CIRIA

Sueños Abstractos

Antología crítica
(Segunda década del XXI)

FUNDACIÓNCIRIA

Ciria / Sueños Abstractos
Antología crítica (Segunda década del XXI)

Textos: Hank Herron, Melanie Mariño, Donald Kuspit, Mark Van Proyen, Carlos Delgado Mayordomo, Ricard Planas, Esther Esteban, Ruth Osaye Silberman , J. Óscar Carrascosa, Gracia Ramírez Cruz, Eman Grima, David Anfam, Robert C. Morgan, Laura Revuelta, Aldwin Kroeze, José Manuel Ciria, Miguel Logroño, Andrés Isaac Santana, Fernando Castro Flórez.
Diseño Gráfico: Javier Remedios / RemediosCreativos
Coordinación y correcciones: Esther Esteban
Fotografía: José Manuel Ciria, Javier Remedios
Impresión: Ceyde Comunicación Gráfica
Encuadernación: Sucesores de Felipe Méndez García

Los textos y reproducciones de esta publicación, salvo alguna fotografía aportada directamente por el artista, han sido extraídos por los editores y José Manuel Ciria de los libros y catálogos correspondientes a las principales exposiciones realizadas durante la segunda década del siglo XXI. Al inicio de cada texto figura una nota de referencia donde se indican los datos correspondientes a su primera impresión.

© Todos los derechos reservados, ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento escrito del editor.
© De los textos: Los autores
© De las reproducciones: Ciria – VEGAP
Edición: 1200 ejemplares

Depósito legal M-27087-2023
ISBN 978-84-09-53588-0
Impreso en España

Fotografía de cubierta:
Mixed Poems I
Serie Procedimientos. 2016-2017.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Cortesía Galería Ojos del Barroco, Málaga.

6 CAN YOU SPELL YOUR NAME? **Hank Herron** **13** EL CUERPO DE LA FORMA: LA PINTURA DE JOSÉ MANUEL CIRIA **Melanie Mariño** **28** EXAMEN Y PROYECCIÓN DEL SER: LAS PINTURAS DE RORSCHACH DE CIRIA **Donald Kuspit** **45** LA LÓGICA CIRIANA Y LA PINTURA DE LA PRECONSTRUCCIÓN **Mark Van Proyen** **58** CIRIA: FIVE SQUARES **Carlos Delgado Mayordomo** **90** ¡MURALES BLANDOS! SOCIEDADES LÍQUIDAS **Ricard Planas** **96** CIRIA: PINTURA PARA REMOVER CONCIENCIAS **Esther Esteban** **105** PENSAMIENTO Y MEMORIA, HIPOPÓTAMOS Y ELEFANTES. UNA CONVERSACIÓN CON JOSÉ MANUEL CIRIA **Ruth Osaye Silberman** **116** JOSÉ MANUEL CIRIA: LA PINTURA COMO ESTRATEGIA **J. Óscar Carrascosa** **122** JOSE MANUEL CIRIA: EL SISTEMA DE LA PINTURA **Gracia Ramírez Cruz** **133** JOSÉ MANUEL CIRIA: EXPLORANDO TERRITORIOS ABSTRACTOS **Eman Grima** **137** MASCARADA **David Anfam** **142** MOVIÉNDOSE A TRAVÉS DE LO ONÍRICO. PINTURAS DE JOSÉ MANUEL CIRIA **Robert C. Morgan** **155** MAGMA ORGÁNICO **Laura Revuelta** **161** ¿UN MUNDO U OTRO? ¡UN MUNDO Y OTRO! CIRIA EN UN CONTEXTO INTERNACIONAL E HISTÓRICO **Aldwin Kroeze** **171** A MODO DE PRÓLOGO Y AGRADECIMIENTO **José Manuel Ciria** **175** UN CUENTO PARA JOSÉ MANUEL CIRIA: BENJAMIN PERET Y LA ROSA DE ÓPALO **Miguel Logroño** **184** BOHEMIAN RHAPSODY (O LA EMANCIPACIÓN BARROCA) **Andrés Isaac Santana** **197** ¿QUÉ PINTA ESTO AQUÍ? (O DE LA INQUIETANTE CONDICIÓN DE LA PINTURA HÍBRIDA DE JOSÉ MANUEL CIRIA) **Fernando Castro Flórez**

Can you spell your name?

Hank Herron

Pensé que era italiano. El equívoco tiene que ver, en todos los sentidos, con las dificultades de pronunciación. He interactuado, si tal palabra significa algo, con demasiados taxistas en Manhattan como para llegar a aceptar que no entender nada puede ser mejor que tratar de aclarar el remoto lugar del que procede el conductor que no para de hablar en una lengua impronunciable. Lo único decisivo es tratar de no perder la vida tratando de llegar al destino deseado. Fue en una apretada inauguración en una "glamurosa" galería de Chelsea cuando escuché el *equívoco apellido* en boca de Donald[1] que, dejando de lado descaradamente, las golosinas visuales globales que proliferaban como setas en aquel espacio repleto de hipsters, me dijo, con un brillo de entusiasmo inusitado en los ojos, que era un "pintor muy bravo", uno de esos *maestros contemporáneos* (eso añadió sin miedo a resultar exagerado) al que definía como un "ilusionista abstracto". Con una pizca de humor psicoanalítico y soberbia erudición latina apostillo: "Timeo Ciria et pictura ferentes". Tuve que recurrir, no me da miedo contarlo, a Google para desentrañar esa arcana referencia a los *regalos envenenados* en boca de Laocoonte. En esa ocasión, con el bullicio pos-humano y la copa de champán repulsivamente caliente en la mano, apenas presté atención y no imaginaba que estaría un día presentando un imponente volumen de escritos críticos (algunos de ellos perversamente esotéricos) sobre su pintura.

Con la tenacidad que le caracteriza, Donald me envió un catálogo a mi oficina en Houston Street sin que, en aquel momento, tuviera ni siquiera tiempo para abrir las páginas de ese volumen (este término, como insistiré, alude también al impresionante porte de todas las publicaciones de este artista), dada la cantidad de material "indeseado" que llega hasta el antro donde convierto la procrastinación en un ejercicio de precisión matemática. Apenas dos semanas después un desconocido apretó enérgicamente mi mano y comenzó a hablar como si nuestra amistad se hubiera forjado viendo *American Graffiti* en el lejano día de su estreno. Resultó ser Ciria que daba por efectuados los "protocolos" de presentación con aquella vertiginosa alusión que hiciera Donald y la "publicación" (así la calificó) que me había mandado. La situación era de lo más embarazosa, entre otras cosas porque ignoraba si el interfecto era un pintor de marinas o naturalezas muertas perfectamente "pompiers", un rompe-platos epigónico[2] o un manierista de la geometría atrapado en la nostalgia de la psicodelia. La locuacidad de ese "ilusionista abstracto" (repentinamente recordé esa descripción que me legó mi colega) hacía que, por lo menos, no tuviera que esforzarme en decir nada.

El entusiasmo contagioso de Ciria en su perorata "improvisada" en nuestro primer contacto hizo que reforzara mi creencia de que no era otra cosa que uno de tantos italianos que había buscado hacer fortuna en la Gran Manzana. Antes de que pudiera darme cuenta estaba embarcado en una limusina que, según afirmó sin vanagloria era un medio de transporte al que "ocasionalmente" recurría, especialmente si algunos de sus compatriotas atolondrados le visitaban. Comencé a experimentar el Síndrome de Estocolmo: convertido en un turista patético en la ciudad en la que sobrevivo desde hace más de cinco décadas. No estaba preparado, ni mucho menos, para lo que me encontré en el estudio de La Guardia Place.

1 El autor tiene la "manía" de dejar los nombres sin apellidos, apelando a una suerte de familiaridad. Podemos deducir del contexto que se trata del crítico Donald Kuspit. [Nota del traductor].

2 La alusión es bastante críptica, pero, tras realizar una consulta a un Catedrático recién jubilado de la Universidad de Iowa, sospechamos que esta es una malévola alusión a Julian Schnabel que realizó una serie de cuadros con platos rotos que, de acuerdo a su biografía "vasariana" tendrían que ver con su torturante trabajo de fregarlos previamente en un sórdido restaurante. [Nota del traductor]



Primer estudio de Londres. Shepherdess Walk (Shoreditch). 2013.
Up and down the City Road / In and out The Eagle / That's the way the money goes / Pop! goes the weasel.

Donald no había exagerado: Ciria es, sin ningún género de dudas, un *maestro de la pintura*. Sabe lo que hace y, además, sabe muchísimo de ese arte que, según repiten charlatanes de feria está "obsoleto". La noche había impuesto su dominio, pero los inmensos cuadros iluminaban la confusión en la que me encontraba. Todo me resultaba, al mismo tiempo, familiar e inquietante y eso me llevó a protegerme, de forma provisional, en meandros mentales "psicoanalíticos". Ciria, con la fuerza propia de Sansón, movía obras sin que yo pudiera auxiliarle, tan aturdido como estaba. El verbo "italianizante" no cesaba y eso reforzaba mi mutismo que no parecía inquietar lo más mínimo al *vigoroso pintor* que efectivamente tenía algo de "ilusionista" aunque más "concreto" que abstracto. Finalmente me atreví a preguntar cuántos años había tardado en realizar toda esa impresionante cantidad de obras y, para aumentar mi perplejidad, me respondió que era el resultado de "los últimos meses de trabajo". Pensé que tendría un ejército de *asistentes*. Me equivocaba. Ese patinazo conversacional hizo que tratara de tomarme un respiro de silencio prolongado. Los cuadros seguían "desfilando" en una danza de intensidad que nunca decrecía. Con el mínimo coraje que recuperé me atreví a preguntar si estaba pensando en catalogar, en algún momento, su obra. No sabía lo que se avecinaba: abrió una puerta del estudio y con un gesto teatral de la mano, como si fuera el Sarastro de *La Flauta Mágica*, mostró lo que llamó "una parte de mis publicaciones".

No es fácil describir la cantidad de "volúmenes" que doblaban las baldas de estanterías metálicas. Más que catálogos parecían tomos de enciclopedias. Tras tantos años de travesía en el mundo del arte, pensaba que (casi) nada podría sorprenderme. También en eso me equivocaba. Ciria había, tal vez, batido el "record Guinness" *catalográfico*. Conjeturé que la fuerza de sus cuadros y su desenvoltura para moverlos podía deberse al "entrenamiento" prolongado de *levantamiento de "publicaciones"*. Más allá de este *private joke*, comprobé que algunos de los críticos que se habían ocupado de su obra no me eran nada desconocidos. Robert[3] y Donald, según reconocía el propio pintor, habían "entendido bastante bien" lo que se traía entre manos, aunque él, como apostilló sin ruborizarse, seguía esperando "*el texto*".

La enorme simpatía de Ciria, que asocié con el término *chiachieronne* que me "regalaron" en la Biennale del 89 (aquella en la Jean Clair demostró que la *figura* podía estar más allá de los maniqueísmos idiotizantes), hizo que esa noche en su estudio fuera mágica, el preludio operístico de unas "arias di bravura" que, en distintas ocasiones, me regalaría[4]. Agradecía infinitamente me dispensara de la "carga" de todos aquellos

3 Robert C. Morgan [Nota del traductor].

4 Al escribir en este rapto de "belcantismo" me surgió la duda sobre las "pasiones" musicales de Ciria y le pregunté cuál era su grupo favorito, respondiendo que "Lee Zeppelin" para, de inmediato, corregir: "Led Zeppelin. Es Led, ha sido el corrector". (Todo el mundo se equivoca, hasta en los gustos musicales). [Nota del autor].



Segundo estudio de Londres. Mallow Street (Shoreditch). 2015.

"imponentes volúmenes" que, como me dijo sin malicia, llegarían "a su debido tiempo" a mi oficina. Cumplió prontamente *la amenaza* y así comencé, literalmente, a sumergirme en el océano de su estética. Donald tenía toda la razón del mundo cuando escribió lo siguiente: "Me aventuraré a afirmar que José Manuel Ciria es un gran pintor, con ello me refiero a que tiene un dominio absoluto de su medio de expresión y de sus herramientas, la pintura y el vocabulario modernista de la abstracción, tanto gestual como geométrica". Yo también podía *aventurarme* a repetir palabra por palabra lo que acabo de citar, especialmente cuando comparo mentalmente el impacto estético de sus cuadros con el panorama anodino de casi todas las exposiciones que tengo que tragarme por "compromisos" profesionales.

Contra mis hábitos tendentes a la misantropía, decidí llamar a Ciria para "continuar la conversación", si bien en nuestro primer encuentro había estado más seco que las tablas del rancho de *The Searchers*[5]. Tres días después adorábamos un T-bone steak sangrante en Smith & Wollensky, el restaurante favorito de Glenn[6]. Fuera por la excitación culinaria o la súbita incontinencia verbal, solté un chiste tontorrón sobre los cuadros de mi comensal que estaban al punto *rare*. No sé si aquello le molestó o le pareció "raro y sangrante", lo cierto que es que comenzó a despotricar sobre el chardonnay de Napa Valley que nos habían servido. Parecía obsesionado con Sicilia, en una compulsión de repetición que podría estar (des)enraizada en el recuerdo de su tierra natal. Una y otra vez, en un tsunami verbal, insistía en la necesidad de un vino siciliano al que considera "the best of the world". La carne, visualmente deliciosa, terminó acartonada en ese turbulento parlamento enológico.

En el MoMA tuve la revelación de que había estado atrapado en ridículas especulaciones sobre la patria del "ilusionista abstracto". Una película me sacó de mis desvaríos: *Ciria pronounced Thiria*[7]. Resulta que este extraordinario artista es español, aunque haya nacido en Manchester y haya vivido en infinidad de ciudades, entre otras en esa Roma que es, afortunadamente, algo más que un hermoso sueño. Como no podía ser de otro modo, dejé que en mi mente resonaran las especulaciones pictóricas de Velázquez, Goya o Picasso. Pero también esa súbita emergencia de una soberbia *tradición artística* hizo que pensara que Ciria era un artista, al mismo tiempo, enraizado y *transterritorial,* tan cercano al informalismo español de un pintor como Tàpies (por cierto, maltratado en una malévola nota de una crítica, valga la paráfrasis cervantina, "de cuyo nombre no quiero acordarme", que sugería que sus cuadros eran "too pretty") como a la *modern painting* de la Escuela de Nueva York. Como han apuntado aquellos que han pensado con más rigor del que yo

5 La película que John Ford estrenó en 1956 y que, en España, recibió el extravagante título de "Centauros del desierto". [Nota del traductor].

6 Dada la incertidumbre que este nombre generó en nuestro ejercicio de traducción, tuvimos que recurrir al autor del texto que, amablemente, aclaró que se refería a Glenn Lowry, director del MoMA. [Nota del traductor con el auxilio del autor].

7 Se trata de la película dirigida por Artur Balder que se presentó en mayo del 2013 en el MoMA de Nueva York. [Nota de José Manuel Ciria].

mismo podría desplegar en torno a la obra de este pintor, en sus obras *sedimentarias* hay romanticismo y aliento barroco, entusiasmo y reflexión, visceralidad (sangrienta me atrevo a insistir en recuerdo de aquel filete que se nos atragantó por culpa del caldo inadecuado) y sobriedad monumental. Ni siquiera tiene miedo a transitar por la figura, especialmente cuando hay, en todas sus obras, una pulsión carnal, un deseo frenético que pone en marcha todo.

No podía quitarme de la cabeza los *poderosos* cuadros de Ciria. Necesitaba reencontrarme con él y tratar de "verbalizar" algo que no fuera una soberana estupidez. Una mañana de calor atroz le llamé para decirle que me gustaría visitar de nuevo su estudio dado que estaba a tres calles (algo que, por cierto, era falso porque me encontraba en la puerta del Whitney Museum indignado tras soportar una "lectura" operaista sobre la decolonización del sistema del arte). Con su característico entusiasmo contagioso me dijo que pasara cuando me diera la gana. Nada más entrar me ofreció un *bloody mary* que, según dijo sin jactancia, era su "especialidad". Delicioso ciertamente. Evité, en ese momento, establecer analogías entre el cóctel, el color dominante de sus pinturas y el *rare steak*. Con todo, no pude, en un *déjà vu* fatal retomar el asunto de "Sicilia" que me rondaba desde aquel vino vilipendiado. Ciria, con la amabilidad de una cuidadora de *kindergarden* terminó por aclararme que se refería a "Vega Sicilia"[8]. Súbitamente, sin venir a cuento, el "ilusionista abstracto" que, en mi modesta opinión, es un materialista crudamente concreto, empezó a divagar sobre la "Macallanización de la crítica". En torno a Ciria surgían setas alucinógenas o palabras críticas. Ya había patinado lo suficiente como para volver a meterme en un bucle de rarezas. La cosa venía de lejos o, para no ser tan impreciso, era el resultado de una desternillante conversación regada generosamente con el whisky escocés.

Gracias al recuerdo de los delirios en torno a copazos de Macallan, comprendí que Ciria tenía críticos *cómplices,* "delincuentes habituales" fue el *cariñoso calificativo* que empleó ese día en el que estaba, por cierto, entregado a la extraña tarea de reproducir su rostro en caretas que iba a instalar en una estatua de La Guardia Place. La *fortuna crítica* de Ciria es evidente: sus "volúmenes" son la prueba de que se ha escrito mucho y bastante bien sobre su obra. Son, no exagero, cientos los ensayos que se han publicado sobre su obra, algunos de ellos con una erudición que está en el límite de lo "patológico". El *dossier de prensa* sobre sus exposiciones está formado por miles de páginas, un material que nadie en su sano juicio podrá abordar si no tiene la energía desbordante que este pintor atesora.

Este tercer volumen de textos críticos sobre su obra es la *prueba incontestable* de la relevancia de este gran artista. Podemos afrontar estas páginas como un "material académico" en el que se ofrecen numerosas claves *hermenéuticas* y también se establecen contextos históricos y analogías con otros creadores. Sin duda, esta lectura atenta y sistemática es oportuna, aunque prefiero contemplar estos discursos como *encuentros amistosos,* rastros de conversaciones, celebraciones cómplices, notas de un cuaderno de bitácora colectivo. Ciria lleva décadas dialogando con la crítica, buscando escritores que sean capaces de ir más allá de la *ecfrasis,* tratando de generar *traducciones poéticas* de sus obras. Él mismo es, ciertamente, el más agudo de sus críticos, desplegando brillantísimas teorizaciones en torno a su *Abstracción Automática Deconstructiva* (con las lúdicas permutaciones discursivas que ha plantado), demostrando rotundamente que la fórmula de "tonto como un pintor" solo la puede seguir repitiendo un "tonto post-duchampiano".

Ciria no descansa nunca o eso sospecho. Su risa contagiosa puede llegar a desarmarte. Es mentalmente tan rápido como imagino que lo será pintando. Y está extraordinariamente bien orientado. Un día nos encontramos, sin habernos citado, en la armería del Metropolitan. Mientras me abrazaba como un oso, susurro en mi oído una fórmula que volvió a sonarme a "enigma": "Hank, Thomas está a punto de sacar la daga". Me guiñó, con picardía "italianizante", un ojo. Recuerdo perfectamente que de inmediato comenzó a hablar, sin venir a cuento, de la exposición *Pictures.* Fue como si me precipitará en un abismo sin fondo hasta 1977[9]. Ciria, con sibilina intencionalidad, repetía la palabra "after", sabedor de que no quería *retornar* a esos "apropiacionismos". Remató la faena con una frase incontestable: "todo es cuestión de pronunciación".

8 Hank Herron, en un mail del 26 de mayo de 2023, nos hace saber que solamente pudo desentrañar completamente el "enigma" cuando tuvo el "sublime placer" (sic) de beberse una botella de Vega Sicilia en una fría tarde otoñal gracias a la "inmensa generosidad" (doble sic) de su amigo, así le califica, José Manuel Ciria.

9 Por razones evidentes, considero innecesario dar más propaganda a una exposición que ha terminado por ser "canónica" e incluso me ha llevado a citar en vano a Pierre Menard. [Nota del mismísimo *autor*].



Exposición "Ciria Beyond"
Monasterio de Prado,
Valladolid. 2010.



Texto catálogo exposición “Ciria Beyond”. Monasterio de Prado. Junta de Castilla y León. Valladolid, Marzo 2010

El cuerpo de la forma: la pintura de José Manuel Ciria

Melanie Mariño

La pintura “¿Dónde está Wally?” de José Manuel Ciria, de 2005, toma su título de un libro infantil atesorado por uno de los hijos del artista. El libro se recrea en el juego del escondite que siempre gusta a los más pequeños, quienes se dedican a urdir una y otra vez y de forma compulsiva la aparición y desaparición de objetos preciados, entre los cuales, por supuesto, se cuentan ellos mismos. Se trata del juego “fort/da” que tanto intrigaba a Freud al observar a su nieto de dieciocho meses arrojar lejos un carrete de cordel —*fort!* (“se va”, en alemán) — sólo para recuperarlo después tirando del hilo — *da!* (“aquí”, en alemán). Freud percibió en ese gesto cándido e insistente el empeño que el niño ponía en dominar las ausencias de su madre[1].

Ese mismo ritmo de acción e inacción, de aquí y allí, palpita en la obra de Ciria allí donde la forma abstracta regresa una y otra vez al escenario de una desaparición. Una retícula de doce compartimentos orquesta la monumental pintura, que mide 152,5 por 122 centímetros. Cada panel registra gestos diversos: un *staccato* de puntos, unas manchas y salpicaduras exuberantes, unos campos de color irregulares. Estas variaciones anuncian, sin palabras, la ejecución de una acción: el acto de creación de una superficie pictórica. Bajo ese plano no lingüístico, no obstante, subyace un inmenso campo de cuestiones especulativas acerca de la forma plástica y el lenguaje. Quizás todo se reduzca a una pregunta: ¿Es posible poner fin a la oposición entre azar y estructura, entre idea e imagen visual, entre abstracción y figuración? El “mundo de formas” de Ciria insiste en que esta es la labor de la pintura en este cambio de siglo... después, sobre todo después, de las numerosas proclamas apocalípticas sobre la muerte del arte.

Memoria

Después de una década de experimentar con la pintura figurativa, Ciria, madrileño nacido en Manchester, llegó a la pintura abstracta a finales de la década de 1980 —el verdadero “salto”, tal como lo califica el artista, se produce después de “Cuaderno de notas”, en 1990—. Por toda Norteamérica y Europa, los años ochenta fueron testigos de la eclosión de la figura en la pintura de vanguardia. El crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, por poner un ejemplo, agrupó bajo el estandarte de *Transvanguardia* las obras de Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Nicola de Maria y Mimmo Paladino. En otros sitios se les asignaron también nombres a artistas de similar talante: los *Neue Wilden* de Georg Baselitz y Anselm Kiefer, en Alemania, o Julian Schnabel y David Salle en los Estados Unidos. Estos artistas funcionaban a modo de nómadas culturales que deambulaban a su antojo a lo largo de la historia, entretejiendo mitología personal con imaginería histórica, trasteando como unos “manitas” con toda suerte de motivos y estilos, de tal modo que lo clásico formase aposición con lo pop, que Cristo reapareciese como Baco, que el bestiario medieval floreciese a partir del verso moderno.

Para los críticos de entonces, la ascensión de la pintura figurativa proclamaba el final de la modernidad o, mejor dicho, de la modernidad reducida al escándalo de la abstracción formal. Resulta significativo que fuese en ese momento del declive de la abstracción moderna —o, quizás, de su más descarnado desprestigio— cuando Ciria emprendió la investigación forense de su anatomía. En cierto modo, este peculiar proyecto evoca alegóricamente al estatus del pintor como un intruso en la historia del arte contemporáneo. “Forma parte de la moralidad”, escribió Theodor Adorno como intelectual en el exilio, “no sentirse como en casa en la casa propia”[2].

Naturalmente, no se puede destacar la separación de Ciria respecto a su tiempo sin hacer también hincapié en su profunda vinculación con su lugar. Al fin y al cabo, estuvo muy ligado a los acontecimientos que se dieron en el arte y la cultura españoles de la década de 1980. Tras el gris paisaje cultural que imperó en los

1 La repetición simbólica por parte del niño del acontecimiento traumático sentaría las bases de la teoría freudiana de la compulsión de repetición que Freud reformuló como el principio de la pulsión de muerte. Véase Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, en *Obras Completas*, Ediciones Orbis, 1988 (trad. Luis López-Ballesteros).

2 Teodor Adorno, *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Akal, 2006 (trad. Joaquín Chamorro).



Fosfeno de cabeza
Serie La Guardia Place. 2007.
Clorocaucho sobre aislante térmico.
200 x 200 cm.
Colección Ars Fundum, Madrid.

años setenta con el régimen de Franco, por todo el país los artistas volvieron a pintar y los galeristas y críticos acudieron a su llamada. En 1984 se expuso en La Caixa de Barcelona y en el Palacio Velázquez de Madrid "Origen y Visión. Nueva pintura alemana". Al mismo tiempo, el zaragozano José Broto o el mallorquín Miquel Barceló también expusieron individualmente por primera vez.

Y podemos remontarnos todavía más atrás. El camino a la pintura española de los setenta y los ochenta lo pavimentaron en realidad los informalistas españoles de la década de 1950, como Antoni Tàpies, que fundó Dau al set en Barcelona en 1948, o Manolo Millares y Antonio Saura, quienes en 1957 se asociaron con otros artistas para gestar el grupo El Paso en Madrid. A su vez, la experimentación de éstos con la abstracción no podría haber tomado forma sin el ejemplo de la vanguardia histórica —más concretamente, de la obra de Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí. Y todo ello influido — algo por demás inevitable — por el rico legado del gran romántico Francisco de Goya y de los maestros del Barroco español, Velázquez, Zurbarán, Murillo...

Este inventario de la pintura española resulta artificial y provinciano, puesto que la genealogía de un artista determinado se extiende necesariamente más allá de los confines del patrimonio — piénsese en Velázquez y su exposición al espacio de la pintura flamenca, o su



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

Hard talk
Serie Cabezas de Rorschach III. 2010.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



encuentro con Roma, o sus flirteos con Tiziano y Ovidio. De hecho, las líneas que sigue una influencia son más profundas y distantes y la propia noción de influencia está siempre teñida por la peculiar ansiedad que diagnosticaba el crítico literario Harold Bloom, cuya inflyuente revisión del romance familiar de Freud concluye con el "apofrades", o el retorno de los muertos.

La formación histórica de determinada obra, parafraseando a Bloom, evoca el recuerdo de los sólidos precursores que la cimentan. Con el fin de abrir un espacio imaginativo para un tipo muy personal de rememoración, Ciria va y viene, fluctuando entre Velázquez y Miró, entre el Surrealismo y el Suprematismo y siempre entre el Expresionismo abstracto y el "Art Informel". Este movimiento oscilante revela la forma paradójica de la memoria. Pues no se puede forzar una sinonimia entre la memoria y la retrospección. Lo que ocurre, más bien, es que su línea, tal como intuyeron grandes modernos como Freud y Proust, va siguiendo las serpenteantes volutas de la supervivencia y de la anticipación, de unas ruinas en las que se infiltra la expectación.

<< **Cabeza-casco**
Serie Cabezas de Rorschach III. 2011.
Óleo sobre lienzo. 45,5 x 45,5 cm.
Colección particular, Oporto.

"¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo", se pregunta el joven Proust, "ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmover y alzar en el fondo de mi ser?". Este pasaje remite a un recuerdo visual fugitivo que se retrae obstinadamente de su mente consciente mientras reflexiona: "Ya no siento nada, se ha parado, quizá desciende otra vez, quién sabe si tornará a subir desde lo hondo de su noche. Hay que volver a empezar una y diez veces, hay que inclinarse en su busca".[3]

En dos pinturas de la serie "Abstract Memory", de 2009, el plano pictórico se muestra dividido en una retícula de tres por tres, cuyos campos geométricos planos de color negro y gris pálido esbozan un guiño al entramado en perspectiva de Paolo Ucello a la vez que reproducen el paradigmático emblema moderno de lo no mimético, lo antinatural. Su estructura se ciñe a la del lienzo y multiplica los ejes horizontales y verticales de su soporte bidimensional, que se mantiene apartado, como una entidad autónoma por sí misma que podría separarse del fluir de la vida cotidiana.

Pero esa autonomía era un mito, tal como hábilmente demostraron las composiciones de Mondrian. En sus lienzos romboideos, la retícula se ve truncada a veces por el borde que enmarca el lienzo, lo que dirige la atención al arbitrario aislamiento de la pintura respecto al mundo que la rodea.[4] Esta oscilación entre acercamiento y alejamiento se escenifica en los lienzos de Ciria mediante la lógica del marco dentro del marco —concretamente, por la delineación de un doble contorno alrededor de la retícula. Estos gruesos márgenes señalan a la naturaleza parcial y fragmentaria del campo pictórico. Sus contornos parecen superfluos, quizás incomprensiblemente ornamentales, debido a que parecen pertenecer a otro discurso: operan a la manera de los marcos de las viejas obras maestras de la pintura, que dejan algo retrasada la superficie del cuadro para hacer patente su unidad con el mundo de quien lo contempla.

Dos líneas de memoria convergen en cada una de las composiciones. Por un lado está la historia ambivalente de la retícula, que nos recuerda que la pintura moderna ha conservado la integridad del plano pictórico y a la vez la ha transgredido. Y además está la batalla entre la atracción centrípeta de cada uno de los paneles cuadrados respecto de los trazos gestuales, por una parte, y la oleada de energía que emiten esos propios trazos y que despoja a la retícula de su tendencia al estatismo, por la otra.

3 Marcel Proust, "Por el camino de Swann", *En busca del tiempo Perdido*, tít. I.

4 Véase Rosalind Krauss, "Retículas", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, 2009 (trad. Adolfo Gómez).



Self-portrait
Serie Cabezas de Rorschach III. 2010.
Óleo, carboncillo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Looking Inside II
Serie Cabezas de Rorschach III. 2012.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.



Looking Inside I
Serie Cabezas de Rorschach III. 2012.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.





Looking Inside V
Serie Cabezas de Rorschach III. 2012.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.
Colección particular, Madrid.

En estas pinturas, las salpicaduras contrapuestas de color cadmio, amarillo cromo y blanco, o de rojo, blanco y negro, reestructuran cada compartimento y lo convierten en un escenario para la acción, por utilizar la vehemente descripción que hace Harold Rosenberg del Expresionismo abstracto.

Por todas partes, los generosos toques del pincel de Ciria y las raspaduras vigorosas de su paleta pregonan su deuda con Pollock. Pero existe también un abismo que separa las viñetas de Ciria de las redes intrincadas y omnímodas de Pollock, en las que se entrelazan líneas finas y gruesas, chorreantes y salpicadas, donde se arremolinan, se entretejen, discurren y se combinan madejas texturadas de color con un dinamismo convulso en unos sitios y con una delicadeza sumisa, casi etérea, en otros. Esa alternancia volátil de decisión y azar de Pollock brinda a cada pintura un vestigio de acontecimiento espontáneo y material. Ciria logra traducir ese acontecimiento en forma de numerosas señales de lo salvaje, lo corpóreo, lo automático; en realidad, del inconsciente.

Para ser más certeros, los trazos de Ciria resaltan la dimensión de automatismo surrealista de la materialidad de Pollock, de tal modo que la violencia primaria de los brochazos y raspaduras de Ciria amenaza en todo momento con hacer que implosione la estabilidad de la retícula. Si las pinturas goteantes de Pollock arremeten contra la cualidad orgánica de la forma, las obras de Ciria consiguen dar una apariencia casual a sus fragmentos. Cabe señalar los nítidos contornos de sus manchones, de donde brotan líneas y puntos que se convierten en protuberancias biomórficas que recuerdan a Miró. Los propios cuerpos desfigurados por los trazos abstractos se abren camino poco a poco como si de un descubrimiento arqueológico se tratase. El sueño de la abstracción, al parecer, siempre sacará a la luz las vísceras de su otro.

Alquimia

Puede resultar sorprendente enterarse de que Ciria ve su obra como pintura conceptual. Nada de eso es ajeno al minimalismo y al Arte conceptual, que dependían de las permutaciones de un sistema predeterminado para investigar un problema determinado y, lo que es más importante, para evitar la subjetividad. No obstante, resulta la antítesis de la pintura concebida como el último bastión de la autoría.

Para LeWitt, la idea es una máquina que genera arte. En su obra, Ciria ha puesto en marcha una de tales máquinas de pensar. Su máquina traza tres círculos. El primero diagrama cuatro componentes: niveles pictóricos, registros iconográficos, técnicas de control aleatorio y compartimentación; el segundo triangula memoria, experiencia y tiempo; el tercero subdivide su "oeuvre" en diferentes series. El principio regulador de todo ello es sencillo: si juntamos los discos se genera una "combinatoire" que regula las variaciones pictóricas de cada serie. La metódica aplicación que Ciria hace del azar en la

resolución del problema de la pintura posee una lógica alquímica: logra maquinar una semiótica de la pintura.

La denominación que Ciria otorga a su metodología conceptual es "Abstracción automática deconstructiva". Como implican los términos "deconstructiva" y "automática", el sistema de Ciria es bilateral. Es "deconstructivo" en su investigación de las posibilidades de la pintura — el expresionismo gestual, la retícula, el monocromo o el campo de color son algunos de los indicadores de esas posibilidades. Pero su enfoque deconstructivo también hace patente un profundo compromiso con el dibujo y la escritura automáticos del Surrealismo, que pretendía movilizar las fuerzas del inconsciente para liberar la energía de la libido del sujeto. Si bien dicha técnica generaba una inscripción sin control, esa escritura a su vez restaba protagonismo al sujeto; su mecanismo no es tanto unificador como conflictivo y compulsivo. De ahí que el autómata mecánico fuese una figura preeminente para los surrealistas.

Pero existe otro impulso que acelera la compulsión cognitiva en la obra de Ciria. Resulta evidente que Ciria se sirve de una estructura (la retícula) para encaminar las huellas del sujeto (la salpicadura) por la cuerda floja que se alza entre el sistema y el azar. Aunque existe otro camino que atraviesa ese sistema, que puede concebirse a través de la afinidad del artista por la alquimia. Aquí la figura relevante es el artista como mago[5].

Existe un ritual gallego que se remonta a la Edad Media. Rodeada de velas, una figura con una capa marrón y el rostro tiznado preside una ceremonia con un caldero de barro que contiene aguardiente, limón y granos de café y cuyo contenido flambeado va vertiendo con un cucharón una y otra vez sobre el fuego. Recita un conjuro para mantener alejados a los espíritus malignos y los participantes le van coreando: "Queimada". Hacia el final se hace una pausa cuando todos formulan en silencio tres deseos, uno por cada ingrediente del líquido llameante. Finalmente, beben la poción mágica para así propiciar la buena suerte para el año venidero.

Ciria escenificó este ritual la pasada Navidad para quien esto escribe y algunos amigos más. Aquello constituyó un hipnótico recordatorio del poder de la alquimia y la magia, que pueden suscitar otra serie más de preguntas: ¿Podría el automatismo de Ciria verse ensombrecido por la posesión? ¿Podría la deconstrucción que hace el artista de la pintura no mimética evocar la mimética? ¿Es la figuración el cadáver que Bataille identificó como origen de los tabúes o los muertos concebidos como fuente de magia? El artista inició su carrera en la pintura figurativa y —algo por demás significativo— la figura nunca ha salido de su encuadre.

El ejemplo más obvio de la ambivalencia de Ciria acerca de la figura podría ubicarse en su serie de fotografías de mujeres, de gran formato y pintadas. En la serie, titulada "Odaliscas", los desnudos femeninos yacientes, ocasionalmente despatarrados, se ven salpicados de franjas de rojo y blanco que traducen las líneas ondulantes del cabello y la indumentaria de la pintura renacentista italiana a los códigos propios de la muerte y la pornografía: son jirones de una mortaja e instrumentos de *bondage*. En otra pintura, "Sueño" (2005), la figura sentada y vestida de una mujer anónima se ve generalizada, es despojada de los rasgos que la caracterizan por el pigmento rojo y negro arrojado sobre su rostro y su cuerpo, mientras que el borde inferior chorrea pintura blanca. El trazo pictórico de estas obras representa una especie de violencia contra la piel de la imagen. Como los graffiti que agreden la superficie sobre la que se inscriben, los trazos abstractos de color de Ciria invaden el espacio de la figura humana. Atraviesan la textura analógica de la fotografía para anular la representación en favor de la acción o, más concretamente, para cancelar lo representativo por medio de la acción.

Y luego están las caras o, más propiamente, las máscaras. La serie "Máscaras Shandenmaske" (2008) recurre a un módulo ovoide en tamaños y números diversos, con frecuencia bisecados verticalmente y compartimentados por medio de manchas y estrías de color. Como las máscaras africanas que pueblan el loft del artista en La Guardia Place, estas cabezas son implacablemente planas y carentes de rasgos psicológicos... incluso la que aparece como un discordante cráneo licuado en "¡Oh! (Días salvajes)".

Algunos de los críticos de Ciria han relacionado su máscara con el velo, vinculando su forma al acto de ocultación. Pero el encantamiento mágico privado que supone para Ciria la máscara está más cerca de la revelación intelectual y sensorial que para el gran antropólogo Claude Lévi-Strauss, tal como éste la experimentó en el entorno de los oscuros salones del Pacífico Norte del Museo de Historia Natural, donde Franz Boas instalase dioramas de distintos grupos étnicos enmarcados por postes tótem y hornacinas tenuemente iluminadas con máscaras, vestimentas y herramientas de ornamentación recargada, como "pilas tambaleantes de tesoros perdidos". Parafraseando la rapsodia de Baudelaire en las primeras líneas de "Correspondances"[6], Lévi-Strauss escribió en un ensayo de 1943: "Hay en Nueva York un lugar mágico donde se dan cita los sueños de la niñez, donde inmemoriales troncos de árbol cantan y hablan, donde objetos indefinibles observan al visitante con la fijeza ansiosa de rostros humanos"[7].

En este carnaval burlesco de formas y motivos Lévi-Strauss percibía líneas de similitud, que plasmó en su obra en forma de un sistema de relaciones que podían entenderse de manera precisa por el valor diferencial entre una y otra. Esta fue, naturalmente, la tarea emprendida por la "Guitarra" (1912) de Picasso. Quizás rindiendo homenaje a la apreciación que tenía Picasso de la relación entre la modernidad occidental y el arte africano (la máscara Grebo), las "Shandenmaske" no imitan tanto los rasgos formales de las máscaras africanas sino que más bien se ocupan de atender a su lección semiótica. Si el arte constituye signos, esos signos son arbitrarios: es decir, están desvinculados del conocimiento anatómico, liberados de la responsabilidad de semejanza. Prescindiendo del volumen, las máscaras de Ciria se sirven del color y la línea para subrayar esta arbitrariedad, de modo tal que un simple plano puede representar distintas partes del rostro humano y la forma entera una red de relaciones formales abruptas y discontinuas. Claro que el espectador puede hacer esta lectura solamente a través de los valores de la representación figurativa, sólo a través de su diferencia con otra. La arbitrariedad es limitada[8].

Por último, regresemos a la serie más reciente de Ciria, "Abstract Memory". Sus formas no hacen referencia a objetos ni abstraen sus formas. Sin embargo, su vocabulario no mimético y su sintaxis compositiva conservan la cualidad y el sistema del arte mimético precedente. Podría objetarse que esto es aplicable a toda pintura abstracta o, dicho de otro modo, uno podría ser capaz de leer incluso signos tan rigurosamente abstractos como la cruz o el signo de suma como una figura vertical sobre un terreno llano. El plano pictórico como tal siempre se nos mostrará como algo contingente, como una pieza desprendida de un todo mayor. Abstracción y figuración constituyen siempre una única entidad.

Color

El análisis semiótico reinterpreta la pintura como un lenguaje. Pero la autonomía absoluta del color se alza como un obstáculo para esa circunscripción lingüística[9]. Podrían nombrarse los colores de Ciria: pertenecen a la esfera total del espectro, de fuera del espectro y del acromatismo. Sus rojos son cadmio y se tornan sangre; sus amarillos son cromo para aproximarse después al naranja; sus azules son por turno brillantes, eléctricos y marinos; la tierra emerge ocre, terracota, óxido tostado; y luego está la inequívoca adopción del negro, el blanco y los grises. O bien pueden citarse las escalas de sus colores y sus funciones: si la "escala mayor" confiere estabilidad al conjunto, la "escala dinámica" altera ese equilibrio.[10] Pero esta locuaz nomenclatura es fútil: sólo conduce al silencio.

Aun cuando se ve atenazado por la disciplina de la geometría, el pigmento de Ciria, ya sea rociado, salpicado o incrustado, proporciona al espectador un respiro de silencio. "Se [adhiere] completamente a su propia especificidad", observó acertadamente Stephen Melville[11]. Lo que uno lee es un efecto que puede plantear el problema de la ornamentación (el color como algo añadido a una superficie) o bien insistir en el principio de la visión en la naturaleza (el color como referente para el paisaje).

Pero todo esto resulta irrelevante para la pintura de Ciria: no es un colorista. El color en su obra cumple la simple función de alterar la unidad de la impronta, de invocar su carácter arbitrario y particular. Dado que cada imagen emerge dentro de un campo pictórico codificado culturalmente, el espectador se ve obligado a reconocer la materialidad del signo pictórico y la total ilegibilidad de su experiencia. En este sentido, el color de Ciria va a la par que el cuerpo, que rechaza todo discurso.

El cuerpo

El cuerpo que se presenta ante el espectador en las pinturas de Ciria es antagónico al hombre de Vitrubio, el dibujo realizado por Da Vinci de un cuerpo masculino en dos posiciones superpuestas, con los brazos y las piernas extendidos, que se inscribe en las figuras geométricas de un cuadrado y un círculo. Como es bien sabido, este dibujo representa el equilibrio ideal de las proporciones humanas que se derivan de los órdenes

5 Un predecesor importante para Ciria es Joseph Beuys, cuyas intervenciones pueden parecer sumamente alejadas del contexto del arte contemporáneo español. Cualquier comparación entre la Alemania de posguerra y la España de la transición sería cuanto menos engañosa. No obstante, la combinación por parte de Beuys de fieltro, cera y grasa, entre otros materiales con valor metafísico y espiritual, testimonia una adhesión al mito, al ritual y a la magia que gran parte de la modernidad tildó de anacrónica, aunque Ciria no lo haga en su obra.

6 Esas primeras líneas rezan así: "El hombre atraviesa por florestas de símbolos/que lo observan con ojos de mirada habituada".

7 Claude Lévi-Strauss, La voie des masques (La ruta de las máscaras), 1975.

8 Este es el principio que constituye el núcleo del concepto de Saussure sobre la "motivación relativa" del signo lingüístico.

9 Véase Jacqueline Lichtenstein, The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age (Berkeley, 1993).

10 Le Corbusier y Amédee Ozenfant, *Acerca del purismo: escritos 1918-1926*, El Croquis, 1994 (trad. Amparo Hurtado).

11 Stephen Melville, "Colour Has Not Yet Been Named: Objectivity in Deconstruction," en *Seams: Art As Philosophical Context*, ed. Jeremy Gilbert-Rolfe (Amsterdam, 1996), p. 141.

arquitectónicos clásicos que esbozó Vitrubio, arquitecto de la antigüedad romana, en su tratado canónico "De Architectura".

El cuerpo de Ciria pertenece a un reino totalmente ajeno que propone la disolución de la forma buena. El surrealista disidente Bataille describió este acto con un adjetivo destinado a usarse como verbo: lo "informe", lo sin forma. Con este término, Bataille redefinió la representación como un acto de rebajamiento, de llevar las cosas al nivel de la materia básica: la araña o el escupitajo. Hay otras imágenes para este acto. Todas ellas dan un giro horizontal a la representación vertical del cuerpo humano para mover arriba y abajo el cuerpo, como el pie que mantiene erguido al hombre sobre el barro. De hecho, Bataille alegaba que el dedo gordo del pie era la parte más humana del cuerpo. Es plano, bajo, objeto de erotismo fetichista: "Somos seducidos bajamente, sin ocultamiento y hasta gritar, con los ojos desorbitados: así desorbitados ante un dedo gordo"[12]. La creación se celebra como excesiva, estática, a la vez brutal y carnal, como el asta de un toro que desgarra el ojo del torero en "Historia del ojo".

La obra de Ciria, en todo su juego con la reafirmación lógica o, mejor dicho, a través de su maestría en ese juego, transmuta la figura en materia visceral. No es accidental que sus trazos evoquen fluidos corporales como la saliva, la sangre, la orina, el esperma o la entropía de la desescamación (de la piel). Pero estas eyaculaciones no son sustitutivas de la sustancia abyecta. La "tarea" que escenifican se asemeja más a la estampación de un cuadrado negro de Malevich sobre la superficie de un incidente pictórico lujurioso en "Rusia: Mujeres, caviar y un cuadrado negro" (2004) o a la desfiguración del cuadrado, en este caso rojo, por medio de chorros similares en "La respuesta de Asís", en "Arriba" o en "Caín y Abel" (2003). Estas pinturas ponen en juego una trasformación recíproca de modo tal que la forma confronta a la forma para transformar en igual medida las categorías de la abstracción gestual y geométrica.

Cabe señalar que la no forma de Ciria se opone a la labor de sublimación que comparten las historias de algunas pinturas abstractas y figurativas. Como mucho, tal como teorizó Bataille, la producción artística se acerca a las inscripciones del arte rupestre y a los garabatos de los niños. En ambos casos, el trazo araña y raspa para deteriorar una superficie, un fondo, un soporte. A uno le vienen a la mente niños frotando las puntas líquidas y oleosas de rotuladores, ceras y dedos contra las paredes. Sus trazos son impelidos por el impulso de ensuciar, o de lo que Bataille llama "alteración".

Todo esto chirría, por supuesto, ante el andamiaje semiótico escrupulosamente edificado por Ciria para desplegar la estructura-memoria de la pintura. Pero el sistema de Ciria existe como ardid, como mecanismo para frustrar la trascendencia del cuerpo a través del raciocinio. En su obra, el cuerpo es la base. Pero su acto no carece de ingenio, a modo de verbo transitivo que traspone sin cesar los términos de lo mimético y lo no mimético. La figuración y la abstracción como tales son contaminadas, siempre abiertas desde el interior en una premeditada mutilación de su lógica, su lenguaje y su historia. Nada es idéntico a sí mismo, todo es autodiferente.

12 Georges Bataille, "El dedo gordo", en *La conjuración sagrada*, Adriana Hidalgo editora, 2003.



> **Cómic Ataraxia**
2018.
Grafito y tinta sobre papel.
34,5 x 26,5 cm. c/u

The Mexican Tiles
Serie Procedimientos.
Exposición "Territorios y Mapas".
Espacio de Producción y Difusión
de Arte Contemporáneo (ECPDAC),
CDMX (México). 2019.

Texto catálogo exposición “Ciria, Heads, Grids”. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, Noviembre 2010. / Catálogo “Rorschach Heads“. Amarillo Museum of Art. Amarillo, Texas, Mayo 2011. / Catálogo “El Mito de Prometeo”. Galería Cordeiros. Oporto, Noviembre 2011. / Catálogo “WDW-WINDOWS”. Itinerante organizada por Art’s Windows Exhibition Curators S.L. Museo de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest (Rumanía). Sala de exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra la Vella. Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires (Argentina). Museo Fundación Memorial de América Latina, Sâo Paulo (Brasil). Noviembre 2012.

Examen y proyección del ser: las pinturas de Rorschach de Ciria

Donald Kuspit

Quiero subrayar desde el principio el poder paralizante de la ansiedad. Creo que es seguro decir que todo el mundo dedica gran parte de su vida y de su energía –hablando en general–, y buena parte de sus esfuerzos, en tratar con otros, en evitar más ansiedad de la que ya se tiene y, si es posible, en deshacerse de esta ansiedad. Mucho de lo que parecen ser procesos, entidades, etcétera, independientes, desde el punto de vista de la teoría de la ansiedad aparecen como diferentes técnicas para minimizar o evitar la ansiedad al vivir.

Harry Stack Sullivan,
The Interpersonal Theory of Psychiatry[1]

El sistema del ser… es una organización de experiencia educativa que existe por la necesidad de evitar o minimizar incidentes de ansiedad.

Harry Stack Sullivan,
The Interpersonal Theory of Psychiatry[2]

Los artistas del siglo veinte sabían décadas antes que el resto de nosotros que lo que necesitaba reunificarse era el ser fragmentado, pues era un ser vacío y no vital… Y así el artista comenzó a trabajar sobre este asunto aunque, desafortunadamente, de manera tan esotérica que de algún modo no se filtró lo bastante rápido como para curar las heridas que ya existían.

Heinz Kohut,
«On the Continuity of the Self and Cultural Selfobjects»[3]

Hijo mayor de un profesor de arte, [Hermann] Rorschach pensó en convertirse en artista, pero en su lugar eligió la medicina. Siendo estudiante de secundaria, lo apodaban Kleck, que significa «mancha de tinta», debido a su interés por los esbozos.

[…] En 1917 Rorschach descubrió la obra de Szyman Hens, que había estudiado las fantasías de sus sujetos utilizando tarjetas con manchas de tinta. En 1918 comenzó sus propios experimentos con 15 manchas aleatorias que les mostraba a sus pacientes preguntándoles qué podían ser… El test de Rorschach está basado en la tendencia humana a proyectar interpretaciones y sentimientos en estímulos ambiguos, en este caso manchas de tinta.

Hermann Rorschach»,
en *The New Encyclopedia Britannica*[4]

1 Harry Stack Sullivan, The Interpersonal Theory of Psychiatry, Nueva York, Norton, 1953, p. 11.

2 Ibíd., p. 165.

3 Heinz Kohut, «On the Continuity of the Self and Cultural Selfobjects», *Self Psychology and the Humanities*, Nueva York, Norton, 1985, p. 239.

4 *The New Encyclopedia Britannica*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, 15' edición, vol. 10, p. 178.



Pequeños descubrimientos
Serie Memoria Abstracta. 2010.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Obra donada a la Fundación ***Ayudate a dar.***
Colección particular, CDMX (México).

Nueve y rosa
Serie Memoria Abstracta. 2010.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



En 2000, como para saludar al nuevo milenio, José Manuel Ciria comenzó una nueva serie de pinturas: las primeras Cabezas de Rorschach, como acabó llamándolas. Eran un pequeño grupo de obras, como mucho una docena, que aparecieron en un brote de espontaneidad, como una repentina descarga del subconsciente. Por entonces estaba en Madrid. En 2005 Ciria se mudó a Nueva York; la segunda serie de Cabezas de Rorschach apareció pronto, inspiradas por el comentario de una amiga ante la Serie Post-Supremática de Ciria, 2005/2006, basadas en las figuras de las últimas obras de Malevich; una inesperada vuelta a la figura del pionero de la abstracción geométrica. La amiga de Ciria sugirió que se concentrase en las cabezas de sus figuras post-supremátistas. La segunda serie de Cabezas de Rorschach tenía la misma energía extraña, mercúrica, abrupta de la primera serie, con la diferencia de que ahora Ciria parecía estar ocupándose conscientemente del problema clave del arte avanzado del siglo XX: la oposición de abstracción y representación que hizo manifiesta la contradicción entre la primera abstracción «progresiva» de Malevich –con su lógica puramente formal, «esotérica»– y las últimas representaciones «regresivas», con su imaginería figural «exotérica».

Con su brío y audacia habituales, Ciria trató de reconciliarlas. Pero el resultado –en las figuras Post-Supremáticas– era violento e irritante pues, por muy equilibrado que estuviesen lo formal y lo figural (dando a entender que la figura era inherentemente abstracta y que el «secreto» de las formas puras es que se abstraen a partir de la figura), nunca se integraban de manera inequívoca. El resultado es peculiarmente surreal o absurdo: una suma de partes (generalmente amorfa, aunque a veces biomórfica) que componen un todo extraño e inconcluso, una agregación de fragmentos abstractos que se relacionan con ansiedad. De hecho, las obras post-suprematistas parecen ansiosas deconstrucciones de la figura antes que sublimes reconstrucciones de ella. La figura parece estar desintegrándose en fragmentos abstractos, cada uno con su propia presencia física y una fluidez forzada. La figura emerge del flujo de elementos abstractos, sosteniéndose con ansiedad por un instante mágico para luego volver a hundirse en el flujo abstracto. La figura es un fantasma, por muy memorable que sea su aparición debido a la viveza de sus componentes abstractos. Paradójicamente, por muy animado que esté el campo abstracto, la figura abstracta aparece, según la intención de Ciria, inanimada, insensible… insidiosamente muerta, un emblema petrificado de lo humano, un maniquí deprimido.

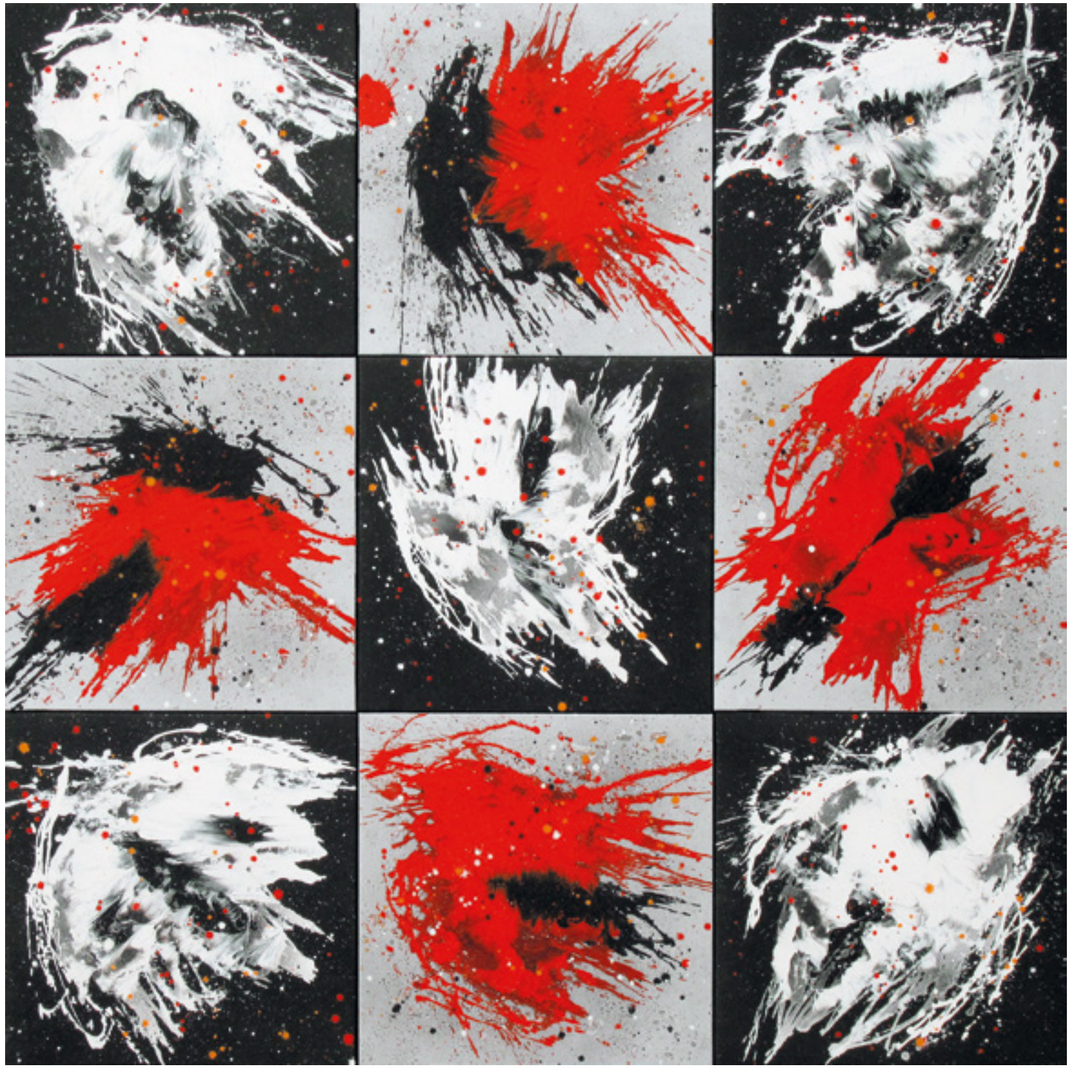
En la segunda serie de Cabezas de Rorschach la dialéctica parece más urgente, tensa, insistente, como para forzar su resolución: pero no hay resolución, tan solo una ansiedad mayor que ahora parece imbuida en la cabeza, que es, de hecho, su esencia. Si la serie post-supremática de Ciria puede ser llamada «abstracción mágica» –una abstracción en la que la figura aparece mágicamente, como una alucinación, una representación cuasi-realista que es abortada espontáneamente en un flujo de sensaciones concedidas al azar y excéntricamente dinámicas–, entonces su serie Rorschach puede recibir el nombre de «abstracción maníaca». Una abstracción que se desata en la cabeza, la abruma, la consume y deviene su sustancia, anunciando que ha sido consumida por la ansiedad; completamente enloquecida por la ansiedad. Cuanto más total y puramente abstracta se hace la cabeza, más absoluta e incurablemente enloquecida parece.

El teólogo existencialista Paul Tillich ha escrito: «*The self-affirmation of a being is the stronger the more non-being it can take into itself*»[5] [La auto afirmación de un ser es más fuerte cuanto más no-ser pueda asumir], y el psicoterapeuta existencialista Rolo May añade: «*anxiety is the experience of the threat of imminent non-being*»[66] [la ansiedad es la experiencia de la amenaza del no-ser inminente]. En las Cabezas de Rorschach de Ciria la amenaza es tan grande que la cabeza parece perder su anclaje en el ser, transformándose en una expresión abstracta de la ansiedad: una catástrofe de la conciencia en la que cada detalle «sensacionalmente» abstracto se transforma en emblemático de la locura por donde la ansiedad fluye definitivamente, la terrorífica sensación de no ser que la ansiedad comporta de manera abrumadora si no es controlada. A veces la geometría se hace con el control, dándole forma a los fragmentos abstractos, conteniendo la ansiedad que expresan, estabilizándolos de modo que puedan adoptar su lugar como rasgos de un rostro; un rostro que es como una máscara funeraria, el rostro del no ser. La ansiedad ha triunfado sobre lo humano y sobre la voluntad de ser, reduciendo el rostro humano a una mórbida ilusión, al igual que el cuerpo humano fue reducido en la serie post-suprematista a una muestra abstracta de sensaciones que se defienden contra la ansiedad provocada por la muerte, y contra la muerte –no ser– misma, a pesar de que su inquietante resplandor, a la vez fluorescente e incandescente, transmite los colores pútridos de la muerte, evocando perversamente la vida.

Una estetización similar de la ansiedad y la muerte –un uso similar de la defensa estética contra la amenaza del no ser y su manifestación en el ser humano– tiene lugar en Monet y Manet, aunque con métodos impresionistas antes que expresionistas, como en el caso de Ciria. Podría decirse que el supuesto triunfo de la estética –evidente en la pura abstracción– sobre la realidad de la vida y la muerte es un rasgo básico del arte de tipo modernista. Monet pintó el rostro de su mujer fallecida con tonos vivos, como si insistiera en que era una belleza durmiente antes que muerta; todo lo que tenía que hacer era besarla con su arte para que despertara a la vida eterna. Manet hizo lo mismo con el cuerpo envejecido de su padre, negando en efecto que su padre fuese nunca a morir y que esto le causara ansiedad. Ambos pintores usan el arte para evitar la ansiedad… para negar que la vida esté contaminada por la muerte. El arte se convierte en un instrumento de momificación; el arte niega la realidad de la muerte adornándola como si fuese una forma y expresión de la vida, convirtiendo de este modo la vida y la muerte en un arte irrealista. Hay que concederle a Ciria que la operación con el principio de realidad, y con él el impulso de muerte, es evidente en su arte; no solo el principio del placer, como en el libidinoso impresionismo de Monet y Manet. Los rojos y amarillos expresionistamente

5 Cit. Rollo May, «Contributions of Existential Psychotherapy», en *Existence*, eds. Rollo May, Ernest Angel y Henri F. Ellenberger, Northvale (NJ) y Londres, Jason Aronson, 1994, p. 51.

6 Ibíd.



Regular Grid I
Serie Memoria Abstracta. 2011.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.
(9 piezas de 50 x 50 cm. c/u)



Poema de memoria
Serie Memoria Abstracta. 2011.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 130 cm.
Colección particular, Isla Reunión (Francia).

vitales de Ciria (colores primarios, con su fuerte presencia) son contrarrestados por negros y grises (melancólicos no-colores, que expresan profunda ausencia) que privan de vitalidad y que son igualmente expresionistas: el color y el no color trabajan juntos para expresar la ansiedad mortal, por no decir terror y horror, tan evidente en sus rostros. Para él no hay defensa estética, por muy provocativa que sea su abstracción desde un punto de vista estético. Los rostros de Ciria tienen un parecido familiar con los famosos rostros aterrorizados de Munch –muchos también máscaras funerarias– en *Angustia* y *El grito*, ambos de 1893, y las expresiones insensibles en los rostros de *Escena callejera en Christiana*, de 1895, pero son más incondicionalmente mórbidos y perversamente abstractos. Al mismo tiempo, hay algo desafiante en la forma audaz y dinámica con que Ciria retrata –dramatiza sin temor– la angustia, un desafío a la muerte del todo ausente de los rostros de Munch, que parecen exentos de angustia, como si finalmente se sometieran y capitularan ante la muerte.

En la tercera serie de Cabezas de Rorschach la pregunta ya no es si son abstracciones con disfraz representacional o representaciones abstractamente camufladas –la abstracción y la representación asombrosamente mezcladas–, sino si el arte puede seguir siendo estéticamente puro al representar la ansiedad. Ya no es sólo la enloquecedora ansiedad que los seres humanos experimentan conscientemente cuando piensan en su propia muerte o no existencia: es también la ansiedad inconsciente surgida por la amenaza de la existencia del arte implícita en la traumática división de la abstracción en campos gestuales y geométricos, ejemplificada por las diferencias entre Kandinsky y Malevich. El nacimiento de la abstracción señaló una crisis de identidad en el arte: la pérdida de la «complementariedad» entre la forma abstracta y la representación realista que tradicionalmente existía en el arte, como dijo Kandinsky; la segunda crisis de identidad fue causada por la ruptura de la abstracción en campos opuestos en el momento de su nacimiento. Elevar la abstracción por encima de la representación fue subestimar las posibilidades del arte y reducir la abstracción a esencias gestuales y geométricas que se contradecían y parecían inherentemente desproporcionadas e irreconciliables; en última instancia, la

Instalación **Memoria Abstracta**
Museo de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest. 2012.



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



Focos de luz contradictorios (Versión Nueva York)
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid

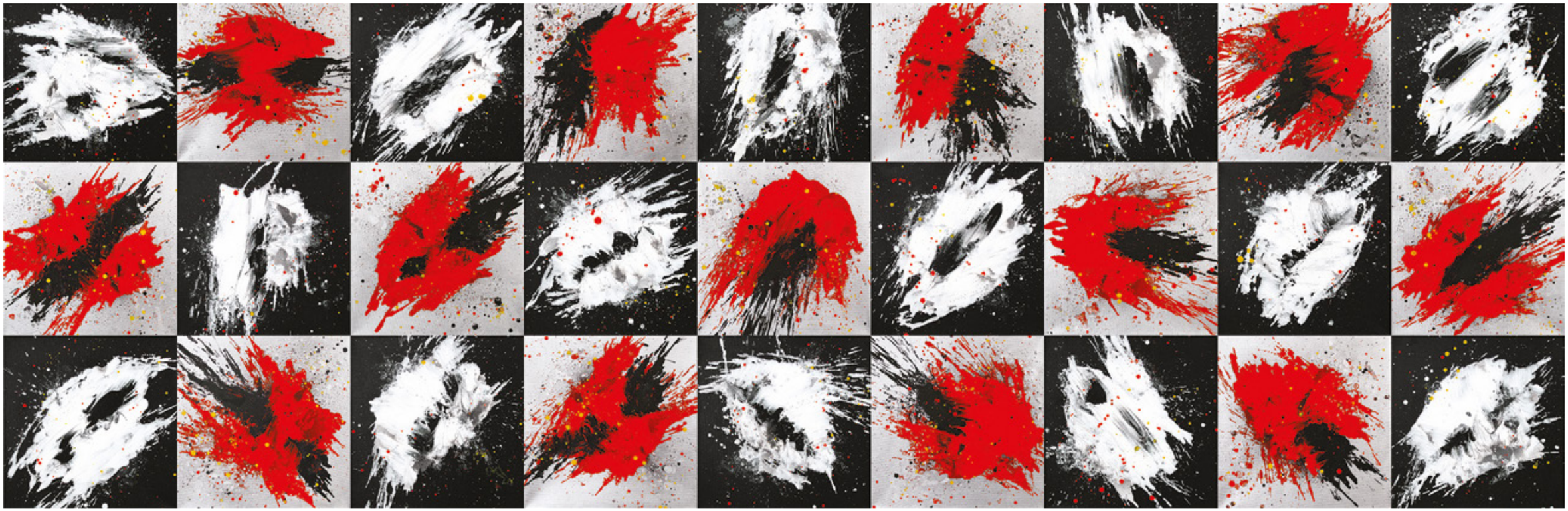


Focos de luz contradictorios (Versión Madrid)
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección Telefónica, Madrid.

preferencia por el gesto impulsivo a costa de la estructura geométrica, o de la estructura geométrica por encima del gesto impulsivo, dejó la abstracción, y el arte en general, en un punto muerto de conflicto irresoluble.

Ciria articula brillantemente el conflicto en *Dánae I* y *II*, ambos de 2005, al tiempo que intenta superarlo, pero el cuadrado geométrico y el gesto explosivo siguen enfrentados, sugiriendo un callejón sin salida dialéctico en vez de una resolución de opuestos. El título intenta rescatar la obra abstracta en una representación narrativa, dando a entender que el cuadrado y el gesto tienen trascendencia imaginística, pero conectar la obra con la historia de amor entre la mortal Dánae y el inmortal Zeus lleno de sexualidad, es ir demasiado lejos. Aunque, sin duda, las pinturas de Ciria pueden leerse de manera metafórica. La lluvia gestual corresponde imaginativamente (simboliza) a la lluvia de oro que fue la forma que adoptó Zeus cuando copuló con Dánae. Es claramente un símbolo de eyaculación, y sugiere que Dánae era una prostituta que hizo el amor por dinero. El «pasivo» cuadrángulo suprematista es un símbolo del cuerpo de Dánae a la espera, y la lluvia gestual dinámica es un símbolo de la actividad sexual y de la excitación de Zeus, así como de una descarga pasional. Muchas de las obras de Ciria tienen contenido sexual; sus intensos colores son claramente eróticos. *Bodegón de Musas II* y *III*, y *La Danza*, de 2004. Este último, que se basa en *La Danse* de Matisse, 1907, pero con cuerpos femeninos reales –fotografías de desnudos femeninos– en lugar de féminas primitivizadas, como en Matisse, señala la importancia de lo erótico para Ciria. Está claramente obsesionado con la mujer, como sugiere la pequeña imagen –una musa pero también un recuerdo tentador– en una de las pinturas de las Cabezas de Rorschach. Ciria transpone lo erótico a lo abstracto, de manera más particular a sus ráfagas de rojos y amarillos, y quizá sobre todo lo impone en su textura pictórica, que es poderosamente sensual. Incluso los grises y negros tanatópicos de Ciria tienen una dimensión erótica, pues pueden ser leídos como las cenizas de la experiencia sexual.

¿Es exagerar el asunto decir que la cuadrícula de Ciria, con un gran gesto en cada uno de sus módulos cuadrados, es encubiertamente sexual en esencia, a pesar de ser una afirmación evidente de la oposición entre abstracción geométrica y gestual? Sugiero que la yuxtaposición de Ciria de cuadrícula y gesto es una representación abstracta de un suceso erótico. El módulo geométrico contiene la eyaculación gestual y adopta el papel



Window Dreamer. Serie Memoria Abstracta. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 138 x 412 cm. (27 piezas de 45,8 x 45,8 cm. c/u)

femenino en una relación erótica. La eyaculación gestual se convierte en el centro expresivo del módulo inexpresivo al tiempo que se mantiene irreducible a su forma procusteana. El resultado es dialécticamente positivo: un encuentro extrañamente exitoso. A la vez, el módulo y el gesto están formalmente enfrentados, contribuyendo a una negativa dialéctica estética. No se funden, sino que se relacionan a través de su oposición, estableciendo una especie de equilibrio de poderes, dando a entender que se implican mutuamente a pesar de ser en esencia diferentes. Usando el mismo modo engañosamente simple, Ciria sugiere una conmensurabilidad encubierta a la vez que muestra una inconmensurabilidad abierta.

Lo que complica esta dialéctica paradójica –lo que la hace más paradójica– es el hecho visual de que el gesto impulsivo, por muy dinámico que sea –de hecho es llamativamente fluido– parece petrificado y fijo, dando a entender que es una especie de impulso paralizado: un impulso paralizado por la ansiedad, lo que implica que, por muy vivo de sensaciones que esté el gesto, el sentimiento tiene un carácter peculiarmente «estrangulado», por usar el término de Freud, esto es, muestra un sentimiento detenido en su función expresiva. Y de hecho, el gesto de Ciria puede ser visto como una especie de rastro de sentimiento truncado, ostensiblemente explosivo, pero incompletamente liberado; peculiarmente fútil a pesar de su fuerza, meteórico y de vida breve a pesar de su intensidad e impulso. Tiene la potencia de un cohete, una especie de ruido y furia visual que acaba apuntando a la nada; a su propia muerte.

Recordemos que la palabra «ansiedad» proviene del latín *angustus* o «estrecho», que a su vez deriva de *angere*, que significa «causar dolor al unir», «ahogar». La sensación de ahogar sentimientos a la vez que estar impelido a expresarlos le confiere a las Cabezas de Rorschach su grotesca apariencia. Están dinámicamente construidas de formas abstractas, dolorosamente unidas en el estrecho espacio de la cabeza a fin de transmitir el opresivo sentimiento de ansiedad. Ciria usa la abstracción para expresar el sentimiento de que la destrucción procede de dentro: el ser es corroído en un no ser abstracto, desintegrado en un delirio abstracto, y finalmente derrotado por la «*death inside*» [muerte interna], como la llama el psicopatólogo Donald Winnicott: una abstracción obstinada que sugiere que el sujeto es tan solo abstracción. Una persona en brazos de la ansiedad se siente irreal y abstracta, una abstracción de pesadilla. La Cabeza de Rorschach de Ciria es un campo de batalla entre el sentimiento de no existir y el de existir, un espacio de examen de la realidad en el que no está claro qué es la realidad. La brillantez de las Cabezas de Rorschach de Ciria, la tercera serie después de La Guardia Place, se encuentra en que usan formas abstractas muy expresivas para retratar, por usar sus palabras, el «sufrimiento o tristeza» causados por la ansiedad, ofreciendo como resultado el mismo efecto asombrosamente inexpresivo y amortiguado que vemos en las Cabezas de la Isla de Pascua, que Ciria visitó, admiró y con las que se ha identificado, como sugiere una fotografía del artista en frente de una hilera de ellas.

El elevar la abstracción por encima de la representación hizo que el arte fuese introvertido y ensimismado, a pesar de que este conflicto indicaba que el arte había llegado a ser conflictivo en sí mismo, y el conflicto dentro de la abstracción entre lo dinámicamente



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

gestual y lo geométricamente estructurado muestra que había llegado a ser autodestructivo. La autonomía que la abstracción supuestamente concedió al arte enmascara la ansiedad destructiva, así como la incertidumbre sobre su existencia y su derecho a existir, despertada por estas rupturas profundas y en apariencia inherentes a su identidad. La ansiedad provocada cuando el arte se separó del mundo de la vida que tradicionalmente representaba, se vio intensificada cuando la abstracción gestual y la geométrica partieron por caminos diferentes. Fue una doble ruptura del arte: una ruptura de su integridad y, dialéctica. Escindida contra sí misma, la abstracción parecía menos absoluta y opuesta a la objetividad –la necesidad externa, como Kandinsky la llamaba–, el arte parecía humanamente menos necesario, por muy persuasivo que siguiera siendo desde un punto de vista emocional, al menos siempre que la no objetividad siguiera mostrando una necesidad interna y no se convirtiese en formalismo vacío. Las Cabezas de Rorschach de Ciria son una apoteosis de esta compleja ansiedad del arte –la expresión de su deseo de muerte–, y como tales, son en el fondo suicidas al tiempo que muestran que son inseparables de una expresión sintomática de una ansiedad más profunda: la ansiedad destructiva inherente al existir. Es incurable, pero uno puede defenderse de ella representándola, que es lo que hace Ciria en las Cabezas de Rorschach. La ansiedad destructiva del arte puede curarse si la reconectamos con el mundo vital, aunque sea de manera indirecta y metafórica, como en las pinturas *Dánae* de Ciria –y directamente en sus obras foto-eróticas–, e integramos la abstracción gestual y la geométrica sin que importe la tensión negativa de la lucha dialéctica necesaria para hacerlo. Ciria realiza ambas cosas de manera convincente en las Cabezas de Rorschach: son un logro modernista de primer grado y la gran cumbre de su desarrollo. Todas sus obras previas –sus figuras abstractas y abstracciones puras (su proyecto de Abstracción Deconstructiva Automática: doce años buscando «toda materia posible [que] pudiese encontrarse [en] la abstracción», como escribe en una carta que me envía el 6 de julio de 2010)– conduce a las Cabezas de Rorschach: son un proyecto en el que su destreza dialéctica, por no hablar de su facilidad para la síntesis, cristalizan en la perfección.

En las Cabezas de Rorschach de Ciria el «*self-system*» [auto-sistema], como lo llama Sullivan, está en proceso de convertirse en algo asistemático y deformado, a pesar de que también parece estar en proceso de formación, si bien nunca de manera rígidamente sistemática. Se mire como se mire, está en perpetuo proceso y, como tal, nunca puede completarse, por lo que siempre parecerá bizarramente fragmentado: representar lo que Kohut llama el



Punteo de guitarra
Serie Memoria Abstracta. 2010.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Pasado y presente
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección particular, Madrid

< **Scape**
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección particular, Madrid

< **Lazos familiares**
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección particular, Madrid.



ser fragmentado. Pero el ser de Ciria no es «vacío» y «no-vital», como dice Kohut, ya que los fragmentos tienen su propia colorida vida, mostrando una asombrosa plenitud. No puede negarse que la cabeza se ha convertido en un «grito» expresionista, como Oskar Kokoschka llamó al ser que implosiona de ansiedad. Los autorretratos de Ciria –pues eso es lo que son las Cabezas de Rorschach de manera implícita, aunque a menudo estén basadas en «retratos» de personas anónimas realizados a partir de fotografías– son una especie de reducción radical al absurdo de los retratos más realistas de Kokoschka de personas prominentes infectadas por la ansiedad, con los rostros de algunos de ellos, incluyendo el de Kokoschka en algunos de sus autorretratos, desorganizados de manera caótica, dando a entender el colapso de su sistema de ser. El retrato modernista, que puede decirse que comenzó con los retratos de Munch y Kokoschka de personas alteradas emocionalmente –personas desestabilizadas por la angustia, que parecían perdidas a pesar de estar controladas de manera ostensible, personas cuya inestabilidad mental se muestra mediante su apariencia distorsionada y peculiarmente abstracta, confirmando así su absurdo interior– y que alcanzó una especie de *crescendo* en los retratos de Bacon, sobre todo en los autorretratos, es llevado a un extremo expresionista abstracto en los autorretratos de Ciria. Es su componente paradójico lo que los hace extremos: los fragmentos abstractos pueden ser re-ensamblados en infinidad de formas, dando a entender que no hay un ser concreto, y que el ser sigue siendo para sí mismo un puzzle expresivo. Puede ser reconfigurado una y otra vez, a fin de sugerir su carácter proteico. Es evidente que para Ciria no hay un modelo ideal del ser. A la vez, los fragmentos abstractos se reúnen en un todo grotesco, un todo consistentemente grotesco –monstruoso– que no sólo sugiere una sensación consistente del ser, sino también que el ser comprende su propia monstruosidad: la monstruosidad de su carácter proteico, que es una expresión de su creatividad innata.

Sugiero que los autorretratos de Ciria son un compromiso en formación (como un sueño) entre su creatividad primaria, que es invariablemente no convencional y por lo tanto socialmente escandalosa, y su uso de la abstracción para expresarla; la abstracción se ha convertido en convencional. Echo mano de la famosa distinción de Winnicott entre el verdadero ser creativo, con sus «*personalized ideas and spontaneous gestures*» [ideas personalizadas y gestos espontáneos], que parece socialmente rebelde, nada convencional, incluso absurdo e insensato; y el falso ser dócil, el ser que ha traicionado su creatividad por seguir de manera rutinaria las convenciones, esto es, las ideas y métodos que una vez fueron extrañamente revolucionarios pero que se han convertido en clichés historizados y asépticos. Podría decirse que Ciria está atrapado entre lo que Max Weber llamaba la «jaula de hierro» del Sistema, que es representada por la cuadrícula, y su propia creatividad apasionada, representada por su gesto personal… su «*signature painterliness*» [pictoricismo personal], como Harold Rosenberg lo llama.

La cuestión para Ciria es cómo personalizar las convenciones de la abstracción, cómo re-personalizar lo que ha llegado a ser impersonal y opresivo, renovar lo que ha llegado a envejecer, agotarse y estandarizarse desde los días de Kandinsky y Malevich, cuando era joven y revolucionaria; cómo hacer que la abstracción sea espontánea, fresca y escandalosa de nuevo, de modo que no sea otra forma decadente de hacer arte banal. Como he sugerido, la convincente respuesta de Ciria es dramatizar la trágica ruptura entre lo gestual y lo geométrico en la abstracción y, de manera más amplia, la trágica ruptura del arte en representación y abstracción: una ruptura dentro de una ruptura que devasta el arte. El arte de Ciria recapitula estas rupturas, no como pasos en la propia purificación del arte, como dicen los historiadores del arte que son, sino como signos de su trágica situación en la modernidad. Su recapitulación de las rupturas es optimista hasta el extremo de que supera las rupturas, y pesimista hasta el punto de que sugiere su inevitabilidad. Es un triunfo creativo porque es a la vez optimista y pesimista.

Sin duda, la diferenciación moderna inicial del arte en abstracción y representación fue impulsada por una necesidad interna, e inauguró una nueva era creativa en su ámbito. Pero la diferenciación de la abstracción en componentes gestuales y geométricos que tuvo

lugar poco después fue el irónico principio del fin del arte moderno. Por definición, la abstracción gestual y la geométrica se autolimitan, manteniendo por fuerza caminos separados para mantener su pureza y autonomía. El resultado inevitable es un arte entrópico unidimensional: el gestualismo caótico de las pinturas «*all-over*» de Pollock, las simples estructuras de la geometría minimalista. Se alcanzó rápidamente un límite creativo, con la implicación de que aquello que parecía una evolución a través de la diferenciación era de hecho una «*devolution*» [involución] a través de la ruptura. La ruptura resultó no ser una diferenciación dialéctica, sino una manifestación de la ansiedad destructiva y paranoide del arte. En la abstracción de Ciria la ruptura se hace dialéctica, esto es, conduce a una síntesis de opuestos a la vez que respeta su diferencia. La ruptura ya no es absoluta y regresiva.

Adorno ha dicho que el arte abstracto refleja el hecho de que la relación entre los seres humanos en la sociedad moderna es abstracta, lo que viene a suponer que la perturbación de los fragmentos abstractos en los trágicos autorretratos de Ciria indica la abstracción perturbada de la sociedad. ¿Podría decirse que el cuadrado suprematista de Ciria representa la tendencia inevitable a acatar y conformarse –necesarios para vivir en sociedad– y su gesto convulsivo representa la independencia creativa y la no conformidad, aunque esté agresivamente cargado de deseo sexual y, como tal, sea poderosamente instintivo? La Cabeza de Rorschach de Ciria está perturbada porque es auto-contradictoria: está cargada de la ansiedad de la auto-contradicción. Pero también muestra que la ansiedad provoca su propia solución creativa, pues la cabeza se mantiene autónoma a pesar de sus contenidos auto-contradictorios.

Lo que sostengo es que las Cabezas de Rorschach de Ciria son proyecciones de su ser y exámenes de su creatividad: de su habilidad para resolver problemas creativos básicos del arte moderno. En la carta que me dirigió escribía: «Tomé el título de las Cabezas de Rorschach de los test psicológicos de Rorschach. La idea era que la gente que se enfrentara a mis pinturas buscara el significado que les sugerían». De hecho, ha incorporado a personas –extraños– en sus Cabezas de Rorschach, como indica el uso de imágenes anónimas, pero la pregunta es qué significan para él estas cabezas. El test de Rorschach es «un test proyectivo que consiste en diez manchas de tinta simétricas que varían en forma y color. [Cinco son solo negras y blancas, y otras cinco introducen colores.] El examinado observa cada una y la interpreta diciendo a qué se parece. El test está diseñado para dar información sobre los procesos mentales inconscientes»[77]. Ciria ha creado su propio test de Rorschach –idiosincrásicamente asimétrico y lleno de color, aunque muchas de las coloridas «manchas» tienen sobrias áreas negras, blancas y grises, indicando su independencia creativa y su individualidad antes que su conformidad con las convenciones formales de las manchas de Rorschach estándares– y se ha proyectado a sí mismo en arte histórico y anónima máscara. Uno comprende muy pronto a través del disfraz, pues su Cabeza de Rorschach tiene una complejidad artística y una intensidad personal que no posee la impersonal mancha de tinta de Rorschach. Además, las Cabezas de Rorschach de Ciria son mucho más variadas y numerosas que las manchas de tinta.

Ciria señala que sus Cabezas de Rorschach tienen cierta afinidad con las grotescas cabezas de Leonardo da Vinci. Leonardo fue el «más famoso predecesor» de Rorschach, como dice Coleman, y «la vieja pared paranoica de Leonardo», como la llamaba Bretón[8], fue el primer test proyectivo: el primer arte en el que el artista ponía a prueba su imaginación y creatividad, y proyectaba de manera experimental los contenidos de su psique sobre y en una superficie gestual amorfa. Las Cabezas de Rorschach de Ciria son una ingeniosa elaboración de la pared de Leonardo, pues proyectan los contenidos mentales que regresan a la cabeza que los proyectó: el espacio físico de la cabeza se convierte en espacio psíquico. También, de manera crucial, Ciria muestra que estos contenidos son abstractos e inconscientes, en vez de representacionales y conscientes, lo cual indica que tiene de ellos una comprensión más profunda y moderna que la que tuvo Leonardo.

7 Andrew M. Coleman, *A Dictionary of Psychology*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2001, p. 645.

8 André Breton, «Artistic Genesis and Perspective of Surrealism», *Surrealism and Painting*, New York, Harper & Row, 1972, p. 74. Breton describe «la lección enseñada por... Leonardo da Vinci de que deberíamos dejar que nuestra atención quedase absorta por la contemplación de vetas de escupitajo seco o la superficie de un viejo muro hasta que el ojo sea capaz de distinguir un mundo alternativo». Para Leonardo, el mundo alternativo no era demasiado diferente al externo de todos los días; contenía figuras y paisajes familiares, aunque a veces distorsionados. Para el automatista/expresionista abstracto Ciria, es radicalmente diferente, pues es un mundo interior, y como tal está permanentemente distorsionado.



Las decisiones herméticas
Serie Memoria Abstracta. 2021.
Óleo sobre lienzo. 270 x 270 cm.
(9 piezas de 90 x 90 cm. c/u)
Colección particular, Barcelona.



Texto catálogo exposición “Ciria, Heads, Grids”. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, Noviembre 2010

La lógica ciriana y la pintura de la preconstrucción

Mark Van Proyen

Lo contemporáneo es una presencia fugaz y moribunda. Sus manifestaciones ocurren ante nuestros ojos, y aún así somos incapaces de controlarlas o definirlas, al igual que las palabras son incapaces de describirlas a tiempo, al mismo tiempo. Su fluir ha de ser descubierto, permanece indefinido y no formulado, existe y se impone, pero no puede ser canalizado. Es difícil canalizar un solo paisaje, encerrarlo en un perímetro en el que podamos señalar todo lo que ocurre.

Germano Celant, *Unexpressionism*, 1988[1].

Descansamos; el sueño tiene poder para emponzoñar nuestro descanso. Nos levantamos; un pensamiento vagabundo contamina el día. Sentimos, concebimos, o razonamos; reímos o lloramos, abrazamos con cariño a nuestro enemigo o nos desprendemos de nuestras preocupaciones. Es lo mismo. Pues sea con alegría o dolor, el camino de su partida sigue despejado. El ayer del hombre nunca será como su mañana. ¡Nada permanece sino lo cambiante!

Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818[2].

1 Germano Celant, *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary,* Nueva York, Rizzoli International Publications, 1988, p. 5.

2 Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818. Texto en línea en http://www.literature.org/authors/shelley-mary/frankenstein/chapter-10.html (7 de julio de 2010).

Las pinturas de José Manuel Ciria se presentan ante el ojo del espectador con audaces y decididos gestos de colores elegidos de una paleta limitada, formando formas gráficamente nítidas que resultan frescas, precisas y confiadas. A menudo, parecen específicas, como si fueran residuos de caracteres figurativos (o fragmentos de caracteres, o familias de caracteres) que parecen comportarse en el espacio pictórico como actores no humanos colocados en un escenario sobriamente decorado. Incluso cuando del veloz pincel de Ciria emanan gotas visibles, es aparente que también funcionan como actores precisos y deliberados en relación con la arquitectura gráfica y pictórica del cuadro en cuestión, estructurando los elementos de equilibrio y dinamismo con un aplomo confiado que no es dubitativo ni hiperbólico.

Puede incluso afirmarse que el controlado gestualismo de los cuadros de Ciria refleja los propósitos de la caligrafía asiática, no solo por la manera en que subsume o anula las categorías binarias de deliberación y espontaneidad, sino también por cómo apoya configuraciones gráficas aparentemente simples que hacen algo similar con la presunta dicotomía entre la belleza y lo sublime. En cualquier cuadro hay momentos en los que podemos observar una transformación de los elementos gráficos en algo que parece un espacio pictórico (por ejemplo, en el uso de nubes de sombras que sugieren que las formas abstractas son entidades dimensionales), pero siempre están equilibrados por otros momentos en los que puede observarse cómo este mismo espacio conduce la atención del observador hacia la superficie de la obra, alcanzando momentos estéticos donde lo microcósmico y lo macrocósmico se modelan con perfección despreocupada. Los cuadros de Ciria siempre revelan un sorprendente, aunque discreto, juego de manos, donde la cualidad del «aquí» del hecho gráfico encuentra una coexistencia perfecta con la cualidad del «allí» de la alusión poética.



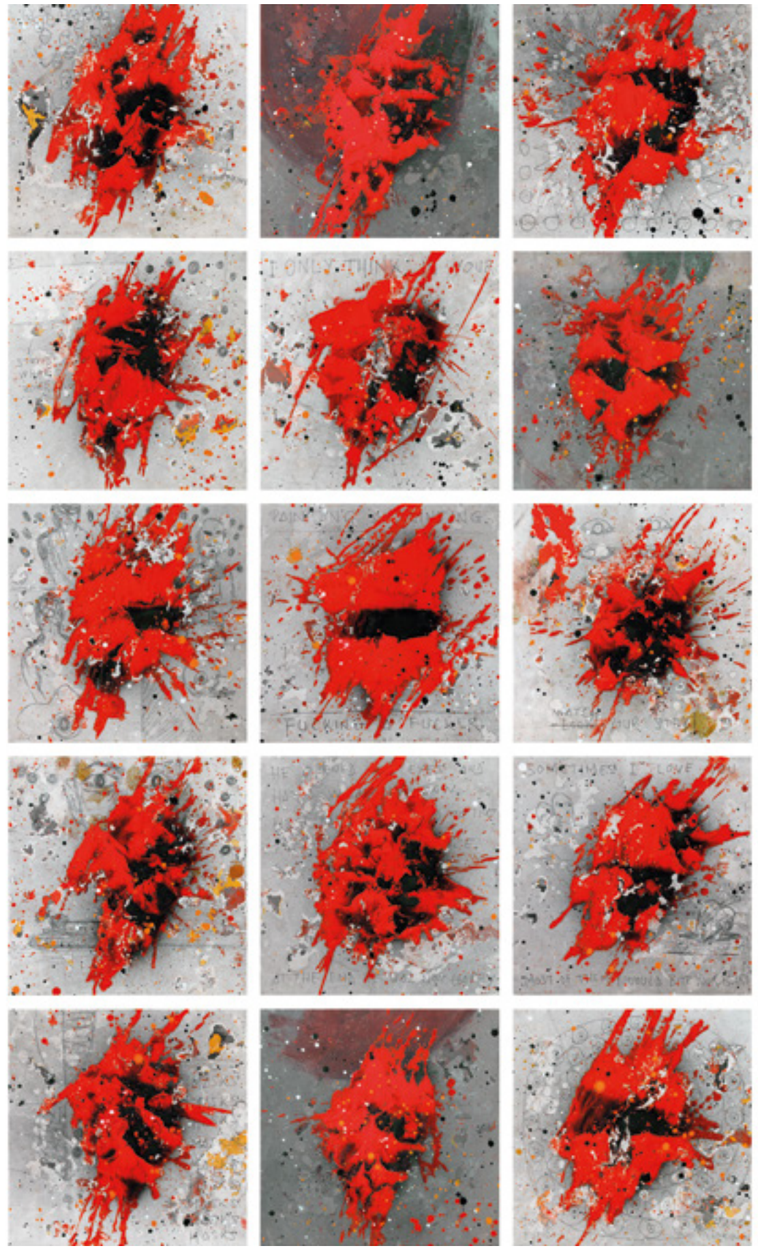
Vicious
Serie Psicopompos. 2013.
Óleo sobre lienzo con impresión digital.
180 x 180 cm.

> **Small Window**
Serie Máscaras de la Mirada. 2013. Óleo y grafito sobre lona plástica. 35 x 35 cm. c/u
Colecciones particulares en Alemania y España.

Aunque algunas de las obras de Ciria son de gran tamaño, en raras ocasiones lo son de manera exagerada, y cuando su escala es relativamente modesta, nunca incita al espectador a descubrir fetichismo o preciosismo en lo que hace. Al contrario, cuando trabaja a pequeña escala, los resultados tienden a parecer mayores de lo que cabría esperar de los elementos materiales de la obra. Por otra parte, sus obras de mayor tamaño pueden parecer más contenidas e internas, de tal modo que frustran las alusiones a cualquier idea de vastedad metafísica como corresponde a esa clase de «sublime» que anima la obra de artistas como Barnett Newman o Mark Rothko.

El color en Ciria puede ser a la vez explosivo y reservado. A menudo usa expansiones de gris y piel para establecer un tono de discreto estasis y al mismo tiempo aludir a la austeridad de un paisaje árido. Esta austeridad se ve estratégicamente alterada por aplicaciones gestuales de rojos que resuenan a fuego y a sangre, y de negros que invocan el escalofrío de la muerte, siendo estos dos los «personajes» metafísicos que impregnan las obras de Ciria con una animación de formas de Rorschach que han cobrado una especie de vida a la vez absurda y fundamental. Esto representa una concepción única del color que parece hallarse en consonancia con recientes desarrollos en la práctica de la pintura. Donald Kuspit ha escrito sobre las diferentes concepciones del color visibles en el arte estadounidense del siglo XX, identificando tres tendencias generales[3] que clasifica como: color psico-simbólico, color puro trascendental y color empíricamente neutral (esto es, color realista), y asocia el primero con el deseo de conferir una forma para-simbólica al carácter eminentemente turbio del impulso subconsciente; el segundo escapa de este simbolismo adentrándose en un reino sensato de pureza trascendental donde la tonalidad es abolida en beneficio de la intensidad cromática; y el tercero surge con los intentos del arte pop y del minimalismo de derrocar a los dos anteriores a fin de desplazar los sentimientos con la mecánica de los hechos. El uso decididamente no-estadounidense que Ciria hace del color añade otra categoría a esta trinidad que llamaré color *frankenstiniano* en honor, no del epónimo doctor, sino del monstruo que aparece en la famosa novela de Mary Shelley. El tipo de color al que aludo se parece al monstruo, cosido a partir de los fragmentos muertos de los otros tres enfoques, nuevamente reanimado con un propósito hueco.

3 Véase Donald Kuspit, «Unconscious and Self-Conscious Color in 'American-Type' Painting», en *The Rebirth of Painting in the Late 20th Century*, Cambridge University Press, 2000, pp. 91-100.





Two Brothers
Serie Máscaras de la Mirada. 2013.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Wheel
Serie Psicopompos. 2013.
Óleo sobre lienzo con impresión digital. 180 x 180 cm.



Battleship
Serie Psicopompos. 2013.
Óleo sobre lienzo con impresión digital. 180 x 180 cm.

Está simultáneamente más y menos vivo que sus partes constituyentes, y no tiene otra elección que buscar un nuevo propósito en un paisaje extraño. Al igual que el rechazo asesino que el monstruo ejercita contra el amoral doctor que lo creó, el color *frankenstiniano* rechaza el positivismo anti-humano del pop y del minimalismo, reconoce a su vez que nunca podrá retornar al feliz paraíso de la tierra psico-simbólica representada por el color turbio, y también que ha de renunciar al trascendentalismo celestial del cromatismo puro. Todo cuanto le queda es el infeliz drama de intentar vivir de su ingenio en un mundo estructurado por mentiras y muerte. Esta es la clase de ingenio que ha de tenerse en mente cuando se adscribe tal término a la obra de Ciria. Una obra que es ingeniosa, en efecto, pero que evita ser meramente aguda. No hay aquí insensatez, pues no hay tiempo para ello.

Las dimensiones *frankenstinianas* de los cuadros de Ciria también se extienden al tipo de pinceladas que vemos en ellas. Su «deliberada espontaneidad» nos obliga a recordar que la historia reciente de la pintura nos ofrece dos teorías enfrentadas de la pincelada. La primera emana del expresionismo alemán y del subsiguiente expresionismo abstracto estadounidense, que defendía la pincelada como protagonista existencial de la pintura y garante de la subjetividad profunda. Este modelo celebra el impulso primitivo de tocar que se encuentra en el corazón de la vida emocional, y nos invita a realizar asociaciones entre lo explícitamente visible y lo implícitamente táctil. La segunda teoría de la pincelada deriva del arte pop y está ejemplificada por las obras de Roy Lichtenstein a partir de principios de los setenta, que emplean una versión cómic, cuidadosamente pintada, de la pincelada del expresionismo abstracto como emblema gráfico independiente. Al subordinar de este modo lo tangible de la pincelada, se subraya la eficiente consecución de estrategias preconcebidas de significación social, degradando de manera tácita la consolidación de cualquier estado del ser subjetivo preexistente en beneficio de una fantasía de auto-invención «radical» que puede apropiarse de las partes necesarias de la identidad artística a partir de cualquier fuente aleatoria. Desde los años sesenta, la posición derivada del pop ha ocupado el primer plano de la pintura contemporánea, en parte como parodia cínica del cuestionable idealismo que se le confirió al primer modelo, y en gran medida como capitulación ante un omnipresente «diseñismo» que busca convencionalizar y regular el abanico de experiencias estéticas potenciales. Pero mientras que el



Mezcla de Poemas
Serie Máscaras de la Mirada. 2013.
Óleo, grafito y aluminio sobre lienzo. 146 x 114 cm.



Palabras fluidas
Serie Máscaras de la Mirada. 2013.
Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm. Colección particular, Madrid.

pop y sus vástagos postmodernos han comenzado a desaparecer en el horizonte histórico del arte, el papel de lo táctil en la pintura reciente ha madurado hasta sufrir una reconsideración radical.

De hecho, puede que ahora sea justo preguntarse si la actitud anti-táctil del pop puede representar algún tipo de fobia ante elementos como el afecto y la subjetividad. Parece que la obra de Ciria encara estas preguntas de muchas y complejas maneras. De hecho, una vez que su obra confirma las asunciones que pueden realizarse a primera vista sobre su relación, aparentemente cómoda, con las convenciones de la pintura abstracta lírica según la practicaban artistas como Robert Motherwell y Antoni Tàpies en los años sesenta, una segunda mirada nos dice que algo se está tramando en estos cuadros, algo que maliciosamente se remueve y se desvía de esa comodidad antes mencionada. A pesar de que estas pinturas logran ser a la vez lacónicas y generosas, hay en ellas cierta mala conducta al acecho, aunque parezca estar envuelta en una disposición de formas que simultáneamente denota improvisación y la noble simplicidad y tranquila magnificencia de una sensibilidad clásica.

La mala conducta de la que hablo es propia del evasor astuto. Mientras que la mayoría de las pinturas abstractas quieren llevar su «heroica» destilación de la experiencia en el lapso visible de sus planos pictóricos, la obra de Ciria se burla de nuestro interés ante tal posibilidad y retrocede en favor de un acto de malabarismo introvertido que vuelve a poner en escena una sorprendente variedad de maniobras pictóricas dentro de un sistema de contenedores compositivos y subcontenedores que se reflejan unos a otros a la manera de un tema y sus variaciones. De alguna forma, su obra puede relacionarse con el tipo de «Pinturas provisionales»[4] que mencionó Raphael Rubinstein en

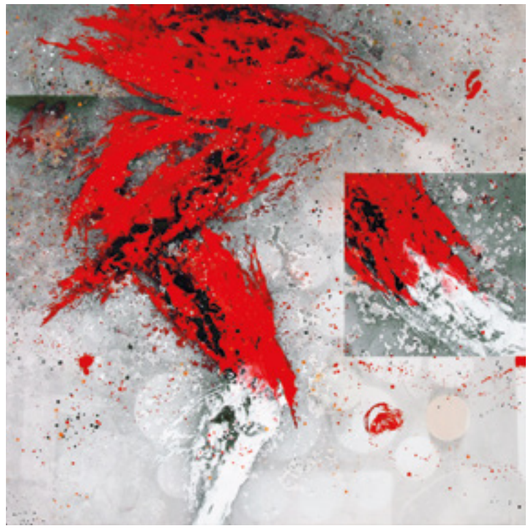
4 Raphael Rubinstein, «Provisional Painting», *Art in America* (mayo 2009), p. 123.



Narrow Days. Serie Máscaras de la Mirada. 2013. Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm. Colección particular, Berlín.



The Hole
Serie Máscaras de la Miradas. 2010-2013.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm. Colección particular, Madrid.



Small Window
Serie Máscaras de la Miradas. 2006-2013.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



The Musician
Serie Psicopompos. 2013.
Óleo sobre lienzo con impresión digital. 180 x 180 cm.

2009. En aquella época, Rubinstein tomó nota de una corriente que subrayaba obras que tenían la intención de parecer improvisadas e inacabadas, y que en algunos casos eran abiertamente provocativas en su énfasis de la gestualidad teatral por encima de la forma. «Casual, apresurada, tentativa y auto supresora» eran los términos que se usaban para describir la obra de pintores *provisionales* como Raoul De Keyser, Albert Oehlen y Michael Krebber, y se dijo que todos los pintores provisionales infundían motivos dadaístas a la práctica de una abstracción improvisada. Y sí, todos ellos usan el color y el pincel de manera decididamente *frankenstiniana*.

En otros sentidos, sin embargo, la obra de Ciria se aparta de la pintura *provisional*. El punto de distinción más evidente está en su renuencia a caer en el tipo de teatralismo hiperbólico que marca las obras de estos pintores, mostrando en su lugar una clara preferencia por un medido equilibrio entre lo directo y lo mesurado. En la obra de Ciria hay que mirar antes de ver, y a veces hay que mirar intensamente. En algunas ocasiones concede al espectador mucho que mirar, mientras que otras veces retiene estratégicamente elementos de interés evidentes. Su obra ha de mirarse siempre con ojos modelados por una conciencia de la evolución histórica de la abstracción modernista, y que a la vez hayan pasado también por una conciencia de la cantidad de distancia histórica que existe ahora entre nuestro atribulado presente y el mundo totalmente distinto en el que evolucionó la abstracción modernista. Estos dos tipos de conciencia son necesarios para poder identificar los momentos en los que Ciria entra y sale de esa evolución; de hecho, son precondiciones importantes para apreciar el carácter realmente innovador de su obra.

Durante su apogeo a mitad del siglo XX, la abstracción modernista siempre se entendió como un arte de esencias que reconfiguró las ideas tradicionales de maestría artística (de la articulación y organización de la experiencia) en otra noción de maestría: la maestría de la pureza. Tal fue el *Doppelgänger* óptico de una ontología muy apreciada que consistió en un supuesto desinterés que, al parecer, elevaría la autonomía estética a cotas siempre nuevas por encima de la experiencia mundana. Los devotos artísticos de la práctica de la abstracción modernista vieron que su tarea era nada menos que la cristalización de la experiencia en una forma que revelase su propia perfección y, en general, estas cristalizaciones participaron en alguno de los dos linajes paralelos a las nociones de Kuspit del color psico-simbólico y el trascendental. Llamemos al primero de ellos "subjetividad radical", y nótese que hunde sus raíces en el simbolismo del siglo XIX, con *revivals* importantes en el expresionismo y el surrealismo. El segundo está en el extremo opuesto del primero en que no busca más que una huida total de la condición de interioridad cultivada por el simbolismo, buscando «trascendencia» en la presentación directa de los fenómenos sensoriales. El impresionismo, el fauvismo y el cubismo son ejemplos de este linaje, significativamente prolongado gracias a la celebración de Clement Greenberg de la abstracción post-pictórica así como del posterior minimalismo.

Aquí radica la importancia del estilo del expresionismo abstracto americano: fue el único movimiento del siglo XX que consiguió sintetizar los dos linajes antes mencionados, y no sorprende encontrar que su síntesis fue de vida breve, pues casi todo lo que vino después retrocedió a uno u otro de los campos mencionados. La única otra síntesis comparable al expresionismo abstracto es de una perversión extrema. Me refiero al arte pop y a sus diversos vástagos postmodernos, que aunaron un fenomenalismo sorprendentemente romo y una especie de iconografía que se burlaba de forma agresiva y negaba el residuo del sujeto simbolista en beneficio de un sujeto enmarcado por la demografía social y la tecnología. Tras el arte pop, un nuevo culto favorecedor de un álgebra para-estética de enteros pictóricos reemplazó el antiguo culto del gesto espontáneo, dando la espalda a las connotaciones de este último de libertad interior y gracia existencial. Este nuevo culto, que creció junto a un interés generalizado por la poética intrínseca de la fotografía, se consolidó en una posición centrada en cierto cuestionamiento de la política de la representación, que pasó a convertirse en un hombre de paja destinado a recibir importantes ataques filosóficos de aquellos que usaban la deconstrucción como un término descriptivo de sus propósitos.

Durante el último cuarto del siglo XX, el modelo más prominente y controvertido de investigación filosófica fue el llamado deconstrucción. Un modelo surgido de los escritos famosamente crípticos de Jacques Derrida. Aunque la deconstrucción no tiene otro fin que el deseo de desmitologizar lo que se denominó «la metafísica de la presencia», de modo que la así llamada normalidad quedara expuesta como un juego amañado, fue especialmente importante en un aspecto: reformuló los hechos del mundo separándolos de los modelos de significado que les asignaban importancia, permitiendo que se hallaran disponibles a diversas estrategias de reanimación ética. Una de las razones de que los textos de Derrida se recibieran con un sentimiento tal de consternación es que a menudo se revelaban como irónicas actuaciones literarias que demostraban con agudeza la imposibilidad de escapar de predicados preexistentes, incluso si también vilipendiaban sutilmente lo dado del mundo sobre la base de que desplazaba posibilidades latentes que aún conseguían depredar la



Winter Light and Geometry. Máscaras de la Mirada. 2015. Óleo y grafito sobre lienzo. 125 x 350 cm.

empresa filosófica, añadiendo una infeliz y elegíaca vuelta de tuerca al famoso adagio de Wittgenstein: «De lo que no se puede hablar hay que callar»[5].

Ahora que han pasado dos décadas desde que la furia de la deconstrucción alcanzó la cima de su victoria sobre un ejército de paja que había figurado como sustituto de la civilización occidental, podemos ver más claramente que marcó un punto necesario, aunque perverso, que reflejaba la ansiedad de un momento en el que los filósofos comprendieron que todo lo que habían hecho durante dos siglos era una especie de prolongación del juego con unas ideas que habían estado circulando mucho tiempo atrás, sin añadir demasiado al conjunto. En respuesta a este reconocimiento, muchos han seguido a Michel Foucault y vaciado sus armarios filosóficos para, con toda libertad, volver a dar propósito a sus esfuerzos por describir los oscuros linajes de varias «historias de ideas», mientras que otros han aplicado las ideas deconstructivas a diversos sectores de las humanidades y las ciencias sociales a fin de revelar y desafiar sus limitaciones disciplinarias.

5 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, 1922; Londres y Nueva York, Routledge, 1974, p. 89; Madrid, Alianza, 1999, p. 183.

Mi cita en el epígrafe sobre la noción de «inexpresionismo» que tiene Germano Celant refleja un ejemplo de este último enfoque. Circuló originalmente en un artículo de revista en 1981 y fue reformulada en forma de libro en 1988. Presentaba una dura crítica a varias formas de pintura neoexpresionista que estaban de moda entonces; se decía que representaban «una orgía de emoción por los materiales pictóricos, un trabajoso fervor por los medios y las técnicas tradicionales, y un mórbido historicismo iconográfico…» donde «el artista hace la función del Artista»[6]. En contraste con el neoexpresionismo, Celant propuso otra forma de entender el arte contemporáneo; «ha de aceptar ser 'instrumentos' y 'artefactos' de un sistema general para revelar su función: trabajar en lo ilusorio para evitar engañarse a sí mismo»[7]. Celant engordó su delgado libro con ejemplos fotográficos del trabajo de 32 artistas que incluían a Jeff Koons, Barbara Kruger y Cindy Sherman, que formaban un grupo poco definido y que, con algunas adiciones y sustracciones, pronto

6 Germano Celant, *op. cit.*, p. 10.

7 Ibid. p. 12.

serían habituales en las muchas bienales internacionales que marcarían las siguientes dos décadas de actividad en un mundo artístico que se expandía globalmente.

Para alguien ducho en la historia del arte, las afirmaciones de Celant parecen apuntar en la dirección de dos grandes exposiciones organizadas antes de esa década por Norman Rosenthal y Christos Jacomedies, tituladas respectivamente *A New Spirit in Painting*, celebrada en 1981 en la Royal Academy de Londres, y *Zeitgeist*, localizada en el Martin Gropius Bau de Berlín en 1984. Es interesante resaltar que hacia 1991 esos mismos marchantes estaban de acuerdo con las tesis del inexpresionismo de Celant, presentando su versión del arte contemporáneo en otra exposición titulada *Metropolis*, también en Berlín, que mostraba el trabajo de muchos de los artistas «inexpresionistas» de Celant. De nuevo, ha de subrayarse de qué manera estos artistas han dominado el escenario del arte contemporáneo durante los últimos veinte años, como lo hace la ahora cuestionable asunción de que su trabajo podría tener algo que ver con una posición filosófica deconstructiva, que es tanto como decir que un vistazo retrospectivo más mesurado redibujaría correctamente sus esfuerzos como una creación de productos de valor que cínicamente pretenden criticar el consumo como forma de elevar su estatus en tanto que… productos de valor.

Haríamos bien en preguntarnos qué aspecto tendría el mundo de la forma artística contemporánea si se hubiese sometido a una «deconstrucción» más sincera y exhaustiva. A la luz de esta pregunta diría que la obra de Ciria es depositaria de una respuesta importante aunque provisional. Los cuadros de Ciria parecen hacer pantomima de una condición específica de coalescencia subjetiva que es, de hecho, «pre-constructiva», mostrando condiciones del ser que, a la manera de un coche que atropella y se da a la fuga, pasan alrededor y a través de regímenes conceptualmente precarios de representación. En lugar de finalizar cualquier cristalización quintaesencial de la experiencia, su obra lleva a cabo una guerrilla elegantemente construida contra las falsas certidumbres, reconociendo el valor limitado, de hecho iluso, de hacer cualquier clase de arte dedicado a «trabajar en lo ilusorio para evitar engañarse a sí mismo». Como oposición a tal postura, Ciria trabaja con la alusión y la evasión para conseguir preludiarse, un preludio que se centra en el renovado compromiso con la posibilidad animada como alternativa preferible a la [pseudo]certidumbre muerta. De este modo, su obra crea astutamente un evento a partir de ese estado de potencialidad en el que algo está a punto de ocurrir, a pesar de que su resultado no sea nada seguro. Su valiosa lección nos recuerda, en fin, que el azogue se mantiene mejor que la paja.



> **Suite Rimas**
2018. Estampas digitales sobre dibond.
30 x 24 cm. c/u

Texto catálogo exposición “Fives Squares. Series Americanas”. Palacio Simeón. Diputación de Orense. Orense, Diciembre 2010

Ciria: Five Squares

Carlos Delgado Mayordomo





Figura repetida (Estudio de Matriz IX)
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Estudio de Matriz II
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

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

Esta insistencia en dotar a la pintura de una plataforma conceptual, eficaz en su formalización y corroborada a través de numerosos escritos teóricos, nos sirve para señalar el carácter extraño, de *otredad* constante, de una producción ambigua a la hora de ser clasificada en lo grupal. A ello se une el hecho ya señalado de que frente a la deriva tecnológica y la contaminación de medios, que vendrían a desintegrar el límite que impone el soporte para adscribirse en un tiempo y un espacio diversificado, virtual o material −pero en cualquier caso desligados del módulo cerrado tradicional del soporte pictórico− Ciria insista en la idea de pintura como “cuadro”, objeto artístico que parece presentar una contemporaneidad débil, expulsado de las derivas en las que se inscriben los intereses de bienales y documentas últimas.

A través de esta meditada opción Ciria nos invita paradójicamente a repensar su trabajo como límite físico, material, es decir, a cuestionar la idea de superficie elaborada, mostrada como terminada, totalidad irrepetible y aurática, metáfora clásica del discurso creador, planteada por nuestro artista desde la conciencia de que se trata, sin duda, de una metáfora imperfecta. En este sentido parece orientarse su reflexión cuando el soporte utilizado incorpora una memoria anterior al proceso pictórico creativo que el artista no esquiva, contenido sedimentado al margen de la pintura que, si bien acaba formando parte del discurso, no es el resultado de una acción creadora (manual, artesanal si se quiere) sino de una permisividad con esa huella que se inscribe en la reflexión conceptual. O bien −como ocurre en su reciente incorporación de láminas de aislante térmico− el artista incorporará la amenaza de su deterioro y la potencialidad del reflejo. Una potencialidad que también se plasma en la propia lectura de su nuevo repertorio iconográfico neoyorquino donde se multiplican las derivas significacionales que puede llegar a producir, soluciones a la espera de la narración crítica o de la intuición del espectador. Recursos vanguardistas que son reestructurados mediante el extrañamiento, intereses *posmodernos* que son desplazados hacia un discurso excéntrico, y siempre, tensiones con los límites del propio medio en un férreo pensamiento sobre la pintura que huye de cualquier inscripción en lo banal.

En este sentido Ciria es el ejemplo perfecto de esa corriente que atraviesa el cambio de siglo y que se inscribe en una abstracción post-heroica y, aún, post-minimal. Pero lo que delimita definitivamente la originalidad y pertinencia de su obra abstracta previa a su asentamiento en Nueva York es la lucidez de un lenguaje que se sitúa al margen tanto de la redefinición manierista como de la burla irónica, de la melancolía lírica o de la resolución ornamental. Será precisamente la consistencia con la que elabore un planteamiento original y alternativo lo que determine su posición como una de las figuras claves de la pintura española durante la década de los noventa. Esta valoración, que numerosos críticos e historiadores del arte han venido realizando desde entonces, no puede dejar de alcanzar también a sus propuestas realizadas en Nueva York los últimos años.

Nueva York como laboratorio de investigación

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

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

En cualquier caso, el estudio analítico de la obra de Malevich no culminará en la apropiación directa y tampoco en la réplica de lo observado; como ya hemos señalado, nuestro artista es un innovador que reivindica la posibilidad de destruir la herencia de la vanguardia heroica



Estudio de Matriz IV
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

para seleccionar de ella los pliegos que le son válidos. En su aproximación a Malevich el artista no merodea, sino que busca la confrontación directa como inicio de su trabajo de laboratorio. Sus figuras no pertenecen ya a un mundo concreto y su exploración de un territorio fronterizo entre figuración y abstracción se lleva a cabo desposeído de los tintes específicamente dramáticos de esta etapa de Malevich. El pintor retirará todos estos condicionantes antes de emprender la deconstrucción de la estructura interna de la imagen maleviceana para alcanzar la génesis de su propia configuración.

Sus primeras experiencias a este respecto conformarán la serie denominada "Post-Supremática", y desde este referente el artista empezará a elaborar rostros sin identidad, cuerpos sin carne, figuras de gestos congelados y aspecto hierático; una palabra, hierático, que empleamos para designar la expresión severa e inmutable, pero cuyo sentido griego original se remite a lo sagrado, y por tanto, a lo intemporal. Si los grandes poetas siempre han rescatado las palabras del proceso de erosión al que las somete su uso común, Ciria rescata a estos individuos de su propia historia, esto es, de su propia humanidad: los reinventará como iconos, aislados de cualquier narración cotidiana y ubicados en un territorio fronterizo entre figuración y abstracción.

Primera parada: La Guardia Place

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

A partir de la reflexión del artista sobre el dibujo nacerán familias de diversa intensidad referencial; en todos los casos, es posible intuir la presencia de una morfología fragmentada donde restituye realidades que siempre se encuentran alejadas de una



Estudio de Matriz I
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

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

Una observación pausada de las obras que integran la serie "La Guardia Place" permite descubrir la recurrencia de un mismo elemento formal en diversos trabajos, es decir, la insistencia en unos sintagmas de construcción icónica que estimulan su variabilidad por la vibración tonal, la disposición y su relación con el fondo. El interés de Ciria por la combinatoria y repetición de un mismo módulo o matriz se sitúa en un horizonte que incluye una compleja transformación semántica para cada nuevo registro. A partir de la variación de aquello que se sitúa a ambos lados del límite preciso del dibujo (su



Suite Sintagmas
The London Boxes. 2014.
Exposición "Las Puertas de Uaset". Tabacalera–Centro Promoción del Arte, Ministerio de Cultura, Madrid. 2014.

interior y su relación con el exterior-fondo), y la inmanencia –siempre matizada y a veces trasgredida– de aquello que lo define como tal matriz (la casi idéntica descripción del perfil), la repetición será entendida ahora como reactivación semántica. A través de este proceso descubrimos cuánto le interesa al artista conseguir la solidez del texto visual para, posteriormente, someterlo a un nuevo estadio.

La pertinencia de lo modular en la obra del artista radica en que permite una reflexión siempre en curso, una sistematización de su investigación de la materia. Lo sorprendente es que tal investigación no concluye en la refinación excesiva. De hecho, Ciria apostó para esta serie, según sus propias palabras, por una pintura "rare" (término que podemos traducir[1] como cruda o inacabada) que, sin navegar por el eclecticismo, evita la sensación de rotundidad; ahora, tal posibilidad queda filtrada por un acento inconcluso que dota a su obra de una nueva frescura llena de impulso, en la que aparentemente, cualquier cosa puede suceder. El pensamiento reflexivo del artista es el que abre el camino de esa potencial *no realización* que choca directamente con la unidad de los discursos de las vanguardias utópicas para afrontar un nuevo acento donde la preocupación por la factura se desintegra. Al analizar la serie "La Guardia Place" contemplamos un desposeimiento de la insistencia en los matices formales –una insistencia que el artista ubica dentro de las coordenadas de la tradición europea–, para virar hacia una formulación menos estabilizada, sugerente por su aspecto *crudo*, que valora ligada a las experiencias pictóricas norteamericanas de dinámica gestual.

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

Pero existen otros factores que vienen a determinar la pertinencia del adjetivo "rare". En *La tradición de lo nuevo*, Harold Rosenberg señalaba que en cierto momento el lienzo se convirtió para los pintores americanos en un espacio donde dejar su propia huella, "un escenario en el que actuar, en vez de un escenario en el que reproducir, rediseñar, analizar o «expresar» un objeto, real o imaginado. Lo que iba a producirse en el lienzo no era un cuadro sino un acontecimiento"[2]. La obra actual de Ciria gravita entre la imagen y el acontecimiento, lo uno por lo otro, motivado por lo otro. Este punto de encuentro divergente se genera a partir del interés de Ciria por forzar los mecanismos de la práctica pictórica, ahora a partir de una extraña conjunción entre la tradición vanguardista europea y el formalismo tardío de la abstracción norteamericana; herramientas oxidadas que nuestro artista-*bricoleur* pone en circulación con nuevas consecuencias. Pintura cruda, inconclusa, donde la retórica del texto visual siempre mantiene el deseo de otros énfasis. En los mitos, nos dice Levi-Strauss, el énfasis "es la sombra visible de una estructura lógica que se mantiene oculta"[3]. Las "rare paintings" de Ciria acogen esta flexibilidad, dando a entender más de lo que aparentemente expresan, como un palimpsesto en potencia que aún no se ha reescrito.

Pero tanto en un nivel conceptual como puramente visual, el interés de esta serie se desliza hacia otras múltiples derivaciones que van desde el extrañamiento tonal (especialmente refinado y enigmático en la suite "Winter Paintings") hasta sus exploraciones acerca del empleo de pintura de clorocaucho sobre láminas de aislante térmico. Este último material, tan inestable como la imagen que sobre él se puede reflejar, tan frágil y en apariencia efímero, nos descubre una conciencia aporística en su relación con el tiempo. No deja de resultar inquietante que un artista tan interesado por la perduración material de sus obras se involucre ahora en una preocupación temporalista que desacraliza lo eterno y que cede ante lo mutable. ¿Una expresión del cinismo posmoderno? No, y tampoco un audaz juego experimental como el que realizara en su serie "Mnemosyne" (1994), donde las piezas se autodestruían sobre el bastidor. Ahora encontramos una nueva actitud que se enfrenta de lleno a la idealización de la obra concluida para revertir positivamente sobre el carácter "performativo" de la pintura. La construcción visual se mantiene latente desde el momento en que la transformación se materializa como constante descubrimiento de la identidad del cuadro. Esta vindicación del proceso otorga a sus obras un presente inconcluso, determinado por la inflexión de un devenir en suspenso.

Una exploración de tan profunda dimensión teórica no rechaza, sino que integra, el aspecto más "sensorial" de la técnica pictórica: de hecho, en la evolución de esta serie está presente una nueva intensidad cromática que tal vez no puedan explicarse sin su visita a

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

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

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



Estudio de matriz III
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Estudio de matriz VI
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

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

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

De nuevo, el poderoso acento imprevisible de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es para Ciria el reflejo de una pulsión que es valorada como merecedora de ser investigada. Los datos visuales puestos casualmente *en bruto* sobre el lienzo son susceptibles de ser reubicados como estrategia de generación de orden que otorga coherencia formal a la obra. El hecho es que todas esas manchas aleatorias se encontrarán en un primer momento como desorientadas, extrañas, en una relación ambigua entre sí, antes de la complicidad con la disposición visual que elabore el artista. En este cruce que se plantea entre "La Guardia Place" y "El Jardín Perverso" el artista conjuga sin desequilibrios dos casos



Árbol (Estudio de Matriz V)
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Estudio de matriz VII
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

extremos de azar y control. La operatividad de esta sintaxis es el resultado de una exigente sutileza que logra encontrar lazos no preexistentes de causalidad trenzados por la poderosa iconografía que se integra en estas obras.

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

Forjando la máscara

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

El repertorio iconográfico que José Manuel Ciria abre, a finales de 2005, con la serie "Post-suprematica" y que continúa entre 2006 y 2008 con "La Guardia Place" puede ilustrar la narración irreconciliable de estos tres cuerpos. En el nuevo espacio de su taller en Nueva York el artista emprenderá un itinerario que irá modulando sin conocer plenamente las implicaciones de su desarrollo: el buscado enfriamiento de la expresividad gestual de su pintura abstracta de los años noventa encontrará su génesis en el sencillo recurso del dibujo como estructura compositiva. A partir de esta primera solución la mancha de color se verá modulada por la arquitectura de una línea de la que saldrán a flote las significaciones específicas. El dibujo, seguro de sus prerrogativas, mantendrá en un primer momento indeleble los estigmas de su origen: figuras, torsos y rostros concentrarán el devenir de la mancha para convertirla

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



Estudio de matriz VIII
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Asignado a una mision visual
Serie The London Boxes / Jardín Perverso VI. 2014.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

en la piel eruptiva de sus *autómatas andróginos malevicheanos*; pero pronto estos cuerpos alterarán la morfología descriptiva para abrirse hacia iconografías que, aún manteniendo cierto carácter biomórfico, se desentenderán del rigor de la descripción del cuerpo: la dimensión física se desconectará entonces de los filtros racionales del sujeto. Seguiremos hablando de cuerpos –o, más específicamente, de órganos sin cuerpos[5]– porque tanto las derivas netamente figurativas como las decididamente abstractas del periodo neoyorquino de Ciria comulgan en una misma elocuencia formal: aquella que impone la línea y la contención de la temperatura cromática.

Como en el tercer cuerpo de Valéry, las iconografías más complejas de la obra de "La Guardia Place" se han extraviado en su propia piel deshaciéndose de toda su predecibilidad. La parte se resiste a su representación total, el cuerpo se desensambla y el sujeto figurativo sucumbe a una corporalidad múltiple. Ciria indaga en una problemática que se incardina en la concepción contemporánea del sujeto[6] para contribuir a la proyección gráfica de una realidad de otro orden.

Además de los tres cuerpos ya mencionados, Paul Valéry introduce la idea de un cuarto cuerpo que no está sometido a los regímenes de control social y que parece proceder de la insatisfacción respecto a los otros cuerpos: más semejante a una cosa que a un organismo viviente[7], ubicado en el territorio donde lo que no es puede llegar a ser, este cuarto cuerpo se define según me complace o necesito. Un nuevo nivel, regido por una dimensión autónoma con respecto a los otros tres (el cuerpo que se muestra, el cuerpo que se contempla, el cuerpo que se abre) y que oculta el "yo" que la sociedad demanda como identidad pública.

Segunda piel sobre la superficie de lo contingente, limen que usurpa del rostro la condición de verosimilitud[8], la máscara puede ofrecerse como conceptualización tangible de este abstracto cuarto cuerpo. Un "yo" cubierto con una máscara nos propone una imagen nueva pero percibida como un *contracuerpo* o como una contradicción en la que la realidad parece ser lo que en realidad no es. Recipiente de connotaciones que nos convierten en el Otro, la



Ventana I
Serie Máscaras de la Mirada. 2014.
Óleo y grafito sobre lienzo. 130 x 97 cm.
Colección particular, Madrid.

máscara actúa en el umbral tembloroso de la identidad; nos resitúa, en definitiva, para proponer la presencia de una ausencia: ese poder que imaginamos en el Otro y del que supuestamente carecemos[9].

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

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

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

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

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

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



Ventana I
Serie Máscaras de la Mirada. 2014.
Óleo y grafito sobre lienzo. 130 x 97 cm.

del cuerpo humano. Frente a aquellos cuerpos sin aparente identidad, Ciria propone ahora una identidad sin cuerpos, un recorte que viene a interferir en los hilos que aún ligaban sus morfologías con lo humano.

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

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

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

Las figuras pertenecientes a "Cabezas de Rorschach I" no muestran una fisonomía clara más allá de la silueta que marca la cabeza, el cuello y los hombros. El rostro se configura, sin embargo, como un estallido cromático donde no hay formas que recuerden a formas (nariz, ojos, labios…) y, por lo tanto, de cualquier reflexión sobre el estado anímico del *personaje*. No obstante, la violencia de

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



La lanza de Longinos
Serie The London Boxes / Jardín Perverso VI. 2014.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Valencia.



Razones naturales
Serie The London Boxes / Jardín Perverso VI. 2014.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Valencia.

los rojos, la densidad de su aplicación más allá del límite de la propia figura, puede hacer que el espectador descubra tras la ausencia de rasgos una producción de sentido, sin duda dramático.

Adorno señalaba que las obras de arte son *enigmas* que, al mismo tiempo que dicen algo, ocultan también otro algo. Este misterio requeriría por parte del espectador el complejo ejercicio de trascender la interioridad de la creación para cerrar un código semántico que siempre será abierto de nuevo con la mirada de otro espectador, o incluso la siguiente mirada del mismo. Para José Manuel Ciria tampoco existe un significado unívoco de la creación, y éste no puede formularse formalmente: "No hay nada semejante a un significado literal, si por significado uno entiende una concepción clara, transparente, sin que importe el contexto ni lo que hay en la mente del artista o del espectador, un significado que pueda servir de límite a la interpretación por ser anterior a ésta, un significado fuera de significación. La interpretación no existe sin la obra y jamás produce frutos, exceptuando los puramente analíticos"[11]. Más que el significado, cuya búsqueda valora lícita, a Ciria le interesa el concepto que se une al significante "para constituir un signo lingüístico o a un complejo significativo que se asocia con las diversas combinaciones de significantes lingüísticos"[12].

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

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

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

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



Signos privados/signos públicos
Serie The London Boxes / Jardín Perverso VI. 2014.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

y que incluye la cabeza dentro de una propuesta experimental y analítica que anula las posibles connotaciones de su preciso origen iconográfico.

Cuando en 2005 el artista vuelva a indagar en esta misma dirección en el conjunto "Cabezas de Rorschach II", éstas serán seccionadas e individualizadas en obras como *Cabeza sobre negro* y *Cabeza sobre rojo*, para finalmente multiplicar su presencia inquietante en la obra *Tres máscaras*. En estas nuevas piezas, el artista llevó a cabo una depuración del fondo, sobre el que se disponían breves matices acuosos y escuetas compartimentaciones. La mancha quebrada que en su acento expresivo se proyectaba más allá de la propia cabeza en las piezas de Tel Aviv, era ahora acomodada en un interior físico firmemente definido en su contraste sobre un fondo en el que proyecta una leve sombra, avanzando el rigor lineal de sus primeros trabajos en Nueva York.

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

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

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

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

Segunda parada: Schandenmaske

El término latino "persona" deriva del etrusco "phersu" y este del griego "provswpon", y designaba la máscara que utilizaban los actores de la tragedia para hacer resonar la voz *(per sonare)*. Formal y conceptualmente, Ciria culmina en la serie "Schandenmaske" la búsqueda de este sentido originario[14], que se anuda al deseo de *ser otro*, de subvertir lo establecido para incardinarse en una metamorfosis donde "se adivina el engaño, la apariencia; en otras palabras, el disfraz. Al final no es Zeus quien seduce a sus víctimas, sino el *otro*, los *otros*"[15]. El artista, ya lo hemos señalado, ha captado progresivamente este proceso, partiendo de un conjunto donde el cuerpo se abre hasta generar, ahora, un yo camuflado por la máscara como paradigma de aquello que el cuerpo trata de inventar sobre sí mismo.

Pero "Schandenmaske" es, además, una sólida meditación sobre el lenguaje pictórico y sus intersticios, el tiempo y la memoria, el orden y el azar. Señala Donald Kuspit, a propósito de la obra de Bruce Nauman *Cartografiando el estudio (Ningún azar John Cage)* que para el artista post-moderno (o post-artista) el azar ya no es tan creativamente significativo e inspirador como era para Cage y, antes, para Duchamp: "El azar ha dejado de ser la boba suerte del arte; en la posmodernidad se ha convertido en un acontecimiento cotidiano,

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

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

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

que es como se produce en la calle"[16]. Creo que en "Schandenmaske" existe una lúcida conciencia de la importancia de los parámetros casuales: frente al rechazo del acento creativo de lo no controlado, el artista ubica en un lugar cardinal este presupuesto clave para su pintura abstracta de los años noventa y, de nuevo, consigue integrarla como negación de su propio gesto creativo.

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

Frente al estricto control formal que exigía la compleja modulación lineal de su serie "La Guardia Place", Ciria sitúa ahora el eje creativo en otra dimensión: la disposición del color en una estructura sencilla y recurrente como es aquella que cierra el contorno de la máscara. Sin embargo, el color se desliga de la represión consciente y deambula de un lado a otro del soporte provocando que los accidentes sean los protagonistas. Al fluctuar de esta manera, el cromatismo se pliega y se tuerce, abre caminos y en ocasiones impone su propio límite expansivo; de tal modo, "mi gesto siempre se convierte en residuo"[17].

El interés de esta acción es doble; por un lado, potenciar la ambigüedad semántica de su obra, en línea con todo el periplo neoyorquino del artista y, por otro, sobrepasar la poética expresionista gestual sin violentar uno de sus códigos elementales: la planitud (*flatness*). Este sentido de aparente pureza como clave moderna, defendido por el formalismo de Greenberg[18] y desmontado por las respuestas de Steinberg, Mitchell o Mary Kelly, así como por las tendencias contemporáneas que han aceptado toda clase de contaminaciones[19], no es recuperado por Ciria como un simple fetiche. Para el artista, esta planitud tiene un sentido simbólico: la máscara es un telón demasiado pesado como para permitir desvelar lo que existe detrás de ella. La contemplación de estas obras implica una duda constante pues nunca permite la decodificación de aquello que guarda. Exhibe, pone en escena la máscara para ocultar el rostro, y más que un velo es un muro infranqueable.

Si para Mitchell "ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista"[20], un complejo anudamiento entre lo óptico y lo táctil, Ciria opta por neutralizar los efectos de la sensibilidad tangible. Aquella *carnalidad* que Berger otorgaba al medio pictórico, en la obra de Ciria es pura ilusión, espejismo que se deshace al aproximarnos a sus obras: no hay volumen, espacios transitables ni huella de su acción. Las máscaras, más que flotar sobre en un determinado ámbito están aprisionadas en él, son un violento paréntesis tatuado sobre la piel del soporte. No hay espacio o fundamento sólido para su ubicación, y la máscara no remite a otra cosa que no sea su propia existencia. El propio artista desvela que ello es premeditado, aunque se resuelva bajo formulaciones elocutivas azarosas: "Provocar que la primera pregunta, en una observación de la pintura a poca distancia, sea ¿cómo se ha pintado esto? ¿Qué técnica se ha usado? ¿Cómo se han integrado las texturas permitiendo los volúmenes? ¿Se han utilizado brochas? ¿Se ha pintado a mano? O quizá es que la pintura se pinta por si misma, y que lo único que hay que hacer es dejarla expresarse. Hace años escribí en un texto, que yo no soy un pintor, que lo que procuro es organizar un «escenario» donde ocurren acontecimientos plásticos. Es el azar el que pinta mis obras y no mis manos. Es el propio medio el que toma las riendas y busca manifestarse. Es mi mente al servicio de un acontecer, al mismo nivel que las brochas, los óleos, los botes y herramientas, los barnices y aceites…"[21].

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

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

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

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

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

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

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

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

Box of Mental States

Frente al cuerpo cotidiano entendido como entidad dormida[23], sólo puede oponerse la vigilia "capaz de lograr un cuerpo en alerta, esto es, un cuerpo en continua tensión y «desacomodado», que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante"[24]. La obra más reciente de Ciria procede de una larga ascendencia, de investigaciones que han atravesado una etapa tras otra. Como primer nivel de lectura, temático-referencial, he propuesto el desvelamiento de una serie de formulaciones dirigidas al cuestionamiento o negación de la *cotidianidad del cuerpo*. El misterio de esta metamorfosis se ha incardinado en un segundo nivel, formal-conceptual, que ha partido del dibujo como materia de recuento, exploración y ensayo.

Tanto la metamorfosis iconográfica como la idea de la posibilidad combinatoria parecen haberse acelerado de manera notable desde el inicio de la etapa neoyorquina de Ciria, y esto es así en un doble sentido: por un lado, el cambio geográfico ha permitido la afirmación de un rotundo giro estilístico, concretado en un primer momento a través de una certeza muy concreta: "no quería volver a pintar más obra en la línea de la abstracción gestual previa a Nueva York"[25]. Por otro, los compromisos profesionales que han generado retornos recurrentes a su taller madrileño parecen haber funcionado como punto de inflexión a la hora de retomar su trabajo en Nueva York: "Han surgido numerosas ideas en mis viajes entre las dos ciudades, en una atmósfera, la de Manhattan, que me ha parecido más que nunca, relajada, libre y sin presiones"[26].

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

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

Los dibujos de Ciria actúan en esta doble dirección: por un lado, como parte de un cuaderno que se centra en la resolución gráfica de diferentes reflexiones puntuales; por otro, como herramienta de comprobación, de análisis de las posibilidades formales y modelo conceptual de un mismo proyecto pictórico. Ahora bien, pese a su realización a partir de la estructura determinante del óvalo y, posteriormente, de organizaciones lineales más complejas, no podemos articular un estricto orden evolutivo en su análisis. La red

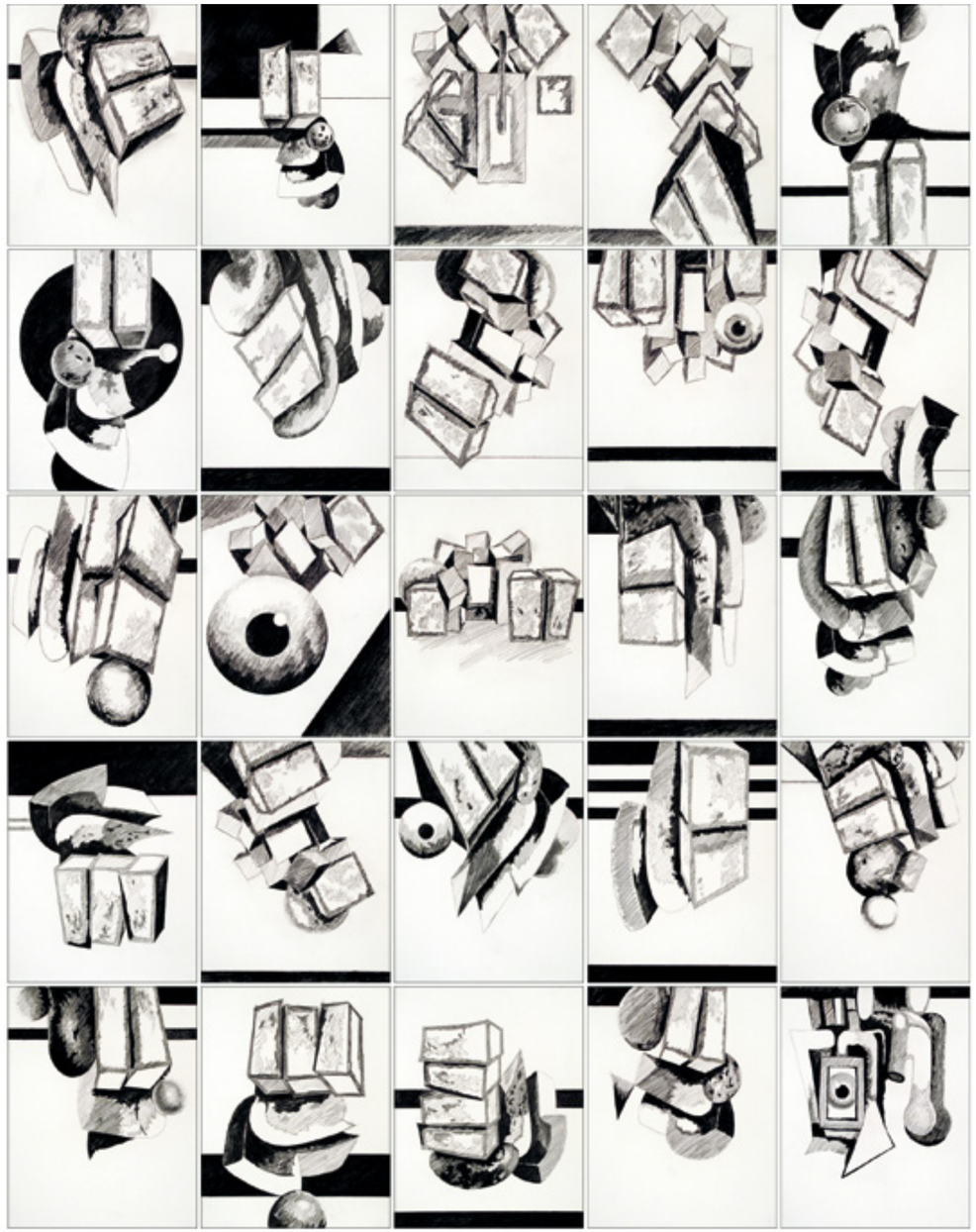
22 KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Akal, Madrid, 2003, p. 257.

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

24 *Ibídem*

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

26 *Ibídem*.



iconográfica que ampara todo el conjunto es también la que acentúa la fluidez de ideas y de relaciones compositivas nuevas. El número de recurrencias que contiene el conjunto de su cuaderno genera "una reserva de posibilidades que se integran en la memoria del dibujante como elementos de posibles tematizaciones que articulen nuevos cierres de sentido"[27]. Pensamientos y obsesiones que aparecen y reaparecen fundidos, expresando visiones compulsivas, variaciones rítmicas y giros expresivos. Un conjunto de ideas con un origen común que se manifiestan reflejando la dinámica particular de cada momento del acto creativo.

Tercera parada: Doodles

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

El orejas saludando (2006), tal vez la pieza más fresca y *mironiana* de todos los divertimentos appeleanos, muestra un amplio y estridente repertorio cromático, plantea numerosas simplificaciones y malformaciones fisonómicas, y, sobre todo, pone en primer término una sabia lectura de los modos estéticos asociados a la creatividad infantil, esa que todavía no ha encontrado la censura que implica la tradición, la formación y la experimentación artística. En la pieza *Doodle* (2008) el cuerpo es un estrafalario aparato roto, personaje que sobredimensiona su cabeza ovalada y sintetiza el resto de sus miembros. Pero tales distorsiones, que parecen una revisión de las dislocaciones del *Art Brut*, contrastan ahora con el refinamiento de la obra. De nuevo, Ciria plantea un cruce de temperaturas que busca no enmarcarse en ninguna categoría discursiva unificadora: el aspecto banal y *naïf* del icono parece estar desconectado del rigor de la construcción visual, de la rigurosa organización compositiva y de la audaz distribución cromática. El resultado es una imagen fascinante, dotada de una energía hipnótica, donde la violencia ahogada de lo deforme y fragmentario se superpone a la opresión del dispositivo reticular. Ahora bien, tal superposición es tan solo un engaño. La planitud de la imagen y la confusión de los planos que constituyen el "fondo" (el rectángulo rojo, la retícula y el campo gris, ¿qué jerarquía espacial poseen entre sí o con respecto a la figura?) plantean una confusión que, realmente, es fusión o interferencia de todos los elementos plásticos en un mismo plano. La posibilidad de la disección visual, significativa y legible con respecto a la figura y el fondo, es otra de las convenciones visuales que Ciria trata de derribar en esta gran pieza. De hecho, es perverso atrapar a este monigote vivaz en un orden regulador, como también lo es violar el ritmo geométrico con la inclusión de un cuerpo libre que se derrama. Tal vez, el espacio donde estas figuras pueden tomar conciencia del espacio que les rodea es en la deriva abierta del jardín.

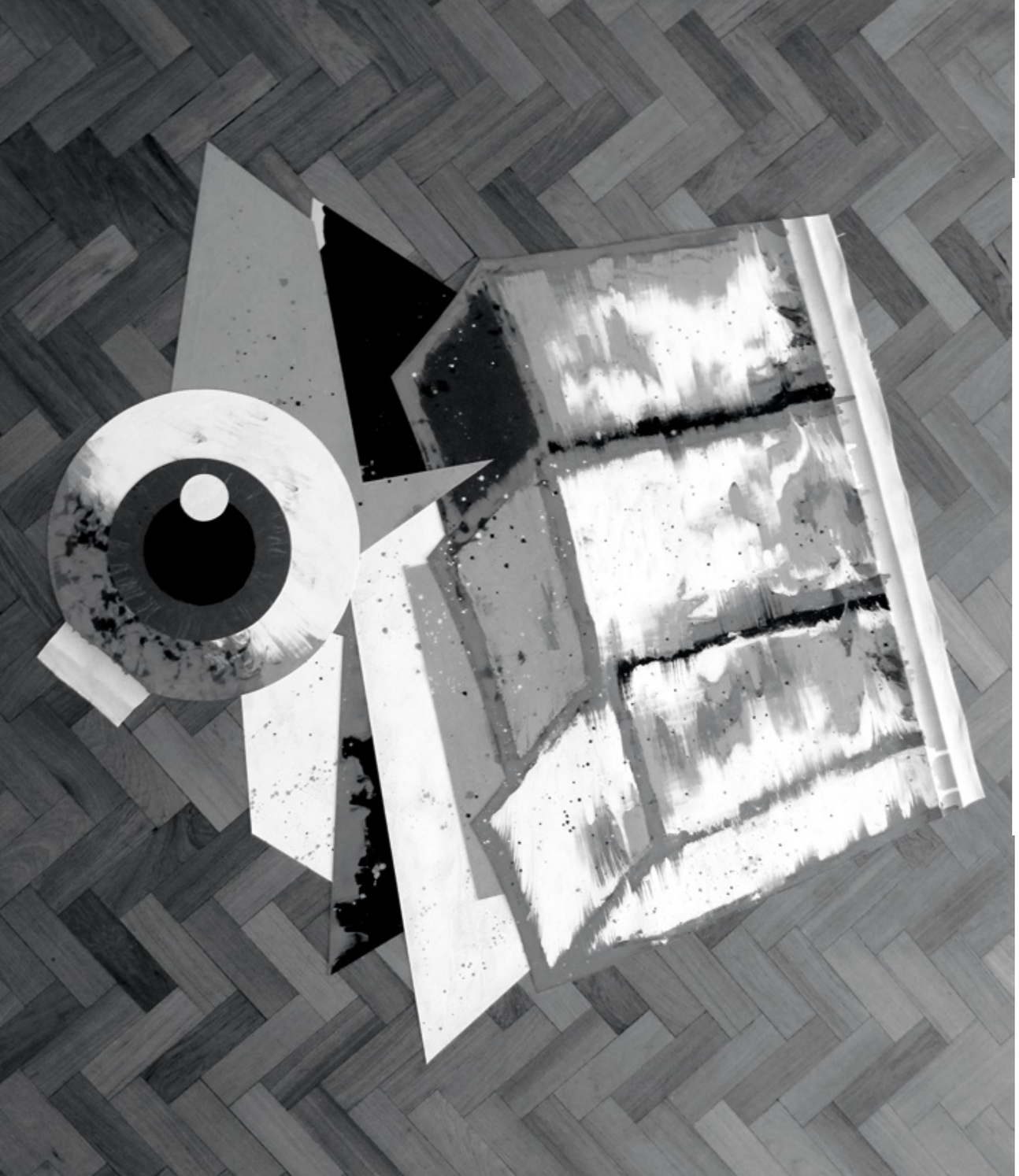
Para Ciria, la metáfora del jardín conceptualiza uno de sus temas privilegiados, al menos durante su trabajo de los años noventa y bajo su sistema conceptual de trabajo *Abstracción Deconstructiva Automática*; nos referimos a las técnicas de azar controlado, donde la mano del creador deja de estar reflejada por metonimia en la mancha e imponía su propio límite expansivo. Una de sus múltiples formas de aplicación vendrá determinada por el uso como soporte de aquellas lonas que habían servido para cubrir el suelo del taller durante la realización de otras piezas. El azar surge entonces como mecanismo aleatorio, como residuo que camina libre hacia una superficie dispuesta en el suelo y se convierte en el punto de partida de una elaboración posterior.

El soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar la esencia del objeto encontrado y dueño de una memoria, en este caso, extraordinariamente ligada al propio artista. De este modo, la memoria arcaica de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es el reflejo de una pulsión que el pintor valora como merecedora de ser investigada. Lo instintivo y lo razonado han estado presentes, en un diálogo de intensidad

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

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

< **The London Boxes (Dibujos)**
2014. Grafito sobre papel Bristol de 270 gr. 27,9 x 35,6 cm. c/u





Icono Memorizado
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo sobre collage de lienzo sobre lona plástica y barra de hierro. 200 x 250 cm.

variable, a lo largo de toda su trayectoria. La reciente integración de estos "incidentes casuales elocutivos"[29], ya presentes como vimos en algunas piezas de "La Guardia Place", no solamente lleva a asumir la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista, quien ya entre 1995 y 1996, realizó "El Jardín Perverso I" y en 2003 "El Jardín Perverso II", *suites* pertenecientes a la serie "Máscaras de la mirada", a partir de este mismo planteamiento.

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

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

Este mismo carácter totémico y primitivo, que como en sordina se ha ido introduciendo a lo largo de las distintas etapas que jalonan la trayectoria en Nueva York de Ciria, alcanza unas extrañas cotas expresivas en la que tal vez sea una de las piezas claves de su andadura última: *El ojo que llora ante la pintura* (2008). De nuevo, el componente narrativo, ahora además dramático, se impone en un primer momento ante nuestra lectura; la presencia imponente de la figura, entre muñeco desarticulado y monstruo salvaje, próximo a determinadas composiciones de Karel Appel, ofrece su dolor al espectador. Ya no hay subversión invertida, sino frontalidad expresiva que aparentemente deja poco espacio a la ambigüedad. Pese a no tratarse de una figura descriptiva, la presencia lógica del óvalo negro rodeado de un trazo rojo que fluye en tres bandas sinuosas, nos aproxima irremediablemente a la idea de llanto, de dolor sangrante generado por la mirada. ¿Pintura que llora por *qué* pintura? Posiblemente, por la que ella misma representa: persistente con la especificidad del medio, sólida técnica y conceptualmente, desplazada del centro del mapa que parte del *bieanalismo* actual y la digitalización de la mirada imponen. Tal vez su único destino sea agregarse a esa pintura que "ha abandonado casi todo: el lienzo, el marco, la pared, los géneros…"[30] y que reniega de su propia condición a favor de una hibridación constante con otras disciplinas; esa nueva pintura que se enriquece dejando de serlo, que se camufla en la contaminación y distorsiona su especificidad para acoplarse ante un nuevo espectador que parece haber superado el artificio del régimen escópico. En definitiva, aquella pintura que trata de encarnar y ejemplificar "una sensación embriagadora de ser por fin libre"[31] o bien, desde otra perspectiva menos optimista, que busca encarnar una nueva modalidad, *pintura porvenir*, que será aquella que sepa dar "cumplida cuenta de su propia extinción"[32]. Otra pintura cuyo resultado sólo puede ser un malentendido o una paradoja irresoluble: pintura que para sobrevivir, debe alejarse de las categorías que la definen como tal. En una inverosímil fiesta de disfraces, esa pintura opta por ser exactamente lo opuesto, lo otro, o lo mismo pero disfrazado: serlo todo.

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

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

31 Ibídem, p. 19.

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









Poemas del Este I, II, III y IV
Serie Procedimientos. 2017.
Óleo sobre papel. 100 x 100 cm. c/u
Colección particular, Madrid.y Nueva York.



Poemas del Este V
Serie Procedimientos. 2017.
Óleo sobre papel. 100 x 100 cm.
Colección particular, Madrid.



Poemas del Este VI
Serie Procedimientos. 2017.
Óleo sobre papel. 100 x 100 cm.
Colección particular, Madrid.



Cuarta parada: Memoria Abstracta

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

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

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

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

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

< Instalación **Te odio cuándo mientes**
Exposición en la Galería Alicia Winters, Arnhem (Holanda). 2015.

La nueva etapa que Ciria inicia en Nueva York a finales del año 2005 supone, ya lo hemos señalado al inicio de este escrito, una poderosa inflexión en su producción determinado por dos ideas claves: un enfriamiento pictórico a partir de la recuperación de la línea como armazón compositivo y la consecuente estabilización de la iconografía, dirigida a estabilizar cuerpos hieráticos, sin rostro, próximos en un primer momento a las obras que Malevich realizara en la segunda mitad de la década de los veinte. En esta búsqueda de una suerte de *grado cero* sobre el que construir una nueva línea de investigación, el artista retorna, tal vez de manera inconsciente, a un tipo de imagen que recuerda a las que configuraron su primera serie "Autómatas". Durante su siguiente capítulo en Nueva York, el formalismo estricto que imponía el dibujo se liberará de la iconografía del cuerpo para desestructurarlo y abrir nuevas dimensiones temáticas. De nuevo, la evolución sugiere un paralelismo con la que desarrollara en sus inicios: muchos de los interrogantes que planteaba la serie "Hombres, manos, formas orgánicas y signos", nexo de transición hacia la plástica anicónica de los años noventa, volverán a ser analizados por Ciria en "La Guardia Place".

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

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

Quinta parada: Cabezas de Roschard III

El itinerario encadenado a través de distintas paradas que hemos propuesto a lo largo del texto no presenta exactamente una evolución lineal, sin censuras ni hiatos; al contrario, las consecuencias creativas de la producción de Ciria durante su estancia en Nueva York responden a un discurso dinámico que en ocasiones se solapa y que resitúa constantemente las claves genéricas de su producción. Pero más allá de las diferencias formales que identifican y categorizan cada una de sus series, su trabajo siempre ha desvelado la importante veta conceptual que organiza el discurrir de obra desde una exploración previa de los componentes plásticos: la Abstracción Deconstructiva Automática como herramienta para construir la pintura en la década de los noventa y la insistencia en un vocabulario formal regido por las dos grandes líneas de la tradición abstracta, geométrica y gestual, replanteado y amplificado en "Memoria Abstracta"; la recuperación de la línea como armazón compositivo en "La Guardia Place" y "Doodles"; la culminación de la exploración del módulo como estructura iterativa que puede generar cambios semánticos a través de la estructuración interna y el uso del color en "Schandenmaske".

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

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

En "Cabezas de Roscharch III" la dificultad no estriba en ver el retrato. Los amplios márgenes de icononicidad que acoge lo figurativo en la pintura contemporánea permiten seguir hablando de este género aún cuando se desvirtúa el concepto del *parecido*. El uso de la línea, el volumen, los recursos lumínicos, el manejo del color en sus escalas tonales y de saturación, no se afinan para imitar un sujeto concreto sino para decir nuevas cosas sobre la identidad plástica del artista. El sujeto del retrato, cuando es real, no es dueño de su imagen y apenas encuentra una cartografía que le oriente dentro del camino de su identidad. Pero el sujeto es también máscara, ha proyectado su identidad más allá de su propia morfología para integrar un nuevo yo mediado por la pintura. En cierto sentido, la representación del cuerpo ajeno articula implícitamente la actitud del artista hacia el suyo propio y, finalmente, cada uno de sus trabajos acaba convirtiéndose, de una manera o de otra, en un autorretrato.

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

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

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

Existe la teoría de que los Moais fueron tallados por los polinesios como representaciones de antepasados difuntos. Sin embargo, para Ciria esta referencia queda solapada por su interés por la concepción monumental, la imponente frontalidad y la sintética

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

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



Encuentro cubista-constructivista
2014. Óleo sobre collages de materiales diversos. 175 x 120 cm.

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

Ser sobre todo rostro, imagen representada, significa dejar de ser otras cosas. La ambigüedad que plantea Ciria entre el retorno de la figura y su persistente transformación antinaturalista, elaborada en el marco de problemas formales de la representación, señala un afán de transgredir o incluso negar constantemente la afirmación física y psicológica del género. Como un maquillaje dramático, estructurado a fogonazos, los colores usurpan la verosimilitud a la piel de los personajes que integran "Cabezas de Roscharch III". Tal vez sea precisamente esta llamativa distorsión tonal, sumada a la ausencia de un marco ambiental concreto y a la inamovible posición frontal de las figuras, los únicos caminos para garantizar la permanencia del yo en un momento de efímeros acontecimientos y apresuradas transformaciones.



La cama de Procusto
Exposición "El Lecho de Procusto"
Museo C.A.V. La Neomudéjar,
Madrid. 2018.

Texto catálogo exposición “Ciria contra la pared”. Edificio Miramar. Ayuntamiento de Sitges. Sitges, Diciembre 2010

¡Murales blandos! Sociedades líquidas

Ricard Planas

La historia de la comunicación –y de rebote del arte– empezó colgada en paredes de piedra dura, donde individuos al estilo “Cuttlas” –el personaje de las historietas del dibujante Calpurnio– perseguían animales que serían su alimento. Alguien quiso relatar –como en un cómic o en un retablo medieval– aquellas gestas casi épicas, existenciales; alguien recogió aquellos fragmentos de tiempo –la conciencia del tiempo nos hace humanos– para dejarlas incrustadas en una pared de texturas infinitas que produciría, después de muchos siglos, impresiones intensas a algunos de los homínidos que las contemplamos y, con nuestro aliento, las oxidamos. Nuestras civilizaciones han avanzado bastante desde entonces –algunas veces como los cangrejos– y tal como se esboza en el pensamiento contemporáneo, navegamos por sociedades líquidas donde su esencia es efímera, rápida, adaptable, flexible pero también desmemoriada, vacua, acelerada, fluctuante, terriblemente destructiva. Con una tensión no resuelta entre desarrollo técnico “versus” desarrollo cognitivo. El hecho es que en este “continuum” de la historia siempre ha habido personajes -nombrados artesanos primero, artistas después y creadores en la actualidad, ¿para abrir más el abanico?–, que, algunos de ellos, recuperando dejes ancestrales, replantean la cotidianidad deconstruyéndola o reconstruyéndola con la mirada de sus neuronas. En la mayoría de los casos ya no es una lírica épica lo que se pone de manifiesto, como en los murales rupestres, sino un escáner hasta el fondo de las cavernas del alma, un alma que ya sabemos que es pura química, nada escolástica. Y el apoyo de estas tecno-emociones ha sido alcanzado mediante murales blandos –ahora ya no sólo son telas de lino sino también pantallas de leds–, de física frágil pero de poética delirante. Murales duros, murales blandos, el mismo ADN en la esencia de la comunicación homínida, aunque invirtiendo el espejo. Ya no se proyecta sólo hacia fuera, engañando con una distancia de tercera persona, sino también hacia dentro, poniendo la verosimilitud creativa en primera persona y bebiendo de las revoluciones sociales, que por eso han existido. Y en este repensar el enfoque y la utilidad del arte –¡no tiene que tener ninguna utilidad el arte!– pero en el trasfondo siempre estará la persistencia de la memoria individual y colectiva. La memoria de un grupo de seres que transitamos, desde hace poco, por una galaxia infinita, negra y rutilante. Y todo eso lo sabe y es discípulo José Manuel Ciria, un hombre que quiere y duele la pintura como recurso máximo. Un pintor que sabe de las posibilidades de las nuevas y viejas técnicas y tecnologías y, evidentemente, las utiliza. Por ejemplo, una especie de fotomontajecollage –aquel gran invento picassiano– lo encontramos representado en “Figura y paisaje I”, de la serie “Manifiesto/Dauphin Paintings”, 2001. Obra de grandes dimensiones que ironiza y transmuta la imagen publicitaria –y sus tópicos sexistas y consumistas– hasta dejarlos estigmatizados de pintura y de “sin sentido”. También destacan las pinturas a partir del serigrafiado fotográfico o impresión digital sobre lienzo, en una “suite” memorable “Dear Daddy”, 2010. Un homenaje a su padre desaparecido recientemente y que impresiona por contraste, potencia y emotividad. En esta línea, me gustaría apuntar al veterano artista vasco Darío Villalba como uno de los referentes al utilizar, en su caso, la fotografía como pintura. Y a todo eso, además, cuando estructura retratos tenemos que sumar su afinidad con los expresionistas alemanes y con la Escuela Bauhaus, principalmente con Oskar Schlemmer, como jugador del teatro y del ajedrez que era, por aquello de racionalizar la escena. Así pues, Ciria hace buena la máxima del poeta J. V. Foix: “Me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo”, aunque a menudo no sabemos que es verdaderamente “lo nuevo” y que es verdaderamente “lo viejo”. Si nos centramos en la obra de la exposición –una sintética antológica que va desde los años noventa hasta la actualidad–, se constatan soportes y técnicas diversas; una riqueza y el reflejo de una inquietud constante por investigar en el campo de la pintura. Vayamos al inicio: su vertiente informalista –un término que la artigrafía actual se cuestiona, ya que también lo “informe” es “forma”–. Situémonos en los años noventa, con cuadros como “La Memoria invisible” de la serie “Encuentros Naturales”, 1994. Un grupo de obras que cautivan por los silencios que llaman al sincretismo, la austeridad y las tensiones de lonas plásticas atadas y tensadas. Un universo de filtradas evocaciones a autores que se anticiparon como Manuel Millares, Antoni Tàpies o Romà Vallès. La



Buey desollado I. Serie Caprichos. 2015.
Collage de materiales diversos y acrílico sobre impresión digital. 200 x 180 cm.



Buey desollado II. Serie Caprichos. 2015.
Collage de materiales diversos y acrílico sobre impresión digital. 200 x 180 cm.



Buey desollado III. Serie Caprichos. 2015.
Collage de materiales diversos y acrílico sobre impresión digital. 200 x 180 cm.



Buey desollado IV. Serie Caprichos. 2015.
Collage de materiales diversos y acrílico sobre impresión digital. 200 x 180 cm.

interacción entre la textura de pintura y de fotograma digital, de autores como Gerhard Richter, también se intuye en su corpus visual. Tanto "Salto germinal" de la serie "Manifiesto", 1998, como "Siluetas de noche" de la serie "Memoria Abstracta", 2009 podrían ser una buena prueba de ello; dos obras con claras diferencias estructurales pero no de textura visual. Unos autores, en la línea de Richter, que a Ciria le han podido servir para romper la luz de cera de la pintura para ir, como decía Malévich, hacia una luz metálica. Aparte, no podemos rehuir las referencias a la escuela de Nueva York, con nombres como Jackson Pollock o Robert Motherwell. ¿Será por aquello de la mancha y la salpicadura liberada? Aún así, en el caso que nos ocupa, los fluidos azarosos siempre están contenidos bajo esquemas de geometrías más o menos difusas. Lo representan cuadros como "Ábaco", 2003, o "Las decisiones", 2005, ambas pinturas de la serie "Máscaras de la Mirada". El compendio de todo este marco de referencias, de este ecosistema de relaciones culturales en las cuales le ha tocado convivir a Ciria, podría darnos un pequeño esquema de hacia donde transita. No es fácil con tanta potencia creativa de herencia vanguardista del siglo XX. Un hombre inquieto que tranquilamente podría haber estudiado para matemático: habríamos ganado a un matemático, habríamos perdido a un pintor. Pero hemos acabado con un científico que crea diálogos formales y conceptuales mediante murales líquidos de pinturas blandas. "El gran vidrio". Las relaciones entre el arte y la ciencia son una piedra angular en toda la tradición del arte, sin embargo, a menudo parece que hablamos de cosas completamente contrapuestas. Lo cierto es que evocar la figura de Leonardo nos recupera este puente roto. Leonardo creó máquinas de todo tipo para ir hasta el infierno de Dante. En el siglo XX, otro creador, Marcel Duchamp, pésimo jugador de ajedrez –a pesar de que se diga lo contrario– pero inteligente pintor y mordaz provocador objectual creó otro invento–problema de primera: "El gran vidrio", 1915–1922. Ciria, sin saberlo, hace tiempo entró dentro de esta tradición –quien no hace tradición hace plagio, decía Eugeni d'Ors– de construir sistemas y sistematizarlos con escritos, apuntes y artefactos. Lo hizo también Jorge Oteiza magníficamente con su laboratorio de tizas. También Duchamp y Leonardo como ya hemos comentado. Algunos buscando una utilidad y otros la inutilidad útil. A nuestro pintor todavía le falta construir en tres dimensiones o en bajorrelieve su invento que le ha servido –cómo le sirvió al pensador medieval Ramon Llull– para ir generando todo su corpus creativo. Tres círculos superpuestos –cada uno de los cuales con una relación de técnicas, estructuras y comportamientos diferentes– que mientras se hacen girar generan variables de todo tipo. Una intrahistoria de pensamiento pictórico, hecha método, que se intuye en la obra "Actitud", serie "Europa", 1992. Una obra que contiene cinco palabras del todo explicativas sobre su posicionamiento existencial y creativo: Actitud, intención, búsqueda, concepto y aportación. Palabras hechas imagen y grabadas sobre un tableropintura de ajedrez, que podría haber sido el tablero imaginario que construía mentalmente el protagonista de la novela "El Jugador de Ajedrez", de Stefan Zweig. ¡Por muchos años sea, imaginación, método y riesgo!.

Texto catálogo exposición "El Mito de Prometeo". Galería Cordeiros. Oporto, Noviembre 2011

Ciria: pintura para remover conciencias

Esther Esteban

A José Manuel Ciria se le ha englobado tradicionalmente en el contexto del expresionismo de carácter abstracto que tan importante ha sido para la evolución de la pintura española contemporánea. Su personal lenguaje, lleno de grandes manchas de aspecto azaroso y colores disonantes en donde ha dominado con rotundidad el rojo, fueron las características claves que determinaron esta asociación de su trabajo con dicha tendencia. Pero más allá de esta primera definición, el trabajo de Ciria se ha posicionado como un discurso que ha contribuido a la reactualización de la pintura dentro de la práctica contemporánea del arte. Como los grandes nombres, la obra de este artista, independientemente de su estilo o iconografía, debe entenderse como una manifestación cultural que sobresale dentro de los múltiples vértices de esta saturada sociedad post-moderna.

Sin la más mínima intención de negar su vinculación con la tradición plástica española, el afán arraigado en Ciria en su deliberado desplazamiento a Estados Unidos (concretamente a Nueva York, donde reside desde finales de 2005) debe entenderse en el ánimo de reinvención y búsqueda, de fortaleza espiritual y valentía. Son demasiados los artistas que se quedan dormidos en sus primeros logros, sin conseguir escapar al laberinto que ellos mismos trazan en la demanda del mercado. Escapar de uno mismo como quien huye de la jauría, enfrentarse al lienzo en blanco revestido únicamente de aislamiento y soledad, es una de esas situaciones que algunos artistas buscan para incomodarse, para llegar más allá, para experimentar nuevas soluciones, para lograr otros resultados formales.

Es innegable que el período iniciado con la exposición en el Palacio de Velázquez de Madrid y su primera beca en el Colegio de España de París concedida por el Ministerio de Cultura español (todo ello en 1994) y el recorrido desde aquel momento hasta la exposición itinerante organizada por Seacex en el Museo Nacional, Palacio Krolikärnia de Varsovia, el Centro Pasquart de Arte Contemporáneo de Biel (Berna) y los tres museos de Méjico en 2005, son hitos de un recorrido que dota a este artista de una especial importancia internacional. Junto al trabajo de algunos escasos compañeros, su obra viene a ser una representación visual de todo este período de nuestra sensibilidad contemporánea, consiguiendo una conexión entre opuestos: una pintura netamente del "ahora" unida de forma inseparable de nuestra tradición. El recorrido de la luz sobre las lonas plásticas o los lienzos, la generación de volúmenes otorgados a las manchas, la facilidad para texturizar que brinda un aspecto matérico donde tan solo existen una superficie completa y absolutamente plana…, muestran la rotundidad de su propuesta.

Pero por mucho que se haya mencionado, lo que convierte a la pintura de Ciria en *rara avis*, por no decir única, es sin duda el entramado teórico y conceptual que su obra desarrolla. Muchos de los críticos insisten en la importancia del "Cuaderno de Notas-1990" como momento fundacional de la pintura de este artista. La peculiaridad radica en que cuando alcanzamos a entender aquello que él denomina como *Abstracción Deconstructiva Automática* (A.D.A) y su formulación en cuanto a campos analíticos, temario y series, convertido todo ello en una suerte de "mecanismo", según indica el propio Ciria, para dictar las diferentes soluciones formales e investigaciones a llevar a cabo, no nos queda más remedio que quedarnos perplejos ante la virtud e invención conceptual que dicho entramado desarrolla. Porque independientemente de que cifremos como el punto de inflexión el año 1994 para el desarrollo de la pintura "madura" de Ciria, —para ser precisos, en la preparación de la obra que habría de mostrarse en la desaparecida Galería El Diente del Tiempo de Valencia, que formaría el grueso de los trabajos de la exposición antes mencionada en el Palacio de Velázquez—, no cabe duda que la obra ya de 1991 y 1992 estaba inmersa claramente dentro de su singular ideario plástico.



Buey desollado V. Serie Caprichos. 2015.
Collage de materiales diversos y acrílico sobre impresión digital. 200 x 180 cm.





Doble identidad
Serie Procedimientos / Jardín Perverso VII. 2014.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 175 x 175 cm.

Estudio de lenguas
Serie Procedimientos / Jardín Perverso VII. 2014.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 175 x 175 cm.
Colección particular, Madrid.

> **Encrucijada de palabras**
Serie Procedimientos / Jardín Perverso VII. 2014.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 175 x 175 cm.

Podemos afirmar que todo este bagaje caracteriza a un Ciria ascético y espiritual que busca en la pintura un campo donde desarrollar todo tipo de investigaciones sobre el propio medio. Una especie de herencia excéntrica sobre la pintura que ha conformado la personalidad y mitología de este creador.

Es posible que podamos rastrear muchas filiaciones y similitudes con otras propuestas, pero es innegable que el acercamiento resulta épico en cuanto a intención metodológica y analítica. En Ciria no se trata solamente de tener calidad y resolver atinadamente, sino que contemplamos un "desmenuzamiento" de todo aquello que entendemos como medio pictórico, y encima desarrollado con una facilidad que resulta pasmosa, y supongo que para alguno de sus compañeros, insultante.

Dejemos en este punto lo que ha supuesto José Manuel Ciria dentro de la plástica en España, e intentemos centrarnos ahora en su periplo americano. Si atendemos al número de series abiertas y desarrolladas por el artista en los últimos seis años, comprobaremos que su afán investigador y de búsqueda no ha cesado ni un instante: Serie *Post-Supremática*, serie *Cabezas de Rorschach II*, serie *Crazy Paintings*, serie *Estructuras*, serie *La Guardia Place*, serie *Máscaras Schandenmaske*, serie *Desocupaciones*, serie *Doodles*, serie *Memoria Abstracta* y serie *Cabezas de Rorschach III*, con continuaciones intermitentes de series previas, como puedan ser la serie *El Jardín Perverso* o la serie *Sueños Construidos*. Todos estos grupos de trabajo o familias quedan perfectamente categorizados y claramente divididos en su formalidad iconográfica. Sinceramente no conozco a ningún otro artista así, cuando además consigue, que cualquiera que haya entrado en contacto con su obra en un momento determinado, a partir de dicho encuentro, reconozca con facilidad sin ningún género de dudas la obra de este singular artista.

Me gustaría ceñirme ahora únicamente a las dos últimas series realizadas en Nueva York: *Memoria Abstracta* y *Cabezas de Rorschach III*. He tenido el raro privilegio de ver a Ciria pintando. Normalmente los artistas huyen de tener espectadores, Ciria no es excepción, y argumenta que cuando alguien te observa intentas que el acto íntimo se convierta en espectáculo y que el gesto sea más grandilocuente, cosa que va en claro detrimento de la concentración necesaria para conectar con el trabajo. Aún así, sentada en una silla en un rincón sin articular palabra ni esgrimir ningún movimiento, y prácticamente sin respirar, conseguí permanecer durante largo rato durante una sesión de pintura que Ciria llevaba a cabo. Evidentemente, no había musas que volasen en derredor, ni aquello escapaba al mero ejercicio de ir echando color sobre el lienzo tumbado en el suelo; pero lo mágico y memorable de aquella experiencia fue comprobar, además de la aparente facilidad y los movimientos del artista, la mirada de Ciria, la manera en que Ciria mira; una mirada inquisitiva que no se realiza solamente con los ojos sino con todo el cuerpo, y diría sin querer parecer exagerada, con cada célula de su ser. Una mirada que sin duda el lienzo siente en su tersa piel. La obra que se estaba consumando en aquel momento, era una pieza de la serie *Memoria Abstracta*. Otra cuestión sorprendente fue comprobar que el "azar controlado" del que Ciria tanto ha comentado, no resulta tan azaroso, y que más bien quisiera comparar con una orquestada coreografía de ballet; y que el resultado textural se incrementa por sesiones que se solapan controlando con exactitud los secados del óleo.

A nivel de lectura, debemos diferenciar claramente las obras de esta serie en dos acciones completamente separadas. Por un lado, la organización y creación de los fondos geométricos, y por otro, las sesiones que articulan las conocidas manchas gestuales de Ciria. Desconozco si el espectador avezado es capaz de descubrir el desencuentro temporal de estas dos llamémosles "capas". Resulta increíble como ambos "lapsos" se intercalan e integran con total naturalidad. *Memoria Abstracta* viene a ser un prodigio de pequeñas soluciones formales, que me gustaría denominar como de alto nivel de experiencia. Según Ciria, *Memoria Abstracta* es un ejercicio de revisión, de repensar la serie inmediatamente anterior a su desplazamiento a Nueva York, *Máscaras de la Mirada*. La separación temporal entre ambas series es de cinco años, aunque Ciria mantiene que una es continuación



Living in the Past
Serie Máscaras de la Mirada. 2012.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.
Colección particular, Madrid.



Bandada de pajaros
Serie Psicopompos / Procedimientos. 2015.
Óleo y grafito sobre lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm.



Planos superpuestos
Serie Psicopompos / Procedimientos. 2015.
Óleo y grafito sobre lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm.

de la otra, con dos sencillas diferencias, el campo compartimental o geométrico ha crecido en relevancia de forma muy notoria, mientras antes en *Máscaras de la Mirada*, existían habitualmente elementos geométricos sean cuadrados, rectángulos o barras de diversas dimensiones y con mayor o menor protagonismo, o simples cortes lineales bien en los fondos o en los "motivos" de las composiciones, y siempre en colores neutros, negro, gris y muy ocasionalmente algún rojo o una gota de amarillo; en *Memoria Abstracta* los elementos geométricos han crecido exponencialmente cubriendo totalmente los fondos, asimismo se ha multiplicado la paleta de colores con arenas, amarillos pálidos, naranjas y rojos terrosos, azules, verdes, rosas y la irrupción aplastante del aluminio. También en la "capa" gestual asistimos a la llegada de un color nada habitual en el Ciria último, el naranja.

La otra gran diferencia entre *Memoria Abstracta* y *Máscaras de la Mirada* consiste en que en la mayoría de las composiciones, la mancha se ve encerrada dentro de una de las "ventanas" que se generan desde los fondos siendo por consiguiente mucho menor de tamaño, y esta característica se generaliza prácticamente a toda la serie exceptuando escasas composiciones en donde las manchas viajan libremente sobre los fondos compartimentados. Resumiendo, la evolución de esta serie con respecto a la anterior, se circunscribe a una mayor radicalidad geométrica, a una expansión colorista y la supeditación de la mancha al fondo, independientemente de la insistencia en el número nueve y todas sus conjunciones espirituales y mágicas. Podemos también observar como en infinidad de composiciones han aparecido una suerte de marcos concéntricos dentro del plano pictórico. A pesar de las profundas diferencias, ambas series congenian de forma evidente y se apoyan para conseguir un nudo característico.

Dentro de todo el "protocolo" que ofrecía A.D.A. podemos sin excesiva dificultad encajar prácticamente la totalidad de las series americanas. Muchas de ellas, según a indicado Carlos Delgado, han resultado ser una especie de revisión de series antiguas de este artista, así podemos generar un enorme paralelismo entre la serie *Post-Supremática* (2005-2006) y la serie *Autómatas* (1984-1985), como entre *La Guardia Place* (2006-2007) y la serie *Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos* (1989). La profundización de un mismo surco ya transitado que se actualiza. Sin embargo, nos cuesta tener la misma apreciación sobre la serie última de José Manuel Ciria, *Cabezas de Rorschach III*. El mismo artista nos indica que el detonante no proviene de una investigación formal o conceptual, sino de motivos estrictamente personales. La muerte del padre del artista por un tumor cerebral,



Habitación blanca I
Serie Psicopompos / Procedimientos. 2014.
Óleo y grafito sobre lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm.
Colección particular, Madrid.



Habitación blanca II
Serie Psicopompos / Procedimientos. 2014.
Óleo y grafito sobre lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm.
Colección particular, Madrid.

el sufrimiento de su perdida y un viaje iniciático a ver los Moai de Isla de Pascua, llevan a Ciria a pintar un cuadro que escapa a toda comprensión dentro de su producción, *Oh! Días salvajes* (2010). Si bien el acercamiento a lo figurativo se había realizado ocasionalmente en diferentes series, véase el homenaje al Malevich último, las figuras y desnudos de la serie *La Guardia Place*, el icono de la máscara (*Máscaras Schandenmaske*) o los monigotes (*Doodles*), debemos ver que *Cabezas de Rorschach III*, es una serie que sin abandonar lo abstracto podemos leer con enorme facilidad como figurativa. Un engendro alquímico que contiene todo el Ciria que conocemos: la fuerza y el desgarro de las composiciones, el "cosido" de las manchas abstractas, la presencia poderosa, las texturas, goteos, "nubes" y atmósfera característica... Pero *Cabezas de Rorschach III* es posiblemente más que otras series del artista un grupo de trabajos con una clara intención política. La distorsión, la elipse, lo grotesco, se da la mano a amplios campos de vocación emocional. Caras que dan miedo, o quizá, lo reflejan, gestos agresivos que observamos diariamente en la sociedad contemporánea, la ternura desolada, la mirada perdida, la rabia ante las propias limitaciones, el descontento de la soledad. Aislamiento, figuras sin bonanza y aisladas, gestos chirriantes, deformidad. Son tantas cosas las que suscitan y proyectan estas *Cabezas de Rorschach* en el espectador, que sí, claramente dan miedo, pero este miedo es ante la reflexión que provocan. Es mejor, esconder la cabeza como el avestruz y no mirar estas pinturas, nos es más fácil quedarnos en otras de sus series puesto que como el propio Ciria indicaba "la abstracción no es el vehículo adecuado para expresar ideas concretas", aunque la intención subyacente fuese la misma e idéntica.

Mencionaba antes que quien entra en contacto con la pintura de Ciria queda atrapado para siempre en el reconocimiento de su lenguaje. Vemos decenas de exposiciones cada año en galerías de arte y museos que desaparecen para siempre de nuestra memoria. Contrariamente, quien haya seguido a Ciria, estará de acuerdo conmigo en que somos capaces de recordar con bastante claridad muchas de sus exposiciones. Creo no equivocarme al afirmar, que al preguntarme a mi misma sobre mi reacción ante las pinturas que forman la serie *Cabezas de Rorschach III*, este grupo de trabajo se queda instalado indeleblemente en la memoria creando poderosas raíces. Muchos de los gestos, las expresiones, el color, los ojos, se nos quedan pegados a nuestras retinas y cerebro sin que consigamos deshacernos de ellos. Pintura sin frenos dirigida a nuestras conciencias.





Poema Alquímico. (Tríptico)
Serie Procedimientos. 2018.
Acrílico sobre estampa digital impresa sobre foam. 172 x 118 cm. c/u

Para terminar quisiera comentar otros dos puntos. El primero, la invención y proeza iconográfica que cada una de las obras de esta serie nos ofrece, y que quizá alcancemos a categorizar en tres grandes grupos: Aquellas composiciones más próximas al realismo, las pinturas que mantienen un carácter de invención libre, principalmente en los pequeños formatos; y un tercer grupo de trabajos de vocación claramente grotesca, que de alguna forma vuelve a engarzar con claridad con la tradición española y europea. Las pinturas con intención de caricaturas grotescas fue inaugurada por Leonardo da Vinci en 1490, a partir de ahí podemos rastrear muchos artistas cuya predilección ha sido este tipo de pinturas; desde nuestro extraordinario Goya en sus pinturas negras, a ejemplos que van desde Odilon Redon a Edvard Munch, o desde el escultor Messerschmidt a James Ensor, sin olvidar el neoexpresionismo alemán o a nuestro Saura.

Es decir que dentro de una misma serie asistimos sorprendidos a giros inesperados y a una especie de cajón de sastre, en donde todo cabe para alcanzar la iconografía estigmatizada de la cabeza-signo. Esto enlaza con el segundo punto que quería desarrollar. Tengo en mis manos el magnífico catálogo que editó el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1996, sobre Picasso y el Retrato. Hojeando dicha publicación alcanzamos a comprender que para Picasso cada pequeña pintura, cada boceto, cada dibujo, es un campo de investigación formal e invención inagotable. Pequeños bosquejos junto a obras completamente terminadas, cabezas cubistas al lado de caricaturas, composiciones bellísimas realistas o deformes de retratos de mujer, etapas azules o rosas, analíticas o sintéticas, neoclásicas o de producción tardía, caras llenas de luz y retratos en sombra, autorretratos diversos y juegos espaciales utilizando la simple matriz de una cabeza-retrato. Ciria, hace exactamente lo mismo en *Cabezas de Rorschach III*, inventar en cada pintura un nuevo universo, pero con una importante diferencia, no se busca en estas pinturas un canon de belleza, de conquistas plásticas o atinados juegos compositivos, muy al contrario, aquí asistimos a un lenguaje netamente contemporáneo y problemático, puesto que aquellos valores se han modificado con la intención de alcanzar unas obras llenas de desgarro e incomodidad, desparpajo violento o incluso horror. Un universo reflexivo habitado por personajes solitarios, caricaturescos o terribles, que nos miran a los ojos en demanda de una sociedad más justa.

Texto catálogo exposición "El Mito de Prometeo". Galería Cordeiros. Oporto, Noviembre 2011

Pensamiento y memoria, hipopótamos y elefantes. Una conversación con José Manuel Ciria

Ruth Osaye Silberman

Ruth Osaye Silberman: Hemos tenido varias conversaciones, algunas de ellas francamente divertidas y enriquecedoras. Sin embargo, cuando abordamos el formato de una entrevista con preguntas y respuestas, desaparecen muchos de los matices, lo relacional, la vehemencia, los comentarios paralelos, las contradicciones, incluso la frescura. Por dicho motivo te sugiero comenzar de nuevo intentando no perder la magia de la simple charla, voy a utilizar una grabadora y quiero que contestes a las diferentes cuestiones con lo primero que te venga a la mente, no quiero perder esos aforismos y ese tono entre irónico y surrealista que suele caracterizar muchos de tus comentarios, o entrar en razonamientos más profundos en el momento que te parezca.

José Manuel Ciria: Lo que tú mandes.

ROS: Comencemos por algún sitio, ¿qué os hace diferentes a los artistas? ¿Qué se siente?

JMC: Supongo que lo mismo que siente un fontanero. Simplemente intentamos solventar o enfrentarnos a cosas que pertenecen a ámbitos diferentes. Sobre ser artista, y dada tu inclinación por los aforismos, me gusta utilizar uno que Nietzche dedica a los escritores y que yo utilizo para los artistas -un artista debería ser considerado como un malhechor que no merece, salvo en contadas ocasiones, la gracia o el perdón. Esto sería un remedio contra la masiva proliferación de objetos artísticos-. Hay muchos artistas interesantes y capaces de articular un discurso plástico que nos maravilla o hace reflexionar, otros pueden ser unos auténticos necios y, sin embargo, desarrollar una obra aceptable. También es inevitable que encontremos a muchísimos que tienen la cabeza hueca y su obra es una verdadera mierda. En la cárcel habría que encerrar además de a los facinerosos, a muchos políticos, constructores, arquitectos, médicos..., y por supuesto, artistas. Y si resulta inviable mantener tantas cárceles, pues al paredón. ¡A hacer puñetas! ¿Es éste el tono que quieres para la entrevista?

ROS: ¿Por qué no? Tu obra es abrupta y dura, con mucha fuerza y presencia. Siempre he pensado, incluso antes de conocerte, que tu trabajo debía estar completamente relacionado con tu propia personalidad. Sigamos, ¿qué estás pintando ahora mismo?

JMC: ¡Eso quisiera saber yo! (Risas de Ruth) Pero no te rías mujer, supuestamente la entrevista se va a incluir en un catálogo, y ya sabes que el mundo del arte suele ser muy serio y poco dado a las bromas, con gente muy estirada e intelectual, todos enormemente trascendentes intentando demostrar en todo momento lo mucho que saben.

A ver. No me gusta encorsetarme. La obra debe fluir, independientemente de si se trabaja como es mi caso en bloques o series. Debe existir experimentación y libertad, una búsqueda de nuevos planteamientos conceptuales y diferentes soluciones formales. En lo específico, estoy trabajando en unos collages de cabezas, y también pintando Cabezas de Rorschach sobre algunos fondos preparados que me han sobrado de la serie Memoria Abstracta. He dado dicha serie por concluida y he descubierto que esos fondos funcionan muy bien con las cabezas. También en una pieza pequeña de un metro por un metro, que me falta para completar un mural, y que me está volviendo loco, no consigo que funcione y llevo ya varias tentativas. Debe ser cierta aquella frase de Wilde -el trabajo es el refugio de los que no tienen nada que hacer-.

ROS: ¿Nuevos planteamientos conceptuales? ¿Por dónde van tus pensamientos?

JMC: A mi modo de ver, estoy en un momento muy interesante. Por un lado estoy terminando la primera fase de la



Trembling
Serie Procedimiento. 2016-2017.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

serie Cabezas de Rorschach III. Inmediatamente quiero empezar con una segunda etapa bastante más abstractizante aún sin perder el icono de la cabeza, con trabajos que incluso se van a abrir a inexploradas experimentaciones con el color. Este proyecto me va a mantener ocupado durante el próximo año o año y medio. Pero simultáneamente estoy empezando a recopilar notas y bosquejos, ideas y garabatos de lo que será la serie abstracta que nacerá después. Ya sabes, -la recompensa del trabajo, es la oportunidad de hacer mucho más trabajo-. El problema al que me enfrento, es que la presencia de las Cabezas de Rorschach es tan poderosa, que a su lado muchas obras abstractas intencionadamente "ácidas", se convierten en puramente decorativas. Quiero que la nueva obra abstracta que aparezca en el futuro mantenga dicha presencia abrumadora. El planteamiento es muy sencillo, pero muy difícil la elaboración. Lo he dicho en más de una ocasión -esto de la pintura es una cosa jodida-.

Por otro lado, en lo estrictamente conceptual, sigo con el desarrollo de la D.A.A. (Dinámica de Alfa Alineaciones) que está alcanzando unas cotas de investigación absolutamente fascinantes. Y también, me estoy enfrentando a una nueva encrucijada ideológica. El arte es constante mutación (no evolución), donde las "creencias" nunca vuelven a posicionarse en un pensamiento estético asimilado previamente. Nuestras ideas y apreciación van modificándose sin cesar, sin que ello suponga, a mi modo de ver, ningún tipo de avance ni marcha atrás. Se modifica nuestro pensamiento y se ensanchan los límites de aquello que entendemos por arte.

Pero quiero centrarme. Dentro de la mutación irresoluble que sufre mi pintura, he llegado a plantearme un problema de desincronización que se establece en la mirada del espectador. Déjame utilizar un ejemplo muy sencillo: Vamos en un coche inmersos en nuestras diatribas y paramos en un semáforo en rojo. De repente miramos a nuestra derecha y observamos un enorme hipopótamo "aparcado" a nuestro lado. La mente inevitablemente se desincroniza de nuestra mirada, puesto que necesita cerciorarse de que aquello efectivamente es un hipopótamo. Viene a ser lo mismo que aquella leyenda/anécdota de Kandinsky ante los "Mueles" (Pajares de heno) con luz de atardecer pintados por Monet. La mirada de Kandinsky se desincroniza en un limbo abstracto antes de ser capaz de leer la obra como una representación. Estoy buscando fórmulas que aplicadas a mi pintura produzcan esa desincronización o desaceleración de la lectura visual.

ROS: El otro día también me hablabas de la mirada y de los graffitis que estás haciendo en Nueva York. Los graffitis que te miran al pasar a su lado. Aquello de invadir la calle, ¿no te parece que queda poco por hacer en la calle después de los graffitis de Keith Haring o de Basquiat? ¿Qué únicamente contemplamos una mera repetición de una fórmula?

JMC: Muy al contrario, no me refería solamente a los graffitis, pienso que hay infinidad de "acciones" que su medio natural es la calle. Siempre he dicho que independientemente del interés que puedas tener por la pintura, los cuadros siempre te miran a los ojos. Y eso ya lo decía cuando mi pintura era completamente abstracta. No importa que no les prestes atención, ellos te miran a ti. Lo de la mirada me hace mucha gracia, cuando realizas el graffiti de una cabeza con unos grandes ojos que te están mirando en una pared en el Meatpacking District, y te apartas a observar la reacción de la gente, te sorprende la cantidad de actitudes que se suscitan. Evidentemente hay muchas personas narcolépsicas que no les interesa y no se molestan ni en levantar una ceja; no obstante son observados inquisitivamente por la pintura incrustada en la pared.

En graffiti creo que estamos empezando una nueva era, sinceramente pienso que cada vez suscita mayor interés, mira el caso de Banksi y el de tanta gente, o la cantidad de pintores



Mixed Poems I, II y **III. (Trípitico)**
Serie Procedimientos. 2016-2017.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm. c/u
Cortesía Galería Ojos del Barroco, Málaga.

que directamente pintan en las paredes de la galería, del museo o dentro de un edificio abandonado. Una especie de retorno a valorar la pintura en un "site-specific", el antiguo fresco que después de siglos se ha transformado y renacido siendo adaptable incluso a la pared del salón de la casa del coleccionista.

Acaba de terminar una gran exposición de la obra de Nick Cave en el museo de Seattle, la obra de Cave son trajes y ropajes extraños. Simultáneamente a la exposición, en diferentes plazas de la ciudad se congregaban bailarines ataviados con las vestimentas de dicho artista. Era sacar la obra del museo, descontextualizarla y ponerla en movimiento haciendo performances fuera del espacio expositivo.

Lo de invadir la calle, desde mi punto de vista, es una evolución natural de aquellas obras que pintaba ya en 1994 sobre las vallas publicitarias de París. Después realicé durante años el movimiento contrario, llevándome aquellas vallas desde la calle al interior de la galería y el museo. Movimientos intempestivos. ¿Conoces la frase de Hitler? -Cualquiera que pinte un cielo verde y campos azules debe ser esterilizado-. Se supone que después que dicho personaje pronunciase dicha sentencia, lo obligado es pintar los cielos de cualquier color exceptuando el azul, y que el verde jamás deberá volver a representar las tierras cubiertas de hierba o pasto, por simple posicionamiento y defensa de la libertad, la rebeldía y los valores. Ha estado de moda durante años el video y la fotografía, la instalación y el "cachivache", por tanto, lo suyo era quedarse uno en casa pintando unos cuadros tranquilamente. Ahora parece que hay una vuelta generalizada hacia la pintura, pues resulta lógico volver a salir a la calle a dar una vuelta y respirar un poco de aire.

Mi amigo Javier Remedios, en una de sus visitas a Nueva York, había realizado una serie de fotografías absolutamente geniales. En una de ellas podía observarse una pared que cubría un edificio en obras invadida de toda clase de anuncios publicitarios, pero también de diferentes tipos de fotocopias y fotografías. Un inmenso palimpsesto. De repente tuve la necesidad de llevar un original a aquella pared y colgarlo inmerso dentro de aquel fantástico caos. Una vez das el primer paso, parece que el otro pie demandase también movimiento. Lo siguiente fue realizar ocho dibujos de cabezas y recortarlos como



Heads on a Tray
Serie Procedimientos. 2016-2017.
Óleo y grafito sobre lona plástica.
200 x 200 cm.



I Only Saw Half
Serie Procedimientos. 2016-2017.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.







Mantis III
Serie Procedimientos. 2014.
Óleo, técnica mixta y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.

< **Mantis I**
Serie Procedimientos. 2014.
Óleo, técnica mixta y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.

< **Mantis II**
Serie Procedimientos. 2014.
Óleo, técnica mixta y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.

si fueran caretas o máscaras. Había un muro con ocho anuncios iguales bastante deteriorados que representaban una figura femenina, la foto que había de realizarse, era cubriendo las ocho caras del repetido anuncio con las caretas. Volviendo a casa, el escaparate del Kmart de la calle Lafayette, se prestó para sacar un par de fotografías pegando los dibujos a la cristaleras. Una es absolutamente genial y enloquecida. Una señora estaba sentada sobre un pequeño rellano, fumando un cigarrillo y supongo que esperando un autobús, no pude evitar la tentación de pedirle que sujetase una de mis máscaras cubriendo su rostro. Posteriormente dos hombres cuidadores de un parking, y ya en Washington Square un grupo entero de ocho personas. A los dos días bajé de casa una escalera de mano, y le coloqué una careta a la estatua de Fiorello Laguardia que tengo justo enfrente de mi taller. La foto es delirante. Ahora estoy diseñando montones de nuevas acciones. Si le hablas a Dios estás rezando; si Dios te habla estás esquizofrénico. La locura siempre debe formar parte del artista, aunque desconozco la dosis.

ROS: Has hablado en numerosas ocasiones con admiración de la duermevela, ese espacio intermedio entre el sueño y la vigilia. ¿Llegas a pintar dentro de tu mente en dicho espacio? ¿Utilizas en tu pintura algún material obtenido de tus sueños?

JMC: Recuerdo un cuento que leí hace muchos años “Los soñadores expertos“, creo que de Lovecraft o de alguno de sus seguidores. En dicho relato, unos seres conseguían crear un mundo alternativo al que solamente ellos tenían acceso, una especie de dimensión oculta a la que se llegaba por medio del sueño. He manifestado desde hace mucho tiempo mi interés por las posibilidades de la duermevela, o dicho de otra manera, la utilización de una serie de recursos inconscientes que son abordables en ese espacio y al que supongo también se puede tener entrada a través de la hipnosis. Nuestra mente viene a ser una especie de gran iceberg, siendo el lado consciente la pequeña parte visible que asoma sobre el agua. Todos nosotros somos “traicionados” por nuestra propia mente, que nos brinda unas sensaciones y sentimientos que en muchos casos son engañosos, cuando no directamente erróneos.

En la duermevela he tenido muchas “revelaciones”, algunas que he conseguido retener y apuntar, y otras que se escapan como arena entre los dedos. Muchas formulaciones conceptuales para mi trabajo han surgido en la duermevela, e incluso muchas soluciones formales a determinados problemas plásticos a los que me enfrentaba en momentos determinados. No se trata tanto de buscar “inspiración“ en el campo de los sueños, sino de utilizar de forma constructiva y dirigida ese espacio entre el consciente y el inconsciente.

En muchas ocasiones no consigo retener el nombre de una persona, pero tengo una enorme memoria visual, ocasionalmente tan agudizada que es como si pudiera sacar fotos con mis ojos y retenerlas en la mente por un tiempo indefinido. Ello también me ha ocasionado algún disgusto, puesto que a veces no soy capaz de diferenciar lo inventado por mí, con lo que tengo almacenado en imágenes.

En ocasiones he comentado que soy un “caníbal”, que todo lo que veo me sirve de inspiración. También, por supuesto, lo que veo dentro de mi mente.

ROS: He leído algunos textos de tus numerosos catálogos. Tu temario se centra principalmente, según tus palabras, en la memoria y el tiempo. Además entiendo que en tu obra siempre estableces diferentes disyuntivas entre lo gestual y lo geométrico, entre lo azaroso y lo ordenado, entre lo abstracto y lo figurativo… ¿Podemos también entender esa “bipolaridad” entre lo conceptual y lo intuitivo, o directamente entre lo racional y los sentimientos? ¿Cómo relacionas todo ello?

JMC: Interesante... Ambas cosas se convocan constantemente, me gusta dotarme de un entramado teórico y conceptual que guíe mis propuestas, pero a la hora de resolver una pintura es inevitable recurrir a lo intuitivo para solventar la problemática formal. Podemos entender con facilidad que lo racional es mucho más plástico, cambiante, móvil y abierto que lo meramente intuitivo o “sentimental”. Y que lo intuitivo suele estar mucho más sujeto a la inercia de nuestra propia “memoria”, lenguaje, dicción o estilo como prefieras llamarlo. Pero hagamos nuestro pensamiento un poco más complejo, utilicemos la palabra “memoria” para describir lo que entendemos como lenguaje plástico, intuición o sentimiento. Me gusta pensar que una cuestión sigue y depende de la otra. Podemos decir que razón y memoria son términos en apariencia dialécticamente antitéticos en un principio, pues la memoria es el residuo físico de lo que algún día fue razón y la razón no es sino el mayor logro en su rendimiento de una estructura espacial mental que, en definitiva, sólo es memoria, puesto que se convierte en tal. En la memoria (configuración de un lenguaje) han quedado fijados esquemas, pautas y soluciones que en su momento fueron racionales (conceptuales), y posteriormente intuitivas, emocionales, incluso de comportamiento que, por haber demostrado su utilidad para el desarrollo del trabajo, se han automatizado, abandonando, pues, el terreno de la razón. Y por







Yacimiento de claves I, II y **III**
Serie Procedimientos. 2018.
Clorocaucho sobre aislante térmico.
200 x 200 cm. c/u

eso, cuando la razón descubre nuevos horizontes e intenta aniquilar viejas "fórmulas", los sentimientos ligados a éstas -más aún, determinantes de éstas- perviven. Ni aún negadas por la razón se resignan a morir. Todo sentimiento se expresa siempre de una u otra forma en un plano estético donde reconoce de antemano su falta de objetividad, abandonando cualquier pretensión de "verdad" y quedándose en lo que le es propio, es decir, una expresión. Así, el sentimiento, negado como seguridad o meta por la razón, niega a su vez a la razón. Pero al negarla no se produce un paso atrás hacia la posible duda o vértigo, sino que, muy al contrario, se consolida el paso adelante recién dado por la razón. Lo interesante es que, expresadas en forma de arte, las formulaciones previas pierden su fuerza sugestiva y su ímpetu rompedor o sorprendente, puesto que la razón quiere generar nuevas vías. Ya como arte -es decir, como eco emocional de una afirmación que ya no lo es- se van agotando, se van apagando hasta desaparecer o sufrir una necesaria nueva mutación. Por dicho motivo, el arte que es verdadero está sujeto a un tiempo y entorno imposible de volver a convocar. La misma obra, el mismo cuadro repetido hasta la saciedad, en el que incorporamos variaciones y giros dictados por la razón, está a su vez sujeto por los intereses concretos de un momento (tiempo) dado. (…)

ROS: Según tus ideas, ¿debe el arte obligatoriamente modificarse constantemente?

JMC: De este tema he estado hablando recientemente. No creo que evolucionemos en el sentido ampuloso de la palabra, simplemente vamos mutando motivados por el entorno que nosotros mismos modificamos. Podemos tener la sensación que el arte se transforma a fondo con el paso del tiempo, pero esa es una sensación errónea y subjetiva dictada por nuestra mente. Los que cambian con lentitud son los sentimientos y la percepción de la sociedad, además de lo que ya hemos comentado de la ampliación de los límites de lo que queremos entender como arte. Pero claro podemos preguntarnos ¿por qué se modificó entonces (ese momento)? ¿Por qué se modificó así? Para comprenderlo es necesario situarse en ese contexto socio-histórico-cultural determinado. Por el lado histórico, tenemos siempre inquietudes revolucionarias, ansias de cambios, miedos a lo que habrá de acontecer que por otro lado abrigamos. Por el lado cultural,



Yacimiento de claves IV
Serie Procedimientos. 2018.
Clorocaucho sobre aislante térmico.
200 x 200 cm.



Yacimiento de claves V
Serie Procedimientos. 2018.
Clorocaucho sobre aislante térmico.
200 x 200 cm.

vivimos en la sensación de una constante crisis que somos incapaces de superar, por ejemplo, la crisis del racionalismo, expresión del fracaso de las ideas filosóficas y sociales del siglo XVIII. Sin darnos cuenta, que ese es nuestro estado natural de estar en el mundo, un mundo que por otro lado es constante cambio, modificación, inestabilidad. La paradoja es que según "avanzamos" en lugar de comprender y relajarnos, nuestro estrés crece de forma desproporcionada. Ambos lados son caras de una misma moneda. El hombre se da cuenta entonces de que vive sobre un volcán apenas dormido. Marx enseña que las capas sociales burguesas flotan precariamente sobre un mar social embravecido que las ha de destruir. Freud hace ver que la razón no es más que la última capa evolutiva de la conciencia y que, bajo ella, palpitan terrores sin nombre.

El arte que es expresión de sensibilidad, refleja estas crisis, estas luchas, estos partos dolorosos y esta gran ansiedad. En su día, pintores, músicos, poetas y novelistas, se apartaron de los cánones académicos porque los sentían ya muertos, y se volvieron hacia un subconsciente reprimido -social o psicológico- en el que dieron a luz nuevos lenguajes, utópicos o escapistas, imaginarios y abstractos o sólidamente verosímiles. Los nuevos contenidos parecieron romper las viejas formas y el arte exploró nuevos caminos de expresión. El artista rompió las tradiciones de su arte, las desintegró en infinidad de ismos y cada uno de éstos se convirtió en protesta y huida. En esta revolución cultural, el nuevo arte representa el momento de protesta y evasión, el dolor por la pérdida de una paz idealizada, el horror contradictorio desde un pasado bárbaro y terrible que aún acecha en las profundidades y también la transposición del objeto de la angustia. Pero cuando miramos hacia atrás, vemos que los logros fueron idealizados, puesto que en realidad nunca hubo un momento de interrupción de una línea continua, y lo que podemos observar con nitidez es la sucesión de diferentes momentos socio-histórico-culturales.

ROS: Me gustan tus ideas y la sana vehemencia con que las expresas, aunque algunas no las comparto del todo. ¿No tienes fe en la propia evolución y capacidad de superación del hombre?

JMC: El hombre es siempre una estructura dialéctica de elementos contradictorios y, según unos ambientes u otros, según la gente que le rodea o su situación social, son unos u otros elementos los que predominan o son percibidos. Se cuenta que, en cierta ocasión, tres ciegos palparon un elefante. Uno palpó su trompa y dijo: "El elefante es como una gran serpiente". Otro palpó su flanco y dijo: "El elefante es como una roca". Un tercero palpó una pata y dijo: "El elefante es como un árbol". Cada cual intenta reducirlo a la faceta que en él descubrió, que está determinada sobre todo por el ángulo desde el que lo estudia. Evidentemente la sociedad y el arte, poseen una riqueza que no puede reducirse a un esquema simplista, pero el individuo es capaz de llegar a un grado superlativo de ignorancia. No obstante, me gusta pensar, que aunque la propia estructura artística, los políticos y muchos directores de museos y galerías, no saben nada de arte, la sociedad de la que ellos mismos forman parte, si es capaz de llegar a comprender, aunque quizá sea por debajo de la línea de flotación.

Texto catálogo exposición “Juego de Espejos”. Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM). Málaga, Marzo 2012

José Manuel Ciria: la pintura como estrategia

J. Óscar Carrascosa

La creación de una obra de arte recorre varios estadios hasta que se perfecciona con la mirada del espectador. De todos ellos, los primeros pasos del proceso artístico son, tal vez, los que más interesan a José Manuel Ciria. Por eso su poética se desarrolla con mayor extensión en la génesis del signo, aunando en esta reflexión significados, significantes y los matices conceptuales tanto de unos como de otros. Al hallazgo del significado, o del concepto, le ha de corresponder el hallazgo del significante, construyendo así el adecuado camino por el que transitará la idea, aunando de esta manera indagación y comunicación, pensamiento y diégesis, logrando así nuevos signos. A esta creación sígnica pertenecen procedimientos tales como el automatismo controlado, y en ella se justifica la abstracción.

El origen de esta poética está en un cuaderno de notas que comenzó a escribir a finales de los 80 y en el que consignó y estructuró más de quince años de ulterior creación. El carácter instrumental del corpus teórico le permitió una profunda depuración que le condujo a despojarse de la mímesis y situarse en la abstracción, que aunque reconoce que no es el vehículo idóneo para expresar ideas concretas, sí lo es para transmitir el desgarro que revela su pintura.

Sus textos fundamentales son *Abstracción Deconstructiva Automática* (ADA, 1990) y *Dinámica de Alfa Alienaciones* (DAA, 2004), desarrollos teóricos que dividen su trayectoria en dos etapas, si bien tiene claro que el camino del arte es necesariamente tautológico. En esta reflexión sobre el proceso creativo José Manuel Ciria nos ofrece una meditada poética en la que sistematiza la composición desde las relaciones del sujeto con un universo proteico hasta el último trazo de la obra.

Y es que pintar, para José Manuel Ciria, es un método de indagación estética. Por eso no es extraño descubrir hallazgos como los pozos de luz en el bosque, fosfenos hermanados con los encontrados en aquella senda conformada por los crepúsculos que, entre espinas, pisaba el peregrino en la primera Soledad gongorina. Esta luz dudosa supone el trazo de un camino, la definición de un método, y a la vez imprime de manera indeleble una huella en la mirada del espectador. Puesto que además de un método de indagación, la pintura para Ciria es la superación de un lenguaje: es el proceso mismo de comunicación, alejándose así del ludismo intelectual tan característico del posmodernismo. En sus propias palabras, “no se trata de conseguir resolver con ingenio algunas piezas, sino de estar en la pintura, de permanecer diciendo cosas que tengan cierto interés y mantenerlo durante años, sujetos como es lógico, a los diferentes vaivenes y a las etapas de mayor inspiración”.

Su obra supone un oxímoron cuyas inexactas contraposiciones se asientan en la génesis, por un lado, y en la ejecución, por otro. La obra de Ciria parte de la reflexión sobre la pintura misma, de una meticulosa concepción teórica, manifestándose en un dictum informalista, en su característico aspecto expresionista. Pero en esa evolución de la idea hacia la obra, de lo conceptual a lo matérico, el resultado puede desviarse tanto en las intenciones como en el procedimiento calculado, ofrece necesidades imprevistas que el artista sí habrá de resolver.

Todo ello puede comprobarse en sus últimas series, y en ese gusto, confesado por el mismo artista, por transitar entre en los límites de lo geométrico y lo gestual, que él fija en un mismo plano.

Observamos que en un soporte común conviven las contraposiciones plásticas con la armonía, pues no se trata de la resolución de una tensión preestablecida, sino de un planteamiento de opuestos en los que la razón procura el equilibrio (actitud ya presente la *Técnica de Azar Controlado,* una de las parcelas analíticas que constituyen el primer estadio de ADA). Los puntos de gravedad se alteran, se establecen las oposiciones, se crea la disparidad haciendo convivir los elementos y pasando ese equilibrio a un segundo plano, sobre el que prevalece el interés por los tonos y las texturas.

Memoria abstracta supone una síntesis de las series anteriores. Unos procedimientos aparecen depurados, otros simplemente eliminados, y se alude a algunas reflexiones de series más tempranas, puesto que al fin y al cabo son pasos del mismo camino. Empleando sus formatos predilectos (200 cm x 200 cm, o incluso superiores), la calculada geometría que podría constituir la obra misma sirve de contrapunto para la inclusión de nuevas formas y de un puntillismo procedente del azar. El azar y la pintura se desarrollan a expensas de la disposición compositiva,



Un lugar
Serie Procedimientos. 2019.
Óleo y grafito sobre lona plástica.
200 x 200 cm.

convertida en el escenario idóneo para el fenómeno de la creación. El equilibrio entre el rojo y el negro, característico del dialogismo cromático de Ciria, se mantiene en la serie. Estas constantes plásticas cohesionan el discurso del conjunto, que, no olvidemos, se erige sobre la memoria. Tal vez por ello *Belle Vue Amusement Park* sea una obra clave de esta serie: su título alude al parque de atracciones de Manchester, ciudad natal del pintor, y sobre la estructura sólida del recuerdo aparecen los recuerdos mismos, definidos posteriormente en el cronotopo del parque de atracciones de la infancia y expresados ya de manera informe, ya mezclados con impresiones azarosas.

Sobre la matriz común geométrica emerge la pintura, su desarrollo, la parte de la creación que no pertenece del todo al artista. En algunos casos prevalece la base, como en *Violento barroco,* donde la fuerza del rojo, el negro y el naranja se contiene para permitir la contemplación del fondo. Otras obras permiten entrever la composición inicial, pero la presencia plástica fundamental es la consecuencia de esa geometría originaria. Es el caso de *Encuentro de olas*, donde una composición que parte de milimetradas geometrías, como aquellas de Sol Lewitt, da pie a las consecuencias de las tensiones sobre el plano, otra vez expresadas en encuentros de negro y rojo.



Visita del pasado
Serie Procedimientos. 2019.
Óleo y grafito sobre lona plástica.
200 x 200 cm.



Serie Procedimientos. Exposición "The Pendulum Movement. Galería Baert. Los Ángeles. 2019.

El nuevo acercamiento de José Manuel Ciria a la figuración emplea nombre del celebérrimo test creado por el psiquiatra suizo Hermann Rorschach. Ciria nos presenta una serie de bustos que miran directamente al espectador, quien se siente obligado a reaccionar. La serie *Cabezas de Rorschach* oscila entre figuras cercanas a la mímesis y aquellos otros rostros alejados de cualquier intento de emular la realidad. De hecho, el proceso compositivo de la serie incluye en algunos casos fotografías sacadas de internet de las que el artista parte para la creación de sus fisonomías. Como escribió Carlos Delgado en aquél volumen que tuve la suerte de editar hace ya algunos años (Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote, de Antonio García Berrio), "en el contexto de su reciente vuelta a la iconografía referencial, la figura se ha planteado (…) como un estímulo para la libre interpretación que, aun en su vertiente más figurativa, se orientará hacia la definición de los rasgos esenciales del contorno de un icono sometido a diversos niveles de metamorfosis". Cuando el espectador contempla alguna de las cabezas se contempla a sí mismo en su dimensión antropológica, pues multiplica su miedo y su crueldad. De alguna manera, las cabezas actúan como desdoblamientos del yo para punzar la sensibilidad de quien las observa, compartiendo cierta analogía con el *punctum* sobre el que escribió Barthes a propósito de la fotografía en su ensayo *La Cámara Lúcida*. Aunque toda la obra de José Manuel Ciria incita al espectador a la reflexión, estas piezas, con su sensación de desdoblamiento, logran de manera más eficiente que el resto de su producción que se cumpla aquélla máxima de Serge Daney de que *toda forma es un rostro que nos mira*. Porque nos miramos a nosotros mismos, reconociéndonos también en el otro (en el fondo una amenaza a nuestra mismidad, si recordamos a Sartre).

Con las series *Memoria abstracta* y *Cabezas de Rorschach III*, José Manuel Ciria sintetiza figuración y abstracción, la calculada geometría y el controlado azar del *dripping*. En cualquiera de sus obras pertenecientes a estas series se advierte el deseo de aprehender y plasmar simultáneamente el itinerario que recorren los diversos movimientos artísticos, que a lo largo de toda la Historia del Arte se ha manifestado siempre en una oscilación pendular entre contrarios. En este sentido considero acertada la afirmación de Patrick B. Goldstein de que en la pintura de Ciria está toda la Historia de la pintura. Y lo es refiriéndose tanto a la obra como al rol que desempeña el artista, puesto que en ambas series se pretende que éste sea a la vez demiurgo y médium. La matemática y reiterada cuadrícula de los dameros de *Memoria abstracta* es el subterfugio para la aparición de la imagen que rasga la mirada, pero ambas conviven en la planitud; las cabezas aluden con distintos niveles de referencialidad a la figuración, pero continúan siendo una matriz sobre la que se plantea el proceso creativo. Una calculada estrategia asegura que el artista, en cada momento del proceso, tome la decisión adecuada.

Instalación **Te odio cuando mientes**
Exposición "Fauces".
TEA Tenerife Espacio de las Artes. 2015.

Texto catálogo exposición “WDW WINDOWS”. Itinerante organizada por Art’s Windows Exhibition Curators S.L. Museo de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest (Rumanía). / Sala de exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra la Vella. / Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires (Argentina). / Museo Fundación Memorial de América Latina, Sâo Paulo (Brasil). Noviembre 2012

Jose Manuel Ciria: el sistema de la pintura

Gracia Ramírez Cruz

> “Mundo complejo y turbio el nuestro, en el que desconocemos la intención de una figura en un cuadro. CoBRA buscaba la esperanza. Miró la magia de la ingenuidad. Hoy día ¿sirve para algo pintar un monigote?”
>
> José Manuel Ciria, Pozos de Luz, XXXIII

Desde que emergiera a finales de los ochenta la obra pictórica de José Manuel Ciria se ha alineado con las tendencias revisionistas del Modernismo que retoman la problemática de la representación y la reflexividad. En esta trayectoria, Ciria ha propuesto un riguroso análisis conceptual del arte, un examen que se explicita en los aspectos formales de la misma obra. El impulso revisionista que informa este método no se entretiene en simplemente citar los preceptos estéticos y conceptuales de las tendencias pasadas, como si la mera repetición pudiera llegar por sí misma a conclusiones diferentes. Tampoco el interés de Ciria por la especificidad del lenguaje pictórico se reduce a reiterar las ya designadas condiciones de existencia de la pintura. Al contrario, el artista somete a examen, teórico y práctico, los códigos y preocupaciones de esta, sirviéndose del lenguaje gestual de la abstracción y afianzándose como autor-agente que actúa sobre la materia. Ciria examina el signo y la abstracción como vehículos de la representación y expone las articulaciones y dependencias que constituyen de la significación. Con este método demuestra los inagotables reveses del significado, así como los múltiples y continuamente renovados caminos que recorren nuestras mentes buscándolo. De esto resulta una pintura vitalista, inagotablemente regenerada. Pintura que sirviéndose de los códigos auto-reflexivos nos invita a cuestionar las condiciones contemporáneas que enlazan vida y arte.

Estallido y contención: liberación de los sistemas binarios

En los años noventa Ciria estableció su personal estilo pictórico basado en el juego de contrarios a nivel plástico y conceptual. En estos ejercicios el artista buscó sutiles puntos contacto, tensión y equilibrio. Frecuentemente nos presentaba masas cromáticas solidas y fuertemente contrastadas. Sobre estas subrayaba puntos de choque así como momentos de equilibrio que consigue por modulaciones tales como arrastres, pulverizaciones y decapaciones. Como si se tratara de una demonstración en un laboratorio físico-químico, este ejercicio expuso la base misma de la pintura, sus cualidades materiales. Pintura que es por un lado material y orgánica, y por otro expresiva y simbólica. Al mismo tiempo, estos ejercicios nos recordaban la propia fluidez y evanescencia de la pintura y la posibilidad de someterla a una aniquilación total. En esos momentos, el artista también establece una relación dialéctica entre los componentes reconocibles de distintos medios. Lo que en un determinado momento parece una gota de pintura, el siguiente se transforma en lo que se asemeja al grano de la película de una fotografía. En este periodo Ciria consolido su práctica en la transformación y reconciliación de los sistemas binarios que definen la pintura como medio en sí mismo y en oposición a otros medios. De esta forma señalaba una realidad siempre relativa ya que surge de una posición contingente definida por apariencias opuestas.

Estas operaciones de definición y negación, de contención y estallido, resultan en un juego semántico que ahora permiten al pintor operar sobre la materia y el discurso histórico de la pintura, casi como si estos fueran objetos encontrados sobre los que aplica una voluntad liberadora y afianzadora. La superficie de los cuadros es enriquecida con espacios corrugados que a veces se nos presentan como si habitaran universos independientes donde tienen entidad propia. Otras veces la pintura se ve envuelta en transparencias y veladuras que difuminan líneas e inter-relacionan distintos componentes del cuadro. Este es un movimiento constante entre un mundo tangible y autónomo y un universo etéreo y difuso. No obstante, este dinamismo también tiene sus propias negaciones. Las puntuaciones de manchas y gotas, finitas y solidas, llegan más allá de los confines del lienzo por medio movimientos centrífugos, mientras que las veladuras translucidas y evanescentes se encuentra con los



El ojo que todo lo ve
Serie Sueños Construidos. 2015.
Collage de tejidos sobre lona plástica. 200 x 180 cm.

límites de la superficie planar de la pintura seca. En estos reveses del significado no parece que haya un principio absoluto que gobierne sobre el otro de forma permanente, sino que están en continuo proceso de diálogo y reajuste que depende, en cada instancia, del recorrido de la mirada que los esté afrontando. Ciria operativiza claramente los términos y métodos empleados para que en caso de que la balanza vire hacia un lado, sepamos con qué estamos tratando.

Los errores y las heridas: los valores del intervalo

El lenguaje plástico de Ciria también se ha afianzado en el uso de marcas que pueden ser definidas como “los errores y las heridas”, formas que el artista usa para indagar en los principios creativos y destructivos. Ciria nos hace considerar los intervalos entre las marcas, y ello nos posibilita diferenciar el paso de masas solidas a líquidas, variaciones dentro de los valores cromáticos, y reconocimiento de fondo y figura. Esta operación nos hace más conscientes de las relaciones de interdependencia entre los elementos formales y conceptuales que dan entidad a cada componente. Ciria distingue aquello que es de aquello que no es por medio de oposiciones que se implican mutuamente y así llegamos a una instancia de significado no reducible a las partes constituyentes. De este modo, las valencias negativas de cada elemento son resaltadas como principios creativos activos que concretan la experiencia sensorial de la obra y su entendimiento. Las marcas causadas por los errores y las heridas, lo fortuito y lo traumático, son incorporadas en la obra, apareciendo ante nuestros ojos, por ejemplo, en el encuentro entre las motas de pintura salpicadas sobre las lonas y los accidentes de su superficie, un ejercicio que señala la relación del autor con el objeto y su medio de expresión.

Ciria inscribe la gestualidad y el intervalo en sus cuadros, dando cuenta de la determinación de la obra en cada pincelada y reflejando la propia transitoriedad del momento en el que el artista opera sobre ellos. Esto testifica el juego de posibilidades que se abren ante la empresa creativa, posibilidades que se definen durante los intervalos en los que el pintor aborda las telas, entre las idas y venidas de las musas y los tránsitos entre



Retrato del artista en diagonal. Serie Máscaras de la Mirada. 2013.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 146 x 114 cm. Colección particular, Madrid.

residencias. Incluso si el artista empezó con una idea aproximada de la obra, los eventos exteriores -algunos voluntarios, otros incontrolables- van decidiendo el resultado final, confiriéndole un valor determinado. Así la obra adquiere el importe exacto de los "los errores y las heridas", una carga emocional que también se reconfigura en cada visionado.

Gesto y control: agencialidad en el sistema

El método sistemático que caracteriza la obra de Ciria busca fundamentar los parámetros esenciales de la práctica y apreciación de la pintura. Esto se advierte claramente en el examen de la gestualidad simplificada que el artista lleva a cabo en la serie de dibujos *Box of Mental States*. En esta serie, Ciria analiza el *gesto* pictórico, aquel que la crítica modernista inicialmente articuló como acción inmediata; signo mistificado de la liberación de la subjetividad inconsciente del artista. En los dibujos de *Box of Mental States*, Ciria actúa con el grafito sobre el papel, marcándolo de manera que rompe la ilusoria infinitud del blanco; haciéndonos ver la superficie del papel de nuevo como aquello que es, un soporte para el dibujo, un objeto físico aparentemente silencioso. Aquí el gesto nos recuerda cómo la materialidad muda de los medios –el grafito, el papel- y la acción del artista con ellos despiertan el universo del significado. Dicho nacimiento es regulado por la acción del artista, que es aquí tan lúdica y exploradora como rigurosa, clara y delimitadora. Las líneas, irregulares pero fuertemente marcadas, crean estructuras compositivas en las que predomina el orden y la contención, actuando como cierres envolventes que regulan el flujo y relación entre luces y sombras, líneas y planos. Estas operaciones de clausura y equilibrio reafirman el control autorial. De esta manera, Ciria subraya la intención como componente principal dentro el examen de la gestualidad expresiva; variable plástica y conceptual que no es un acto espontáneo y transparente ni tampoco expresión idealizada del inconsciente transpersonal, sino acción terciada por la especificidad del autor, el medio y sus materiales.

Series de caretas, monigotes y garabatos: signos y significado

En las series que comenzaron con el nuevo milenio, entre ellas *Doodles, Desocupaciones, Máscaras Schandenmaske,* y *Cabezas de Rorschach*, el pintor aplica las retóricas de la transparencia y opacidad, de la precisión y la indeterminación del significado. Estas series también atestiguan una expedición profunda hacia el campo de las referencias figurativas, examinando el contenido simbólico que le proporcionan máscaras, monigotes, garabatos, rejillas y cabezas humanas. Estos motivos son formas identificables y con las que nos identificamos, ocupándonos y pre-ocupándonos. Representaciones capaces de condensar cargas expresivas que provocan fuertes respuestas emocionales. En estas series el artista realza las convenciones formales y psicosociales, y nos advierte de la vana empresa que supone buscar en ellas esencias. Las repeticiones y variaciones sobre los motivos que componen estas series enfatizan la artificialidad y mutabilidad de las mascaras y sus supuestos contenidos, negando el valor trascendental de un pretendido original pero afirmando la inmanencia del significado durante el instante único de la aprehensión.

Si bien a veces el pintor destaca la capacidad lírica y dramática de las máscaras, tal como ocurre en *Máscara de los Primeros Encuentros*, igualmente muestra que dichas formas pueden someterse a desarticulaciones que revelan identidades distintas y simultáneas, como en *Figura-Máscara Desocupada* (2008). Esta es una lógica inquisidora sobre la continuidad y la mismidad que se suponen base constitutiva de la identidad de los objetos en cuanto percibidos, lógica que llega a sus propias conclusiones en *Bloody Mary por Duplicado* (2008). Este cuadro es un ejercicio de copia-seriación dentro del mismo plano pictórico. Aquí la noción de original sobre el que se presupone mayor status, pierde valor al presentar dos imágenes casi idénticas simultáneamente. La aprehensión simultánea nos lleva a pensar que las diferencias les hace iguales.

En la misma línea, el tríptico *Lo que Soy, Lo que Creo Ser, Lo que los Demás Ven* (Schandenmaske Masks, 2008) desafía a dilucidar la paradoja identitaria de la mismidad y la diferencia. Ante estos tres lienzos, el espectador moviliza la mirada en busca de contrastes formales que sostengan el pretexto conceptual del título que los distingue como tres objetos distintos. Pero en su lugar, el espectador encuentra similitud y harmonía en el ritmo y unidad de las formas, en las texturas y colores. La asignación de significado se mueve entre la casi inmediatez de lo convencional –como en el icono de la máscara con sus referencias teatrales a la personalidad y la expresión-, y el cuestionamiento exhaustivo de aquello sobre lo que se postula una diferencia -las distintas perspectivas sobre la identidad que se suponen reflejadas en cada lienzo. El espectador persiste en examinar los acentos que componen los patrones formales, unos más sutiles y otros más marcados, pero estas diferencias son niveladas, corroborando que las tres imágenes-perspectivas representan lo mismo: máscaras. De este modo, Ciria invoca las consabidas y casi automáticas actitudes con que las que nos proyectamos en signos e imágenes en busca de significados, a la vez que nos recuerda la falta de transcendencia de los mismos.



As de rombos
Serie Sueños Construidos. 2015.
Collage de tejidos sobre lona plástica. 200 x 180 cm.



Laberinto geométrico
Serie Sueños Construidos. 2015.
Collage de tejidos sobre lona plástica. 200 x 180 cm.

Estas exploraciones sobre la identidad y las emociones encuentran un terreno particularmente fértil en las *Cabezas de Rorschach* donde Ciria establece una relación dialéctica entre lo reconocible y lo irreconocible de la cabeza humana para llamarnos la atención de nuevo sobre el inagotable movimiento que crea significados conscientes e inconscientes. En estas series Ciria delimita claramente el contorno de las cabezas, como hizo con las líneas rigurosas de los dibujos de *Box of Mental States*. El contorno de la línea crea la forma humana como entidad reconocible, pero el interior que contiene es grotesco: materias amorfas, gestos desproporcionados y rasgos ausentes. Cada cabeza es puntuada por un título que la califica dentro de lo que podría ser una taxonomía borgesiana -caprichosa e infinita- de tipos sociales y sentimientos. Estas imágenes retan nuestra concepción habitual de lo propiamente humano y lo socialmente aceptable. Las *Cabezas de Rorschach* invocan desde miedo y repulsión hasta la risa cómica propia del bufón. Las imponentes formas grotescas que pueblan cada lienzo nos permiten objetivar nuestros deseos y miedos inconscientes. Pero esta objetivación es transitoria, ya que la mirada continúa recorriendo las formas, encontrándose marcas, intervalos, disyunciones y contenciones que relanzan de nuevo el proceso de búsqueda de significado.

Instalaciones: impermanencia y experiencia

Recientemente Ciria ha ahondado en la dialéctica de la objetivación de emociones y la disolución de conceptos transcendentales en instalaciones e intervenciones callejeras que sirven de escenario para experiencias estéticas aun más autoconscientes. La instalación *La Chaqueta de mi Padre* (2012) es un video proyectado sobre una gran chaqueta de sastre de color negro donde imágenes de la serie *Cabezas de Rorschach III* mutan de una a otra. La técnica de animación *morphing* instila vida a las imágenes y permite al pintor destacar la variable temporal para abordar desde otro frente la cuestión de la representación y percepción del instante expresivo. Para aparecer de manera clara y distinta cada una las *Cabezas* lleva un lapso de tiempo breve pero perceptible. Cuando esto ocurre y se reconoce el gesto o expresión, los contornos y contenidos de esa imagen empiezan a disolverse, fusionándose con la siguiente cabeza. El resultado es

El corazón de Procusto
Técnica mixta sobre lienzos diversos. 130 x 95 x 90 cm.
Exposición "El Lecho de Procusto".
Museo C.A.V. La Neomudéjar, Madrid. 2018.



Si me quisieras
Serie Procedimientos. 2018.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 130 x 130 cm.

una experiencia casi hipnótica donde se mezcla la leve expectación por reconocer la emoción de cada imagen con la saciedad producida por los momentos de transición, cuando los patrones de formas cambiantes crean sus propios valores relacionales y ritmo. A esto se suma el efecto retroactivo de las imágenes proyectadas acumulativamente sobre nuestra memoria y que evidencia cómo esta facultad tercia entre la retención y la pérdida. Cada nueva imagen altera el recuerdo de la anterior, incorporando una nueva capa de significado que conmueve la identidad previa y le hace pasar al presente siempre en flujo. Las imágenes de *Cabezas de Rorschach III*, hechas en el periodo entre el triste anuncio de la enfermedad terminal del padre del artista y el inevitable fin de su vida, encuentran sentido ahora dentro de esta instalación que señala la necesidad constante de afrontar los más profundos miedos y deseos, así como la mutabilidad de los vectores vitales de la identidad y el recuerdo.

En otras instalaciones recientes, Ciria juega con las ordenaciones e intencionalidades que determinan la experiencia estética de la obra. La torre de cubos pintados *Acumulación de Dados II* (2010) evoca una disposición azarosa que alcanza un equilibrio delicado pero imponente. Contenidas por el soporte estereoscópico de los cubos, los estallidos de pintura en cada lado llaman a la simulación de tridimensionalidad típica del medio pictórico. Aquí pintura y escultura están en armonía, recordando que la apreciación de volúmenes y profundidad es una percepción cotidiana previa a la delimitación histórica de los distintos medios. A través de estas referencias cruzadas, actos de disolución y equilibrio, el arte cuestiona a la vida y la vida cuestiona el arte.

Una dialéctica similar se establece entre el políptico *Window Dreamer* (2012) de la serie *Memoria Abstracta* y la instalación de suelo *Retícula Construida* (2012) que contiene una matriz de composiciones con materiales de desecho tales como papel, escombros y cartón, mezclados y pintados de modo que recuerdan la ordenación de explosiones de la serie anterior. En *Window Dreamer* el espectador empequeñece frente a la apabullante presencia del políptico, aunque podemos modular esta experiencia a medida que nos acercamos y alejamos de él y recorremos sus distintas partes. En cambio, para contemplar la retícula del suelo el espectador tiene que bajar su mirada e inspeccionar el trabajo desde esa posición de dominio. Así empezamos a valorar la manera en que la mezcla y disposición de los materiales ha conseguido tales efectos. Vistas en conjunto, el políptico y instalación representan un recorrido de ida y vuelta por la misma avenida. La acción y reacción del espectador ante las obras disuelve las relaciones de poder y valor de las que ha partido. Dejando explicados los términos y procedimientos empleados, el proceso de disolución de los límites entre la vida y el arte se dispara de nuevo al preguntarnos por es el destino de cada obra.

Ciria nos invita a contemplar con lento silencio el agitado concierto de las representaciones; a sentir como el tiempo, si todavía vibrando, está arrestado en cada cuadro pero se reconfigura con cada mirada. Esta confrontación directa con la viveza de las formas inertes que habitan el universo del arte nos devuelve la mirada después de que, por unos instantes, hayan sido uno con nosotros. Ciria nos recuerda con regocijo que todo aquello

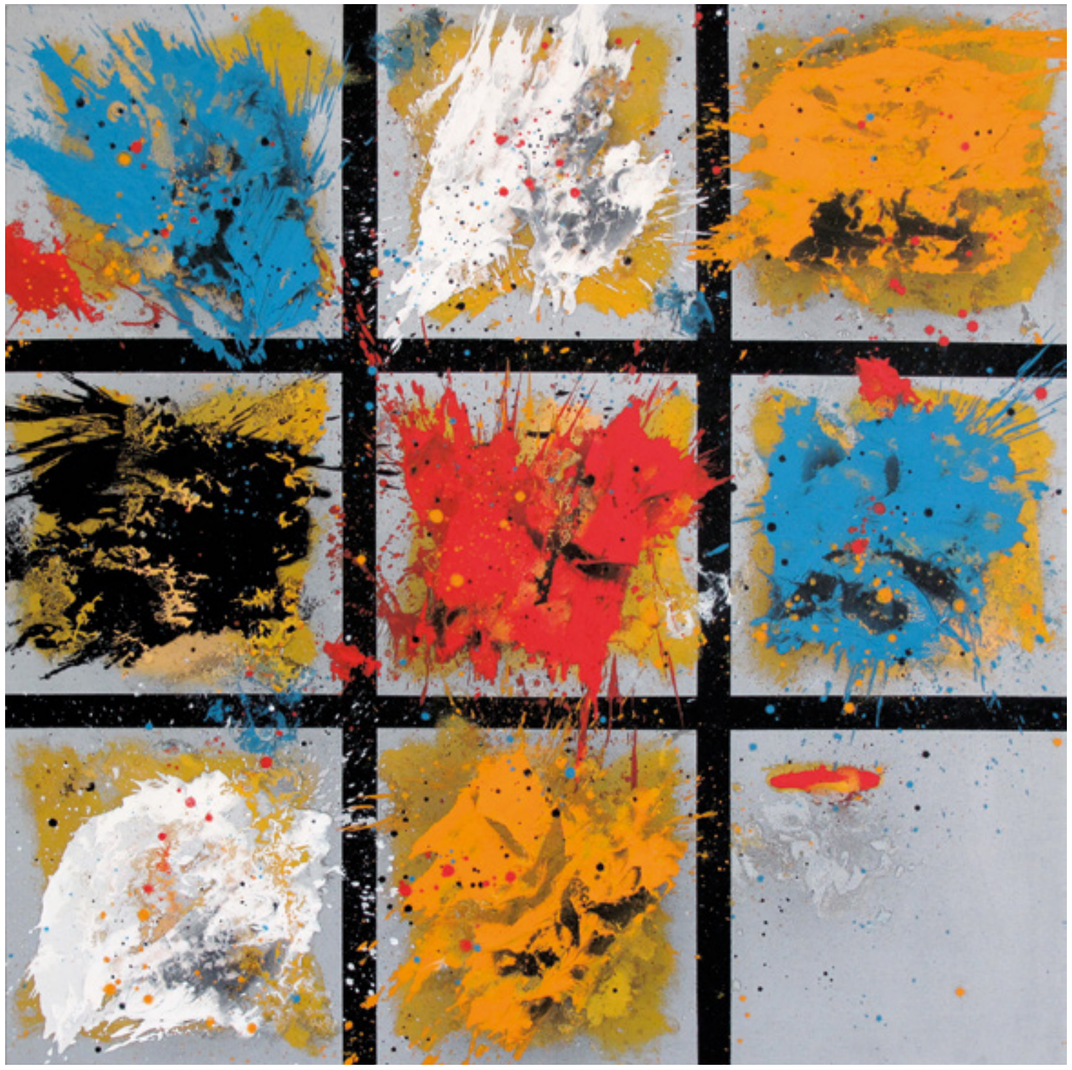


Encuentro deseado
Serie Procedimientos. 2018.
Técnica mixta sobre lona plástica. 120 x 120 cm.

con forma y nombre, aun siendo funcional, es ilusorio y mutable; un sublime engaño, tan artificioso como necesario. El sistema de indagaciones, operaciones y ejercicios que Ciria establece en su pintura no se detiene en constatar la problemática que encontramos al preguntarnos sobre la correspondencia entre imagen y concepto y la relación del espectador con estos. Más bien, el artista la acota por medio de operaciones que nos ayudan a esclarecer la lógica que articula dichas relaciones, frecuentemente paradójicas. Así destaca el valor relacional e inagotable de los signos como vínculos entre imágenes y conceptos, entre individuos y perspectivas y nos deja a los espectadores sacar las conclusiones que sean relevantes para cada momento. Este es un arte programático que desentraña esas paradojas que normalmente se nos presentan esquivas y asombrosas, proponiendo un sistema preciso y fundamentado, presto a aceptar el reto de aquellas preguntas sobre el arte y la vida que, a fin de cuentas, son inevitables.



Retícula Cometa II
Serie Procedimientos. 2018.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 130 x 130 cm.



Retícula Cometa III
Serie Procedimientos. 2018.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 130 x 130 cm.



El color blanco
Serie Procedimientos. 2018.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 130 x 130 cm.

Texto catálogo exposición "Exploring Abstract Territories". St. James Cavalier Centre for Creativity. Malta, Mayo 2013

José Manuel Ciria: Explorando territorios abstractos

Eman Grima

El viaje existencial de una persona creativa está impregnado de una complejidad multifacética, llena de angustia, ansiedad y pasajes inquietantes, así como de deleite, ilusión y placer. Presa del suspense y de un sentimiento de incertidumbre sin límites, el artista da a luz una manifestación de sus sentimientos, pensamientos y expresión. Estos son los rasgos que definen a un artista como José Manuel Ciria, cuya obra no es sino el reflejo de una búsqueda de comprensión de la existencia, la vida y la humanidad. Sus obras sugieren una búsqueda espiritual y una exploración conceptual o intelectual de la realidad, del sufrimiento humano y de la existencia, todo ello expresado en un medio visual. Esta exposición muestra algunos pasajes de este despliegue creativo. La producción creativa de Ciria, pinturas, escritos, y lo escrito sobre su obra, son muy intrigantes, caracterizados por un lenguaje abstracto, a veces arcano, combinando elementos contradictorios en sus imágenes pictóricas. Su sensibilidad artística es producto de una reflexión conceptual, un anhelo filosófico que lleva el arte a territorios inexplorados. Puede leerse de diferentes maneras, interpretarse y reinterpretarse para crear distintos niveles de significados, con diferentes dimensiones e implicaciones.

Nacido en Manchester en 1960, de padres españoles, se trasladó a Madrid cuando tenía ocho años, y hoy divide su tiempo entre Madrid y Nueva York. La versatilidad de Ciria le ha convertido en una figura importante de la variada escena artística española de las tres últimas décadas. Desde 1984, año de su primera exposición individual en la galería La Ferrière de París, Ciria ha desarrollado una amplia carrera por la que ha sido galardonado con numerosos premios y que le ha valido un amplio reconocimiento internacional a través de exposiciones individuales. Al principio de su carrera, Ciria empezó a experimentar con la figuración expresionista. En los años 90 desarrolló su expresión poética abstracta, combinando un flujo gestual de pintura con la racionalidad de la geometría, redefiniendo la estética abstracta en el proceso. El interés del artista por la diversidad de la producción de imágenes, combinado con su incansable experimentación en el uso de distintos medios y soportes materiales, amplió aún más su actividad creativa. Su obra se caracterizó por una fuerte idea conceptual, que desarrolló en numerosas series basadas en una gran variedad de temas, como la memoria y la visión, el duelo y la muerte, las formas orgánicas, y los signos. Otro enfoque interesante que adoptó Ciria fue en su serie *Cabezas de Rorschach*, una manifestación visual de su creatividad como solución a problemas creativos básicos inherentes al arte moderno. Este tema en concreto está influenciado por los tests psicológicos de Rorschach; creó su propio test de Rorschach, aplicando colores marcadamente asimétricos, manchas de grises, negros, y blancos, para analizar la complejidad críptica del inconsciente, retratando imágenes de cabezas humanas –quizás autorretratos–. El traslado de Ciria a Nueva York, a finales de 2005, marcó un nuevo punto de partida en su carrera artística, que se tradujo en una expresión más tenue en su pintura, utilizando las líneas como posibilidad compositiva para combinar la iconografía de la figuración y la abstracción. En su obra más reciente, el artista sintetiza los dos extremos de su vocabulario abstracto; concretamente, un flujo dinámico de pintura y una expresión intensa y dramática, al tiempo que se acentúa el rigor constructivo de la geometría de su composición, como demuestran las obras de esta exposición. La vasta producción artística de Ciria ha sido analizada en una riquísima colección de ensayos en los que se discuten diversos aspectos de su creatividad, que ha evolucionado en diferentes fases. Su imaginería está profundamente influida por sus raíces españolas, y se caracteriza por sus enérgicas salpicaduras de pintura y sus colores expresivos y vibrantes. Sus temas oscilan entre la representación y la abstracción, la acción geométrica y enérgica.

Esta exposición ofrece la oportunidad de apreciar tres grandes etapas en la producción artística de Ciria, expuestas a través de una serie de obras. Estas son: *Máscaras de la mirada, La Guardia Place* y *Memoria abstracta*. Los temas representados en estas series son recurrentes en su producción artística. Los nombres de estas series se eligen a menudo de una forma bastante lúdica, simplemente para distinguir un conjunto de obras de otro. Como él mismo afirma: "A veces intentan dar una pista sobre el contenido, pero la mayoría de las veces sólo están ahí para diferenciar las series".



Laberinto improvisado
Serie Procedimientos. 2018.
Óleo sobre lona plástica. 120 x 120 cm.
Colección particular, Granada.

Máscaras de la Mirada

Máscaras de la Mirada, es la serie de mayor alcance y quizá la más reconocible de sus obras. Aquí encontramos una expresiva producción de obras que revelan su intento de sintetizar las dos tradiciones clásicas de la abstracción moderna; concretamente, la formulación racional y reflexiva y el acto espontáneo y gestual de pintar. Ambas reflejan el orden apolíneo junto con el incontrolable instinto dionisíaco, dos fuerzas que confluyen en una especie de síntesis visual. Estas obras combinan la polaridad de estos planteamientos, aparentemente antitéticos, para crear una nueva dualidad y una nueva configuración, una nueva estética. La estructura formal geométrica que constituye el plano subyacente de sus obras está dominada por vibrantes y vigorosas salpicaduras de color que confieren a sus composiciones una dimensión contundente. Algunas obras se componen de una estructura racional subyacente formada por cuadrículas lineales dominadas por estallidos espontáneos de color. En otras prescinde de las cuadrículas y los patrones, dejando visibles toques de geometría lineal dominados por trazos impulsivos que dan rienda suelta a su imaginación expresiva. Los colores de estas obras se caracterizan por una secuencia de rojos y blancos, con tonos claros subyacentes de verdes y amarillos sobre fondos gris negruzcos. Sus ráfagas de trazos gestuales se transforman en formas audaces continuas y en latigazos de colores rojos y blancos palpitantes.

La Guardia Place

La segunda serie, La Guardia Place (Suite Green Park), presenta un uso libre y lúdico del color y la geometría con una expresión menos dramática. En estas obras se observa la introducción de nuevos colores, que contrastan con las contundentes manchas de rojos y negros. Introduce el verde para crear un efecto complementario con los rojos dominantes. Estas obras reflejan una nueva fase de su obra artística en la que introduce formas orgánicas y nuevas formas en sus planos pictóricos. Según el artista, esta fase tiene su origen en los recuerdos de su infancia en Manchester. Los elementos formales de estas composiciones se distinguen por sus formas orgánicas, que evolucionan hacia formas concretas y figurativas. Se trata de una expansión gradual de sus primeras formas geométricas, que se transforman poco a poco en una figuración simplificada que, en palabras del propio artista,



Ladrona de botellas
Serie Procedimientos. 2018.
Técnica mixta sobre lona plástica. 120 x 120 cm.

"son un homenaje a la obra de Malevich y, simultáneamente, un grito en respuesta a la pintura figurativa". Al igual que el suprematismo de Malevich, Ciria purifica el plano pictórico de la innecesaria complejidad de improperios visuales superfluos para centrarse en las formas esenciales. Aunque oscilan entre la representación figurativa y la abstracta, son independientes de las referencias que se encuentran en el mundo natural, dando lugar a una expresión visual de reflexión intelectual.

Memoria Abstracta

El arte abstracto de Ciria demuestra que no le interesa una representación fiel del mundo exterior que nos rodea. No le gustan las obras de las que sólo se puede obtener placer retiniano y estético y efectos visuales superficiales y miméticos. Defiende que la pintura es un proceso mental, una expresión conceptual y creativa. La inspiración no procede de la naturaleza, sino de las personas y la sociedad. Sus abstracciones visuales y obras abstractas reflejan su preocupación por un aspecto existencial e ilimitado de la humanidad. Esto puede verse en la última serie de obras de esta exposición: Memoria Abstracta. Estas obras vuelven a su abstracción gestual. A partir de una sencilla construcción de cuadrados, se desarrollan expresivos desbordamientos de color que evolucionan hacia una nueva, intrincada y compartimentada red de marcos/ventanas. En esta serie se encuentran diferentes categorías de cómo se producen los cuadros. Algunas de estas obras presentan flujos de color que rompen los confines de los marcos, sin relación alguna, mientras que otras siguen la estructura subyacente de la composición. Otras, en cambio, expresan una solidez geométrica hasta el punto de interferir con la espontaneidad desbordante de los trazos gestuales de color.

Conclusión

La obra de Ciria transmite la fértil resonancia de la imaginería pictórica. Refleja la dimensión ilimitada del arte visual, su complejidad y su significado ilimitado como medio que explora infinitos territorios del pensamiento y la creatividad humanos. Revela el arte como un recurso infinito, que amplía los horizontes de la inventiva intelectual y la imaginación para representar diversos aspectos de la realidad y la existencia humana.



Its Getting Better
Serie Procedimientos. Toronto (Canadá). 2019.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Texto catálogo exposición "Over/Under The Raw". Galería Kornfeld. Berlín, Noviembre 2013

Mascarada

David Anfam

> Ya habrá tiempo. Ya lo habrá.
> Para preparar un rostro que afronte los
> rostros que enfrentamos.
>
> T.S. Eliot

Como todos los lenguajes, las obras de arte implican códigos. A veces decidimos descifrarlos sin más; por ejemplo, cuando el espectador se aleja de uno de los cuadros *Nymphéas* de Claude Monet y se da cuenta de que las gruesas marcas de pincel son claves que, vistas a una distancia adecuada, se convierten en flores, agua ondulante, etcétera. Esta es una de las formas en que respondemos al proceso creativo que E. H. Gombrich, en su emblemático estudio *The Story of Art* (1950), describió como "emparejar y hacer", un progresivo refinamiento por parte de los artistas occidentales de los esquemas pictóricos utilizados para lograr una representación de la realidad. Otras veces, los códigos parecen más crípticos o arbitrarios, como en el cubismo "analítico", en el que una forma de voluta lineal se convierte en una convención que representa un violín. Yendo aún más lejos, el juego entre el significante y el significado puede volverse totalmente ambiguo u opaco, como ocurre con el impasto brutalmente embadurnado de Francis Bacon y las madejas de pintura esmaltada de Jackson Pollock. ¿Son formas figurativas *manqué*, símbolos o simplemente entidades materiales en sí mismas? La respuesta es que pueden ser todas o ninguna de estas cosas en la medida en que no poseen un "significado" inherente. En cambio, lo que denotan depende de su contexto y de las interrelaciones entre los signos. Este precepto ha sido objeto de debate desde que el lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913) sostuviera que las conexiones estructurales, sobre todo las diferencias, entre los términos generan significación; en pocas palabras, la palabra "bueno" no tiene significado sin "malo". Estas oposiciones binarias sustentan el arte de José Ciria.

La noción de oposiciones binarias puede, en principio, sugerir polaridades simples, una situación de o lo uno o lo otro. Pero lo cierto es que no podría haber nada más lejos de este tajante escenario que las complejidades de Ciria, en las que los propios términos que él mismo orquesta, por no hablar de su coloquio, son cambiantes, ambivalentes y paradójicos. En lugar de una u otra opción, sus progresiones se parecen más (recordando la acertada



Fighting Muses
Serie Procedimientos. Toronto (Canadá). 2019.
Técnica mixta sobre lona plástica. 120 x 120 cm.

frase de Dore Ashton para las alternancias de Philip Guston entre abstracción y representación) a una dinámica de "sí/pero...". El léxico visual da vueltas sobre sí mismo en permutaciones que cambian incluso cuando sigue siendo el mismo. Además, en la base de los códigos hay una disyuntiva: las superficies de un código son objetivas, regulares e impersonales (letras, números, gestos, etc.), mientras que el contenido codificado suele ser, casi por definición, subjetivo, cargado y personal. Si no, ¿qué sentido tiene recurrir a cualquier código?

Así, las monótonas tablas de letras generadas por la máquina Enigma en tiempos de guerra encerraban secretos que presagiaban



Constructed Light
Serie Procedimientos. Toronto (Canadá). 2019.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



I Am Vicious
Serie Procedimientos. Toronto (Canadá). 2019.
Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.

asuntos existenciales de vida o muerte. Las teorías de Ciria, e incluso su obra, presentan un matiz de esta polarización. Como las cifras de un código, parecen obsesivas y repetitivas, una revisión secundaria de un material inicial menos ordenado. Intuimos este aspecto por el tono de, por ejemplo, una sola frase en la observación del artista sobre su producción reciente: "Dejando que la serie se desarrolle en tres bloques de obras, como una especie de polinomio con tres posibilidades discursivas como primera ronda en mi hambriento retorno a la abstracción". Una sola palabra, "hambriento", latente con matices de deseo e impulsos, lo dice todo. En los sistemas de Ciria hay codificado un fuerte mundo emocional.

Incluso antes de que Ciria abandonara su espacioso estudio de Manhattan en La Guardia Place en 2012 para regresar a Madrid, su imaginería se había vuelto más oscura. Este cambio se produjo especialmente en su serie *Rorschach Heads (Cabezas de Rorschach)* a partir de 2009. Aunque Ciria ya había reflejado anteriormente "cabezas" en sus obras (esporádicamente y ya en 2000, y de nuevo en 2005), las de Rorschach eran inusitadamente alarmantes. De hecho, el historiador del arte y psicoanalista Donald Kuspit ha llamado con razón a estas fisionomías muecas "una expresión abstracta de la ansiedad, una catástrofe de la conciencia[1]". Subyacentes a este cambio hubo circunstancias personales que convirtieron las Cabezas en obras de duelo. El padre de Ciria murió de un tumor cerebral en 2010, un acontecimiento que inevitablemente traumatizó al artista, y el año anterior había visitado la Isla de Pascua y quedó impresionado por sus monumentales cabezas vigilantes. Observar se convertiría entonces en un leitmotiv, mientras que el motivo de la cabeza, sede misma del pensamiento y la vida humanos, se ha hecho inseparable de su némesis: la muerte. El abandono de su estudio neoyorquino tres años más tarde añadió un peso melancólico adicional. La instalación *My Father's Jacket* (*La chaqueta de mi padre*, 2012) personificaba esta creciente carga de angustia y recogimiento; se proyectan sucesivas imágenes de *Cabezas de Rorschach* sobre una chaqueta de traje negra de gran tamaño. La inquietante puesta en escena resultante recuerda al estribillo que cierra el poema de W.B. Yeats "Las apariciones" (1939):

> Debido a la creciente Noche
> Que abre su misterio y su espanto.
> Quince apariciones he visto;
> Lo peor un abrigo en una percha.

El modo en que las *Cabezas de Rorschach* se metamorfosean en esta instalación y en el conjunto de la serie, desde el espanto paralizado hasta la mueca sombría ocasional, transmite un poderoso efecto de flujo psíquico, como si observar estuviera ligado a mirar dentro de uno mismo. Aquí, las fuerzas históricas también entran en la ecuación.

2009 no fue un año cualquiera. Fue testigo del impacto global de la recesión económica, acompañada, a escala internacional, de un descontento social generalizado. A su regreso a Madrid en 2012, Ciria se reinstalaba en un país distinto al que había dejado en 2005. España, que ya no vivía un *boom*, era (y sigue siendo) testigo de un desempleo masivo y frecuentes manifestaciones callejeras, y de un clima cada vez más conservador en el que el conflicto social entre las fuerzas de la autoridad y las de la protesta estaban, como en Grecia, exacerbadas (de hecho, incluso yo mismo tuve recientemente un desagradable encuentro en Madrid con la *Policia Nacional*). Este es el trasfondo de las últimas obras de Ciria. Cuando los motivos de las *Cabezas de Rorschach*, que ya parecían recortables, fueron literalmente extirpados para crear elementos para acciones

1 Donald Kuspit, "Probar y proyectar el yo", en *Ciria: WDW* (Bucarest: Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 2012), n.p.



Three Black Lines
Serie Procedimientos. 2018.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.

callejeras en Nueva York, que Ciria fotografió y tituló *Identidades perdidas (Lost Identities,* 2012), en las que la gente sostiene estos rostros artificiales delante de los suyos a modo de máscaras, Ciria quizás se acercó a una especie de *agitprop*.

Sin embargo, no debemos imaginarnos ni por un momento que Ciria sea un Edvard Munch o un William de Kooning de los últimos tiempos, y mucho menos una versión madrileña de Georg Grosz. Ni pensarlo. Por el contrario, es un creador profundamente conceptual, atento a los componentes semióticos (entre ellos las líneas, las cuadrículas, los planos, las técnicas gestuales y el espectro cromático) que conforman los elementos constitutivos del arte. Por eso, la presencia del torpedo o del ángulo dentado que se repite en los cuadros de Ciria, y especialmente en la serie *Máscaras de la mirada (Masks of the Gaze)* no funciona como una marca gestual desenfrenada, a lo De Kooning, sino que connota una reconstrucción disciplinada y pictórica de esas franjas expresionistas. Ciria las compara con un fosfeno, "las sensaciones luminosas que permanecen en la retina después de haber mirado a la luz".[2] En otras palabras, son huellas, residuos. ¿Por qué si no una serie de 2011 se titula *Memoria abstracta (Abstract Memory)*? La razón es porque promulga, en un nivel, una meditación retroactiva, una crítica de la abstracción. Las huellas y la retroacción conducen a la siguiente novedad en la progresión de Ciria: la fotografía.

Como han señalado Susan Sontag y otros críticos culturales, la fotografía es un medio melancólico. Congela el pasado, convirtiendo lo ausente en una presencia que, sin embargo, está impregnada de un aura de pérdida, de vida sin vida. Sontag explica así el fenómeno: "Tales imágenes son, en efecto, capaces de usurpar la realidad porque, en primer lugar, una fotografía no es sólo una imagen (como una pintura lo es), una interpretación de lo real; es también una huella, algo directamente calcado de lo real, como una huella o una máscara mortuoria".[3] De ahí la siguiente serie de Ciria, *Psicopompos* (iniciada en 2001, pero ahora ampliada en su alcance imagista y ya no basada en anuncios) en la que la fotografía desempeña un papel clave.

En *Psicopompos,* la pintura al óleo se superpone a unas impresiones digitales sobre lienzo. Son, por tanto, una especie de collage, un método que aúna distintos soportes en el que el proceso de estratificación es fundamental. Algunos de los títulos de las *Máscaras de la mirada* ya presagiaban la atmósfera de *Psicopompos*. Pensemos en *The Hole*, *Nine Windows*, *Narrow Days* y *I Hear Voices In My Head*; en resumen, abatimiento, vacío, constricción y fantasía psíquica. Del mismo modo, el reinado del rey Ubu en al menos tres de los pequeños collages sobre cartón de *La Guardia Place*, de 2008 (una alusión al antihéroe titular de la obra homónima de Alfred Jarry de 1908) señala el auge de lo absurdo (el único reino que Ubu preside es la anarquía), lo polimorfo (tiene forma de cruce entre un hombre y un vegetal) y los impulsos infantiles (las excreciones corporales abundan en la obra) en la puesta en escena de Ciria. Las antiguas motas y cuñas de rojo anaranjado luminiscente de las dos series anteriores se transforman, en *Psicopompos* en violentas explosiones pictóricas que asaltan y borran las fotografías que se encuentran bajo ellas.

La palabra "psicopompo" delata el elegante juego: es el antiguo término griego para designar a un espíritu guía (*daimon*) de las almas hacia/por el inframundo. Estamos en un infierno moderno, su población un desfile de modelos de moda, músicos de hip hop, Humvees beligerantes y, lo que es peor, un alma borrada, sobreescrita con la palabra "MASK" (Máscara) en rojo sangre. Tiene un corte de pelo sospechosamente parecido al de Adolf Hitler. Es cierto que, como ha observado Kuspit, lo erótico sigue siendo una dinámica convincente incluso aquí (en las seductoras mujeres, los pechos rodeados de pintura, la

2 Ciria, en Marcos Ricardo-Barnatán, "Alfabeto: Ciria-Gilgamesh", en Miguel López-Remiro, ed., *Ciria: La Epopaya de Gilgamesh* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007), 102.

3 Susan Sontag, *On Photography* (Londres y Nueva York, Penguin Books, 1997), 155.



Clockwork Cerulean
Serie Procedimientos. 2018.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.

lengua que una dama saca), pero parece más una *liebestod*, porque Tánatos surge de las profundidades para abrumar al eros. Sin embargo, si se trata de una troupe de rostros malditos y condenados de nuestro tiempo, también está extrañamente formalizada, una cualidad que le confiere un aspecto extraño, como si incluso la pintura bárbara fuera un acto de iconoclasia fríamente premeditado. No es de extrañar que Kazimir Malevich sostenga un tambaleante cuadrado rojo grabado en negro delante de su cara, mientras que la rueda delantera de una moto rebelde se fija bajo una precisa cuadrícula de fosfeno convertido en manchas gestuales, estasis impuesta a la propulsión. Ciria ha creado una obra de cera no sólo de personas, sino también de la mecánica de la abstracción, que pivota sobre el borrado y el desplazamiento. Parafraseando la famosa mitología de Harold Rosenberg de la pintura de "acción": la figura se va, la pincelada como acontecimiento construido prevalece. En conjunto, nos enfrentamos a una mascarada al rojo vivo pero escalofriante; las máscaras seriadas de James Ensor actualizadas a través del conocimiento teórico recogido de un siglo de abstracción. El desenfreno del Carnaval, por así decirlo, se encuentra con el sombrío arrepentimiento de la Cuaresma.

Por último, la composición física en capas de *Psicopompos* prepara el terreno para el siguiente grupo de trabajo de Ciria: los puzzles, maníacos y salvajemente inventivos, que están en curso (todos los collages pertenecen a una taxonomía más amplia: *Sueños Construidos (Constructed Dreams).* Lo que había sido una técnica relativamente sencilla en *Psicopompos* se vuelve compleja. Los fondos de los *Puzzles se* componen de las habituales pinturas abstractas de Ciria, ahora realizadas sobre lona. Sobre esta base hay collages hechos con un medio plástico grueso, similar al que se utiliza para cubrir superficies desgastadas en baños y cocinas. A continuación, otras piezas de plástico, tratadas como collage, junto con algo más de masilla pintada, completan el conjunto. El resultado es, deliberadamente... un rompecabezas. Es enigmático porque todo es tan transitorio y compuesto. En varios *Puzzles*, tiras cuadriculadas forman rudimentarias cartas de colores, como si de lo informe surgiera alguna desvencijada demostración de óptica de Josef Albers. En otros lugares, discos, rayas y salpicaduras (sombras de precursores no objetivos como los Delaunay, Kenneth Noland, Gene Davis y Jackson Pollock) se reconstituyen como ojos fijos, cabezas sin rostro, bodegones inquietos y organismos celulares. Somos testigos del nacimiento de un mundo muy extraño, por momentos absurdo, meditado y salvaje (como, por ejemplo, podría serlo a la vez el universo de Joan Miró). Los rostros se están formando, parafraseando a T.S. Eliot (véase el epígrafe de este ensayo), para más que devolvernos la mirada, encontrarnos con la suya. Morfeo se ha mezclado con Cíclope. Y lo que es más importante, los *Puzzles* llevan al extremo una corriente subterránea que lleva mucho tiempo rondando el universo de Ciria y que últimamente ha pasado a primer plano. La impresión es la de una agonía omnipresente entre lo que está abajo y lo que está arriba; algo "crudo" en el sentido sociológico (la violencia que acecha bajo las normas civilizadas), psicológico (el subconsciente que acecha a todo el mundo) y material (el suelo que acecha bajo todas las pinturas), ha sido arrancado de debajo para presidir/cubrir la superficie manifiesta. En el proceso, esta crudeza se ha "cocinado", condicionado, refinado e hipersofisticado mediante las estratagemas y artificios autorreflexivos del arte incesantemente inventivo de Ciria.[4]

4 Ensayo © Art Ex Ltd 2013

La referencia es, por supuesto, a la distinción de Claude Lévi-Strauss entre naturaleza y cultura en *The Raw and the Cooked, Mythologiques Vol. I*, trad. John y Doreen Weightman (Chicago: University of Chicago Press [1964], 1990), especialmente 28: "Esto equivale a decir que, dentro de la cultura, el canto o el canto [es decir, el arte] difiere de la lengua hablada como la cultura difiere de la naturaleza....". Una vez más, el canto y los instrumentos musicales se comparan a menudo con las máscaras; son los equivalentes acústicos de lo que las máscaras reales representan en el plano plástico".

Texto catálogo exposición “Fauces”. TEA, Tenerife Espacio de las Artes. Tenerife, Junio 2015

Moviéndose a través de lo onírico

Pinturas de José Manuel Ciria

Robert C. Morgan

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

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

Al observar las pinturas de Ciria, nuestra voluntad de centrarnos en su estructura, como signo de coherencia emocional, nos sugiere que mantienen un agudo equilibrio entre precisión y diversidad, que no es lo mismo que la irónica repetición y diferencia de Deleuze. Estas cualidades -precisión y diversidad- aparecen inevitablemente en *Máscaras de la Mirada*. Se puede



Dark White
Serie Procedimientos. 2018.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



La dama de fuego
Serie Procedimientos. 2019.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Dominio de verbos
Serie Procedimientos. 2019.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Imagen utilizada para la portada/carpeta de la revista
Versión Original (V.O.) nº 300. Edición Especial. Colección del artista.

argumentar que están constantemente presentes en la pintura de Ciria –no importa lo abstracto o figurativo puede aparecer el tema–. Si bien algunos podrían leer esta declaración como un formalismo, no lo es. Más bien veo estas cualidades como endémicas de Ciria, así mismo implican que estén en el curso natural de cómo sus pensamientos y sentimientos se transforman en y a través de sus formas cohesivas cargadas de emoción. La precisión y la diversidad están completamente integradas en el método juguetón e itinerante de hacer arte de Ciria. Estos son los medios por los cuales sus pinturas conservan el conocimiento sensorial de una resonancia perdida hace mucho tiempo, que es una presencia histórica y homenaje a una profunda confianza en que la pintura siga progresando no solo basándose en el estilo o el sujeto, sino por encima de una aparente invisibilidad dentro de la red de formas hecha intrínsecamente en presencia de la pintura como un medio que se aparta de los demás. Desde una perspectiva global, los cuadros incluidos en esta exposición son un ejemplo formidable de la omnipresente y larga tendencia de la pintura postconceptual de hoy.

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

Provenga del ámbito de la imaginación a través de planos y trazos abstractos, o través de sus altamente sugerentes retratos (también pintados desde la imaginación), las preocupaciones pictóricas de Ciria son siempre coherentes entre sí. Su imaginación y la búsqueda de lo abstracto y lo representacional coexisten en el mismo nivel. Aunque existan grados infinitesimales en cuanto a la separación del color, diseño, material, y la aplicación de pigmentos (una parte crucial de su método de trabajo) –como se hace evidente en la actual exposición– los intervalos dinámicos son totalmente consistentes en sus pinturas. Esos intervalos



Revolver
Serie Procedimientos. 2017.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Como un día de sol
Serie Procedimientos. 2016-2017.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Exposición "Las Puertas de Uaset"
Tabacalera – Centro Promoción del Arte,
Ministerio de Cultura, Madrid. 2014.

o espacios entre las formas y su dinámica aplicación del color cohesionan y enriquecen la superficie. Estos intersticios son los que dan esplendor a sus óleos sobre aluminio y paneles de madera, tales como *Encuentros de Ira*, serie Memoria Abstracta (2009), que tiene una anchura de 1.500 cm.

En esta obra, aparte de otras series incluidas en esta exposición, Ciria tiene la intención de revelar la fuente de su pensamiento que profundiza más adentro de la estructura a medida que construye (pinta) las superficies. Con dicha coyuntura, no podemos ignorar los espacios rítmicos que operan como una parte esencial de este proceso. Es, de hecho, esta estructura la que enciende nuestro proceso perceptual. Los espacios creados dentro y a través de estos cuadros modulares –o superficies pictóricas– dependerán en gran medida de las relaciones equidistantes entre uno y otro. Al final, lo que importa es el equilibrio entre la regularidad y la medida de cada coordenada modular a diferencia de los elementos pictóricos y ópticos que aparecen en cada pintura. La estructura soportada entre las partes está por ello supeditada a las superficies pictóricas, las cuales componen nuestro sentido de vibración rítmica en el momento de percibirlas. Estas coordenadas son esenciales para la tarea de cómo funciona nuestra percepción en relación con el todo. Esta sensación de una estructura rítmica es observable a través de las obras en serie de esta exposición. Recuerden las *fauces*, los dientes y/o la mordida –¿cuál es? –. *Máscaras de la Mirada* de Ciria es una serie, entre otras, que contribuye a una sensación de sonambulismo. ¿Estamos en un sueño en el que mordemos o en el proceso de ser mordidos? Esto se da en la configuración rítmica de cómo abrazamos visual y ópticamente a estos elementos pictóricos. Nuestras percepciones pueden conducirnos a una sensación táctil, en la que cada superficie modular ofrece su propio tempo ásperamente labrado, moviéndose a través de un tiempo onírico en rojo, negro, y blanco.

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

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

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

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

Sin embargo, es importante observar esta intención como una fuente de sublimación, como la forma de conflicto que reside en el interior, cualquiera que este sea, y es transformada por el artista en algo más. Su reciente *Instalación Procedimientos* puede haberse manifestado a través de este proceso. Independientemente cómo apareciera, *Procedimientos* ofrece otra etapa en muchas de las cuestiones que he expuesto sucesivamente en este ensayo. Claramente, Ciria ha ampliado su selección de color y sus métodos de aplicación, los cuales ahora parecen rayar en un proceso sistémico para ser visto desde una perspectiva o un punto de vista aéreo. En cualquier caso, es una nueva dirección que abraza la sensación rítmica dentro de un enfoque serial de la pintura de manera que ésta encuentra su paralelismo en el momento sincrónico del presente. En *Procedimientos* hay energía, incluso si las pinturas se dejasen en suspensión, aplazadas de momento. El tiempo lo dirá, como lo hace a veces. Pero la percepción del tiempo requiere un cómputo humano para que el Arte tenga algún sentido.

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



> **Las palabras olvidadas**
Serie Procedimientos. 2020.
Óleo sobre lona plástica.
(20 piezas de 60 x 45 cm. c/u)



Sesión de barnizado en el parking de la Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá). 2019.



Exposición en la Galería Alicia Winters, Arnhem (Holanda). 2015.

Texto catálogo exposición "Fauces". TEA, Tenerife Espacio de las Artes. Tenerife, Junio 2015. / Catálogo exposición Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia), Septiembre 2015

Magma orgánico

Laura Revuelta

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

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

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

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

Convivo todos los días de mi vida, desde hace más de dos décadas con un cuadro de José Manuel Ciria. También con un grabado. Son obras de un tiempo en el que aún no había abandonado Madrid. No había iniciado su periplo internacional a la búsqueda de transformaciones, de mercado, de lecturas, de interpretaciones. Pese a los cambios en el equipaje, todo Ciria







Constructivismo/Análisis pictórico con collage I, II y IV
Serie Sueños Construidos. 2015.
Collage de tejidos sobre lona plástica.
200 x 180 cm. c/u

está escondido en esas piezas. Nadie podría poner otro nombre, otro santo y seña, a su lado. En Nueva York se ubica la primera escala. Nueva York es la ciudad de José Manuel Ciria. No me atrevería a decir por lo sentimental pero sí por lo pasional. Nueva York no es una pintura de Hopper. No es una imagen de Warhol. Aunque muchos abonados al tópico así lo pretendan. Nueva York es expresionismo abstracto en carne viva. Nueva York es pintura rota y agrietada. Es una ciudad vieja, pero no cansada. La pintura de José Manuel Ciria tiene de viejo o antiguo las mismas esencias, pero no es una pintura cansada ni agotada. Es una pintura callejera que recoge los retazos de una ciudad donde las paredes y los muros –dónde encontrar mejor lienzo– se resquebrajan para ver los jirones de los carteles publicitarios y se pintan y repintan entre el grafiti y el afán de tapar las heridas urbanas. Una ciudad en continua construcción como la pintura de Ciria. Por eso, es allí donde empiezan a incorporarse nuevos lenguajes a su trabajo. Desde el vídeo a lo objetual.

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



Constructivismo/Análisis pictórico con collage III
Serie Sueños Construidos. 2015. Collage de tejidos sobre lona plástica. 200 x 180 cm.





Viñetas constructivistas II y III
2020. Estampa digital impresa sobre aluminio.
30,5 x 24.5 cm. c/u



Exposición "The Pendulum Movement". Galería Baert, Los Ángeles. 2017.

mea el territorio porque a conceptual tampoco le gana nadie. Tiene aprendidas las manoseadas trampas del concepto, pero sabe que la pintura no puede tener trampas. Entre el camino fácil y el difícil, se quedó con este segundo aunque los réditos fueran menores y más complicados. Más complejos, aunque sean otros los que juegan o juguetean con la complicidad.

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

Abandona Nueva York para marchar a Berlín. Razones personales pero no de necesidad de cambio de ciclo, aunque el ciclo cambia. Es ley de vida. El mapa de la Historia del arte está marcado por distintas capitales. Decían que la de nuestro tiempo es Berlín, como antes lo fue París o Nueva York. A la ciudad del muro derribado le nació entre sus calles desoladas una fama de acoger a todo artista que ansiara poner su carrera en la órbita del éxito o de las modas. A José Manuel Ciria se le congela el alma. Poco tiene que aportarle Berlín y poco tiene que aportar él a una ciudad que a mí personalmente siempre me ha parecido fantasmagórica. Con el muro entremedias, sin el muro… Por muy anti moderno que resulte o por muy contracorriente que parezca, Ciria dobla la esquina de Berlín. No hay mucho que rasgar en sus cicatrices arañadas al asfalto. Y mira que pudiera ser un lugar propicio para la pintura intensa de Ciria, para esa herida que se abre con la muerte de su padre, a quien siempre define como su más fiel compañero. Yo le conocí en Madrid. Siempre estaba a su lado y no debe ser fácil sentarte al lado de un hijo artista. Su obra, a partir de la muerte del progenitor, empieza a caber en una sola cabeza, pero las cabezas se multiplican como las cajas de una mudanza que no tiene fin. Aparecen los rostros, los gestos entre desgarrados y monstruosos. Fantasmas internos y externos. Indaga en la enfermedad de la creación y del creador, del origen y de la muerte. Cuadros como ecografías del alma.

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

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



Poemas Mexicanos I, II, III y IV
Serie Procedimientos. CDMX (México). 2019.
Óleo sobre lienzo. 200 x 170 cm. c/u



Texto catálogo exposición "Fauces". TEA, Tenerife Espacio de las Artes. Tenerife, Junio 2015

¿Un mundo u otro? ¡Un mundo y otro!

Ciria en un contexto internacional e histórico

Aldwin Kroeze

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





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

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

Conceptualización es también uno de los temas del "compinche" de Polke, Gerhard Richter. Su habilidad para pintar con precisión fotográfica le permite jugar con ello e, incluso,



Caracol (Recordando a Matisse)
Serie Sueños Construidos. 2015.
Collage de tejidos sobre lona plástica. 200 x 180 cm.

< **Galería Barroca**
Serie Sueños Construidos / Suite Imanes Iconográficos. 2012.
Óleo, collage de tejidos diversos y aluminio sobre lona militar. 200 x 220 cm.
Colección particular, Palma de Mallorca.

< **Translation problems in Amarillo**
Serie Sueños Construidos / Suite Imanes Iconográficos. 2012.
Óleo, collage de tejidos diversos y aluminio sobre lona militar. 200 x 220 cm.

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

Richter y Polke empezaron ambos esta manera de trabajar en los años sesenta. En América, el triunfo de Greenberg y La Escuela de Nueva York fue coronado tanto con la Abstracción post-pictoricista y el Arte minimalista. La Conceptualización se había dejado de lado durante casi dos décadas en favor de la búsqueda moderna de pureza, así como para dar flexibilidad a cada medio a la hora de expresarse por sí mismo, en lugar de prestarse a fingir ser otra cosa. Al mismo tiempo, el conceptualismo se había desarrollado en una cultura de imágenes la cual, en cualquier clima

político tuvieron un impacto significativo en la sociedad, y también influyó en la sociedad que estaba rodeada por ellas día tras día. Esto fue particularmente evidente en las dos Alemanias de las que Polke y Richter eran parte. Fue aquí y en la conciencia de estos dos pintores, donde los dos sistemas de proyección de imagen y conceptualización se unieron. Esta dicotomía entre el este y el oeste con sus propias culturas visuales brindó el nacimiento de su confrontación por las pinturas que daban una visión de las formas de representación. Richter y Polke llamaron su respuesta "Realismo Capitalista", y los cuadros nombrados anteriormente se pueden derivar hacia esta iniciativa. Al mismo tiempo, otro pintor alemán, Georg Baselitz, comenzó con su "*heftige Malerei*": conceptualización no controlada por diagramas visuales, sino guiada por la emoción personal. Él y sus amigos se convirtieron en el grupo de neo-expresionista *Neue Wilden*.

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

Estos no son sólo los ingredientes de un mundo del arte en lenta evolución desde un punto de vista moderno en una conciencia posmoderna, sino que también establecen el contexto en el que el joven Ciria decidió "convertirse en pintor". Después de algunos años de su infancia en Inglaterra, Ciria y sus padres se mudaron a su país de origen, España. Mientras que era llamado "el pequeño español" en Inglaterra, ahora quedó apodado como "el pequeño inglés". La decisión de ir a la escuela de arte no es sorprendente para alguien que ha estado dibujando casi desde que nació. Sin embargo, la escuela de arte resultó demasiado problemática para Ciria. Fue a la escuela de arte de Madrid, donde pronto se dio cuenta de que el debate político era mucho más importante que la pintura. Eric Fischl se dio cuenta de problemas similares en varias ocasiones durante su época académica en América: "…estaban dispuestos a enseñarte de todo excepto cómo pintar..." Mientras tanto, un gran número de artistas jóvenes sintieron la necesidad de pintar. Ya he mencionado a Baselitz con su *Neue Wilden*. Fischl junto con Schnabel y otros pueden ser considerados como los representantes de la *Pintura de Nueva Imagen*; y en Italia, pintores como Chia, Cucchi y Clemente estaban siendo reconocidos para formar parte de la *Transvanguardia*.

Aunque la imagen jugó un gran papel en este desarrollo, el enfoque real estaba en el proceso de pintar en sí mismo. Para varios pintores conceptuales era una mera excusa para jugar con las brochas: para someterse a la alquimia de la pintura.

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

Para Ciria, la entrada en el mundo del conceptualismo resultó estar ligado al mundo de la experimentación personal con los materiales. Del mismo modo, entró en el mundo teórico y en los pensamientos de los demás, con el fin de aprender y entender su propia manera de pintar y pensar. De Kandinsky a Greenberg, todos sus secretos de pintura y pensamiento moderno, le fueron revelados y reelaborados por él para su beneficio personal. Justo cuando el mundo del arte comenzó a alejarse del Modernismo Greenbergiano, Ciria encontró sus valores personales en su representación de la pureza y la unidad sobre el medio expresivo en si mismo. No se detuvo aquí, ¡deseaba incluso más! Debido a que salió de la escuela de arte, se convirtió en una especie de "forastero"; al menos en lo que se refiere a las reglas implícitas. Para Ciria no había muros o verjas, sin "prohibiciones para aparcar o caminar". Guiado por la pasión, empezó en solitario a mezclar el mundo de Greenberg con el mundo del surrealismo con procesos similares a los de Max Ernst y Joan Miró. Es un camino difícil, pero ¡recuerda la advertencia! Entrar en el mundo teórico y mezclarlo con experimentos en los que se pierde el control voluntariamente, no está exento de riesgos. Ciria destruyó muchos de sus trabajos de este periodo. Acabó con las estructuras del conceptualismo, lo que inevitablemente lleva a la pregunta: ¿Cómo gestionar la cuestión del control durante el proceso de abstracción? Perder el control es una de las formas de lidiar con la problemática, pero subyugar o comprometer la abstracción a un orden geométrico, es otra manera. Una vez más, Ciria sabe cómo complicar las cosas. Toma a Max Ernst, vierte un poco de Sol Lewitt y entonces simplemente espera a ver qué pasará. Mientras tanto, él tomaba notas y esas notas se convertirían en su propia manera de reescribir la teoría del arte en los años noventa.

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

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

Mientras tanto, en el mundo de Ciria, ese mundo del pasado también llegó a llamar a su puerta. Comprendí que era uno de sus amigos el que lo encauzaba en la dirección del pintor ruso Malevich. Este amigo señaló algunas semejanzas en los primeros trabajos de Ciria. Esto significa que Ciria no sólo regresa a sus raíces de los años ochenta con una atmósfera al modo de Magritte, sino que también se sumerge en el trabajo y el mundo de Malevich para comprobar la conexión y reelaborar las teorías supremáticas del ruso en un proyecto post-supremático. Con este paso, la conceptualización vuelve a entrar en la obra de Ciria. En las manos del artista el lenguaje de las imágenes evoluciona en una nueva forma personal de expresar. También esto significa que la Abstracción Deconstructiva Automática (ADA) quedó sustituida por un nuevo conjunto de reglas fundamentales. Esa nueva plataforma es la Dinámica de Alfa Alineaciones (DAA). No sólo Malevich fue revisado, Ciria también miró a la historia de la pintura misma. Al igual que William Hogarth se nos presentó en el siglo XVIII con su línea de belleza, Ciria se nos presenta con nuevas pinturas en las que trabaja con las similitudes que encontró en grandes obras de arte en relación con sus puntos de enfoque y la tensión. Se trata de una visión diacrónica de cualidades en la historia de la pintura. Otra forma de decir esto es que Ciria entró en el mundo del arte de la Apropiación pero salió de ella con algo completamente nuevo y personal. Él creó de nuevo su propio mundo al reunir las realidades de los demás, sin abandonar completamente sus mundos anteriores. Por ejemplo, la capacidad de Ciria de ir más allá



El Abrazo
Serie Procedimientos. 2017.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

de su punto de control, la cual se desarrolló a partir de las teorías surrealistas, lo lleva ahora a obras en las que las personas parecen estar descompuestas en sus partes más esenciales, muy similar al proceso que se encuentra en las esculturas de Henry Moore.

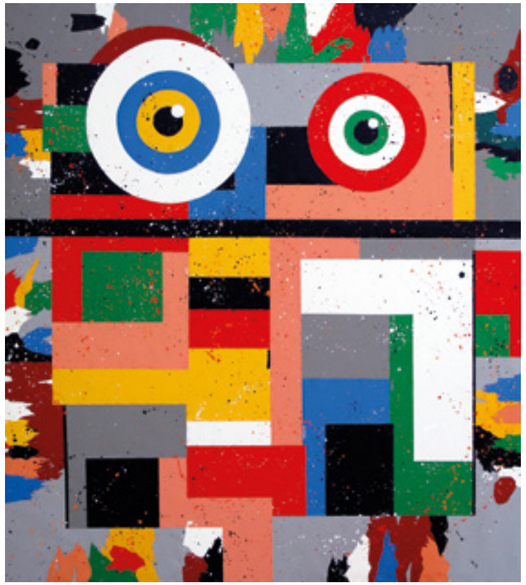
Es lo mismo para el proyecto Schandenmaske que comenzó en 2008. Los puntos principales del estilo de Malevich son una de las estructuras básicas para organizar las pinceladas expresivas del color. La mano del artista raramente parece estar controlada y en varias ocasiones el mundo de la experimentación y la pintura pura parece estar a punto de tomar el relevo. Todos alzan la pregunta ¿qué es exactamente lo que estas máscaras están revelando u ocultando? ¿No hay riesgo real de que el deseo de traer estos mundos sin muros o cercas conseguirá llevar las cosas fuera de control? Ciria es demasiado estratega posmoderno para no supervisar estos acontecimientos con una gran sonrisa. Incluso tienta el desarrollo iniciándolo con una serie de garabatos con libertad al estilo Miró. Al mismo tiempo, otros desarrollos tomarían realmente el control por un momento. Ya en 2004, Ciria descubrió que en las Abstracciones Deconstructivas Automáticas (ADA) a veces podría ocurrir que esas formas por sí mismas o en conjunto con otras formas abstractas, súbitamente se convirtieran en un estímulo para una asociación de la conceptualización. Ciria se ocupa de esto con una serie de cabezas de Rorschach; pinturas que obligan al espectador a construir las cabezas y a sentirse consciente de ello. Un año más tarde en Nueva York, después de revisar a Malevich la serie de cabezas de Rorschach volvió en una segunda serie en la que –sin sorpresa alguna– la influencia del proyecto post-supremático se puede ver y sentir. Entre otras cosas, muestra cómo conscientemente Ciria volvió a entrar en el mundo de la conceptualización. Debido a una pérdida y experiencia personal, el tema del rostro humano se convierte en un punto de enfoque central en 2009. Tal vez, como parte de un proceso de duelo, Ciria empieza a deconstruir fotografías de cabezas masculinas en formas orgánicas que constan sólo de líneas. Las formas en sí son abstractas, y cuando son vistas en pequeños grupos parecen ser una especie de imagen del "Google Earth" de islas de en un gran océano. Ciria pone también estas mismas figuras sobre el lienzo y las llena de color. Estas son la tercera serie de Cabezas de Rorschach. Algunas de las figuras se han llenado con el máximo control. El resultado es que las formas abstractas se convierten en caras, y las pinturas mismas combinan de nuevo el mundo de la abstracción y el mundo de la conceptualización en un nuevo nivel. Las caras están cargadas de emociones y los títulos disparan nuestra fantasía para hacer de cada cara una pequeña historia. Leemos una parte de la historia y la emoción humana a través de algunas coloridas formas abstractas. Por lo tanto, no es ninguna sorpresa ver como Ciria llenó algunas de las formas con menos control y con más expresión y gestualidad. También creó puntos de enfoque mediante una ligera deformación y otro nivel de abstracción. En estos elementos figurativos, como los ojos, a veces llega a un nivel icónico. Debido a las transformaciones, Ciria no sólo trae valores metódicos junto con la investigación morfológica, sino que también aduce un valor icónico. Incluso cuando él presta contornos oscuros del mundo imaginario de los cómics, los personajes respiran de la profundidad de un personaje de "Esperando a Godot". El poder y la calidad de este trabajo no pasa desapercibido, y de nuevo se presenta un nuevo mundo de Ciria. Una vez más tenemos que preguntarnos: ¿Hay que pedir más? La respuesta de Ciria es clara de nuevo. Deja América y entra en un mundo nuevo: el mundo de su infancia, Inglaterra.

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

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

Exposición “Ataraxia” en la calle Almadén.
Galería Blanca Soto, Madrid. 2018.





Ojos I y II
Serie Jeroglíficos. 2012.
Collage de materiales diversos y acrílico. 200 x 180 cm. c/u

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

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

Texto catálogo "Territorios y Mapas". Exposición Premios Summit, Nueva York. / Ateneo Español de México y Fundación Ayúdate a Dar, CDMX. México, Octubre 2018

A modo de prólogo y agradecimiento

José Manuel Ciria

Al día siguiente de la inauguración de la muestra "Gesto y Orden", organizada por el Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura en el Palacio de Velázquez de Madrid, tuve una llamada telefónica de un crítico de arte que obedecía al nombre de Miguel Logroño. Estoy hablando de septiembre de 1994. Miguel, se deshacía en halagos sobre mi trabajo y me proponía venir a visitarme en aquel mismo instante. Su afán, era convencerme de venderle una pinturita pequeña por cincuenta mil pesetas que era todo el dinero que decía tener en ese momento. Conociendo a Miguel como después habría de conocerle, la afirmación era verdadera y aquella compra incluso suponía un esfuerzo para él. –Que crítico de arte tan raro, cuya primera acción como tarjeta de visita era volcarse en comentarios laudatorios, darte un par de sentidos abrazos y comprarte un cuadro–. ¡Ay Miguel, cuanto te echo de menos!

Después fueron infinitos los encuentros. Por si ustedes no lo saben, Miguel era periodista, fervoroso lector, amante del arte, persona dotada de una sensibilidad absolutamente singular, cultísimo y con un sentido del humor a prueba de bomba. Trabajó en La Gaceta Ilustrada, en el diario Madrid, la revista Blanco y Negro y en Diario 16. Fue el inventor y gestor durante años del famoso Salón de los 16, iniciativa sin paralelo en España que catapultó a infinidad de artistas de nuestro país. Después, arrinconado, inventó el Salón Punto con una estrategia parecida e igual de exitosa. Comisarió infinidad de exposiciones y fue el primero en dar forma a la colección de libros del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Tuve el privilegio de trabajar con Miguel durante muchos años en numerosos proyectos:

- "Mnemosyne: la memoria del arte". Texto catálogo *Mnemosyne*. París, Julio 1995.
- "Donde nacen los signos". Texto catálogo exposición *Máscaras de la Mirada* Banco Zaragozano. Zaragoza, Diciembre 1995.
- "Sobre el tiempo en suspensión". Texto catálogo *El tiempo detenido*. Roma, Diciembre 1996.
- "Collage y Decollage". Exposición colectiva comisariada por Miguel Logroño. Texto catálogo *El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas*. Madrid, Abril 1997.
- "Pintura e inmateria". Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. París, Marzo 1998.
- "Contra el heroísmo". Exposición colectiva comisariada por Miguel Logroño. Texto catálogo exposición *Espacio Pintado*. C.C. Conde Duque. Madrid, Abril 1999.
-"Con Bachelard y Ciria en el bosque de Monfragüe". Exposición individual comisariada por Miguel Logroño. Texto catálogo exposición en el MEIAC de Badajoz. Madrid, Marzo 2000.
-"Donde nacen los signos". Texto reeditado en el libro *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*. Ed. Sotohenar. Madrid, Enero 2005.







Ditirambo
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 240 x 350 cm.

Signos privados/signos públicos
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 240 x 350 cm.

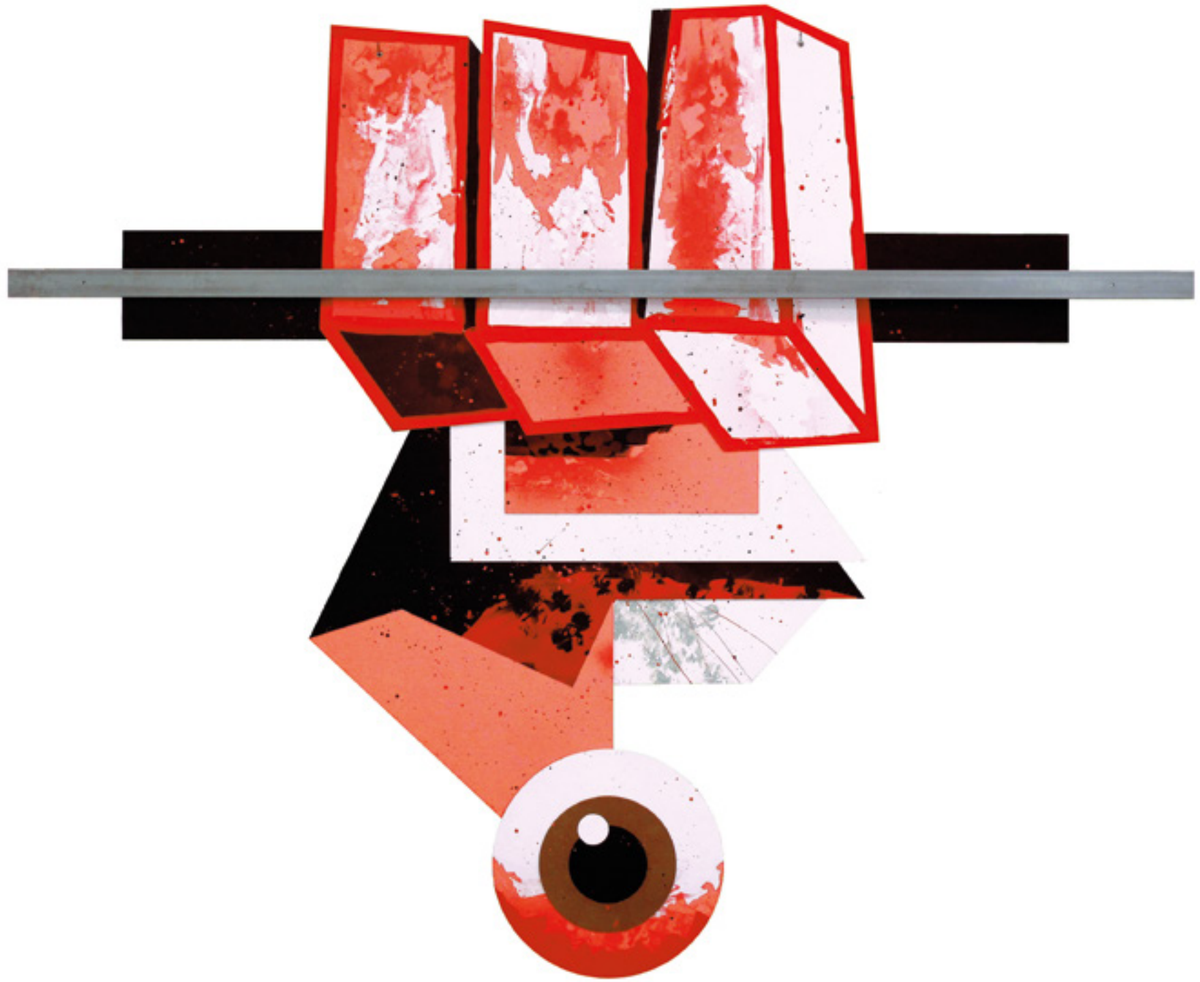
Circuito de códigos
Serie The London Boxes. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 240 x 350 cm.

Este catálogo que ustedes sostienen en sus manos es nuestra novena colaboración. El número 9, el nuestro.

Instalé mi estudio en Nueva York en el año 2005, por dicho motivo perdimos un poco de contacto, pero estando de visita en Madrid, quedé con Miguel pocos días antes de su muerte el 20 de abril de 2009. Aquel hombre grandote y de pelo rizado y blanco, estaba pálido y llevaba una temporada muy fastidiado. Estoy seguro que conocía su enfermedad, pero era tan tímido y discreto que sus amigos nunca llegamos a sospechar lo poco que le quedaba. Miguel, lo disimulaba todo con citas prodigiosas entre bromas y chascarrillos, y jamás mostraba dolor. Me entregó, con inmensa generosidad, el cuento que a continuación publicamos por primera vez. –Este es el cuento que me pediste hace un par de años y que tanto he demorado–. Yo también sabía que Miguel había sentido ciertos celos por el precioso cuento *La mujer del pelo mojado* de Marcos-Ricardo Barnatán. Posiblemente este sea el último texto que Miguel escribió en vida, su despedida y último abrazo. ¡Ay Miguel, cuanto echo de menos aquellas divertidas y fascinantes conversaciones, y aquellos larguísimos viajes en tren que transcurrían en cinco minutos!

Al cabo de un tiempo se organizó un estupendo homenaje a Miguel Logroño en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Yo seguía viviendo en Manhattan, pero nadie me avisó en forma alguna. Quiero pensar que mis compañeros de filas y los críticos que allí participaron desconocían la estrecha relación que mantenía con Miguel. Parece ser que hasta Antonio Franco, director del MEIAC, la desconocía. ¡Miguel, tú hubieras insistido que era un –fontanero obtuso y tenaz–!

Pero mejor que reproches, prefiero narrarles una pequeña anécdota. Precisamente estábamos preparando la exposición para el MEIAC de Badajoz. Aquella tarde nos acompañaba mi querida Mercedes Replinger. Con los planos del museo sobre la mesa, Miguel en amistosa complicidad con Mercedes, iba seleccionando las obras que habrían de cubrir cada una de las paredes. Quedaba tiempo, y muchos de los trabajos estaban sin finalizar. Miguel reclamaba incluir una obra de formato grande, supuestamente terminada, que tenía apoyada sobre la pared de la nave contigua. Yo insistía, que muchas veces cuando se pinta es como jugar a las "Siete y media", y que aquella pieza se había ido completamente y que no podía incluirse en la muestra. Ambos, como si se hubieran puesto de acuerdo, defendían el interés que la maldita obra les provocaba. Y volvían, y volvían sobre el mismo cuadro que yo percibía nítidamente



Icono memorizado
Serie Sueños Construidos / The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre metacrilato y barra de hierro. 200 x 250 cm.
Colección particular, Madrid.



La carne, el mundo, y el diablo I
Serie Máscaras de la Mirada. 2013.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



La carne, el mundo, y el diablo II
Serie Máscaras de la Mirada. 2013.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección particular, Madrid.

como malogrado. En un momento de la "batalla", agarré un cutter grande y rasgué el lienzo de arriba a abajo de la composición. Ambos palidecieron y se quedaron sin palabras como si hubieran contemplado un asesinato. Mercedes, tiempo después me confesaba que en su mente se había quedado grabado aquel horror. Miguel, quizá con más humor, a los pocos días me comentaba –mi querido José Manuel, si tú lo tienes tan claro, es que tienes razón. Esa pintura no tenía el nivel que necesitamos, y fue un espectáculo ver en directo el drama, la violencia, el punto y final de la conversación, la sangre fría y tu certeza y bravura–. Miguel, más que ningún otro, llegó a percibir el desasosiego que mi padre sentía cuando me veía romper obras. Llegaron a tener conversaciones juntos sobre esa desagradable necesidad de higiene y limpieza, de la que ambos discrepaban.

Estoy en mi estudio charlando con mi amigo Julio Vázquez, que me sugiere algunas ideas para incluir en el catálogo que se va a imprimir para el New York Summit Awards 2018 y la velada para conseguir fondos para la Fundación Ayúdate a Dar en la Ciudad de México. En la fácil negociación, Julio me pregunta si dispongo de algún texto inédito que pueda incluirse en la edición. Instantáneamente, pensé en el cuento de Miguel que llevaba años acumulando polvo en mis archivos y que todavía conservo en su carpeta original de cartulina azul y los folios con los textos mecanografiados (incluidas las erratas). Miguel no se llevaba bien con los avances tecnológicos y siguió escribiendo con una vieja Olivetti hasta el final. ¡Ay Miguel, cuanto te gustaba discutir sobre autores y poetas. Si yo hubiera defendido tanto a Peret, tú hubieras enarbolado a Artaud para mantenernos siempre en aquella infinita plática!

Texto catálogo "Territorios y Mapas". Exposición Premios Summit, Nueva York. / Ateneo Español de México y Fundación Ayúdate a Dar, CDMX. México, Octubre 2018

Un cuento para José Manuel Ciria: Benjamin Peret y la rosa de ópalo

Miguel Logroño

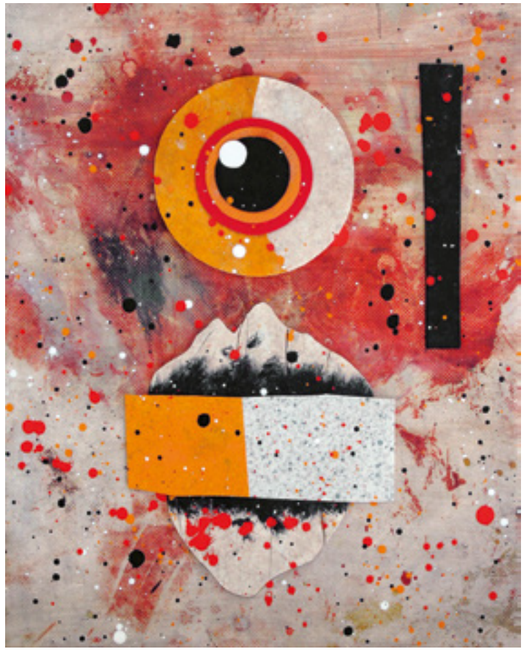
Este es el cuento, querido José Manuel Ciria, que te prometí escribir tiempo atrás, cuando estábamos montando tu exposición *Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje* en el M.E.I.A.C. de Badajoz. Lo he imaginado pensando en tu obra, en los emblemas específicos de aquella soberbia muestra -y en algunos emblemas personales míos- y a su autor obviamente se lo dedico. De modo que, como te pertenece, puedes hacer con el cuento lo que rigurosamente te plazca.

La fabula o ensoñación, o gacetilla artística –en lo último se quedará, pienso- tiene al poeta Benjamín Peret y a una rosa de ópalo en un evanescente, pero sólido, firmísimo horizonte icónico. Su manifestación se origina por una (in)cierta razón de orfandad, de asilamiento ¿aparente? en mi sentimiento de lugar respecto a la representación. Sucede que, de pronto, veo a André Breton, Paul Eluard y Max Ernst emanando pictóricamente de La Fuente del Francés, de Monfragüe, y como no soy neutral –y menos en los asuntos del arte-, cojo un cabreo mayúsculo, me sublevo, y sin disimulo, en la bruma de cuento flota, de, mi extravío, te pregunto compulsivo: ¿dónde está Peret? *Je sublime*: ¿dónde está el más grande?.

Tú sonríes. No digo dónde está el mío –mi sentido de la propiedad no llega a tal extremo-: por lo demás, tan míos -y tuyos- como Peret son los poetas Breton, Eluard y Ernst. Digo simplemente el más grande. Pero tú callas y sonríes. Y lo digo porque me temo lo peor: la constatación de una ausencia -¿cómo has podido tener el atrevimiento, José Manuel, de ignorar a Benjamín Peret?- o, en el mejor de los casos, sancionar su presencia digamos con un puesto de consolación. Benjamín Peret borrado del mapa o en la zona media de la clasificación sería insufrible. Aunque, como he de serte sincero, la catástrofe de las catástrofes que -presiento- se me avecina puede ser de naturaleza pictórica y acaso haya de dirimirse por comparación. *Il était une boulangère*: ¿estaría el lugar del panadero Peret a la altura del magistral lugar de sus tres compañeros surrealistas en Monfragüe? Bien sabes que, de no estarlo, sería capaz de reptar por el molesto salvacaídas cristalino del viaducto -hasta para suicidarte te ponen trabas- y entregarme a la atracción del vacío. Maldición, juramento gordísimo: inmerso en el silencio, tú sonríes. Hasta que caigo -no en el abismo- en el despertar de la realidad. Luminosa serie haciéndose, reoriginándose de continuo, titulada "Máscaras de la mirada": he ahí dos paradigmas, dos ejemplos capitales. "Breton, Eluard y Ernst en Monfragüe" y "Con Benjamín Peret en el Castillo de Monfragüe"; óleo sobre lona plástica, 180 x 260 cm. el primero; óleo y grafito sobre lona plástica, 66 x 42 cm. el segundo.

En mis visiones, Benjamín Peret, recurrente, me habla de una rosa. Pero no de una rosa es una rosa es una rosa, según enfatizó la Stein, una señora que dijo que Picasso era un limpiabotas bien parecido, sino de una rosa de ópalo. "Rosa de ópalo de la mañana / y a través de tus ojos me despierto / Rosa de armadura / y a través de tus senos de explosión pienso / Rosa de estanque verdinoso de ranas / y en tu ombligo de mar Caspio duermo / Rosa de rosal silvestre durante la huelga general / y entre tus espaldas de vía láctea fecundada por cometas me pierdo / Rosa de jazmín en la noche de lavandería / Rosa de casa hechizada / Rosa de selva negra inundada de sellos de correo azules y verdes / Rosa de cometa volando sobre un terreno vago donde batallan niños / Rosa de humo de cigarro / Rosa de espuma de mar hecha cristal / Rosa". Es decir, tampoco la rosa rosae -pronunciada rose- que nos enseñó a declinar durante el bachillerato el cura que daba latín en el colegio de la Compañía (S.J.), sino esta rosa poética de ópalo, el mineral, o piedra, o semipiedra, que es tenido por el más bello de los materiales de su peculiar familia porque, en casos, concreta y refleja todos los colores del iris. La iridiscente belleza del ópalo, y la más enigmática e inquietante.

(Me salgo del cuento, José Manuel, para hablar más a la llana, más directo, como suele ser entre tú y yo, que somos de los nuestros. Me pareció espléndido tu texto sobre el gran Antonio Forgué, amigo común, en el catálogo de Belarde 20. Y muy



Look at me
Serie Puzzles. 2013.
Collage de materiales diversos y óleo sobre lona plástica.
44 x 35 cm.

> **Mano**
Serie Jeroglíficos. 2014.
Collage de materiales diversos y acrílico.
200 x 180 cm.

> **Mano sujetando un ojo y cartel de Jorn**
Serie Jeroglíficos. 2012.
Collage de materiales diversos y acrílico.
200 x 180 cm.

emocionante esa alusión, por elusiones, a la supuesta "muerte" de la pintura de manos de una postmoderna promoción de talibanes fontaneros. Escribes: "En serio, ¿de verdad murió la pintura? ¿Cuándo? Son muchos los que dicen que sí, sin embargo, no somos pocos los que nos mantenemos en su práctica confiados en lo que hacemos, desinhibidos y ajenos a complejos o prejuicios". Ahí queda eso, y ahí está. Que saque el abrasivo, el deshollinador, el "bricolajista" las credenciales de su talento -con perdón- homologado por la sección de diseño del infumable suplemento dominical. ¡Si Paolo di Dono, llamado Ucello, levantara la cabeza! La apelación al florentino la hago para ver si se entera la dealer tenaz que opina que la clave de la crisis de la pintura actual es que no ha surgido -dice ella- "un nombre rompedor". El otro día me arruinó los *spaghetti bolognesa* del menú para dos porque "te lo digo yo: no hay un nombre rompedor", aderezando sus palabras con una lluvia de salpicado de tomate y trocitos de carne de *vache folle*. "Porque, ¿tú crees que existe ese rompedor?". "Yo pienso que sí". ¿Quién es?". "Ucello". "¿El de la transvanguardia?"… No, José Manuel, no me contuve. Solté una ristra de tacos nada transvanguardistas que enmudecieron el susurrante griterío del comedor económico y dejé a la rompedora dealer, ajena al desaguisado, mientras capturaba el penúltimo tallarín con su lengua atomatada de sofrito).

Tratando de ordenar un *bouquet* de rosas de ópalo -voy volviendo al cuento- sentí la punzante herida de una espina y un súbito borbotón de sangre que no era mía: era de la rosa. La rosa que hiere y se hiere, a la vez heridora y herida. La sangre de la rosa o la del poeta Benjamín Peret. Seguro que la del segundo. La sangre de los poetas; a ello se debería de referir Nietzsche al considerar que "de todo lo que se escribe, sólo me interesa lo que se escribe con la propia sangre. Escribe con la sangre y así aprenderás que la sangre es espíritu". Traslación analógica del escribir al pintar: "De todo lo que se pinta, sólo me interesa lo que se pinta con la propia sangre. Pinta con la sangre y así aprenderás que la sangre es espíritu". (Alzo la cortinilla del sueño y se lo grito a la obtusa dealer de la realidad: ¡pinta con la sangre! Que no me preocupe; que tiene mercromina -responde-. Irremediable. Bajo la cortinilla). Pintar es sangrar y desangrarse, viene a significar la metáfora de la rosa que hiere y se hiere, la rosa del pintor. Tu rosa, José Manuel Ciria.

Confía el que formaliza el cuento que nadie, o uno, o tres a lo sumo -un batallón; mira por dónde- venga a entender por la acotación del pintar en el territorio icónico de lo poético, que se desmerece la calidad o el ser sustantivo de la pintura hacia el adjetivo de la pintura por la pintura, del arte por el arte. Malos tiempos para la lírica -¿qué tendrán que ver esos tiempos con el ahondado tiempo que aquí se denota?-, pero qué buenos para mí, musita el tartufo cacharrero cuando analiza los réditos. Así que, no buenos, bonísimos tiempos para la lírica, según el estadillo de quien nunca se ha acercado al poema, del que jamás sentirá el sangrante brotar de la rosa. Dice Lautréamont que "la poesía debe ser hecha para todos". Traslación metafórica de la sangre: ¿dice Lautréamont que la pintura deber ser hecha para todos? Yo creo ¿ingenuamente? Que sí lo dice. O seriamente. Yo creo seriamente que sí lo dice. Y dice André Breton que la belleza será convulsiva o no será. Y uno y otro dicen lo que dicen, y nada más y nada menos que lo que dicen. Y puesto que las convicciones se me están -o las estoy- manifestando a la manera de una ensoñación o un cuento surrealista, como en tus magistrales emblemas paisajísticos del bosque de Monfragüe, José Manuel, emblemas tan conceptuados, tan abstraídos, tan reales, tan irreales, tan decantados, tan poderosos, y puesto que mis emblemas se engarzan entre los de Peret, Eluard, Breton, Artaud, Char, Prévert y compañía, utilizaré un término muy querido por los surrealistas: revolución. Y diré que la revolución hoy, es la propia pintura, el acto de pintar, la legítima asunción de este medio. Y dedicado a una fontanera o dealer obstinada y de suyo más bien imposible -abro la cortina, cierro la cortina-, le expresaré que el rompimiento, el nombre del verdadero rompedor es el de quien pinta. Óleo, técnica mixta, talento, sobre coraje y silencio.

En el hilo directo telepático que mantengo con Benjamín Peret cercado por una especie de inmanencia psicofónica escucho la voz que me dice, desde el interior del libro *De derrière les fagots*: "En mayo o septiembre / los utensilios de cocina castañetean los dientes / y su pelo cae porque los sombreros pierden el suyo / Así el humo que sale de una gaveta / indica que un avión / en algún lugar entre un álamo y un casco de buzo / traga el polvo que había escupido en otra parte / y eso nos hace reír / como un melón / como una salchicha / como una







Exposición “El Lecho de Procusto”
Museo C.A.V. La Neomudéjar,
Madrid. 2018.

tarta de crema / como una botella de Leyden / como la apertura de la pesca / como un saco de trigo / como etc”. Apreciarás, José Manuel Ciria, el buen humor de Peret, que es capaz de reírse con un o como un melón, una salchicha y una tarta de crema. (Abandono provisional, sólo unas líneas, del cuento para constatar la carencia absoluta de sentido del humor de la dealer y de la cacharrería artística en general. Y su ausencia de discurso ¿estético? Al lado del discurso del fontanero/fontanera, el de Rociito parece de Simone de Beauvoir. Regreso al cuento).

Uno de los pintores que mejor humor -¿?- ha tenido en la historia reciente del arte ha sido Pablo Picasso, ése del que la Stein, que tampoco propendía demasiado a reírse de sí misma, dijo que era un limpiabotas bien parecido. Seguro que la americana se vengaba de la observación del malagueño, cuando, al manifestar aquélla su decepción ante el retrato que Picasso le había pintado, éste la tranquilizó: “No se preocupe, Gertrude; con el tiempo, acabará usted pareciéndose al retrato”. Y así fue. Picasso tenía una tremenda afición también a la práctica poética. No iba a ser menos que los demás. En prosa era uno de los poetas mejores, sobre todo en la técnica del automatismo, que convenientemente sometía a las oportunas tachaduras, porque no hay que dejar el inconsciente sin sentido, hay que controlarlo un poco. Arranque de un poema verso/ prosa picassiano que lleva fecha “ 6 diciembre XXXV”, cuyo original está plagado de correcciones y borrados y que en la versión definitiva aparece como un ejemplo “intachable” de escritura automática: “Nunca se ha visto lengua más mala que si el amigo cariñoso lame a la perrita de lanas retorcidas por la paleta del pintor ceniciento vestido de color de huevo duro y armado de la espuma que le hace en su casa mil monerías cuando el tomate ya no se le caliente ni le importa un pito que el rocío que no sabe el número primero de la rifa…”.

Justamente era Gertrude Stein, escritora, que escribía -como verás a continuación- de forma muy particular, un poco a lo cubista, otro a lo surrealista, una de las personas a las que acudía el poeta Picasso solicitando su opinión crítica sobre sus dotes literarias. En *Autobiografía de todo el mundo*, “dice” la Stein: “Unos días después él (Picasso) vino a verme y yo estaba sola y estuvimos charlando, y no dije nada de sus poemas. Ese norteamericano dijo el que vino parece interesante qué dijo de mis poemas. Dijo que eran interesantes. Sí pero no dijo nada más, así dije él dijo que algunas descripciones que haces tienen la misma calidad que tu pintura. Oh sí dijo Picasso y lo encontró interesante. Si dije y lo encontró interesante. Y luego charlamos un rato más. Y tú Gertrude dijo él, no dices mucho de nada. Bueno verás Pablo dije, verás el egotismo de un pintor es un egotismo totalmente distinto del egotismo de un escritor. Qué quieres decir dijo, bueno, dije te leeré mi conferencia sobre pintura y se la traduje, es muy interesante dijo. Bueno, dije sigue escribiendo. Sí dijo eso es lo que estoy haciendo. No volveré a pintar nunca más muy probablemente no me gusta la vida del hombre de letras, voy a los cafés y pienso y hago poesía y me gusta. Es muy interesante dije…”.

Me asalta una duda, quiero decir tres millones doscientas cincuenta y siete mil cuatrocientas trece dudas, pero una, y es la de si la realidad no será la irrealidad, o al revés. Si la realidad es el cuento, o por el contrario es la irrealidad y, cuando utilizando este inconcebible poder del que he sido dotado, digo me voy del cuento, sin descomponer la figura me averiguo en la realidad, o la surrealidad, yo qué sé, de advertir cómo el general laureado, tan aguerrido, con su bigotillo imparcial surcándole el espacio labial superior, hoy jubilado el general, en su inenarrable posteridad, acude todos los días a la tienda de Sebas a comprar la pistola de pan -“que esté tostadita”, pide el glorioso mílite- y los dos yogures desnatados, que introduce junto al periódico deportivo, su crónica de la guerra de las Galias con carácter no retroactivo, en el interior de una bolsita blanca impoluta de cretona de confección casera. Por lo común, para acceder a este panorama de la realidad, o de la irrealidad, acudo a mi repentina propiedad de transformación; pero en otras ocasiones ésta se pone en marcha lentamente, noto que se va apoderando de mí como un suave desvanecimiento, y las voces habitualmente nítidas de Benjamín Peret se van poco a poco mezclando con otras, hasta llegar a un punto de extrema algarabía, y rostros y bultos y seres raros, el general aquí, Sebas allí -“los yogures ¿naturales o de fresa, de limón?”-, Juanito por allá, Saturnina, familiarmente Satur, por acullá, y demás, y estoy a punto de entrar en confusión, doctor.

Fue en una de estas situaciones neblinosas me parece, cuando oí a un locutor forofo por un aparato de radio que llaman móvil o algo así decir no se qué del miedo escénico. No la soledad del portero o la del delantero al que el pelotonista mediocre –un triunfador- no le pasa bola, sino el miedo escénico. Para miedo escénico, José Manuel, el del pintor, cuando se enfrenta a una superficie virgen, inmensa, tanto por tanto, una aproximada media de lo sin medida que hay que pintar, sangrar, desangrar, manchar, acariciar, maltratar, respetar, violar, amar, odiar, eyacular, limpiar, inspirar, ordenar, equilibrar, desequilibrar, figurar, -y quitar-, superponer, componer, recomponer, detraer, abstraer, coser, cantar, llorar, verificar, organizar, asombrar, iluminar, oscurecer, luchar, convencer, domeñar, rebelar, apresar, contener, liberar, ir, volver, una locura este vertiginoso, este demorado rapto de sensatez, de

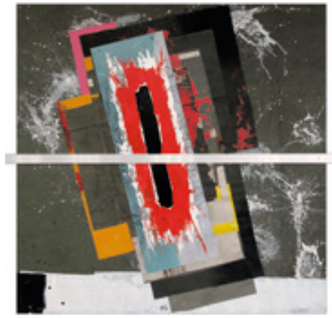




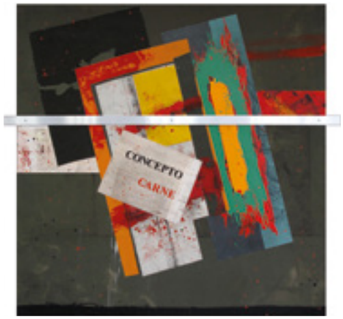
Gritón
2014. Carboncillo, aluminio sobre lienzo y collage de papel. 25 x 25 cm.

< **Capricho de musas**
Esmalte sobre cristal blindado. 262 x 234 cm.
Exposición "Sin, Sobre, Tras (la pintura)".
Museo Vostell-Malpartida.
Malpartida de Cáceres. 2018.

cordura. Eso sí que es miedo escénico. Por el se producen las deserciones, porque el miedo no se disimula y sólo puede ser superado por el valor, y el saber, y el querer, y el tiempo, y el curro, porque la casta y el genio no se originan, ni se tienen bajo palabra de honor: hay que trabajárselos. Sólo entonces, en algún instante de ese lento, paciente y no "publicitado" entonces florece la rosa. Ni a Peret, ni a Duchamp, ni a Eluard, ni a Giacometti les hiere y les sonríe la rosa, aun siendo lo que son, porque sean unos protegidos del destino o del eminente profesor que dirige la página de arte influyente suplemento cultural. He citado a Paul Eluard. Bueno, pues Eluard no nos inspira uno de los más hermosos poemas del surrealismo, el que titula "Libertad", porque está adornado con la suprema facultad de los maravilloso, sino porque, poseído por el don que sea, además se lo suda, se lo esfuerza. ¡Se lo trabaja! Ochenta inefables versos van ritmando la razón y el argumento de algo por lo que se es y se vive, versos que no pueden eludir la sangre -"piedra sangre papel o ceniza", expresa uno de ellos-, para concluir con la siguiente sintética invocación y canto: "Y por la fuerza de una palabra / vuelvo a comenzar mi vida / He nacido para conocerte / Para nombrarte / Libertad".







Como todo esto tiene lugar en un cuento, en un espacio sin memoria -así que, como ningún otro espacio, ciertamente inmemorial-, borroso, volátil, fugitivo, pugno por la obtención -y detención- de las cosas de modo envolvente. De aquí esta inclinación a la parábola, o lo que rodea: lo alegórico. Pero bien se nota lo que quiero indicar, lo más legítimo, cuando eres tú, José Manuel Ciria, el destinatario, y cuando son otros, o cuando es otro, en el territorio de lo espúreo, el amorfo término de lo referido. Esto no es un ensayo sobre arte –yo no soy ensayista; yo simplemente soy un tal nadie que procura llevar con dignidad su condición de nadie-; tampoco es una crítica. Esto es una fábula, dijérase, de lo perceptible, pero inexplicable -tú-, primigenio pintor, genuino, entero, por naturaleza, sabes a lo que me refiero, y a quienes-, con la pretensión esencial de que ayude a reconocernos. Vuelvo al sublime Benjamín Peret y su libro *Je sublime* y a su poema "Hola" cuando me estoy yendo: "Mi avión en llamas mi castillo inundado de vino del Rhin / mi ghetto de lirios negros mi oreja de cristal / mi roca rodando por el acantilado para aplastar al guarda rural / mi caracol de ópalo mi mosquito de aire / mi edredón de aves del paraíso mi caballera de espuma negra / mi tumba agrietada mi lluvia de langostas rojas / mi isla voladora mi uva de turquesa / mi colisión de autos locos y prudentes mi arriate silvestre / mi pistilo de cardillo proyectado en mi ojo / mi bulbo de tulipán en el cerebro / mi gacela perdida en un cinema de los bulevares / mi cofrecillo de sol mi fruto de volcán / mi risa de estanque oculto donde se ahogan los profetas distraídos…".

Me pellizco y no siento el tacto; hablo y no oigo nada; te escribo, José Manuel Ciria, desde la realidad, o sea la irrealidad. Ya no volveré al cuento. Ocurre que me he apuntado a un curso rápido sobre "La simulación" y hoy el profesor que lo imparte ha dedicado la clase a la belleza. Y nos ha recomendado, entre otras arqueológicas sugerencias, la lectura del libro Lo bello en el arte, *de Johann J. Winckelmann, un dieciochesco procer del pensamiento en el indicado tema. Mira lo que Winckelmann escribe acerca de "La belleza de las partes de la figura humana" en el capítulo de "Las cejas". "La belleza de las cejas –dice-, o sea la que, según Píndaro, en ellas reside, consiste en el arco sutil que describen sus pelos: y un viajero pretende haber observado más sutilmente trazadas las cejas en las mujeres griegas que en las de otros países…". Y más adelante: Aquí no puedo ocultar mi asombro ante el hecho de que a Teócrito, que es el poeta de la gracia, hayan podido parecer una belleza refinada y rara las cejas que, sin ninguna intención, se reúnen sobre la nariz…". Tengo la dislésica impresión de que el ideal de belleza que Winckelmann describe, más que el modelo griego, pertenece al del asexuado pitecántropus fontanero de la alegoría. Con lo que se demuestra que la modernidad en curso del erectus ya regía en el "dieciocho". Fin.*





Memoria Rosa
Serie Sueños Construidos / Suite Imanes Iconográficos. 2019.
Óleo, collage de tejidos diversos y aluminio sobre lona militar. 200 x 220 cm.

Juez Constructivista
Serie Sueños Construidos / Suite Imanes Iconográficos. 2019.
Óleo, collage de tejidos diversos y aluminio sobre lona militar. 200 x 220 cm.
Añadir Colección particular, Madrid.

< **Dominio de Musas**
Serie Sueños Construidos / Suite Imanes Iconográficos. 2019.
Óleo, collage de tejidos diversos y aluminio sobre lona militar. 200 x 220 cm.

< **Quemar las naves**
Serie Sueños Construidos / Suite Imanes Iconográficos. 2019.
Óleo, collage de tejidos diversos y aluminio sobre lona militar. 200 x 220 cm.

< **Concepto Carne**
Serie Sueños Construidos / Suite Imanes Iconográficos. 2019.
Óleo, collage de tejidos diversos y aluminio sobre lona militar. 200 x 220 cm.

Texto catálogo "El Lecho de Procusto". Exposición Museo C.A.V. La Neomudéjar. Madrid, Noviembre 2018

Bohemian Rhapsody
(o la emancipación barroca)

Andrés Isaac Santana

¿Ciria, te gusta Queen?
Por supuesto. Adoro a Freddie, por siempre…

Es esto la vida real?
Es esto simplemente fantasía?
Atrapado en un derrumbamiento
No hay escape de la realidad
Abre tus ojos
Mira a los cielos y observa
Sólo soy un pobre chico
No necesito compasión
Porque soy un va y viene
Un poco arriba, un poco abajo
No me importa de qué lado sople el viento…

He pasado algún tiempo observando a Ciria, intentando comprender algo (un algo) que presiento escapa a mi entendimiento más acabado o a esa suerte de comprensión que presume del *todo* sin la *suma* de las partes. Sin embargo, de esa observación si que nace una revelación expedita, una certeza, una sentencia irrefutable. Ciria es, con largueza, lo que ha querido ser siempre: un gran artista. Un hombre, como yo, esclavizado/emancipado de las normas (y de las formas), pero profundamente libre en el mismísimo centro y fuero de su *yo*. Entre él y yo existe una definición que, paradójicamente, no define nada. Y es así, y no de otro modo, porque la verdadera *pasión*, la más resuelta de las *vocaciones* escapa -con gracia solapada y felina- de cualquier término que pretenda fingir y no ser, relatar y no decir, apuntar y no señalar. Somos presa del *tic* y de la pose, eso dicen. O cabría decir -mejor- que *ellos*, los *otros*, son la presa; nosotros, por el contrario, somos libre en nuestra visceralidad, en el ejercicio de aquello que nos "construye", nos "destruye" y nos "redime". Nosotros somos, frente al juego especular de las simulaciones concertadas, auténticas *entidades autónomas*, tan defectuosas como virtudes tiene el cielo. El mundo nos señala y nos critica porque cree conocernos, pero sólo conoce -si acaso- el esbozo de esa caricatura que nos complace regalar como respuesta a las pedradas. El misterio frente a la evidencia, el algoritmo nervioso frente a la monotonía, la especulación frente a la descripción estéril, el cosmos frente al mapa, la fuga frente al estacionamiento. Eso, precisamente eso, nos define. Es decir, nos define aquello que, por suerte, no define nada (bienvenida sea, una y mil veces, Susan Sontang). Nos define, por antonomasia, la negación. Es desde la negación que se dispensa -contrariamente- nuestra más poderosa (in)definición.

Ayer noche vi la película *Bohemian Rhapsody*. Más tarde, en casa, escuché, una y otra vez, la "canción". Fue entonces que, por el azar concurrente de los demonios y de sus proyecciones, llegué a comprender cuál debía ser el contexto de *enunciación* de este ensayo y cuáles podrían ser sus motivos recurrentes. La comparación se precipitaba, empero, por sobre cualquier otra figura. Por odiosa que parezca a algunos, no deja de resultar eficaz y eficiente a tenor de ciertas maniobras analíticas gustosas de la exégesis sutil y rentable. Existe -de facto- una clarísima relación de proximidad, susceptible a la comparación, entre la canción *Bohemian Rhapsody* (o lo que ella supone para el análisis musicológico), el corpus central de la poética pictórica de Ciria y el contexto (o los pretextos narrativos) que otorgan sentido a *El lecho de Procusto*. Se teje una complicada, sinuosa y excitante relación entre estos tres ámbitos que merece, cuanto menos, la lujuria de una cercanía interpretativa por más disparatada que resulte. Conviene señalar, desde ya, cuál es ese elemento que hace la suerte de *comunión* entre estos tres momentos. Se trata, sin duda, de la insubordinación al término, al concepto, a la palabra que





Vídeo **Hipertextualizacion y cementerio. La Muerte del Texto**
Exposición Museo C.A.V. La Neomudéjar, Madrid. 2018.

estrangula y mata. Hablamos de esa perenne facultad de fuga, de escape, de huida que se da cuando las obras o los hechos se resisten a la definición y al corsé. Hablamos de esa voluntad emancipatoria que se salta el cerco de los conceptos para habitar en el horizonte de una extraña libertad.

Se dice de la canción que "no posee estribillo y consiste en seis secciones: una introducción a capela, una balada, un solo de guitarra, un segmento operístico, una sección de rock y una coda que retoma el tempo y la tonalidad de la balada introductoria. El solo de guitarra de esta canción ha sido considerado el vigésimo mejor de todos los tiempos en el Reino Unido (…)" Salta a la vista, en esta especie de disección, un síntoma: el de *la indefinición* o -al menos- el de esa incapacidad manifiesta para *clasificar* un gesto cuya ontología está sujeta a lo volátil, a lo inusual, a la diferente. Escrita por Freddie Mercury para su álbum de 1975 *A Night at the Opera*, *Bohemian Rhapsody* presenta una estructura inusual, más cercana a una rapsodia clásica que a la música popular de entonces. Se trata de una canción "extraña" que elabora todavía más el sentido de la mezcla, la relación entre opuestos y la superposición -a modo de capas- de varios géneros musicales. De ahí, sin discusión, su elevadísimo virtuosismo y su destino. La pieza recurre, sin quererlo tal vez, a ese espacio delirante que se estructura entre *lo original* y *lo inusual*… Esto mismo, con sus variantes y con sus diferencias, ocurre con el cuerpo central de la poética de Ciria. Asisto atónito a la lectura de miles de páginas sobre "su hacer". En muchas, o en casi todas, advierto una rara necesidad -peregrina y torpe- de sentenciar, clasificar, constreñir, en definitiva, el signo de su arrebato pictórico. Cuando es en esa libertad nominativa, contrariamente, donde reside la mayor virtud de su operatoria. Toda simbiosis, todo mestizaje -como diría Carpentier- engendra un tipo de *barroquismo* impertinente y sistemático. Es justo ese barroquismo de *Bohemian Rhapsody,* el mismo de la pintura de Ciria, el que cobija la gracia desenfrenada, el sentido ilusionista y la perspectiva *teatral-operística* que habita y circula en el cuerpo de ambas propuestas.



Manos II
Serie Lost Identities. Carpeta New York. 2012.
Acrílico sobre papel fotográfico..

Manos I
Serie Lost Identities. Carpeta New York. 2012.
Acrílico sobre papel fotográfico.

< **Construcción de la danza**
Acción.
13 de octubre de 2018.
Plaza de Toros de Malpartida de Cáceres.
Exposición "Sin, Sobre, Tras (La pintura)".
Museo Vostell-Malpartida de Cáceres.





La canción se revela contra la tiranía de los sistemas categoriales; al igual que la obra de Ciria se emancipa de los textos críticos que rinden culto al prospecto de los lenguajes. La primera se lanza a un espacio de libertad barroca y de saturación de los referentes; la segunda, por su parte, desea la independencia confesada respecto de ese listado de términos que definen la pintura a tenor de ciertos requerimientos estilísticos. La una se burla de la gravedad nominativa; la otra se libera del reduccionismo lingüístico. Ciria que es un erudito de los estados de la pintura y de su historiografía, se fuga, en cambio a los espacios espirituales de la misma. Va más a las recurrencias y a las constantes de su práctica que hacia los órdenes clasificatorios que la explican según unos modelos de actuación y de prefiguración estilística.

Se dice de él, en efecto, que es un pintor abstracto. Y lo es, sin duda. Pero es, más allá de esa definición tan rancia como convaleciente, un auténtico *narrador* de estados de la conciencia, un *espía* de la realidad circundante, un *hacedor* de historias que, a su vez, se inspiran en otras. La pintura de Ciria, en este caso me gustaría decir -por cautela-, la obra de Ciria, se ejecuta desde un *paradigma de horizontalidad* que tiende al *barraco sistemático* en la articulación y uso de todo aquello que le sirve a ella, en lugar de esa otra apuesta contemporánea que amenaza con convertir el cuerpo de las obras en ámbitos estériles desprovistos de toda intención, de toda saturación, de toda narrativa. Sujetar, si ello fuera posible, los perfiles de su identidad y la de los procesos que resultan de ella, redunda entonces en una operatoria exegética más cercana al error y a la especulación que la certeza misma. Como en el barroco, la apariencia de profundidad y de volumen importan más que la fuga del gesto hacia cualquier horizonte palmario y expedito. Ciria es barroco siempre. Lo es porque sabe que es precisamente en la *generación de ilusiones* y en el *virtuosismo escorado en el relato* (y no a la inversa) donde reside la mayor virtud del *signo estético*. Un signo que, entonces, se traduce en la radiografía de una infracción: esa que desata la virulencia en las alturas en lugar de alimentar la quietud y la parálisis en las zonas bajas.

A la larga, qué duda cabe, su obra resulta un ejercicio de epifanía, una celebración continua y rabiosamente enfática de la vida y de sus más caros dones y anhelos; también, claro, de su puesta en crisis y de sus mismos desgastes**.** No existe en ella normalidad ni norma que se ajuste o recorte sobre el plano de la corrección y de la asepsia. En su defecto se hiperboliza el gesto *arrebatado* y *visceral* de quien observa la vida como la danza del goce estrepitoso, como el triunfo de la virtud que todo placer supone para el sujeto, aun cuando ese goce me lleve al precipicio mismo. Eso la convierte en una apuesta por la autenticidad más radical donde otros quizás comulgan ante la vehemencia de los conceptos, a ratos pocos menos que convincentes. Toda su pintura (toda su obra) parece ser el relato escrito de una experiencia que basa su credo en la consumación de cada instante como si fuera el último. Vista con cierta distancia crítica se trata de un gran *palimpsesto* de insinuaciones y de cópulas expandidas que se divierten en su mismo juego. Especie de coito orgiástico que vulnera la puridad de las formas para dejarse "penetrar" una y otra vez por el arrebato de la locura y el disenso de la razón instrumental y cartesiana**.** Los personajes suyos no responden al canon de visibilidad hegemónica. Son, por el contrario, "sujetos abstractos" que reflejan un "todo". Son, si me apuran, la prefiguración ontológica de esa subjetividad lateral que purga por imponerse más allá del cerco cerrado y claustrofóbico de lo que el discurso cultural asume como normal y exportable. Las laceraciones y los cortes de Procusto no hablan sólo, o no únicamente, sobre *violencia* en el sentido más literal del término. Hablan, con largueza, de esa otra *violencia simbólica* que entraña el propio lenguaje deseos de convertirnos a todos en iguales, de hacer de nosotros una reproducción cansina de los modelos sociales de igualdad que rentabilizan las plataformas dominantes.

Tal vez por ello, o solamente por ello, esta exposición, en concreto, versa sobre esos mecanismos censores, de rancio abolengo tiránico, que se manifiestan reiteradamente tras el fantasma de la *oligarquía de la igualdad*. La intención de Ciria, apelando a la metáfora y las posibilidades tropológicas del lenguaje del arte, es lanzar una mirada crítica a los fundamentos y premisas argumentales que justifican el rendimiento excluyente del *modelo igualitario. El lecho de Procusto*, pone el énfasis en la discusión acerca de las retóricas populistas y autoritarias que conforman las propuestas programáticas



Tres. Serie Máscaras de la Mirada / Psicopompos. 2022. Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm. Colección particular, Madrid.

(de índole política y demagógica) regentes en ciertas esferas culturales. La realidad del *sujeto* contemporáneo, al que se le han decretado infinitas defunciones, relata la arbitrariedad manifiesta que ejercen los modelos igualitarios, basados -en puridad- en la puesta en práctica de una "antropología negativa o deficiente". Esa que presupone la autoridad y superioridad de unos seres respecto de otros. Lo que lleva a pensar en la validez de los ejercicios de homologación, de control y de censura frente a todo aquello que, visto desde mi paradigma, resulta ajeno o perturbador. La obstinación, la paranoia, el miedo y el rechazo están, a modo de índice discursivo, en el cuerpo de cada una de las obras que conforman esta gran escenografía del disparate. En resumen, esta exposición actualiza el debate acera de la *intolerancia* y recupera la vigencia de lo que Hannah Arendt denominó "la tiranía de nadie: la burocracia".

Amplísimo es el ramillete de textos que se despliega sobre su obra, condensado ya en unas cuantas antologías y compilaciones críticas. Y desde todo punto de vista esa expansión de "la mirada escrita", la que ha resultado siempre fragmentaria por lo que de conservador (o transgresor) tiene el pensamiento. La idea de abastecer de metáforas el corpus frenético de una obra como esta, está aún por llegar. Falta ese texto (o los textos) que contravengan la ansiedad del relato inacabado, si fuera de verdad necesario. Esa misma ilusión es obra de fabuladores diestros y consagrados al don del engaño; es, tal vez, la más cara de las utopías, el hallazgo infructuoso y frustrante de una piedra filosofal ¿Es, de verdad, pertinente? ¿Acaso aporta algo esa resurrección del juicio acabado y perfecto? El destroce de estos cuerpos y el desborde de esas *identidades acabadas* que justifican la maniobra caníbal de Procusto, ya está advirtiendo de ese disparate que tiende a la explicación y la nominación. Ciria ha sido un pintor "leído" con fruición y con soberbia. Leído una y otra vez hasta el cansancio de los que le veneran o hasta el delito de los que disienten de él. A veces de un modo abrupto, otras veces complaciente, pero la mayor parte del tiempo desde la impertinencia de una contención y mesura que dista mucho del arrebato hormonal que su pintura dispensa. *El lecho de Procusto*, precisamente, actualiza el conflicto de "la lectura" y de "la interpretación" respecto de su propia obra toda vez que aquí no hablamos solo de pintura, de objetos, de instalación, de abstracción; hablamos, más allá de ello, de un *proyecto estético*. De un *relato conceptual* en el que importa, con el mismo grado de pertinencia y de destreza, la idea y los elementos del lenguaje y de las formas que permiten su articulación y su plena realización.

Si toda la obra de Cira se definiera a sí misma por lo que se escribe de ella, si esa expansión pictórica hablase solo, y únicamente, desde la voz que le responde, sería entonces el ensayista el mayor "manipulador" de las proyecciones e invocaciones de esta. Las influencias y la amplitud del vocabulario pictórico quedarían reducidas, por tanto, a la acumulación ociosa de frases y enunciados deseosos de satisfacer – por medio de la usurpación pueril- la vanidad del que escribe respecto de esa superficie. Si, por el contrario, la fuerza irrefrenable de su pintura, que es casi testimonial, se emancipase de la tiranía de *ese decir* que le circunda, todas esas otras zonas de su *voz* quedarían refrendadas en el tejido espeso de la historia y no preterida por la autoridad de un único juicio crítico. Más que defender una pintura, más que reescribirla una y otra vez por cinismo o por exceso de diplomacia, habría que *sostenerla*, tendríamos que *soportar* el peso de su propia ontología sin el recurso de la convalecencia, dado que su riqueza y vastedad le sirven para escribirse ella sola. La obsesión de muchos asalariados del texto reside en esa búsqueda, en los resortes de una escritura que satisfaga el abecedario de la pintura, sin que sea el texto, la palabra escrita, la que aniquile la densidad semántica del signo. Conforme la historia y el arte, la pintura también habita en la opacidad de la escritura. Su relato y su devenir están contaminados por la letra. Triste es admitirlo, pero la una no existe sin la otra. Ambos universos comulgan en un mismo sito y se solapan continuamente, revelando así la operatoria en la que la pintura se advierte como construcción, como arquitectura e invención, como espejismo. Ambas engendran, por acumulaciones y excesos, un *palimpsesto* del que resulta ciertamente complejo la separación e indexación de alguna de sus partes. Al término de esa maratón de tintes sexuales en la que el conquistador persigue el objeto díscolo de su deseo y es devorado por el placer de su propia sed; el término de esa dinámica –insisto en ello- se funda una relación de dependencia en la que reinará, para siempre, el amor y el odio.

El trazado dramatúrgico de la obra de Ciria, baste observar con detenimiento el despliegue que *El lecho de Procusto* propone, sustantiva una constante preocupación analítica, sin duda. Su hacer es tan visceral como intelectual. Difícil resulta el aislamiento o la segmentación de estos ámbitos. De hecho, la construcción de sus múltiples e infinitas *puestas en escenas* relevan un impulso –asistido por un principio de realidad bastante ambiguo- que delata un absoluto manejo de las herramientas críticas, avocadas a un ejercicio casi existencialista de control y de verificación que pasa siempre, y antes que nada, por la más dolorosa y rabiosa introspección. La urgencia de la lógica cede con fuerzas sus dominios hegemónicos a la especulación subjetiva, sin que ello suponga flaqueza o vaguedad de los conceptos. De ahí que su obra, especialmente la enmarcada en el contexto de esta muestra, no ofrezca respuestas ni soluciones, sino que, a diferencia de ello, interroga, interpela, demanda la construcción



Desmembramiento
Serie Máscaras de la Mirada. 2003. Óleo y grafito sobre lienzo. 40 x 35 cm.

infinita del texto desde otro lugar, desde esa otra *subjetividad* que se convierte en interlocutora de su letra. La pose y la afectación, figuras tan típicas dentro de esa perspectiva fraudulenta que la cultura contemporánea delata, se revelan inoperantes a la hora de entender esta obra y su universo escritural.

Un rasgo fundamental, a modo de seña de identidad, se advierte en el cuerpo de esta exposición de un modo bastante evidente: el deseo de compactar la grandeza exponencial del disparate y la ambición predatoria del mundo contemporáneo en el epicentro de un discurso estético que celebra la epifanía de las conjunciones y el vértigo vocal del bolero. Existe una clara predisposición hacia la erótica barroca que le permite, con gracia y ademanes licenciosos, hablar sobre ese *ser* que somos. Es toda una reflexión, si se quiere, acerca de esa *rara ontología* nuestra que se articula en el fragmento y en el hallazgo azaroso y furtivo, en el encuentro y en la pérdida, en la matemática de lo calibrado, pero más que nada en la alquimia de las ilusiones y de lo espectral. La noche se hace la reina da cada soporte y en ella deambulan los seres en la oscuridad de la máscara y de la pose.

Estos ejercicios polifónicos -de particular gusto por el concepto y la obra abierta- que bien ensaya el artista en el contexto narrativo de este "lecho", resultan una fina construcción (fabulada, ficcionada tal vez) sobre esa realidad cultural imperante y, más que nada, sobre ese estado de excitación hiperbólica que comporta el modelo único y uniforme de ese mecanismo cultural que sustantiva la arbitrariedad de la pose y el gesto glamuroso (y travesti) carente de mayor interés una vez roto el espejo**.** Su obra parece querer decir algo, algo más allá o más acá, acerca de esa pluralidad legítima que se asienta en la singularidad de los hechos y de las cosas. De ahí, en parte, esa obsesión, a todas luces literal, por "el fragmento" y "la fractura" en el contexto de una danza caleidoscópica que fragua narraciones sobre la pérdida de ubicación (o encuentro) del sujeto en el tejido axiológico de la cultura contemporánea, sobre el desvío de la psiquis o sobre el extravío de los "específicos freudeanos". La idea de hacerse con el mapa, con su fisicidad, frente a los designios de "la irreverencia" y de "la anorexia" de este mundo, pareciera resultar un impulso (casi inconsciente) que recorre la trama de insinuaciones y de digresiones orquestadas en el locus hermenéutico de estas piezas.

Si bien es cierto que a simple vista la obra de Ciria dispensa multitud de maniobras y de malabares retinianos en función del hallazgo narrativo, de la construcción *per se*, también es cierto que esas licencias de acento morfológico y discursivo suelen priorizar, entretanto, las estrategias del *desborde*, la *expansión* y "el rescate" de lo periférico, a tenor de lo cual resulta tremendamente útil la noción del dialogismo posmoderno que advierte el pastiche como una ironía vacua o la ilusión de la parodia como mueca. Quizás por ello, por esa propensión suya al deleite de la forma nunca sustraída (pero tampoco abducida) por el concepto, su poética se mofa de la densa reflexividad de ese arte abocado a la potenciación desmedida de los vectores socio-semióticos o antropológicos, retorizados una y otra vez hasta el cansancio de la fórmula**.** Para ella es tentador, por el contrario, el alto grado de autoconciencia y satisfacción poética que exhiben -en su textualidad insinuante- las narraciones barrocas entendidas como relatos que no esconden su gramática y se hacen con gozo al artificio y al metalenguaje que se piensa, revisa y deconstruye constantemente en virtud de la prolongación y del espectáculo.

Intencionalmente, *El lecho de Procusto*, hurgar en detalles grotescos, sórdidos, espeluznantes de un modo metafórico sin que por ello los contenidos se reduzcan a sus relaciones (y revelaciones) evidentes más palmarias. Cierto es que toda esta obra habla de



Restos azarosos
Serie Procedimientos. 2019.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Retícula de poemas
Serie Procedimientos. 2019.
Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.
Colección Ateneo Español de México, CDMX.

esa necesidad acuciante del sujeto contemporáneo de regresar a sus orígenes, de alejarse del estrés cotidiano de los grandes enunciados que nos reducen y que nos objetualizan según unas normas alimentadas de los *modelos de uso* y *de abuso* de lo que deberíamos *ser* por sobre el *ser mismo*. Siendo así, como el resto de lo real, de todo lo real, la propia idea de objetividad ha muerto y su obra se hace eco de ello. Hoy asistimos a su caída, a su declinación y disenso, lo mismo que decae ese falo hegemónico que la modernidad festejó hasta lo esencialmente arbitrario. De tal suerte "lo denso", "lo sólido", "lo fuerte" de toda significación y de toda referencialidad, cede terreno a la pertinencia de "lo noble", "lo maleable", a lo menor de las narraciones y de las escrituras anticanónicas. Resulta curioso advertir cómo entonces, ante esa lógica de la cultura que sustantiva la valía de todo aquel hallazgo de signo periférico-lateral, se revaloriza entre los artistas la audacia estética de esos relatos desligados de la norma y que habitan a la sombra del texto universalmente elevado**.** La discutible prevalencia de un único modelo de cultura, de alta cultura, ha hecho peregrinar los pasos de una ideología consagratoria que cifró sus metas en la idealización de los paradigmas modernos. Al contrario de ello, los artistas aceptan la tensión y la fruición dionisíaca de otras observaciones o de otras revelaciones menos trascendentes en cuanto a gravedad y autoridad se refiere. Los textos mágicos, las religiones subalternas, la mitología y la voz popular de los saberse excomulgados por la norma científica y académica se revelan como reservorios o abrevaderos de alta densidad especulativa respecto de esa misma fuente. Es bien perversa la sensación de que el arte y los artistas deambulen por los márgenes de una sociedad que se ha empachado hasta la embriaguez de tanto discurso subalterno, decolonial, pos, feministas, gay, étnico, antiglobalización, etc… dado que cuanto más se celebra el hundimiento del canon, por otra parte, contrariamente, se erigen nuevas formaciones canónicas que centralizan la alteridad y convierten en hegemónico lo que antes había nacido bajo el signo de "lo lateral". Lo mismo que se niega el texto, así mismo se rentabiliza el dominio retórico: se potencia la escritura, la lectura del texto apócrifo y la producción verbal casi esquizofrénica. Es entonces desde todo punto de vista lógico y presumible que la llegada de esa "condición expandida" que había permanecido atrapada en el denso letargo de la hibernación, trajese consigo un uso arbitrario y exponencial de las superaciones (y vulneraciones) de la categoría de límite. En la misma medida en que el modelo ortodoxo se reconoce como letal y predatorio ante la fuerza de las reivindicaciones horizontales y lapsas, de esa misma manera se verifica una mayor destreza –por parte del arte y de los artista- a la hora de sustituir eso esquemas por otros en los que la fabulación campea y penetra los órdenes de dominio excluyente y segregacionistas. Al funcionalismo abstracto de las grandes construcciones y relatos (y de sus límites) se vulnera a favor de la propiedad legitimadora de la "figura expandida".

En este sentido, la obra completa de Ciria, o al menos toda la que yo he visto, simboliza, en el mismo nivel y en el mismo orden, una búsqueda al igual un extravío. Es, por fuerza, la conquista de la paradoja y de su loable dimensión persuasiva por medio del engaño y de la erótica de la visión. Entonces, con una dimensión epistemológica que sobrevuela alguno de esos estancos predeterminados por la historia y el lenguaje de las formas, su *proyecto estético* (subrayo la noción de proyecto) revaloriza la erótica de superficie en un acto de expansión de las vetustas presunciones de estilo y de lenguaje cerrado. En lugar de apostar por una unidad centrada, subraya y celebra la pérdida de integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada. Cada nueva exposición suya viene a refrendar "la inestabilidad del específico", "la polidimensionalidad del referente", "la saturación del significado". Desde ahí**,** desde ese lugar de ambigüedad que prefiere lo inespecífico a las precisiones cartesianas, se consolida su voluntad de reconocerse o reencontrarse por oposición, negación o superación de los valores precedentes. El lecho de Procusto no es sino una declaración -manifiesta- de esas rupturas, de esas escisiones, de esa vulneración de toda idea próxima a la consagración de *lo esencial* o *lo específico*. Las piezas reunidas en el espacio de este relato alegorizan sobre la ontología misma de esas *nuevas gramáticas corporales* y esas *nuevas subjetividades*, toda vez que en ellas se reconcilian esas tensiones y se sobrepasa toda dimensión de límite, de barrera, de corsé. Ese espacio es, por fuerza de las prefiguraciones anteriores o de las que vendrán, el lugar de las alianzas expandidas, de las suspensiones y elevaciones del logos. Es, sin duda, un sitio mejor, un lugar donde la ilusión, sobrevive a la lógica subversiva y derrotista de los escepticismos.

Es en ese ámbito de conflictos y de tensiones donde advierto gran parte de la grandeza del trabajo de Ciria. El suyo es un hacer vertiginoso y de tal grado de agudeza que se escapa, como el verbo a la poesía, a esa posibilidad gastada de decir por ella sin apenas entenderla. Su pintura revela el testimonio de una gran evidencia, a ratos escorada y silenciosa, *la saturación del yo*, de ese raro drama del sujeto sobre el soporte en el que este cumple su realización y dispensa la gracia de su hermosura. Apreciamos en ella, en su obra toda, un proceso de transferencia continuo que va del lugar de la enunciación al sitio de la realización y plenificación del hecho estético. Léase, en tal caso, del hecho pictórico en su vertiente más expandida y visceral. Ciria es, bueno resulta decirlo ahora antes de que otros se aventuren a nombrarle, un artista compulsivo, rabiosamente productivo y prolijo. Su vida gira entorno a las mezclas de colores, a la alquimia de transformar *lo pedestre cotidiano* en un gesto –agónico y redentor- que se convierte en traductor sistemático de la belleza (en el sentido lo mismo que sublime que trágico). El espacio vital de Ciria es el del arte. Su *yo* se pliega y se estampa, una y otra vez, en el epicentro de cada gesto, de cada mancha, de cada grito, de cada barrido que hace de la superficie pictórica una lámina especular y proyectiva. Ciria es como el felino en la espesura del monte: se agazapa y se camufla, se esconde tras el tronco fálico o encima de este para dar el zarpazo letal, ese que le lleva a dominar la presa y hacerla suya. Lo mismo hace con su pintura: la observa, la escruta, la vacila en la distancia medida y calculada. Solo así, en ese juego de vacilaciones y de vigilancias, se lanza sobre la superficie en un acto decidido de acorralar la totalidad del formato. Se produce entonces el hecho de la pintura como inventiva y avidez, como destreza y como erótica. Se solapan, pero sin engaño, las emociones. Ciria mira hacia la pintura con una lealtad encomiable. La apresa y la amansa en un intento por controlar su vértigo y retardar su fuga.

Tal precisión obliga a entender que su gesto no resulta de una gramática aprendida en la reproducción de modelos más o menos complacientes. En su defecto, y muy a pesar de las idealizaciones que descansan sobre "otros" que en verdad mal pintan, en su caso, insisto, la pintura se hace así misma en una dinámica de relaciones conflictivas que revelan síntomas de cierta rabia y declarada dependencia. Según ha reiterado él mismo, el hecho de pintar no supone en modo alguno una labor intelectual preconcebida o un proceso de producción que reclama luego del reconocimiento ajeno o de los extraños mecanismos del éxito, tan fugaces como sórdidos. Pintar -para Ciria- supone un acto de liberación, un impulso visceral y apasionado por certificar su lugar y pertenencia a este mundo.

Mientras que cierta producción artística y un amplísimo número de obras contemporáneas se advierten como artefactos de arqueología, como acabamiento y tardanza, el ensayo gestual y poderosamente enfático de Ciria potencia algo que, en verdad, confieso, me fascina: *la generalización de la subjetividad* y de su libertad cantada a toda voz. Toda esta obra es un desnudarse sin prejuicios ni ambages. Existe en ella una especie de exhibicionismo lateral, furtivo. Sus obras, lo mismo que sus exposiciones, demandan de la atención del buen observador dado que cada una de estas dispensan una peculiar mirada hacia la interlocución y la interrogación del yo. No solo del yo personal, íntimo; sino de ese *yo-colectivo* y exponencial que afecta a todos. Ciria ha llegado a entender algo y es que las predicciones de un tiempo son, por fuerza, la excrecencia del tiempo que viene. Tal vez, precisamente por esa revelación, es que su obra no

se agota en el intento de reclamar un estatus, un verbo que las legitime y diga lo que son, que las consagre a tenor de algún panteón o de algún curador y crítico de turno. La virtud de este trabajo reside, seguramente, en lo que está fuera de él: en la libertad que lo alimenta y lo estimula. Si no fuera así no creo, sin duda, que tal producción sobre la base de la ignorancia de esos otros haya podido sostenerse tanto tiempo en ese mismo lugar de ejercitación y de obstinación constantes. Si no fuera así, reitero, nadie le hubiera podido rescatar de la culpa y del resabio por el silencio ajeno. Sin embargo, es la constancia y la sistematicidad lo que le salva y le redime, lo que le devuelve –al menos- un simulacro de paz y de sosiego.

Pero volvamos, por rigor, al argumento narrativo de esta muestra. En tal caso cabría subrayar que el síndrome de Procusto refiere esa tendencia fácil de detectar en el comportamiento de algunas personas, empresas o sociedades que tienden al rechazo o la exclusión de todo comportamiento que, según el prejuicio del que observa y juzga, excede el umbral de lo permitido, deseado y tolerable. En realidad, se trata de una inequívoca expresión de miedo sujeta al vértigo de sentirse superado o entredicho por ese otro que -en su diferencia- me atemoriza. La literatura universal ha hecho uso de esta figura para explicar algunas de las más frecuentes arbitrariedades que se suceden en los ámbitos de la familia, sociedad, la empresa o la política. Básicamente**,** esta figura se ha convertido sinónimo de uniformidad y su síndrome no hace sino definir los altos índices de intolerancia a la diferencia, enfatizando así el carácter reglamentario y dogmático de la sociedad y cultura contemporánea. Así, cuando alguien quiere que todo se ajuste a lo que dice o piensa, lo que busca es que todos se acuesten en el "Lecho de Procusto". Lo mismo ocurre con aquellos que asaltan tus sueños buscando adaptarlos a sus limitaciones mentales para decirte que no se puede, que eres un iluso y que nunca alcanzarás lo que te propones. Procusto, también conocido como *Procrustes* (estirador), *Damastes* (avasallado/controlador), *Polipemón* (muchos daños), fue, en la mitología griega, un bandido y posadero de Ática, aunque según otras versiones vivía a las afueras de Eleusis. Considerado hijo de Poseidón figura, en el imaginario mitológico, como un gigante. Tenía su casa en las colinas donde ofrecía posada al viajero solitario. Allí lo invitaba a tumbarse en una cama de hierro donde, mientras el viajero dormía, lo amordazaba y ataba a las cuatro esquinas del lecho. Si la víctima era alta y su cuerpo era más largo que la cama, procedía a serrar las partes del cuerpo que sobresalían: los pies y las manos o la cabeza. Si, por el contrario, era de menor longitud que la cama, lo descoyuntaba a martillazos hasta estirarlo (de ahí viene una de las variantes de su nombre). Según otras versiones, nadie coincidía jamás con el tamaño de la cama porque Procusto poseía dos, una muy larga y otra demasiado corta, o bien una de longitud ajustable. Lo que le permitía, con absoluta impunidad, llevar a término sus terroríficas torturas. No fue hasta que tropezó con el héroe Teseo, quien invirtió el juego, retando a Procusto a comprobar si su propio cuerpo encajaba con el tamaño de la cama. Cuando el posadero se hubo tumbado, Teseo lo amordazó y ató a la cama. Una vez allí, lo torturó para «ajustarlo» como él hacía a los viajeros, cortándole a hachazos los pies y la cabeza. Matar a Procusto fue la última aventura de Teseo en su viaje desde Trecén (su aldea natal del Peloponeso) hasta Atenas. La retórica contemporánea ha hallado en este personaje una de las de las figuras tropológicas más elocuentes para hablar de exclusión, intolerancia, locura y vasallaje.

De tal suerte, esta exposición y estas obras responden a la urgencia de este enunciado. Todas, a su modo, se centran en la dimensión ontológica de un conflicto que es -sin dudarlo- de naturaleza política, ética, existencial y, especialmente, humana: ese que relata el instante denso, a la vez que volátil, en el que *el ser* es trascendido por su *animal humanidad*. Desde siempre se advierte a ese *otro* como el enemigo, el objeto de la *perturbación* y del *horror*. Pero ese *otro*, que es otro y yo mismo, ese que habita en mí, no es nuestro [mi] enemigo. Es factible, dable, pertinente, pensarle como parte sustancial de un *yo, de un mí, de un nosotros*, que se descubre sujeto a los bajíos del infierno y los dictados -rancios y estériles- del poder de turno. La trama argumental que tejen estas piezas, en su autonomía y en su relación (enfática y simbólica) entre sí, refiere a una figura de la mitología griega de altísimo rendimiento en los espacios del debate cultural contemporáneo, abocado, como lo está, a dirimir el dilema de las diferencias y de los diferentes: PROCUSTO. Esta figura se ha convertido en sinónimo de uniformidad y se define como icono de la intolerancia a la diferencia. Así, cuando alguien quiere que todo se ajuste a lo que dice o piensa, lo que quiere o está pensando es que todos se acuesten en el "Lecho de Procusto". También aquellos que cogen tus sueños y los adaptan a sus limitaciones mentales para decirte que no se puede, que eres un iluso y que nunca alcanzarás lo que te propones. Esta muestra, entraña, por tanto, una reflexión de carácter cultural, político y antropológico. Señala al centro mismo de esos mecanismos de violencia -fáctica o simbólica, al cabo da igual- que tienen que ver con la homologación de todo, la censura a lo diferente y la simulación de lo que no se es para encajar en el *canon* que promueva la norma social regida por lo aceptable y lo deseable. Aquí se habla, en exclusiva, sobre la tiranía de la igualdad.

Es frente a ese mismo estado tiránico y anémico que el arte no significa nada si la vida no lo rebasa.





< **El Lavabo de Procusto.** 2019.
Impresión digital sobre aluminio. 60 x 80 cm.

Texto catálogo "Sin, Sobre, Tras (La Pintura)". Exposición Museo Vostell Malpatida de Cáceres. Cáceres, Octubre 2018

¿Qué pinta esto aquí?

(O de la inquietante condición de la pintura híbrida de José Manuel Ciria)

Fernando Castro Flórez

La Pintura es fácil cuando no sabes como hacerla,
pero muy difícil cuando si lo sabes.
Edgar Degas

Un dibujo de Robert Morris plantea una *interrogación* extremadamente pertinente: *Investigations (The picture is there, I do not dispute its correctness. But what is its application?*). En la parte superior de esta obra sobre un fondo Negro que tapa proposiciones de las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein se encuentra un dibujo que recrea a Madonna cantando vestida con un top galáctico de Jean-Paul Gaultier que está ampliado en otro ángulo manifestándose como una red de conexiones extrañas, como si fuera preciso recrear la imaginería de los mutantes; la mitad inferior de esta pieza sostiene la pregunta anteriormente enunciada por encima de un dibujo del laberinto que hizo el mismo Morris en Filadelfia en 1974, flanqueado por una escena de un conflicto entre la policía y unos individuos negros que parece aludir a la lucha por los derechos civiles. Este trabajo está relacionado con la reconsideración que hizo de los *Desastres* de Goya y con la preocupación por la herencia de Pollock, como una lucha entre el renacimiento de la forma y su desintegración. Acaso Morris está sugiriendo que el retorno a la superficie de la pintura no puede hacerse de otra forma que recobrando la dimensión *épica*, sorteando ese plegamiento del arte contemporáneo en el ensimismamiento o la ingenua entrega a la teatralidad. No se trata tanto de que el destino del imaginario sea lo *informe* o que lo abyecto sea nuestra principal experiencia expresiva, ni siquiera de que el colapso se haya producido al intentar dar respuesta a la pregunta sobre las condiciones que hacen que una pintura sea vista como tal, algo señalado acertadamente por Douglas Crimp[1]. El problema que articula Morris es el de la *aplicación* de la pintura, esto es, la decisión sobre la *posición efectiva* que le corresponde. La posición crítico-política o el sociologismo no son las únicas vías de salida de un laberinto en el que se han neutralizado muchos afectos e indudablemente muchas provocaciones han sido retorizadas o legitimadas desde la pose irónica[2]. En la sociedad del *espectáculo*, en la que según Guy Debord se instaura el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y el perpetuo presente, la pintura no pasaría de ser una actividad "vergonzante", un entretenimiento de baja intensidad, una forma de la complicidad cultural que la inercia o, mejor, la rutina ha permitido que no desaparezca; en cualquier caso, la atención que se presta a esas superficies manchadas de colores o, en algunos casos, arañada como un muro es mínima, los escándalos que allí se sembraron se han transformado en "criaderos de polvo", eso sí tratados con toda la higiene museográfica que requiere el último siglo de la *glaciación*.

Zizek ha señalado que entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas, y la inundación de imágenes pseudoconcretas. Si podemos entender la abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular

1 Cfr. Douglas Crimp: "The End of Painting" en *On the Museum´s Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995, pp. 84-105.

2 "[...] también la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo" (Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).



Cierre metálico de la Galería *My name is Lolita*. Exposición "Ataraxia" en la calle Almadén. Galería Blanca Soto, Madrid. 2018.

despictorialización[3], también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra en núcleo duro de lo *moderno*. Hay, no cabe duda, una fractura considerable entre el modernismo épico (ejemplificado en el caso de la pintura por el expresionismo abstracto americano) y el gestualismo existencial nihilista (en el que podrían situarse algunos momentos del informalismo europeo) y las nuevas formas de la abstracción surgidas tras la desmaterialización conceptual, la datidad fenomenológica del minimal y, por supuesto, la crisis de los Grandes Relatos acontecida en el seno de la

3 "A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se despreocupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar fisicamente el propio lienzo acuchillándolo" (Arthur C. Danto: "Abstracción" en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).





Pintura abierta
Esmalte sobre materiales diversos con
bastidor de hierro y alambre. 205 x 183 cm.
Exposición "Sin, Sobre, Tras (la pintura)".
Museo Vostell-Malpartida.
Malpartida de Cáceres. 2018.

> **Cuaderno de viaje**
Esmalte sobre dibond impreso con
bastidor de madera y argollas de PVC.
200 x 180 x 40 cm.
Colaboración con Javier Remedios.
Exposición "Sin, Sobre, Tras (la pintura)".
Museo Vostell-Malpartida.
Malpartida de Cáceres. 2018.

condición postmoderna. Ya no podemos "legitimar" la práctica de la pintura desde el *drip* de Pollock como una manifestación de la energía que *debe* ser controlada[4] . Detrás del cuadro *no hay nada más* y, por supuesto, no hay un modelo de la visión que sea algo así como la *Naturaleza*[5]. Tenemos que tomar en cuenta, como hace Gordillo, la situación *precaria* de la pintura. De nada sirve hacer como si nada hubiera pasado[6]. Sabemos que una de las mutaciones decisivas de la práctica contemporánea de la pintura ha sido la ofensiva contra el canon modernista, sostenido titánicamente por Clement Greenberg, de la pureza y autonomía[7]. La abstracción ha sido *redefinida*[8], lejos, por supuesto, de los planteamientos líricos, del ornamentalismo autocomplaciente o de un manierismo neogeometrico. Cuando Arthur C. Danto comenta la obra de Luis Gordillo recurre, sorprendentemente, a la imaginería del monitor de Windows[9]; lo *cibernético* está implicado en *el proceso expansivo de la pintura*, no solo como algo sometido a la "representación" sino como una *atmósfera general*. En un entorno

4 "Los *drips* son en general un tipo de incontinencia, una señal de control traicionado por los caprichos del fluido [...]. Los *drips* afirmaban que la pintura tiene una vida expresiva por sí misma, que no es una pasta pasiva que se desplaza a donde quiere el artista, sino que posee una energía fluida sobre la cual el pintor se esfuerza en ejercer su control" (Arthur C. Danto: "Pollock y el *drip*" en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 391). Una aproximación a la "expansión teórica" de la pintura se podría plantear releyendo el texto de 1958 de Allan Kaprow sobre "El legado de Jackson Pollock" (incluido en *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2016, pp. 41-52) y dos ensayos de Rosalind Krauss dedicados a Pollock: "Una lectura abstracta de Jackson Pollock" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 237-258) y la parte seis del libro *El inconsciente óptico* (Ed. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 257-326).

5 "En sus lienzos [de Pollock], lo visible no es llamativamente grande ni abierto pero denota que, voluntariamente, algo ha sido abandonado. El drama estriba en que algo de lo que una vez estuvo *ante* el lienzo, donde el pintor propalaba su condición de naturaleza, queda reducido a nada. Una equivalencia visual del silencio más absoluto. [...] Con toda su brillantez pintó tratando de demostrar que detrás del lienzo no había nada más. Ese impulso terrible y rebelde, nacido de un individualismo frenético, constituyó su aportación al suicidio del arte" (John Berger: "Una manera de compartir" en *Siempre bienvenidos*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 2004, pp. 148-149).

6 "A pesar de que la pintura murió, parece ser que varias veces, siguen apareciendo cuadros y pintores. Esta situación me recuerda a ese momento de los dibujos animados en que el personaje que va corriendo hacia unos altos acantilados al borde del mar, lo que sigue haciendo a pesar de que ha abandonado ya la tierra firme, moviendo las piernas pero sin caerse, normalmente si el personaje mira hacia abajo y comprueba cuál es su situación se precipita en el vacío. El problema en los pintores es si queremos mirar o no hacia abajo, o si levitamos, henchidos, según dicen, de autismo" (Luis Gordillo: "Equilibrismos" en *ExitExpress*, nº 6, Madrid, Octubre del 2004, p. 8).

7 Clemente Greenberg argumentaba, en su ensayo "Toward a Newer Laocoon" (*Partisan Review*, 1940), que es en virtud de su medio que "cada arte es único y estrictamente él mismo". Cfr. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, pp. 79-95.

8 La exposición *Nuevas abstracciones*, comisariada por Enrique Juncosa en 1996 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) es, en todos los sentidos, crucial. La revista *Tema Celeste* dedicó el número doble 32-33 (otoño de 1991) y el 34 (enero-marzo de 1992) al tema "New Forms of Abstraction" con textos, entre otros, de Arthur C. Danto, Demetrio Paparoni Leo Steinterg, Donald Kuspit, Robert C. Morgan, Rene Ricard, Olivier Revault d'Allonnes o Peter Halley.

9 "*Corazón de Jesús en vos confío* de Luis Gordillo, con su disposición de paneles virtuales tiene la sintaxis y la presencia de un retablo con pedrela, aunque también se puede ver como un dibujo sobre la imaginería del monitor corriente de un Windows y, por ende, implica una tercera dimensión o, cuando menos, genera a su alrededor lo que Stella denominó *un espacio de trabajo*" (Arthur C. Danto: "Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad" en *Nuevas Abstracciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 22).

Exposición "Las Puertas de Uaset"
Tabacalera – Centro Promoción del Arte,
Ministerio de Cultura, Madrid. 2014.



< **Palabras**
Impresión digital sobre aluminio.
30,5 x 24,5 cm.

de *lucha voraz de las imágenes*, la pintura, es obvio, tiene que intentar *revitalizarse*, sin que eso suponga una fetichización del medio elegido. Hay que afrontar tanto los desafíos del despliegue técnico cuanto la crisis del significado[10]. Sin duda José Manuel Ciria es un verdadero *pensador de la pintura* que se resiste frente a la paralización manierista y planta cara a la fosilización crítico-historiográfica[11]; este artista lleva tres décadas desplegando una pintura tan abstracta cuanto "mutante" que combina gesto y orden, desplazándose más allá de la dogmática modernista para realizar imponentes proyectos *site specific* como los que ha desplegado recientemente en espacios tan imponentes como La Neomudéjar en Madrid o el Museo Vostell en Malpartida de Cáceres.

He escrito en numerosas ocasiones sobre Ciria[12] y no he dejado de admirar su *enorme entusiasmo creativo*, pero sobre todo la ejemplaridad que ha tomado su obra que es auténtica *pintura encarnada*. En plena madurez de sus recursos expresivos, plantea la pintura *en el campo expandido*, desbordando sus "marcos convencionales", contaminándola tanto con la fotografía cuando con lo objetual y espacializándola en modo "instalativo"[13]. Heidegger advierte que, en todas partes, se provoca a nuestro existir, sea en la forma del juego o de la llamada opresiva, a dedicarse a la planificación y cálculo de todo. "El nombre para la provocación conjunta que dispone de este modo al hombre y al

10 "A veces da la impresión de que el problema al que se enfrentan los pintores es la competencia por parte de las nuevas tecnologías, pero pienso cada vez más que con lo que realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado" (Barry Schwabsky: "Pintar ahora" en *ExitExpress*, nº 6, Madrid, Octubre del 2004, p. 11).

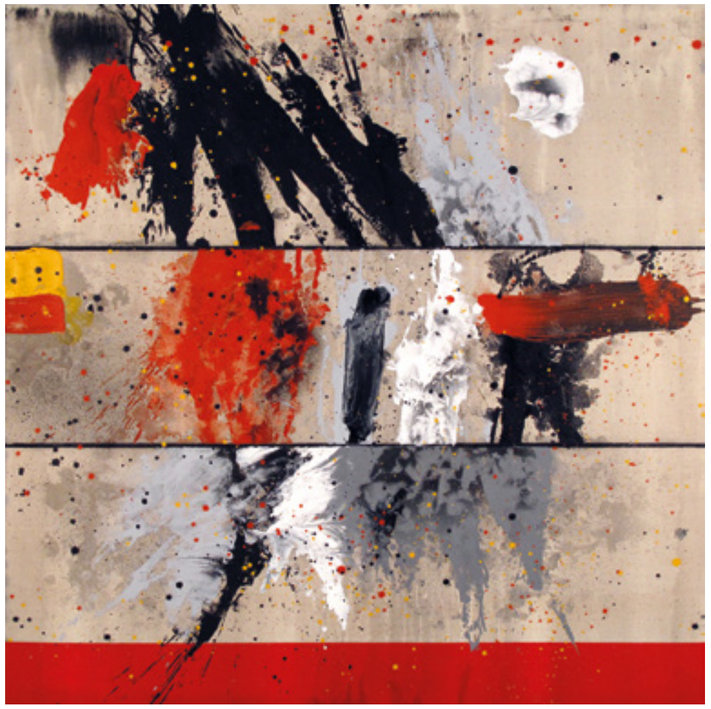
11 "Pensando en mi propia obra, repentinamente me enfrenté con el espejo y me preguntaba -¿cómo se acercarán los hermeneutas, historiadores y curiosos cuando yo no esté?-. En presente, -¿qué ideas y cosas, y cuántas habitan en mi esfera creativa?-. Quizá tenga demasiados intereses, es posible que no pueda o sepa "contenerme", acaso me aburra inmensamente volver a pintar el cuadro que se pintar, o que mi existencia me lleva constantemente a la experimentación y la búsqueda, a cambiar y retornar, para volver a cambiar y de nuevo regresar. Cuanto agradezco a Dios que no me hiciera virtuoso, dotado de la fórmula mágica y en posesión total de la única verdad" (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

12 Ciria me ha vuelto a invitar a escribir sobre su obra, insistiendo en que no caiga en el "citacionismo", tratando de convencerme para que esté más cerca de las intervenciones orales que he realizado últimamente (en la presentación en la Neomudéjar de su enorme libro *Ideas, apropiaciones, fuentes experimentos, cosas figuras, casualidades, fosfenos* y una charla en los actos de clausura de su exposición en el Vostell en Malpartida de Cáceres), pero, sin embargo, *no es eso lo que haré*. He planteado este texto con la intención de *retomar la relación teórica* con Ciria, como una suerte de marco contextual general que me permita abordar posteriores aproximaciones, acaso más personales o *punctualizadoras*.

13 Julia Rebentisch señala que el concepto de arte instalativo "designa una práctica escultural que se ha vuelto autorreflexiva" (Julia Rebentisch: *Estética de la instalación*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2018, p. 297), pero también advierte, asumiendo los planteamientos de Rosalind Krauss en "La escultura en el campo expandido", que es decisiva la tendencia de ciertas obras a transgredir los límites que las separan de su entorno.



Litigios de la belleza
Serie Procedimientos. 2022.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Valladolid.



Voz interior
Serie Procedimientos. 2021.
Óleo y grafito sobre lienzo. 120 x 120 cm.
Colección particular, Madrid.

ser el uno respecto al otro, de manera que alternan su posición, reza: com-posición"[14]. La palabra alemana es *Ge-stell* que en el idioma corriente significa armazón, chasis, bastidor, esqueleto, dispositivo, etc., es decir, la estructura física interna de un objeto. En el seno de esa *extraña calculabilidad* resplandece lo que Heidegger llama *Ereignis*, esto es un evento que es, propiamente, un modo de *asir con la mirada*. Ese acontecimiento que es un juego de trans-propiación recíproca del hombre y del ser es, característicamente, oscilante. Sin duda, en el arte contemporáneo podrían aducirse numerosos ejemplos del paso de la poética del objeto a la comprensión de la obra como un *acontecimiento* o un trayecto en el que es manifiesta la condición de *equilibrio precario*, esto es, de esa oscilación que revela su fragilidad en el lenguaje. El *Gestell* es una manifestación de cumplimiento del nihilismo, esto es, revela la época del fin de la metafísica. Es precisamente el paso de la tecnología mecánica a la tecnología informática algo que parece favorecer el advenimiento de un pensamiento post-metafísico. "En el *Ge-Stell* informático, en el mundo de las imágenes del mundo, el mundo verdadero, como decía Nietzsche, ha devenido fábula, o con términos heideggerianos: *Sage*. La hermenéutica es la filosofía de ese mundo en el que el ser se

14 Martin Heidegger: *Identidad y Diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1988, p. 83.

da como debilitamiento y disolución"[15]. El ser ya no se da como presencia, sino sólo como huella y recuerdo. Ese mundo de la realidad tendencialmente planificada (algo que designa el *Gestell*), en el que se produce un significativo aligeramiento o dispersión y aceleración de las condiciones de existencia, apenas tiene la posibilidad de hacerse con una *imagen unitaria*. La "organización total" de la técnica hace mundo por medio de un *vaciamiento* y, al mismo tiempo, supone una paradójica plenificación. La técnica es, en todos los sentidos, un acaecer del desocultamiento que es lo Mismo que la arquitectura de la verdad. Sin ningún género de dudas, Ciria está, en sus proyectos *pictórico-instalativos*, deconstruyendo el "dispositivo" moderno, poniendo en cuestión la ortodoxia de la técnica moderna de la pintura y, sobre todo, sedimentando una mirada transgresora. En su enorme e intempestivo libro *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos* (2017) es revelador la presencia constante de ojos, como si fuera un coleccionista de miradas exorbitadas o acaso estuviera tratando de protegerse del "mal de ojo".

15 Gianni Vattimo: "¿Ética de la comunicación o ética de la interpretación?" en *Ética de la interpretación*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 221.



Brocheta de colores
Serie Máscaras de la Mirada. 2012.
Óleo y grafito sobre lienzo. 130 x 250 cm.
Colección particular, Madrid.

En la obra de José Manuel Ciria todo es *inquietante* (familiar-y-extraño en el sentido freudiano), todo parece estar a punto de derramarse, pugnando contra la quietud clásica. Decididamente barroco y, al mismo tiempo, apasionado *bricoleur*, rompe con la rigidez geométrica dando siempre rienda suelta a lo *pulsional*. Conviene tener presente que la retícula, emblema y mito de la modernidad, es menos rígida de lo que parece, en ella hay también algo etéreo, una levedad inexplicable. En esa escena, sometida al imperio de la línea y del ángulo, aparece aquella "alegoría del olvido" que Duchamp denominara lo *inframince* (la geometría sin grosor) o bien la súbita transición de lo familiar a lo inhóspito. La expansión del espacio en todas direcciones se produce en la reticulación, siendo la obra un fragmento cortado de un tejido mayor; esa *transgresión* lleva "más allá del marco", desmaterializándose la superficie de lo pictórico, mientras el material se dispersa "en un parpadeo o un movimiento tácito"[16]. La cuadrícula, con su ausencia de jerarquía y de centro, enfatiza su carácter antirreferencial, haciéndose evidente su hostilidad frente a lo narrativo. "Esta estructura, impermeable tanto al tiempo como a lo accidental, no permite la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual: el resultado es el silencio"[17]. La retícula es, aunque no suela reconocerse, una *representación de la superficie pictórica*, en la que, en cierto sentido, se produce una veladura de la misma, al afianzarse la repetición. Tras la ficción del *estatuto originario de la superficie pictórica*, característica del minimalismo "purista", fueron proliferando, con es evidente en algunas pinturas de Ciria, *reticulaciones enrarecidas* sin pretender con ello cimentar ningún tipo de nominalismo ortodoxo.

16 Rosalind E. Krauss: "Retículas" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 36.

17 Rosalind E. Krauss: "La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 18.



Cuando las musas desean
Serie Procedimientos. 2019.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



La poesía automática o el cadáver exquisito
Serie Procedimientos. 2022.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Sabemos que hay una concepción de la abstracción como grado cero o visión del fin[18]; el cero sería como una clavija sintáctica, un marcador del cruzarse de la designación y la significación o, en otros términos, un lugar en el que plenitud y ausencia están mezclados, como la soledad melancólica y la experiencia de la intensidad contemplativa. Ese vacío, cercado plástica y meditativamente por el escultor, es una potencialidad o, mejor, la posibilidad de la *presencia*. Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: "el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre"[19]. En distintos artistas abstractos aparece la idea de que es preciso llegar a la energía primera de la que surgen las formas, *la ausencia como una clase de narración*[20], recordando el sentimiento místico del vacío (tan importante en el pensamiento y las religiones orientales), en el que se hace positiva la experiencia de la soledad: momentos en los que se puede percibir el eco, la emergencia de la energía y las imágenes. Una obra de arte no puede ser meramente un espacio vacío, sino que está siempre lleno de ruido[21], especialmente cuando aspira a conseguir una singular *exactitud*. Para Italo

18 "Toda la empresa del modernismo, especialmente de la pintura abstracta, que puede tomarse como su emblema, no podría haber funcionado sin un mito apocalíptico. [...] El puro comienzo, la liberación de la tradición, el "grado cero" que fue buscado desde la primera generación de pintores abstractos sólo podría funcionar como una profecía del fin" (Yves-Alain Bois: "Painting the Task of Mourning" en *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institut of Contemporary Art, Boston, 1996).

19 Martin Heidegger: "El arte y el espacio" incluido en *Husserl, Heidegger y Chillida,* Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

20 "La doctrina de lo puramente óptico de Greenberg había dado de algún modo cabida a conceptos como el "rojo tensado" de Newman, en el que "lo que se ve" sería nada menos que lo sublime. Lo "puramente óptico" pasa a ser entonces un vehículo para toda clase de contenidos metafísicos aportados por el espectador, quien seguramente, sin embargo, sabría por suplementos verbales qué fue lo que el artista se propuso mediante un campo abstracto en particular. En ese contexto, decir "La pintura es exactamente lo que se ve" es meramente apuntar a un vacío que es preciso llenar. Pero lo que esta declaración comunica con fuerza es la renuncia del artista a llenarlo él mismo. De hecho, en y por sí mismo, la obra puede sugerir muchas cosas, poniendo en marcha una cadena de asociaciones que van mucho más allá de la mera percepción" (Thomas McEvilley: "Absence made visible: Robert Ryman" en *Artforum*, verano de 1992, p. 95).

21 "Pero el ruido primordial, el último recordatorio del Big Bang, es *constitutivo del espacio mismo*: no es un ruido "en" el espacio, sino un ruido que mantiene el espacio abierto como tal. Por lo tanto, si eliminásemos este ruido, no obtendríamos el "espacio vacío" que era llenado por el ruido: el espacio mismo, el receptáculo para toda "criatura del mundo", se desvanecería. Este ruido es, por lo tanto, en cierto sentido el mismísimo "sonido del silencio"" (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías,* Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 205).

> **Cabezas**
Exposición "Sin, Sobre, Tras (la pintura)". 2018
Colección Museo Vostell-Malpartida.



Calvino, la *exactitud* quiere decir sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación. Podemos pensar que la exactitud se relaciona, aunque parezca paradójico, con la indeterminación, pero también con esa convicción, mística, de que "el buen dios está en los detalles". Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivando hasta el delirio flaubertiano. Calvino indica que la exactitud es un juego de orden y desorden, una cristalización que puede estar determinada por lo que Piaget llama *orden del ruido*: "el universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediablemente en un torbellino de entropía, pero en el interior de ese proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva"[22]. En buena medida, la exactitud sitúa la profundidad en la superficie, hace visible la estructura, convierte la piel de la obra en un espejo enfrentado consigo mismo.

Ciria no está, ni mucho menos, interesado en desplegar una pintura abstracta que sea *imposición* del *pure grounding*[23] ni está entregado a los elegantes placeres de un "minimalismo" que a la postre saca partido de *poca cosa*. En sus obras siempre *acontece algo* y, además, la suya es una pintura que no renuncia, como pretendiera Michael Fried, a *lo teatral*[24]. Las escenografías-anómalas que ha planteado Ciria, tanto en la Neomudéjar cuanto en el Museo Vostell, dan cuenta de su imaginario *indómito*, de su pulso "fractalizante" que se desborda hacia lo excesivo. Recordemos que en el año 1975 Benoît Mandelbrot acuñó el término fractal (del latín *fractus*, que describe una piedra rota en trozos irregulares) para designar geometrías de lo no regular, en las que todas las partes del objeto, por pequeñas que sean, tienen la misma estructura que el conjunto (entre las plantas, un ejemplo claro es la coliflor, en anatomía, el pulmón). Acaso el fractal vuelve a plantear matemáticamente la noción de infinito; aquel modelo post-euclidiano permitía el análisis de lo coriáceo, lo enmarañado, extraño, fino, granulado, rizado, tortuoso, sinuoso, ramificado, nociones que lanzan guiños de complicidad a los cuadros del artista obsesionado por una habitación sofocada, convertida en *espacio crítico*. La pintura contemporánea (fractalizada o expandida) *cae al precipicio* de una "falta de legitimación moderna" y tiene que intentar, a pesar de la saturación icónica, sobrevivir. Se trata de pensar cómo se sigue pintando cuando pasamos tanto tiempo navegando en el espacio virtual, esto es, cuando la ventana perspectiva de la pintura tradicional es sustituida por la "catarata" de ventanas abiertas en la pantalla del ordenador[25]. En lo cibernético presenciamos un regreso a *pensée sauvage*, al pensamiento concreto y sensual. Acaso el tomar las cosas en su *valor de interfaz* que involucra una actitud fenomenológica de confianza en los fenómenos[26]. El retorno de la pintura o su mutación en la década de los noventa está marcado por una serie de *perversiones ideológicas*[27] en una fase que algunos han llamado poscrítica[28]. Sin duda, algunas modalidades de la práctica de la pintura asumen su condición *híbrida*[29], desplegándose como *pintura expandida*[30]. En tanto que híbrido

22 Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.

23 "Gran parte del arte moderno, especialmente la pintura abstracta y el arte minimalista, se dedicó a la desaparición de la figura, reemplazándola por algo que podría llamarse "puro fondo" (*pure grounding*), un campo de color, por ejemplo; una losa o zócalo sin figura que lo use como base; un vacío o espacio en blanco en el que se podrían imaginar los comienzos o finales de la pintura, de la creación de imágenes y de la figuración" (W.J.T. Mitchell: *De la ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios,* Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 149).

24 Cfr. Michael Fried: "Art and Objecthood" en *Art Forum* (Junio, 1967). "Fried insiste en la pureza y especificidad de los medios, rechazando las formas híbridas, las técnicas mixtas y cualquier cosa que es encuentre "entre las artes" como una suerte de "teatro" o retórica, condenándolas a la inautenticidad y a un estatus estético de segunda categoría. Se trata de uno de los mitos más conocidos y manidos de la modernidad y es hora de dejarlo atrás" (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios,* Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 122).

25 "Nos encontramos –advierte Florian Rotzer en *Imágenes dentro de imágenes, o desde la imagen hasta el mundo virtual*- en el principio de una evolución en la que tradicionalmente identificamos como una imagen ya no representa una ventana, sino más bien una puerta que se abre a un espacio inmaterial de datos. Y como suele suceder con las puertas, por ellas podemos entrar a otras estancias anteriormente invisibles. O, por el contrario, podemos salir por ellas, salir del mundo artificial y entrar en una realidad que aparecerá entonces a una luz muy diferente".

26 Turkle habla del surgimiento de la apariencia pura que no puede ser reducida a un simple efecto de sus causas corporales como algo fundamental en lo *real digitalizado*. Cfr. Sherry Turkle: *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, Ed. Simon and Schuster, Nueva York, 1995.

27 Cfr. Thomas McEvilley: *The Exike´s Return. Toward a Redefinition of Paintin for the Post-Modern Era*, Cambridge University Press, 1993.

28 "La pintura, por tanto, desprovista del contorno que le permitía dibujarse contrastiva y jerárquicamente, pasa de un estado de "limitación" a otro de "*i*-limitación", en lo que supone de inauguración de una *fase poscrítica*, caracterizada por su condición distendida y expandida" (Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004, p. 95).

29 "Si la noción de híbrido designa aquello que es producto de dos –o más- entidades diferentes o incongruentes, entonces sería recomendable anotar que la singularidad asumida por el término "pintura" se muestra, inmediatamente, como comprometida y carente de validez. La fricción entre estos dos términos es tanto una cuestión de convención como de semántica. El híbrido, por supuesto, es un término abiertamente posmodernista: refiriéndome con ello –aunque resulte conflictivo- a que la pintura es algo que solemos todavía pensar como afín a los preceptos que engrosan las teorías del arte modernista. Mientras que la hibridación encuentra su lugar entre nociones tales como heterogeneidad, intertextualidad y contingencia, la pintura –podría argüir- exige ser pensada en términos de singularidad, especificidad y autonomía" (David Green: "Painting as Aporia" en J. Harris (ed.): *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hibridity, Hegemony, Historicism*, Liverpool University Press, 2003, p. 81).

30 Dediqué un ensayo a la cuestión de la pintura expandida de Marcaccio en Fernando Castro Flórez: "Una nota sobre la pintura mutante" en *Fabian Marcaccio. Whit-jecT Spain*, Galería Salvador Díaz y Galería Joan Prats, Madrid y Barcelona, 1998, pp. 9-20. Es evidente que la noción de "pintura expandida" depende de la conocida teorización realizada por Rosalind Krauss en "La escultura en el campo expandido" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos,* Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.

(superación pictórica del borde moderno), está en tierra de nadie, sin localización en términos identitarios. Vale decir que no es un *lugar de la memoria,* sino, como en el caso de la estética de Ciria, más bien un no-lugar de los flujos[31] que responde, como lo cibernético, a la *dé-spécification*. En último término lo que nos acoge es *la pintura como interfaz*[32] o, en otros términos, como un cuerpo *panoptes,* astuto como Ulises, revestido de ojos que están alimentados por la curiosidad extrema. Andrés Isaac Santana ha señalado que Ciria es una suerte de "narrador de estados de la conciencia"[33]. Sin duda, sus intervenciones en La Neomudéjar y en el Museo Vostell marcan un punto *magistral* en su expansión instalativa de la pintura.

Ciria tituló *Sin, sobre, tras (la pintura)* su descomunal proyecto en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres. Se trata de un imponente "homenaje" al gran pionero de Fluxus, pero también de una manifestación del *potencial expansivo de la pintura*. Afrontando de forma decidida lo que Harold Bloom llama *angustia de las influencias,* sin renunciar a sus pasiones ni a su singular forma de mirar y crear, Ciria *dialoga-y-okupa* los espacios de la colección permanente en el Lavadero de los Barruecos pero también interviene en el paisaje circundante, estableciendo una fascinante conexión plástica entre el pueblo y el museo. Desde el coche destartalado que ha colgado de un muro en las afueras de Malpartida de Cáceres hasta los más recónditos espacios del Museo Vostell, vamos encontrando toda clase de piezas: instalaciones, cuadros de gran formato, objetos e incluso vídeos, rastros de performances y huellas inquietantes de la pasión pictórica. Una fascinante demostración de que las "fronteras disciplinares" de la historia del arte y la crítica saltan por los aires cuando la energía y el talento creativo imponen su *lúdica ley.*

El Museo Vostell de Malpartida de Cáceres mantiene viva la memoria de este artista alemán que se convirtió en extremeño por obra y gracia, en primera instancia, de la fascinación por Zurbarán que le llevó a vivir en Guadalupe en 1958. A mediados de los años cincuenta había visto en París la película *Tierra sin Pan* de Buñuel que documentaba la pobreza de Las Hurdes y, en su mente, se estableció una conexión con los cuerpos famélicos de los supervivientes de los campos de concentración nazis. Justamente hace seis décadas, Vostell realizó en los Salones de Educación y Descanso de Cáceres su primera exposición individual con cuadros muy coloridos en los que sedimentaba su lectura de los símbolos de transformación de Jung, aludiendo a la "conjunctio psíquica" por medio de la imagen del beso. La exposición del dadaísmo que ese mismo año se montó en Düsseldorf, impulsó a Wolf Vostell a emplear, a la manera de Schwitters, elementos escatológicos para componer su serie sobre las Hurdes, encontrando un cauce fructífero para desarrollar el principio "Dé-coll/age" que estableciera en 1954: el avión que cae cuando acaba de despegar, es una materialización de las ambivalencias del siglo XX.

El dé-coll/age es, inicialmente, un encuentro azaroso, por medio del acto de arrancar carteles en la calle, de "partituras" para los participantes en las acciones, en ese "teatro" que, como entendiera Vostell, está literalmente en la calle. Este artista visceral y, al mismo tiempo, intensamente reflexivo señaló que el "happening" es vida expresada en el límite, a través de la participación y muy especialmente con la responsabilidad en la dirección de los mismos colaboradores[34]. A comienzos de los sesenta, se encuentra con Maciunas y colabora en la articulación de Fluxus que inicialmente promovía una nueva música que surgía de los objetos, los ruidos y el cuerpo humano. La acción que realizó Vostell en el festival Fluxus de Wiesbaden es "Kleenex" (1962) en la que lanzaba cien bombillas contra un gran cristal detrás del que estaba sentado el público que podía ver como estallaban. Vostell mostraba sus distancias tanto con los rituales sangrientos de los accionistas vieneses cuanto con los happenings que Kaprow hacía, en los Estados Unidos, dentro

31 Cfr. Marc Augé: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Ed. Gedisa, Madrid, 1993, p. 83.

32 "[las interfaces] conectan el mundo real y el mundo virtual, borrando todas las fronteras, forzando a los dos mundos a conmutarse. Objeto, sujeto e imagen derivan, por tanto, los unos de los otros, se interpenetran, se hibridan [...]. El sujeto ya no se mantiene a distancia de la imagen, en el cara a cara dramático de la representación, sino que se sumerge, se desfocaliza, se translocaliza, se expande o se condensa, se proyecta en órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruzamientos, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y las mallas sin fronteras de las interredes. El sujeto interfacial es, en lo sucesivo, más *trayecto* que sujeto" (Edmond Couchot: *La technologie dans l´art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, p. 229). Pedro A. Cruz y Miguel Ángel Hernández Navarro han desarrollado una interesante propuesta de la *pintura como interfaz* en: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía,* Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2003, pp. 107-109.

33 "Se dice de él [de José Manuel Ciria], en efecto, que es un pintor abstracto. Y lo es, sin duda. Pero es, más allá de esa definición tan rancia como convaleciente, un auténtico *narrador* de estados de la conciencia, un *espía* de la realidad circundante, un *hacedor* de historias que, a su vez, se inspiran en otras. La pintura de Ciria, en este caso, me gustaría decir –por cautela-, la obra de Ciria, se ejecuta desde un *paradigma de horizontalidad* que tiende al *barroco sistemático* en la articulación y uso de todo aquello que le sirve a ella, en lugar de esa otra apuesta contemporánea que amenaza con convertir el cuerpo de las obras en ámbitos estéticos desprovistos de toda intención, de toda saturación, de toda narrativa" (Andrés Isaac Santana: "Bohemian Rhapsody (o la emancipación barroca)" en *Bohemian Rhapsody,* Ed. Le Projet, Madrid, 2019, p. 36).

34 Vostell señalaba que "toda forma de vida es una forma artística". D. Hacker entrevistó a W. Vostell el 22 de agosto de 1973 (una conversación que fue reproducida en hojas ciclostiladas en el ciclo de *Nuevos Comportamientos Artísticos* desarrollado en el Instituto Alemán de Madrid en 1974). Hacker le pregunta qué justifica en la actualidad la existencia del artista y Vostell responde que "precisamente el trabajar en un modelo de vida, es decir, el presentar a otros hombres nuevas formas, nuevas formas de vida, que uno ha de conseguir a través de los conocimientos, de la ocupación con el arte, es la legitimación para una creación artística futura y, sobre todo, para una existencia artística. Crear algo, producir algo, causar algo, que todavía no existe y que de ese modo, a través de su existencia, adquiere un carácter modélico" (W. Vostell: "Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)" reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto,* Ed. Akal, Madrid, 1986, pp. 396-397).



Neoplasticismo blando volumétrico
Serie Procedimientos / Psicopompos. 2022.
Óleo sobre lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm.
Colección particular, Madrid.

de galerías de arte, para él lo decisivo esta utilizar autopistas, aviones, teléfonos, teletipos, el paisaje de los "media", tomando también elementos de la psicología de los arquetipos jungianos y de la sociología crítica. Tenía claro que el happening procedía del procedimiento pictórico de Jackson Pollock[35], pero también sostenía que en vez de utilizar solamente tubos de colores hay que ensamblar los restos obsoletos de la sociedad de consumo[36].

Wolf Vostell consideraba que escuchar dos reactores funcionando durante un vuelo de cuatro horas es socio-estéticamente más hermoso e interesante que estar sentado todo ese tiempo durante una ópera de Wagner sin levantarse. Frente a la euforia futurista en la belleza de un automóvil a toda velocidad, Vostell "momificó" ese "objeto civilizatorio", hormigonó el coche que ya no podía transportarnos más que metafóricamente hacia la catástrofe. Vostell declaró en 1958 que los televisores son el mejor ejemplo de esculturas móviles. En "Sun in Your Head" (1962) lo que hizo fue grabar un televisor en el que distorsionaba lo que se estaba reproduciendo por medio de un imán, generando un "dé-coll/age" que producía un evidente "malestar óptico". Un año después enterró en Nueva York un televisor, un acto ritual que cincuenta años después se amplifica cuando contemplamos bastantes monitores antiguos que ahora solamente transmiten "nieve", obsoletos y acaso más inquietantes de lo que fueron cuando difundían imágenes banales. Vostell advirtió que quería contribuir a la humanización y cualificación de la vida en su época "a través de la conversión de hechos y comportamientos aparentemente insignificantes en sucesos dignos de admirar. Mi contribución puede convertirse en un modelo de acción para la vida cotidiana a partir de lo que puede ser reflexionado puramente. El arte puede ser moral". A través de la destrucción, casi de forma catártica, quería demostrar que la paz es la obra de arte más importante para la humanidad.

No se trata, a la manera beuysiana, de que cada hombre es un artista sino, más bien, de que cada persona puede ser una obra de arte. Vostell puso de relieve los escombros de la sociedad para someter a crítica la vida alienada; el arte no sería nada si el hombre no pudiera expresar su grito esencial en relación con el misterio de la vida. En una conversación con Michel H. Lépicouché, confesó Vostell que el suceso traumático que impulsa su obra aconteció en los últimos momentos de la segunda guerra mundial, cuándo estaba refugiado con su madre en un bosque en Checoslovaquia: un avión se estrelló y todos acudieron a contemplar la catástrofe y lo que se quedó adherido a su mirada fue el cráneo del piloto que estaba enganchado en las ramas de un árbol. A este artista que le interesaba saber qué ruido hace una frase, un pensamiento en la cabeza, también citaba la canción "gracias a la vida que me ha dado tanto" y, sin embargo, en su imaginario la muerte se entrelazaba con el erotismo. La auténtica obra de arte es el cerebro humano, aunque estemos suspendidos en la catástrofe aparentemente irremediable y la "vida encontrada" sea abismalmente dramática. Vostell materializó críticamente el desastre histórico. Ciria afronta también *la catástrofe en la que vivimos* tratando de encontrar en la experiencia artística una fisura, aunque sea de (mínima) esperanza. Ni mucho menos quiere "academizar" el neo-dadaísmo, al contrario, lo que está es rescatando el *espíritu indómito* de Fluxus, la actitud humorística que no elude la tragedia vital. En el imponente libro *Ciria. Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos,* encontramos una página en la que se rinde explícito homenaje a Fluxus. Confrontado con un montón de ojos que son párpados se dispone a "New New Manifesto" que remite al de Maciunas con fragmentos de definiciones del diccionario e imágenes como la del joker o la de un extraño automóvil "tuneado" para suministrar *hot dogs.*

En las obras de Ciria aparece una idea, aunque sea de forma difusa, de conexión entre una multiplicidad, un juego de intensidades[37] en el que la pintura es, tal y como quisiera Frank Stella, un "espacio de funcionamiento"[38]. El cuadro, con su drástica enunciación, es una *laminilla* en esa mítica sustancia vital, presubjetiva y no-muerta (la libido como un órgano) de la que habla Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* El exceso excremental[39] es constitutivo de la esencia, ese barroco desbordante revela, de distintas maneras, una corporalidad que produce pasmo. Si por un lado hay un éxtasis de la visión también sabemos que, por ejemplo,

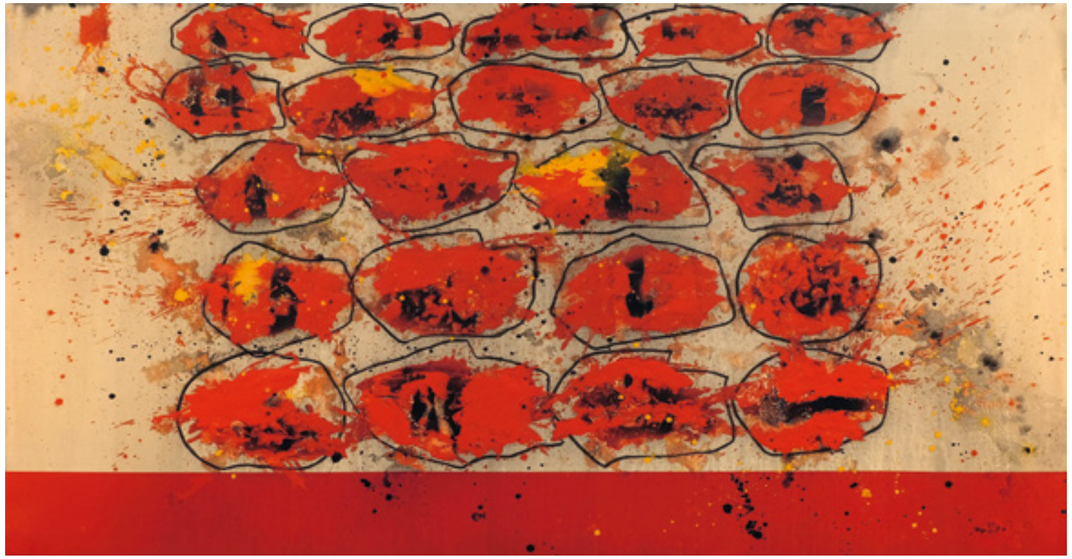
35 Recordemos la importancia que tiene la lectura que Kaprow hace, en 1958, de Pollock en el texto ya mencionado anteriormente de "El legado de Jackson Pollock", recogido en *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2016, pp. 41-52.

36 En el "Manifiesto sobre el happening" de 1966 (firmado, entre otros, por Vostell, Beuys, Ben Vautier, Jean-Jacques Lebel o Bazon Brock) se afirma que el primer objetivo es "transmutar en poesía los lenguajes que la sociedad de explotación ha reducido al comercio y al absurdo" (AA.VV. "Manifiesto sobre el happening" reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 391).

37 "Es necesario aceptar con alegría que el destino de toda situación sea la infinita multiplicidad de los conjuntos, que ninguna profundidad pueda nunca establecerse, que la homogeneidad del múltiple lo lleve ontológicamente sobre el juego de las intensidades" (Alain Badiou: *Court traité d´ontologie transitoire*, Ed. du Seuil, París, 1998, p. 22).

38 "Cuando Frank Stella dio sus Norton Lectures en Harvard en 1983-1984, introdujo el interesante concepto de "espacio de funcionamiento", espacios proyectados frente a las máquinas que difieren del espacio interior, ilusionista, de las pinturas en las que transpiran las acciones mostradas" (Arthur C. Danto: "Abstracción" en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 240).

39 En una de las provocadoras páginas de su tomo de *Ideas, apropiaciones, fuentes, etc.,* Ciria coloca un texto que nos interpela: "Aquí la única mierda eres tú". La mirada se re-encuentra en lo *escatológico*, esto es, en un crudo "estadio del espejo".



Manchas contorneadas
Serie Procedimiento 2012.
Óleo y grafito sobre lienzo. 130 x 250 cm.

en el hiperrealismo cibernético, encontramos una suerte de *punto ciego*[40]. Aquel tesoro aún no encontrado, lujo (agalma) es lo Real, algo que se resiste a toda sublimación. *La pintura enmascara el espacio*. "Y qué es –pregunta Slavoj Zizek- el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer*, "establecer" en la pintura esta dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte"[41]. La "pintura expandida" de José Manuel Ciria como *site specific painting* nos "localiza" en el tiempo desquiciado. Aquel regreso a lo real propuesto por las *instalaciones*[42] es asumido por la pintura, entendida por algunos como un *generic art*[43]; sería importante saber si, en ese lugar reticulado y vorticial, se puede conseguir, a pesar de todo, una *distancia* y, así, devolverle la fuerza y la mirada y la audacia al deseo a través del sentido de lo real.

Tanto en la exposición *El lecho de Procusto* de La Neomudéjar cuanto en el imponente proyecto en el Museo Vostell, Ciria despliega una singular "violencia simbólica", componiendo una suerte de *gran escenografía del disparate*[44]. En todas sus piezas

40 "Esta "pérdida de realidad" ocurre no sólo con la Realidad Virtual generada por la computadora, sino, en una forma más elemental, ya desde el creciente "hiperrealismo" de las imágenes con las que nos bombardean los medios –cada vez más percibimos sólo color y contorno, ya no volumen y profundidad: "Sin límite visual no puede haber, o casi no puede haber, imágenes mentales; sin una cierta ceguera, una apariencia sostenible" [Paul Virilio]. O, como lo expresó Lacan, sin un punto ciego en el campo visual, sin este elusivo punto desde el cual el objeto devuelve la mirada, ya no "vemos nada", es decir, el campo visual es reducido a una superficie plana, y la "realidad" misma es percibida como una alucinación visual" (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías,* Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 152).

41 Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasias,* Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33.

42 "La instalación [...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes...) para convertirlas en su materia prima. Dicho de otra manera, se sitúa en el lugar opuesto no sólo a cualquier operación de ficción, sino también a cualquier operación de desciframiento, de elucidación del misterio: es más bien una especie de regreso a lo real (penoso y difícil regreso si nos fijamos en los artificios y en las complejidades de nuestro entorno actual, esta mezcla de ciberespacio y de estereotipos, de palabras obligadas y de fórmulas convenidas)" (Marc Augé: "Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?" en *Ficciones de fin de siglo,* Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 126).

43 Cfr. Barry Schwabsky: "Painting in the Interrogative Mode" en AA.VV.: *New Perspectives in Painting,* Phaidon Press, Nueva York, 2003, p. 5.

44 "La obstinación, la paranoia, el miedo y el rechazo están, a modo de índice discursivo, en el cuerpo de cada una de las obras que conforman esta gran escenografía del disparate" (Andrés Isaac Santana: "Bohemian Rhapsody (o la emancipación barroca)" en *Bohemian Rhapsody,* Ed. Le Projet, Madrid, 2019, p. 37).

queda sedimentada la *violencia performativa*[45] pero también alude a violencias reales como en el performance *La aparición de las Nereidas* en el que da cuenta del maltrato a las mujeres. La *condición inquietante* de las obras de Ciria nos interpela, sin caer en lo panfletario, manteniendo en todo momento un efecto de extrañamiento, a la manera de la *ostranenie* tematizada por Viktor Shklovski.

Encuentro en ciertas modalidades de la pintura contemporánea, de la *abstracción redefinida*[46] a la *pintura expandida*, una asunción lúcida y lúdica del sujeto *dividido*, esto es, la evidencia que la "unificación del yo" está en falta. En términos más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada*, entre la característica de la identificación y el vacío. "*Descentramiento* designa así primero la ambigüedad, a oscilación entre identificación simbólica e imaginaria –la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo "real" o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser "más real" que lo que oculta, que el "rostro verdadero" tras ella"[47]. El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad) es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. Incluso *localizada*, la pintura está *desquiciada*. "*The time is out of joint*. El mundo va mal. Está desgastado pero su desgaste ya no cuenta. Vejez o juventud –ya no se cuenta con él. El mundo tiene más edad que una edad. La medida de su medida nos falta. [...] Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a media que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto). Ya que se trata del discurso de un pintor, como si hablara de un espectáculo o ante una pintura: "*How goes the world? –It wears, sir, as it grows*"[48]. En este *(des)tiempo* la pintura que hemos llamado híbrido o interfaz es, aunque suene banal, un *objeto no identificado*. En definitiva, podemos pensar en la pintura como *aquello que no necesitamos*, una completa inutilidad[49] que, sin embargo, *ofrece sitios*. Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante[50]. El pintor apenas *dispone de tiempo* en esa frontera: con su red atrapa la incertidumbre. Ciria ha definido su pintura como *abstracción deconstructiva automática*, subrayando que, en sus obras, se trata de provocar encuentros y accidentes tanto de materiales cuanto conceptuales, combinando la mancha informe con el estatismo geométrico, en un singular (des)control. Pintura híbrida, sin duda, en la que, como el propio artista indica, hay tanta sobriedad cuanto humor[51].

45 "Llegados a este punto, quizá sea conveniente recordar el ensayo de Walter Benjamin de 1919-1920 "Categorías de la Estética", en el que, como ha argumentado Judith Butler, distingue entre la seductora "apariencia" viva o signo mítico y la "marca" mágica. Como apunta Butler, "en tanto que una obra de arte está viva, deviene apariencia, pero, como apariencia, pierde su estatus de obra de arte para Benjamin. La tarea de la obra de arte, por lo menos en este punto de carrera de Benjamin, es precisamente abrirse camino en la apariencia o, desde luego, petrificar o congelar la vida: Sólo a través de cierta violencia contra la vida se constituye la obra de arte, así que es sólo a través de cierta violencia que quizá somos capaces de ver su principio organizador y, con ello, lo que es verdadero en la obra de arte" (Butler: "Beyond Seduction and Morality. Benjamin´s Early Aesthetics" en Diarmud Costello y Dominic Willsdon (eds.), *The Life and Death of Images*, Londres, Tate Publishing, 2008, pp. 63-81). Yo reformularía esto de la siguiente manera: en tanto que una imagen incorpora las características de una forma de vida, se hace necesario preguntarse qué tipo de vida manifiesta" (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios,* Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 87).

46 Con su particular humor corrosivo, Ciria da cuenta, en su "tocho" de ideas, fosfenos y otras "ocurrencias pictóricas", de las "imponentes" aproximaciones teóricas a la pintura: "ABSTRACCIÓN IMPURA (Arthur C. Danto) CONTAMINADA (Rosalind E. Krauss) REDEFINIDA (Demetrio Paparoni) HASTA LOS HUEVOS (J.M. Ciria)".

47 Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías,* Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 161.

48 Jacques Derrida: "Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)" en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional,* Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

49 Lyotard señalaba que la imposibilidad de la pintura surge de la mayor necesidad de que el mundo industrial y postindustrial tecno-científico, ha tenido de la fotografía, "al igual que este mundo necesita más al periodismo que a la literatura" (Jean-Francois Lyotard: "Presenting the unrepresentable: the sublime" en *Artforum*, Nueva York, abril de 1982, p. 67).

50 "¿Dónde estoy?¿Quién soy?¿Se trata de una misma pregunta que sólo exige una respuesta sobre el ahí? Solo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, *morula, blástula, gastrulla,* gérmenes vagos y precisos de hombrecillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarra, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan" (Michel Serres: *Atlas,* Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

51 Hablando de su volumen de *Ideas, apropiaciones* y otras cosas, Ciria apunta: "Este generoso "vademécum" que usted ojea y hojea en este instante, viene a intentar contestar a muchas de estas observaciones. Se ha pretendido reunir la sobriedad y el humor que habitan en mi cabeza, mi natural inclinación por lo híbrido, la mezcla, lo mestizo, junto a la pureza conceptual de mis pensamientos teóricos" (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos,* Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

La pintura es una disciplina sin lugar[52] pero, paradójicamente, localizada; se *expande* en un sitio que es tanto búnker cuanto cripta[53] en el que podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o, para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*[54]. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*[55]. No disponemos de más tiempo para decir que *la pintura es una aporía*, algo semejante a un *paquete japonés invertido*: envuelve el vacío o, mejor, muestra lo que ha sido vaciado[56].

Pintar es, en el caso de Ciria, un proceso que se realimenta, pero no sólo de cara a la propia pintura sino a otros medios: un modo de pensar de manera física. Este artista señala que su tarea es "expresar lo que no se deja decir"[57], pero sobre todo su vocación es la de persistir en una pintura que resurge incluso de su *extenuación*, marcada por el luto, afectado por la muerte de su padre. En las cabezas y rostros frontales de los cuadros de Ciria encuentro una especie de *apóstrofe inquietante*, un gesto que, literalmente, "da la cara". El reciclaje-bricolage de la pintura-expandida de este artista nos invita a mirar la realidad *de otras formas*.

Las intervenciones de Ciria en La Neomudéjar y el Museo Vostell presentan ejemplarmente la intensa cualidad de la pintura *como evento*. Debemos entender el acontecimiento en el sentido de Badiou, esto es, el momento en el que uno debe decidir sobre "lo indecidible" pero también conviene recordar, retomando consideraciones de Lebel de mediados de los años sesenta, que el *happening* era, en buena medida, un modo de *profundizar la experiencia misma de la pintura*[58]. El intenso diálogo de Ciria con Vostell tiene, sin duda, un *terreno común*: ambos se apropian de cualquier tipo de *materialidad*[59], pero, sobre todo, tienen que ver con la voluntad común de *encontrar intensidad en la vida*, esto es, mantener despierta nuestra curiosidad y aprender "como medio para conseguir la continuidad de los flujos energéticos"[60].

---

52 "En la actualidad, *la pintura es una disciplina sin lugar*, un "trayecto" sin dirección y sin ningún tipo de "subrayado ontológico" que le permitiera contrastarse con el "fondo de polución" integrado por el resto de los medios. Su conmutación en la interfaz hace que, al igual que sucede con otros lenguajes condenados al desarraigo, la totalidad de sus especificidades se hayan disuelto en un gran e inestable ámbito: el de la imagen" (Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2003, p. 110).

53 "El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno: la cripta es, por tanto, "un lugar *comprimido* en otro pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un *enclave*": ese es el ejemplo de una "exclusión intestina" o "inclusión clandestina"" (Mario Perniola: *L´arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. 100).

54 "La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o "deconstruccionistas" del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizada seudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero "fin de la historia", la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual" (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

55 "El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades" (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

56 Roland Barthes habló de esa desproporción, en el paquete japonés, entre la futilidad de la cosa y el lujo del envoltorio: "el placer, campo del significante, ha sido aprehendido; el paquete no está vacío, sino vaciado: encontrar el objeto que está en el paquete o el significado que está en el signo es echarlo por tierra: lo que los japoneses transportan, con una energía de hormiga, son, en suma, signos vacíos" (Roland Barthes: *El imperio de los signos*, Ed. Mondadori, Madrid, 1991, p. 67). Se podría hablar de un paradójico vaciamiento que ofrece "nuevos sitios" para la pintura. Acaso tenemos que terminar sugiriendo que en el arte es siempre tan importante la atención cuanto la distracción. Jonathan Crary ha recordado que la palabra alemana *Zerstreuung* figura en numerosos análisis críticos que parten de una teoría kantiana del conocimiento. "En éstos, *Zerstreuung* se refiere a la dispersión o diseminación de la percepción, al margen de cualquier síntesis necesaria, la percepción, "meramente el juego ciego de representaciones, menos incluso que un sueño" (Kant)" (Jonathan Crary: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Ed. Akal, Madrid, 2008, p. 55).

57 "Expresar lo que no se deja decir. Filosofía y arte. Pensamiento y pintura. Profundización teórica y conocimiento preconsciente" (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

58 "*En lo que a nosotros concierne, queremos profundizar la experiencia misma de la pintura*. Ello nos ha llevado a suprimir temporalmente el segundo término por el cual se designaba nuestro trabajo y el de los artistas que han llevado más lejos que que quienes los precedieron la ciencia de lo imaginativo. *De la action-painting* sólo ha quedado la "acción"" (J.J. Lebel: "El happening (1966)" reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 392).

59 "Se trata de liberación, se trata de la desfetichización de los modos de comportamiento. Se trata de destruir el tabú de los materiales. En los happenings se busca que los materiales sean usados de un modo distinto a como lo son en la vida cotidiana. Con una plancha y con un automóvil pueden hacerse otras cosas que no sean sólo conducir el automóvil y planchar la ropa. Y esto puede aprenderse, por ejemplo, en el happening. En el happening uno debe aprender a conocerse a sí mismo. Debe aprender a conocer de nuevo los materiales, puede aprender de nuevo la variedad de usos y la variedad de contenidos de la propia conducta y del comportamiento con los objetos" (Wolf Vostell: "Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)" reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 398).

60 En su "Sinopsis del Happening" (1976), Vostell planteaba los siguientes objetivos vitales:
CREATIVIDAD como medio de supresión de la violencia
MULTIMEDIA como medio de supresión de la inferioridad.
PSICOESTÉTICA como medio de revalorización de la producción espiritual con respecto a la manual.
VER como medio de percepción de lo no perceptible.
VIVIR como medio de generación concebida como obra de arte.
APRENDER como medio para conseguir la continuidad de los flujos energéticos.
Cfr. José Antonio Agúndez García: "Un viaje a la utopía. La novedad de los happenings de Wolf Vostell" en *El teatro está en la calle. Los Happenings de Wolf Vostell*, Ed. Kerber Art, Museum Morsbroich, Leverkusen, Museo Vostell Malpartida, 2010-2011, pp. 63-71.



Cuentos de hadas
Serie Procedimientos. 2020.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Tender puentes
Serie Procedimientos. 2021.
Óleo y grafito sobre lienzo. 120 x 120 cm.
Colección particular, Madrid.

Sin, Sobre, Tras (la pintura) fue, en todos los sentidos, un acontecimiento de enorme intensidad, la manifestación prodigiosa de una *estética híbrida* o un *arte trans-versal* que no respeta las fronteras disciplinares, entendiendo que lo fundamental es la mezcla y el cruce[61]. En última instancia la obra de arte puede entenderse como un *objeto transicional*, algo en lo que están sedimentados los deseos, allí donde laten las pulsiones, tanto eróticas cuanto destructivas, elementos de un juego imaginativo que, desde la infancia, nos constituye[62]. Ciria rescata las *preposiciones* cuando propiamente lo que le interesa es *localizar o posicionar* la pintura, generando una auténtica *caósmosis*, un imponente despliegue de "lo posible"[63]. Vostell llegó a auto-definirse como un "sismógrafo"[64] y, tal vez, podríamos calificar a Ciria como un "torbellino", un artista turbulento, apasionado e incluso *patafísico*[65], un caso familiarmente-inquietante, una pintura fascinantemente anómala a la que regreso para sentir que me provoca e incluso me lleva a escribir de forma desquiciada. En última instancia, cuando ya termina la reflexión, se trata de encontrar presencias intensas, dotar de sentido al ahora[66] y, a pesar de todo, no traicionar nuestros deseos.

61 "Las transferencias y transacciones, ya sean pacíficas o violentas, amistosas u hostiles, "vienen con el territorio" de las formaciones fronterizas, y la traslación debe considerarse simplemente un caso especial de lo "trans", entendido en este caso como el cruce de fronteras entre idiomas. Bajo lo "trans", entonces querríamos incluir no sólo las palabras sino el dinero, las mercancías y los organismos. Las relaciones "trans" incluyen el comercio, la diplomacia, las negociaciones y las migraciones de seres vivos, incluidos, entre otros, las personas" (W.J.T. Mitchell: *De la ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, pp. 160-161).

62 Cfr. D.W. Winnicott: *Playing and Reality*, Ed. Routledge, Londres, 1971.

63 "El paso de la posibilidad a la existencia real implica un estrechamiento del campo ontológico: solo una pequeña parte de los acontecimientos posibles habrá de emerger del magma de posibilidad, que no es infinito pero si multidimensional. Guattari llama a este proceso "caósmosis": del magma de posibilidad surge un orden provisional, y este orden excluye otros conjuntos posibles. Incontables posibilidades se pierden debido a que su potencia subjetiva no es suficiente para liberar una morfogénesis creativa" (Franco "Bifo" Berardi: *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 205).

64 "Pero yo soy como un sismograma y siento en mi vida, en mi comportamiento, en mis errores y en mis preocupaciones, en mis añoranzas" (Wolf Vostell: "Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)" reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 397).

65 No deja de ser significativo que la última frase del texto que cierra el monumental libro de *Ideas, apropiaciones, etc.*, sea: "Ubu imperator y lo evocador del arte". Homenaje al personaje de Alfred Jarry, recuerdo de aquella patafísica que funcionaba como "la ciencia de las soluciones imaginarias".

66 Martin Seel, en Ästhetik *der Inzenierung*, ha señalado que el arte nos lleva a anhelar un sentido para el ahora de nuestras vidas, hace que "queramos experimentar los ahoras en los que nos encontramos como ahoras tangibles". Cfr. Erika Fischer-Licthe: *Estética de lo performativo*, Ed. Abada, Madrid, 2011, pp. 199-200.

Exposición "Territorios y Mapas". Espacio de Producción y Difusión de Arte Contemporáneo (ECPDAC), Ciudad de México (México). 2019.

José Manuel CIRIA Manchester, 1960

Exposiciones individuales y colectivas

2023

Espacio Bodegas Portia, Burgos.

"Más allá de la Frivolidad en los Ochenta". Galería Aldama Fabre, Bilbao.
Colección Fundación Mediterráneo. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante.
"Todo lo demás"; CentroCentro, Madrid.
"30 años del Certamen de Dibujo Gregorio Prieto"; Casa de Vacas, Madrid.
"Formas de Ver. Perspectiva Satélite". Colección de la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid. Sala de Exposiciones, Buitrago de Lozoya. Centro Cultural Pérez de la Riva, Las Rozas. Centro Cultural La Pocilla, Galapagar. Centro Cultural Federico García Lorca, Rivas Vaciamadrid. Centro Cultural, Moralzarzal.
"20 Aniversario de FASHION ART". Can Marfà-Museo de Mataró.

2022

"Templarios". Sala de Exposiciones del Centro Cultural Gran Capitán, Granada.
"Dinamismo e Interactividad" (junto a Jorge Oteiza), Galería David Bardía Simposium "La Moda Vive". Hotel Real, Santander.
Colección Arte Abstracto del Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia).
"Resistencias ante la estupidez humana". Museo La Neomudéjar, Madrid.
ARCO'22. Fashionartinstitute: Stand RTVE, Madrid.
"Luis Cernuda (La realidad y el deseo)". Sala de Exposiciones del Castell de Cornellá, Cornellá de Llobregat. Biblioteca Municipal LLoret de Mar, LLoret de Mar.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Sala Ágora, Ayuntamiento de Cambrils, Cambrils.

2021

"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Palacio de Condestable, Pamplona.
Casa de Cultura-Palau dels Barons de Santa Bárbara, Ontinyent (Valencia)

2020

"El fin de la Modernidad". Centro de Arte Contemporáneo Rafael Botí, Córdoba.
"Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas (Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes)". Centro Cultural "La Confianza", Valdepeñas.



Ciria fotografiado por Gerardo Romera Menoyo.



New York Summit Award. Premio del jurado.
Nueva York, 2018.

2019

Espacio de Producción y Difusión de Arte Contemporáneo (ECPDAC), Ciudad de México (México).
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
Galería Baert, Los Ángeles, (Estados Unidos)

BIENAL LA HABANA'13. "Detrás del Muro". La Habana (Cuba).
PHOTOESPAÑA'19. "Social Subjetiva". Ateneo de Madrid, Madrid.
"Sonho Europeu". Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco (Portugal).
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Sala de Exposiciones Temporales del MACE, Elche. BibliotecaCentral, Gandía. Claustros de Santo Domingo, Jerez de la Frontera. Festival du Polar, Villeneuve Lez Avignon (Francia).
"Luis Cernuda (La realidad y el deseo)". Centro Cultural Generación del 27, Málaga.
"Territorio común. Nuevas incorporaciones a la Colección MAMM". Museo de Arte Moderno de Medellín (Colombia).

2018

Museo C.A.V. La Neomudéjar, Madrid.
Ateneo Español de México A.C., Ciudad de México (México).
Museo Vostell-Malpartida de Cáceres, Cáceres.
Galería Blanca Soto, Madrid.

"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Sala de Exposiciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo. Sala de Ca l'Anitas de Roses (Gerona). Museo de Bellas Artes, Castellón. Auditorio Municipal, Vinaros. Sala de exposiciones temporales de Can Rocamora, Sitges. Sala de exposiciones del Museo Soler Blasco, Jávea.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

2017

Galería Baert, Los Ángeles (Estados Unidos).

"La colección: una visión contemporánea". Colección de Arte de Alcoy. La Capilla del Antiguo Asilo, Alcoy.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Biblioteca Jaume Fuster, Barcelona. Castell Palau de la Bisbal d'Empordà, Gerona. Castell de Cornellá, Cornellá de Llobregat. Biblioteca Carles Rahola, Girona. Casa de la Cultura, LLoret de Mar. Edificio Badajoz Siglo XXI, Badajoz. Biblioteca Municipal Mestre Martí Tauler, Rubí.
Colección Ars Fundum. Bodegas Portia, Gumiel de Izán.



Premio Fundación Ayudate a dar.
Ciudad de México, 2018.



Ateneo Español de México A.C.
Ciudad de México, 2018.



Fotografía realizada por Ciria.
Tai La Bella, Javier Remedios y Julio Vázquez.
Ateneo Español de México A.C.
Ciudad de México, 2018.

2016

ART MIAMI'16. Galería Cordeiros, Galería Christopher Cutts, Miami (Estados Unidos).
"Pluralia Tantum". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Made in Spain". Museo de Arte de la Diputación (MAD), Antequera.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Palau Felguera, Sant Feliu de Llobregat.

2015

Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia).
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Tenerife.
Galería Alicia Winters, Arnhem (Holanda).

"Arte Contemporáneo en Palacio. Pintura y Escultura en las Colecciones Reales".
Palacio Real, Madrid.
KUNSTRAI'15 ART FAIR. Galeria Alicia Winters, Amsterdam (Holanda).
"La revelación de la pintura". Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación CAM. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante.
"Made in Spain". Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Málaga. Fundación Luciano Benetton, Venecia (Italia).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Geografía Personal". Club Matador, Madrid.
"*Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán"*. Instituto Cervantes, Hamburgo (Alemania). Instituto Cervantes, Múnich (Alemania). Sala de Exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra La Vella. Instituto Cervantes, Toulouse (Francia), Museo de Ceuta, Ceuta.
"*Los valores de Suárez"*. Museo Adolfo Suárez (MAST), Ávila.
ART MARBELLA'15. Galeria Gema Llamazares, Marbella.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).

2014

Tabacalera – Centro Promoción del Arte, Ministerio de Cultura, Madrid.
Museo Fundación Memorial de América Latina, São Paulo (Brasil).

ART CONTEXT MIAMI´14. Galería Kornfeld, Miami (Estados Unidos).
"La imagen fantástica". Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio, San Sebastian.
OPEN STUDIO´14. Madrid.
"*Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán"*.



Exposición "Territorios y Mapas". Galería Baert. Los Ángeles, 2019.



Exposición "Territorios y Mapas". Galería Baert. Los Ángeles, 2019.



En un contenedor de obra. Cáceres, 2017. (foto: Francis Villegas)



Premio Especial Madwomen. Madrid, 2017.

Instituto Cervantes, Frankfurt (Alemania).
"Colección AENA de Arte Contemporáneo".
Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
"Tiempos Modernos". Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.
"Surfboards Master Pieces". El Oceanográfic , Valencia.

2013

Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires (Argentina).
Galería Kornfeld, Berlin (Alemania).
St. James Cavalier Center for Creativity, Valleta (Malta).
Sala de Exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra la Vella.

PINTA LONDON'13. Galería Paula Alonso, Londres (Reino Unido).
"Kunst uit privé–bezit". Stadsmuseum 't Schippershof, Menen (Bélgica)
Colección Ars Fundum. Parador de Turismo de Cuenca. Parador de Turismo de Alcalá de Henares.
"*Surfboards Master Pieces"*. Museo Cristóbal Balenciaga, Getaria.
"FASHION ART". Museo Reina Torres de Arauz (Panamá). Bienal MoBa (Alicia Winters Gallery), Arnhem (Holanda).

2012

Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest (Rumanía).
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (México).
Museo del Patrimonio (MUPAM), Málaga.
Galería Gema Llamazares, Gijón.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).

"Trazos, Tramas, Trazos. El Collage en la Colección del IVAM". Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
"FASHION ART". Casino de la Exposición, Sevilla. Casa Décor, Madrid.



Con Robert Morgan, comisario de la exposición en el TEA Tenerife Espacio de las Artes. Tenerife, 2015.



En la exposición "Las Puertas de Uaset". Tabacalera– Centro Promoción del Arte, Ministerio de Cultura. Madrid, 2014.



Portada del DVD *Ciria Pronounced Thiria*..Meatpacking Productions. New York, 2013.

2011

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Amarillo (Texas).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Galería Stefan Stux, Nueva York (Estados Unidos).

THE ARMORY SHOW´11. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
ART MADRID´11. Galería Cordeiros, Madrid.
"Maestros de la pintura". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Homenaje a Vicente Aleixandre". Instituto Cervantes, Rabat. Museo del Revellín, Ceuta.
"Obras seleccionadas de la Galería Cordeiros". Bolsa Portuguesa, Lisboa (Portugal).
"FASHION ART". Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto.
"60 años de Arte Moderno y Contemporáneo". Mystetskyi Arsenal. Museo Nacional de Arte de Ucrania, Kiev (Ucrania).

2010

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

THE ARMORY SHOW´10. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
ARCO´10. Espacio Ruinart, Madrid.
ART MADRID'10. Galería Cordeiros, Madrid.
"Pintura Contemporánea". Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.". Matt Lamb Studios NBC Tower, Chicago (Estados Unidos).
Edificio Miramar, Sitges. Museo Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid. Cortijo Miraflores, Marbella. Sala de Exposiciones del Gobierno, Andorra.
"Cien años de la Asociación de Pintores y Escultores". Casa de la Moneda, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Homenaje a Vicente Aleixandre". Centro



Dosier *Ciria Pronounced Thiria*. Meatpacking Productions. New York, 2013.



Invitación para documental *Ciria, Pronounced Thiria*. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Acto patrocinado por Telefónica, 2013.



Exposición "Over/Under de Raw". Galería Kornfeld. Berlin, 2013.



Exposición "Over/Under de Raw". Galería Kornfeld. Berlin, 2013.

Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Málaga.
Fundación Casa Pintada, Mula, Murcia.
Instituto Cervantes, Tetuán. Instituto Cervantes, Casablanca.
"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.
"FASHION ART". Museo de las Ciencias Príncipe Felipe. Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia.
MARB ART'10. Galería Cordeiros, Marbella.
ESTAMPA´10. Espacio ArteInversión, Madrid.
TIAF´10. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
"Obra sobre papel en la colección del IVAM". Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
"Una cierta figuración 2". Casa de la Entrevista, Alcalá de Henares, Madrid.
SCOPE MIAMI´10. Galería Begoña Malone, Miami (Estados Unidos).

2009

Zoellner Arts Center, LUAG Lehigh University, Bethelhem (Estados Unidos).
Museo de Arte de El Salvador (MARTE), San Salvador (El Salvador).
Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil (Ecuador).
Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (Chile).
Instituto Cervantes, Chicago (Estados Unidos).
Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio, (junto a José Zugasti), San Sebastián.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
Annta Gallery, Madrid.
"BEYOND THE BORDER". Galería Christopher Cutts, San Diego (EE.UU.).
Galería Couteron, París (Francia).
ART CHICAGO´09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
"X–Initiative". DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).
"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.". Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York.
Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montogomery. National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos).
"Puro Arte". Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.
ART MADRID´09. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.



Grand Opening. Toronto. 2012.



Instalación Memoria Abstracta en el Museo de Arte Contemporáneo. Bucarest, 2012.



Visita de amigos en el segundo estudio de Londres (Mallow Street), 2015.



En el parking de la Galería Christopher Cutts. Toronto, 2019.

"Calle Mayor". Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.
"Homenaje a Vicente Aleixandre". Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
TIAF´09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
"Una cierta figuración". Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
ESTAMPA´09. Espacio ArteInversión, Madrid.
"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila.
"FASHION ART". Paseo de los Museos (Casa Santo Domingo) Antigua, (Guatemala).


Cadillac Ranch. Amarillo. Texas, 2011.

2008

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


En la Fundación Serralves.
Fotografía Carole Newhouse. Oporto, 2011.

ARCO´08. Fundación Ars Fundum, Madrid.
ART MADRID´08. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
SCOPE New York´08. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
ART CHICAGO´08. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
"Horizontes". III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.
"Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
"Lenguajes de papel. Colección CIRCA XX Pilar Citoler". Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Italia, Alicante.
ESTAMPA´08. Espacio ArteInversión, Madrid.
"Pintura contemporânea". Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal).
"Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica". Galería Proyecto Arte, Madrid.
"Moderno y Contemporáneo". Galería Benlliure, Valencia.



Exposición "Conceptos Opuestos". Instituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM). Valencia, 2011.

2007

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

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



Acción *Lost Identities* sobre escaparates. Nueva York, 2011.


Exposición "Conceptos Opuestos". Instituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM). Valencia, 2011.

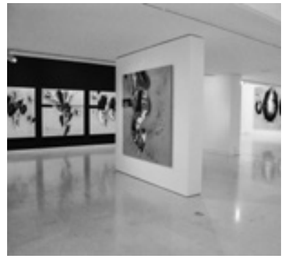
2006

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

ARCO´06. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.
ART MADRID´06. Galería Antonio Prates, Madrid.
"Impressões Múltiplas. 20 Años do CPS". Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
"Aena Arte – Obra sobre papel". Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.
PAVILLION´06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).


Exposición "Conceptos Opuestos". Instituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM). Valencia, 2011.

SCOPE Hamptons´06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
"Arte para Espacios Sagrados". Fundación Carlos De Amberes, Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
"33 Artists. Spanish Prints". Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).
ART.FAIR COLOGNE´06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania).
TIAF´06. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
"Fashion Art". Museo Interoceánico del Canal de Panamá.
"Estampas de la Calcografía Nacional". Fundación Rodríguez–Acosta, Granada.
"Pintura Española y Portuguesa". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Solo papel". Galería Begoña Malone, Madrid.
"Reconocimientos. Colección Miguel Logroño". Mercado del Este, Museo de Bellas Artes de Santander
Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Benlliure, Valencia.
Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal).
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canada).


Exposición "Conceptos Opuestos". Instituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM). Valencia, 2011.


Exposición "Ciria / Heads/ Grids".
Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2010.

2005

Kunsthalle Museo Centro de Arte PasquArt, Berna (Suiza).
Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella.
Castillo de Santa Catalina, Cádiz.
Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas (Méjico).
Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo, Chihuahua (Méjico).
Galería Vértice, Oviedo.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
Galería Italia, Alicante.
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 Marifi Plazas Gal". Instituto Cervantes, Berlín (Alemania).
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Albacete.
FORO–SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"Sombra y Luz. Colección Marifi 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 Marifi Plazas Gal". Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos).
"Red". Galería Bennot, Knokke–Zoute (Bélgica).
Galería Nueve, Valencia.
"Sombra y Luz. Colección Marifi Plazas Gal". Instituto Cervantes, Roma (Italia).
"Abstract". Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
VALENCIA–ART´05. Galería Estiarte y Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Valencia.
"Visiones y sugerencias". Ayuntamiento e Sitges.
CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
ESTAMPA´05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
LINEART´05. Galería Benoot, Gante (Bélgica).
"Abstract". Galería Bennot, Knokke–Zoute (Bélgica).
"Sombra y Luz. Colección Marifi Plazas Gal". Instituto Cervantes, Viena (Austria).
"Naturalezas del Presente". Museo Vostell Malpartida, Cáceres.


Con Stefan Stux y Donald Kuspit en el Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2010.


Con Christian Baert en Los Ángeles, 2017.


En Rodeo Drive. Los Ángeles, 2017.

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).
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, México DF (México).
"Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler". Sala Amós Salvador, Logroño.
"All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
ART FRANKFURT´04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Metta, Madrid.
KIAF´04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
ESTAMPA´04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Santa Cruz, Toledo.



En Los Ángeles, 2017.



Con Manoush Moshayedi en Newport Beach, California, 2017.



En el Ayuntamiento de Los Ángeles, 2017.

2003

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

ARCO´03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
ART CHICAGO´03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).
"X Premios Nacionales de grabado 1992–2002". Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
"Pinacoteca Iberdrola–UEX". Rectorado de la Universidad de Extremadura, Cáceres.
"En construcción – Fondos de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria–Gasteiz". Palacio Montehermoso,Vitoria.
"III Trienal de Arte Gráfico". Museo de la Ciudad, Madrid.
"La cuerda de hilo". Galerie im Hof der Backfabrik, Berlín (Alemania).
"Fusión". AT Kearney, Madrid.
"Itinerario". Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Galería Estiarte, Madrid.
"Fashion Art". Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina).
"Fashion Art". Museo de la Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).
"Arte–Santander´03". Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.
Galería Metta, Madrid.
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Bellas Artes, Santander.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
ESTAMPA´03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
"Fashion Art". Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).



En el observatorio Griffith. Los Ángeles, 2017.



Con Frank Baert en Universal Studios. Los Ángeles, 2017.

2002

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

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).



En Universal Studios. Los Ángeles, 2017.



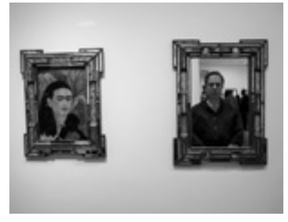
Ciria en su estudio con Helena Ramírez y José Luis Díaz Mejía. Fotografía Alexander Winax. Madrid, agosto 2020.

2001

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



En el MoMA ante la danza de Henry Matisse. Nueva York, 2017.



Museo MoMA. Nueva York, 2017.

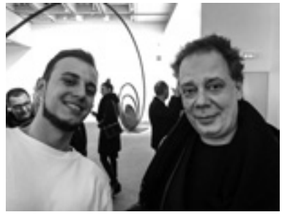
2000

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.

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.



En Los Barruecos. Malpartida de Cáceres, 2017.



Con Álex Ciria en la galería Marlborough. Madrid, 2018.

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.



Con Esther Esteban, Yossi Alfi, Teresa Salgado y Sue Alfi en Tel Aviv, 2018.



En el Golden Gate. San Francisco, 2011.

1998

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

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.



Estuche de la edición especial de ron Matusalén. 2017.

1997

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

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).



Exposición "Ataraxia". Galería Blanca Soto. Madrid, 2018.



Con Álex Ciria en Madrid, 2018.

1996

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

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.



Con Darrell y Mónica Nettles en Nueva York, 2018.



Con Javier Remedios y Darrell Nettles en Nueva York, 2018.

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).

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).



En la Biblioteca de Nueva York, 2018.



Con Soojung, Robert Morgan y Javier Remedios en Nueva York, 2018.

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.

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).



En una tienda de cómics. Nueva York, 2018.

1993

Galería Almirante, Madrid.
Galería Delpasaje, Valladolid.
Galería Ad Hoc, Vigo.
Galería Altxerri, San Sebastián.
Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

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).



Acción *Lost Identities*. En la inauguración de la exposición *Sin, Sobre, Tras (la pintura)*. Malpartida de Cáceres, 2018.

1992

I.C.E. Munich (Alemania).
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

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



En el Museo Vostell-Malpartida. Malpartida de Cáceres, 2018.

1991
Galería Al.Hanax, Valencia.
Galería Uno, Madrid.
C.C. Nicolás Salmerón, Madrid.

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


Ciria con Álex y Yago Ciria en Malpartida de Cáceres, 2018.

1990
Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
Galería Uno, Madrid.

1988
Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).


Ateneo Español de México A.C.
Ciudad de México, 2018.

1987
Galería Imagén–Doce, Sevilla.

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).


Ateneo Español de México A.C.
Ciudad de México, 2018.

1984
Galería La Ferrière, París (Francia).

Grand Palais, París (Francia).


Con Javier Remedios y Julio Vázquez. Ante la pirámide del Sol. Teotihuacán, México, 2018.

Premios, Becas y Presentaciones

2023
Presentación del libro "Ciria no está en ARCO". Auditorio Rafael del Pino, Madrid y Centro Pompidou, Málaga

2022
"Ciria no está en ARCO". Macroacción por la ciudad de Madrid y el Recinto Ferial de Ifema, Madrid.

2021
82 Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas (Artista invitado), Valdepeñas.

2018
Premios New York Summit (Premio Especial del Jurado), Nueva York (Estados Unidos).
Premio Fundación "Ayúdate a dar". (Premio al Artista 2018), Ciudad de México (México)..

2017
Premios MadWomen Fest. (Premio Especial "MadWomen), Madrid.


En el Museo Nacional de Antropología.
Ciudad de México, 2018.


Inauguración de la exposición Windows. Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC).
Bucarest, 2014.

2013
Presentación del documental "Ciria, Pronounced Thiria", invitado por el Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York y por el Museo Martin–Gropius–Bau, Berlin.

2012
IV Edición Premios Descubrir el Arte (Premio Artista Revelación), Madrid.

2009
Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2008
Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Revista Wallpaper Primer Premio Internacional a la mejor decoración de Iglesia.


Con Salvador Clotas y el Embajador de España, Luis de Grandes, en la exposición *Windows*. Bucarest, 2014.

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).


Inauguración de la exposición Windows. Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC).
Bucarest, 2014.

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).



Invitación inauguración de la exposición *Windows*.
Bucarest, 2014.

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).



En el primer estudio de Londres (Shepherdess Walk), 2014.

1995/96

Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.



Con Esther Esteban en Manchester. Inglaterra, 2014.

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).



Segundo estudio de Londres (Mallow Street), 2015.

1993

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



En la XIII Bienal de Arte de La Habana, 2019.

1992

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



En el domicilio de su infancia (79 Richmond Grove, Longsight). Manchester. Inglaterra, 2014.

Colecciones y Museos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Albertina Museum, Viena (Austria).
Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo–Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas (Estados Unidos).
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard, Palma de Mallorca.
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (México).
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.
Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).
National Gallery, Kinsgton (Jamaica).
Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
Calcografía Nacional, Madrid.
Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).
Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia).
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.



En la entrada del Museo Metropolitano. Nueva York, 2018.



En el interior del Museo Metropolitano. Nueva York, 2018.



Acción *Lost Identities.* Nueva York, 2011.

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



Los príncipes de Asturias con el presidente Martinelli y su esposa en viaje oficial a la República de Panamá (ante una obra de Ciria), 2012.



En el estudio de La Guardia Place. Nueva York, 2010.



En el estudio de La Guardia Place. Nueva York, 2010.