembre de 1998.

GARCIA-BERRIO, Antonio: "Máscars do olhar: automatismo e intervenção". Revista Galería de Arte" Lisboa, Julio de 1998.

GARCIA-BERRIO, Antonio: "José Manuel Ciria, A.D.A., Una retórica de la abstracción contemporánea". Monografía. Madrid, Septiembre de 1998.

GARCIA-OSUNA, Carlos: "ARCO: de la vanguardia a la tecnología". Revista Tiempo. Madrid, 16 de Febrero de 1998.

GIL, Iñaki: "Los artistas españoles se concentran en las galerías de París". Periódico El Mundo. Madrid, 10 de Abril de 1998.

HAMMING, Annelette: "Sombras". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Soest, Septiembre de 1998.

HOLTHOF, Marc: "Ciria". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Kortrijk, Septiembre de 1998.

HOLTHOF, Marc: "Schilderen op slangenheid". Revista Knack Weekend. Kortrijk, 23 de Septiembre de 1998.

JIMÉNEZ, Juan José: "La nueva abstracción de José Manuel Ciria". La Tribuna Dominical. Albacete, 8 de Febrero de 1998.

KUNSTWERK: "Masks of the glance".

LA BROCHA: "José Manuel Ciria". Madrid, Diciembre de 1998.

LOGROÑO; Miguel: "Pintura e inmaterial". Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. Madrid, Marzo de 1998.

MADERUELO, Javier: "La emoción y madurez de Ciria". Periódico El País. Babelia. Madrid, 14 de Noviembre de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: "José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición itinerante 5 X 5. Madrid, Enero de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 9 de Enero de 1998.

MANZANEDA, Lola: "El arte de las manchas". Revista París Match. Madrid, 5 de Noviembre de 1998.

MUÑOZ, Jorge: "José Manuel Ciria: una promesa hecha realidad". Revista Inversión. Madrid, 30 de Octubre de 1998.

NAHAS, Dominique: "Todos somos fieros acontecimientos". Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Nueva York, Enero de 1998.

OTERO, Gloria: "Despliegue retórico". El periódico del Arte. Madrid, 17 de Diciembre de 1998.

PEREDA, Rosa: "La gran obra del siglo". Babelia, periódico El País. Madrid, 14 de Febrero de 1998.

R.M.R.: "25 artistas galardonados por Caja Madrid". Periódico El País. Madrid, 13 de Enero de 1998.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: "La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad". Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. Madrid, Marzo de 1998.

REPLINGER, Mercedes: "El sueño de José Manuel Ciria: el último instante de la Tradición". Texto catálogo exposición Galería Antonio Prates. Madrid, Junio de 1998.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, A.D.A., Una retórica de la abstracción contemporánea". Monografía. Madrid, Septiembre de 1998.

REPLINGER, Mercedes: "Cuaderno de memoria". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Octubre de 1998.

REVISTART: "José Manuel Ciria". Barcelona, Noviembre de 1998.

REVUELTA, Laura: "Abrir fronteras". Revista Blanco y negro, periódico ABC. Madrid, 22 de Marzo de 1998.

ROMERO, Manuel. "Arte gráfico español contemporáneo". Texto catálogo exposición Instituto Cervantes de Amman. Madrid, Febrero de 1998.

SIERRA, Rafael: "Ciria huye de la simplicidad y se adentra en el Barroco". Periódico El Mundo. Madrid, 27 de Octubre de 1998.

SOLANA, Guillermo: "Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Madrid, Septiembre de 1998.

TABLEAU MAGAZINE FINE ARTS: "José Manuel Ciria, schilderijen". Soest, 21 de Septiembre de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "José Manuel Ciria, pintura pura". Periódico El Punto. Madrid, 13 de Marzo de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: "José Manuel Ciria: pulso vital". Periódico El Punto. Madrid, 25 de Septiembre de 1998.

VISUAL: "José Manuel Ciria". Madrid, Octubre de 1998.

VOZMEDIANO, Elena: "José Manuel Ciria, sólo pintura. Periódico La Razón. Madrid, 8 de Noviembre de 1998.

1997

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La imaginería abstracta". Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 26 de Septiembre de 1997

BARRERA, L.: "El Certamen Iberdrola-Uex". Periódico El Periódico Extremadura. Cáceres, 17 de Enero de 1997

CALVO, Pablo: "El fallo de V Certamen Iberdrola-Uex, premia distintas tendencias pictóricas". Periódico Hoy Diario de Extremadura. Cáceres, 17 de Enero de 1997.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Nota de prensa. Seis anuncios (a destiempo) sobre la muerte del arte". Texto catálogo El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas. Madrid, Abril de 1997.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Sobre José Manuel Ciria" Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio de 1997.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "SOLO" Texto catálogo exposición SOLO. Museo de la Ciudad. Madrid, Julio de 1997.

CONDE-SALAZAR, Luis: "Solo you", Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 18 de Julio de 1997.

EL PAÍS: "El Arte y la Prensa recorren juntos un siglo a través de 60 obras". Madrid, 30 de Abril de 1997.

EL PUNTO: "Premio-Adquisición del V Certamen Anual Iberdrola-Universidad de Extremadura". Madrid, 17 de Enero de 1997.

EL PUNTO: "La creación de este siglo". Madrid, 14 de Febrero de 1997.

EL PUNTO: "Estiarte cumple 25 años, un recorrido por la gráfica española". Madrid, 9 de Mayo de 1997.

EL PUNTO: "SOLO una propuesta de arte universal en el Museo de la Ciudad". Madrid 4 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "Ciria en Barcarola". Madrid, 4 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "SOLO: el arte al margen de las tendencias". Madrid, 18 de Julio de 1997.

EL PUNTO: "Ciria, Feli Moreno, Ricardo Cavada y Ruiz Ortega en Espacio Abierto". Madrid, 19 de Septiembre de 1997

GARCÍA BERRIO, Antonio: "Sobre el futuro de la pintura abstracta, Ciria y la abstracción deconstructiva". Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio de 1997.

GARCÍA BERRIO, Antonio: "José Manuel Ciria: Hallazgo y consistencia de la imagen abstracta". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre de 1997.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "Siete artistas treintaeros españoles serán las estrellas de ARCO". Revista Tiempo. Madrid, 10 de Febrero de 1997.

HOY Diario de Extremadura: "V Certamen Iberdrola-UEx de pintura". Cáceres, 17 de Enero de 1997.

LOGROÑO, Miguel: "Collage y Decollage". Texto catálogo El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas. Madrid, Abril de 1997.

MARÍN MEDINA, José: "Una visión del arte último". Periódico ABC. Madrid, 3 de Enero de 1997.

NAHAS, Dominique: "Solo". Texto catálogo exposición SOLO. Museo de la Ciudad, Madrid, Julio de 1997.

PALLARES, Carmen: "Arte multiplicado". Periódico ABC. Madrid, 14 de Febrero de 1997.

PAREDES, Tomás: "Ciria, María Gómez y A. de la Pisa, premiados en la II Trienal de Obra Gráfica de Egipto". Periódico El Punto. Madrid, 6 de Junio de 1997.

PARREÑO, José María: "Cuatro abstracciones". Periódico ABC. Madrid, 26 de Septiembre de 1997.

PÉREZ-GUERRA, José: "V Certamen de pintura Iberdrola-Uex". Periódico El Punto. Madrid, 7 de Febrero de 1997.

PÉREZ-GUERRA, José: "Arte y Prensa, éste y el siglo anterior". Periódico El Punto. Madrid, 2 de Mayo de 1997.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, residuos de la memoria". Texto catálogo The Meals. Madrid, Enero 1997.

REPLINGER, Mercedes: "José Manuel Ciria, la huella del tiempo y la arquitectura de la memoria". Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio de 1997.

RODRÍGUEZ DEL ALAMO, Jorge: "Retrato del arte español". Periódico El Mundo (La Revista). Madrid, 9 de Febrero de 1997.

ROMERO, Manuel: "Arte Gráfico Español Contemporáneo". Texto catálogo II Trienal Internacional de Arte Gráfico El Cairo. Madrid, Mayo de 1997.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "En el VI Certamen Nacional de Dibujo de la Fundación Gregorio Prieto". Periódico El Punto. Madrid, 7 de Febrero de 1997.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Solo, el arte al margen de las tendencias". Periódico El Punto. Madrid, 18 de Julio de 1997.

SALAZAR, María José: "Grabado español en 1997". texto catálogo XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Madrid, Mayo de 1997.

SIERRA, Rafael: "ARCO abre sus puertas como la pasarela del mestizaje en el arte". Periódico El Mundo, Madrid, 13 de Febrero de 1997.

SIERRA, Rafael: "Ciria muestra en Nueva York antiguos trabajos al lado de su última hornada". Periódico El Mundo, Madrid, 30 de Diciembre de 1997.

SOLANA, Guillermo: "Mancha y memoria, pinturas de José Manuel Ciria". Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, Junio de 1997.

SOLANA Guillermo: "Epifanías". Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre de 1997.

1996

ALVEAR, Carmen: "La Fundación AENA presenta sus fondos de pintura, escultura y grabado". Periódico ABC. Madrid, 7 de Febrero de 1996.

ANDRÉS RUIZ, Enrique: "Creencias de la pintura abstracta: años cincuenta versus años noventa". Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero de 1996.

ARTE Y PARTE: José Manuel Ciria. Madrid, Febrero de 1996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Memorias creadoras, los papeles pintados de Ciria". Periódico El Mundo. Madrid, 19 de Enero de 1996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Líricos o épicos". Periódico El Mundo. Madrid, 16 de Febrero de 1.996.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "La pintura emergente". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Diciembre de 1996.

BARÓN, Javier: "La Bienal de Oviedo de 1996". Texto catálogo exposición VII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo. Oviedo, Noviembre de 1996.

BONET, Juan Manuel: "Acerca del lirismo en nuestra pintura reciente". Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero de 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco: "Consideraciones sobre el uso y la función del arte en las obras públicas del mundo contemporáneo". Texto catálogo Aena Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero de 1996.

CASSIANI, Alejandro: "José Manuel Ciria". Revista el Pasajero. Buenos Aires, Abril de 1996.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Diez notas (de lectura). Elementos del acecho a la pintura de Ciria". Texto catálogo El Tiempo Detenido. Madrid, Diciembre de 1996.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Pinceladas". Texto catálogo exposición VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Madrid, Noviembre de 1996.

CINCO DÍAS: "Ciria exhibe en el Banco Zaragozano". Madrid, 16 de Febrero de 1996.

CIRIA, José Manuel: "79 Richmind Grove y algunos saltos (in)apropiados". Texto catálogo exposición Apropiaciones. Galería 57. Madrid, Enero de 1996.

CIRIA, José Manuel: "El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma". Texto catálogo El tiempo detenido. Roma, Junio de 1996.

COROMINAS, María José: "Algunas cuestiones sobre la situación del arte actual". Texto catálogo I Mostra Bienal d'Art d'Alcoi. Alcoi, Noviembre de 1996.

DANVILA, José Ramón: "J.M. Ciria. La apropiación de la pintura". Periódico El Punto. Madrid, 19 de Enero de 1996.

DIARIO 16: "El pintor Ciria expone en Zaragoza. Zaragoza, 5 de Febrero de 1996.

D.Z.: "Ciria proyecta su mirada pictórica en el Zaragozano". Periódico ABC. Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: "Se constituye un escaparate del coleccionismo actual". Madrid, 9 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: "XV Edición un Arco más Español". Madrid, 16 de Febrero de 1996.

EL PUNTO: "Las acciones del patrocinio marcan los ritmos culturales". Madrid, 17 de Mayo de 1996.

EL PUNTO: "Dibujos, una colectiva de artistas españoles de hoy". Madrid, 20 de Septiembre de 1996.

EL PUNTO: "Premios Caja de Madrid". Madrid, 18 de Octubre de 1996.

EL PUNTO: "Becarios en la Real de San Fernando". Madrid, 25 de Octubre de 1996.

EL PUNTO: "Estampa 96". Madrid, 8 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: "Moldes, Fuente y Ciria, premios del primer Salón de Otoño de La Coruña". Madrid, 8 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, Premio Nacional de Dibujo Gregorio Prieto". Madrid, 15 de Noviembre de 1996.

EL PUNTO: "Primer Salón de Otoño de pintura". Madrid, 20 de Diciembre de 1996.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria ganó el premio de pintura del Colegio de Abogados". Madrid, 20 de Diciembre de 1996.

ÉPOCA: "Arco 96, una feria para todos". Madrid, 10 de Febrero de 1996.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: "Conversaciones romanas: José Manuel Ciria y la abstracción deconstructiva". Periódico Diario 16. Madrid, 30 de Marzo de 1996.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: "Fin de Siglo y Futuro de las Artes". Revista de Occidente. Madrid, Junio de 1996.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: "Colecciones Institucionales". Periódico ABC. Madrid, 8 de Febrero de 1996.

HERALDO DE ARAGON: "Límites anclados en la tradición". Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

HUICI, Fernando: "La mirada enmascarada". Texto catálogo exposición Máscaras de la Mirada, Banco Zaragozano. Madrid, Enero de 1996.

HUICI, Fernando: "Arte español joven en los noventa". Periódico El País. Madrid, 3 de Febrero de 1996.

IMAÑA, Ángeles: "José Manuel Ciria". Texto catálogo AENA Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero de 1996.

JIMÉNEZ, Pablo: "José Manuel Ciria, línea y mancha". Periódico ABC. Madrid, 19 de Enero de 1996.

LABORDETA, Angela: "Tengo los pies hincados en la tradición española". Periódico Diario 16. Zaragoza, 8 de Febrero de 1996.

LÁPIZ: "José Manuel Ciria". Madrid, Febrero de 1996.

LOGROÑO, Miguel: "Donde nacen los signos". Texto catálogo exposición Máscaras de la Mirada, Banco Zaragozano. Madrid, Enero de 1996.

LOGROÑO, Miguel: "Sobre el tiempo en suspensión". Texto catálogo El tiempo detenido. Madrid, Diciembre de 1996.

LÓPEZ, Eva: "José Manuel Ciria" Revista Aki Zaragoza Magazine. Zaragoza, Febrero de 1996.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "José Manuel Ciria". Periódico Heraldo de Aragón. Zaragoza, 29 de Febrero de 1996.

LOZANO, Jorge: "Texto presentación Catálogo Becarios de Roma 1996". Roma, Mayo de 1996.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: "Lenguajes heterogéneos y modernidad". Texto catálogo Certamen Iberdrola-UEx. Cáceres, Diciembre de 1996.

MADERUELO, Javier: "José Manuel Ciria: serena gestualidad". Periódico El País. Madrid, 10 de Febrero de 1996.

MARTIRENA, Francisco: "José Manuel Ciria, tiempo, memoria y espíritu crítico". Revista El Pasajero. Buenos aires, Abril de 1996.

MESTRE MOLTO, José A.: "Una voluntad resuelta". Texto catálogo I Mostra Bienal d'Art d'Alcoi. Alcoi, Noviembre de 1996.

MUÑOZ, Jorge: "Vuelve con fuerza la abstracción". Revista Inversión. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

MUÑOZ, Jorge: "Abstractos del 2000". Revista Inversión. Madrid, 18 de Octubre de 1996.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "Encuentros en la reconstrucción de la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta". Texto catálogo AENA Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero de 1996.

NUE (Noticiario de la Universidad de Extremadura): "Certamen de pintura Iberdrola-Uex". Cáceres, Diciembre de 1996.

OLMO, Santiago B.: "Las preguntas de la pintura". Revista LÁPIZ. Madrid, Febrero de 1996.

PAREDES, Tomás: "Ojo, charco, perro". Texto catálogo exposición Apropiaciones. Galería 57. Madrid, Enero de 1996.

PAREDES, Tomás: "Líricos del fin de siglo: lo natural y lo artificioso". Periódico El Punto. Madrid, 16 de Febrero de 1996.

PÉREZ-GUERRA, José: "José M. Ciria: Máscaras de la Mirada". Periódico El Punto. Madrid, 9 de Febrero de 1996.

PÉREZ-GUERRA, José: "Abstracciones de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 31 de Mayo de 1996.

REVUELTA, Laura: "José Manuel Ciria, el instante detenido". Revista Blanco y Negro. Madrid, 21 de Enero de 1996.

SANTOS AMESTOY, Dámaso: "Límites de una exposición". Texto catálogo exposición Líricos del fin de siglo. Madrid, Enero de 1996.

S.C.: "Líricos del fin de siglo, explora la relación entre poesía y pintura en los 90". Periódico ABC. Madrid, 8 de Febrero de 1996.

SERRANO, Carmen: "Pasé a la abstracción por curiosidad". Periódico El Periódico de Aragón. Zaragoza, 7 de Febrero de 1996.

SIETE DE ARAGON: "En abstracto Máscaras de la Mirada". Zaragoza, 16 de Febrero de 1996.

TUDELILLA, Chus: "Máscaras de la Mirada". Periódico El Periódico de Aragón. Zaragoza, 7 de Marzo de 1996.

VISUAL: "José Manuel Ciria". Madrid, Febrero de 1996.

YA: "La Reina doña Sofía recorre Arco". Madrid, 9 de Febrero de 1996.

YVAR, José Francisco: "El coleccionismo, esa quimera contemporánea". Texto catálogo Aena Colección de Arte Contemporáneo. Madrid, Enero de 1996.

1995

ALVAREZ ENJUTO, José Manuel: "Entre distancias". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.

ARTS, Antiques, Auctions: "Kunst in Vlaanderen. José Manuel Ciria in Athena Art Gallery". Kortrijk, Noviembre de 1995.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "José Manuel Ciria encerrado en su maquina del tiempo". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.

BONET, Juan Manuel: "La pintura de los años ochenta y noventa en la Colección Argentaria". Texto catálogo Colección Argentaria. Madrid, Mayo de 1995.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "La mirada extranjera". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.

CIRIA, José Manuel: "La ilusión de lo excepcional", Diario 16. Madrid, 11 de Febrero de 1995.

CIRIA, José Manuel: "Sobre Mnemosyne y lo efímero". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.

DANVILA, José Ramón: "De nuevo París...". Periódico El Punto, Madrid, 31 de Marzo de 1995.

EL PAÍS: "Los artistas becados en París exponen su trabajo". Madrid, 29 de Marzo de 1995.

EL PUNTO: "Los puntos cardinales de Europa". Madrid, 10 de Febrero de 1995.

GARCÍA SALAZAR, Antonio: "De la recreación en la memoria". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.

HUICI, Fernando: "La mirada enmascarada". Texto catálogo exposición Banco Zaragozano. Madrid, Diciembre de 1995.

KÖLNER STADTANZEIGER: "José Manuel Ciria, Die Poesie Zarter liniengeflechte". Colonia, 3 de Enero de 1995.

LOGROÑO, Miguel: "Mnemosyne: la memoria del arte". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.

LOGROÑO, Miguel: "Donde nacen los signos". Texto catálogo exposición Banco Zaragozano. Madrid, Diciembre de 1995.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "El sentido de la memoria". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.

MADERUELO, Javier: "Volver de París". Periódico El País. Madrid, 13 de Abril de 1995.

MONTOLIO, Celia: "Cruce de memorias". Texto catálogo Mnemosyne. Madrid, Julio de 1995.

MURRIA, Alicia: "Solo la luz provoca sombras". Texto catálogo exposición De nuevo París. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e Instituto Cervantes de París. Madrid, Marzo de 1995.

NAGOYA, Satoru: "Future of Nicaif in the balance". Periódico The Japan Times. Tokio, 2 de Abril de 1995.

PAREDES, Tomas: "José Manuel Ciria: Mnemosyne y los cuadros blancos". Periódico El Punto. Madrid, 27 de Octubre de 1995.

PARREÑO, José María: "Becarios de París". Periódico ABC. Madrid, 14 de Abril de 1995.

PÉREZ-GUERRA, José: "La piel de lo orgánico en versión Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 10 de Febrero de 1995.

PÉREZ-GUERRA, José: "Ciria en tierra del sol naciente". Periódico El Punto. Madrid, 14 de Julio de 1995.

1994

AGANZO, Carlos: "José Manuel Ciria". Periódico YA, Madrid, 6 de Septiembre de 1994.

ARTE OMEGA: "Gesto y Orden". Barcelona, Septiembre de 1994.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Todo distinto". Periódico El Mundo. Madrid, 2 de Septiembre de 1994.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Los conjurados". Periódico El Mundo. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

BERGER, Laurel: "José Manuel Ciria, controlled coincidence". Revista ARTnews. Nueva York, Octubre 1994.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Notas de un interrogatorio infantil (y otras consideraciones)". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 10 de Marzo de 1994.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Semillas de la noche". Texto catálogo exposición Gesto y Orden, Palacio de Velázquez. Madrid, 16 de Mayo de 1994.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Laberinto de intensidades pictóricas". Diario 16. Madrid, 2 de Junio de 1994.

CASTRO FLOREZ, Fernando: "Sombras, huellas y vibraciones". Diario 16. Madrid, 12 de Septiembre de 1994.

CIRIA, José Manuel: "Ideas de paso". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 4 de Marzo de 1994.

EL MUNDO: "Gesto y Orden". Periódico El Mundo. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.

EL PAÍS: "Gesto y Orden". Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

EL PUNTO: "Adquisiciones en los nacionales Ciudad de Alcorcón". Madrid, 11 de Febrero de 1994.

EL PUNTO: "Gesto y Orden", Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

EL PUNTO: "El Centro Nacional de Exposiciones...". Madrid, 30 de Septiembre de 1994.

EL PUNTO: "FIAC'94: El arte español ha tenido sitio". Madrid, 21 de Octubre de 1994.

EL PUNTO: "Espacios consecuentes de Ciria". Madrid, 11 de Noviembre de 1994.

EL PUNTO: "Ciria, en la Capilla del Oidor". Madrid, 2 de Diciembre de 1994.

EL PUNTO: "Ciria, Premio Internacional de la Bienal de El Cairo". Madrid, 21 de Diciembre de 1994.

FERNÁNDEZ, Montserrat: "Gesto y Orden". Revista Ronda Iberia. Madrid, Septiembre de 1994. F.J.: "Gesto y Orden". Periódico El País. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.

FRECHILLA, Marta: "Gesto y Orden". Periódico ABC. Madrid, 7 de Septiembre de 1994.

GALLERO, José Luis: "La Abstracción figurada". Periódico ABC. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

GARCÍA, Miguel Ángel: "Gesto y Orden". Revista Antena Semanal. Madrid, 11 de Septiembre de 1994.

GARCÍA RUBI, Amalia: "Entre el orden y el azar". Periódico El Punto. Madrid, 11 de Enero de 1994.

GARNERIA, José: "El uso de la palabra". Periódico Levante. Valencia, 14 de Enero de 1994.

HUICI, Fernando: "Afinidades electivas". Periódico El País. Madrid, 17 de Septiembre de 1994.

MADERUELO, Javier: "El gesto de Dionisos, frente al orden de Apolo". Texto catálogo exposición Gesto y Orden, Palacio de Velázquez. Madrid, 24 de Mayo de 1994.

MALAGÓN, Juan Carlos: "Gesto y Orden: La utopía creadora". Revista Guía del Ocio. Madrid, 12 de Septiembre de 1994.

MONTOLIO, Celia: "En el límite, y después". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 20 de Marzo de 1994.

MUÑOZ, Jorge: "Tres pintores para invertir". Revista Inversión. Madrid, 21 de Octubre de 1994.

PAREDES, Tomás: "Gesto y Orden". Periódico El Punto. Madrid, 9 de Septiembre de 1994.

PELLICER, Nello: "Pintura Lírica". Periódico El Mundo. Madrid, 21 de Enero de 1994.

ROMERO, Manuel: "El pensamiento estructurado". Texto catálogo V Bienal Internacional de El Cairo. Madrid, Diciembre de 1994.

1993

ALONSO, Andoni: "Un investigador". Periódico El Mundo. Madrid, 10 de Septiembre de 1993.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: "Huellas en la lona". Periódico El Mundo. Madrid, 22 de Enero de 1993.

BLANCO, Javier: "La belleza del azar". Revista Antena Semanal. Madrid, 2 de Mayo de 1993.

BONET, Juan Manuel: "Lirismo y construcción". Texto catálogo exposición Galería El Diente del Tiempo. Valencia, 14 de Noviembre de 1993.

CIRIA, José Manuel: "El sueño de la palabra, la memoria y el tiempo". Revista Tendencias. Valencia, Diciembre de 1993.

DANVILA, José Ramón: "El control de las sensaciones". Periódico El Punto. Madrid, 15 de Enero de 1993.

D.C.J.: "José Manuel Ciria". Atlántico Diario. Vigo, 14 de Mayo de 1993.

EL PUNTO: "Visiones de siete jóvenes artistas". Madrid, 13 de Septiembre de 1993.

EL PUNTO: "Obra seriada en la feria de Düsseldorf". Madrid, 1 de Octubre de 1993.

EL PUNTO: "Ciria, una voluntad hecha cuadros". Madrid, 15 de Octubre de 1993.

EL PUNTO: "Adquisiciones de plástica contemporánea en Vitoria". Madrid, 12 de Noviembre de 1993.

FRANCES, Fernando: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 1 de Octubre de 1993.

GARCÍA RUBI, Amalia: "José Manuel Ciria, pintura-pintura". Periódico El Punto. Madrid, 28 de Mayo de 1993.

GARCÍA RUBI, Amalia: "Personal de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 10 de Septiembre de 1993.

HUBERT LEPICOUCHE, Michel: "Un aguzanieves camina sobre el agua negra". Texto catálogo exposición Galería Altxerri, San Sebastián, Villafranca. Abril 1993.

KORTADI, Edorta: "Piel de agua". Periódico DEIA. San Sebastián 17 de Octubre de 1993.

MADERUELO, Javier: "José Manuel Ciria". Revista El Guía. Barcelona, 20 de Junio 1993.

MONTOLIO, Celia: "José Manuel Ciria". Revista LÁPIZ. Madrid, Febrero de 1993.

PAREDES, Tomás: "Una insistente mirada hacia dentro". Periódico El Punto. Madrid, 12 de Febrero de 1993.

RUIZ DE EGUINO, Iñaki: "La imagen de una piel de agua". Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 2 de Octubre de 1993.

SÁEZ-ANGULO, Julia: "Arte con ARCO al fondo". Revista Antiquaria. Madrid, Febrero de 1993.

SCHNEDER, Bruno F.: "Kreishaus-Galerien". Periódico Kölnische Rundschau. Colonia, 16 de Noviembre de 1993.

TORRES, Mar: "Forma sin forma", Periódico El Mundo. Valladolid, 20 de Enero de 1993.

VILORIA, María Aurora: "Niveles y registros", Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 5 de Febrero de 1993.

VISUAL: "Pinturas de José Manuel Ciria". Madrid, Enero de 1993.

1992

DIARIO DE ALCALÁ: "Ausencias en la ciudad de Alcalá". Alcalá de Henares, 10 de Octubre de 1992.

DIARIO DE ALCALÁ: "José Manuel Ciria, ganador del premio Alcalá de pintura". Alcalá de Henares, 15 de Octubre de 1992.

DÍAZ-MAROTO, José María: "Equivalencia y revolución". Revista Miguel Ángel. Madrid, Marzo de 1992.

EL PUNTO: "El grito mudo de Ciria". Madrid, 5 de Junio de 1992.

EL PUNTO: "Pasos recientes de José Manuel Ciria". Madrid, 18 de Septiembre de 1992.

EL PUNTO: "José Manuel Ciria, premio Ciudad de Alcalá de pintura". Madrid, 30 de Octubre de 1992.

EL PUNTO: "GRAFIC-ART 92". Madrid, 13 de Noviembre de 1992.

HUICI, Fernando: "Bajo la piel". Texto catálogo exposición Adage, Galería Almirante. Madrid, Diciembre de 1992.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "Mirada interior-exterior". Texto catálogo exposición I.C.E, Munich. Zaragoza, Marzo de 1992.

MADERUELO, Javier: "Afirmación de otra coherencia en la pintura". Texto catálogo exposiciones Galería Delpasaje, Valladolid, y Galería Ad Hoc, Vigo. Valladolid, Noviembre de 1992.

SPIEGEL, Olga: "Grafic-Art". Periódico La Vanguardia. Barcelona, 6 de Noviembre de 1992.

VILLALBA, Gabriel: "Signos positivos". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt, Colonia. Madrid, Julio de 1992.

VISUAL: "José Manuel Ciria". Madrid, Junio de 1992.

VISUAL: "Ciria en Colonia". Madrid, Octubre de 1992.

1991

ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel: "Del enfrentamiento de dos emociones antagónicas, el desasosiego". Texto catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid, Octubre de 1991.

ARIAS, Fernando: "Lenguaje y comunicación", Periódico Hoja del Lunes. Valencia, 21 de Enero de 1991.

CARRETERO, Manuel: "El compromiso de la pintura con la cruda realidad". Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 30 de Noviembre de 1991.

CARRETERO, Manuel: "Acto Post-Racional", Periódico Castellón. Castellón, 6 de Diciembre de 1991.

CASTAÑO, Adolfo: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 31 de Enero de 1991.

CHAVARRI ANDUJAR, F.J.: "Exposición de J.M. Ciria". Periódico Las Provincias. Valencia, 15 de Enero de 1991.

GARCÍA SALAZAR, Antonio: "Sobre Acto Post-Racional". Texto catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid, Octubre de 1991.

GARNERIA, José: "La presencia de un lenguaje". Texto catálogo exposición Galería Uno. Madrid, Abril de 1991.

LOPE, Víctor: "La abstracción acuosa...". Periódico ABC Aragón. Zaragoza, 16 de Mayo de 1991.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: "José Manuel Ciria". Periódico Herald de Aragón. Zaragoza, 23 de Mayo de 1991.

PAREDES, Tomás: "Un nuevo lenguaje para la abstracción". Periódico El Punto. Madrid, 31 de Mayo de 1991.

PÉREZ-GUERRA, José: "El lenguaje de José Manuel Ciria". Periódico El Punto. Madrid, 18 de Enero de 1991.

PÉREZ-GUERRA, José: "Este tiempo nueve expresiones". Periódico El Punto. Madrid, 5 de Julio de 1991.

PONCE, Fernando: "Más allá de la razón". Revista Antiquaria. Diciembre de 1991.

PRATS RIVELLES, Rafael: "En el lenguaje pictórico". Periódico Levante. Valencia, 18 de Enero de 1991.

PRATS RIVELLES, Rafael: "José Manuel Ciria en Al.Hanax". Revista CYAN. Madrid, Febrero de 1991.

ROMO, Agustín: "José Manuel Ciria". Revista Correo del Arte. Madrid, Diciembre de 1991.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "La huella del agua". Periódico El Punto. Madrid, 17 de Mayo de 1991.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "Ciria, pasos en su progresión". Periódico El Punto. Madrid, 8 de Noviembre de 1991.

SOBRINO, Alvaro: "Pintar sobre los elementos". Revista Visual. Madrid, Diciembre de 1991.

1990

A.A.: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 19 de Abril de 1990.

JIMÉNEZ, Pablo: "Entre el signo y el gesto". Texto catálogo exposición Galería Al.Hanax. Madrid, Diciembre de 1990.

PÉREZ-GUERRA, José: "Nueve en uno, un espacio nuevo". Periódico El Punto. Madrid, 8 de Noviembre de 1990.

REVERTE, Miguel: "José Manuel Ciria" Revista Ronda. Madrid, Marzo de 1990.

1989

PAREDES, Tomás: "Ciria: Un expresionismo bronco". Periódico El Punto. Madrid, 11 de Marzo de 1989.

PAREDES, Tomás: "José Manuel Ciria, una narración apasionada". Periódico El Punto. Madrid, 9 de Junio de 1989.

PAREJA, Victoria: "Ciria expone Personajes encerrados". Periódico YA. Madrid, 13 de Febrero de 1989.

1988

PÉREZ DE AZOR, José: "Ciria, su expresividad". Periódico El Punto. Madrid, 30 de Septiembre de 1988.

RUBIO, Javier: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Madrid, 29 de Septiembre de 1988.

YA: "José Manuel Ciria expone su obra más reciente". Madrid, 28 de Septiembre de 1988.

1987

LORENTE, Manuel: "José Manuel Ciria". Periódico ABC. Sevilla, 31 de Octubre de 1987.

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

1 9 9 0

JOSÉ MANUEL CIRIA

Cuaderno de Notas - 1990

Notebook - 1990

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

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

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

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

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

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

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

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

①

141

- NECESIDADES OBJETIVAS
- ELEMENTOS CONSTITUTIVOS (OBRA)
 - CONCLUSIVAS
- UNIDADES INTINTIVAS/SIGNIFICATIVAS
 - SIGN. METÓDICA
 - SIGN. IMAGEN
 - SIGN. OBJETO
- EXPLORACIÓN SIGNICA (OBRA)
- CREACIÓN UNIDADES MÍNIMAS
- LENGUAJE (LEYES PROPIAS)

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

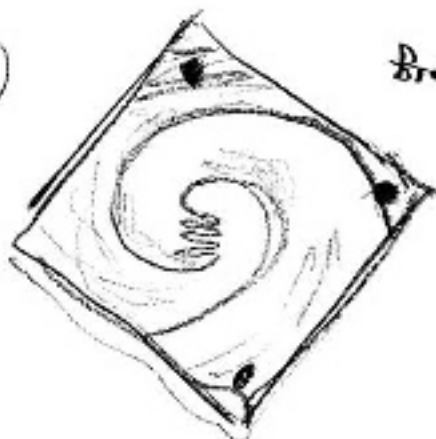
CONCEPTO DE COMPARTIMENTACIÓN

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

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

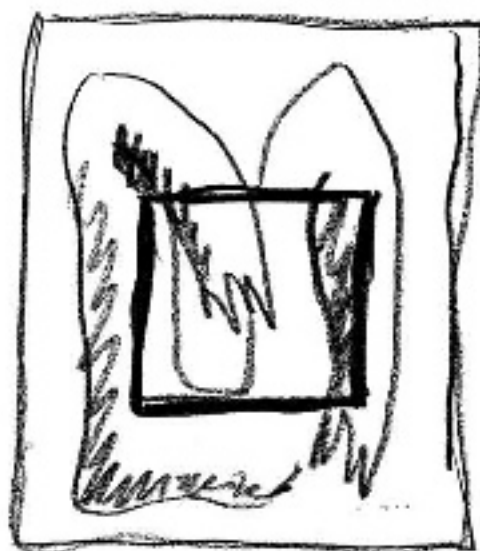
Desarrollar un elemento más del texto
el análisis y experimentación:
combinaciones?

③



Brozos con puntas
plum de 1989
(130x130 cm)

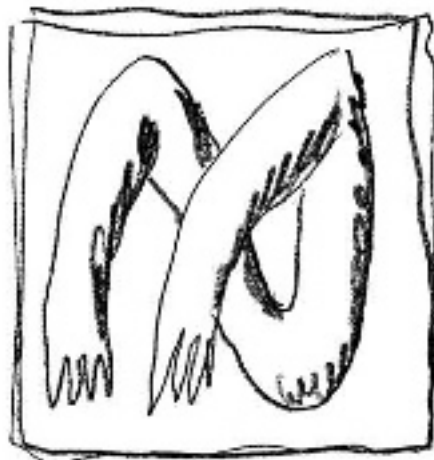
MANOS



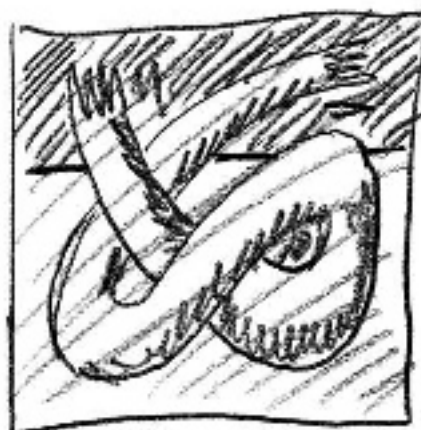
Prilaje febrero
1989

MANOS

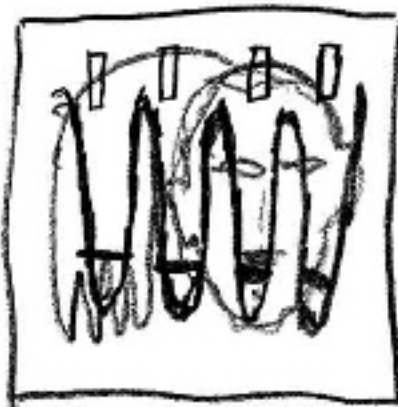
CON ANTIMATERIA SIMPLE
revela en variación color gris
(unos el otro no se veían
(veladura externa)



MANOS 89 Retocho con signos abstracto sobre
(200x200 cm) elemento figurativo.



MANOS 89 Signo abstracto sobre elemento
(200x200 cm) figurativo y composición



MANOS - MANOS
cuatro
MANOS 89
(150x150)

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

COMPARTIMENTACIONES

④ a) Obra acompartimentada
(Ausencia de compartimentación)

b) Obra compartimentada

- compartimentación simple
- compartimentación compleja
-
-
-
-

Simple

- Dependiendo de cambio de color,
forma, transparencia,
compartimentación como SIANO

MULTIPLE (con las unidades características
y propiedades)

- compartimentación hiperpuesta

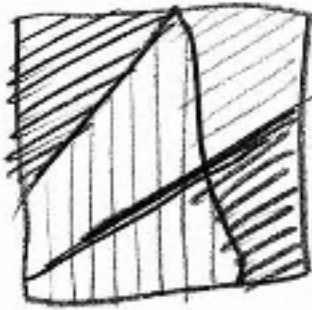
- " " aislada

- " " de superposición

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

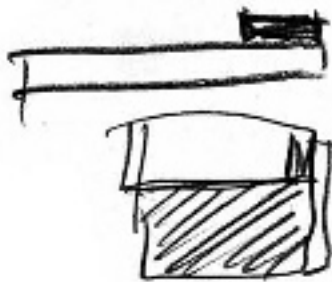
COMPARTE MONTACANTO (4º Elemento)

5

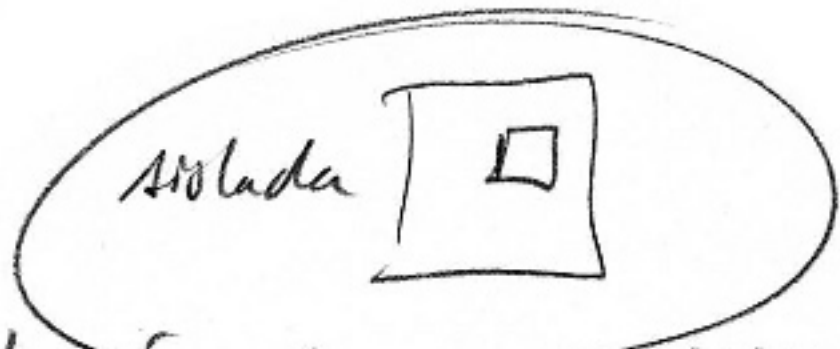


compartimentos
superiores

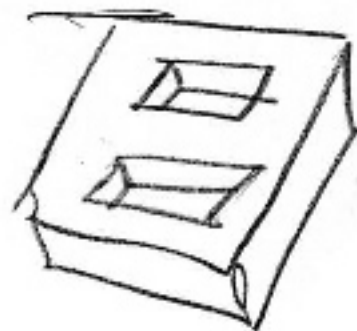
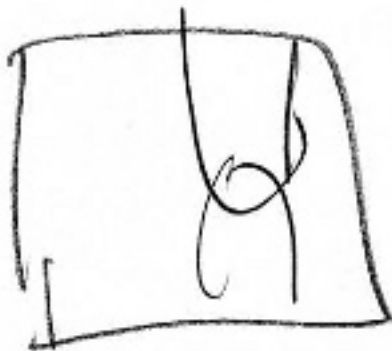
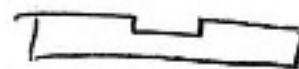
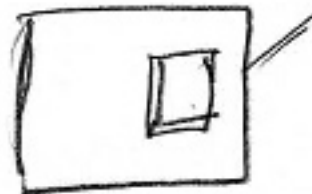
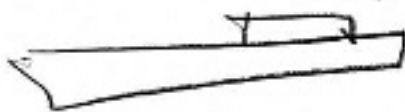
145



compartimentos
simple coincidente
com a parte



~~compartimentos de superposicao~~



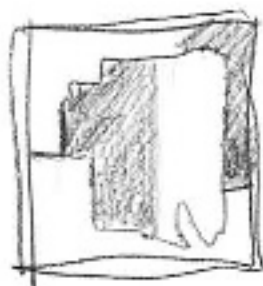
LIÇÃO

EL EUROPEO

146

N.º 19 ENERO 1990

400 PTS.



YAMAMOTO/WENDERS
Moda en las ciudades

- Marco de referencia
- Características *Obj.*
- Medios (contenidos, *extensión*)
- Límites experimentales
- Especificidad
- Criterios semánticos
- Actitud

EL FRACASO
DE LOS ECONOMISTAS

JULIO CARO BARRIA
Antiguo y radical

LA SEVILLA DEL 93

Colombia
LA GUERRA MÁS SUCIA

María Barrio

DIAMANTE EN BRUTO



TREINTAÑEROS: CULOS DE MAL ASIENTO

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

CAMBIAR PUNTO DE VISTA
DE APROXIMACIÓN

COMPARTIMENTACIÓN REAL (FINES)



(MONDRIAN)

regular



irregular

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

TODO SONOS CULTIVOS
DE LA VULGARIZACIÓN

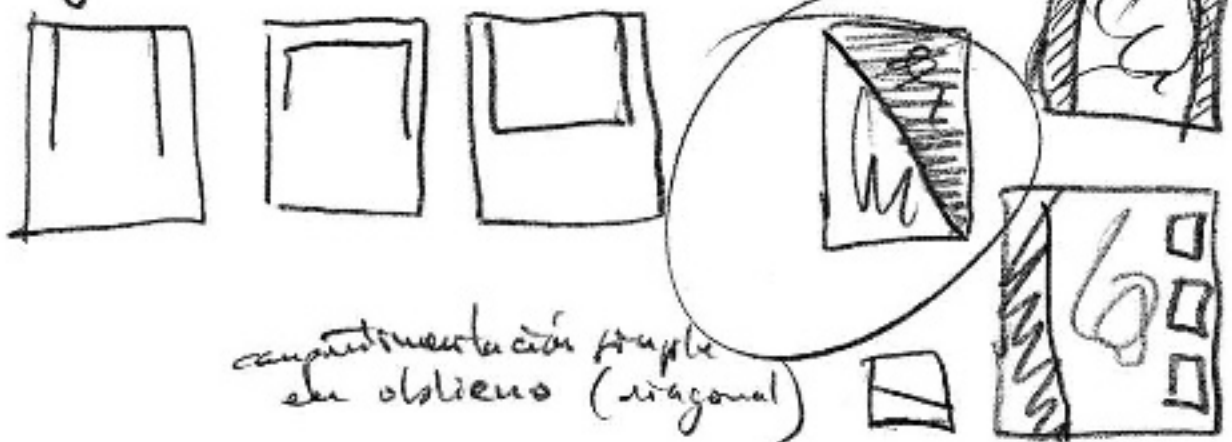
⑧ - Compositional real en puzzle.



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

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

Objetivarlos.



Las unidades crean simulan una serie de arquitecturas de carácter semejante en la totalidad de las composiciones.

En algunos casos ciertas unidades construyentes se presentan de forma especial para orientar u obtener nuestra lectura hacia otra forma o control del recorrido usual de la obra.
¿ES POSIBLE?

9

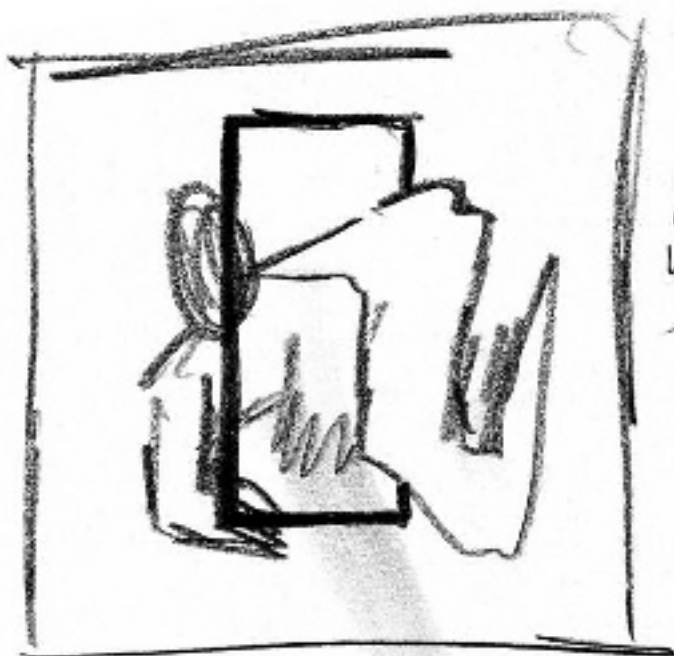
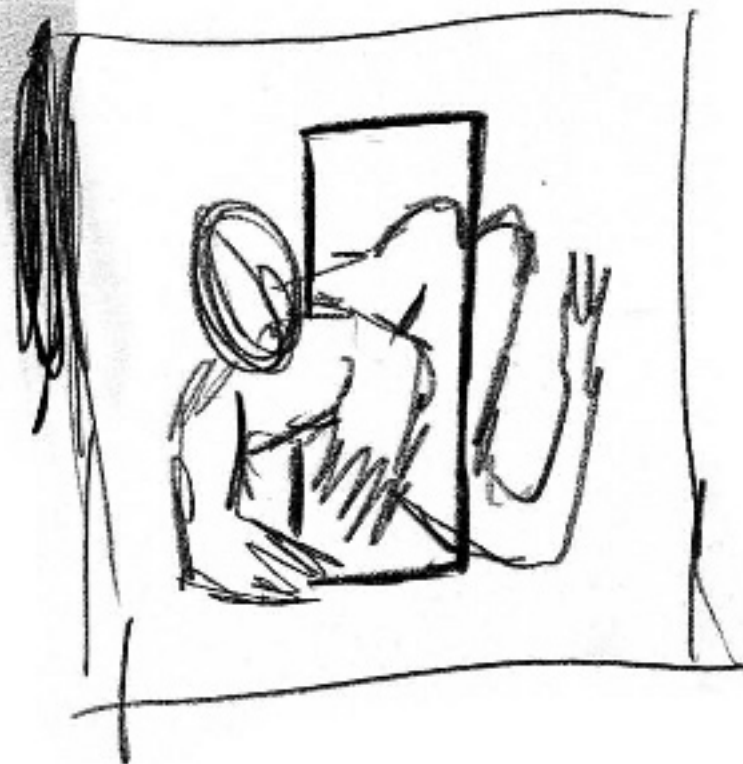
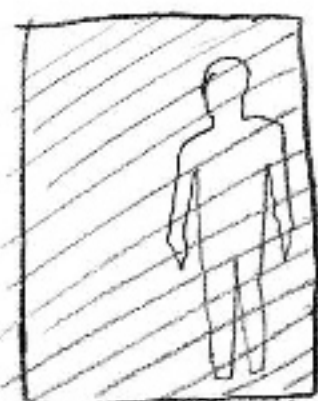


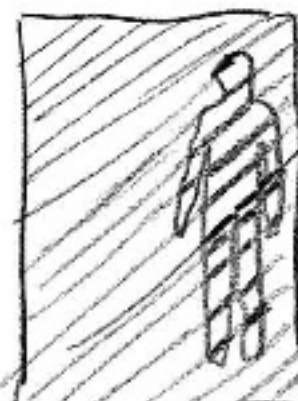
Figura imposible,
+ el signo o
posible compartiment
no se transiere o
entruende en un
plano propio a
la dependencia de
la obra.

MOTIVACIÓN/ OBJETIVOS

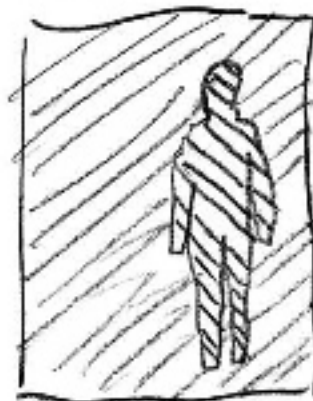
- ① - Legitimar la práctica pictórica, a través de una actitud experimental investigadora, e intentando establecer significados.
- Objetivar los acontecimientos que se desarrollen en la práctica pictórica, por medio de una reflexión teórica. (Teoría unida a experimentación).
- Observar los cambios de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



Combinación
figura significativa
(transparente)

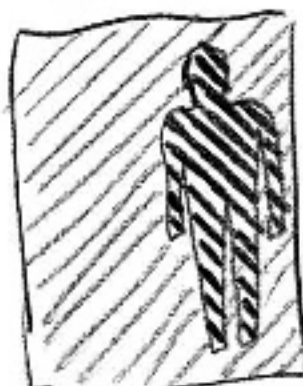


Con modificación
de color



Con variación
de tema

Geometría



con variación
de color y
tema



Combinación de
bocetos irregulares

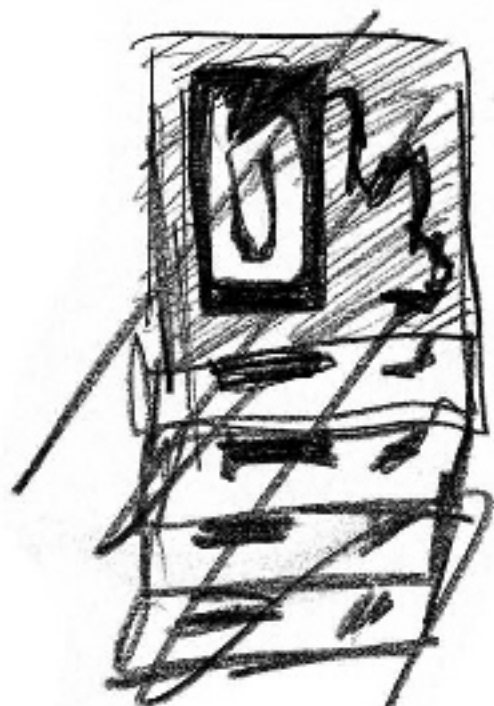


Adaptación

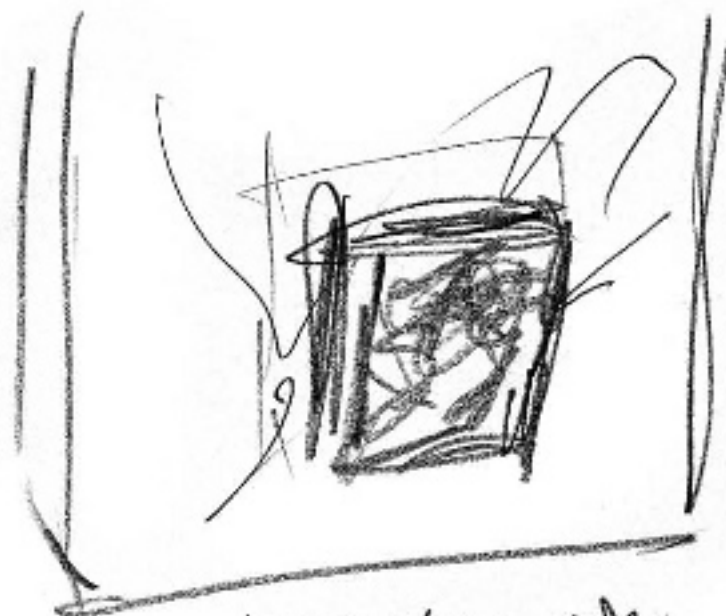
(11)

la pluton no mede salir mas que de la plutera.

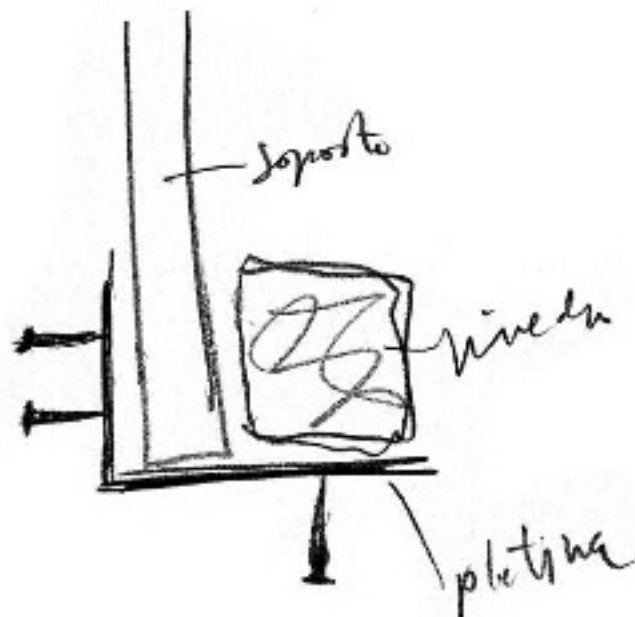
151



pluton
Aguo

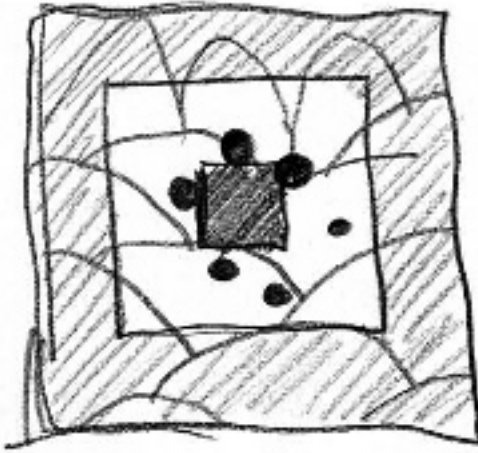


meda en
meda

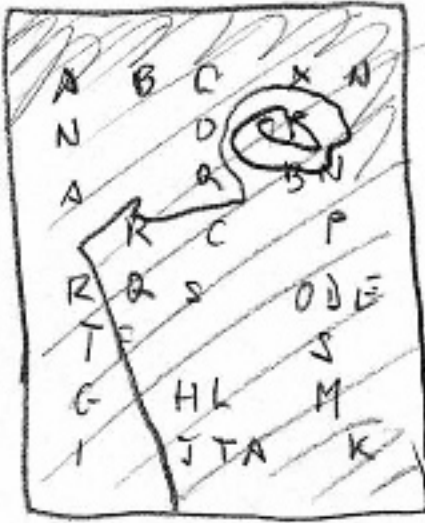


pluton

(12)

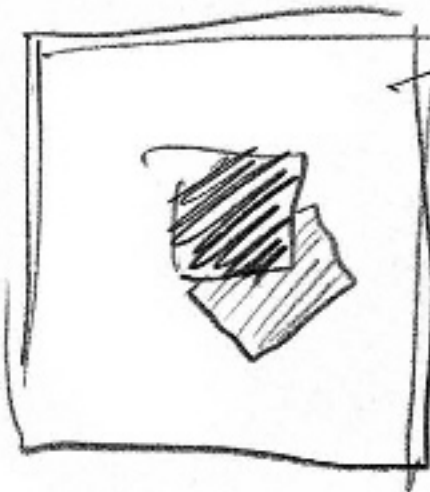


Doble conceptualización
 - Simple (variación color)
 Variación EXTERNA
 - Variación color y tema
 INTERNA



"Lenguaje". Incluir letras

OTRO COMO
 INCORPORACIÓN A
 LA REALIDAD.
 (Howthorpe)



Tutor MEI

HALOVICH
 Albers (sombra
 creible)

(13)

INTRODUCCIÓN SEMIÓTICA

entendiendo a los cambios de significación que se desean operar, podrán observarse, entre otras, tres vertientes principales y que se fundamentan en:

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

- A - la pintura se orienta hacia la construcción de los elementos del lenguaje visual. Se articulan una serie de "alfabetos plásticos".
Identidad propia de los elementos pictóricos (Kandinsky, Klee...)
- B - se posibilita el empleo de distintos lenguajes dentro de los elementos pictóricos. (Incluso extrapictóricos, Fotografía, emulaciones, etc)
(Rauschenberg, Villalba...)
- C - se propicia la utilización de componentes habitualmente ajenos a planteamientos bidimensionales, objetos como elementos plásticos constitutivos. (Johar)
(Monedas, llaves, alambre, cigar) fin 1070

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

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

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

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

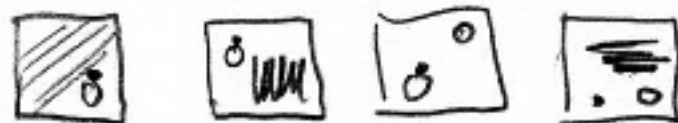
⑮ la repetición de elementos constitutivos dispuestos ~~en~~ con formulaciones diversas y cambios jerárquicos, ofrecen múltiples lecturas y, por tanto, modificaciones de los significados.

155

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

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

NOCIÓN DE MÓDULO ⇒ Acc. (cantidad o medida compositiva en las partes de un cuerpo. En pintura la repetición de un elemento formal



su práctica pictórica no llega nunca a la altura de sus apreciaciones teóricas.

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

156

Es imposible o mucho menos, muy difícil,
articular una aproximación a un
discurso de contenidos significativos si
nos movemos únicamente en el campo
de la abstracción y la mancha.

(MANCHA COMO GRITO, DESGARRO,
Incorporar elementos de imagen u. objetuales
a experimentaciones abstractas) ???

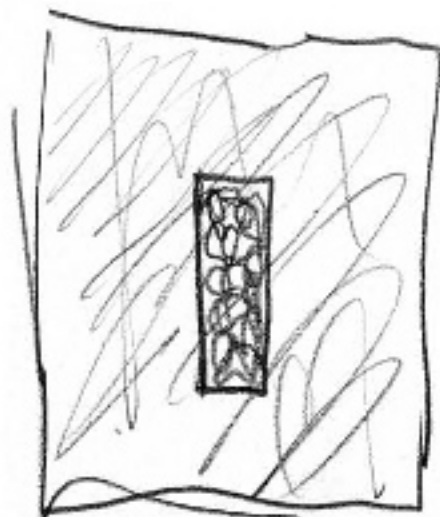
También es ~~claro~~ ^{claro} que los protos se
nutren tanto de los significados y
procesos significativos, como de la
resolución plástica de la obra.

(Independientemente de la enorme
dificultad)

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

(Mediante una aproximación NO NO)

17

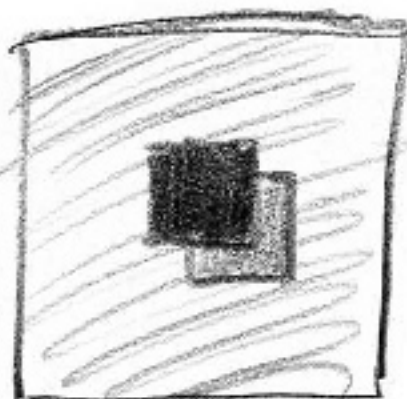
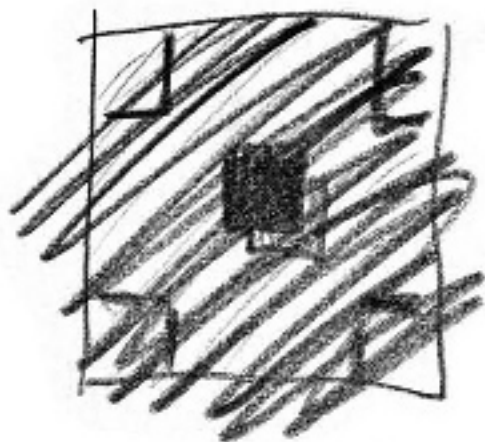


"Concepto de vedado"

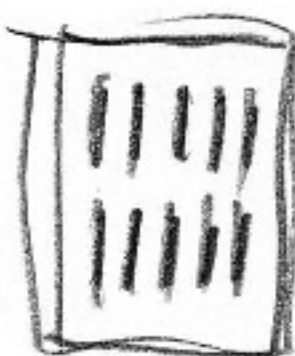
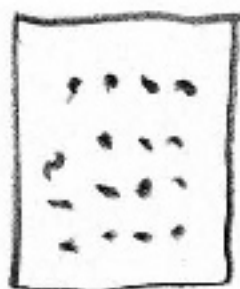
Comp. variación color y forma
campos texturales diferentes



157



Cuadrado
sombrio



- (18) Un método de aproximación, será la utilización de segmentaciones imaginarias, que nos permitan entender las características de los elementos, en algo complejo como es la percepción y la significación. Relación con las características formales del objeto y las posibilidades representativas del lenguaje visual.

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

Reacciones simples relacionadas con los estímulos → Agrad, interés, placer, atención, rechazo, desconcierto, etc.

Nos será más difícil introducirnos en los aspectos significativos cuando se aborde el nivel de la imagen, dadas las limitaciones. ($\pm$ elementos aislados dotados de su propia significación - subj. obj.)

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

Variando aspectos formales y significativos (imagen) podemos obtener diferentes significados utilizando los mismos elementos.

⑨ CÓDIGOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS

- Ilusión de volumen, superficies planas.

 
aplicación cerqui tectónica de la superficie

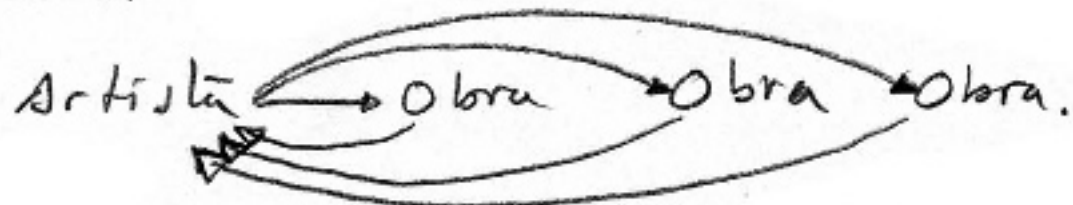
transparente, opaco, lito, rugoso, texturado,
blanco, duro, sólido, fluido, fuerte, débil,
etc.

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

Sujeto $\Rightarrow$ Actor de la acción

Objeto $\Rightarrow$ Actor de las asociaciones subjetivas.

La obra influye en la siguiente y en el
actor.



Wittgenstein $\rightarrow$ Concatenación evolutiva
de la obra

$\rightarrow \bullet \rightarrow \bullet \rightarrow \bullet \rightarrow$ 1^{er} grupo.

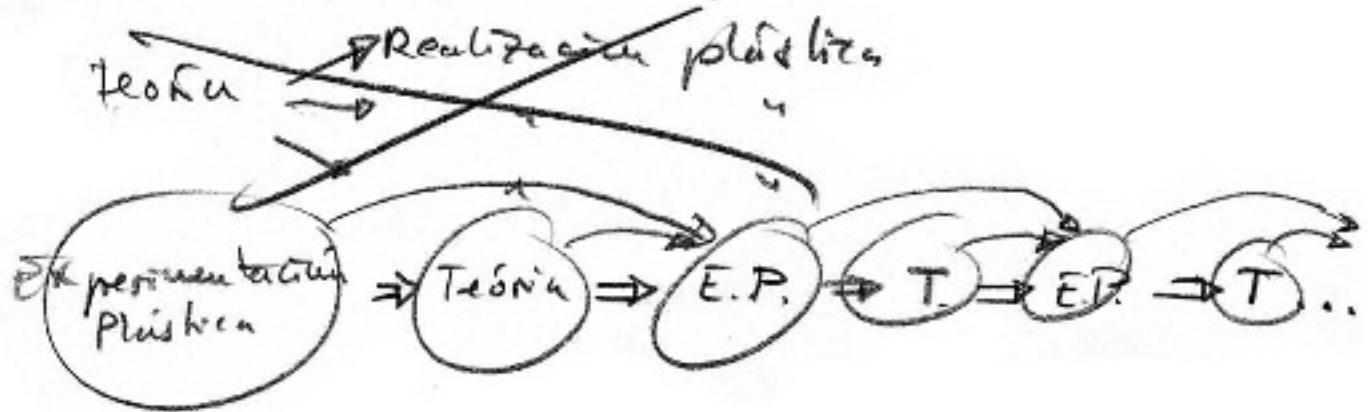
10

COMPRENDER LO QUE HACEMOS
Y SER CAPACES DE FORMULARLO.

160

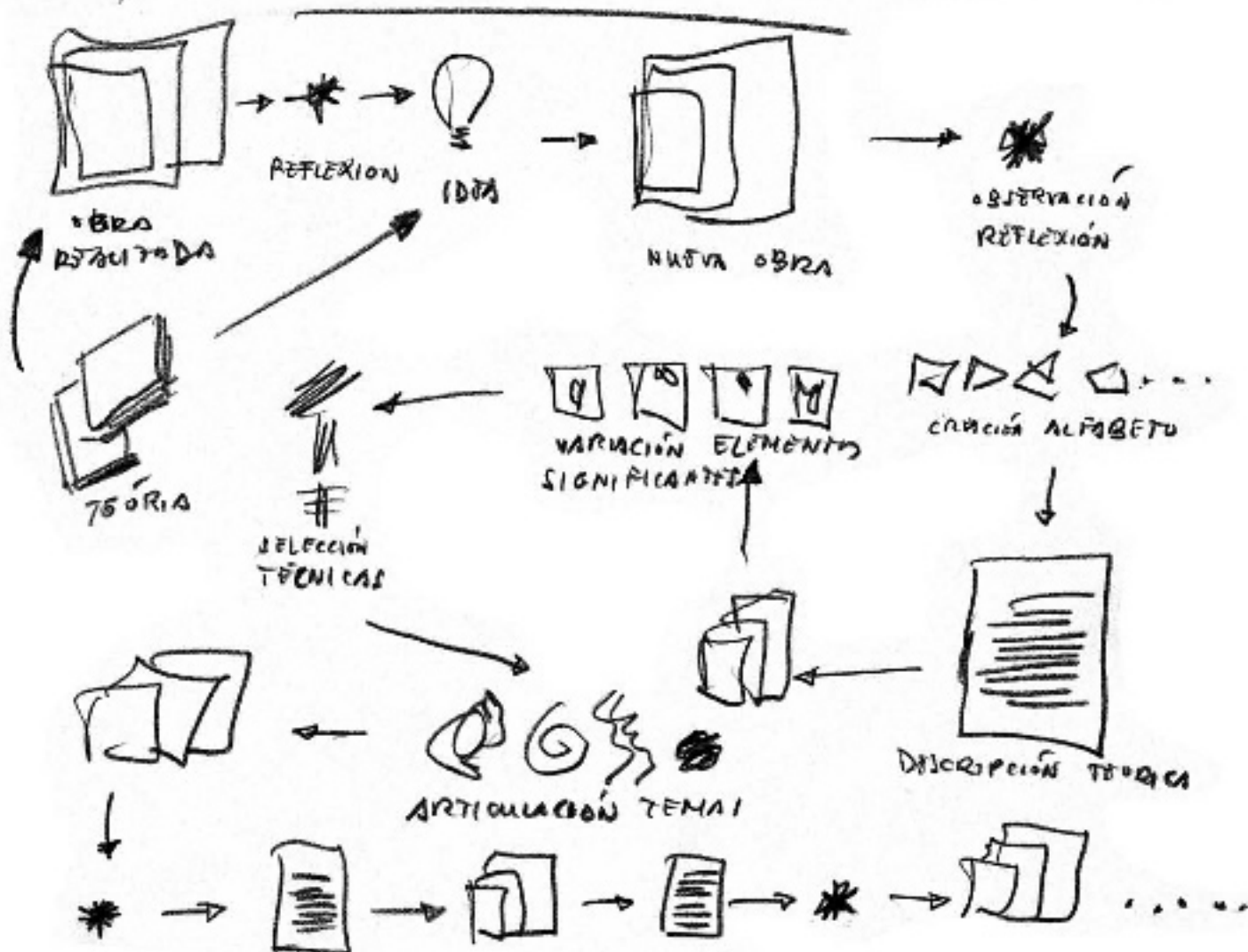
Al intentar aplicar conceptos técnicos a nuestra propia experimentación práctica o plástica (atendiendo a nuestros objetivos y motivaciones), nos supone un mayor avance para la formulación de una teoría "preconcebida".

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



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

Dada la modificación de significantes que podemos realizar con cada nueva acción, parece imposible articular una nomenclatura (significación unívoca), sin embargo, la obra deberá recitar la búsqueda de dicha nomenclatura. ?



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

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

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

Lo geométrico y lo gestual.

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

nuevos soportes. NIVELES Y REGISTROS.

NIVELES Y REGISTROS

PICTOGRÁFICOS
(JAPON VOT)

ICNOGRÁFICOS
(pintura, imagen, objeto)

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

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

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

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

Posible aproximación a la lectura establecida en dos fases:

- A) Descripción plástica
- B) Análisis significativo.

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

- (14) Asimismo atendemos a la ordenación de elementos en el plano. Posición, orientación. También en el espacio.

ARRIBA
ABajo
DEFRONTA
IZQUIERDA

DELANTE
DENTRÁS

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

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

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

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

(los mismos elementos o similares se repiten en distintos clonados). *

② LÓGICA INTERNA DEL DISCURSO PLÁSTICO RESISTENTE.

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

Si se resquebraja una lectura referencial, obligamos a otro tipo de interpretaciones.

GRUPOS 2º y 3º: u objeto

La imagen no está utilizada por lo que representa, sino como mera representación que encierra un discurso sobre sí misma. Al mismo tiempo se posibilita provocar otras asociaciones significativas que no tienen nada que ver con su aparente referencialidad.

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

Aplicando un sistema combinatorio facilita cambios de significación.

② - COMPONENTES PLÁSTICOS - (concernientes al código pictórico)

TEMA, COMPARTEMENTACIÓN
(cuadros geométricos
rectos y divisiones)

SI GNO

geométricos
significativos
organicos
figurativos

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

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

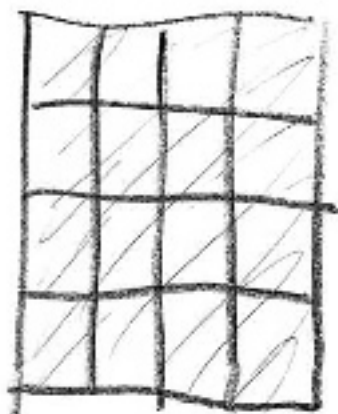
LA REPRESENTACIÓN HABLA DE LA REPRESENTACIÓN.

(Properamente pictórico)

- Significante
- Procesos de significación
- Significado.

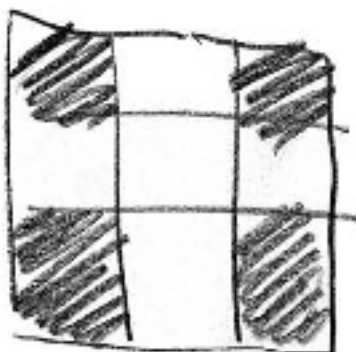
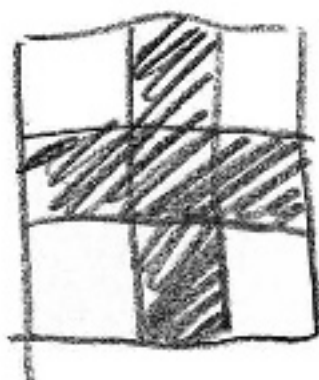
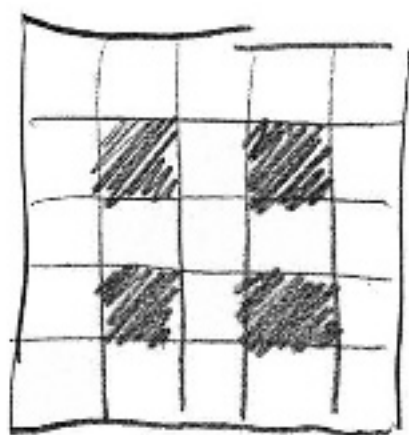
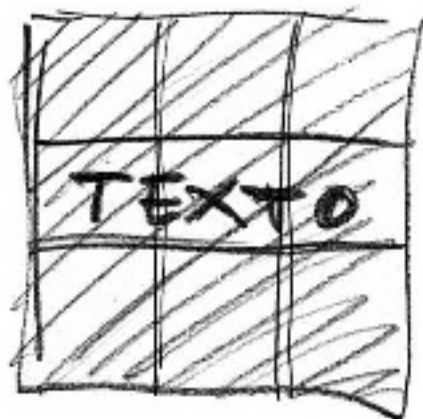
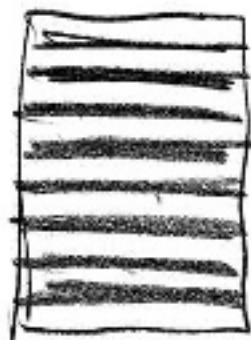
Representación

27



Trama

picture, alumnos, citas adhesivas,
collece tiras de tela...



(78) CAMPO PRECONCEPTUAL

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

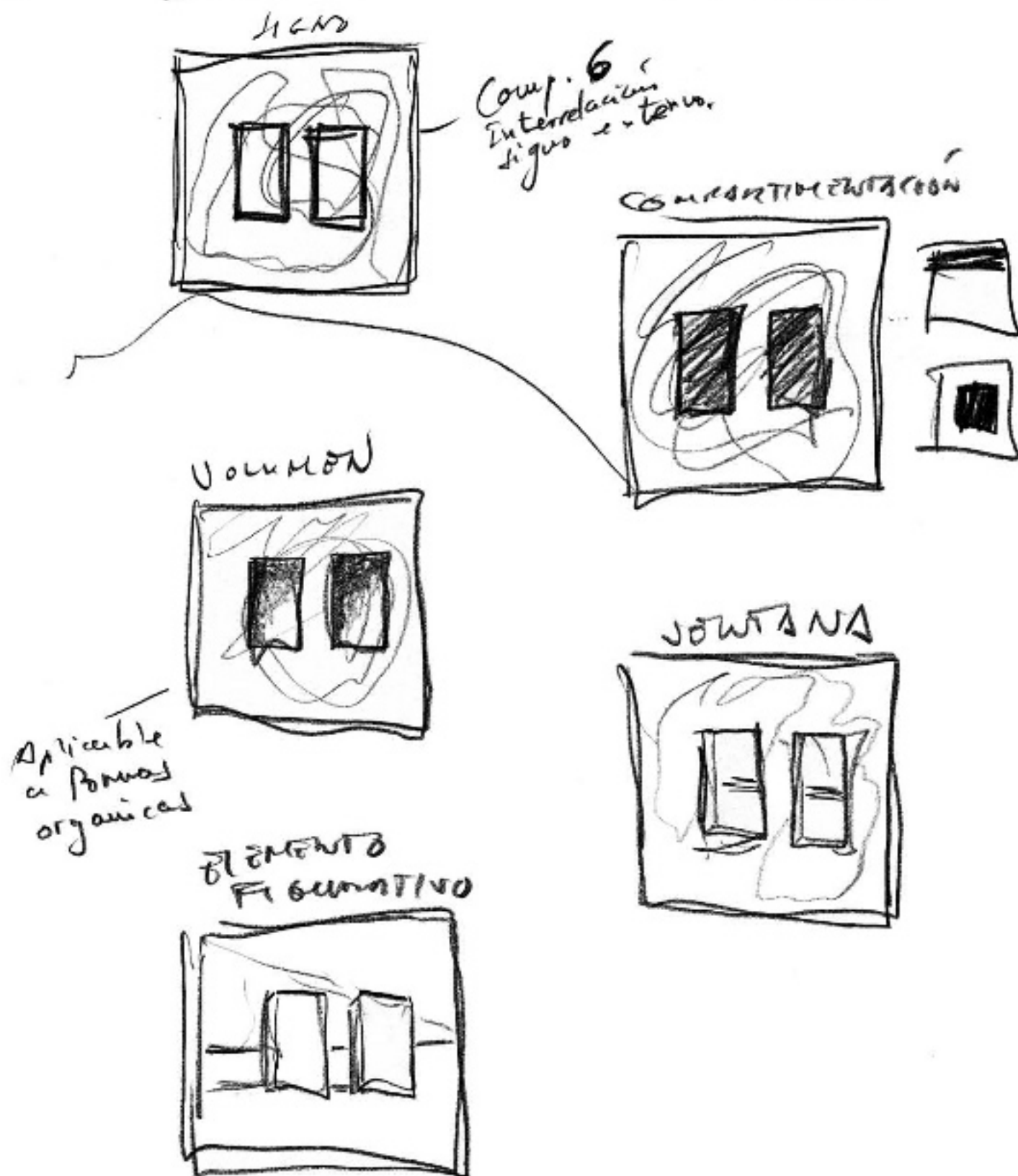
* La utilización de códigos representativos diversos (incluso contradictorios) que intervienen de forma fundamental en el cambio de significación.

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

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

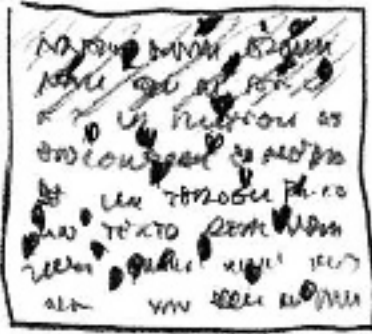
Explicar (compartimentación)

29 COM PART / MODIFICACION DE COMO:

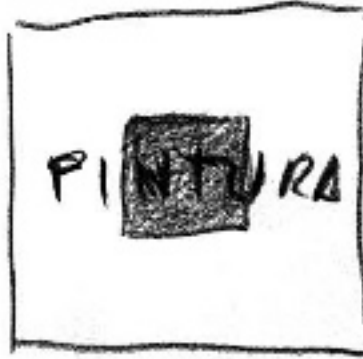


18-8-90

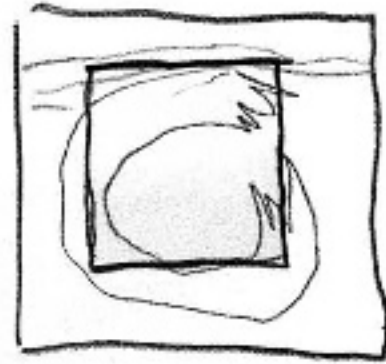
(30)



TEXTO
1990



MALEVICH
TEXTO
(Cuadrado negro)



FORMA COMO SIGNO,
COMPARTEMENTACIÓN



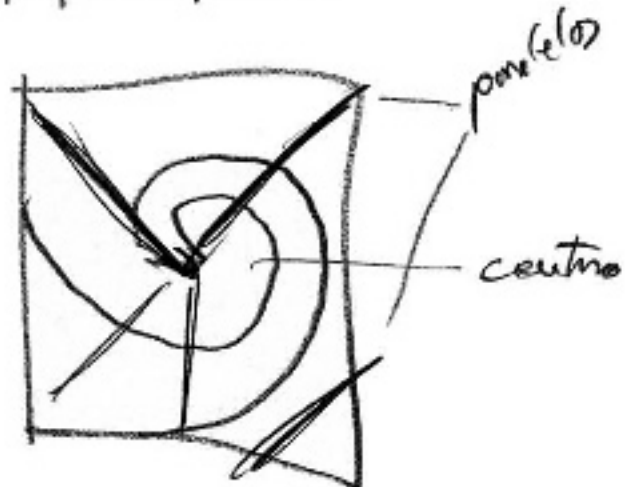
KANDINSKY - Punto y línea (pág 28) aplicable
a compartimentaciones.

COMP.: Formas geométricas
figurativas
líneas

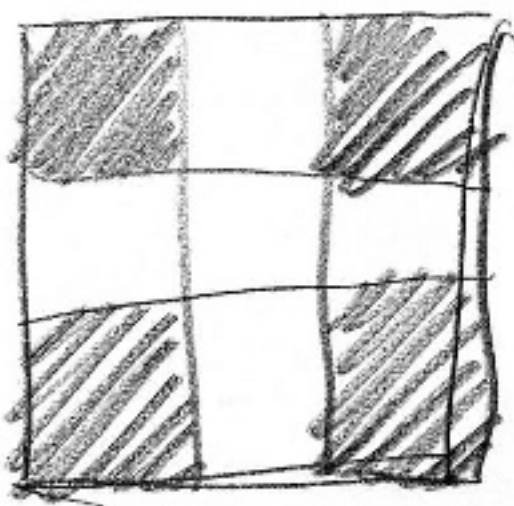
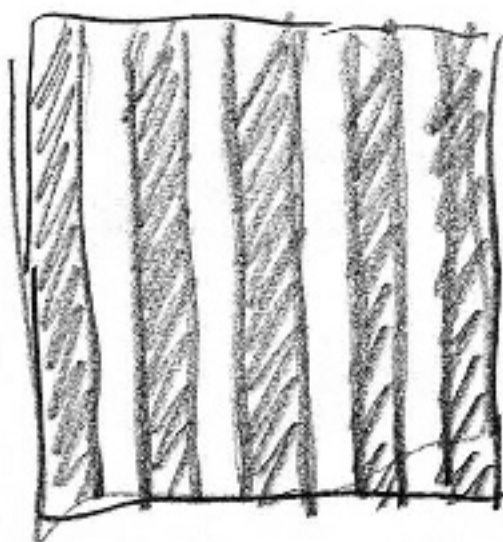
(Independientemente del borde (línea o imagen)
o comp. de superficie).



Opus de tensión concéntrica
ext. figura - fondo

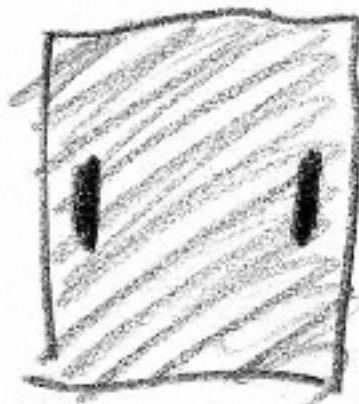
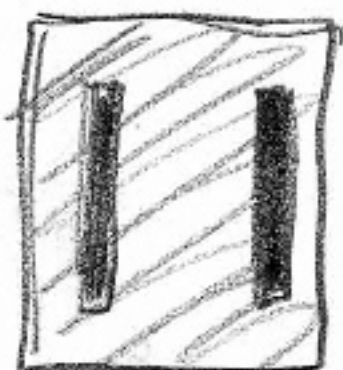
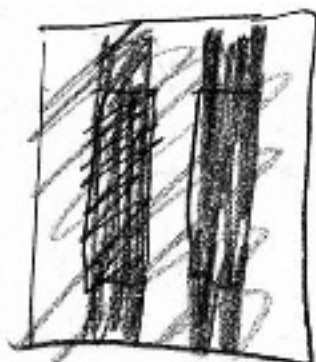
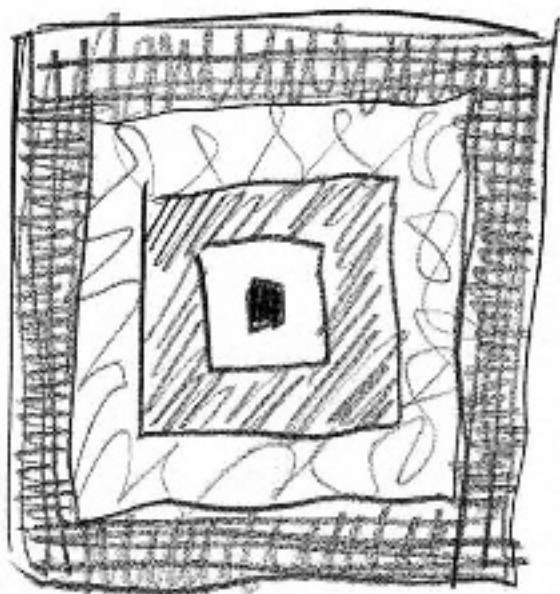


(31)



171

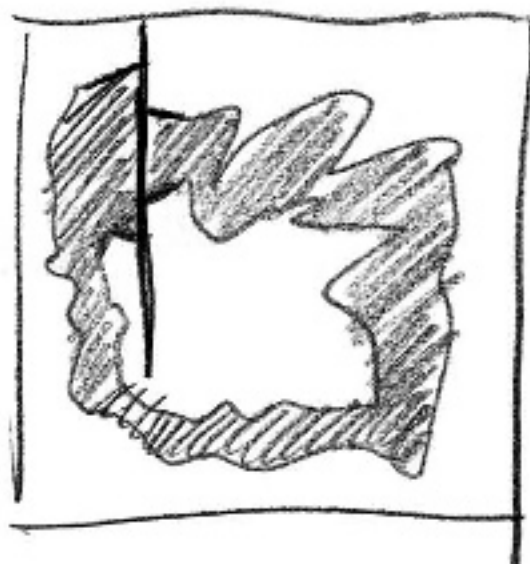
1990



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

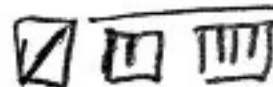
Kandinsky (Pag 31) - Punto y línea
 "Toda configuración casual de formas se convertirá en obra de arte".
 ??? ~~ESTABA DE~~ ~~CON NORMAS~~

COMPARTIMENTACIÓN LINEAL SIMPLE VERTICAL
 APLICADA DIRECTAMENTE SOBRE EL
 NIVEL TÓMOS

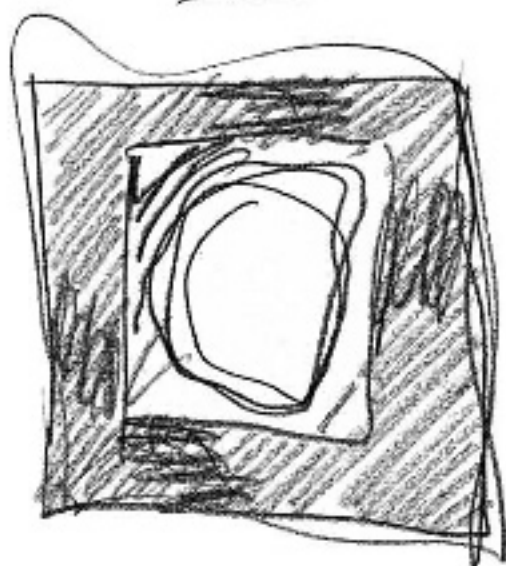
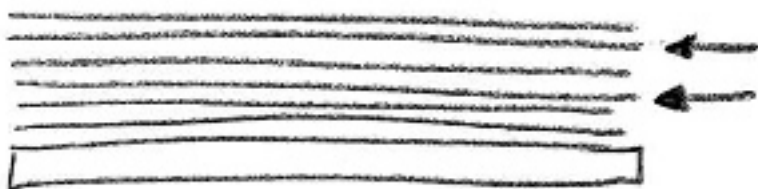


Alternación de la forma por el fondo ~~estructura~~ y alternación de resultados por medio de un elemento gráfico. (veladura, capa, nivel).

Pintar 2 o 3 piezas como destrucción.

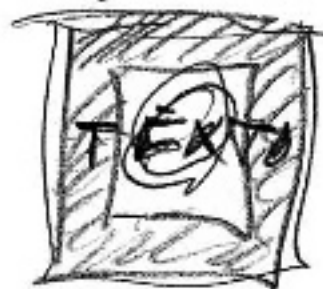


- (33) Se establece siempre la prioridad de poder aplicar la compartmentación (o figura) en cualquiera de los niveles u etapas del proceso pictórico.



Comp. Forma y color
características.

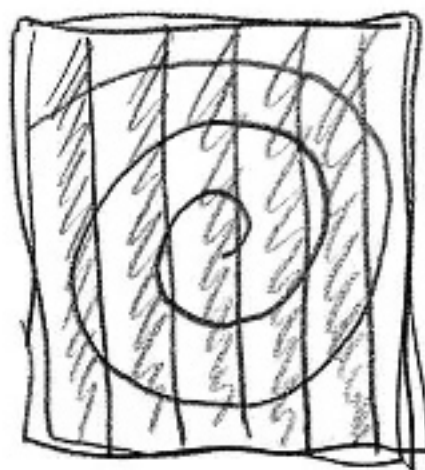
Ni pálido o verde claro sobre gris.
(Incluir texto ??)



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

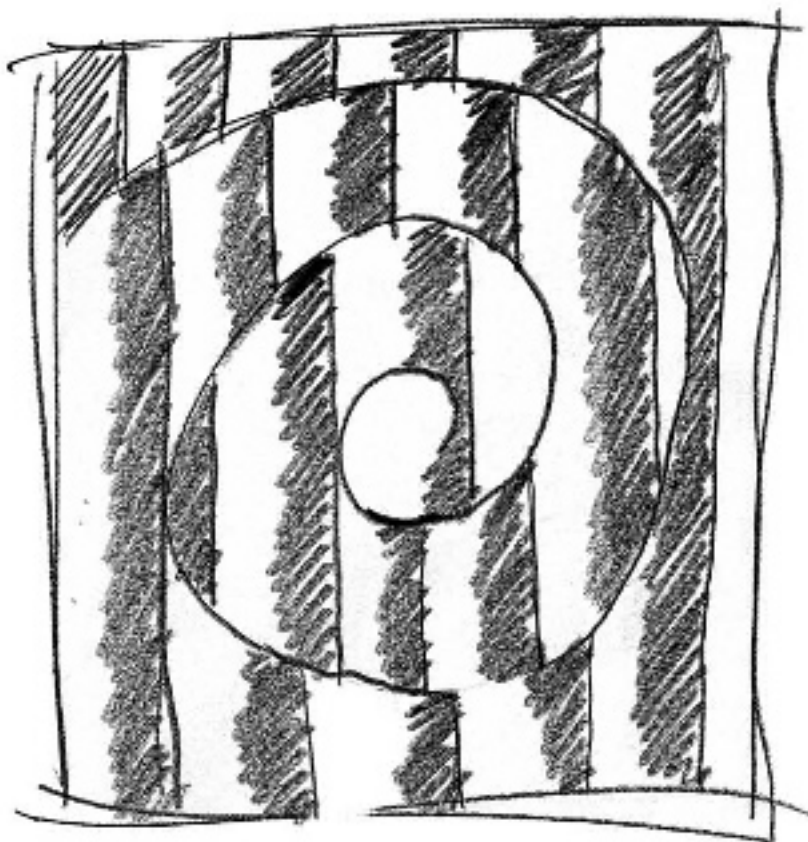
174

EXPLICITA.
(figura)
INDICITA



INDIVIDUO
(elemento
constructivo)

ROTAR



(35)

COMPARTIMENTACIONES

~~Desarrollar~~ posibilidades comportamentales del plano. Analítica y experimentación.

- Observar características
- Adjuntar porcelas
- Buscar tramas

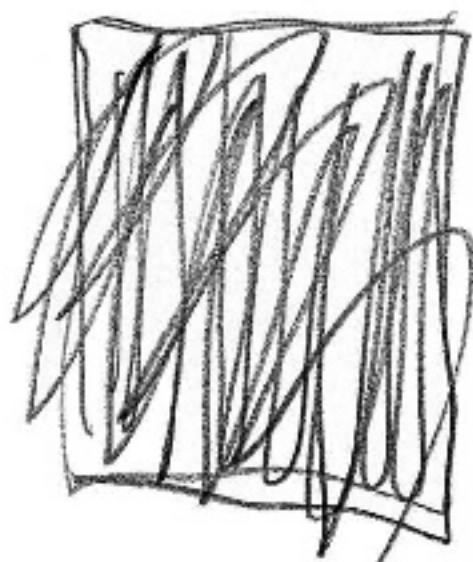
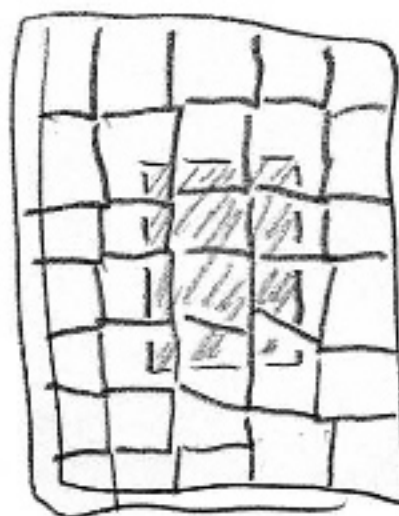
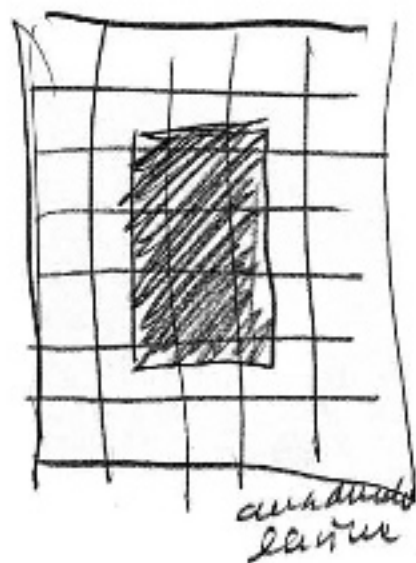
- 1- Comprender las compartimentaciones
- 2- Variación de ~~color~~ tema
(corte o corte y variación)
- 3- Variación de color
- 4- Variación de color y tema
- 5- Comprender construidos
- 6 -
- 7 -
- 8 -
- 9 -

0701.

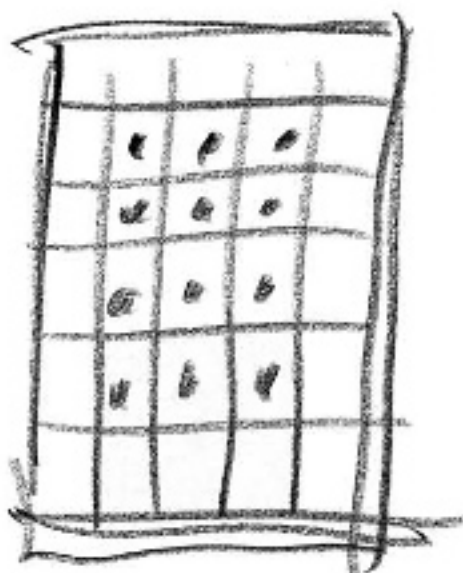
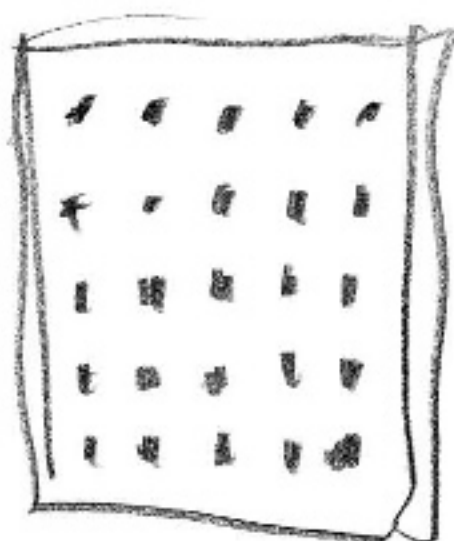
Formas construidas (coincidencia o no coincidencia con la compartimentación)

Formas

(36)



Trama regular (cuadrado)
Trama irregular (puntos aleatorios)



37 TÉCNICAS PARA CONTROLAR

sobre las técnicas clásicas surrealistas o automáticas, decalcomanias y drippings, pueden realizarse variaciones para generar campos texturales.

ACTIVAR CAMPOS

DRIPPINGS	- Textura por mezcla heterogenea instantanea	MHI
	- Textura por mezcla heterogenea por saturación	MHS
	- Textura por mezcla forzada	MHF
	- Textura sobre mezclas por impacto	MHII MHSI MHFI
	- Textura sobre mezclas por decalcomania	MHID MHSD MHFD
REPLICACIÓN	- Textura por repulsión instantanea	RI
	- Textura por repulsión efecto volumen	RV
	- Textura por repulsión efecto espacio/fondo	RF
	- Textura por repulsión en movimiento	RM
	- Textura sobre repulsiones por impacto	RVI RFI RMI
	- Textura sobre repulsiones por decalcomania	RVD RFD RND
DC	- Textura por deconstrucción simple	DCS
	- Textura por deconstrucción compuesta	DCC

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

MAQUINAS Y MAQUINAS DE CORTAR
 CARNE HACIENDO EL AMOR

JUGUETE Y BARRAS DE LABIOS
 JUGANDO AL ADORE

SILLA Y MALETA MONTANDO
 EN PATIN

LAMPARA Y ARTISTA EJECUTANDO
 UN ASERTIVO

BASTON = TIRANDO

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

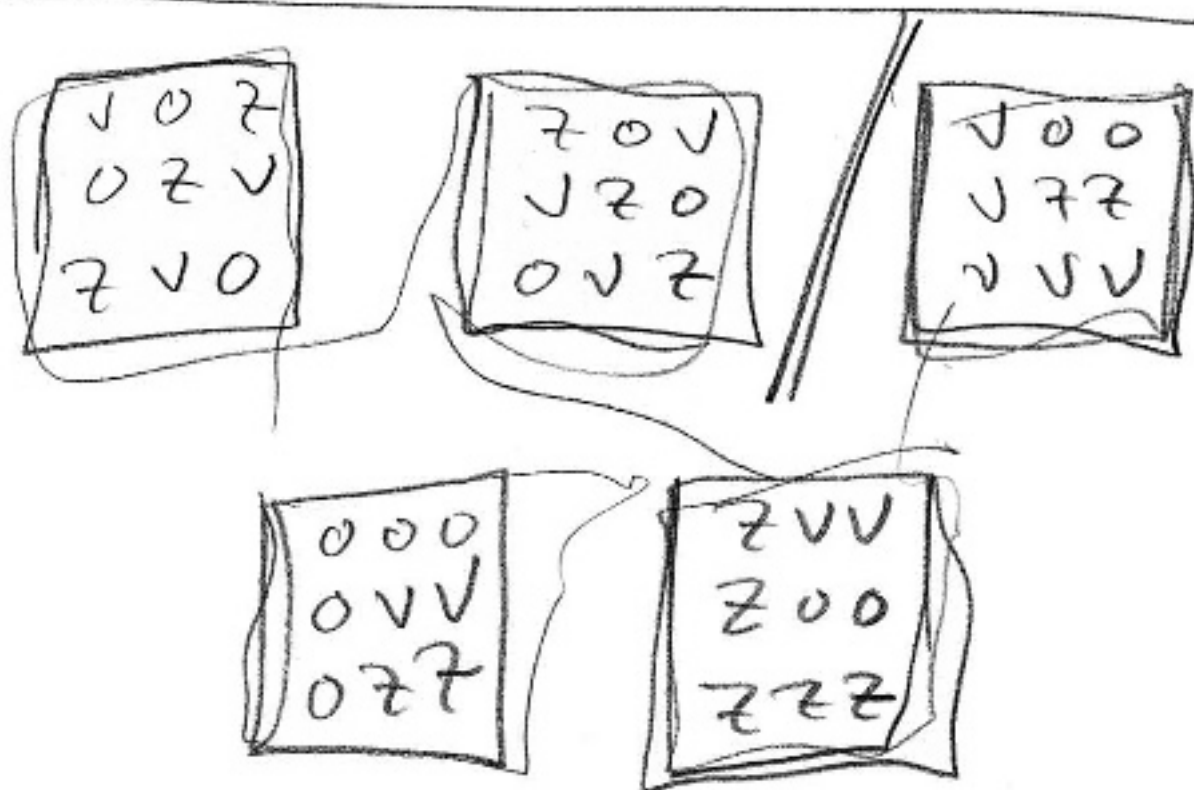
Magritte → Palabra x imagen

Duchamp → Imagen x imagen

↳ Obra basada/ditamiada en base
a su reproducción (SIN APORTE ORIGINAL)

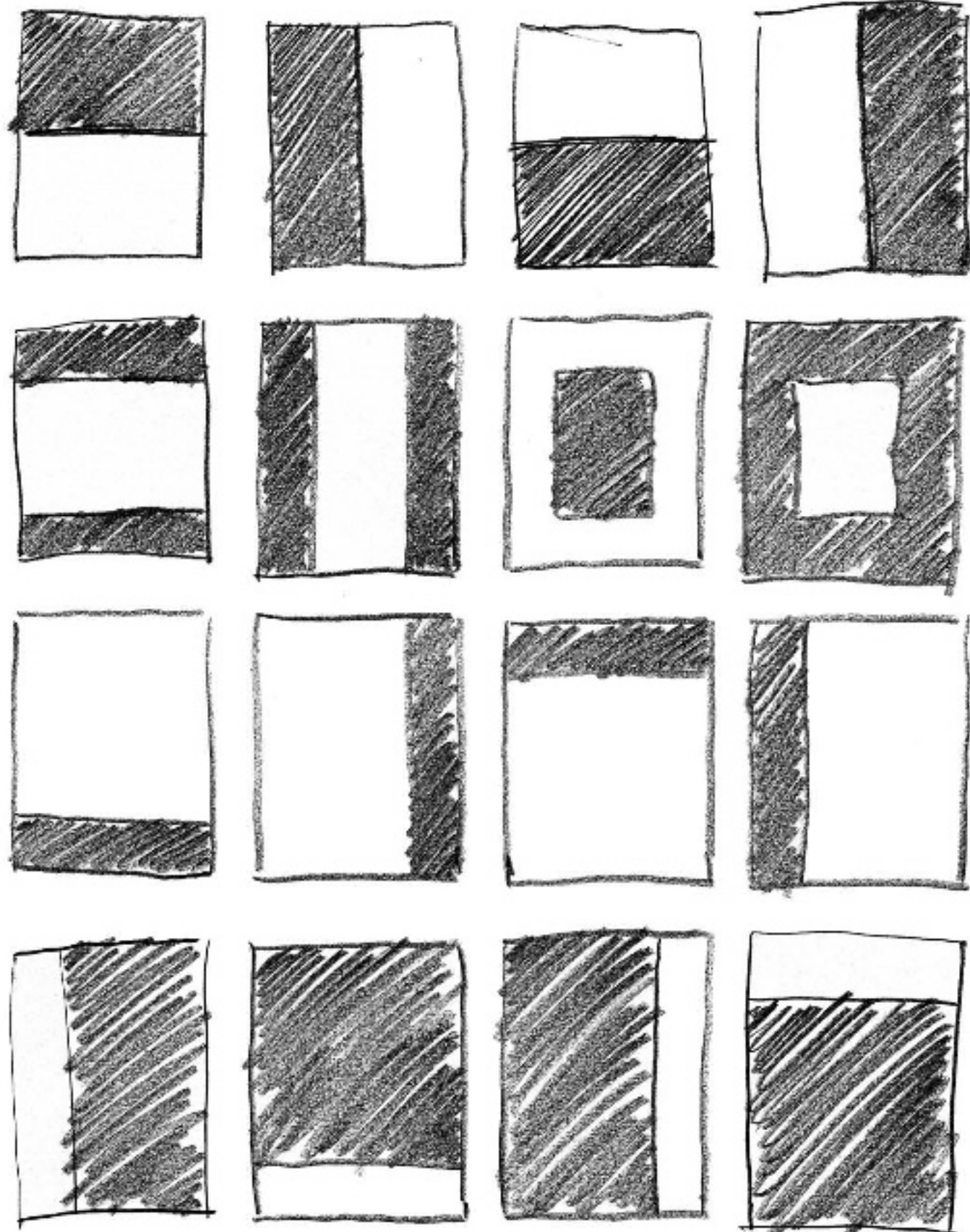
Barry → Teoría x imagen

↳ Obra como residuo de la acción



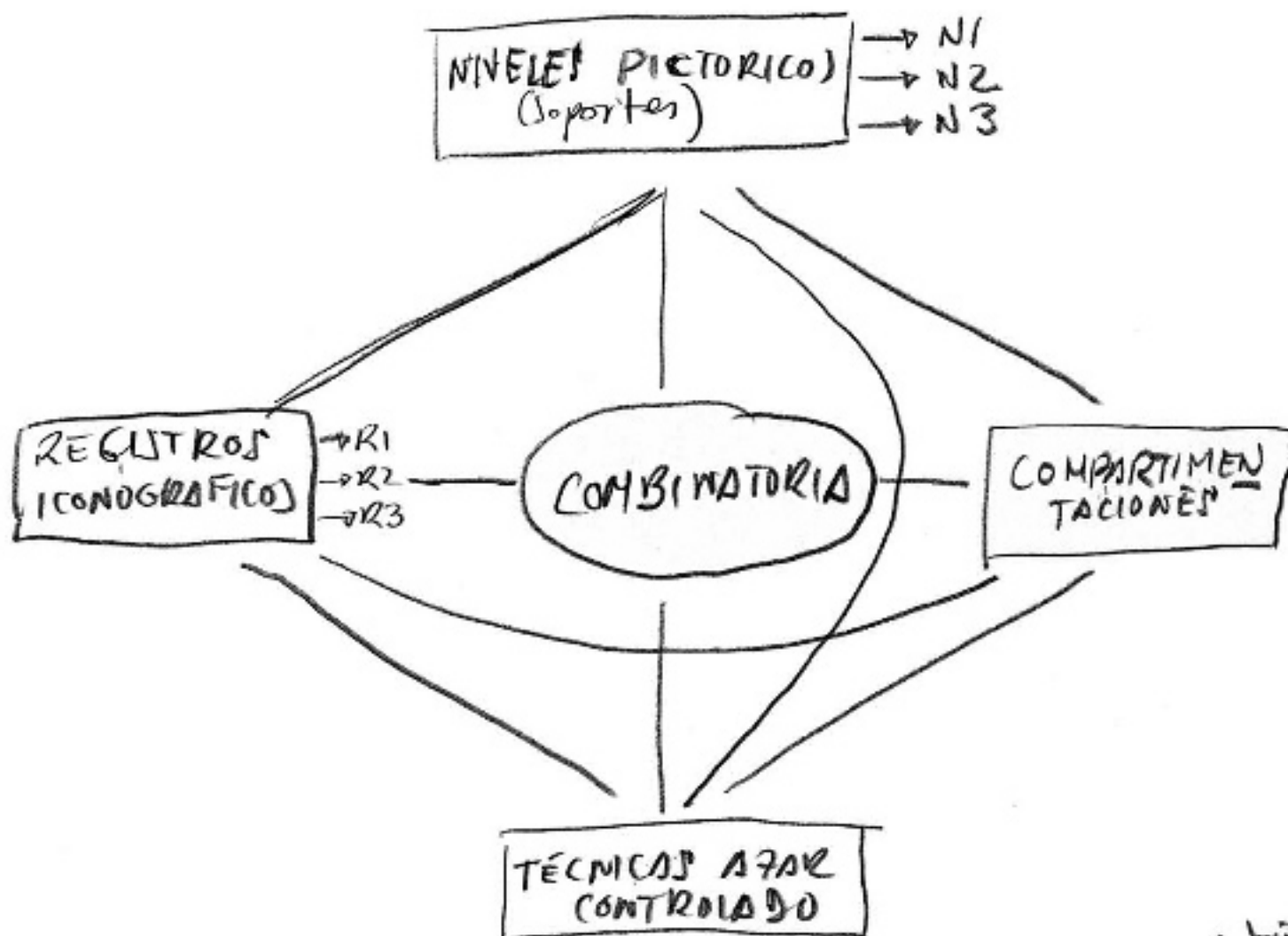
40

180



II CUADRO DE CAMPOS (PARCELA)

181



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

Se obtiene dos manifestaciones
~~manifestaciones~~ evidentes:

- obra experimental
- Conclusiones cualitativas

42 PUNTOS BASICOS TÉCN. AUTOM. ó AUT.

- Revisar el concepto de automatismo
- criticar la encorsetada concepción Británica
- Confrontar los autores individualistas (Modificación)
- Automatismos entendidos (fuera de la idea mental sumaria)
- Profundización teórica según avancen las manifestaciones.
- Objetivación de conclusiones.



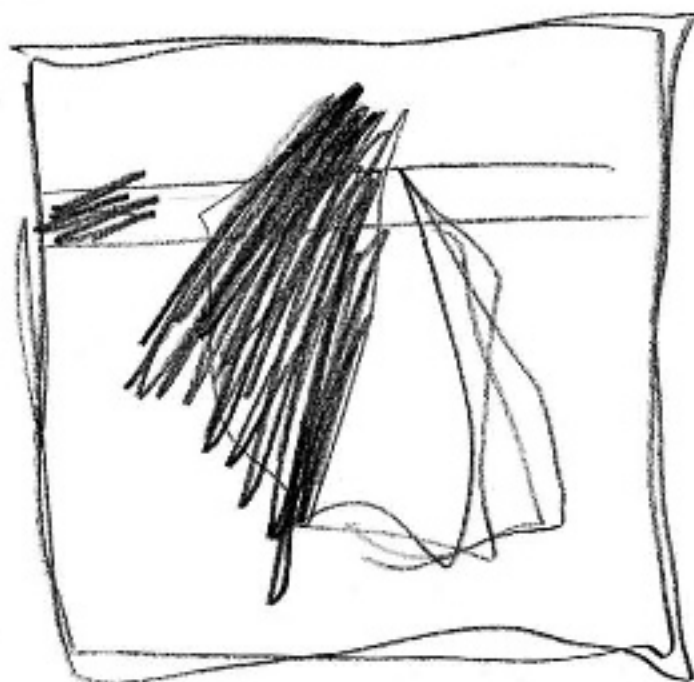
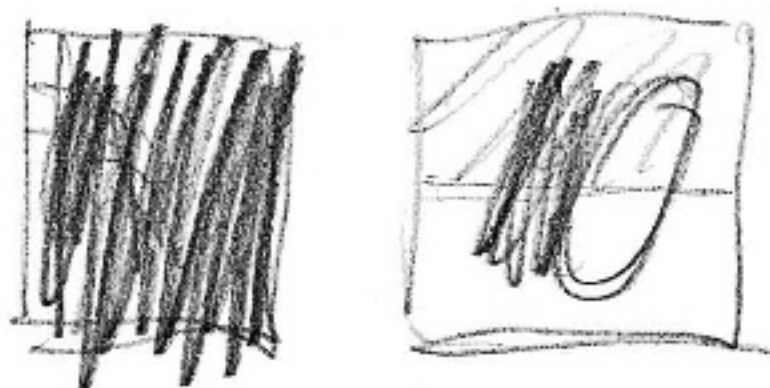
⑬ Número indeterminado de obras donde se desarrollan los puntos mencionados hasta el momento, mediante la aparición y repetición de diferentes unidades o elementos. Las posibilidades de dichas combinaciones formales podrán ser consideradas como interpretaciones de significado distinto. La relación que se mantenga entre los significantes con su significado, tendrán que establecerse de una manera experimental, acorde con los procesos utilizados en una estética experimental.

Mostrar el fundamento del sistema combinatorio utilizado.

CONCLUSIONES:

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

(44)



JAND

Uma obra com dois rostos:

- experimentação plástica
- preocupação técnica

