



CIRIA

PALABRAS NÓMADAS

Antología crítica
(Primera década del XXI)


FUNDACIÓN CIRIA

Telefónica

Ciria / Palabras Nómadas

Antología crítica (Primera década del XXI)

Patrocinador: Telefónica / Fundación Telefónica

Textos: Andrés Isaac Santana, Cristina García-Lasuén, Fernando

Castro Flórez, Julio César Abad Vidal, Alicia Fernández, José

Manuel Ciria, Javier Hontoria, Abel H. Pozuelo, Guillermo

Solana, Ángel Antonio Herrera, Ivan de la Torre Amerighi,

Mercedes Replinger, Marcos-Ricardo Barnatán, Donald Kuspit,

Valerie Gladstone, Carlos Delgado, Patrick B. Goldstein

Diseño Gráfico: Javier Remedios / RemediosCreativos

Coordinación y correcciones: Esther Esteban

Fotografía: José F. Lorén, 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 primera 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 en Español: 2200 ejemplares

Edición en Inglés: 300 ejemplares

Primera edición: Junio de 2016

Depósito legal: M-20353-2016

ISBN 978-84-608-9110-9

Impreso en España

Agradecimientos del artista: El libro que sostiene entre sus manos viene a ser el segundo volumen de una colección organizada por décadas. Tal como ocurría en la publicación previa (**Las formas del Silencio** que englobaba los años 90 y se editó en el 2004 por Antonio Torres y Sotohenar), me veo obligado a mostrar una inmensa gratitud a muchísimas personas que me han ayudado durante los diez primeros años del presente siglo. ¡A todos, mil gracias! Mi agradecimiento en primer lugar, a mi padre, **Santiago Ciria**, que aunque tuvo que dejarnos precisamente en el año 2010, sigue siendo mi mejor amigo y continua dándome fuerzas y apoyo. Sufrió mucho cuando en el 2005 trasladé mi estudio a Nueva York; recuerdo que bajaba al portal de su casa con los ojos llenos de lágrimas cada vez que yo debía volver a Manhattan. A mi madre, **Gloria Baraja**, por estar siempre ahí, por su incondicional apoyo, por su inmenso amor. A mis hijos, **Álex** y **Yago**, que han tenido la mala suerte de tener un padre artista, pero que siempre están dispuestos a ayudarme en el estudio sin importar lo desagradable de algunas tareas. Gracias por sus infinitos besos y abrazos. A mi actual compañera, **Esther Esteban**, por su amor, por su paciencia, por mantenerse a mi lado y darme inspiración, por su bondad. A **Fernando Gallego**, **Alejandro Sáez**, **Tina** y **Ernesto**, **Pilar Serra**, **Salvador** y **Carolina**, **Javier Castro**, **Antonio Prates**, **Agostinho Cordeiro**, **Luis Díaz Güell**, **Berta**, **Yossi Alfi** y **Sue**, **Annat**, **Doron Polack**, **Mira Bauer**, **Nacho Vicens**, **Iván Dasto**, **Paul** y **Annie**, **Paco**, **Gonzalo** y **Elena**, **Fernando** y **Juan Silió**, **Pedro Peña**, **Moisés**, **Juan Carlos Vidal**, **Romana** y **Miguel Ángel**, **Jesús Silva**, **Consuelo Ciscar**, **Pepe Sanleón**, **Titto Ferreira**, **Mario Legorburu** y **Begoña**, **José María Luna**, **Chema** y **Sonia Parrado**, **Gema** y **Armando**, **Begoña Malone**, **Christopher Cutts**, **Dominique** y **Michel**, **Alma Noblia** y **Alma Ramas**, **Belén** y **Daniel**, **Margarita** e **Ignacio Zuloaga**, **Ricardo Viera**, **María José Aranzasti** y **Fernando**, **Manuel Villanueva** y **Amparo**, **Paco González**, **Víctor Esteban** y **Rosario**, **Miguel Ángel Cortés**, **Jaime Morate**, **Paula** y **Luis**, **Juan Pablo** y **Marta**... A todos mis seguidores, clientes y coleccionistas. A todos mis amigos en Telefónica, **César Alierta**, **Luis Abril**, **Javier de Paz**, **Eduardo Zaplana**, **Carlos López Blanco**, **José María Sanz-Magallón**, **Amalia Montes**, **Patricia Larraz**... También a mis amigos en Nueva York, **Darrell Nettles** y **Mónica**, **Carole Newhouse**, **Stefan Stux** y **Andrea**, **Donald Kuspit**, **Robert C. Morgan**, **Valerie Gladstone**, **Patrick B. Goldstein**, **Georges Armaos**, **Paco Lera** y **María**, **Belén** y **Fede Ysart**, **Jason** y **Mencia**, **Jo Ann Perse**, **Guido** y **Jean Nestares**, **Luz Miriam Toro**, **Manouch** y **Sophie**, **Sandra** y **Antonio**, **Fernando Villalonga** y **Fina**, **Joana Cartagena** y **Tito**, **Román Ollarzun** y **Begoña**, **Ana Mora**, **Lenny**, **Carmen Arpal** y **Alberto**, **Javier Martínez** e **Inma**... A todos, ¡muchas gracias! También mi gratitud y mis disculpas a aquellos que sin querer he olvidado mencionar durante la redacción de este listado.

Fotografía de cubierta:

Asustar a un notario con una manzana cortada. (Fragmento).

Serie Sueños Construidos. 1999.

Mixta sobre soportes diversos. 250 x 250 cm.

Colección particular, Madrid.

<< **Sueño de un poema rojo**

Serie Máscaras de la Mirada. 1996.

Óleo sobre lona plástica. 146 x 114 cm.

Colección Bankia, Madrid.

6 SUSURROS QUE LLEGAN **Andrés Isaac Santana** **11** EL IMÁN ICONOGRÁFICO **Cristina García-Lasuén**

22 RETRATO DEL ARTISTA COMO BRICOLEUR. ODDS AND ENDS EN LA PINTURA DE JOSÉ MANUEL CIRIA

Fernando Castro Flórez **34** LOS INESTABLES CIMIENTOS. NOTAS A UNA NUEVA SERIE DE CIRIA

Julio César Abad Vidal **40** ANIMAL FRONTERIZO **Alicia Fernández** **44** POSTRIMERÍAS DE GLOSA

LÍQUIDA Y EL CABALLO DE PROTÓGENES **José Manuel Ciria** **50** DONDE SE INTENTA ESCRIBIR DE UNA

PINTURA QUE, SEGÚN MI HIJA, ES MUY RARA **Fernando Castro Flórez** **58** INTERSTICIOS: REALIDADES

SUBYACENTES **Javier Hontoria** **68** EL SUEÑO DEL CONSTRUCTOR **Abel H. Pozuelo** **78** SALPICANDO

LA TELA DE AGUA **Guillermo Solana** **86** EL DUEÑO DEL VOLCÁN O, EL PREFERIDO DEL INCENDIO O,

SALVAJE ES EL QUE SE SALVA **Ángel Antonio Herrera** **92** DE LO QUE ACONTECE ANTE UNAS FAMOSAS

OBRAS DE PINTURA Y DE OTROS EXTRAÑOS E INAUDITOS ARTIFICIOS DIGNOS DEL INGENIO DE SU

CREADOR **Iván de la Torre Amerighi** **102** EL PINTOR EN NUEVA YORK **Mercedes Replinger** **114**

ABECEDARIO: CIRIA / GILGAMESH **Marcos-Ricardo Barnatán** **120** EL MODERNISMO TRÁGICO: LAS

PINTURAS LA GUARDIA PLACE DE JOSÉ CIRIA **Donald Kuspit** **130** ADENTRARSE EN LO DESCONOCIDO

Valerie Gladstone **142** CIRIA. LA PIEL DE LA PINTURA **Carlos Delgado** **155** LA PINTURA DE CIRIA, UN

ALARDE DE COMUNICACIÓN **Patrick B. Goldstein**

Susurros que llegan

Andrés Isaac Santana

“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato;
empieza, aquí, mi desesperación de escritor.
Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio
presupone un pasado que los interlocutores comparten;
¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph,
que mi temerosa memoria apenas abarca?”
Jorge Luis Borges. El Aleph.

Pervertir, alterar, subvertir, ensuciar, copular, gozar, lubricar, gemir. Estos y no otros parecen ser los principios activos de un hacer pictórico que se presenta como un acto de fe y de rabia. La pintura toda, en su expansión y desborde, se avista en el horizonte como un ejercicio de realización en sí mismo. No disimula su fuerza y se agasaja con los dones del éxtasis. Esos que resultan de la satisfacción más plena. Como floraciones recurrentes e intrincadas en la especulación matérica y en la gramática solapada de los gestos, estas obras nacen como manifestaciones –más o menos claras– de la vida misma. Explicarlas, algo que persiguen los textos aquí reunidos, es, de por sí, un disparate. Es como si instrumentásemos una asignatura para ensañar a vivir u otra para ensañar a mirar. Ambas sustentarían la evidencia de un delirio, el certificado de una torpeza que practica ademanos de ingenuidad. La pintura se salta, con licencia extrema, la tiranía de la palabra, disiente de su peso y de su legado. Ella busca existir en plenitud, resguardando su autonomía sin la convalecencia del verbo que la nombra, que la dice, que la dibuja. Y lo hace porque toda sintaxis que se esboza sobre ella advierte de los signos de la limitación y de la inexactitud. Ninguno de estos textos es completo, ninguno satisface, ni por asomo, el universo que ella engendra. Son, tan solo, apuntes, datos, susurros que llegan por escrito desde esas subjetividades extrañas que se aproximan a la superficie de una u otra manera. Ante nuestra limitación evidente, la pintura dispara su propia inventiva y avidez, se emancipa de sus *decires*. Sí la historia existe de su escritura, la pintura nos asalta por su misma ilusión e instinto de permanencia.

Sin embargo, y paradójicamente, resulta indispensable la apuesta escritural, la convención discursiva que pasa por real y que

asumimos como cierta. Nuestra agudeza depende de la eficacia con la que escogemos esos trazados verbales, esos inasibles horizontes de palabras con las que articular un texto que dé cuenta de que la pintura ocupa un *lugar*, se hace como *hecho*, se revela como un *signo*, como desvío del instinto, como pretexto hormonal. Pero la línea que separa la muerte de la pintura de la ineficacia del verbo es tan delgada que la idea del texto perfecto, acabado, arrogante en su decir y en sus modos, proclama –de facto– la bancarrota de la ilusión. Para no haber texto sobre la pintura tendría que extraviarse la fijeza que esta deja tras su paso, el silencio tendría que devorar la materialización del signo, la pintura tendría que dejarse vencer por el agua. Y solo así, en ese desgaste, se pavonearía con otros rostros multiplicados y travestidos en el espejo de su existir.

Cuándo intento advertir no es la posible torpeza o la limitación de estás mismas palabras, sino la caducidad de modelos de decir, la quiebra de ciertos enunciados que de expansivos y universales terminan por ser reduccionistas a rabiarse, de interpelantes devienen en caricatura de su propia insubordinación. De lo que se trata no es de aportillar el cuerpo de la pintura con la palabra altisonante que se acomode a lo que –de antemano– había pensado sobre ella. En su lugar se antoja la gramática aviesa y no otra, ese decir que juega con la maniobra barroca que tiene constancia de la huella pero que no habita en su centro: la vuela, la mira desde lejos, intenta olvidar su silueta. El decir sobre la pintura ha de abandonar el fetichismo gustoso del hallazgo de *lo dado*, de *lo acabado*, de *lo preciso* y *concreto*, para burlar toda noción de gravedad y de espesura. Es en esa disidencia donde habita el don de la palabra y donde los signos pictóricos se reconcilian con sus desvíos retóricos.



Víctimas I - Lo efímero de la existencia
Serie Cabezas de Rorschach I. 2001.
Óleo, grafito y collage sobre lona. 220 x 220 cm.
Colección particular, Valencia.

Víctimas IV - Abatimiento
Serie Cabezas de Rorschach I. 2001.
Óleo y grafito sobre lona. 220 x 220 cm.

Víctimas III - Magen David
Serie Cabezas de Rorschach I. 2001.
Óleo y grafito sobre lona. 220 x 220 cm.



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 en una relación de dependencia en la que reinará, para siempre, el amor y el odio.

José Manuel 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. Es amplísimo el ramillete de textos que se despliega sobre su obra. Y esa expansión de “la mirada escrita” 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?

Seguramente pueda pensar que los textos aquí reunidos no dicen nada o que honran la *angularidad* en beneficio de esos extraños paradigmas de corrección; pero no, no resultaría cierta esta afirmación. Al menos no resultaría cierto del todo. Los textos que se organizan aquí sí que

alcanzan a decir, a describir, a puntar, a husmear, a reconsiderar las múltiples dimensiones estéticas del cosmos–Ciria. Es menester entonces detenernos en el hecho y en el sentido de esa escritura y de sus perfiles. Cabría interrogarse sobre la manera en la que la pintura de Ciria *se escribe, se piensa* o se dispone como objeto y como pretexto del ensayo. Cuando la pintura se apresta a *ser escrita* es escorada por múltiples recelos. El relato en torno suyo es un espacio acechado por los fantasmas de los modelos operantes, sujeto –también– a la intimidación profanada por esos que miran desde fuera y que anteponen la *lógica* a la *emoción*, el principio reactivo al esfuerzo dialogante, la postura vertical frente a la seducción de los paisajes horizontales. Nuestra(s) escritura(s) debería(n) abandonar esa imagen de la soberbia universal aunque contengan –sin complejos– cierto pronunciamento o contestación más o menos bravucona. Esa misma *escritura*, que ahora se condensa en estas páginas enfáticas y perversas, ha de renunciar al complejo de la totalidad sin causa porque ello condiciona y desfigura un contexto de aproximación, a todas luces conflictivo, donde *el otro* (yo mismo) puede intervenir pero no tendría por qué marcar las pautas de esa danza de palabras que siempre, y por encima de toda circunstancia, resultará insuficiente, palmaria, ridícula incluso.

Si la pintura de Ciria se definiera a sí misma por lo que se escribe de ella, si esa pintura 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 más allá (o más acá) 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 re–escribirla 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.

Sus mejores relatores serán entonces los que desautoricen esa misma dimensión áulica de la palabra para acrecentar el valor del *signo* por sí mismo. Ese *decir* debe obedecer, por fuerza, a un alfabeto morfológico y estilístico, sin que por ello, la palabra (esas y aquellas palabras), tiendan a malversar la *materia pictórica* con arreglo a una re–organización de su misma estructura y densidad cultural. Con esto no digo que los modelos pretextados sean

indignos, sino que es momento de forzar la mayor abstracción del pensamiento para fundar otra escritura. La sintaxis tiene que ser otra y cuando me refiero a ella no hablo sólo de la estructura del período gramatical que dicta la academia, sino de esos posibles modos, disidentes o concertados, desde los que la lógica y la generación continua de sentidos, discurren en los dominios de la organización o del desorden. El texto sobre Ciria o sobre su pintura (acaso lo mismo) debe subvertir la restricción estética de la escritura historiográfica y crítica, entendiéndola ahora como un gesto autónomo de creación en el que, pese a la trabazón categorial de otros ensayos, experimente una beligerante emancipación del drama de la escritura. Su pintura es pura expansión rabiosa y desbordante, por lo que su texto ha de traducir esa naturaleza, ha de emular la polifonía contenida en esa superficie. De no ser así, la idea, esa materia deliciosa para la disidencia y el pensamiento tránsfuga, abdicaría ante su carcelero.

El ensayo no es sino un texto de corte experimental que promueve la libertad de las ideas, lo mismo que el carnaval supone una dispensación exagerada de la máscara. En la escritura ensayística, donde prevalece el estilo por encima del impulso bulímico de la jerga, el placer por el debate de las ideas se vuelve intensamente superior a la profundidad misma que ellas reclaman en otras coordenadas de sentido. La idea, fuerza genésica y seminal de este formato, se revela más poderosa que la demostración u obstinación de probar o refutar cada tesis, cada hallazgo, cada posible verdad.

El trazado dramático de la pintura de Ciria sustantiva una preocupación analítica, sin duda. Pero su apariencia es más visceral que intelectual. Releva 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. De ahí que su pintura no ofrezca respuestas ni soluciones, sino que, a diferencia de ello, interroga, interpela, demanda la construcción 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 pintura y su universo escritural.

En el ensayismo dudoso, la simulación centraliza la ideología del texto; en el auténtico, la pulsión relacional y asociativa desplaza el simulacro a favor de una verdad atravesada por el placer de decirse siempre a sí mismo. La refracción propia, el



Cabeza borradora

Serie Cabezas de Rorschach I. 2005.
Óleo y grafito sobre lona. 170 x 170 cm.

temperamento de la escritura audaz, sustituyen la parodia por el sarcasmo, otorgando un espacio al “yo reflexivo” que habla con todos sus “otros”.

Dicho esto, la libertad de lectura, la del texto [o los textos y LA PINTURA] que componen este volumen, se convierten en un hecho disfrutable en la medida en que la linealidad que otras narrativas proponen, se reemplaza aquí por la *opción personal* de la fragmentación y por esa displicencia turística que marca la ida y la vuelta recurrente en (y desde) todas las direcciones del texto y de la imagen. El nomadismo de estos enunciados, la peregrinación de las ideas, el abastecimiento de barcas que transitan por estos canales de la interpretación, se corrobora en un hecho irrefutable: la articulación de una *perspectiva crítica* asistida por la democracia en el gesto de arbitrar y de administrar –con independencia y autonomía soberanas– el conocimiento dispensado en esta multitud de páginas. Su *corpus*, robusto y compacto, lo fijan dos grandes momentos visiblemente delimitados: los textos que configuran ese mapa enfático y el potente repertorio de piezas que “soportan” el peso de esa escritura. Su conjunto regala la más acuciosa cartografía de una parte considerable de esas lecturas que orquestan el *campo de sentidos* de este soberbio pintor. Todo escritor y todo pintor –lo sabemos–, es la suma de sus herencias anteriores, de sus pasos perdidos por otros universos escriturales y pictóricos

que alimentan la *sed* del nuevo texto y el vértigo ante el nuevo lienzo y que arrojan luz sobre la estatua de sus metáforas: la escrita y la visual.

De tal suerte, estas páginas, al margen de ampliar, apostillar y polemizar o complacerse con el discurso que rige la lógica de su pintura, son, también, otra parte sustancial del hecho pictórico en su totalidad. No actúan como añadidos protésicos ni como interrupciones abruptas de una erótica coital de la conquista. Son, en sí mismas, otra pincelada.

Esta segunda entrega, condensada en un gran esfuerzo editorial, ya tuvimos una anterior bajo el título “CIRIA: Las formas del silencio. Antología crítica, los años noventa”, es un loable y rotundo ensayo en toda regla. Un despliegue de páginas enfáticas y viscerales (unas más; otras menos) que recuperan para sí los dones y la gracia de la escritura, de la buena escritura. Esa que cada vez más se extravía en la impostación y en el ejercicio de la improvisación. Solo queda leer, solo queda experimentar ese placer que se escabulle cuando el texto es consumido. Solo queda mirar esa pintura y quedarse allí o aquí, dentro o fuera, pero siempre en ella, soportando su peso y su gracia.

Desperté y la pintura (con o sin letra) estaba allí. El lobo estepario no había podido con ella. Sus fauces se advertían chorreantes de la materia, la pintura vomitaba en su garganta. Y su aullido respondía al dolor de no haber podido devorarla en su totalidad.

Texto catálogo exposición “Quis custodiet ipsos custodes”. Galería Salvador Díaz. Madrid, Septiembre 2000

El imán iconográfico

Cristina García–Lasuén

I – LA GIORNATA

Haciendo buen uso de su prolífica capacidad creativa, Ciria muestra simultáneamente dos grandes exposiciones¹ diametralmente diferentes, si no fuera porque el signo del autor asoma en ambas con la misma coherencia.

En su próxima exposición en Bélgica –*Glance Reducer (Compartimentaciones)*–, la pintura en el soporte es el medio del que se sirve para expresarse. Declama en sensaciones. Las manchas características de Ciria, de apariencia casi biológica, comparten espacio con el eterno referente iconográfico de lo ortogonal o geométrico –a veces, apenas esbozado–, que incorpora a sus lienzos. En esta ocasión, la obra simula tratar varios sucesos al tiempo. Cada pintura aparentemente está compuesta a su vez de varios cuadros distintos, de menor tamaño que, como piezas de algún juego de habilidad, encajan unas en otras para conformar una pieza multifacial.

Lejos de pensar que el origen es fortuito o azaroso, se adivina una intención global compositiva de la que se desprende el impecable resultado artístico. Se percibe enseguida que no son piezas diferenciadas, sino que lo que se nos muestra son sucesos conexos que se producen más allá de una trama geométrica. Vemos las composiciones a través de una especie de malla. De ahí que el título sea “Compartimentaciones”. La pintura se mueve dentro de una geometría orgánica, que seduce, además, por lo engañosamente contradictorio. ¿Puede tener apariencia orgánica la geometría pictórica? Desde luego, Ciria nos convence de que efectivamente ambas pueden convivir en perfecta “cohabitación”. El estatismo y rigidez cuadrangular, con las mórbidas imágenes pre–biológicas; la forma racional y el origen sensual.

Y ese desarrollo creativo de lo aparentemente contradictorio y a la par complementario, reclama aventurar un dato. Hace cuatro años Ciria fue a Roma becado por la Academia Española. Allí encontró afectos, afinidades, pero sobre todo, disfrutó de la belleza augustiana con la intensidad que produce la emoción. Desde los inmensos ventanales de su ático –de casi 5 metros de altura–, articulados, divididos en cuadrículas vítreas, poseía una privilegiada vista de la ciudad. En todo momento, la imagen que

obtiene Ciria de la antigua Roma, es una visión fragmentada, como observada a través de un gigantesco Velo Albertiano. La percepción del mundo observado, aquel lleno de agitación y vitalidad, transcurría entre los duros perfiles arquitectónicos cuadrangulares. Lo biológico recorría lo geométrico sin apercibirse de los cercos, sin someterse a su mandato espacial. Las compartimentaciones geométricas serían la razón para adecuarse al marco y la razón para sublevarse del espacio.

Si bien es cierto que el concepto de *compartimentaciones* ya lo había definido previamente, las constantes referencias en la pintura de Ciria hacia lo geométrico y hacia lo orgánico, encuentran perfecta comunión en la soledad de su cuarto italiano. Para Ciria, la ciudad del Lacio, es sin duda mucho más que una bella ciudad, por lo que sus retornos de ensoñación no son infrecuentes. Innumerables retazos melancólicos al tiempo allí vivido quedan reflejados en su obra en numerosas exposiciones y esta nueva cita, por fortuna, no es una excepción.

Este grupo de obras: “Compartimentaciones”², es la puesta en marcha de una consecuencia artística lógica. El recuerdo de una Roma reticulada permanecía inmune al transcurso del tiempo. La trasposición de la misma a un soporte adecuado, es lo que ahora Ciria nos muestra. Y aunque el soporte físico sean lienzos, la exquisita técnica de la ejecución al fresco es la que permite reproducir su romana imagen albertiana. Con la misma delicadeza y devoción con la que el pintor fresquista atiende el muro húmedo, impacientemente preparado para definir y pigmentar, así Ciria compartimenta la imagen en varias cuadrículas o “giornatas” vitales, plenas de color y significado.

Parece que quisiera darle a cada retícula la posibilidad de ser algo distinto y a la vez formar parte coherente del todo. Como si de su diario italiano se tratase, cada “giornata” se singulariza –cada día es diferente–, a la vez que es una página –imagen– más del tiempo global transcurrido. Será ese el motivo por el que los lienzos presentan primero unas “jornadas” que comienzan coquetas, expectantes, sensuales, llenas de colorista protagonismo e inquieta aparente felicidad para, como en la memoria nostálgica, ir perdiendo definición cromática, produciendo neblinas de matices sepias.



> **Compartimentaciones VII**
Serie Máscaras de la Mirada/
Suite Compartimentaciones. 2000.
Óleo sobre papel. 135 x 100 cm.
Colección particular, Madrid.

> **Compartimentaciones I**
Serie Máscaras de la Mirada/
Suite Compartimentaciones. 2000.
Óleo sobre papel. 135 x 100 cm.
Colección particular, Madrid.

> **Compartimentaciones VI**
Serie Máscaras de la Mirada/
Suite Compartimentaciones. 2000.
Óleo sobre papel. 135 x 100 cm.
Colección particular, Madrid.

> **Compartimentaciones IV**
Serie Máscaras de la Mirada/
Suite Compartimentaciones. 2000.
Óleo sobre papel. 135 x 100 cm.
Colección particular, Madrid.

Polyhymnia
Serie Sueños Construidos. 2000.
Óleo sobre soportes diversos. 150 x 130 cm.

Esta exposición, protagonizada por la pintura de color ensoñadoramente unida a los bellos recuerdos de las “giornatas” romanas, retrata delicadamente, en definitiva, el mundo sensible de Ciria.

II – EL IMÁN ICONOGRÁFICO

En la exposición que recoge este catálogo, en la Galería Salvador Díaz, se aprecia que la pintura no es ya el único ni el más potente medio del que se sirve Ciria como expresión artística. Y sin embargo hay pintura. En algunos lienzos el color y

los pigmentos se han reducido al “mínimo existencial”. El mundo sensible cede paso al concepto. La idea reta al sentido.

En una primera impresión, apenas furtiva, parece que reconozcamos esa imagen en algo ya visto y admirado. Algunas obras son un guiño cómplice a los bodegones, naturalezas muertas de la etapa del cubismo sintético. En una pieza, se observa el fragmento de un periódico, que nos refuerza la idea de “Le journal” de Picasso o de Braque. En otra, la negra silueta de una guitarra española. “Deseo





Dibujo de Álex y guitarra cubista

Serie Sueños Construidos/Suite Imanes Iconográficos. 2001.
Óleo sobre soportes diversos y aluminio. 150 x 140 cm.
Colección particular, Madrid.

Naturaleza muerta con pintura

Serie Sueños Construidos/Suite Imanes Iconográficos. 2000.
Óleo sobre soportes diversos y aluminio. 150 x 140 cm.

reducir el color, quebrar de nuevo ‘Sueños Construidos’ a instancias de la simbología cubista. Poner telas pegadas y volver en parte a ‘Manifiesto’. En este grupo de obras, intento reducir y amortiguar lo expresivo. No pretendo regresar hacia una pintura académica, nada más lejos, y en el ‘collage’ y la sobriedad del color encuentro una vía, no así en los diferentes elementos que construyen las composiciones. Ahora los tonos se incorporan por medio de planos pintados o mediante soportes de diversos colores. La totalidad de las obras que conforman la exposición, responden a una mezcla entre ‘Sueños Construidos’ y ‘Manifiesto’ ”.

En esta ocasión, Ciria muestra una vez más, su coherencia artística y su capacidad pictórica, siempre cambiante, evolucionada, pero al mismo tiempo reconocible. Ciria pertenece, por derecho propio, a ese escogido y no demasiado amplio número de artistas que poseen lo que Bruno Zevi llama el “Catálogo”. Esto es, el conjunto de formas y estilos que singularizan la obra de un determinado autor y lo hacen identificable a pesar de las diferentes visiones que pueda presentar a lo largo de una dilatada trayectoria artística. La fuerza de las imágenes, volúmenes, palabras, notas musicales..., creadas, delatan la procedencia. Por tanto, es indiferente el soporte en que se apoye la obra o las tonalidades que lo compongan, la cantidad

de materia empleada, o cualquier otra circunstancia, pues lo que comúnmente se llama “el sello o impronta” descubre con claridad al autor. Inútil sería esconderse bajo un seudónimo, pues la obra confesaría inmediatamente al agente inductor.

Muchos grandes autores poseedores de un magnífico “catálogo”, lo han desarrollado con eficacia y profusión. Algunos lo han dilapidado en fatales ocasiones; otros lo han vulgarizado utilizándolo “ad nauseam”. Finalmente también están los que, lamentablemente, se han visto prisioneros, inmovilizados dentro de su propio estilo, teniendo que acomodarse a lo que pensaban se esperaba de su “catálogo”. Peor suerte han corrido los que han creído ver en la anécdota, su “catálogo”, pues han reproducido ésta, –sin rubor–, esperando que el detalle justifique por sí sólo, el todo.

Señalan W. Worringer, Giedeon y H. Read, entre otros, cómo desde los más remotos tiempos, las motivaciones del hombre para crear han sido, fundamentalmente, la angustia y el miedo. Si bien algunos autores discrepan de dicho aserto, hay en las realizaciones de algunos pintores de hoy día, una más que sospechosa coincidencia en los cambios evolutivos. Puede que el motor de la uniformidad no sea el miedo a no estar “a la última”, no saber crecer con los tiempos, o de no ser capaz de seguir creando juvenilmente. Quizás, ocurra incluso, que las galerías de arte no provoquen angustia, ni intenten imponer estilos, modas, tonos, para que las obras resulten más comerciales. Pero provoca extrañeza esa fecunda telepatía pictórica. Como si de una sola mente y espíritu se tratase, se comprueban cambios colectivos al unísono. Parece más bien una bella coreografía multitudinaria, que otrora incorporaba algo de figuración en la obra, luego “drippings” varios, y lo penúltimo: los lienzos esterilizados, higienizado el gesto, los colores “limpios”, claros, casi ácidos, de marcado espíritu norteamericano.

Se denuncian los anatemas abetunados propios de nuestra tradición pictórica más fecunda, para abrazar con el fervor y la intransigencia del converso, la escritura foránea propia de otra cultura. Sin duda, se parte de una desventaja apriorística; no es sencillo hacer una magnífica obra americana en nuestro país, sin caer en una no muy buena realización americanizada o en una españolada, –exceso histriónico que se alcanza cuando se pretende emular lo de fuera–.

Es cierto que el artista tiene casi obligación de ir más allá de los estrechos límites de la tradición, pero también es cierto que la evolución, si no es artísticamente coherente, e individualmente asumida, sino forzada por motivaciones inconfesables, pasa siempre cruel factura. La obra es la primera en denunciar la falsedad. Las consecuencias perjudican claramente al autor



Ida y vuelta a Valencia

Serie Sueños Construidos /Suite Imanes Iconográficos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos y aluminio. 200 x 210 cm.
Colección particular, Oporto.

Yo también he recorrido los desiertos

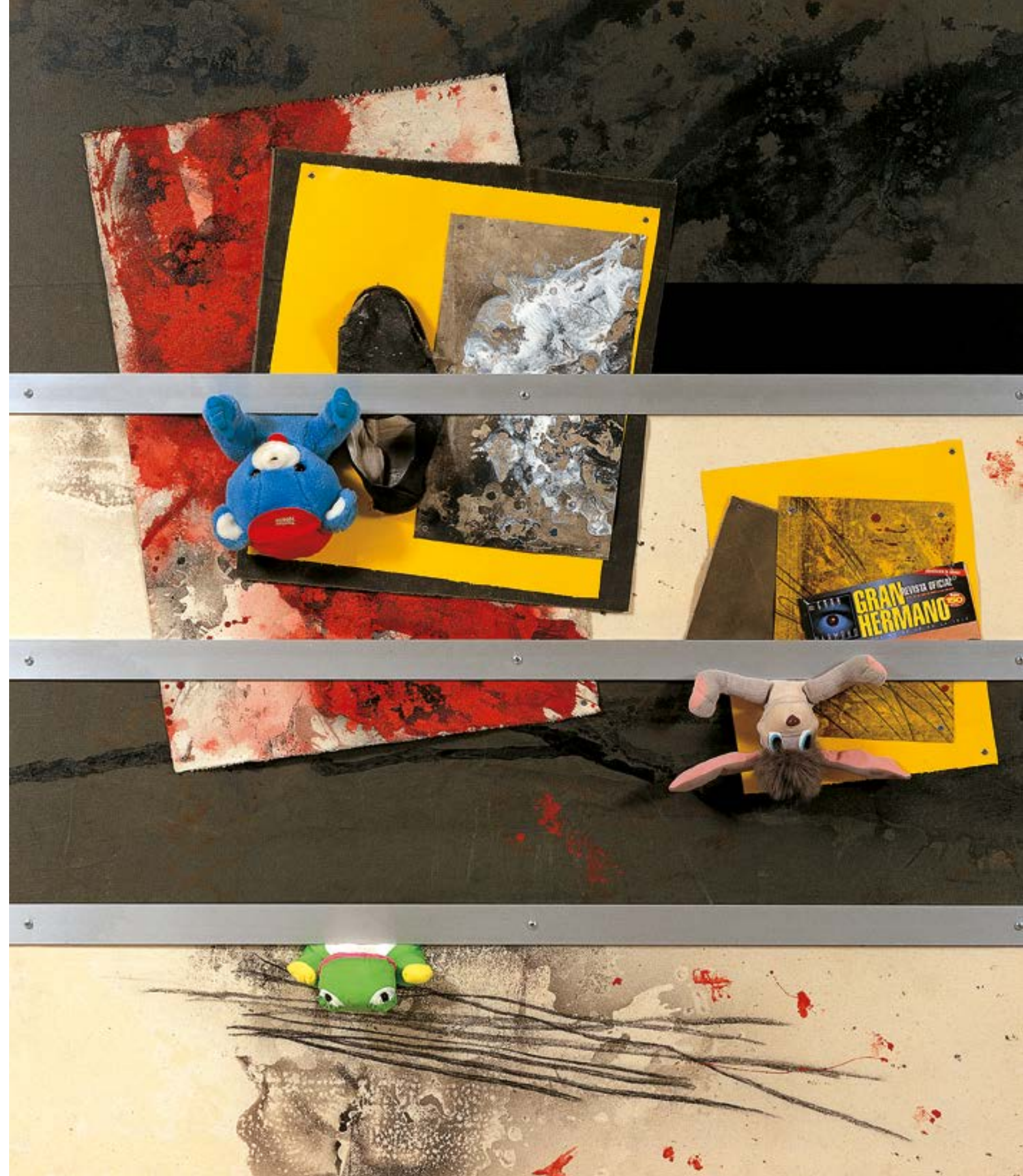
Serie Sueños Construidos /Suite Imanes Iconográficos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos y aluminio. 200 x 210 cm.
Colección particular, Madrid.

La cita

Serie Sueños Construidos /Suite Imanes Iconográficos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos y aluminio. 200 x 210 cm.
Colección particular, Madrid.

¿Eres capaz de repetirlo?

Serie Sueños Construidos /Suite Imanes Iconográficos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos y aluminio. 200 x 210 cm.
Colección particular, Oporto.



< **Alex’ toys**
Serie Sueños Construidos/Suite Imanes Iconográficos. 2000.
Óleo sobre soportes diversos y aluminio. 150 x 138 cm.

y al público. Tan sólo se beneficia el que comercia con el arte, pues consigue obras indiferenciadas y por ende sustituibles. Eliminada la característica que lo singulariza, el “catálogo”, son fácilmente intercambiables unos artistas por otros. Ahora, un mundo anidado de colores claros, sin resto alguno de pintura, llena estancias comerciales. Se agradece el gesto adusto de la ausencia de colores limpios de Ciria, el desgarrado trazo de su personal “catálogo”, que le lleva por un camino lleno de autenticidad y eficacia pictórica, en vez de copiar simiescamente³, al dictado estético de allende los mares.

La fuerte carga teórica que sustenta la obra de Ciria, le otorga mayor claridad al mensaje pictórico y también le singularizan en el gesto, por lo inusual. Su obra nos sorprende con una evolución pausada, sin innecesarias estridencias provocadoras, resultado de un crecimiento que surge naturalmente, como consecuencia de una más que probada capacidad pictórica y una fecunda coherencia conceptual. “*En infinidad de ocasiones, muchas de mis obras y la articulación de las series, obedecen a un patrón teórico*”.

La exposición actual aporta, un simbolismo al que no es ajeno el artista, siempre pivotando entre el concepto y los sentidos. En esta ocasión, en un pequeño grupo de trabajos, nos muestra unos fondos –lonas militares– divididos horizontalmente, por una gran barra plana de aluminio, que a modo de gigantesco imán atrapa tras de sí una serie de objetos, que nos resultan cotidianamente familiares. Se trata de la iconografía del momento. Junto al referente mediático de los mass–media, retazos de imágenes de revistas de mercado, recortes del último serial televisado, una inevitable bolsa de plástico de un gran centro comercial, de contenido incierto, el guiño cómplice al cubismo sintético y esa mueca de sonrisa que representa el oso de peluche boca abajo. La rosa blanca y su perecedera belleza, remiten a la poética de “Mnemosyne”.

Con esta obra, Ciria no sólo realiza un *imán iconográfico*, signo de nuestro tiempo, evidenciando lo que de relevante sugieren nuestros ocios, sino que lo materializa una vez más impecablemente, con fidelidad a sí mismo y a su “catálogo”. Esta exposición, en definitiva, retrata el mundo conceptual del autor. Realizado brillantemente, concluye creando un espacio sumamente atractivo, pleno de sugerentes motivaciones e inquietantes imágenes, de denso amargor y colorista melancolía como *Una tarde en el Circo*.

1 Me refiero a la exposición que se celebra en la Galería Athena Art de Kortrijk (Bélgica), simultánea a la que se celebra en la Galería Salvador Díaz de Madrid.

2 El grupo de trabajos titulado bajo el epígrafe “Compartimentaciones”, corresponde a una extensión y

profundización teórica propiciada por la serie “Máscaras de la Mirada” iniciada por José Manuel Ciria en 1995, que ha evolucionado en diferentes direcciones, dependiendo de los intereses específicos del artista.

3 Referido al experimento que Arnulf Rainer realizó con su pintura.

Visión Crucificada II
Serie Sueños Construidos/Suite Imanes Iconográficos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos y hierro. 200 x 250 cm.
Colección particular, Madrid.





Una tarde en el Circo

Serie Sueños Construidos. 2000.

Óleo sobre soportes diversos. 260 x 540 cm.

Colección particular, Madrid.

Retrato del artista como bricoleur.

Odds and Ends en la pintura de José Manuel Ciria

Fernando Castro Flórez



La declaración autoflagelante sobre esa tarea obsesiva que lleva a garrrapatear signos sobre una superficie, tensados por una alteridad que raramente se manifiesta no tiene, en principio, ninguna finalidad estratégica o cínica, antes al contrario, nombra algo sobradamente conocido: el texto es, con mucha frecuencia, estricto desperdicio. No salgo de la perogrullada si constato que la crítica y lo que grandilocuentemente se califica como “teoría” tampoco escapa de un destino absurdo, aquel que convierte a lo escrito en protocolo de legitimación, materiales que nadie está dispuesto a leer, acaso porque la sospecha confirmada es la de que tratan habitualmente de lo mismo: mezclan el elogio exagerado con las salmodias más patéticas. Mallarmé, por citar una autoridad literaria y, por tanto, en el terreno de la pintura un tanto heterodoxa, subrayaba que el sentido de la prosa que interviene como comentario estético era intentar emular el *lujo de lo visto*, aunque la distancia entre ambas “experiencias” fuera insalvable o, mejor, incomparable. Aunque he escrito numerosos textos sobre la obra de José Manuel Ciria, el primero de los cuales recurrió a la forma extravagante de “interrogatorio” a mi hijo que apenas había aprendido a hablar, creo que casi nunca he estado cerca de los aspectos vertebrales de su obsesión pictórica, entregado a merodeos en los únicamente testimoniaba mi más sincera admiración. Me ha costado muchísimo dar cuenta de la sorprendente mezcla de gravedad y levedad que caracteriza a esta obra *impar*¹ y tampoco he encontrado palabras propias adecuadas que sirvieran para reelaborar la idea de John Berger, que fácilmente puede ejemplificarse en Ciria, de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: “Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier



otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad”². Pero con todo no he quedado paralizado, sin duda, en esa satisfacción de ver, ni he puesto rienda a la urgencia y la invitación para interpretar, esto es, el *indicio*³ ha sido recubierto, vertiginosamente, por una escritura que ha oscilado entre la retorización, el citacionismo inevitable y, en gran medida, el testimonio de complicidad con alguien que entiende su arte como una *épica intempestiva*.

Sin duda, una de las “fuentes” de la *pintura moderna* es ese *automatismo* que Breton defendía en el primero de los manifiestos surrealistas como “una nueva y pura forma de expresión” destinada a desnudar los mecanismos inconscientes de la creación y provocar el flujo profundo sin el control de la racionalidad. Un proceso plástico vinculado a obsesiones en el que las potencias del azar y las sugerencias sexuales funcionan juntas⁴. José Manuel Ciria ha mostrado un interés por los planteamientos diversos del automatismo, sin por ello dejar de insistir en una necesaria clarificación de ese tipo de estrategia plástica: “Si observamos –escribe Ciria– la nueva abstracción que se está produciendo en esta década y tenemos un mínimo interés teorizante, necesitamos una revisión profunda del concepto *automático*. ¿Cuántos de nosotros estamos instalados en la metáfora de la fragilidad, de lo inestable, del tránsito, el residuo, el proceso, la obra inacabable, el tiempo detenido?”⁵. Es importante *subrayar la interrogación que introduce el “residuo”*, porque acaso en lo más abandonado, precisamente en lo marginal pueda encontrarse alguna clave de un trabajo que, por su presencia monumental, sofoca fácilmente a la interpretación. No es necesario, ciertamente, realizar la *arqueología de lo residual* en el arte moderno, teniendo en cuenta que desde la identificación baudeleriana entre el poeta, el trapero y el niño han sido muchos los momentos en los que volvía a plantearse la vindicación de la mirada que recoge aquello que

ha sido lanzado a los vertederos, ya sea en las ensoñaciones de Dalí en las que imagina a Duchamp convertido en el custodio de los excrementos acumulados en el ombligo de Luis XVI⁶, en esos “herederos” fluxus con su vagabundeo intermedial o, en el ámbito literario, en la sedimentación nihilista de Beckett. Es sabido que en las últimas décadas se ha realizado una recuperación de la noción de lo *informe*, apuntada por Bataille, como aquello que desubica⁷; ésta es una noción que desplaza el paradigma estético de la sublimidad, de la misma forma que cobra mucha importancia lo perverso, frente al discurso de la seducción característico del postmodernismo hegemónico. En el espacio perverso nada es fijo, todo es móvil, no hay una finalidad particular, de la misma forma que sobre las lonas Ciria despliega una actividad cotidiana o, en ocasiones, festiva, que *mancha* y, al mismo tiempo, crea las condiciones para dinamizar, automáticamente, el espacio pictórico.

La retórica del arte se abisma en una realidad escatológica: la civilización, según Lacan, es el desperdicio, la cloaca máxima. Y, sin embargo, ese dominio repugnante no es tan desazonante como parece, incluso ha llegado a convertirse en una cómoda gramática. “Lo informe, el riesgo de la existencia ya no genera angustia, por tanto, si es acogido como material lingüístico, como en los amontonamientos matéricos de Rauschenberg o como en el *Homenaje a Nueva York* de Tinguely (1960), o en las cáusticas manipulaciones de sonido de Cage. Y a la inversa, el lenguaje puede hablar de lo indeterminado, de lo causal, de lo transeúnte, ya que en ello saluda al Todo”⁸. Es indudable que buena parte de las celebraciones de lo informe se ponen bajo el signo de la utopía tecnológica, aunque también forman parte de una *dinámica*

interpretativa que da cuenta de diversos desarrollos del arte contemporáneo. Recordemos la lectura que Rosalind E. Krauss realizó de la decodificación que Twombly hacía de la horizontalidad de Pollock al poner, en primer término, la salvaje marca que no cede, aquello que no puede sublimarse, pero donde antes había curda violencia o manifestación del sinsentido, ahora encontramos un lugar en el que se formulan obsesivamente partes del cuerpo. El hecho de estar *sobre el lienzo* no es suficiente, porque podría ser la mera constatación de una superioridad velada al poner el lienzo en vertical, el deseo metafísico se reduce acaso al gesto crudo de mear sobre el lienzo o, en una clave lacaniana, una rivalidad del sujeto consigo mismo que conduce al tipo de violencia primaria. Desde Pollock se plantea el problema de cómo asumir la transformación de la pintura en charcos en el cuadro, cómo mantenerse en el terreno de lo informe, allí donde el registro del trazo y del indicio son los acontecimientos fundamentales: la agresión que marca. “Llegado a un punto se hizo patente que el acercamiento a esta figura sólo podría acometerse por medio de la *bassesse*, agachándose, descendiendo por debajo de la figura hasta el terreno de lo informe. Y también se hizo claro que el mismo acto de agacharse sólo podía registrarse por medio de un trazo o indicio, es decir, a través de la mancha que atravesaría el acontecimiento desde dentro, transformándolo en un acto de agresión y marca, indicio o clave”⁹. En la pintura hay un radical deseo vandálico de dejar un signo personal; Bataille señaló, en su ensayo sobre *L’Art primitif* de Luquet, que tanto el niño como el adulto necesitan imponerse a las cosas alterándolas y el proceso de alteración es inicialmente una actividad destructiva: únicamente después del vandalismo de las marcas destructivas

existía el reconocimiento por la semejanza y la creación de signos¹⁰. En el momento del origen, Bataille encontró no solamente la franqueza del azar al mismo tiempo que invocaba la imagen del niño o mejor de los *niños destrozones* que mantienen su energía desbocada en algunos pintores como Ciria que unen la pasión por la materia con la urgencia de imponer la urgencia de sus gestos.

Aludiendo, en muchas ocasiones, al deseo del código, incluso a una *fijación del azar*, también este creador ha dado muestras de poseer la pasión apropiacionista del *bricoleur*¹¹. En series de cuadros anteriores utilizó, más allá de su fascinación por las lonas, superficies “enrarecidas”, principalmente papeles pintados, apropiándose de lo que Schnabel llamó *calidad etnográfica* del material utilizado para pintar¹². Antes de comenzar a realizar ningún gesto, el espacio ya está pintado, la superficie que se ha dispuesto *ya está pintada*. Pero ha sido en sus últimos trabajos, desde la exposición en la galería Salvador Díaz en el 2000, cuando ha derivado, en cierta medida, hacia el *patchwork* o, en otros términos, hacia un collage en el que subraya la *objetualidad* de la realidad fijada en el lienzo. Uno de esos elementos, fijados al lienzo por bandas metálicas, que causó mayor estupefacción fue un oso de peluche (*Naturaleza muerta con flor*, 2000), colocado cabeza abajo, como si los blandos compañeros de la infancia fueran torturados en un tiempo donde sufrimos (Ketama *dixit*) “la epidemia de la tontería”. El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso, ya es nulo: “Ahora bien, la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia –la verdadera, el desafío victorioso del sentido, el despojarse de sentido, el arte



Magari ora lucidus ego I

Serie Sueños Construidos. 2000.
Óleo sobre soportes diversos. 250 x 500 cm.
Colección Santalucía, Madrid.



Magari ora lucidus ego II al VIII. (Variaciones posibles).

Serie Sueños Construidos. 2000.
Óleo sobre soportes diversos. 250 x 500 cm.

de la desaparición del sentido— es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella”¹³. Y sin embargo, el arte consiste, en un sentido radical en dejar siempre abierta o acaso un poco indecisa la vía del sentido, escapando del dogmatismo tanto como de la insignificancia. Ciria revela, en bastantes de sus textos y, por supuesto, en la conversación, su malestar ante la situación contemporánea del *curatorismo* en la que la pintura es sistemáticamente excluida y, sobre todo, se da carta de naturaleza a las mayores banalidades¹⁴. He hablado, en algunas ocasiones, de *peluchismo*, comentando obras en las que aparecen juguetes y referencias a la infancia traumática, a la que puede añadirse una singular fascinación por lo sucio y abyecto, esos restos de la resaca que forman parte del denominado *slack art*¹⁵. Con los peluches, Ciria *nombra la banalidad*, al mismo tiempo que da cuenta de la imposibilidad de la mirada inocente, manteniendo una singular predilección por las imágenes y objetos asociados con la infancia, ese territorio insondable que a veces aparece cargado por el aura de la melancolía y también retorna como algo reprimido o terriblemente distante.

José Manuel considera la incorporación de objetos como un simple gesto, “como un mero gesto expresionista de corte cuasi *automático*”¹⁶, algo que, como he indicado, tiene que ver con la sabiduría del *bricoleur*. Claude Lévy–Strauss recuerda cómo, en un sentido antiguo, *bricoleur* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: “el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte”¹⁷. Estoy refiriéndome a una actividad pictórica que implica un *arreglárselas uno con lo que tenga*, la necesidad de trabajar con un conjunto finito de instrumentos y de materiales heteróclitos. “La pintura de Ciria da a veces la impresión de ser caótica y azarosa, y sin embargo está cuidadosamente planificada”¹⁸, siendo la composición el resultado contingente de todas las ocasiones que se le ofrecen de renovar o de enriquecer sus existencias, “o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores”¹⁹. En el *bricolage* se interviene con un sentido extremo de instrumentalidad, pero al mismo tiempo que el sujeto rehace el inventario de las cosas que va a utilizar, trata ese material como si fuera un tesoro. Conviene tener presente que esos elementos coleccionados están preconstruidos; el *bricoleur*, ciertamente, se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un subconjunto de la cultura, operando no con los conceptos, sino por medio de signos: se produce un *desmantelamiento* en el que los significados se transforman en significantes²⁰. A esa *dislocación*

entre la estructura instrumental y el proyecto se añade lo que los surrealistas llamaron *azar objetivo*.

El sujeto, desprendido de sus apegos, debe descubrir el significado *donde pueda*, sin renunciar al placer inmediato de la contemplación de lo que son, estrictamente, arreglos artificiales. El juego irónico de similitud y diferencia, lo familiar y lo extraño, el aquí y el ahora (explícitos en el *bricolage*) son el proceso característico de la modernidad global. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del *bricolage* en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, “no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad”²¹. Me parece que esta descripción del *bricoleur* como aquel que elabora estructuras disponiendo acontecimientos o, mejor, residuos de acontecimientos, es eficaz también para dar cuenta de las obras últimas de José Manuel Ciria, un artista que ha subrayado, constantemente, la importancia de la ocasión y que, por supuesto, trabaja con despojos, *spolia*, con una lógica fluctuamente semejante a la del inconsciente²². “Separando, fragmentando, compartimentando el espacio, ‘desmigajando el Todo’ —usando las palabras de Nietzsche— consigue transmitirnos distintas versiones con un mismo acento, personalísimo, que asume el riesgo de no estar ‘garantizado por la unidad’”²³.

Claude Lévy–Strauss señaló, en *El pensamiento salvaje*, que la moda intermitente de los *collages*, nacida en el momento en que el artesanado expiraba, podría no ser más que una transposición del *bricolage* al terreno de los fines contemplativos²⁴. La introducción del *collage* en las vanguardias supuso una ruptura con el ilusionismo, la presentación de una nueva fuente original de interrelación entre expresiones artísticas y la experiencia del mundo cotidiano. Ese comportamiento tiene mucho de despedazamiento y violencia²⁵, una aproximación de realidades distintas que intensifica, según Max Ernst, las facultades visionarias²⁶. “¿Existe —se pregunta Ciria— la posibilidad de unir en una técnica y con un solo gesto, el método en tres tiempos de Ernst: abandono, toma de conciencia y realización?”²⁷. En la abstracción redefinida contemporáneamente se emplea, con mucha frecuencia, la composición mediante yuxtaposición²⁸, algo evidente en las permutaciones desarrolladas por Ciria a partir de la monumental pieza *Magari ora lucidus ego* (2000). “La intención del collage era romper los ‘cuerpos’ convencionales (objetos e identidades) que se combinan para producir lo que Barthes llamaría después ‘el efecto de lo real’”²⁹. Si, en un sentido, los *collages* de Ciria tienen que ver con esa *corporalidad fragmentada*, en una aproximación diferente, tal como Juan Manuel Bonet ha indicado, son como *páginas* en las

que fija toda clase de acontecimientos vitales³⁰. “Los *collages* de sus cuadros son como páginas de un diario donde van quedando cosas de las más variadas procedencias. Objetos que nos recuerdan la infancia, diversos hábitos o que son parte de la vida de Ciria como los dibujos de su hijo, el primer juguete, el recorte del diario, la tela de la decoración. Objetos y/o gestos automáticos y surgidos al azar, pero también calculados, son dispuestos sobre la superficie ‘dibujada’ por rastros de agua o de la lluvia, con una estrategia que el pintor acerca a la deconstrucción”³¹. La clausura de la representación, según ha señalado Ciria, no implica la negación de la composición clásica, y permite además una deconstrucción analítica en pintura de aquello que se nos antoje³². Efectivamente, las *construcciones* (pictóricas) *transtocadas* de Ciria tienen una mezcla de presencia y, al mismo tiempo, una manifestación de una procesualidad que la socava. Derrida sostiene que sólo porque no hay esa presencia plena es posible la experiencia, entre otras cosas, de la obra de arte³³. Hablando de la incorporación del *collage* en la serie *Sueños Construidos*, señala Ciria que tiene tres grandes parcelas o divisiones a la hora de incorporar la iconografía en el plano pictórico: “lo propiamente pictórico, la utilización de imágenes preexistentes (fotografías o soportes emulsionados) o la incorporación directa de objetos (a principios de los noventa los objetos incorporados a las superficies eran habitualmente planos: llaves, disquetes de ordenador, monedas, dibujos realizados con alambre, etc.)”³⁴. Señalaba que le interesaba una obra construida capaz de unir soportes diversos, generando de forma automática espacios compartimentados: el cuadro se termina por sí mismo, solucionando el contraste de materiales en apariencia incompatibles. Podemos recordar, en relación con los planteamientos de este

pintor, tanto la forma híbrida de impresión de Rauschenberg³⁵ o lo que Ullmer ha llamado *poscrítica*³⁶: combinación de *collage* y montaje.

En una época que ha convertido el juego y su dimensión agonística en terreno para la violencia de los clanes y el vómito colectivo, mientras el *bricolage* ha sido convertido en patético pasatiempo³⁷, Ciria se dedica a pintar sobre enormes vallas publicitarias, donde consigue imponerse a la imagen de Jack Daniels, Four Roses o un plato de salchichón, pero también ha dado una vuelta de tuerca más a su poética del exceso para integrar fotográficamente a sujetos desnudos sobre composiciones abstractas. En unas notas de proyectos, publicadas en el catálogo de la exposición *Quis custodiet ipsos custodes* (Galería Salvador Díaz, 2000) comparaba un cuadro de 200x200 cm abstracto con una fotografía del mismo formato en la que las lonas colocadas en estructuras ovoidales eran sustituidas por bañeras dentro de las que estarían negras desnudas. Cuando se contempla ahora a esa mujer gorda que tiene en torno a su cuerpo cinta de balizamiento resurge la idea de Bataille de la desnudez como un estado de comunicación, donde se supera un miedo primordial: esos sujetos han soportado la *cruda intemperie de la pintura*, se han manchado en un suelo enrarecido.

Bataille dedicó un ensayo al dedo gordo del pie, ilustrado por unas poderosas fotografías de Boiffard, en el que indica que lo que consideramos aberrante de esa parte del cuerpo es su contacto con el barro, una especie de vínculo con lo animal que tendría que segregarse. Las palpitaciones sangrientas del cuerpo deben permanecer ocultas, en el pie quedan restos de una existencia *caída*, allí se mezclan el sexo y la muerte, el barro pegado a nuestra urgencia de huir: “el aspecto desagradablemente cadavérico y al mismo tiempo vocinglero

y orgulloso del dedo gordo corresponde a esta derrisión y otorga una expresión sobreaguda al desorden del cuerpo humano, obra de una discordia violenta de los órganos”³⁸. Tras la radicalidad de la danza pictórica de Pollock los artistas asumen que sus *huellas* comenzarán a forma parte de la obra de una forma literal. El cuerpo, como una cultura semióticamente imaginada, no es una totalidad continua sino un montaje de símbolos y códigos convencionales. Los trabajos de Ciria son muy orgánicos, “plenos de erotismo, que se nos aparecen como surgiendo de la tierra, evocando sensualmente a la sensibilidad táctil, corpórea, objetual”³⁹. Recuerdo una ocasión en la que Ciria me hablaba de que dispuso una lona en el suelo para realizar una fiesta en ese lugar y luego tomar todas las huellas de los pies como *cuerpo* de la obra sublimada verticalmente.

Con el *índice fotográfico* de la desnudez este creador explicita esa carnalidad que es constante en su proceder plástico, incluso podría decirse que se adentra en un literalismo “figurativo”. Por otro lado es apropiado retomar aquella consideración de Bleckner de que tras cada abstracción hay una figuración, “y esa figuración es un elemento de vulnerabilidad en el interior de la abstracción. El placer se rompe constantemente por la quiebra del lenguaje y el cuadro intenta siempre reconciliar ambas cosas”⁴⁰. Ramón Gómez de la Serna advirtió, con una lucidez extrema, que la imagen de una sola cosa ya no quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla con otras, “herirla en el pecho”.

Griaule, en unas consideraciones sobre la cultura del África Occidental, señala que “el salivazo actúa como el alma: bálsamo o basura”, algo semejante a lo que podría decirse del gesto que arroja pintura sobre una superficie extraña. Por otro lado, sabemos que la constitución del *objeto*, freudianamente, se agota en la pérdida:



el acceso al gozo supone la abolición de la objetividad, una situación de destrucción simbólica⁴¹. Ciria cuelga del techo trozos *de pintura* y otros “desperdicios” entre gruesas láminas de plástico, en una disposición que llega al territorio de lo instalativo. En esos depósitos ha geometrizado lo accidental, la suciedad y el fragmento han perdido su tonalidad desazonante para llegar a producir un placer visual extraordinario. “Uno de estos días –escribe Bataille–, es cierto, el polvo, debido a que persiste, comenzará a triunfar sobre las sirvientas, invadiendo con inmensos escombros las construcciones abandonadas, los *docks* desiertos: en esa lejana época no subsistirá nada que salve de los terrores nocturnos, por cuya falta nos hemos transformado en tan buenos contadores”⁴². La reacción vomitiva en el arte contemporáneo puede ser consecuencia de la clausura de la representación. Kristeva sostiene que, en el límite de la represión primaria, la conciencia no cesa de extraviarse al intentar transformar en significantes las demarcaciones fluidas de los territorios inestables por los que se desplaza; los sentimientos comunes que surgen en estos traspiés en los límites son el asco y la abyección. Lo sublime bordea a lo *abyecto*, siendo ambos extremos de la no–posesión y la carencia de objeto, en un caso por la memoria sin fondo en un resplandor que es pérdida para el ser y en el otro ser síntoma de un lenguaje que al retirarse estructura el cuerpo como algo anómalo, extranjero o monstruoso. “Lo abyecto nos confronta con nuestra propia arqueología personal”⁴³, puede ser una precondition del narcisismo o una fisura cuando se distiende la represión. En la discusión sobre el seminario lacaniano titulado “¿Qué es un cuadro?”, respondiendo a la cuestión sobre la relación entre el gesto y el instante de ver, de repente se ofrece un argumento que tiene algo de interpolación: “la autenticidad de lo que sale a la luz en la pintura está menoscabada para nosotros, los seres humanos, por el hecho de que sólo podemos ir a buscar nuestros colores donde están, o sea, en la mierda”⁴⁴. Penoso consuelo el de este descubrimiento de que la creación es una

El final del verano

Serie Psicopompos. 2001.
Técnica mixta sobre papel encolado y lienzo.
225 x 170 cm.

Figura y Paisaje I

Serie Psicopompos. 2001.
Técnica mixta sobre papel encolado y lienzo.
225 x 170 cm.

Figura y Paisaje II

Serie Psicopompos. 2001.
Técnica mixta sobre papel encolado y lienzo.
225 x 170 cm.



sucesión de pequeñas deposiciones sucias, con independencia de que aparezca el paradigma de la frialdad o la reinstauración del *fascinum* que asociamos al “mal de ojo”, de la misma forma que puede ser desconcertante descubrir que lo que une, socialmente, es el asco⁴⁵.

Es digno de señalarse que algunas de las últimas obras de Ciria, por ejemplo la serie *Sueños Construidos* donde hace guiños a Rauschenberg y Hofmann, son desarrollos personales del género de la *naturaleza muerta* y, más concretamente, con la *vanitas*. Ha explicitado, como referencia de sus cuadros con la tira metálica que sujeta igual una bolsa de El Corte Inglés que un peluche, la obra de Samuel van Hoogstraten⁴⁶. Una de las piezas más poderosas de ese ciclo es *Vanitas. (Levántate y anda)* (2001): “En primer lugar destaca entre los objetos incorporados, por su trascendencia en el mundo del arte, la imagen inquietante, del *urinario* de Marcel Duchamp, punto de partida del arte conceptual y, según algunos autores, de la crisis de lo pictórico, reconvertido en la calavera definitiva de la muerte y punto central de toda *vanitas*”⁴⁷.

Esa obra es un complejo ejercicio de *revisionismo* en el que, por emplear la terminología de Harold Bloom, Ciria menciona las principales *angustias de las influencias*, esto es, ese terreno amplísimo en el que se desliza el arte desde la banalidad a la pseudo–erudición, en un fetichismo ramplón de la retórica conceptualista que, en conocidas palabras de Duchamp, superaría lo retiniano, aquella “tontería” propia de los pintores⁴⁸. Es evidente que el *ready made* ha generado muchas enfermedades y, especialmente, una paralización del talento, una narcolepsia acelerada frente a los objetos, a la que se une la penosa coartada, vuelta universal, de la “ironía”. Duchamp es para Ciria, al margen del prototipo del vago, fundamentalmente un *pintor*⁴⁹, un creador sobre el que se ha edificado un rascacielos de monotonía y, por supuesto, de malentendidos. Traeré a colación una obra de Ben Vautier, titulada *El museo de Ben*, en la que presentaba, entre otras cosas, una concha, algo de madera y un montón de porquería. Al lado de estas cosas había un cartel que decía lo siguiente: “Si desde Duchamp es arte todo, ¿significa eso que esto es también arte? Si la respuesta es sí, ¿por qué ir a los museos y no simplemente bajar a los sótanos?”. Sin embargo, lo *típico* es el gesto contrario: llevar lo escatológico a ámbito de la higienización de la mirada. Ciria hace unas consideraciones apasionadas contra la tendencia a aceptar cualquier cosa desde la garantía (post) duchampiana de que el gesto del artista es super–legitimador: “Estamos acostumbrados –escribe Ciria– al todo vale, y no quisiera parecer retrógrado o sectario en mis planteamientos, pero hemos de darnos cuenta que en ocasiones esto puede ser así y en otras, las más, no; con independencia de que los límites de lo



Pobre niña china

Serie Psicopompos. 1999.
Óleo sobre papel impreso. 38 x 28,5 cm.
Colección particular, Madrid.

< **Esperma simultáneo**

Serie Psicopompos. 2001.
Técnica mixta sobre papel encolado y lienzo. 225 x 170 cm.
Colección particular, Valencia.

que denominamos arte no paran de ensancharse. Dependerá del artista y de la “verdad” de su trabajo, de su verdadera capacidad e intenciones, de la honestidad y la facilidad para manifestar lo lírico o lo expresivo, de incorporar atinadamente una clara carga o resolución conceptual. Muchos artistas consiguen dar en la diana y brindarnos una obra sobrecogedora y fascinante, mientras que otros nos ofrecen abiertamente basura de forma repetitiva y descarada⁵⁰. También en *Vanitas (Levántate y anda)* está fijada, en esa línea horizontal el espejo y las frases que remiten a la definición del diccionario, ya “académica”, de Kosuth: las especulaciones y el conceptualismo son, sin duda, parte de la *diarrea mental (y visual) contemporánea*. El *todo vale* ha causado también bajas en el terreno discursivo, causando la deriva hacia la “interpretosis” o, frecuentemente, la *inconsistencia* convertida en camuflaje de la impotencia.

En los últimos catálogos, Ciria ha incluido proyectos de extrañas instalaciones (llenar un muro con sillas para que la gente se suba a algunas, construir un trono orgásmico que tiene mucho de instrumento de tortura, colgar a un bebe *real*,



Durmiente

Serie Sueños Construidos. 2000.

Óleo sobre soportes diversos. 200 x 200 cm.

Colección particular, Madrid.

por medio de un arnés, en el centro de una pared vacía, introducir un gato vivo dentro de una altísima caja llena de ratas hambrientas, etc.) que no son tanto comportamientos miméticos con la ortodoxia del postperformance o con ese *neorrealismo conflictivo* (tan semejante a la codificación del *reality show*), cuanto sarcasmos, que enuncian violentamente, posibilidades extremas. No es tan difícil participar, valga la redundancia, en el circo del *más difícil todavía*. Indudablemente, Ciria desarrolla su obra como una especie de resurrección de la pintura⁵¹; Héctor López González señala que “en la visita a su estudio me hablaba de que la pintura había muerto y que, precisamente por eso, había retornado a ella”⁵². Con más

propiedad habría que decir que Ciria no ha necesitado retornar a la pintura porque jamás se *apartó* de ella. “Se ha podido observar que extender la pintura fuera de su territorio trae consigo el peligro evidente de perder los límites y, por tanto, perder la sustancia de la propia acción pictórica. Por ello Ciria acepta el soporte tradicional de la pintura, como el único espacio posible en el que merece la pena, por una parte, romper los márgenes y, por otra, al mismo tiempo, alterar su sentido convencional”⁵³. Este creador consigue, con un magisterio evidente, *extender la pintura sin salir de su territorio*, utilizar todos los trozos imaginables, con una heterodoxia digna de elogio, para componer sus obras: transformar en

resto lo más necesario. “Vindicación y reivindicación de lo excluido; de lo expulsado. De los residuos; del resto; de lo que falta... ‘Es en los residuos’, ha dicho Ernst Jünger, ‘donde hoy en día se encuentran las cosas más provechosas’. Allí, seguramente, encontraremos lo que falta: el resto, que por serlo, es *parte maldita*, parte excluida. A los críticos les toca buscar entre las basuras; los residuos, los restos. Lo que nadie quiere, ni siquiera para construirse una dudosa reputación de maldito...”⁵⁴. De hecho los que buscan más en los basureros y, especialmente, en los *containers* son los artistas, hechizados por toda esa realidad rota que a ellos les está abriendo caminos que para los demás son inconcebibles. Ciria, “retratado” como

bricoleur, tiene la extraña sensación de que él *no hace pintura*⁵⁵, pero su actividad es siempre la de concentrar pasiones en las manchas, calcinar, dejar huellas, dejar que la ceniza domine, casi alquímicamente, la superficie⁵⁶. La afirmación de que “dentro de lo abstracto, todo será abandono, residuo, ceniza”⁵⁷ no supone la aceptación de una tonalidad apocalíptica, más bien, remite a una voluntad de dejar *rastros*: un trayecto en el que las manchas que no resulta fácil explicar⁵⁸ generan un *imponente lujo visual*. Esas poderosas coagulaciones del rojo, que pueden llevar a la mente hasta la memoria de la herida, o la fluidez del negro controlado de una forma increíble, todas esas combinaciones de gestos y superficies heteróclitas, no se hacen precisamente desde la facilidad ni con una complacencia manierista. “Pintar,

por si nadie se había dado cuenta, es bastante jodido. 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 o menor inspiración”⁵⁹. Y, sin duda, Ciria es un artista al que no le falta energía, ni convicción ni sentido del territorio pictórico; más allá de la sublimación de los residuos ha conseguido *encarnar su imaginario* en nuevas modulaciones: el referente corporal fotografiado sobre la pintura, el gesto cromático sobre la publicidad, los fragmentos localizados dentro de la transparencia del plástico, el revés de los sueños y el testimonio de la lucidez.

1 “Sin duda, la presencia final de las obras [referido a la serie *Glance Reducer–Compartmentations*] de este modo pintadas, posee un rasgo paradójico. En ellas se reúnen gravedad y levedad. Gravedad: *masa que se precipita hacia el lugar del remanso y de la muerte*. Levedad: *la cuasitransparente textura cromática que nos eleva al espacio del remanso y de la muerte*. Pintura paradójica que se atisba para perderse, y que en su disolución se aferra a nuestra memoria” (Julio César Abad Vidal: “Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria” en *José Manuel Ciria. Viaje a los lagos*, Dasto Centro de Arte, Oviedo, 2001, p. 20).

2 John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Ed. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

3 “Es índice, es el indicio que, como el trozo de hueso al paleontólogo, nos permitirá reconstituir el significado de la obra, por cuanto colmaba nuestros sentidos, hurtaba al sentido. Poco importa, cito más o menos a Freud, que aprovechando ese genuino escamoteo, ese juego de manos que sustituye la parte por el todo, y suelta la presa por su sombra, la satisfacción de ver sucumbir a la necesidad de interpretar” (Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 219).

4 “En sí mismos, tanto el automatismo psíquico como el azar objetivo no son suficientes para producir obras artísticas, teniendo validez como medios exploratorios a condición de permanecer al servicio de una orden obsesional, de una concepción dinámica de la realidad, de una disponibilidad frente a la misma, es decir, de una cierta complejidad psicológica. Su empleo requiere predisposición, en cierto modo una capacidad “mediunímica” íntimamente relacionada con el lenguaje plástico, pero también con un dominio del espacio pictórico y de los medios técnicos utilizados. Sus premisas son la concentración, el forzamiento, la profanación, el uso de la contradicción y por qué no, la voluntad o el juego, aunque a fin de cuentas sea la densidad cultural del hacedor, su propio acervo psíquico, la transparencia de la sexualidad y el dominio técnico quienes podrán conferir a su labor la deseada intensidad” (Antonio Saura: “Pintura y automatismo psíquico” en *Fijeza*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, pp. 260–261).

5 José Manuel Ciria: “El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma” en *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*, Tf. Editores, Madrid, 1997, p. 30.

6 “He aquí por qué Marcel Duchamp ha dedicado el resto de su vida a llenar maletas con todo lo que –de cerca o de lejos, o más bien, de muy cerca– podía interesarle; con la plena consciencia con que los excrementos acumulados en el ombligo de Luis XVI habían de ser conservados, lo que no vale para el caso de un ascensorista anónimo. Durante la guerra, bajo un bombardeo alemán, Duchamp y yo circulábamos entre Arcachon y Burdeos llenando su célebre maleta. Recuerdo haber mencionado la posibilidad de llegar a la posteridad los excrementos de las personalidades notables, y que Duchamp

insistió sobremanera en la necesidad de conservar una lista de temperaturas. Fue un fracaso a nivel histórico. El L.H.O.O.Q. de la historia” (Salvador Dalí: “El Rey y la Reina atravesados por desnudos rápido” en *¿Por qué se ataca a La Gioconda?*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 246).

7 Cfr. Georges Bataille: “Informe” en *Documentos*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 145.

8 Manfredo Tafuri: *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 452.

9 Rosalind E. Krauss: “La transgresión está en el ojo del espectador” en *Creación*, n.º 6, Madrid, octubre 1992, p. 44.

10 Georges Bataille: “El arte primitivo” en *Documentos*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 110.

11 “Que esta práctica refleja una pasión por el código es algo obvio en el trabajo de muchos artistas de la reapropiación, *bricoleurs* de la subcultura: virtuosos del código, estos *connoisseurs* son sus mejores productores/consumidores, seducidos por sus manipulaciones abstractas, “atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto” (Baudrillard)” (Hal Foster: “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 120–121).

12 Cfr. Julian Schnabel entrevistado por Catherine Millet en *Art Press*, enero de 1987, reproducido en el catálogo de *Julian Schnabel*, Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1995, p. 81.

13 Jean Baudrillard: “El complot del arte” en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211–212.

14 “La gente parece estar harta, podemos citar la última Bialnal del Whitney (1997) de Nueva York, allí todo el mundo comentaba, después de vomitar, que se había llegado definitivamente a un punto cero, que ya no era posible hacerlo peor. Las instalaciones que se montaron eran absolutamente delirantes, sin concepto, sin discurso, sin factura, ni los alumnos principiantes de una carrera de Bellas Artes podrían emular aquel desastre. Sin embargo, estoy seguro de que se podrá hacer “más-peor”, y que seguramente la pintura seguirá sin estar invitada” (José Manuel Ciria: “Fragmentos de la mirada subjetiva. Una posible defensa de la pintura” en *Ciria. Intersticios*, Fur Printing Ediciones, Madrid, 1999, p. 39).

15 Cfr. Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, pp. 152–153.

16 José Manuel Ciria: “Notas sobre la serie *Sueños Construidos* (y algunas ideas y dibujos)” en *José Manuel Ciria. Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001, p. 87.

17 Claude Lévy–Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de

Cultura Económica, México, 1984, p. 35.

18 Miguel Cereceda: “Ciria sobre papel” en *José Manuel Ciria*, Galería Estiarte, Madrid, 2001, p. 6.

19 Claude Lévy–Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 37.

20 Boas indica que los universos mitológicos están destinados a ser desmantelados apenas formados, para que nuevos universos nazcan de sus fragmentos: “Esta profunda observación se olvida de tener en cuenta, sin embargo, que, en esta incesante reconstrucción con ayuda de los mismos materiales, son siempre fines antiguos los que habrán de desempeñar el papel de medios: los significados se truecan en significantes, y a la inversa” (Claude Lévy–Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 41).

21 Claude Lévy–Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 42–43.

22 “En *Malestar y Civilización*, Freud da una metáfora del inconsciente que podría aplicarse igualmente a esta práctica de desviación: hace alusión a los capiteles y a los tambores de columnas que se encuentran encastrados en algunas construcciones rurales alrededor de emplazamientos antiguos. Los campesinos se apoderaron de ellos para su propio uso, mostrando así una indiferencia insolente respecto a la arquitectura antigua. Los historiadores del arte y los arqueólogos los denominan reempleos o *spolia* (“despojo”, “pieza de botín”), designando así la manera en que se sabe, desde hace mucho tiempo, utilizar lo antiguo como material –en la acepción física del término– para hacer de ello algo nuevo. Podríamos evocar igualmente los restos diurnos, es decir, los recuerdos de la víspera, extraídos de su contexto prosaico, y libremente asociados por el soñador dentro de unas síntesis imaginarias inéditas. Aquí, pues, el Deseo ha vuelto a construir el cuerpo humano según unos ritmos nuevos que siguen los mismos rodeos que Freud atribuía a los fragmentos del sueño: ‘Torcidos, troceados, reunidos como hielos flotantes’” (Emmanuel Guigon: *Historia del collage en España*, Ed. Museo de Teruel, 1995, pp. 50–51).

23 Marcos R. Barnatán: “Buscadlo más allá de las murallas” en *José Manuel Ciria. Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001, p. 44.

24 Cfr. Claude Lévi– Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 55.

25 Jean–Clarence Lambert señala que en el *collage* hay una violencia deliberada, “que es el equivalente de otras violencias inconscientes, de otras violaciones de lo prohibido: no se interviene de manera inocente en la sintaxis, y el vocabulario del mundo” (Jean–Clarence Lambert: “Prague, le collage y Hoffmeister” en *Coloquio/Artes*, n.º 60, Fundação Galouste Gulbenkian, Lisboa, Marzo de 1984)

26 “–¿Qué es el *collage*?¿Cuál es su mecanismo?¿Su técnica? – ... coged un molinillo de café que llenaréis de perlas finas, moled, mezclad el polvo obtenido de esta manera con un poco de mantequilla fina, enojaros, extended la pasta en las suelas de vuestros zapatos y ofreced esta rebanada a la mujer de vuestros sueños. La operación tiene que ser ejecutada con furia y preferentemente en la cala de un barco de ruedas que vaya y vuelva a toda velocidad de la estación del Este a la estación de Montparnasse. Así, habréis realizado un *collage* clásico” (Georges Charbonnier: “Conversación con Max Ernst” en *El monólogo del pintor*, París, 1959).

27 José Manuel Ciria: “El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma” en *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*, Tf. Editores, Madrid, 1997, p. 30.

28 “El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el *collage* es “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí” (Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 28).

29 James Clifford: “Sobre el surrealismo etnográfico” en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p. 166.

30 “Páginas, sí, convertidas en monumentos, páginas [...] que en su dubitativo y a la vez firme desarrollo arrastran indistintamente, como el río de la vida, cosas de la más varia procedencia, apresadas por una barra plana de aluminio: dibujos o textos del hijo mayor del pintor, osos u otros animales de peluche que también remiten al mundo de la infancia, la inconfundible y ubicua bolsa verdiblanca de El Corte Inglés, un clavel blanco, alambres, zapatos, periódicos, cartones, trozos de las revistas ilustradas más cutres” (Juan Manuel Bonet: “Diario de una navegación” en *José Manuel Ciria. Viaje a los lagos*, Dasto Centro de Arte, Oviedo, 2001, p. 14).

31 Irma Arestizábal: “José Manuel Ciria” en *Ciria. Sueños Construidos*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2001, pp. 13–14.

32 Cfr. José Manuel Ciria: “El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma” en *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*, Tf. Editores, Madrid, 1997, p. 28.

33 “La presencia significaría la muerte. Si la presencia fuera posible, en el sentido pleno en el que un ser que es ahí donde está, que se aparece pleno ahí donde está, si esto fuera posible no existiría ni Van Gogh ni la obra de Van Gogh, ni la experiencia que nosotros podamos tener de esa obra” (Jacques Derrida entrevistado por Peter Brunette y David Wills: “Las artes espaciales” en *Acción Paralela*, n° 1, Madrid, mayo de 1995, p. 19).

34 José Manuel Ciria: “Notas sobre la serie *Sueños Construidos* (y algunas ideas y dibujos)” en *José Manuel Ciria. Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001.

35 Cfr. Douglas Crimp: “Sobre las ruinas del museo” en *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 87.

36 Cfr. Gregory L. Ullmer: “El objeto de la poscrítica” en *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, pp. 125 y ss.

37 “Como la ciencia (aunque aquí, todavía, ya sea en el plano reflexivo, ya sea en el plano práctico), el juego produce acontecimientos a partir de una estructura: se comprende, entonces, que los juegos de competencia prosperen en nuestras sociedades industriales; en tanto que los ritos y los mitos, a la manera del *bricolage* (que estas mismas sociedades industriales ya no toleran sino como *hobby* o *pasatiempo*), descomponen y recomponen conjuntos de acontecimientos

(en el plano psíquico, socio–histórico o técnico) y se valen como de otras tantas piezas indestructibles, con vistas a ordenamientos estructurales que habrán de hacer las veces, alternadamente, de fines y de medios” (Claude Lévy–Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 59).

38 Georges Bataille: “El dedo gordo” en *Documentos*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 70.

39 Irma Aristizábal: “José Manuel Ciria” en *Ciria. Sueños Construidos*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2001, p. 10.

40 Cfr. Ross Bleckner: “Un velo di luce”, entrevista con Demetrio Paparoni en *Tema Celeste*, n.º 49–50.

41 “El objeto odiado es simbólicamente destruido (retorno a la confabulación de los hermanos en la horda primitiva) y gracias a esta destrucción (sólo mediante esta destrucción) puede de nuevo venir a ser objeto idealizado, puede ser restaurado como buen objeto” (Victor Gómez Pin: *El reino de las leyes. Orden freudiano*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1981, p. 122).

42 Georges Bataille: “Polvo” en *Documentos*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 152.

43 Julia Kristeva: *Poderes de la perversión*, Ed. Siglo XXI, México, 1988, p. 21.

44 Jacques Lacan: “¿Qué es un cuadro?” en *El Seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 123.

45 Cfr. Georges Bataille: “Atracción y repulsión. I. Tropismos, sexualidad, risa y lágrimas” en *El Colegio de Sociología*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 129.

46 “Ciria no ha posado su mirada en ninguno de los grandes bodegonistas, sino en un “humilde tramposo” barroco, llamado Samuel van Hoogstraten, que hizo del engaño –trompe l’oeil, la trampa– categoría de calidad y ciencia de ilusión óptica. Dibujó con paciencia amanuense los objetos cotidianos y de ostentación del momento –sujetados con bandas horizontales de cuero– simulando una realidad tridimensional en su pintura. A pesar de la técnica de recreación del detalle, la imagen resultaba bastante novedosa” (Cristina García–Lasuén: “Bodegones: imanes iconográficos” en *José Manuel Ciria. Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001, p. 14).

47 Cristina García–Lasuén: “Bodegones: imanes iconográficos” en *José Manuel Ciria. Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001, p. 20.

48 Kosuth recoge en *Art after Philosophy* la siguiente frase de Duchamp: “En Francia existe un viejo refrán que dice “tonto como un pintor”. El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran considerados muy inteligentes. Y yo quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra del periodo anterior al *Desnudo* era pintura visual. Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarme de las influencias” (Marcel Duchamp citado en Joseph Kosuth: “Arte y filosofía” en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 419).

49 “Duchamp a pesar de la ocurrencia y el análisis teórico del *ready made*, nunca dejó de ser tan sólo un pintor en el más profundo y amplio sentido de la palabra” (José Manuel Ciria: “Fragmentos de la mirada subjetiva. Una posible defensa de la pintura” en *Ciria. Intersticios*, Fur Printing Ediciones, Madrid, 1999, p. 33).

50 José Manuel Ciria: “Notas sobre la serie *Sueños Construidos* (y algunas ideas y dibujos)” en *José Manuel Ciria. Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001, pp. 85–87.

51 “Con esta obra, Ciria sorprendentemente parece presentar un certificado de defunción del arte pictórico. Denuncia su muerte y hasta señala a los presuntos homicidas y coautores, que quedan apresados en el lienzo. No obstante, como el “tramposo” Hoogstraten, simula algo que no es cierto. Sugiere el fallecimiento de la pintura, cuando en realidad lo que acaba presentando es justo lo contrario. En primer lugar, porque los únicos cadáveres que muestra son los de aquellos que hirieron de muerte a este medio de expresión. Y, en segundo lugar, porque otorga a la pintura tal capacidad, fuerza y vitalidad que, con los despojos de sus atacantes, consigue, por su mandato e imperio, reconvertir lo fenecido, en vida y arte. Como una altiva y vengadora ave Fénix, la Pintura resurge de sus cenizas, para mostrarnos con soberbia todo su magnífico poder” (Cristina García–Lasuén: “Bodegones: Imanes iconográficos” en *José Manuel Ciria. Después del fin del arte*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001, p. 22).

52 Héctor López González: “De recuerdos y añoranzas, de pasados actuales” en *José Manuel Ciria. Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001, p. 29.

53 Antonio García Berrio y Mercedes Replinger: *José Manuel Ciria. A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*, Tf. Editiores., Madrid, 1998, p. 118.

54 Ángel González García: “El resto” en *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 50.

55 “Hasta ahora hemos otorgado la denominación de pintura, a aquella práctica en la que un individuo o grupo se enfrenta ante un plano bidimensional y consigue por medio de una serie de materias, colores, procedimientos y herramientas, generar una imagen, un cuadro. El analizar pormenorizadamente el comportamiento de los materiales, las posibilidades de los diferentes elementos que conforman las composiciones, la sectorización y formulación de áreas de interés, el análisis de los soportes o niveles pictóricos, los registros iconográficos, los diferentes enfoques compartimentales, las leyes y paradojas derivadas de la propia práctica, la generación de técnicas de azar controlado y la configuración de campos texturales, la combinatoria de todos estos elementos, etc., el análisis, investigación, estudio y adjetivación de los elementos que van apareciendo al paso, no suele entenderse como pintura. Por tanto, yo no hago pintura” (José Manuel Ciria: “Notas sobre la serie *Sueños Construidos* (y algunas ideas y dibujos)” en *José Manuel Ciria. Después de la lluvia*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2001).

56 “[La ceniza] ensucia las telas y difunde una gama de grises, pero también produce una operación de tradición alquímica, pues la ceniza es la decantación final de algo orgánico tras haber sido purificado por el fuego, nuevo trasunto de las *postrimerías*. Pero la ceniza resulta muy útil para realizar esas manchas, presencias casi desvanecidas que muestran el camino antiformalista que sigue Ciria” (Javier Barón: “Los Sueños Construidos de José Manuel Ciria” en *José Manuel Ciria. Viaje a los lagos*, Dasto Centro de Arte, Oviedo, 2001, p. 18).

57 José Manuel Ciria: “El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma” en *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*, Tf. Editores, Madrid, 1997, p. 29.

58 “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” (José Manuel Ciria: “El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma” en *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*, Tf. Editores, Madrid, 1997, p. 27).

59 José Manuel Ciria: “Fragmentos de la mirada subjetiva. Una posible defensa de la pintura” en *Ciria. Intersticios*, Fur Printing Ediciones, Madrid, 1999, p. 40.

Montevideo

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Buenos Aires. 2001. Óleo sobre soportes diversos. 200 x 200 cm. Colección Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao.

Desayunos en La Biela

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Buenos Aires. 2001. Óleo sobre soportes diversos. 200 x 200 cm. Colección particular, Madrid.



Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria

Julio César Abad Vidal

Las obras que ahora presenta José Manuel Ciria (Manchester, 1960) prosiguen la senda que abriera su pionera *Glosa líquida* (2000, expuesta en su exposición *Quis custodiet ipsos custodes*), compartiendo con ella procedimiento, técnica y lenguaje. Ciria vuelve a abrir aquí su debate –nada sencillo o explícito, como puede en ocasiones pensarse–, en torno a la oposición de razón buscada y de encuentro azaroso y gestual. Y lo hace desde la denominación misma del campo sobre el que trabaja, *Sueños contruidos*, (i.e. reunión de lo ingenieril y lo onírico, de la construcción que se medita, que ambiciona la duración, cuando no la utopía de la eternidad, y del sueño, hacedor de monstruos, que surge libérrimo y fugaz; paradoja no resuelta, todos conservamos la memoria de sueños que nos aterran o impulsan, que jamás nos abandonan, obstinados, persistentes, del mismo modo que el paisaje ruinoso, producto de edificios ya caídos reconforta y alienta nuestra imaginación romántica), serie a la que pertenecen, por ejemplo, las cinco *Anamorfosis sintéticas*, todas ellas del formato 150 x 130 cm. tan caro a Ciria, pintadas, en 1999, como revisión de la construcción espacial del más manierista cubismo, y presentadas en su exposición *Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje*, MEIAC, 2000.

Piensa Ciria denominar esta exposición *Viaje a los Lagos*. Dotado de una irrefrenable naturaleza viajera, propone al espectador un preanuncio de su visita a un territorio horadado de lagos y lagunas, donde el agua se detiene involuntaria. Su fascinación por la idea de *tránsito* se halla de nuevo presente en los trabajos ahora presentados; el tránsito del soporte empleado, lonas industriales que habrían de cubrir vehículos, y tránsito o curso, asimismo, que recorre el agua desde las montañas hasta su postrer estancamiento. Tránsito o rastro detenido para siempre en

las huellas de la precipitación lenta e inexorable de los pigmentos que recorren el soporte imprimiendo su apariencia como pintura definitiva. Este nuevo grupo de obras de características comunes, esta *familia*, como gusta Ciria denominar a sus series, constituye un paso más en sus investigaciones artísticas. Como tendremos ocasión de analizar posteriormente, las dos características que todas ellas guardan son, en primer lugar, el empleo de lona plástica como soporte de la representación, lona industrial reutilizada y pulida, y en segundo lugar, la disposición de campos pictóricos en los que el óleo, muy diluido, se fija al soporte en una suerte de emulsión mediante componentes ácidos, habida cuenta de la incompatibilidad del óleo, sustancia oleaginosa, con el agua. Asimismo, en los presentes trabajos, como ocurriera ya en su, hasta el momento última exposición, (*Glosa líquida*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2000), el cromatismo de los pigmentos empleados se reduce únicamente al negro y al rojo, mientras que el blanco, síntesis detenida del espectro, acosa eventualmente la sobriedad y la ensuciada oscuridad del conjunto. Del mismo modo, hemos de señalar la vinculación de esta serie con el resto de toda la producción del Ciria de madurez, en la que, frecuentemente, los soportes empleados se juxtaponen en la misma obra, soportes de distintas tonalidades y texturas, y contruidos como composiciones a través de la pintura, imponiéndose, pues, un trazado de naturaleza geométrica, ya vertical, ya horizontal, e integrándose en una síntesis que se encuentra y se distancia a un tiempo.

Si la preocupación por la integración de distintos soportes en los que fija su obsesión por el estudio de la composición y de la luz ha sido una constante en la producción de Ciria, incluso el mismo autor se ha acercado desde el ensayo a



Langostas de Sparks y Pinot Noir
Serie Glosa Líquida. 2001.
Óleo sobre lona plástica y lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Palma de Mallorca.

Colgadores
Serie Glosa Líquida. 2001.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Día verde y azul
Serie Glosa Líquida. 2001.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



establecer la nómina de su concepto *compartimentaciones* en su contribución al catálogo publicado con ocasión de la presentación en Kortrijk (Bélgica) de su exposición *Glance Reducer – Compartmentalizations–*, la característica distintiva esencial de la familia que ahora se presenta consiste en el empleo, como decíamos, de pigmentos oleaginosos muy diluidos. Sin duda, la presencia final de las obras de este modo *pintadas*, posee un rasgo paradójico. En ellas se reúnen gravedad y levedad. Gravedad: *masa que se precipita hacia el lugar del remanso y de la muerte*. Levedad: *la cuasitransparente textura cromática que nos eleva al espacio del remanso y de la muerte*. Pintura paradójica que se atisba para perderse, y que en su disolución se aferra a nuestra memoria.

Esta peculiar familia, a la que pertenece la suma de las pinturas que aquí se presentan, constituye un avance sustancial, respecto al conjunto de obras que, preanunciadas tangencialmente en pinturas anteriores, en detalles de algunos de sus trabajos presentados en la citada exposición de Kortrijk, –como en *Bossy painting and boot tree*, 100 x 70 cm. 1999 o *Disturbing Nautilus*, 90 x 60 cm. 2000,



o la temprana *Damnatio Memoriae*, de formato cuadrado de 238 cm. de lado, fechada en 1996, por ejemplo–, adquirió carta de naturaleza en el año 2000, cuando Ciria inauguró su exposición *Quis custodiet ipsos custodes*, (Galería Salvador Díaz, Madrid, septiembre y octubre, 2000). En aquella ocasión, algunas de las obras presentadas, ya plenamente, ya como fragmento de la composición general (como en el díptico ocho veces combinable *Magari ora lucidus ego*, 250 x 500 cm. 2000, o las zonas laterales de *Una tarde en el Circo*, 260 x 540 cm. 2000), fueron realizadas empleando óleo diluido. Las obras que, entonces presentadas, se dedicaban en exclusiva a esta nueva investigación son dos de pequeño y parejo formato (35 x 27 cm.), *Soplando dedos* y *Sin título*, así como la obra de mayores dimensiones, *Glosa líquida*, (150 x 130 cm.). Todas ellas, realizadas el mismo año, comparten una composición similar, consistente ésta en la subdivisión en dos registros horizontales y paralelos de dispar extensión. Si se nos permite hablar de *línea de horizonte* para referirnos a la marca de separación entre una y otra área, diríamos que ésta es baja. Los soportes, distintos necesariamente para que se



constante su diferencia, posibilitando el estudio de composición, difieren en tonalidad. El área superior es cálida, constituida por un campo cromático amarillo ligeramente azafranado; el inferior, frío, oscuro, negruzco. El plano superior asciende, el inferior losa. El diluido óleo negro se dispone en su parte alta, precipitándose lentamente hacia abajo, presa de la gravedad tanto como del azar, imprimiendo en su precipitación su marca y su dibujo, derivando en imágenes de proteica apariencia biológica, sugiriéndonos al tiempo el contenido óseo que las radiografías delatan, y el de los tejidos celulares que se preparan para su observación con microscopio. Dos modos científicos de análisis que, estamos persuadidos, tanto habrían de fascinar a los primeros abstractos ortodoxos. El óleo amarillo contesta sobre el plano inferior al superior en un prodigioso estudio compositivo, arrojando un aspecto mefistofélico que se afana a la tangibilidad con ciego afán. El óleo rojo, finalmente, potente y audaz, cierra el ensayo encadenándose, si bien eventual, eternamente, al plano superior. Son obras éstas de fascinante belleza y persistentes, en las que prosigue Ciria su obstinada investigación sobre sus peculiares composiciones compartimentadas en las que el gesto y el azar conviven con uno de los análisis contemporáneos más brillantes y personales en torno a la Pintura.

La única serie dedicada en exclusiva a este grupo de trabajos presentada con anterioridad a la presente la constituye su exposición *Glosa líquida* (Cáceres, 2000), en la que la nómina de obras mostradas se reducía tan sólo a tres, todas ellas de similares dimensiones, 150 x 130 cm. Dos de aquellas pinturas presentan sendas compartimentaciones. El campo predominante espacialmente consistía en un ensuciado plano ceniciento al que se oponía un área menor muy oscura. La composición es horizontal, al modo de *Soplando dedos* y *Sin título*, en el caso de *Mapa marino* (zona menor y oscura en la parte inferior); mientras que en *Pieza Irremplazable de Argos*, la composición es vertical, disponiéndose en el lateral izquierdo el campo que acecha y dialoga. En ambos casos el plano ceniciento presenta el recorrido de diversos cursos precipitatorios de óleo negro diluido así como obstinadas manchas concretas de óleo rojo. Por lo que respecta a ambas áreas menores de fondo oscuro, un óleo blanco de desigual textura hace acto de presencia, marcándose su empuje de modo

diagonal. Asimismo, sendas manchas rojas comparten el espacio. Por último, *Glosa líquida*, prescinde de la yuxtaposición a campo menor alguno, horizontal o vertical, manteniendo en su conjunto las características estudiadas en las áreas cenicientas anteriores.

El conjunto *Glosa líquida* presentado en Cáceres marca una reducción cromática considerable, derivando en la austeridad que domina en la obra que ahora presentamos. Son estas pinturas desoladas, sin concesión alguna a la calidez cromática que caracteriza gran parte de la producción de Ciria. ¿Qué se hizo de sus ocre, de sus arrebatadores juegos lumínicos y de textura, hondamente infatigables? No son, en cambio, los miembros de esta *familia*, bastardos en la obra de José Manuel Ciria, sino nacidos como consecuencia de la exaltación de algunas de sus líneas investigadoras, fruto, acaso de una fascinación nueva y poderosa hacia la ausencia y la disolución. Parece preguntarse Ciria, *qué queda del deseo tras el encono*. Y parece escucharse la respuesta de la Pintura, *una marea negra que arrasa la aurora, la lluvia ácida que oscurece el ocaso*.

Camino de exceso el que recorre obstinado Ciria por los óleos y las lonas, los planos, los ácidos y los pigmentos. Ciria encuentra soluciones pictóricas al escuchar el rumor o el quebranto de la Pintura, buscando el modo de obedecerla sin traicionarla. Seducido por el arrobamiento, se somete voluntaria e inexorablemente. Su pintura es, pues, necesaria; y no nos referimos a un concepto utilitarista, sino a su acepción como oposición a lo contingente. La Pintura se enaltece en sus manos, deviniendo el mismo Ciria en instrumento.

Nuestro pintor es un *médium*, intermediario entre neófitos, y aun de iniciados, y la Pintura absoluta. Es posible que sus nuevas investigaciones sean conducidas por la prioridad de otras reflexiones, el objeto o un mayor interés por lo figurativo, como sostenía en un reciente encuentro, y sin embargo, somos conscientes de nuestra necesidad de que Ciria, quien nos cautiva en cada uno de sus proyectos, retorne, acaso tras mucho tiempo, a la desgarradora belleza de una pintura diluida que nos disuelve con ella.

Post scriptum. Un deseo. De ser poeta, quisiera yo me fuera concedido que fueran míos los incognoscibles versos que Ciria glosa hasta hacerlos suyos.

Glosa Líquida
Serie Glosa Líquida. 2000.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 130 cm.
Colección particular, Madrid.



Glosa Ascensional I, II y III. (Tríptico).
Serie Glosa Líquida. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 220 x 160 cm. c/u.
Colección Fundación Lorenzana, Madrid.

Texto catálogo exposición “Teatro del Minotauro”. Itinerante organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Lonja del Pescado, Alicante. Casal Solleric, Palma de Mallorca. Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza. Museo de la Ciudad, Valencia. Enero 2003

Animal fronterizo

Alicia Fernández

Una primera visión de la serie “*Psicopompos*” que ahora presenta José Manuel Ciria provoca inmediatamente dos sensaciones. Por una parte las imágenes de carteles publicitarios resultan sencillas de identificar y por otra, son complicadas porque la pintura actúa sobre ellas como una segunda piel. Aparece así un efecto de fotomontaje o collage que, a base de tapar y conjugar diferentes partes, consigue un enriquecimiento final de las obras. Las composiciones se basan en fotografías ya existentes sobre las que el artista incide directamente mediante la “*pintura expandida*”, con grandes manchas y gestos elocuentes de la propia materia. Entonces, los colores y la propia acción pictórica juegan un papel decisivo, algo clave en un artista como Ciria dotado de una gran intuición y capaz de conducir la marea creativa abstracta por donde él considera oportuno.

Contundente es el resultado. En primer lugar la nueva serie se titula “*Psicopompos*” o “transportadores de almas” en referencia a los delfines que acompañan a los angelitos característicos de la pintura del Renacimiento. Las diez piezas que forman el conjunto están realizadas sobre carteles publicitarios de los que habitualmente se encuentran en las paradas de autobús. Sobre un soporte como éste, preparado para todo tipo de cambios climatológicos, temperaturas extremas y efectos de luz y humedad, Ciria interviene sin reparos mediante la expansión de la pintura y hasta dotar a las imágenes de una capacidad plástica inaudita. Un rasgo que tampoco es nuevo en este artista acostumbrado a transitar sin complejos, y con mucho poderío, por aquellos territorios que bordean lo estrictamente pictórico. De su inquietud aventurera hablan sus imágenes siempre convertidas en un forcejeo, en un pulso abierto con la pintura. Las obras de Ciria revelan muy bien la necesidad constante por interrogar a la pintura, por examinar sus fines y componer un camino de largo desarrollo, evolución amplia e incierto final.

Por otra parte, la fuerza plástica y expresiva ahora enunciada ha estado siempre presente a lo largo de su trayectoria. No es extraño que al recordar sus muy numerosas exposiciones aflore con claridad una corriente continua: potente, gestual y abstracta que el artista retoma una y otra vez sin agotar sus posibilidades, sino más bien adecuándolas a cada una de las propuestas que elabora. Con su “*pasión analítica*”, como la definió en su día Guillermo Solana, “*deshace y rehace los proyectos*” hasta lograr reinventar argumentos propios y por supuesto, sin importarle el esfuerzo físico y conceptual.

Hace tiempo que Ciria mantiene la misma actitud de trabajo e investigación entorno a la representación pictórica, al espacio y al orden compositivo de la obra. El proceso creativo, el funcionamiento de materiales, soportes y demás elementos del medio son cuestiones definitorias en su trayectoria. Lo interesante es comprobar la coherencia con la que resuelve cada una de las series producidas y ver cómo ese rigor de trabajo le ha situado en los últimos años entre los nombres con mayor proyección de la pintura española.

NUEVOS RETOS

La serie “*Psicopompos*” nace como consecuencia de esa necesidad innata que José Manuel Ciria posee para buscar e investigar nuevos territorios rozando la frontera de lo estrictamente pictórico. Su antecedente inmediato es la serie de pinturas realizadas sobre carteles y grandes vallas publicitarias “*The Dauphin Paintings*”, presentada en la exposición monográfica que organizó la Sala Rekalde de Bilbao en 2001. Al igual que entonces pinta ahora sobre fotografías ocultando partes con amplias manchas de rojos cálidos y amarillos encendidos. A la representación figurativa de la imagen fotográfica el artista superpone el plano pictórico abstracto que en algunos casos, como en el cartel de la lata de cerveza Mahou, alcanzan un alto nivel de complicidad. Entonces fotografía y pintura confluyen de un modo aparentemente casual aunque en realidad es un acto provocado conscientemente por el propio artista.

Con ello Ciria asume nuevos retos, adopta la experiencia que enfatiza la objetualidad impresa en la fotografía y actualiza el concepto del collage mediante el uso de partes pintadas de forma calculada. Reinventado el proceso, guiándose por la intuición, crea simultáneamente otras imágenes, plenas y gozosas, que enfatizan lo gestual y se convierten en un desafío real a la imagen subyacente. En “*Psicopompos*” el artista explora las propiedades básicas de la mancha, la gravedad y la tensión entre elementos contrarios y sobre todo consigue una intervención directa sobre los paisajes y bellezas idílicas de las imágenes publicitarias. No es que busque deliberadamente hacer una crítica a la idoneidad o no de las ideas publicitarias sino que para él son un excelente soporte sobre el que posar las ideas propias.

Conviene además señalar como las dos series de sobrepinturas en fotografías de vallas y carteles, “*The Dauphin Paintings*” y la actual “*Psicopompos*”, establecen cierta relación



con la pintura muralista creadora de escenas dispares en grandes dimensiones y con un fuerte impacto visual. De hecho las imágenes de Ciria son imágenes muy sugerentes, interrogantes y hasta cautivadoras que funcionan de forma simultánea en la retina del espectador pero sin la necesidad de ofrecer un orden narrativo concreto. En sus experimentos últimos utiliza el entrecruzamiento de imágenes fotográficas y pintura: mientras lo primero le viene ya creado, lo segundo es invención propia. Es la lógica creativa la que funciona estableciendo un orden y un ritmo de lectura marcado por los elementos.

POÉTICA PERSONAL

Conocedor ávido de la historia de la pintura y de sus recursos, Ciria plantea referencias constantes a Pollock, Twombly o Rauschenberg junto a otros maestros contemporáneos por los que siente admiración. A su manera revisita la estética de lo sobrepintado que tantos ellos como otros han trabajado. En este sentido, es palpable la actividad que existe sobre las superficies, una actividad o acción que parte de la propia pintura y que se afirma al ocupar el espacio del cuadro. En la medida en que Ciria

Mao

Serie Psicopompos. 2002.

Técnica mixta sobre fotografía. 160 x 116 cm.

logra “*entrar en la pintura*” parece encontrar un procedimiento de aplicación de la materia cada vez más expresivo y no como un medio de representación sino como un medio verdadero de sentir la vida de la pintura desde dentro. Nada nuevo en un autor que lleva años investigando las tripas del funcionamiento pictórico para recuperar los valores puramente plásticos que configuran la imagen.

En “*Psicopompos*” aparecen los rasgos más característicos de la poética personal del artista. El interés por la mancha, el color, el signo y el gesto sobrepintados encima de la imagen fotográfica con fines publicitarios alcanzan aquí una intensidad contrastada. A diferencia de la gran serie de vallas “*The Dauphin Paintings*”, donde las manchas ocultaban prácticamente el cartel y se extendían fuera de sus límites, en la nueva serie existe una contención mayor y un interés por dejar ver una zona más amplia del mensaje impreso. Hay partes que se precipitan con una fuerza inusual frente a zonas que aparecen limpias, sin una sólo gota de pintura. Surge entonces una especie de sistema en flotación de la pintura, grave y elocuente.

Hay momentos en que la necesidad de ocupar las superficies responde a impulsos conscientes que forman espacios álgidos junto a palabras, rostros, figuras y elementos arquitectónicos, gárgolas y modelos. Precisamente el cruce entre gestualidad espontánea y realidad fotográfica posibilita una nueva imagen en la que se encuentra la dicción compulsiva, el sedimento de una acción pura con la que el artista se enfrenta al mundo sin fisuras, al mundo ideal de los anuncios publicitarios. Hay en ello además, un gesto de dimensión heroica que es el reflejo de la experiencia específica del proceso creador y que un artista como Ciria, con inclinaciones fronterizas, sabe desarrollar hasta las últimas consecuencias aunque éstas puedan ser contradictorias en sus relaciones.

EN LA FRONTERA

La obra de Ciria no necesita adscribirse a estilo alguno para buscar una justificación válida a su discurso. De un modo natural cuestiona las fronteras de la creación y las estructuras de la experiencia artística al tiempo que amplía nuestra percepción del tiempo y del espacio plástico. Él es creador de piezas con una potente fuerza visual que se imponen físicamente a nuestra mirada a través de las imágenes, los colores vivos, los procedimientos inverosímiles y los gestos sorprendentes. Consigue así un trabajo que siempre es recordatorio del importante interés que la percepción tiene para este artista, animal fronterizo como pocos.

En todas sus producciones hay una parte de esa personalidad adscrita a los límites y que desafía las categorías tradicionales. A partir de elementos encontrados, seleccionados y rescatados del olvido: una frase o un fragmento del cartel, en otras series utilizó



la textura de la lona raída, trozos de telas u objetos, el artista ensancha el espacio circundante de la obra hasta llegar a capturar la realidad de la vida. Con todo ello configura un resultado final abstracto que sorprende por la enérgica y violenta resolución manifiesta en “Psicopompos”.

A veces las imágenes son sustituidas por el uso metafórico de las palabras, frases o lemas. Convertidas en símbolos, las palabras aparecen yuxtapuestas a campos de color y gestos matéricos que imponen ritmos y relaciones, al tiempo que organizan y ordenan la superficie de la obra. El dominio de la escala, la acción directa del gesto y la concepción global de la pieza se manifiestan como un cúmulo de impulsos, sensaciones y elementos que fluyen de la cabeza del artista.

También en ocasiones, la intensidad brusca de ciertas imágenes da paso a la vertiente más lírica de algunas secuencias o también se da un cierto fluir de apariencias atmosféricas de la propia pintura que revaloriza los valores espaciales de los fondos coloristas de los carteles. Desde la vivencia de las contradicciones de su tiempo, la mutante y agitadora obra de José Manuel Ciria se dirige hacia el interior de su propia experiencia creativa. El artista pretende transgredir la idea del cuadro tradicional como mera representación y expresión, siempre buscando ir fuera de las fronteras para ofrecer al espectador una extensa gama de sensibilidades latentes en su conciencia. Porque sin duda, José Manuel Ciria representa muy bien al artista caminante, intrépido, que trabaja en los bordes del abismo del arte. Osado en el uso de recursos formales y al margen de convencionalismos, intenta construir nuevas trayectorias plásticas para la conquista de otros territorios dentro de la apasionante y experimental aventura por descubrir lo desconocido.

Sucio perro azul cacique de Venezuela

Serie Psicopompos. 2001.

Mixta sobre papel encolado a chapa metálica. 300 x 400 cm.

See what I mean?

Serie Psicopompos. 2001.

Mixta sobre papel encolado a chapa metálica. 300 x 400 cm.

Erial Kentucky Bourbon

Serie Psicopompos. 2001.

Mixta sobre papel encolado a chapa metálica. 300 x 400 cm.

> Rosa de Alejandría destrozando cabeza de escritor

Serie Psicopompos. 2000.

Óleo y emulsión fotográfica sobre lienzo. 250 x 200 cm.



Postrimerías de Glosa Líquida y el caballo de Protógenes

José Manuel Ciria

La célebre anécdota del efecto realista conseguido para representar la baba o espuma, como última solución, por medio de la esponja llena de pintura lanzada desde distancia contra la boca del asfixiado animal, puede ser interpretado como que determinados efectos “naturalistas”, en múltiples ocasiones, solo pueden representarse a través de mecanismos o encuentros naturales, es decir, plasmaciones azarosas de condición automática que imitan o sustituyen a la realidad. Sobar y empastar la pintura puede conseguir aproximaciones, quizá muy fidedignas, por medio de veladuras, raspados, lijados, transparencias... de la realidad que nos circunda, pero no serán realidad en sí misma, sino ejercicios representativos que hunden sus raíces en una larga serie de convenciones instaladas, en occidente, por toda la historia de la pintura. En un determinado sentido, podemos afirmar que para aproximarnos a la representación de ciertos elementos concretos de la realidad, es probable, que la mejor postura sea aquella que intenta incorporar procesos naturales objetivos a los diferentes acontecimientos plásticos que abordemos.

No consigo recordar la primera vez que me enfrentara con una pintura que contuviera “chorretones”, posiblemente en un viaje a Alemania o quizá ante un Miró de su última época, pero independientemente del primer encuentro, tarde tiempo en incorporar aquella solución formal a mi trabajo, y más aún, para que aquello se convirtiera en protagonista central de toda una serie. Muy tempranamente el azar me llevó a descubrir la repulsión generada entre el óleo y el agua. La anécdota, a la que ahora no voy a referirme, surgió bajo la lluvia, una mañana del invierno de 1977. Además, mis preferencias se inclinaban hacia las manchas y campos texturados, a las atmósferas contaminadas y nunca gusté de los colores planos, de las propuestas de la pintura minimalista y de los ejercicios de levedad y contención. Observar las texturas que se generan de forma accidental al mezclar un medio oleoso y agua, y posteriormente de pigmentos incompatibles entre sí, se convierte en un espectáculo hipnotizador y toda una declaración de intenciones. Aquello quedó momentáneamente archivado en mi memoria y fue tomando cuerpo al ir descubriendo con posterioridad la profusión de técnicas utilizadas por el grupo de Breton, por algún componente del Action painting, por las oxidaciones de Warhol o los experimentos con fuego de Klein o Burri, por el decollage de Rotella, o por la putrefacción y moho de lo orgánico en un happening...

Las texturas de repulsión vinieron rápidamente a cubrir mis pinturas figurativas: paisajes, espacios, cuerpos... convirtiéndose en elemento consustancial de mi trabajo. Al cabo de bastante



tiempo y muy diversas experimentaciones, empecé a elaborar, ya en la abstracción, todo un muestrario de técnicas azarosas. Una de ellas era la repulsión en movimiento. Sobre una base húmeda e inestable, a modo de “colchón”, podía provocar reacciones texturales acompañadas de chorretones de mayor densidad. Al principio, un simple golpe sobre el lienzo, rompía un plano de color que “nadaba” sobre el agua, posteriormente empecé a modular y controlar aquellos efectos hasta conseguir aislar sus diferentes componentes. En 1995, no recuerdo en que pintura, utilicé ésta solución, almacenada durante años, como elemento secundario dentro de la composición. Supongo, que aquello aparecería y desaparecería en sucesivas pinturas de forma intermitente, ganando cada vez mayor protagonismo, hasta que en la primavera del año 2000 me sorprendía utilizando dicho procedimiento como principal configurador de diversas obras.



Trafalgar II
 Serie Glosa Líquida. 2002.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
 Colección Marifí Plazas Gal, Alicante.

Trafalgar I
 Serie Glosa Líquida. 2002.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
 Colección particular, Madrid.

< **Sentido/Regresión**
 Serie Glosa Líquida. 2002.
 Óleo sobre lona plástica. 150 x 150 cm.
 Colección particular, Barcelona.

> **Doble glosa.** (Díptico).
 Serie Glosa Líquida. 2004.
 Óleo sobre lona plástica. 250 x 130 cm. c/u.
 Colección particular, Oporto.
 Cortesía Galería Cordeiros.



Algo que tiene sentido en sí mismo aunque esté inmerso en un texto o composición mayor, el título de la nueva serie fue un hallazgo del que me siento orgulloso –Glosa Líquida–, que inicialmente fue otorgado a una obra, posteriormente a una exposición y después a todo un grupo de trabajos. Durante tres años la serie ha ido compatibilizándose con la realización simultánea de otras formulaciones, y ha evolucionado en diferentes direcciones dependiendo de los intereses que en cada momento he querido abordar. La importancia que, en el ámbito particular, a supuesto esta serie viene reflejado en la cantidad de exposiciones que he tenido la oportunidad de dedicar a estas pinturas: “Glosa Líquida”, Galería Bores & Mallo, Cáceres (Noviembre–Diciembre 2000). “Viaje a los lagos”, Dasto Centro de Arte, Oviedo (Febrero–Marzo 2001). “Después de la lluvia”, Museo Pablo Serrano, Zaragoza (Mayo–Junio 2001). “Eyes & Tears”, Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv (Marzo–Mayo 2002). “Ecos del simulacro”, Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona (Abril–Mayo 2002). “Signo sin orillas”, Galería Italia, Alicante (Abril–Mayo 2002) y “De profundis clamo ad te aqua”, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo (Marzo–Abril 2003). Aparte de haber sido expuestas conjuntamente con otras series en las siguientes muestras: “Quis custodiet ipsos custodes”, Galería Salvador Díaz Madrid (Septiembre–Octubre 2000). “Sueños Construidos”, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (Mayo–Junio 2001). “Entre Orden y Caos”, Museo–Teatro Givatayim, Tel Aviv (Octubre–Diciembre 2001). “Visiones Inmanentes”, Sala Rekalde, Bilbao (Diciembre 2001–Enero 2002), o la reciente “Teatro del Minotauro”, Lonja del Pescado, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, Alicante (Febrero–Marzo 2003).

Probablemente el concepto líquido, en pintura, tal como lo entendemos fuese encarnado por primera vez y con total contundencia por Jackson Pollock, aunque previamente la representación de lo líquido se había venido realizando a lo largo de toda la historia del arte, y tenía un antecedente directo en el penduleo de Max Ernst y las técnicas automáticas surrealistas. A partir de ese momento son artistas como Helen Frankenthaler, Morris Louis, Robert Motherwell o Kenneth Noland los que inician



Las tentaciones de Antonio
Serie Glosa Líquida. 2002.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

>/>> Eyes & Tears
Serie Glosa Líquida. 2001/2002.
Impresión digital sobre lienzo, óleo sobre lona plástica y
acrílico sobre metacrilato. 250 x 1400 cm.
Vista de la exposición “Teatro del Minotauro”, 2003.
Lonja del Pescado, Alicante.



la tradición de la modernidad en torno a este concepto. Con posterioridad son innumerables los artistas que se han dedicado, al menos en algún grupo de trabajos, a experimentar con la pintura líquida y lo que vulgarmente denominamos “chorretones”, el último Miró, Ferrán García Sevilla, Cy Twombly, Pat Steir... son muchos los ejemplos que podemos citar interesados o que incorporan ésta solución iconográfica a su obra. Pero todos ellos

insisten en una formulación “vulgar” de la pintura chorreada. No pongo en tela de juicio las fabulosas composiciones, ni la belleza de las pinturas en las que este procedimiento es utilizado por dichos artistas, no obstante, necesito que se entienda mi punto de vista. Para generar un chorretón existen tres formulas evidentes, bien el pincel o brocha llena de pintura apoyada sobre el lienzo dispuesto en vertical, bien el lienzo tumbado en horizontal al

que se le incorpora una cantidad suficiente de pintura y después se pone en posición vertical para que la pintura caiga sobre la superficie, o que sobre una mancha húmeda de pintura sobre un lienzo vertical, la rociemos con agua o disolvente para que la pintura se deslice hacia el suelo. Todos estos procedimientos los denomino “vulgares”, repito, independientemente de la fortuna o bondad de objeto artístico una vez concluido.

Al trabajar con óleo tenemos ante nosotros, no hace falta decirlo, una materia enormementeuntuosa y dúctil, una materia capaz de soportar el paso del tiempo y que a su vez puede adquirir muy diferentes aspectos, desde masa matérica hasta la más liviana y transparente de las veladuras. A los pintores el óleo siempre nos tienta en diferentes direcciones, a veces necesitamos la tosquedad e impronta que es capaz de otorgar o dejarnos ir ante los efectos evanescentes y de transparencia. Por estos motivos, me resultaba molesto desaprovechar dicha materia si la utilizaba únicamente con un procedimiento que antes he denominado como “vulgar”. A principios de los años noventa, realicé una serie de pinturas experimentales con chorretones, pero no me resultaban lo suficientemente interesantes como para prodigarme en aquellas formulaciones. En Glosa Líquida mi intención ha sido desde primer momento, realizar una utilización sofisticada y clásica del óleo, es decir, si puedo representar la transparencia y el degradado que observamos en un líquido en la realidad, aproximarme lo más posible a dicha realidad por medio de un procedimiento natural objetivo.

Esta observación nos lleva directamente a formularnos un interrogante ante la necesidad de una conclusión. Estas pinturas que representan a los líquidos en movimiento, por medio de líquidos en movimiento, ¿son de concepción abstracta o figurativa? Si detenemos nuestra mirada ante cualquiera de los trabajos, observamos que la materia es transparente, es decir, tenemos la sensación, en el cruce de los chorretones, de diferentes planos, y además, tenemos una total certeza de los efectos volumétricos y lumínicos conseguidos. Por tanto, puede afirmarse que aunque el grueso de mi trabajo es de carácter puramente abstracto, y Glosa Líquida no escapa de ésta intención en tanto que elementos y manchas configuradores de composiciones, jugamos con la paradoja de que al mismo tiempo son pinturas de voluntad figurativa, representaciones de la realidad; de su propia realidad. Pintura como representación de sí misma. Pintura como escenografía de la pintura.

Para terminar, tan sólo añadir que cuando esta serie se dé por concluida, posiblemente los procedimientos formales utilizados vuelvan al limbo de los recursos que pueden convocarse a la hora de solucionar composiciones futuras, y aparezcan retazos en diferentes trabajos inmersos en nuevas series o grupos de trabajo. También recordar que Glosa Líquida no ha tenido otra intención, en cuanto al tema se refiere, independientemente de las diferentes interpretaciones que han sido muchas y algunas ciertamente jugosas, que representar de forma subjetiva el tiempo y la memoria. La melancolía, el transito, la vida y la muerte.



Donde se intenta escribir de una pintura que, según mi hija, es muy rara

Fernando Castro Flórez

I Obviamente me cuesta tensar mi escritura hacia lo poético y tampoco tengo energías para encontrar lo que, heideggerianamente, llamaríamos “originario”¹. La escritura impone su cualidad fragmentaria más que aforística: traspíes, lapsus, trazas de lo que no conduce a ninguna conclusión.

II Zabala de la Serna, en una de sus crónicas taurinas de San Isidro 2003, cuenta al desmayarse una señora, que un vecino amante del arte de cúchares, dijo, rápidamente, “a esta señora le ha dado una liposucción”. Singular forma de nombrar una terrible lipotimia. El caso es que por la puerta de chiqueros salían, uno tras otro, toros narcolépticos, animales prestos a derrumbarse, carne de parrillada. “Le pregunté –escribe el crítico experto en tauromaquia– a Juan Ávila, qué sabe de ganado, creyendo que me iba a instruir sobre si aquel toro primero se había enverdinado, autoliposuccionado o lipotomizado: “Eso es un novillo”². También así se podría hablar de la pintura, sin mayores florituras ni enredos: *eso es un cuadro*.

III Nada más descolgar el teléfono reconocí la voz animadísima: Ciria quería que fuera al estudio a ver su obra última y que me pusiera manos a la obra para escribir un texto. De sobra sabe que ya he echado el resto en otras ocasiones. La visión de chatarra automovilística a mansalva en la puerta del edificio en el que pinta me hizo pensar en que aquello tal vez era una alegoría de mi mente catatonizada. El calor colaboraba a imprimir o, mejor, aplastar una imagen de sumo desgaste. Sin embargo, nada más traspasar el umbral del estudio la cosa cambió. Hay una intensidad tremenda en el proceso pictórico de Ciria, aunque, como sucedía en esta ocasión, el espacio esté *prácticamente* vacío. Según nuestra antigua costumbre nos sentamos a hablar de lo que llamaré, para no empantanarme, “las cosas del arte”. Compartimos, según creo, una visión pesimista del contexto

y, por otro lado, una voluntad de continuar, a pesar de todo. La mediocridad, el clientelismo (también podría hablarse de la mutaciones de las mafias del arte) y el carácter obtuso de muchas mentes fueron motivos recurrentes en una temporalidad densa y, al mismo tiempo, serena. De buenas a primeras, cuando parecía que, finalmente, no vería, en esa visita, ningún cuadro, me dijo que lo que *había pensado* es que escribiera mi texto *exclusivamente sobre un cuadro*. En la sala contigua a aquella en la que diseccionábamos el cadáver putrefacto del arte de nuestro tiempo, había, aunque no reparé en ello al entrar, colgado ese cuadro. En un primer vistazo comprendí que la tarea a la que me convocaba era, más que difícil, imposible. Ciria quería frenar mi (innata) dispersión y verborrea, poner coto a la interpretosis y a la fuga (pseudo)teórica para *focalizar la mirada–escritura* en una obra. Estaba también claro que tenía que mirar ese cuadro *de otra manera*. Y, sin embargo, no era, en ese momento, capaz de encontrar en el sumidero de mi mente otra cosa que la ansiedad.

IV Pensé, torpemente, que este lúcido artista me había impuesto una tarea, por una parte, hegeliana (la verdad es concreta y lo abstracto surge desde la certeza sensible) y, en otro sentido, mística (el buen dios anida en los detalles).

V Si, por un lado, la pintura abstracta es expresión del subjetivismo³, en otro sentido es un intento de *decir* el espacio, un *hacerse neutro*, por emplear una noción querida por Blanchot.

VI ¿Cómo contemplar un cuadro que requiere una *escritura específica*? Tenía la sensación, ambivalente, de que la tarea era titánica y, al mismo tiempo, de que era *poca cosa*. Lo cierto es que encontré un primer momento de “resistencia” en el periodo de contemplación. ¿Debería entrar en trance? ¿Cuánto tiempo se supone que uno debe estar mirando un cuadro

para poder escribir solamente sobre eso y sobre ninguna otra cosa? ¿Serviría de algo todo lo ya pensado? Además acababa de recibir dos o tres catálogos de manos de Ciria, uno de ellos de un porte impresionante. Había ojeado esa publicación que tenía el aspecto de *definitiva*. Aunque en otras oportunidades me he lanzado, vorazmente, sobre los textos críticos en torno a este artista, realizando una especie de *proceso incesante de ampliación y corrección (anotación y homenaje) de lo pensado*, decidí, por las bravas, dejar en esta ocasión de lado lo que, acaso perversamente, se me ofrecía como materia de lectura. Lo importante, me decía a mí mismo en silencio, era *entregarme a la contemplación intensa del cuadro*. Tengo que confesarlo: no podía concentrarme de ninguna manera. Por otro lado empecé a sentir vértigo ante una previsible *falta de memoria de lo visto*. Me dejé de florituras y de posturitas de crítico hermetizante y le dije a Ciria que me diera una fotografía de la pieza para poder “estudiarla” (sic) en casa. De sobra sabía que el impulso crucial era el de la *presencia real*, pero, aún así, me urgía tener en las manos una huella, un cimientó mnémico. Como resulta que no tenía el artista ninguna placa ya realizada del soberbio cuadro decidió hacer, con soltura, una polaroid. Para ser más preciso, efectuó dos disparos.

VII Todo sucede *ampliando el instante* ese acontecimiento que marca la especificidad de la polaroid; la inflexibilidad del revelado ante los ojos de los que acaban de realizar la fotografía acaba con la demora temporal propia de ese dispositivo técnico que intenta atrapar, precariamente, la tridimensionalidad, la sombra, el gesto. Las dos fotografías rápidamente realizadas por Ciria subrayan que las polaroids tienen algo de *inminencia de “lenguaje”*. El carácter *incontrolado* de la polaroid está asociado también a la dificultad de volver a repetir imágenes: es en la aleatoriedad donde se incrementa la pasión. Cuando se intenta conseguir lo mismo surge lo *diferente*, la repetición, si tal cosa fuera posible, lo es de *desfondamiento*. Ciria es un pintor que confía en el *kairós*, toma la oportunidad al vuelo, consigue exteriorizar lo *inhóspito* y, sin embargo, junto a mí contempla desilusionado los resultados de la *química* (fotográfica) *del instante*.

VIII De verdad, las fotografías eran decepcionantes. Habían pasado en nuestras manos, delante del cuadro, de la oscuridad total a un color *mortecino*. La fuerza o, mejor, la *sangre* de la pintura había quedado *muy lejos*. En cualquier caso, las fotografías pálidas me hicieron pensar en unas declaraciones de Marlene Dumas: “Uno tiene que *hacer* un cuadro. El cuadro es lo que es gracias al proceso a través de cual ha sido hecho. El pensamiento



artístico se psicopatizó cuando llegó a estar dominado por la obsesión de lo “nuevo”. En un mundo donde la velocidad es poder, el mundo del arte ha llegado a avergonzarse de la pintura. Los cuadros pueden parecer un lugar apropiado para que los niños más débiles jueguen al escondite; pero a medida que la fotografía va perdiendo su brillo y convirtiéndose en imágenes del periódico de ayer, la pinturas de ayer todavía nos sonríen”⁴.

IX Estamos saturados de lo que Clark llamó *práctica de la negación*, entendida tanto como una defensa tanto de la torpeza (consciente) cuanto como una celebración de la insignificancia⁵. Los pretextos, las excusas y las más tibias legitimaciones han terminado por erosionarse y tan solo permanece la sensación que Virilio caracterizó como *picnolepsia* (esto ya lo he visto antes). En relación con esta cuestión se encuentra sin duda la manifiesta ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los



Los invitados III
Serie Máscaras de la Mirada. 2004.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

Los invitados II
Serie Máscaras de la Mirada. 2004.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Los invitados IV
Serie Máscaras de la Mirada. 2004.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

< **Las malas decisiones**
Serie Máscaras de la Mirada/
Suite Compartimentaciones. 2004.
Óleo sobre lona plástica. 180 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

> **Jano**
Serie Máscaras de la Mirada. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Barcelona.



radicalismos terminan por confesar su *estructura paródica*, la abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto–satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula.

“Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones. Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica”⁶. Junto a la fetichización, compulsiva, del documento (simultánea a la mixtificación de la procesualidad) va cobrando una importancia inusual la *parodia*. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, “sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el posicionamiento, la performatividad del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente donde está una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación”⁷. Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo, una ironía, en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada⁸.

X Algunos piensan que es el momento oportuno para iniciar una *remitificación en el mundo del arte*, cuando lo que está imponiéndose, descaradamente, es una inmensa pasión del código, algo obvio en muchos artistas de la reapropiación, “*bricoleurs* de la subcultura: virtuosos del código, estos *connoisseurs* son sus mejores productores/ consumidores, seducidos por sus manipulaciones abstractas, “atrapados en el aspecto

sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto” (Baudrillard)”⁹.

Cuando toda creación cultural parece pensada para generar el máximo impacto y conducir a la inmediata obsolescencia, podría incluso hablarse de una degeneración implícita en la democratización del arte y, en última instancia, a una falta de reconocimiento de la *excelencia*¹⁰. Sin duda, Ciria, con su *pintura épica*, va a contracorriente, su actitud es, literalmente, *intempestiva*: no comulga, en ningún sentido, con la hiper–banalidad o con lo que anteriormente he denominado *práctica de la negación*. Hay en su obra una honestidad, una entereza y un vigor que se oponen, radicalmente, a la “epidemia de la tontería”, en medio del naufragio, el borde, la borda, el *suelo* de la pintura ofrecen un *emplazamiento digno*.

XI Vuelvo a mirar las polaroids: entre una y otra hay una sutil diferencia. Mientras una muestra un trozo del suelo, la otra ha sido realizada *más cerca* y eso hace que la marca horizontal desaparezca, al mismo tiempo que el cuadro *crece*. Curioso accidente: *la pintura se expande*. Es como si un latido la animara y su proporción fuera variable.

XII El error está en creer que el sistema excluye lo aleatorio; al contrario, lo aleatorio es un factor esencial de cualquier sistema de signos. No hace falta transcribir la perorata metafísica del Arquitecto de *Matrix reloaded* en torno a las decisiones y el error sistémico.

XIII En la superficie *majestuosa* del cuadro no hay sólo azar, las manchas, los colores o, mejor, las *carnaciones* hacen que la imaginación *reconozca algo*. Mi mirada obsesiva introduce, desde el primer momento, el extraño encuentro de dos ángeles. Recuerdo el filo angélico en Rilke (la cercanía de la belleza y lo terrible), el anuncio que cae de lo alto dejando preñada, inexplicablemente (podría decirse, en pasmo) a la virgen, la amnesia abismal de esos seres simétricos a los que habitan (filosóficamente) el infierno, etc. Los ángeles temblorosos de Ciria (emblemas del inconsciente y sobre todo, encarnaciones, accidentales, producidas, ahora, por mi *escritura*) están inclinados, tumbándose de una forma extraña el uno sobre el otro. Podrían denominarse sangre y vacío o, pasión voraz y sombra resplandeciente. Hay algo de *reflejo*, penetración y eco en esta imagen que une *clinamen* con geometrización horizontal. Seres aéreos que se ponen en contacto, hermenéuticamente, con la tierra, mensajeros de todo lo que, de suyo, no se puede comprender.

XIV Pienso, ahora, en el espacio casi vacío del estudio. El suelo cubierto por una lona, llena de manchas o, mejor, en el



proceso de *pintarse*. En otras ocasiones he puesto en relación el espacio plástico de Ciria con la acción expresionista de Pollock, sus famosos *drippings*. Sin embargo, tengo que localizar, con más precisión, los planteamientos de mi *amigo* en relación con la horizontalidad que *generó*, principalmente, Rauschenberg. Fue Leo Steinberg el que advirtió que las marañas de Pollock remitían, todavía, a la naturaleza, mientras la superficie *pop* es, en todos los sentidos, cultura. Este crítico señala que en torno a 1950 aparece un plano pictórico horizontal, duro como un tablero, sobre el que se *imprime cualquier cosa*¹¹. Aparece un orden distinto de la experiencia, en el que el espacio pictórico, como la mente, es un recipiente de lo *residual*. “Y a veces parecía que la superficie de trabajo de Rauschenberg simbolizaba la propia mente –vertedero, depósito, centro de control, lleno de referencias concretas libremente asociadas como en un monólogo interior–, el símbolo exterior de la mente como transformadora continua del mundo externo, que devora constantemente nuevos datos en bruto para distribuirlos en un terreno con sobrecarga”¹². Sin duda, Ciria conoce los placeres (ópticos) de la mesa sin barrer y la sensualidad (material) del suelo sin barrer. Desde el *urinario* de Marcel Duchamp a peluches, carteles de publicidad inmensos, cuerpos desnudos a la *crudeza* del color, *todo parece que puede formar parte de la pintura* y, sin embargo, su imaginario es tremendamente *selectivo*.

XV La parte de arriba del cuadro que me *compromete* es como un collage: dos tiras de pintura (amarilla y negra) introducen lo geométrico en el espacio de lo fantasmático–angélico. Louis Aragon habló del collage como algo cercano a lo milagroso, a la potencia de lo otro, al mismo tiempo que remitía a la magia¹³. Tenemos que estar prevenidos contra una interpretación ortodoxa de la estrategia del collage como si las intenciones fueran, exclusivamente, las de introducir lo *real* en el campo de la representación. “Los autores que han intentado explicar sus intenciones (las de Braque y Picasso en sus primeros collages) hablan, con unanimidad sospechosa, de la necesidad de un contacto nuevo con la “realidad” frente a la creciente abstracción del cubismo analítico. Pero el término “realidad”, siempre ambiguo cuando se utiliza en relación con el arte, nunca ha tenido más ambigüedad que en este caso. Un trozo de papel de pared que imita la textura de la madera no es más “real” bajo ningún concepto, ni está más cerca de la naturaleza, que una simulación pintada de esa misma madera; y tampoco el papel de pared, el hule, el papel de periódico o la madera son más “reales” o están más cerca de la naturaleza que la pintura sobre lienzo”¹⁴. Ciria pega o superpone (en una *estilística de pausas y discontinuidades*) la pintura sobre la pintura, subrayando que en el mismo proceso late el abismo de las diferencias. Como señala Derrida cada elemento heterogéneo o detalle de un *collage* – debido a su posición de fragmento que puede estar conectado a su contexto original como parte de un nuevo todo– va y viene entre “presencia y ausencia” y así impide una lectura lineal o unívoca del conjunto.

XVI La *pintura accidental* (en términos de Ciria: una abstracción deconstruccionista) es contemporánea de un mundo de catástrofes, cuando la estética de la perversidad es hegemónica. En la actualidad proliferan las *figuras de la obscenidad* y las habitaciones, los procesos sexuales, la revelación de lo traumático o la ambivalencia (gozo–padecimiento) del narcisismo, generando un cierto manierismo. En la novela *The Atrocity Exhibition*, James G. Ballard, en esa ciudad inundada por imágenes de accidentes automovilísticos, asesinatos, astronautas y crímenes de guerra, el personaje del doctor Nathan sostiene que el sexo es ahora un acto conceptual, “las perversiones son completamente neutras –de hecho, la mayoría de las que yo he probado están ya caducas. Necesitamos inventar una serie de perversiones imaginarias sólo para mantenernos en activo–”. Con todo, en los *escenarios plásticos* lo que predomina es una *cotidianeidad alterada*, en la que parece como si la banalidad estuviera sacralizada y la intimidad transformada en escenario expositivo.

XVII La pintura es el arte de los cuerpos, porque ella sólo conoce la piel, es piel de una parte a otra. “Y otro nombre para el color local es la *carnación*. La carnación es el gran desafío arrojado por esos millones de cuerpos de la pintura: no la *encarnación*, donde el cuerpo está henchido de Espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matiz, de un lugar, de un acontecimiento de existencia”¹⁵. Acaso el sentido es un toque, algo que reconoce el *porte* de la figura, que muestra que goce tiene que ver, sobre todo, con el tacto, algo que se puede hacer, por supuesto, con la mirada y con el pensamiento. “Tocar la interrupción del sentido –dice Jean–Luc Nancy–, he ahí lo que, por mi parte, me interesa en el asunto del cuerpo”¹⁶. Gracias, entre otras cosas a la pintura, vemos los cuerpos como un consentimiento de lo visible mismo¹⁷: el cuadro es, como demuestra la pintura de Ciria (enredada, en la última época de forma fotográfico–literal, con los cuerpos desnudos), afuera, piel, apariencia.

XVIII Quiero retomar la idea de lo sublime, expresada en la pintura moderna por Barnett Newman como un sentimiento de deleite al ocurrir algo o no, más bien la nada, un acontecimiento, en el límite de lo expresable, del que se rinde testimonio: un despojamiento en el que se escapa de la angustia, la forma en la que lo trascendente se *materializa*¹⁸. Incluso lo sublime o lo colosal remiten, como advierte Derrida, a la corporalidad¹⁹, a esa cercanía *tremenda* de las figuras–abstractas declinantes, acaso trenzadas en el momento erótico más intenso.

XIX Pintura que nos *emplaza* (imposiblemente) en la *chora*, esa matriz absoluta²⁰. Entre los fluidos se impone el rojo que no es carne del dolor o la muerte, también puede remitir al beso (a los labios maquillados) o a la sangre menstrual, eso que surge de una herida (allí donde aporía, nudo o cordón umbilical y nostalgia del seno materno riman) que es, en todos los sentidos, fuente de vida.

XX Necesitaba volver, desde la escritura (no cumplida) del cuadro *único* a lo que fue mi primera aproximación a la pintura de Ciria. En el año 1994, a instancias de este artista al que acababa de conocer, intenté elaborar un texto y me di cuenta de que no se me ocurría *nada*; puse entonces las imágenes preparadas para el catálogo delante de mi hijo Ernesto, que entonces tenía tres años, y copié, a la carrera, lo que dijo²¹. Ahora pedí la ayuda de mi hermosa hija Elena, que merodeaba por mi despacho, acaso pensando en llamar por teléfono a una amiga. ¿Puedes ayudarme?, le dije intentando con cariño ganarme su interés. ¿En qué? me contestó abriendo sus hermosos ojos. Quiero, afirmé rápidamente, que me ayudes a interpretar unas pinturas, ¿me ayudas? Sí, dijo ella y agregó, con resolución: “A ver”. En realidad sólo tenía que



< **Nube dorada**

Serie Máscaras de la Mirada. 2003.

Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.

Colección particular, Madrid.

< **El baúl repleto**

Serie Máscaras de la Mirada. 2003.

Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.

Colección particular, Santander.

< **La pintura de Yago**

Serie Máscaras de la Mirada. 2003.

Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.

Colección particular, Madrid.

< **La niebla del sueño**

Serie Máscaras de la Mirada. 2003.

Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.

Colección particular, Santander.

hacer una pregunta y dejar que su imaginación estableciera un territorio: *¿Qué es lo que ves?* Lentamente, casi con la voluntad de dictarme lo que pensaba, comenzó a desvelar sus *fantasías*: “Veo dos rostros de pintura como deprimidos, uno está deprimido y el otro está como riendo”. Tras un largo silencio añadió: “detrás veo diferentes colores de pintura como si fuera la sangre que se les está cayendo”. Me di cuenta de que estaba, más que nada, atenta a lo que yo estaba escribiendo en el ordenador y eso producía una suerte de *toma de conciencia*, pero también un *retardo*, un sistema de pausas que evitaban el flujo incontrolado del discurso. Mira lo que escribo y como si cobrara conciencia. Terminó diciendo que esos rostros tenían un decorado detrás, como si su mundo fuera, en realidad, otra dimensión. “Ya está. Ya está del todo –apuntó con satisfacción–. ¿Digo algo más?” “Sí –repliqué yo–, di algo más”. Se enredó, considerablemente, con unas afirmaciones sobre las imágenes que están unas dentro de otras, literalmente dijo que “la tarjeta es el mundo real”. Me dejó enormemente intrigado eso de la *tarjeta*, hasta que me aclaró que se refería a la fotografía, esto es, a las polaroids que, como yo anteriormente, estaba contemplando. ¿Qué es lo de la tarjeta? Para ella había una certeza por encima de todo lo demás: “El cuadro está metido dentro de la dimensión en la que está la tarjeta que es la vida en la que nosotros estamos”. Aunque veía que estaba cansada, me permití pedir que aclarara un poco la cosa y, ante su silencio estupefacto, añadí: “¿No te dice nada más el cuadro? ¿Cómo calificarías a esta pintura?”. La respuesta no se hizo esperar: “Es muy rara”. Sostenía en su preciosa mano un tamagochi y seguramente tenía ya ganas de continuar jugando. Con una ternura indescriptible me pregunto si lo había hecho bien. *De maravilla*.

XXI Acaso mi hija tenga *toda la razón* y en ese cuadro *sobre el que tenía que escribir* hay rostros o, en otras palabras, es un retrato. En muchos momentos (auráticamente, por emplear una noción benjaminiana) lo pintado nos devuelve la mirada: lo agrupado en el cuadro nos ve. “Por eso toda pintura, aun la paisajística y abstracta (abusiva denominación esta última: todo arte es abstracto), es arte del *retrato*. “Retrato”, de *trahere* (“arrastrar”), era antiguamente “contar, referir” (volver a traer), y también “echarle a alguien algo en cara”, “sacarle los colores”²².

XXII De verdad, cuando ya había acabado de escribir estos fragmentos caóticos, rebuscando entre los papeles de la mesa, encontré uno en el que había escrito el título del cuadro: *Jano*²³. Resulta que mi hija había dado con la clave: un retrato doble, un rostro raro, algo que mi confusa mente había prolongado hasta los ángeles.

XXIII “Yo creo que uno mira las pinturas con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único

que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto”²⁴. Tenemos que aprender, de nuevo, a *acercarnos al filo de lo inexplicable*, allí donde madura la pasión y, por supuesto, donde encuentra su esencia, esto es, su energía el arte.

^[1] La palabra representa una frontera portátil entre la ausencia de habla, lo no hablado y el habla, lo que no existe y lo que aparece en virtud del habla o de la palabra. El lugar de esta palabra es el poema, donde se representa “lo hablado puro”. Si se tiene en cuenta que la poesía es el espacio privilegiado en el que se recupera la palabra original” (Menene Gras Balaguer: “Gramática de fronteras” en Fronteras. Lengua, Cultura e Identidad, Institut Catalá de Cooperació Iberoamericana, Barcelona, 2002, p. 80).

^[2] Zabala de la Serna: “Los enverdinados y un brindis a Florito” en ABC, 30 de Mayo del 2003, p. 57.

^[3] “En su interpretación sociológica del arte contemporáneo, Arnold Gehlen ha comprendido el fenómeno de la pintura abstracta como expresión del subjetivismo desmedido de la modernidad. El excesivo contenido conceptual de la estética ha conducido, según su opinión, hacia expresiones radicales no figurativas. Racionalismo pictórico, por tanto, contra naturalismo y realismo figurativo” (Giuseppe Zarone: Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano, Ed. Pre-textos, Valencia, 1993, p. 53).

^[4] Marlene Dumas: “La pintura no está en crisis” en Revista de Occidente, nº 165, Madrid, Febrero, 1995, p. 39.

^[5] Clark se refería a la práctica de negación como una forma de innovación decisiva en el método, en los materiales o en la iconografía, “donde una serie de habilidades o marcos de referencia previamente establecidos –habilidades y referencias que hasta entonces se habían considerado fundamentales en la realización artística de cualquier arte serio– son deliberadamente evitadas o travestidas, de un modo que implica que sólo por esa incompetencia u oscuridad puede realizarse una pintura auténtica. [...] Las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de los géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos” (Timothy Clark citado en Brandon Taylor: Arte Hoy, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).

^[6] Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 161.

^[7] Judith Butler: “El marxismo y lo meramente cultural” en New Left Review, nº 2, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 110.

^[8] “También la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más” (Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).

^[9] Hal Foster: “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 120–121.

^[10] “La transformación de las grandes exposiciones en luna park, el carácter al mismo tiempo violento y efímero de las

^[11] operaciones artísticas transgresivas, el dominio de la cantidad sobre la cualidad, el giro vertiginoso del público, la reducción de la profesionalidad a flexibilidad de la gestión, la utilización cínica de los artistas y de los críticos. La homologación de los productos culturales, la difusión de un clima de consenso plebiscitario entorno a las star, la desaparición de la capacidad de crítica, el venir a menos de las condiciones para una aparición de las obras originales, el desconocimiento de la excelencia” (Mario Perniola: L’arte e la sua ombra, Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. X).

^[12] “Pero algo sucedió en la pintura hacia 1950 –muy especialmente (al menos según mi experiencia) en la obra de Robert Rauschenberg y Jean Dubuffet–. Podemos seguir colgando sus cuadros –del mismo modo que clavamos mapas y planos arquitectónicos o colgamos una herradura en la pared para que nos dé buena suerte–, pero estas imágenes ya no simulan campos verticales, sino horizontales, opacos y planos. Ya no dependen de una correspondencia con la postura humana de la cabeza a los pies más de lo que lo hacen con respecto a un periódico. El plano pictórico horizontal alude de forma simbólica a superficies duras como tableros de mesas, suelos de taller, cartas de navegación, tableros de anuncio –cualquier superficie receptora en la cual se esparcen objetos, en la cual se introducen datos, en la cual se puede recibir, imprimir o impresionar información– ya sea de forma coherente o en estado confuso. Las imágenes de los últimos quince a veinte años insisten en una orientación radicalmente nueva, en la que la superficie pintada ya no es el análogo de una experiencia visual de la naturaleza, sino de procesos operativos” (Leo Steinberg: “El plano pictórico horizontal” en Steve Yates (ed.): Poéticas del espacio, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 276).

^[13] Leo Steinberg: “El plano pictórico horizontal” en Steve Yates (ed.): Poéticas del espacio, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 282.

^[14] “Podríamos jugar a buscar para el collage ancestros seculares, encontraríamos más de uno, entre las curiosidades de los embaucadores, caricaturistas y falsarios. El collage moderno no requiere nuestra atención por lo que constituye ese parentesco y que es bien poca cosa. La requiere por lo que tiene de concertado, de absolutamente opuesto a la pintura. Por lo que representa de posibilidad humana. Porque substituye un arte envilecido por una forma de expresión de una fuerza y de un alcance desconocidos. Porque restituye su verdadero sentido a los viejos planteamientos pictóricos, impidiendo que el pintor se entregue al narcisismo, al arte por el arte, devolviéndole a las prácticas mágicas que son el origen y la justificación de las representaciones plásticas, prohibidas por muchas religiones” (Louis Aragon: “El desafío a la pintura” en Los collages, Ed. Síntesis, Madrid, 2001, p. 47).

^[15] Clement Greenberg: “Collage” en Arte y Cultura, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 85.

^[16] Jean–Luc Nancy: Corpus, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 16. Jean–Luc Nancy: Corpus, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 97.

^[17] “Ver los cuerpos no es desvelar un misterio, es ver lo que se ofrece a la vista, la imagen, la multitud de imágenes que es el cuerpo, la imagen desnuda, que deja al desnudo la arealidad. Esta imagen es extraña a todo imaginario, a toda apariencia –y también a toda interpretación, a todo desciframiento. De un cuerpo no hay nada que descifrar– salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso. La visión de los cuerpos no penetra en nada invisible: es cómplice de lo visible, de la ostentación y de la extensión que lo visible es. Complicidad, consentimiento: el que ve comparece con lo que ve. Así se disciplinen, según la medida infinitamente finita

^[18] de una justa claridad” (Jean–Luc Nancy: Corpus, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 38).

^[19] “Lo inexpresable no reside en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el sucede, es el color, el cuadro” (Jean–Francois Lyotard: “Lo sublime y la vanguardia” en Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 98).

^[20] “El buen lugar, el topos ideal para la experiencia de lo sublime, para la inadecuación entre la presentación y lo impresentable, será un lugar intermedio, un lugar medio del cuerpo que proporciona un máximo estético sin perderse en el infinito matemático. Debe haber allí un cuerpo a cuerpo: el cuerpo “sublime” (el que provoca el sentimiento de lo sublime) debe estar lo bastante lejos para que el tamaño máximo aparezca y permanezca sensible, lo bastante cerca para ser visto y “comprendido”, para no perderse en lo indefinido matemático. A–lejamiento regulado, medido, entre un demasiado cerca y un demasiado lejos” (Jacques Derrida: La verdad en pintura, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 149).

^[21] “He aquí, en la cultura, una desgarradura, un nuevo recipiente, la chôra del Timeo, matriz virginal fértil, de donde explota la loca proliferación de esa variedad, la geometría, discurso interminable, inmenso relato, en donde el flujo de resultados jamás ha dejado de crecer, hasta nosotros, como la abundancia continua de la escritura sobre las páginas y los muros, el trigo y los campos, la guerra fuera de los baluartes y los ritos en los templos” (Michel Serres: Los orígenes de la geometría, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 48).

^[22] Cfr. Fernando Castro Flórez: “Notas de un interrogatorio infantil (y otras consideraciones)” en José Manuel Ciria, Galería Adriana Schmidt, Stuttgart, 1994, pp. 14–19.

^[23] Félix Duque: La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos), Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 43.

^[24] (Apenas he podido dormir pensando en Jano. Escribo esta nota a la mañana siguiente, después de haber terminado, si es que tal término tiene algún sentido). Jano es la deidad romana representada con dos rostros unidos por la línea de la oreja y la mandíbula, mirando en direcciones contrapuestas. “Como todo lo orientado a la vez a la derecha y la izquierda, es un símbolo de totalización, de anhelo de dominación general” (Juan–Eduardo Cirlot: Diccionario de símbolos, Ed. Labor, Barcelona, 1992, p. 258). Esta divinidad tiene que ver con el destino, el tiempo y la guerra, pero también representa la ausencia del “eterno presente”. Por otro lado, en ese rostro doble está inscrito el símbolo de la unión de lo sacerdotal y lo real, vinculado al sacrificio mutuo, esto es, al mito griego de los gemelos alóadas que, en su rivalidad erótica en torno a Ártemis, terminan asesinándose el uno al otro, cfr. Robert Graves: Los mitos griegos 1, Ed. Alianza, Madrid, 1988, pp. 168–169. Guéron ha señalado, por último, que Jano es el “señor del conocimiento”, lo que nos lleva a la idea de iniciación en los misterios. Figura de los cambios estacionales y metáfora de la puerta doble, Jano aúna las cuestiones de la violencia, el pánico al doble y el umbral de todos los cambios. Tal vez, Ciria quería que me situara frente a esa encrucijada–rostro para que renovara, vale decir “estacionalmente”, mi discurso y, sin embargo, todo lo que he podido hacer ha sido girar, desconcertado, en torno a un retrato que apareció, para mí, tarde o, mejor, como una revelación de la infancia.

^[25] John Berger: “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa” en El Bodegón, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 59.

Texto catálogo exposición “Teatro del Minotauro”. Itinerante organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Lonja del Pescado, Alicante. Casal Solleric, Palma de Mallorca. Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza. Museo de la Ciudad, Valencia. Enero 2003

Intersticios: Realidades subyacentes

Javier Hontoria

Ciria te ofrece una cerveza, corre a ver el secado de una de sus últimas piezas, le llaman al móvil, camina nerviosamente de lado a lado de su estudio. Comprueba una mezcla, ¿cerveza querías? Corre a abrir la puerta y llegan unas lonas nuevas. Las manosea, estira, raja, palpa y pisa hasta que parece que le gustan. Te da la cerveza. Se va a sentar, se sienta y cuando se enciende un rubio y le pega un sorbo a su cerveza, le vuelven a llamar. Pasa un tiempo hasta que por fin consigue sentarse y comienza a hablar de pintura. Lo hace con pasión. Te cuenta que habitualmente su pintura se configura sobre un campo analítico que puede dividirse en cinco subgrupos. Que si la investigación de las particularidades del soporte, la asimilación de los registros iconográficos... que si este segundo apartado ha de dividirse en otros tres subgrupos pero que no deben confundirse con los subgrupos del cuarto grupo, que a su vez enlazan directamente con el quinto pues éste aúna todos...

Ciria va a toda prisa a todas partes. Es un torrente de energía. Por eso resulta curioso oírle hablar con ese ímpetu pero a la vez con ese fuerte acento metódico. Tiene verdadera obsesión por la sistematización y la racionalidad. Desde hace años ha venido desarrollando un intenso ejercicio de teorización de la pintura abstracta, y de su propia pintura. Puede hablar de ella. Todo está perfectamente planificado. Cada superficie, cada textura, todo ha pasado por ese filtro que es la contemplación y reflexión crítica del pintor. Nunca se verá por galerías o ferias una obra de la que Ciria no esté totalmente satisfecho, no en vano, tira de cutter con insospechada frecuencia. Por eso tiene gracia comparar su comportamiento habitual con sus obras diseminadas por su estudio madrileño. Como casi siempre, artista y obra se funden en un ente único. La pintura de Ciria tiene el ímpetu, el gesto flemático y el dinamismo. Pero tiene también el rigor, el orden y el contorno preciso de la geometría fría y medida.

Al mirar los *Intersticios* pienso a menudo en las *Visiones Inmanentes* y en el camino recorrido hasta ellas. En un principio habría pensado que estas “bolsas” serían el sorprendente final de un trayecto. El último estadio de una pintura a cuyo soporte tradicional y primero lo fulminaron los voraces deseos de un pintor cansado de palpar los límites físicos del plano pictórico pero que

vuelve ahora, en esta serie, a una suerte de rigidez, de férrea contención. Con el tiempo parece que este trayecto de ida y vuelta se entiende como un momento crucial en la carrera de José Manuel Ciria, y que, lejos de un final, no es sino una puerta hacia infinitos campos.

Creo que este proceso lo ha llevado a cabo de una manera radical, decididamente rotunda pero tremendamente lógica. Desde hace mucho tiempo Ciria emplea la estrategia de la acumulación, de la superposición de planos y realidades. De esta forma, la pintura invade territorios diversos y corren el gesto y la mancha a sus anchas configurando perspectivas escalonadas, referencias que se solapan.

Desde esas investigaciones primeras, en la pintura de Ciria ha pasado de todo. El gesto y la contención han librado, y siguen haciéndolo, batallas cruentas. El plano geométrico y el desgarró llevan ya muchos años de convivencia pero el ambiente es realmente tenso (Ciria siempre habla de la “brusca interrupción que la trama o líneas geométricas dibujadas (presentes) – luego llegarán los planos contruidos– imprimen sobre el libre desarrollo de las composiciones”). Parecería en un principio que el gesto se alzaría vencedor de la contienda pero lo de la bolsa de PVC ha resultado definitivo. La pintura, enclaustrada, regresa al estatismo pero, ¿y el espacio? Ciria ha decidido recientemente intervenir el espacio. El gesto y la geometría, encerradas en rígidas estructuras traslúcidas, flotan ahora por el espacio de la galería. Surgen así las preguntas, el enfrentamiento perpetuo entre códigos opuestos y, en definitiva, la reflexión. De esta apuesta Ciria ha salido airoso y fortalecido al invitarnos a territorios imprevisibles con, seguro, multitud de posibilidades. Y si antes presentía que *Visiones Inmanentes* podía ser el final de un ciclo, ahora entendemos por qué no es más que el comienzo, intuyo, de un próspero ejercicio pictórico.

Esta voluntad espacial es la que ha generado la realización de *Intersticios*. Del techo cuelgan, asidas de soportes metálicos, nueve estructuras. Nueve estructuras de las que, creo, *Visiones Inmanentes* son precedente directo. Ciria quiere destruir convencionalismos. Si primero dio al traste con el plano pictórico



Retícula

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Cometas. 2001/2002. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Línea roja

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Cometas. 2001/2002. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Cuerpos sobre geometrías blandas

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Cometas. 2001/2002. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

> Azul

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Compartimentaciones. 2005. Óleo sobre soportes diversos. 152 x 132 cm. Colección particular, Madrid.

>> El sol en el estómago

Serie Sueños Construidos/Suite Intersticios. 2002. Óleo sobre soportes diversos y aluminio. Medidas variables. Vista de la exposición “El sol en el estómago”, 2003. Galería Moises Pérez de Albéniz, Pamplona.

>> Distorsión semántica

Serie Sueños Construidos/Suite Intersticios. 2002. Óleo sobre soportes diversos, aluminio, vinilo y planchas de PVC. 300 x 300 cm. Vista de la exposición “El sol en el estómago”, 2003. Galería Moises Pérez de Albéniz, Pamplona.



tradicional en busca de un mayor abanico de opciones, ahora se encarga de cuestionar las propiedades del espacio expositivo. Como sostiene Liam Gillick, el espacio expositivo ha dejado de ser contenedor de obras de arte para convertirse en contexto de las propias obras. Así, Ciria toma noción del espacio físico de la sala transgrediendo la rigidez vertical del muro tradicional.

Sin embargo, y pese a los parecidos formales que se les puedan encontrar, no en vano son dos series de una misma familia, *Intersticios* y *Visiones Inmanentes* mantienen ciertas diferencias conceptuales que las hacen chocar. En anteriores ocasiones se han referido a *Visiones Inmanentes* como superficies detrás (o dentro) de superficies. Con motivo de la exposición de Rekalde, en 2001, Guillermo Solana escribía: “La transparencia del envoltorio de *Visiones Inmanentes* es al mismo tiempo una imagen de la *presencia* y la *ausencia* de la piel... Hacer la piel transparente implica desollar el cuerpo que ella envuelve” Esta piel que, como continúa Solana, “con su presencia táctil y su ausencia óptica”, encierra la pintura, tiene, sin embargo, pese a su invisibilidad, un poder conceptual enorme. Si a *Visiones Inmanentes* le atrapa el férreo lastre del PVC, a *Intersticios* le atenaza un rigor geométrico implacable.

Los *Intersticios* están desnudos, sin protección alguna, sin piel ni envoltorio. Su única piel válida son los límites físicos de la galería y su trama conceptual ha de entenderse en el territorio único de la pintura en el espacio. Las nueve estructuras que cuelgan del techo crean un conjunto de planos compuesto por otro conjunto de planos. Cada una de las estructuras está compuesta de una superficie de lona militar sobre la que se adhieren otras superficies: lona plástica y lienzo. Estos tres materiales conforman una realidad heterogénea. En este punto podríamos echar una mirada atrás hacia las *Compartimentaciones*. En esta serie se observa una evolución en cuanto a una cuestión de prioridades en la pintura de Ciria. Surgen, al principio, las pinturas gestuales, automáticas, de dinamismo desenfrenado. A partir de ahí se introducen pequeñas alusiones a cierta voluntad reductora, pequeños matices dibujados, leves, con grafito, como si de una declaración de intenciones se tratara. Más adelante surge el espacio geométrico construido, que constituye, entonces, parte activa en su pintura. En este sentido, creo que *Intersticios* es un paso adelante considerable en lo que a la evolución del plano construido se refiere. Ciria se ha desplazado desde la mera sugerencia hasta la evidencia más rotunda.



Podríamos decir que los *Intersticios* están vinculados a una corriente racionalizadora. Es una serie de rigidez obvia, formas cuadradas y rectangulares sin ningún tipo de concesión al azar. Esto, como es lógico, en cuanto al soporte. Es en este punto cuando conviene comentar algunas actitudes ante la pintura que tuvieron lugar en Francia hace ya treinta años bajo el abrigo del grupo Supports/Surfaces. En su reciente libro “El arte último del siglo XX”, Ana María Guasch argumenta que, siguiendo algunas premisas del grupo BMPT como la reducción de la pintura al esqueleto de su soporte ignorando el concepto tradicional de pintura, el pincel y el gesto de pintar, y afirmando el papel fundamental de la tela como elemento único y vital, los pintores franceses tanto del grupo de París como del de Niza y alrededores redujeron la práctica de la pintura a una investigación que giraba en torno a su propia especificidad.

Desde siempre ha tenido Ciria una clara obsesión por los soportes. Quizá por un afán incontrolado de dominarlos todos, de estar al tanto de sus comportamientos y sus posibles reacciones con otros materiales, quizá por una voluntad de ampliar un abanico de posibilidades ya de por sí vasto, lo cierto es que por su estudio han pasado todo tipo de materiales deleznales, de lonas, telas, cartones, palés... Es una cuestión de estar encima, de ver como respiran pigmentos y secativos, barnices y retardantes. De palpar el material hasta comprenderlo y tener noción absoluta de su naturaleza. Todo vale para Ciria. Pero, a diferencia de los franceses, siempre en pos del triunfo de la pintura.

Guasch continúa su tesis aludiendo a la influencia del crítico y teórico Marcelin Pleynet quién, desde la revista *Les lettres françaises*, se erigió en el principal interlocutor del grupo. Pleynet afirmó, en entrevista con Eric de Chasse, que lo que más le llamaba la atención de la práctica pictórica del naciente grupo era

la supresión sistemática de la imagen y el estilo en sus pinturas. No podemos obviar que Supports/Surfaces es una corriente de claras resonancias minimalistas desarrollada de una manera radical. Significa partir de cero en el más estricto sentido de la expresión. De los nueve planos que conforman los *Intersticios* de Ciria, dos son totalmente negros, la negación absoluta de todo atisbo de representación. En este sentido, Ciria recurre a planteamientos similares a los franceses en cuanto a la supresión de la imagen pero no en la supresión de subjetividad. Supports/Surfaces niega la subjetividad aludiendo estrictamente a las propiedades esenciales del soporte y la materialidad de la pintura. Para Ciria, estos planos tienen una razón de ser, una función dentro de la pieza. Son elementos neutros que se suceden en el espacio, sin otro sentido aparente pero con una función integradora del resto de planos, como un ente unificador que otorga un mayor grado de corporeidad a la estructura. Pero esta es otra historia de la que hablaremos más adelante.

Una de las primera comparecencias del grupo Supports/Surfaces tuvo lugar cerca de Niza. El lugar era Coaraze y durante seis días, los artistas expusieron sus obras al aire libre. Como cuenta Guasch, las telas caían de lo alto de precipicios, se colgaban de las ramas de los árboles o se esparcían por la hierba. ¿Por qué cuelgan del techo los *Intersticios*? ¿Por qué se erigen exentos? ¿Qué ha sido del muro? Creo que aquí es donde deben establecerse parte de los vínculos entre Ciria y los franceses. Claude Viallat, a mi juicio el gran impulsor del grupo y animador de los discursos que lo sustentaron, realizó en 1970 una obra llamada *Filet*. Red realizada con cuerdas unidas por multitud de nudos. La estructura cuelga del techo, exenta del muro y dice traducir la visión de una tela a través de un microscopio para incidir en la especificidad del soporte. Quiere Viallat romper con los presupuestos convencionales de la pintura ya sea en la cuestión

Pintura baten modurak
baita giza gorputzak irenaren
irentsitako gorputzak digestatzen
inmanentes horiek (ikuskeria)
tarrututako izakien modurak
joan direnak, harik eta erraia
baina gabea hobegorik ez da
Dauphin jandings lanen gora
da. Ciria publikitate-argia
jauziekin, odolazko eskizien
gorpu leunak sakrikatu egiten
orgia amalgabe batean.

La pintura es como una boca
incluso cuerpos humanos. El
engullido es sometido a un largo
de Ciria, con su envoltorio
progresivamente de sus capax
mejor que los pigmentos y acido
fluidos internos. En The Dauphin
vuelve más violenta. Ciria fue
cascadas de color que hacen
monstruosas. Los ternos son
fiesta cambal de los colores.



formal o en la meramente institucional pues, como es sabido, Supports/Surfaces se apoya en la negación de toda infraestructura museística por cuanto alude a una política cultural caduca a los ojos de sus integrantes. Ciria, por su parte, rompe con la afirmación de la pintura como ente estático. Si las *Visiones Inmanentes* se separan del muro acercándose a una estética de raigambre objetual, los *Intersticios* saltan al encuentro del espectador en su caminar por el espacio expositivo, quebrándolo tangencialmente.

Todo lo dicho hasta ahora trata de resaltar ciertas analogías entre el grupo francés y la pintura de Ciria pero creo que son las palabras de Daniel Abadie, conservador del Centre Pompidou parisino, las que más pueden acercar los dos polos. Abadie fue el comisario, en 1998, de la exposición *Les anées Supports/ Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou* que tuvo lugar en la Galerie Nationale du Jeu de Paume. En el catálogo de la exposición, que posteriormente viajaría al Conde Duque de Madrid, en lo que constituyó una primera y muy lograda ocasión de conocer al grupo, Daniel Abadie se separa de la corriente nihilista y deconstructora de los integrantes del grupo, del “análisis de corte marxista de los medios de pintar” para congratularse por la vuelta del color a la pintura francesa. “Es precisamente (el color) lo que los artistas Supports/Surfaces han reintroducido en el campo del arte cuando este último se parapetaba tras el análisis de la imagen, con el hiperrealismo, o del artefacto, en el arte conceptual. Esta libertad recuperada, esta inmersión en el color, en la pintura desde su aparición a raíz de la colocación del pigmento sobre el lienzo es naturalmente extraña al lenguaje de las palabras que solo pueden traducir las formas adoptadas”.

Aquí es realmente donde debemos insertar las verdaderas analogías. En la secuencia repetitiva de formas bajo el influjo del color. Entre líneas se debe advertir que Abadie está pensando en la creación de Viallat, en su gesto mecánico, en sus huellas, en sus obras del cambio de década, en *Repetition*, obra perteneciente a una serie que incide claramente en una poética de lo racional, y en esa corriente de su obra que pudo verse, sobre papel, el año pasado en la madrileña galería Estiarte en una pequeña pero interesante mirada a su producción gráfica, que, conviene decir, fue muy prolífica. Aquí es donde deben cruzarse ambos caminos. Gusta Ciria de llamar a estos espacios de color (utiliza rojo, amarillo, negro y blanco) por el nombre de “viñetas”. Los espacios creados a partir de la superposición de materiales en diferentes alturas y posiciones son cuadrados o rectangulares, similares a las compartimentaciones de los comics. Son espacios divididos en extensiones rígidas que se suceden formando una superficie que adquiere el aspecto de un damero.

Podríamos pensar que el gesto ha sido claramente derrotado en su lucha contra el rigor geométrico. Nunca antes tuvo lo geométrico el poder que tiene en los *Intersticios*. Toda su pintura ha girado en torno al enfrentamiento entre los dos polos y siempre se advertía la fuerza del gesto. De un modo mayor o menor, el Ciria impetuoso e incontrolado dejaba siempre su marca sobre sus obras mientras el Ciria comedido, sereno y racional quedaba en un segundo plano. *Intersticios* ofrece una versión opuesta. El trazo se dispone sobre pequeñas superficies geométricas simples y son éstas las que conforman la obra. El correr de la pintura ha desaparecido y el gesto se percibe como una insinuación sutil, como entes aislados, casi icónicos, encasillados en la férrea cuadrícula. Es este el espacio pictórico más riguroso que recuerdo de Ciria, una compartimentación rotunda sobre la que, sin embargo, no observamos el correr de la pintura por lo que no sólo es el Ciria más racional sino también el menos gestual. Aparentemente desaparece el impulso y el automatismo, eterna fascinación del pintor, se materializa ahora en manchas mucho más concretas, tendentes a lo orgánico, a lo biomorfo. En muchas de las innumerables series que mantiene abiertas, Ciria parece querer concentrar la mancha. Muchos de los cuadros que realiza en estos momentos tienen una mancha que flota sobre zonas geométricas pero es una mancha que quiere aglutinar todos los fragmentos diseminados por la superficie y conformarse como un núcleo más aprensible, más concreto, como gotas de mercurio que indefectiblemente acaban uniéndose.

Los Intersticios muestran aún las explosiones cromáticas características de épocas anteriores aunque también se revelan con cierta discreción. Da la impresión que la mancha que recorre cada lona se desplaza con un ritmo de levedad extraña. Ciria aplica aquí la pintura de una manera enormemente sutil, casi intuitiva, como borrada por el tiempo. Queda ésta materializada en finísimas partículas impregnándose las superficies de un marcado acento poético. Nace así una serie de insinuaciones que son las que dan forma y sentido al conjunto total de la pieza.

Como en las *Compartimentaciones*, la mancha queda condicionada por el plano construido. Tras una segunda mirada, sin embargo, nos precipitamos hacia un imprevisto sorprendente. La mancha nunca muere, no frena su ímpetu al encuentro de la línea que divide los planos sino que se esconde detrás de ellos. Los diferentes materiales se solapan creando diferentes capas. Al superponer las lonas la pintura queda oculta. La oímos insinuarse, pero está oculta. Ciria admite que cada una de las piezas no tiene interés por sí mismas. Son como piezas de un puzzle que sólo al ser ensambladas cobran sentido. Tenemos, por lo tanto, dos realidades bien diferenciadas. La primera es una pintura



<</< **Visiones Inmanentes**

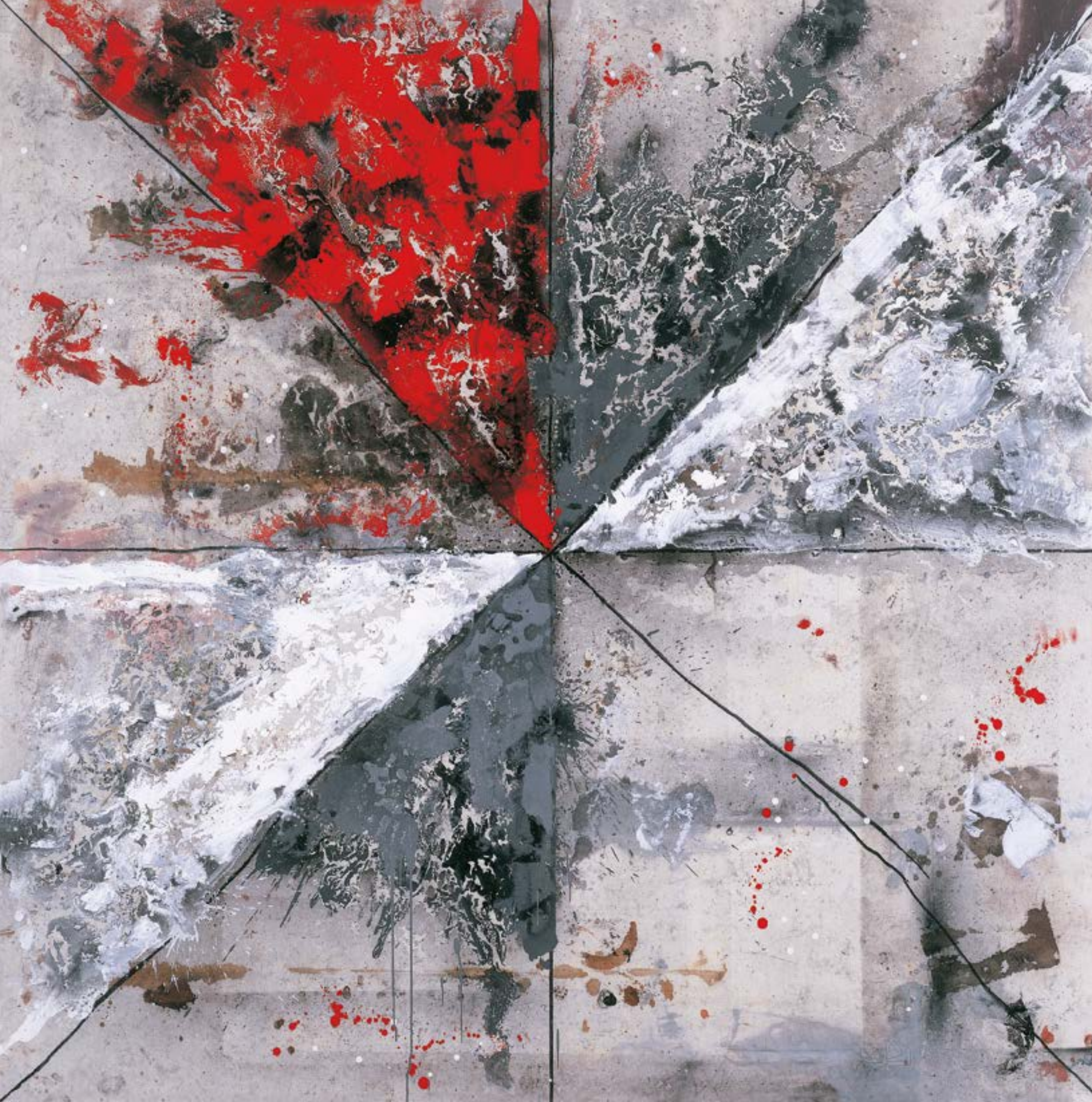
Serie Sueños Construidos/Suite Intersticios. 2001. Óleo sobre soportes diversos, aluminio, vinilo y planchas de PVC. Medidas variables. Vista de la exposición “Visiones Inmanentes”, 2001. Sala Rekalde, Bilbao.

La memoria de Zanat

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Cometas. 2003. Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm. Colección particular, Jerez de la Frontera.

> **Fiebre de 45 grados**

Serie Máscaras de la Mirada/Jardín Perverso II. 2003. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm. Colección particular, Murcia.



aprensible de la que tenemos una noción certera. Planos superpuestos en geometrías regulares que muestran la huella del pintor, una huella etérea, suave, de apariencia perecedera. La segunda, una pintura subterránea que nos resulta invisible, que se esconde detrás de los diferentes materiales. Hay una pintura que vibra en la oscuridad, oculta tras los planos. Tienen las lonas diferentes colores y texturas y, a su vez, diversos tratamientos. Nunca el trazo invade otro territorio que no sea el suyo. La mancha es consciente así de unas fronteras bien marcadas, de unos límites prefijados que suponen un condicionamiento decisivo para su expansión.

De esta ocultación se desprende, como señalé arriba, una poética de insinuaciones. El montaje de las piezas supone la traducción conceptual de la pieza en el espacio expositivo. Si en las propias lonas la pintura se nos niega parcialmente, el conjunto de nueve nos ofrece una visión global de esta poética de sugerencias. Las nueve lonas están formadas de tal manera que cubren la totalidad del espacio. Como si de caminar entre bastidores se tratara, no se disponen en una alineación sino que se solapan creando espacios intermedios por los que se puede transitar. Me parece clave la idea de estos espacios intermedios por cuanto se convierten en el territorio donde se revela la pintura. Exactamente aquí, en los intersticios. Podríamos decir que cada una de las lonas es la versión reducida del conjunto de la pieza. Mientras en cada lona vivimos en un estado de sospecha, con la intuición de la existencia de una realidad que subyace a nuestra visión, un lugar que no vemos pero en el que sabemos que se esconde la pintura, en la pieza global son esos mismos espacios los que nos la muestran en toda su grandeza. Una mirada frontal a la pieza no la revela en su totalidad. Desconocemos que ocurre en ciertos ángulos imposibles para nuestra vista. Se intuye una prolongación de la pintura como se intuye detrás de cada pieza de lona superpuesta. Y caminando entre los espacios sale a nuestro encuentro.

La rigidez geométrica que llevo enfatizando desde el principio se ve asimismo multiplicada en el montaje en el espacio. Ahora se aprecia un gran cuerpo de geometrías rotundas que se suceden de manera tangencial. Las lonas libres de pintura,

superficies negras a las que antes hice referencia, sirven de vínculo entre las lonas tratadas. Se suceden así la pintura y la no-pintura, el soporte desnudo frente a la pintura triunfante. En definitiva, otra propiedad siempre inherente a la obra de Ciria: Una suma de multitud de realidades en cada superficie, en cada conjunto, cuadros dentro de cuadros que se insertan en cuadros.

En Ciria la superposición de imágenes y referencias pictóricas se entiende como una voluntad de ensanchar el ya de por sí ingente abanico de posibilidades que determinan la relación entre pintura y soporte. Su pintura se expande en todas las direcciones imaginables. Es curioso, sin embargo, ver como al tiempo que cubre el campo pictórico con todo tipo de planos, materiales, peluches o mujeres desnudas, realiza otro tipo de piezas, más silenciosas, decididamente menos grandilocuentes, que se insertan en una pintura de superficies pulcras, prácticamente planas, donde una pequeña geometría verde es acariciada por una mancha que flota lentamente sobre ella. Ciria se encuentra cómodo en cualquier lugar. No tiene problemas. Ciria es el exceso y el defecto, el estruendo y el silencio.

Pero, ¿hasta donde quiere llegar? Tengo la impresión que acabará pintándolo absolutamente todo, desde las ventanas de su estudio hasta su coche. Recuerdo ahora esa pieza mítica de Jessica Stockholder en la que pinta parcialmente el jardín de su casa. La artista norteamericana afincada en Vancouver utiliza materiales encontrados, deleznable las más de las veces, y los integra por medio de una enfática utilización de la pintura para crear composiciones de carácter monumental. ¿Es esa la dirección a seguir? Sería sin duda una decisión radical pero creo que nada sorprendente. ¿O es quizá hacia una profunda vertiente analítica enfocada aún a las particularidades del soporte y su articulación con presupuestos espaciales al estilo de un Fabian Marcaccio, con su abstracción grandilocuente y su obsesión expansiva? ¿Acabará realizando Ciria murales de diecisiete metros, que se extiendan a lo largo y ancho de los espacios? Marcaccio, como Viallat, se acerca tanto al soporte que se puede mirar a través de él. Todo es posible. No descartemos nada.

El sueño del constructor

Abel H. Pozuelo

POSIBLE IDENTIFICACIÓN DE UN ASESINO SUELTO

José Manuel Ciria tenía un doble, casi hermano gemelo, con el que a menudo le confundían. Era el hijo de un bien situado y acaudalado embajador. De este tipo se sospechaba que se hacía pasar por Ciria y pintaba cuadros muy académicos como los pintores abstractos del automatismo expresionista. Unos cuadros acelerados que pretendían resultar coherentes con la reciente historia de la pintura, que aún hoy recuerdan educadamente a cuatro o cinco grandes pintores de mediados del siglo pasado y, precisamente hoy más que nunca, resultan vendibles por los traficantes de sensaciones a sus clientes instalados en la chochez. Pero, fíjense bien, si la obra es auténticamente de Ciria no será simplemente un cuadro pintado. En ella encontrarán estructuras con varios niveles, restos de vísceras y de una sangre rojísima esparcidos por alguna de sus superficies, y algo, un rastro, les hará suponer más de una contradicción interna y sentirán alguna sacudida cuyo origen parecerá provenir no exactamente de lo sensorial sino de extrañas construcciones basadas en un profundo análisis de todos sus elementos. Si es de Ciria, la obra olerá a proceso químico, a destilación de tiempos, a grasa de camión y a papel de pared, pero también a pintura que encierra conceptos y azar, indagaciones compositivas y lenta fluidez. Y, quizás, un chorro de agua negra les atraerá hacia su brillante centro, donde se resolverá un misterio hecho pintura que va más allá de la pintura, cierta tensión dinámica en que se pulsan las espirales del tiempo.

Se dice que hace muchos años Ciria mató a su doble, aquel pintor acomodado en el estilo y la decadente realidad de su época y que lo hizo con el mismo bisturí con el que diseccionaba y estudiaba al animal muerto del arte en su laboratorio. A veces incluso se oyen susurros que apuntan, no sin temor, que después de desollarla apuró la carne restante con algún ácido de su invención hasta dejar aquella pobre osamenta de pintor pelada. Algunos afirman que son los restos de aquel tipo los que se encuentran en sus obras y que con sus huesos construyó una cabaña. De ser así, cosa poco probable, nos encontraríamos ante el hecho de que un cruel asesino de pintores anda suelto en mitad del desierto.

COORDENADAS DE UNA OFENSIVA

A partir de 1998 la obra de José Manuel Ciria inicia la que se entiende como tercera fase de su trayectoria artística. Algunos años antes, como bien había confirmado aquella exposición

de 1994 en el madrileño Palacio de Velázquez bautizada conscientemente “Gesto y Orden”, habría sabido agregar a ese primer momento de exploración del hallazgo abstracto informalista (cultivada desde la década de los ochenta), combinaciones en la composición mediante la puesta en práctica de un antagonismo entre la actitud abiertamente gestual y automática y un orden marcado por la retícula.

En 1996 José Manuel Ciria se preguntaba en un texto: “¿Existe la posibilidad, de unir en una técnica y con un solo gesto, el método en tres tiempos de Ernst: abandono, toma de conciencia y realización?”. La pregunta era retórica. Ciria intuía ya el posible carácter afirmativo de la respuesta resuelto en ese método denominado por él mismo A. D. A. (Abstracción Deconstructiva Automática) que sería explicado en 1998 en una monografía de Antonio García-Berrio y Mercedes Replinger.

Dicho sistema desvincula el automatismo de las tesis surrealistas sobre lo inconsciente para hincar sus raíces en las ranuras existentes entre el análisis y el azar, entre la idea y la potencial multiplicidad de posibilidades que ésta genera. Lo automático de estas abstracciones queda inserto en un campo lógico marcado siempre y con previo aviso por algo, por una deconstrucción: compartimentaciones previas en que se inserta, posterior y meditado recorte, previsión del choque entre materiales, desvío de una fuente iconográfica...

Pero el interrogante sobre la aplicación del método de Ernst también contenía un temor. Ciria necesitaba probar que funcionaba así que sometió a su cauce conceptual y a sus herramientas a un particular programa de entrenamiento. En efecto, a finales de la década pasada, hacia el año 1999, diversos autores sitúan con acierto el comienzo de una tercera fase en la que Ciria habría dejado de explorar para propiciar un nuevo propósito de trabajo sobre lo que han calificado como “su propia tradición”.

Erica del Mere

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 152 x 132 cm.
Colección particular, Alicante.





Constructor/Desconstructor (Cuadrado)
Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

El artista emprende entonces un viaje hacia lo desconocido batallando en una colosal profusión de suites, ciclos, series cerradas o abiertas y exposiciones de obras en que parece poner a prueba el máximo de las posibilidades del método ideado. Ello le es posible gracias a haberse ido equipando con herramientas ajustadas y armas probadas y pulidas durante el curso de las dos anteriores etapas. Sobre ellas conviene detenerse pues proporcionan la luz y pistas necesarias para comprender un método de trabajo y una búsqueda, si no únicas, al menos poco habituales en la práctica artística contemporánea.

En primer lugar habría que hablar de unas herramientas que al artista le gusta llamar “pre–conceptuales”, cuatro terrenos (a su vez divididos en numerosos subgrupos) donde ejercita distintos análisis: el campo de los registros iconográficos (búsqueda mediante lo meramente pictórico, las imágenes preexistentes o la incorporación de objetos), el de las técnicas automáticas (o azar controlado), el que contiene a las compartimentaciones (uso de la geometría, lo reticular...) y la parcela de los niveles pictóricos (o múltiples posibilidades de los soportes).

Estos cuatro “campos analíticos”, a la vez que sirven como experto resumen compilado de los diversos acentos colocados por las tendencias en la pintura del siglo XX (cubismo, constructivismo,



Constructor/Desconstructor (Circular)
Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 200 x 200 cm.
Colección particular, Valencia.

dadaísmo, surrealismo, expresionismo abstracto, pop art, supports–surfaces, collage y decollage, affichistes, graffiti...) según en qué parte o componente, tendrán múltiples usos en la protección de su obra de la repetición, de la futilidad, del capricho de unos tiempos marcados por la estupidez neoconceptual, las aleaciones de formas sin contenido y la ininteligibilidad pretendidamente minimalista, ayudándole a él mismo a ahuyentar al caos (siempre dispuesto a asaltarle) y, lo que quizá sea más importante, del pánico a no saber cómo seguir y cómo, al tiempo, retomarlo todo desde el principio (una de las máximas de un artista que teme en tal modo entrar en una espiral de simpatía por parte del mercado que evita las soluciones e ideas que, aunque nuevas, ve bien acomodadas, sin capacidad de sacudida).

Pero, además de servirle como escudo, los “campos analíticos” van a ser útiles a Ciria como componentes de un nuevo utensilio con la doble cara de un poderoso explosivo y de una brújula: la combinatoria. Ésta, que Ciria concibe como su quinto “campo analítico” a la vez que como un “procedimiento compositivo”, surge de las relaciones entre los otros cuatro y propicia, por un lado, el estallido de la habitual tendencia del artista a “hacerse una carrera”, la explosión de ese monolito que tras cada explosión queda convertido en nomadismo. Por otro lado, mediante la

combinatoria, Ciria también se hará para siempre con un aparato con el que orientarse en un terreno como el conceptual en el que él ve inevitable penetrar si se quiere iniciar un desplazamiento artístico desde la pintura.

En cuanto al resto de las herramientas, destacaremos dos cuya apariencia puede resultar más inofensiva pero que resultan imprescindibles para afianzar las mencionadas herramientas pre–conceptuales, para hacer valer el uso de la combinatoria y que, además, resultan igualmente poderosas en la batalla ya que le permitirán ejercitar lo que se ha llamado ya un “bricolaje compulsivo” que, con suma efectividad, permite evitar la pura repetición de un esquema prefijado y, de paso, abre el terreno de su obra hacia la resistencia contra el acomodo estético de los tiempos. Como la combinatoria, se tratará de dos dualidades, dos armas–herramientas, pues su cualidad destructiva es inherente a la posibilidad de construcción. Hablamos de un arma–herramienta química, la reacción entre sustancias, y un arma–herramienta blanca, la cuchilla.

Ciria se ha preocupado de investigar en el sinuoso campo de las reacciones entre los materiales pictóricos y sus densidades, las capacidades de adherencia, las posibilidades de rechazo entre el óleo y el agua, el tratamiento con ácido de los soportes, el frotamiento entre telas plásticas deslizantes y los fluidos pictóricos, en una investigación del residuo en que la pincelada se pierde tras la lucha interna de las emulsiones. Al parecer comenzó a ser consciente de los poderes de estos “cultivos” a finales de los setenta, por accidente, hecho que quedaría registrado y de cuando en cuando ensayado, hasta que a mediados de los noventa comenzara a aparecer cada vez con mayor profusión en sus obras. Será ya iniciada la tercera fase cuando este hallazgo se convierta en protagonista.

El arma, inusual, le ha facilitado investigaciones paralelas en los campos analíticos del azar controlado (nunca sabe cuál será el resultado exacto de una mezcla de sustancias pero sí qué tipo de reacción se propicia con las mismas) y los soportes y, por supuesto, le ha alentado en las posibilidades de la combinatoria.

Lo protagonista en primer plano de la manera de pintar de Ciria no es la pincelada sino la mancha, o lo que es lo mismo, el resultado de una pintura que es solamente proceso. Pues bien, el empleo de reacciones químicas o “técnicas de repulsión” para su generación, aporta el carácter biológico, de azaroso orden interno a sus manchas, a la vez que las convierten en representación de la descomposición de la materia, en putrefacción. La dialéctica entre la vida y la muerte se representa así sobre un escenario interno que es del todo ajeno al motivo, a la anécdota o icono expuesto en superficie. La reacción química dota a las obras de la paradoja de la naturaleza y su infinito, extrayendo una trascendencia que es común a todos los cuerpos, fluidos y materias que existen en su plano.

La segunda de las armas–herramientas de las que queremos

hablar es la afilada cuchilla, que siempre cuelga de la bandolera de Ciria. Este artista se alimenta de (y, si se me permite, a veces también vomita) su propia obra. Para ello, no sólo retoma habitualmente motivos y asuntos de sus composiciones, reelaborándolos, recombinándolos o copiándolos, sino que además emplea fragmentos de cuadros que han pasado por el agudo filo para generar nuevas obras. La cuchilla se convierte en un arma de vertiginosa destrucción de lo que no es soportado por él por fallido, por no soportar el examen de la luz y, a la vez, constituye el aparato selectivo de retales que podrán ser luego recuperados para su ensamblaje en composiciones más resueltas y complejas, en piezas nuevas.

De nuevo nos encontramos con una útil arma de doble uso (destruir/posibilitar lo nuevo), otra herramienta que da pie al uso de la combinatoria y que, interviniendo sobre la mera entidad material de la pintura y sus componentes, le permite situar los límites del escenario para el tiempo y sus transformaciones, para un eterno nuevo comienzo.

Imprevisibilidad, propiciación, orden previo, automatismo, lucha entre la vida y la muerte en las entrañas de la pintura, análisis en diferentes campos, combinatoria desde esos análisis, posibilidad alumbrada por el azar, confrontación entre opuestos... en medio de su enjambre de vísceras y redes, estas son las coordenadas fundamentales de la ofensiva doble y dialéctica que tiene lugar en la obra de Ciria desde aquel 1999: a lo conceptual desde la pintura y a lo pictórico desde el concepto.

PARÍS, 1959: CIRIA AÚN NO CORPÓREO SE REÍA

En 1959, meses antes de la fecha oficial de su nacimiento en Manchester, José Manuel Ciria ya campaba a sus anchas por París. En mayo de ese año, en la galería Drouin, el situacionista italiano Pinot–Gallizio, construyó la por él llamada “Cueva de la antimateria” cubriendo paredes, suelo y techo de la galería con 145 metros de “pinturas industriales” producidas mecánicamente y masivamente sobre largos rollos por una máquina creada en el laboratorio experimental del Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista. Según Pinot–Gallizio, el resultado era la creación de un ambiente separado del mundo que formara parte de un “anti–mundo” y la intención clara, y nunca secundaria, era destruir, mediante el uso de un brutal “détournement”, la función del arte pictórico como objeto único, excepcionalidad creada por el genio y, de paso, carcajearse del valor mercantil de semejante producto a través de la abolición del formato, de los temas metafísicos y de la misma necesidad de la existencia del pintor. Pocas semanas después, en julio, otro artista europeo, el suizo Jean Tinguely, y sin que conste un encuentro o acuerdo entre ellos (este segundo era un artista no vinculado a las tendencias situacionistas sino a las del nuevo arte cinético), presentaba en la galería Iris Clert, algunas de sus “Méta–



matics”, máquinas con la apariencia de los móviles de Calder que, en un movimiento caótico, curvado y ruidoso, mediante un sistema de poleas accionadas por un motor, se activaban y, con convulsivos movimientos, expulsaban pintura de diferente color sobre un largo rollo de papel que iba desenrollándose y era cortado automáticamente por una cuchilla. Aquéllas fueron el precedente de la gran “Méta-matic nº 17” que, ese mismo verano, coincidiendo con la Primera Bienal de París, produciría y distribuiría (pues estaba dotada de un ventilador que lanzaba los papeles una vez pintados y cortados hacia los espectadores) 40.000 dibujos abstractos de talante expresionista abstracto o tachista.

Se trata de dos acontecimientos cuya coincidencia aporta sintomática luz sobre aquel momento en el arte que, sin embargo, parecen haber pasado desapercibidos en la reciente reconstrucción de su historia. A nadie se le escapará que el resultado de ambas prácticas era, mediante la apropiación indebida (o desvío) de la práctica de cierto “expresionismo abstracto” ridiculizado, la crítica con evidente tono satírico del panorama en el que el mundo del arte se había instalado desde el final de la II Guerra Mundial.

No constituían una simple rabieta por parte de europeos contra la predominancia del polo artístico neoyorquino y su influencia sobre la pintura del viejo mundo, ni tampoco sólo una abultada reacción contra la manipulación del arte propiciada por el nuevo mercado y por los medios de comunicación de masas, sino también una vuelta de tuerca a la crítica de la pintura como traslación del ideal de belleza romántico y de la subjetividad psicológica del pintor y, ya de paso, de éste como genio que expresaba su vida y sensaciones o sentimientos a través del gesto automático y el color puro. Mediante rotores, tubos, combustible y cuchilla, estos engendros mecánicos plantaban cara a la pintura y proponían su derrocamiento o, cuanto menos, su extracción del ámbito subjetivo y “mágico” de la creación individual para convertirse en componente de un nuevo lenguaje plástico.

Sobrevolando el suelo de París en esos agitados días de 1959, un Ciria aún no corpóreo disfrutaba de la visión a sabiendas de

la importancia de esos gestos que, junto con otros muchos que se harían a continuación, en realidad conseguirían movilizar a la pintura fuera de la hornacina ya asimilada de las vanguardias históricas y su ensimismamiento y más allá de la visión abstracta que pretendía jugar sus bazas aliándose con la fotografía, el cine y la televisión (que a su vez habían asimilado el ámbito de lo figurativo). Convencido de la importancia de aquel discurso irónico y desacralizador heredero de Duchamp, de la necesidad del desgarrro, de la urgencia de la cuchillada a la catedral del cuadro (que su futuro amigo Lucio Fontana proporcionaría definitivamente), sin embargo Ciria también se reía de estos detractores de la pintura.

En 1959, el espíritu de Ciria ya sabía que el problema no estaba en la pintura, ni en la abstracción, ni siquiera en la herencia sembrada por los activistas de las vanguardias históricas o en los proyectos decimonónicos de liberación con respecto al canon mimético renacentista. El problema tampoco estaba en entender la obra como proceso, ni en buscar en la composición la medida de la obra. La reacción contra cierta predominancia del automatismo y lo gestual con su carga psicológica de expresión del laberinto interior se pactaba en realidad contra una pintura que había quedado exiliada del concepto, del análisis previo al hecho mismo de pintar y, por ello, constituía la reacción en favor de una nueva pintura.

Entre las huellas que dejaron aquellas máquinas, esa secreción compleja de colores, grasa de motor y cuchillas, Ciria aún no corpóreo veía las ruinas de los maltratados en aquellas escabechinas de París de 1959. Tras recoger los restos de las manchas, los papeles seccionados y el humo de los grotescos desvíos hijos de dadá, chapoteó sobre los despojos futuros de unos verdugos que no creían en el tiempo y no sabían que acababan de preparar la tierra fértil para una creación plástica que, como la suya, se abastecería de todo aquello que enarbolaban y rechazaban mediante la estrategia de una guerrilla.

Mientras se reía no conseguía sacarse del sueño cuatro palabras que le rondaban: Ideología, ruptura, delirio y reflexión.

Isa y el capricho sexual

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 140 x 120 cm.
Colección del artista.

Kurt manostijeras

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 140 x 120 cm.
Colección particular, Madrid.

Las espinacas de Max

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 140 x 120 cm.
Colección particular, Madrid.

André en la montaña rusa

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 140 x 120 cm.
Colección particular, Madrid.

EL CONSTRUCTOR DE SUEÑOS: A TRAVÉS DEL CONCEPTO DESDE EL INTERIOR DE LA PINTURA

La serie “Sueños construidos” nace allá por 1999, a la vez por tanto que esa tercera fase de la trayectoria de Ciria en la que, como hemos mencionado, éste trabaja ya sobre una suerte de “tradición propia” cimentada en un proceso complejo de análisis previo, reglas particulares y control de los recursos y propósitos. Se trata, desde el mismo epígrafe, de una nueva y explícita estrategia para sintetizar la confrontación esencial entre lo irracional del gesto, el azar, el automatismo, el caos en definitiva, y su opuesto: la elaboración a partir del análisis, los conceptos y el esquema existente: el orden.

Tal estrategia, según ha explicado el artista, consistía en investigar con composiciones mediante collage en el nivel o campo analítico de los “registros iconográficos” y comprobar que cierta “pintura acumulativa y barroca que había imaginado podía llevarse a cabo.” En otras palabras, se trataba de ver el funcionamiento de la combinatoria en un terreno concreto al mismo tiempo que de materializar a través de ese orden un tipo de pintura imaginada, proveniente de la visión interior.

Todo ello ha sido mostrado revuelto y confrontado en numerosas ocasiones en los últimos cuatro años. Sin embargo, el alcance de su puesta en práctica (mediante la combinatoria y el desarrollo de las posibilidades de las diversas herramientas y armas ya mencionadas) ha superado de tal manera el aparente propósito inicial que cabe decir que esta serie ha roto la misma noción pictórica de las obras para convertirse en escenografías que, no obstante, se conforman desde el centro de lo pictórico.

En “Sueños construidos” se alcanza, de hecho, el máximo grado de calentamiento en el uso de la combinatoria de todo el periodo. Así, en lo iconográfico, la serie es lugar para la incorporación de objetos propiamente dichos (vulgares bolsas de plástico, juguetes, cartones o revistas...), de imágenes preexistentes (soportes emulsionados o fotografías), y de lo objetivamente pictórico, grupo éste último en el que hay que destacar el aprovechamiento de los jirones y recortes de obras propias previamente pasadas por la cuchilla.

Además, “Sueños construidos” ha alimentado a esta tercera etapa introduciendo la aplicación de la combinatoria en el montaje de las exposiciones y la organización de las mismas series. Tras unos años en que Ciria trató de mantener siempre una coherencia formal en sus reuniones de obras, ahora habría incurrido en la confrontación entre propuestas distintas. Caben en la serie de la que hablamos revisiones del género de la “naturaleza muerta” y del bodegón, del collage de las vanguardias históricas, de las prácticas de artistas como Rauschenberg y Hofmann (como él mismo ha reconocido), pero, también, un nutrido e importante grupo de obras agrupadas entorno al título de “Glosa líquida” en que Ciria se concentra, muchas veces al margen del collage, en la fluidez de lo pictórico.



Mujer W Renovada

Serie Sueños Construidos. 2001.

Óleo sobre soportes diversos. 70 x 70 cm.

El ciclo “Glosa líquida”, exploración sistemática de las posibilidades de las ya comentadas “técnicas pictóricas de repulsión”, resulta doblemente paradigmático; en primer lugar como transmisor de la noción y memoria del tiempo; pero igualmente como síntesis (de nuevo su título nos da casi todas las pistas) del carácter de representación por el cual la pintura se convierte en escenografía de sí misma.

Y lo será aún más cuando comience a incorporar elementos superpuestos y se transforme en fragmento, en elemento, en fondo incluso de estructuras compositivas más grandes. Cuando esa escenografía de lo pictórico sobre su propia entidad como representación, en su rotación, entra en tal vértigo que se desencaja de sus goznes contemplativos, toma la forma de una resurrección de la pintura que atraviesa el terreno conceptual.

Así lo expresa, mejor quizá que ninguna otra, la obra titulada en 2001, “Vanitas (levántate y anda)” un collage donde, sobre un fondo oscuro heredero de los bodegones barrocos, varios objetos aparecen sujetos por una barra plana de aluminio que sustituye a la mesa que suele servir como superficie de reposo de los objetos en el género de la naturaleza muerta, para (una vez virada 90° su dimensión de soporte) tomar la función de un “ímán iconográfico”.

Los objetos (iconos) atrapados por el imán son los siguientes: un espejo apocado que no devuelve brillos, un rectángulo de color plano anaranjado, el fragmento ampliado de un texto impreso donde destaca la palabra “silla”, cierto cuadro paisajista de anticuado formalismo figurativo ocultado y girado de tal modo que se convierte en irreconocible, el recorte de cuadrangular de una de las “glosas líquidas” del propio Ciria y, por último, una imagen re–volteada del urinario de Duchamp donde, a la manera del “mors absconditus” que los pintores barrocos pintaban en el reverso de los retratos como broma negra contra la vanidad del personaje, se transparenta una calavera humana.

Aquí, en un brutal resumen de todo el alcance y la potencia teórica y práctica de sus intenciones de ese momento (indagar al máximo en las posibilidades de la combinatoria dentro del campo de los recursos iconográficos mediante el collage) y pasadas (reunir el orden, el análisis, el concepto, “lo sofisticado con lo irracional, visceral, primitivo, espiritual”), con una risa fantasmal acaso venida de décadas atrás, Ciria hace fácil lo difícil. Sirviéndose exclusivamente de su método, esta obra exorciza de la pintura a los fantasmas de la historia del arte del siglo XX y, remontándose al pasado mediante un género caduco, expresa con suma lucidez la vanidad de una pintura que niegue el concepto tanto como la de un ámbito conceptual que niegue la representación o a lo pictórico como posible instrumento para ello, asumiendo que no hay arte sin memoria ni noción de la fugacidad del tiempo (del proceso) y firmando voluntariamente el acta de defunción de cierto totalitarismo de lo conceptual a la vez que saca a la pintura de la tumba en que aquel lo enterró para devolverla a un universo en que su inconsciente debe salir a la luz.

El entrelazado de “Sueños construidos” que vertebra estos cuatro años, ha sido el campo de operaciones para una nueva guerrilla que es generada en el interior de lo pictórico. Una guerrilla a la manera de aquella formación de árabes que con Lawrence de Arabia combatió al ejército turco y de cuya definición extraerían Deleuze y Guattari una base para hablar de la nomadología en su libro “Mil Mesetas”. Una guerrilla ambulante, móvil, que no se basa en la oposición de los argumentos del enemigo porque sólo lo concibe como un freno para su movimiento, como un dique en medio del océano o una frontera en mitad del desierto que, simplemente, hay que esquivar. Una guerrilla formada por elementos desordenados y móviles, mutantes, combinables pero autoconscientes que no buscan ni la conquista del territorio ni la imposición de su identidad. Una ofensiva múltiple que desborda a quiénes pretenden ser sus conquistadores procurando, cada uno por separado, la apertura de ese territorio.

En la serie “Sueños construidos” cada elemento del organigrama pre–conceptual, cada herramienta, cada arma e indagación plástica consolidadas en años anteriores es lanzada por

Ciria como si de guerrilleros beduinos se tratara, con el propósito definido de lograr un nuevo paisaje de fluctuación, un nuevo campo en el que la representación pictórica, una vez devorado lo meramente conceptual y reconocida en su propia materia, se incorpore a un esquema más amplio. El resultado después de la ofensiva es un nuevo paisaje, un nuevo escenario para el desenvolvimiento de su pintura.

¿QUIÉN SABE DÓNDE?

Desde que se ausentara de su domicilio hace algo más de un año, ha podido verse en varios lugares públicos a alguien que responde al nombre de José Manuel Ciria. En todas las ocasiones portaba uno de aquellos cubos de Rubik que estuvieron de moda hace lustros. Como recordarán, el aparato en cuestión consta de seis caras y dispone de otras seis líneas (tres verticales y otras tantas horizontales) articulables que, a su vez, están compuestas por tres cuadrados. El número de combinaciones resultantes de la rotación de las distintas líneas es exagerado y sólo conduce, en el menos malo de los casos, a la agrupación de cuadrados del mismo color hasta formar una cara, pudiéndose llegar incluso al ordenamiento de todas las piezas formando seis caras cada una de un color. Se trata, por tanto, de un juego ridículo e inaceptable para las autoridades competentes.

Cada ocasión en que este individuo ha sido sorprendido en tal práctica por algún agente, se le ha exhortado a abandonarla. El sujeto en cuestión ha alegado estar “simplemente entreteniéndose” con los múltiples movimientos que podían hacerse con el juguete, sin ser su objetivo lograr una combinación equilibrada en el color. Para, a continuación, impermutablemente, proferir la siguiente frase sin aparente sentido: “Si las pinturas abstractas se nos aparecen en forma de signos que hablan íntimamente a nuestra emoción y nuestros sentidos, por ser enigmas que son, con más fuerza nos acucian a tratar de desvelar lo que significan. Expresar lo que no se deja decir. Filosofía y arte. Pensamiento y pintura. Profundización teórica y conocimiento pre–consciente.”

Ante el posible estado de perturbación mental de la persona, se insta a los ciudadanos a advertir a las autoridades en caso de su avistamiento. Perdonen las molestias. Muchas gracias.

RESUELTO EL ROMPECABEZAS: EL SUEÑO DEL CONSTRUCTOR

La presente exposición lleva precisamente el título de “Sueños construidos” y, a la espera de saber si supone el cierre de la serie de mismo nombre, al menos sí puede entenderse como el punto de partida de una nueva fase en la trayectoria del artista que nos ocupa en estas páginas. Una cuarta fase en que, tras un sinfín de permutaciones y volteos de esas piezas que conforman su universo (a la manera en que se mueven las del cubo de Rubik), éstas se habrían ensamblado, el complejo

rompecabezas resuelto, y la pintura habría comenzado a tener otra respiración.

Nos encontramos, por una parte, con unos pocos óleos sobre papel de formato mediano llamados (con distinto número) “Juegos de memoria”. En ellos la retícula es protagonista de una composición sobre la que, efectivamente, se juega con el recuerdo de la obra anterior, con asomos de reproducción de manchas ya vistas, provocadas con procedimientos ya conocidos.

Recuerdan éstas a aquellas obras rectangulares estructuradas a partir de la división en viñetas que pintara Ciria en el ciclo “El sol en el estómago”. Igual que entonces, cada una de las viñetas que forman la red geométrica está distinguida por una mancha o grupo de manchas que, como archipiélagos adheridos forzosamente a un mapa, denotaran un signo diferente. Al tiempo, cada viñeta es la camisa de fuerza que sujeta un gesto, enérgico o sutil, que de dejarse sin control, podría llenarlo todo.

Pero el título de estos papeles (siempre lo doble en Ciria) también podría interpretarse como una broma sobre la superación de todo el esquema previo, sobre las facilidades de poder jugar ya de memoria. Una vez aprehendidas las reglas de un orden conceptual y las razones por las que éste existe, una vez comprendido que dicho orden permite la fluctuación y una vez controlada una técnica que deja su sitio a lo azaroso, ya todo es probar, experimentar, construir en la duermevela.

Aquí se observa ya con nitidez que la relación de fuerzas empleadas en la toma del cuadro se dirige con igual soltura desde el terreno de las ideas hacia lo meramente pictórico y, en sentido opuesto: desde los problemas plásticos a los conceptos artísticos. Desde la fluidez.

Pero es en el conjunto de obras que conforman el grueso de esta exposición, varios *collages* de formato grande y mediano que utilizan óleo sobre soporte diverso, donde más clara resulta una superación de la etapa anterior. Se trata de obras cuyo carácter vendría marcado por el estado de nomadismo, una superación a favor del trabajo puramente compositivo.

Iconográficamente, estas obras también son un poco como esos “Juegos de memoria”. En ellas Ciria emplea con profusión recortes de otras propias, desechadas y pasadas por la cuchilla, y asume, en muchos de los fondos, mediante monotipos litográficos, formas distintivas del ciclo “Glosa líquida”.

En estadios anteriores de la serie “Sueños contruidos”, el artista había compuesto sus *collages* como aproximación revisionista de acercamiento o análisis a momentos de la historia del género (cubismo con sus “anamorfosis sintéticas”, constructivismo en una suite limitada a tres piezas...) o, como en aquella exposición de finales de 2000 en Salvador Díaz, al modo de una investigación sobre las posibilidades de la combinatoria. En estas obras, las referencias externas saltan con cada pieza como un sutil brillo. Hay citas y alusiones pero son

tantas las identificaciones verosímiles que puede decirse que con ellas se recorre buena parte de la historia del *collage* no figurativo. Resuenan con especial fuerza los timbres de Esteban Vicente, Gerardo Rueda o Schwitters, sin embargo la verdad es que todo acaba remitiendo únicamente al universo formal y conceptual de Ciria.

Se da, de hecho, una especie de desvío de su propia trayectoria anterior. Ya no se trabaja sobre aquella tradición propia sino que, aquí, ha sido también asimilada y sometida a reutilización en una nueva unidad plástica. Y tal desvío cumple sus dos reglas fundamentales: la pérdida del sentido original de cada elemento autónomo desviado y la organización paralela de otro conjunto significativo que confiere nuevo sentido a esos elementos.

La paradoja resulta elocuente. Una vez asumidas las posibilidades en cada “campo analítico”, apuradas al máximo las de la combinatoria, conocidas las rutas que permiten surcar lo conceptual y las corrientes que lo comunican con lo meramente pictórico, en su máxima abstracción, olvidadas las intenciones revisionistas o de análisis del soporte o del registro iconográfico, el *collage* se convierte más que en ningún otro momento anterior en una combinatoria interna regida por las posibilidades de sí misma. Aquí la retícula ha desaparecido del todo y un orden superior e íntimo rige cada pieza, un orden que es heredero de la abundancia anterior, de su detonación de los límites.

A mayor número de posibilidades asumidas, mayor control. Con un puzzle resuelto de seis caras las posibilidades aún son enormes, pero son más limitadas, requieren de un mayor esfuerzo de contención aunque, en el momento en que ésta se logra, surgen de inmediato nuevas posibilidades, ajenas al manierismo, ajenas al círculo vicioso. Se acerca así Ciria a aquel Esteban Vicente que afirmaba creer en el control total por ser la única manera de ser libre, y con ello libera del todo un nuevo territorio sin fin.

Ante el desierto desplegado, el nómada únicamente se fija en los problemas que la composición genera en cada momento, en la solución formal, en los diálogos entre formas y colores, entre superficies y materiales, entre sutilezas, en esa tensión.

Estos *collages* suponen un paso más allá de la frontera anterior. Se sitúan ante ese nuevo desierto, ante este territorio de sueño, el sueño del constructor, en que la pintura sólo puede ser duración y tiempo, ritmo y memoria, un atravesar a voluntad, en libertad.

Los besos de Álex

Serie Sueños Construidos. 2003.

Óleo sobre soportes diversos. 200 x 180 cm.

Colección particular, Madrid.



Texto catálogo exposición “Squares from 79 Richmond Grove”. Itinerante organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX). Museo Nacional de Polonia, Palacio Krölikarnia, Varsovia. Kunsthalle Museo Centro de Arte Pasquart, Berna. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas (México). Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo, Chihuahua (México). Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), Mérida (México). Mayo 2004

Salpicando la tela de agua

Guillermo Solana

El estudio de Ciria se divide en dos espacios gemelos, vastos y luminosos, con grandes ventanales. En uno de ellos huele a trementina y el suelo está cubierto por enormes lonas a medio pintar, sobre las cuales fermenta la pintura. Nos sentamos en la otra sala, entre los bastidores desnudos y las grandes telas terminadas. Y mientras hablamos, no puedo evitar la sensación de que en el espacio contiguo, en ausencia del pintor, está sucediendo algo: los cuadros se están haciendo, se están pintando solos.

José Manuel Ciria es uno de los pintores españoles más originales de su generación. Un defensor de la vigencia de la pintura que no se refugia en el purismo, en la postulación de una esencia de lo pictórico. Su estrategia es una especie de fuga hacia delante, un lanzarse cada día a conquistar nuevos territorios para la pintura. Avanzando al mismo tiempo en diversas direcciones: en su obra se encuentran el gesto pictórico, la composición geométrica, la experimentación con diversos soportes, el collage y la apropiación de imágenes y objetos...

Ciria es un pintor apasionado y a la vez analítico. A primera vista le situaríamos en la tradición que desciende desde el automatismo surrealista hasta el expresionismo abstracto norteamericano. Pero hay otra cara de Ciria, la de su curiosidad casi científica: observar el comportamiento de los materiales pictóricos, experimentar sistemáticamente con los pigmentos y los medios. “Mi trabajo –explica– obedece a una serie de planteamientos analíticos próximos a una intención conceptual”.

Tú empezaste a exponer en los años ochenta, en un momento de extraordinaria vitalidad de la pintura. ¿Cómo fueron aquellos comienzos?

En los ochenta yo hacía pintura figurativa. Y no tenía un programa teórico que me dijera por dónde debía avanzar; sólo tenía mi propia libertad. Había pasado por infinidad de talleres de pintores, estuve durante meses copiando modelos en el Círculo de Bellas Artes, donde posteriormente estuve pintando por unos pocos días en “el torreón”. No conseguía doblegarme a una formación académica, y más cuando no se observaba ningún rumbo. No admiraba la pintura de aquellos que me daban consejos y me decían cómo obrar. Necesitaba ser libre. Eso era lo que más me gustaba de aquel momento, el tremendo afán experimental y de libertad.

Por entonces yo no podía vivir exclusivamente de la pintura y ni siquiera había llegado a aceptarme a mí mismo en cuanto

artista. Llevaba pintando desde niño, había asistido a los talleres del Círculo de Bellas Artes y mi gran pasión era la pintura, pero no me creía pintor. Desde mis primeros retratos y paisajes, había comenzado a hacer incursiones en el surrealismo y luego a hacer una pintura expresionista de figuras dislocadas, después los primeros experimentos abstractos. Todo ello con enorme ansia pero sin ninguna dirección...

Era el gran momento del neoexpresionismo...

Sí. Hice algunos viajes a Alemania que me permitieron enfrentarme a la obra de los expresionistas alemanes, los clásicos como Kirchner, Heckel, Schmidt–Rottluff, Feininger o Nolde, y los neoexpresionistas, como Baselitz, Lüpertz o Kiefer. Fueron ellos los que hicieron que empezara a tomar conciencia de mi condición de pintor. Que empezara a entender el paso entre pasado y presente, entre tradición y modernidad. También la exposición *Origen y Visión* en el Palacio de Velázquez, aparte del impacto de aquellas grandes dimensiones, me descubrió que lo que yo estaba haciendo tenía cierto sentido. Pero aún no estaba preparado y no sabía a ciencia cierta por dónde quería tirar. Me salían tres cuadros de un estilo, luego cuatro cuadros de otro, de vez en cuando hacía incursiones en la abstracción, pintaba cuadros experimentales que después destruía porque no terminaba de entenderlos, aunque, como es lógico, empezaban a surgir cosas interesantes, la incursión temprana de las técnicas de azar controlado, la relación entre figura y fondo, lo geométrico..., una curiosidad brutal por entender los materiales, la búsqueda de un lenguaje y de una forma propia de componer. Especulaciones que yo creo que han sido la base de mi trabajo posterior.

¿Y cómo fueron tus primeras exposiciones?

Eran oportunidades que surgían un poco casualmente, por ejemplo porque un amigo me ponía en contacto con una institución. Casi siempre exposiciones colectivas. En cuanto a mis primeras individuales, recuerdo prepararlas terriblemente ilusionado durante meses. Trabajaba como un poseso, pintaba, luego rectificaba, destruía, repintaba, y al final se hacía la muestra. Y el mismo día de inauguración todo se venía abajo, no me sentía orgulloso de mi obra; me provocaba un enorme desasosiego, porque no terminaba de verla, no lo entendía. Lo cierto es que toda la obra de aquel periodo fue destruida. Obsesivamente busqué a los coleccionistas que habían comprado alguna pintura y no paré hasta cambiarles la obra. En algún caso tuve que destruir el cuadro ante sus ojos



Cruce de geometrías

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 200 x 300 cm.
Colección Dirección General de Cultura de Murcia.

Naranja hasta palidecer

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 200 x 300 cm.
Colección Marifi Plazas Gal, Alicante.

Gran Paisaje de significado oculto

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 200 x 300 cm.
Colección particular, Madrid.

para que comprobasen que el cambio sólo obedecía a una sincera intención de mejora. La obra no empezó a ofrecer resultados hasta que empecé a trabajar en series y comprendí que el enemigo a batir es siempre la última pintura, aquella que te sorprende al nacer, y que es perfecta, redonda, voluptuosa... Un sentimiento que anida siempre en nosotros, en los artistas, es la más enorme insatisfacción. Uno evidentemente tiene fe en su trabajo, en aquello que ofrece a coleccionistas, museos o galerías, pero no puedes evitar, y además no debes, evitar el afán de superación y una brutal soberbia hacía uno mismo y el medio.

¿En qué momento nació el Ciria actual, el pintor que eres hoy?

Al final de los ochenta me cambié de taller, y cuando quise reanudar mi trabajo en el nuevo espacio, seguir con lo que estaba haciendo hasta aquel momento, descubrí que aquello ya no me salía, no tenía sentido. Ya sabes que los artistas somos maniáticos y obsesivos; un cambio de lugar, de orientación o de luz puede afectar al trabajo. En fin, el caso es que después de aquel cambio de taller no me salía un solo cuadro y, además, ciertos experimentos abstractos que había estado haciendo empezaban a tomar más cuerpo y yo empezaba a vislumbrar ciertas posibilidades...

¿Eran experimentos a base de manchas, pintura vertida, derramada?

Me interesaban las técnicas en la estela de los surrealistas, el *frottage*, el *grattage*, la decalcomanía, el *dripping*. Tengo una serie de cuadros desconocidos, que no se han expuesto, que son *drippings* como los de Pollock, pero aplicados de forma más controlada y ofreciendo resultados figurativos. Pero todo eso no cristalizaba todavía. Antes de saltar a la abstracción pasé por un largo proceso de formación teórica. Por entonces leí muchas cosas, especialmente sobre filosofía del lenguaje y teoría semántica, desde Wittgenstein a Chomsky, de Simón Marchán a Rosalind Krauss, descubrí a Greenberg y a Rosenblum, me enfrenté por primera vez a la obra de los artistas conceptuales, a las bases discursivas que legitimaban sus trabajos, a sus intenciones...



UN CLICK DUCHAMPIANO

Entonces, al final de los ochenta te replanteas tu pintura, ¿no?

Entonces sufro una crisis, que dura en torno a un año y medio. Sigo haciendo pintura figurativa, pero tengo la cabeza en hacer abstracción. Quizá sea el momento más duro de mi carrera, porque nada me satisface; mi trabajo figurativo ya no me gusta y lo que estaba saliendo nuevo, abstracto, no terminaba de entenderlo. Entonces llega un momento en que tengo que parar. Y dejo de pintar.

Pienso que de ese cul–de–sac procede todo lo que la pintura de Ciria es hoy. De ese click un poco al estilo de Duchamp que interrumpe la continuidad de la creación pictórica, que saca al artista de la rutina de un oficio viejísimo y le obliga a plantearse de nuevo su relación con la pintura.

¿Dejaste de pintar?

Sí, por una larga temporada. Pero no dejé de pensar constantemente en pintura, y de la actividad mental de aquellos meses fueron brotando un montón de notas, apuntes, dibujos, esquemas. De aquella crisis saldrían muchas de las ideas que después se recogerían en un cuaderno de notas, *Cuaderno de Notas 1990*, que creí haber perdido hace unos años y que recientemente he recuperado y se ha publicado en facsímil dentro de un catálogo.

El cuaderno del que habla Ciria es una especie de boceto de tratado estructuralista, marcado por la obsesión por analizar la pintura como lenguaje, como sistema de signos. Técnicas automáticas, niveles pictóricos (soportes) y registros iconográficos (pintura, imagen, objeto). El significante pictórico, el significante imagen, el significante objeto. Dividir el cuadro como un rompecabezas para recomponerlo luego. Variaciones, permutaciones, combinaciones. Códigos, códigos, códigos. Y una frase muy expresiva: “Desmontar/deconstruir la obra sistemáticamente, mostrando los elementos o unidades que la configuran”.



Distorsión cubista

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 152 x 132 cm.
Colección particular, Madrid.

¿Querías determinar por dónde iría tu pintura en el futuro?

No, dicho así puede parecer muy pretencioso. Lo que necesitaba era algo más vital, inventarme un suelo que me sostuviera para no caer en el vacío.

Pero de aquellos apuntes salió buena parte de tu obra hasta hoy, ¿no?

Pues sí, porque era un análisis fundamental de los componentes y posibilidades de la pintura. Y eso me sigue sirviendo como base. Independientemente a que como instrumento puede extrapolarse y sirve para analizar cualquier manifestación pictórica. Lo que en aquel momento yo no suponía era la capacidad de aquel sistema para generar toda una serie de obras dispares, que aquello pudiera funcionar como una máquina, a través de cinco direcciones distintas: el automatismo (las técnicas de azar controlado), la geometría, la indagación de los soportes, la investigación iconográfica y la combinatoria que aglutina a todas las demás.

¿Por qué tantas dimensiones a la vez en tu pintura?



Pequeña casquería de J.B.

Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre lona plástica. 80 x 70 cm.
Colección particular, Madrid.

Porque somos complejos. La reducción puede interesarme como táctica, pero no como estrategia. Mi estrategia es la complejidad y la proliferación. Soy complejo, me interesan muchas cosas al mismo tiempo, y trato de incluir todo eso en mi trabajo. Creo que en estos tiempos tan complicados, la pintura no puede permitirse ser ñoña, simple y reduccionista. Algunos hermeneutas y críticos de arte a los que parece más interesarles el discurso que la pintura ensalzan la reducción y lo mínimo como señal de madurez y seguridad, como maestría y dominio. Particularmente, me parece una perogrullada, me encanta experimentar y ser inmaduro, la obra debe ser barroca y debemos andar lo más posible por el filo de la navaja, hay que buscar y encontrar, y cualquier elemento tanto conceptual como formal debe ser susceptible de incorporarse a la obra, ya pintaremos bodegones a lo Morandi u obras aburridas a lo Federle cuando seamos viejos, y si no llegamos a viejos y nunca maduramos, pues cojonudo.

MACCHIA Y GEOMETRÍA

En la tradición moderna que va de Monet a Pollock, la pintura se identifica con su propio proceso. A esa identificación podemos llamarla con la palabra que los tratadistas italianos del Renacimiento aplicaron al boceto primero de una obra: macchia. La macchia no es una mancha concreta; es lo que confiere sentido y valor pictórico a cualquier mancha. La macchia está preformada por una cadena de decisiones: elección de cierto color, de cierto espesor o viscosidad. A partir de ahí, se inicia una deriva que puede ir más allá de lo calculado, una deriva que erosiona y desfigura las intenciones iniciales. Por ejemplo, la acción de fuerzas químicas entre los fluidos pictóricos. El pintor comienza salpicando la tela de agua. Después pintará al óleo. El agua ataca la adherencia del óleo, arranca pedazos de pintura, hace estallar las manchas; la repulsión entre el agua y el aceite erosiona los brochazos y les confiere una textura rota y abierta, como la de una piel atacada por la lepra. Esta técnica ha llegado a convertirse en una marca estilística de la obra de Ciria: la macchia fermenta, crece, envejece, evoluciona casi como un cultivo biológico hasta que el pintor decide detener su proceso. “Mi gesto –dice Ciria– siempre se convierte en residuo. Tú normalmente no ves la pincelada, ésta desaparece bajo el efecto de las reacciones químicas de los propios materiales”.

La mancha siempre se asocia con lo espontáneo, pero el proceso de la mancha es un proceso también controlado, ¿no?

Sí. Por ejemplo, estas piezas que estás viendo aquí hoy en el taller, aparentemente son puramente aleatorias, pero están enormemente retocadas. Parecen resueltas en un solo aliento, mientras que muchas de ellas han necesitado más de cinco o seis sesiones. Lo que intento es que no pierdan esa chispa, esa frescura, esa aparente facilidad.

Lo habitual es que uno tenga una idea previa en la cabeza, no una imagen excesivamente precisa, porque entonces la obra no suele salir, pero sí una idea vaga de la composición y de lo que voy a hacer. Y evidentemente hay un control; no un control exhaustivo, porque la técnica que uso, la técnica de repulsiones es hasta cierto punto imprevisible, porque la mezcla del agua y el aceite es una mezcla imposible. Por eso desaparece la pincelada, desaparece mi mano. Y el cuadro se hace a sí mismo, el cuadro se termina por su cuenta y yo me convierto en un mero instrumento. Lo que yo hago es generar un paisaje donde ocurren determinados acontecimientos plásticos y luego intento llevarlos en una dirección, pero insisto: es la obra la que se hace y yo soy una herramienta como el pincel o el lienzo. Domino la composición, pero no el resultado final, existen infinidad de componentes casuales.

Lo que dice Ciria me recuerda el caso de Robert Rauschenberg, que en 1957 pintó un cuadro, Factum I, con brochazos de pintura y un collage de imágenes casuales; pero aquel mismo año crearía un segundo cuadro, Factum II, que era una copia casi exacta

del primero, mancha por mancha y salpicado por salpicado. Al duplicar una composición aparentemente única, la sátira de Rauschenberg ponía en cuestión las ideas de espontaneidad y originalidad mitificadas por el expresionismo abstracto.

Ciria asume esa crítica, y trabaja en realidad sobre las ruinas de la macchia. Como Robert Smithson trabajaba sobre las ruinas de la naturaleza, sobre los lugares naturales más frágiles, más sometidos a la erosión o a la devastación industrial. Smithson articulaba su obra en torno a la dialéctica entre el site, el escenario natural escogido por el artista para su exploración, y el nonsite, la instalación creada en un interior, en la galería o el museo, con los materiales e informaciones recogidas sobre el terreno. El site era el territorio abierto, y relativamente informe; el nonsite, el material recolectado y clasificado. Esa dialéctica podría trasladarse a la obra de Ciria. El site de Ciria es la macchia, la pintura como proceso, donde el artista recoge muestras que luego se expondrán recortadas, organizadas en el espacio de la galería o del museo. Cada cuadro o cada serie de Ciria, cada exposición de Ciria constituye un nonsite donde la macchia es recortada, organizada, inscrita en un orden provisional.

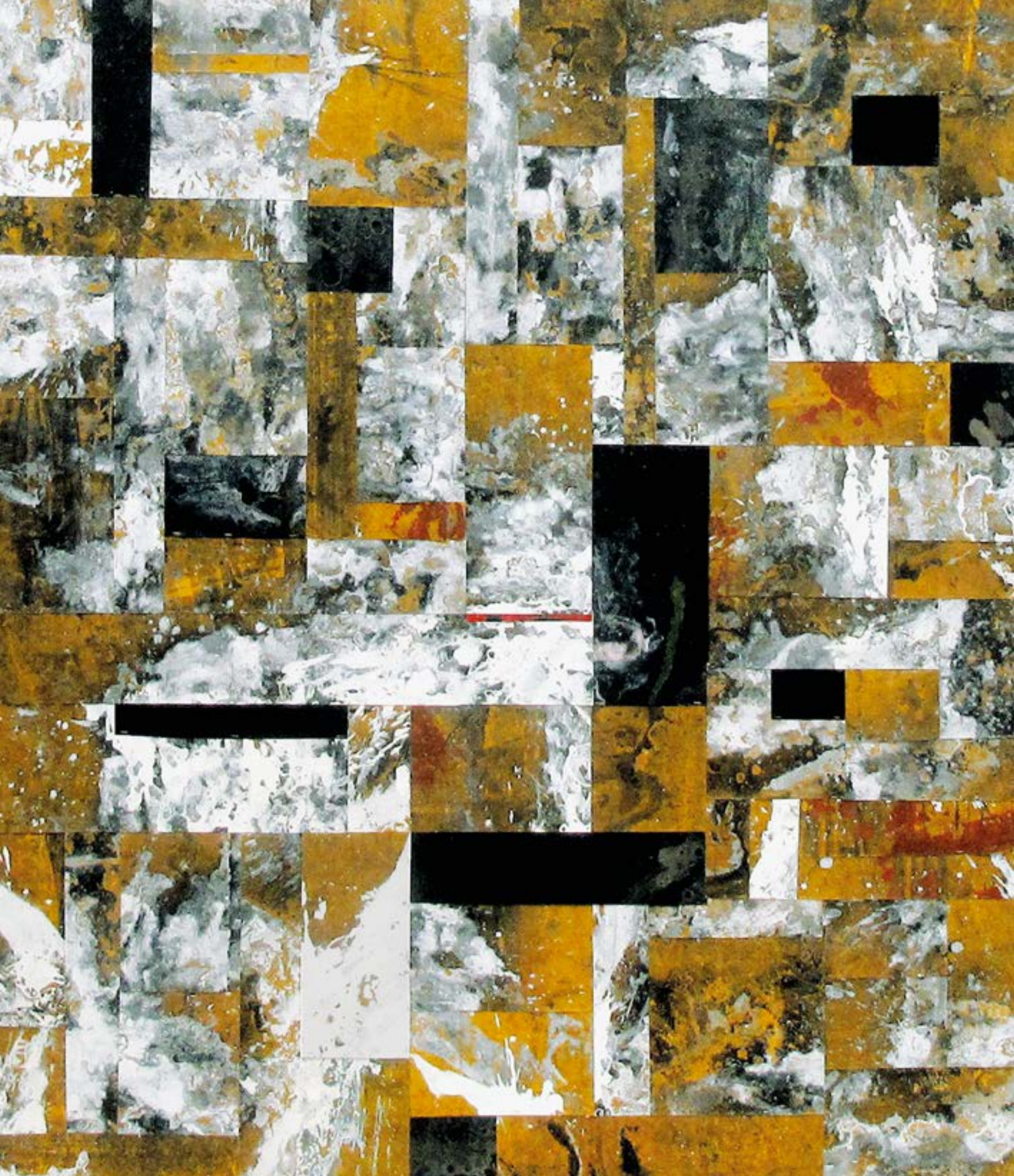
¿De qué hablan tus manchas?

Los grandes temas de mi obra, lo he dicho muchas veces, son el tiempo y la memoria. El tiempo físico y el tiempo como concepto. Yo paralizó en un instante un proceso potencialmente infinito, azaroso, automático, y detengo unas formas sorprendidas en pleno proceso de ocultarse o desvelarse. El tiempo y la memoria están por ejemplo en la larga serie que acabo de concluir, *Glosa Líquida*. Un tiempo y una memoria conceptual, y a su vez un tiempo y una memoria de la propia materia. Pero mis manchas también hablan de violencia, de este tiempo que nos ha tocado vivir, hablan de los cuerpos destrozados y de la sangre, de fluidos corporales abiertos sobre una mesa de operaciones, de la vida y de la muerte, de lo paradójico y de lo efímero.

En los cuadros de la mencionada serie Glosa líquida, Ciria salpica o vierte el óleo muy diluido y lo deja deslizarse sobre el soporte, y permite que ese fluir se vea sometido a distorsiones causadas por las irregularidades de la superficie de la tela, por su tensión variable. Dando lugar a velos transparentes que se pliegan y despliegan, y que evocan llamas, serpientes, cabelleras o unas extrañas flores negras.

Háblame de ella.

Glosa líquida surge del recurso del chorretón. ¿Qué sucede cuando la pintura líquida chorrea? Hay una serie de respuestas a esta pregunta. En el expresionismo abstracto: Pollock, Helen Frankenthaler, cierto Motherwell, Morris Louis. También en el Miró tardío. O en el último Twombly. O en García Sevilla. En mi pintura, el chorretón aparece primero de manera aislada en otras series, como un recurso puntual, pero luego se convierte en protagonista de esta serie entera, que he estado elaborando desde el 2000 al 2004, sin agotar sus inmensas posibilidades.



Espejo de agua – Antigua geometría

Serie Sueños Construidos. 1997–2010.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 180 cm.
Colección particular, Lérida.

Glosa es una serie muy versátil. En ella está a la vez el chorreado violento, con salpicaduras, y el vertido o derrame suave y lento. Las brutales manchas rojas y masculinas, que caen donde caen, de una forma intempestiva. Y por otra parte, los deslizamientos y transparencias muy femeninos. En *Glosa* he querido explotar la inmensa variedad de recursos clásicos de la pintura. Un día me pregunté: si trabajo con un material tan suntuoso, tan tremendamente dúctil como es el óleo, por qué no aprovechar sus cualidades, por qué no hacer, por ejemplo, veladuras que sugieran espacio o efectos volumétricos, por qué no utilizar este recurso de forma sofisticada, un recurso contemporáneo pintado de forma clásica.

Siempre se ha considerado la obra de Ciria como producto de un encuentro entre la mancha y la geometría. La retícula y lo gestual, el orden y el automatismo, la espontaneidad y la composición racional aparecen trabados, a lo largo de su carrera, en un duelo o en un diálogo donde domina, ora un elemento, ora el otro. Cortar la mancha pictórica, segmentarla y encajarla en una cuadrícula, equivale a detener el proceso pictórico, a congelar el tiempo. La retícula encarna un orden atemporal. En la obra de Ciria la retícula constituye el síntoma de un trabajo analítico que limita y compensa la presencia del componente automático.

Tu pintura suele verse en términos de una oposición o un diálogo entre mancha y geometría. Entre lo expresionista y lo minimalista.

Siempre he tratado de conjugar dos grandes tradiciones pictóricas del siglo XX: lo geométrico y lo gestual, o dicho de otra manera, lo conceptual y lo expresivo. Al comienzo de los noventa intento mantenerme muy cerca del frío, en una poética reductiva, de expresiones mínimas. Las manchas aparecían de forma esporádica. Pero hay un momento crucial, cuando me dan la beca de París, en que se hace más patente la necesidad de esas manchas. En París realicé un experimento titulado *Mnemosyne*, una serie de obras efímeras, realizadas sobre plásticos... En aquellas piezas, debido a la transparencia del plástico, el bastidor del cuadro quedaba visible y hacía tan patente la impronta de la geometría, tan evidente, que aquella serie parecía obra de un artista conceptual. Las manchas eran absolutamente necesarias para reintroducir cierta carne, cierta expresión, cierta presencia antropomórfica.

LA MEMORIA DEL SOPORTE

Los plásticos de Mnemosyne me recuerdan que, a lo largo de su carrera, Ciria ha utilizado toda clase de materiales para depositar en ellos la pintura, desde el ortodoxo lienzo en blanco hasta el acero, pasando por la lona plástica, los palés de madera, los carteles y las vallas publicitarias de metal. Ciria estudia, analiza; no cuentan sólo las propiedades físicas o químicas de un soporte, sino su memoria: si el soporte es virgen o si posee huellas, sedimentos previos, maculatura; si se trata de un soporte neutro o provocado o encontrado. Como explica, un lienzo en blanco, una tela manchada accidentalmente y una lona de camión nos ofrecen cada uno una memoria distinta y exigen un tratamiento diferente.

Háblame de tu indagación de los soportes, de esta memoria de las cosas que utilizas como soportes.

Dentro de lo que yo llamo “niveles pictóricos”, que son los soportes, yo distingo tres grupos: (1) el lienzo clásico, virgen; (3) el soporte encontrado y (2) a medio camino entre ellos dos, el soporte encontrado pero provocado, un soporte que tiene ya una maculatura, una memoria, un proceso de envejecimiento... Dentro de la segunda categoría se encuentra mi serie *Jardín perverso*, donde reciclo como pinturas las lonas que utilizo para proteger el suelo del taller, y donde han ocurrido toda clase de cosas, accidentes casuales o provocados. En cuanto al tercer nivel, el encontrado directamente, que para mí es el más emocionante, tiene una historia. Un día fui a ver a un amigo a Legazpi, y a la vuelta, mientras iba caminando, descubrí una tienda de instalar y arreglar lonas de camiones con una lona enorme, amarilla, gigantesca, a la puerta. Fue verla y sentir el flechazo. Entré en el sitio, convencí al dueño de que me vendiera aquella lona, que el taxista y yo colocamos enrollada en la baka del taxi. Me la llevé a mi taller de entonces, que era pequeño, y comencé a experimentar cortando trozos de aquella lona. Aquel encuentro fue el punto de partida para todo mi trabajo sobre lonas.

Más allá de esa indagación sobre la memoria de los materiales, hay en la obra de Ciria una investigación conceptual que se interroga por los límites de la pintura y el concepto de cuadro y se vincula, por ejemplo, con el precedente de un Robert Ryman. Como Ryman, Ciria ha puesto a prueba, sucesivamente, cada uno de los constituyentes de la pintura: el médium pictórico, los



Obsesiones de la duermevela
Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 200 x 180 cm.
Colección ArteInversión, Madrid.

instrumentos y las técnicas para aplicar la pintura, la textura de la superficie, el grosor del bastidor, el modo de fijación a la pared. Y desde luego, los soportes posibles. Como en el caso de Ryman, la indagación de Ciria implica una interrogación y una crisis del concepto mismo de cuadro.

UN “CONCEPTO AMPLIADO” DE LA PINTURA

A diferencia de Ryman o de otros minimalistas, Ciria no exige, para aplicar su trabajo analítico, que la pintura se vacíe de todo contenido. Su intervención quirúrgica se verifica sobre la materia viva: no es una autopsia, sino una vivisección de la pintura. El collage, uno de los recursos dominantes en la obra del artista en los últimos años, es una técnica que le permite conjugar distintos soportes (tela, lona plástica, papel o cartón, piezas de metal...) y diversos materiales icónicos (fotografías, impresos, estampados decorativos).

Para una línea de la pintura del siglo XX, el progreso avanzaba en el sentido de una reducción progresiva; la pintura iba despojándose hasta quedarse sólo con sus componentes

imprescindibles: su esencia. Pero hay otra tradición, iniciada con la invención del collage en 1912, y que discurre a través de Schwitters, Dada, el surrealismo, etc., para la cual no se trata de buscar los mínimos, sino el alcance máximo de la pintura, para salir de sí y conquistar el mundo de alrededor. A pesar de su trayectoria de pintor abstracto, a Ciria le interesa especialmente la tendencia expansiva en la pintura, más que la reductiva, y el collage de pinturas, fotografías y objetos ha ido convirtiéndose en el método fundamental de su creación de los últimos años.

En la segunda mitad de los noventa aparece en tu obra una especie de dimensión apropiacionista. Incorporas a tu pintura toda clase de imágenes o de objetos.

En realidad, todo eso comenzó antes de que saltara a la abstracción. Recuerdo que tenía algunas láminas de vírgenes sacadas de iconos y pintaba encima de ellas, con la brocha empapada; por ejemplo, una serie titulada *Artistas atrapados*. Cuando salté a la abstracción, aquello pasó a tener tres dimensiones, que llamo “registros iconográficos”: (1) la forma clásica de la iconografía, (2) la incorporación de una imagen previa mediante la utilización de la fotografía, y (3) la anexión de un objeto encontrado.

Así como Beuys hablaba de un “concepto ampliado” del arte, creo que propones un “concepto ampliado” del medio pictórico.

El problema al que nos enfrentamos hoy día es que la mayoría de los pintores son analfabetos, desconecedores del propio medio, incapaces de generar un discurso en torno a su obra, desinteresados de todo aparato teórico, sin luces para aproximar sus propuestas a la tradición, huérfanos para ofrecer unas mínimas bases que legitimen su trabajo y que no aspiran a incorporar a su obra nuevos ingredientes que no sean los tradicionalmente pictóricos, o elementos que vengan de otros campos... La única posibilidad de que la pintura sobreviva es que los pintores sepan apropiarse de los nuevos planteamientos conceptuales, y que sepan desarrollar un discurso que los diferencie y justifique la permanencia y pertinencia del medio. Si el concepto se puede plasmar en un vídeo, en una fotografía o en un objeto cualquiera, ¿por qué no ha de plasmarse en una pincelada, en una pintura?

Muchas veces se confunde mi obra con la de una serie de artistas que únicamente se expresan en pintura, en quienes no hay ninguna inquietud conceptual o preocupación teórica. Si lo que yo hago es desmontar los elementos de la pintura y jugar con ellos uno por uno, y darles vueltas, al final resulta que mientras pinto, estoy haciendo una investigación conceptual. Así que, como he dicho medio en broma alguna vez, no soy un pintor, sino alguien que observa y analiza los elementos componentes de la pintura y que experimenta con ellos.

Hay un artista alemán, Gerhard Richter, que me interesa mucho por lo que hay en su obra de invención de un sistema para generar imágenes. Una máquina mental y una maquina real, sobre

todo para sus composiciones abstractas, generadoras de pintura. Richter es capaz de hacer pintura abstracta y al mismo tiempo figurativa, hasta realista, porque le interesa todo el sistema de la pintura, el conjunto del espectro de posibilidades pictóricas... No obstante, quiero subrayar en continuación a lo que acabo de mencionar que no podemos caer en lo puramente banal y evidente, debemos ser conscientes de que el cuadro por sí mismo debe estar resuelto, la pintura tiene que funcionar de forma aislada y no podemos caer, lamentablemente, en que sea la mera demostración de un sistema.

Entre los materiales de que te apropias están tus propias obras anteriores. En inglés hay una expresión, *to cannibalize*, “canibalizar”, para denotar la operación de extraer de una máquina averiada piezas que se utilizarán para reparar otras máquinas en uso. Hay algo de canibalismo en tu obra en este sentido, ¿no? De reciclaje de fragmentos de cuadros fallidos para crear nuevas obras.

Hay muchos cuadros fallidos de los que no puede aprovecharse nada, y los destruyo sin más, pero hay otras pinturas que en su momento he guardado pero sin querer exponerlas porque no me convencían o no estaban bien resueltas y en un momento dado sirven precisamente para esto, para fragmentarlas y hacer estos *collages*, aparte de infinidad de experimentos en pequeñas telas o pruebas en nuevos soportes. En mi serie *Sueños Construidos* se encuentran manchas nuevas y viejas, cortes, superposiciones, palimpsestos que cuentan varias historias a la vez. Es una serie muy compleja y al tiempo muy divertida, que necesita de una enorme concentración para que las obras formen un cuerpo común, un bloque, y que no se dispersen excesivamente en cuanto a presupuestos formales. Me encanta la expresión que indicas, “canibalizar”; es cierto que a la pintura debe tratársela de forma desprejuiciada, sin miedo al cutter o a las tijeras, aprovechando lo que la composición va pidiendo y sin preocuparte del residuo, de lo que destrozas, de todas las otras infinitas posibilidades.

Como ya estamos acabando, te haré la típica pregunta lapidaria. ¿Tiene futuro la pintura?

Para darte una respuesta no menos lapidaria, te diré que creo que la pintura es un medio indisociable del ser humano. Y no se puede decretar su muerte, como se ha hecho tantas veces, no se puede anunciar su muerte *a priori*; si la pintura llega a agotarse o no, dependerá sólo de los artistas, de su capacidad para generar imágenes y conceptos...

¿Para qué sirve la pintura? ¿Es algo más que un entretenimiento sofisticado?

No voy a caer en la ingenuidad de decir, como las vanguardias clásicas, que el arte sirve para transformar la sociedad, el mundo y todo aquello. Pero sí creo en el arte como medio de expresión: el arte es quizá el territorio donde



La habitación cerrada
Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo sobre soportes diversos. 200 x 180 cm.
Colección del artista.

el ser humano se expresa con mayor intensidad, y eso está unido a todo lo que nos compone, a todo lo que somos. Por ejemplo, en la denuncia de situaciones sociales intolerables. No se puede entender la obra de los hermanos Chapman o de nuestro Santiago Sierra sino desde ese punto de denuncia de una serie de situaciones violentas, insoportables, injustas o de marginación, por medio de lo esperpéntico o provocativo, que recurre a traspasar la frontera de lo que denominamos arte apelando a toda la tradición duchampiana. Es verdad que eso puede ser más patente en el vídeo, en la acción o en la fotografía que en la pintura abstracta, pero también ella puede generar tensión en el espectador y llevarle a un campo profundamente reflexivo. Como cabe también la espiritualidad: mira la obra reciente de Bill Viola, por ejemplo, que, al igual que otros artistas, cuando quiere hablar con cierta trascendencia recurren a una visión pictoricista. Yo creo que la pintura está más cerca que otras manifestaciones humanas de lo espiritual, de la esencia, de lo que somos y de lo que queremos ser.

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

Ángel Antonio Herrera

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

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

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

Hace tiempo, probé a definir a Ciria como “un solista del relámpago”, porque prospera en su obra un gobierno de lo incalculable, una afinación de lo espontáneo o una armonía de la fiereza, o todo junto, siempre bajo aquel pronóstico de André Breton que promovía que la belleza moderna será convulsa o no será. Ciria trae todas las depuraciones de la mejor abstracción, pero una abstracción pensada con pericias de cartógrafo, con minuciosidades de geómetra, y luego resuelta bajo una euforia abundantísima, invasiva, casi terminal, que remata grandiosamente el milagro “Entre orden y caos” tituló él alguna muestra, pero también entre el esplendor y el residuo, o entre la majestad y la nada, por dar otros juegos de balanza de dúos contrarios, que son juegos que seguro no disgustan a nuestro artista.

Siempre asoma o se oculta algo, en sus series, de matemática



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



Alitas de Sonia

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

Ábaco

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

< Poema de nubes Serie Máscaras de la Mirada. 2004. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm. Colección particular, Madrid.	> Doble figura (Amistad) Serie Máscaras de la Mirada. 2003. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
> Falsos halagos Serie Máscaras de la Mirada. 2003. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.	

Parece que todo aquello hubiera sido perpetrado, de súbito, por un volcán, pero por un volcán sometido a una larga e íntima obediencia, que no es otra que la intuición o inspiración del artista, que acaba o empieza por decidir las lavas o acentuar las cenizas. Arriesgó Rimbaud que el poeta no es sino un ladrón de fuego. Ciria es el dueño del volcán. Ciria es el preferido del incendio. Uno ha pasado largas e inolvidables noches de desvelo, a espaldas de todo y de todos, escrutando la obra, remota o no, de Ciria, y la experiencia acarrea una rara suerte de gozo estupefaciente, hipnótico incluso. Uno llega a vivir en un cuadro de Ciria. Quiere decirse que la obra llega a contemplarnos, y no al contrario, en un trance que trae todas las vastedades de lo misterioso, todos los canibalismos de lo acechante y todas las dignidades de lo desconocido. Contemplar es viajar, que es como decir que contemplar es desconocer. En Ciria están todas las lejanías. A menudo, frecuentando lo suyo, he recordado el aforismo del gran Leonardo: “salvaje es el que se salva”.

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



directamente la pugna del color o la bacanal de la geometría.

Fernando Castro Flórez ha apuntado que la estética de Ciria tiene mucho de monumentalidad, aunque produzca en el espectador el efecto del desasosiego. Fernando Huici confiesa que las piezas de Ciria, allá por principios de los noventa, le transmitían la extraña e imposible certeza de ser cristalinas. Juan Manuel Bonet resuelve que en Ciria, por épocas, se equilibran lirismo y construcción. Marcos Ricardo Barnatán celebra en Ciria la emergencia de la imaginación. Ninguna de estas teorías se nos antojan excluyentes, entre sí mismas, y hay muchas más,

> **Campo de concentración**

Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 350 cm.
Colección Junta de Castilla y León, Valladolid.

> **Encuentros**

Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.

> **Palabras ausentes**

Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.
Colección Fundación Telefónica, Madrid

> **Quemarte las pupilas**

Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.
Colección particular, Valencia.

y las que vendrán, firmadas por otros encumbrados teóricos, pero toda reflexión, en arte, deviene siempre en aproximación, porque el misterio es un abismo o no es misterio, y no hay abismo que quepa en un artículo. Ni en un libro. Ni siquiera en todos los libros. Más que una glosa crítica, pues, lo que uno desearía para José Manuel Ciria es un poema ardiente o algún otro raro don digno de las profundidades o las fiebres. Algo, logrado de penumbras, que se parezca a la perfección de sus catástrofes.

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

> **Construcción vertical**

Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lona. 200 x 350 cm.

> **Itinerario abierto**

Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.
Colección particular, Madrid.

> **Filamentos de la barbarie**

Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.
Colección particular, Madrid.

> **Ventana negra y gris**

Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
Óleo sobre lienzo. 200 x 350 cm.





De lo que acontece ante unas famosas obras de pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador

[Breve escrutinio y razonamiento sobre la obra última de José Manuel Ciria]

Iván de la Torre Amerighi

Labor compleja, a menudo ingrata, la que abordamos historiadores, teóricos y críticos del arte cada día. Ya lo decía, en una célebre frase traducida con ritmo y consonancia de pareado *machadiano*, Theodor W. Adorno: “*Al crítico cultural no le sienta la cultura, pues lo único que debe a ésta es la desazón que le procura*”¹. Cuánta razón. En esta misma línea de encuentros, nos venimos a topar –en uno de sus últimos catálogos– con que un atrevido artista consagrado se lamenta de nuestro inveterado castigo laboral por tener que “*encajar lo ocurrido organizándolo todo por ismos, movimientos, grupos, archivos, carpetas...*, y en demasiadas ocasiones taparse los ojos ante lo que no se deja encajar”². ¡Qué descaro! Pero qué verdad y qué desgracia también. En cuántas ocasiones hemos visto a la teoría crítica apoyarse en supuestos criterios de autoridad para respaldar cada afirmación, o enrocarse en un vocabulario críptico para demostrar, a cada paso, una erudición de la que no se duda. Ese artista insolente y proteico es José Manuel Ciria, un autor cuya obra, curiosamente, se ha resistido a cualquier intento clasificatorio. Quien estas líneas suscribe no va a tratar de buscar una sistematización imposible e inabarcable de todos los procesos y mecanismos, de todos los rasgos y particularidades, que se dan cita en su actitud creativa y su lenguaje artístico. Este, quizá, no sea el marco adecuado. Debemos reducir expectativas; nos limitaremos a saltar sobre algunas cuestiones y a posarnos levemente sobre otras, observando y elucubrando, tratando de estructurar un discurso nada retórico, poco ordenado, algo intuitivo y muy íntimo y apasionado que, de un modo u otro, pueda servir para desentrañar los acontecimientos y artificios que el título anticipa. Tratando, eso también, de evitar (aunque dudamos que pueda ser posible) fabricar más *ruido* informativo³ horrisono peaje demasiado elocuente en el arte de nuestros días. ¿Qué papel adoptaremos entonces, el del intermediario que traduce el universo del artista a conceptos intelectuales

o a metáforas poéticas (Read), el del probador que acepta o invalida teorías artísticas, dejando así paso a nuevos problemas y soluciones (Gombrich) o el del vigía y vigilante de lo verdadero, aquel que distingue elementos *idiosincrásicos* de pautas impuestas por la moda o la manipulación mercantil (Dorfles)? Está por ver; resulta difícil precisarlo con antelación.

SUPERPOSICIÓN Y DESVELAMIENTO. EL COLLAGE

Se acercó hasta una obra –tal vez “*La mirada roja*” o “*El sueño de Antelo*”– y levantó un trozo de lona, con la mirada pícara del niño que alza las faldas a la compañera impúber, ofuscado y atraído por la recién descubierta noción de la desigualdad en el género. “¿Ves?”, dijo el artista. Comprendí entonces que el poder reside no en poseer la facultad de enseñar o de ocultar sino en administrar lo ocultado y lo visto, lo entregado y lo recibido. Quienes, alguna vez, hemos amado por encima de previsiones y respuestas recíprocas lo sabemos bien.

Remontándonos a las obras de los noventa, donde los mecanismos creativos se resumían –no se agotaban– en la eliminación, azarosa unas veces, controladas otras, de lo preexistente, aquellas fueron bien etiquetadas por Fernando Huici como derivadas de procesos de “*rectificación*” y de gestos en negativo⁴. La superposición actual también es campo abonado para la negación y cercenamiento de lo preexistente como unidad en si misma pero no de su eliminación como entidad. Este punto, sin embargo, no es final de trayecto; nos encontraríamos únicamente ante una excusa para invertir el procedimiento. La ocultación lleva al desvelamiento, verdadera y positiva finalidad. Ahora la responsabilidad recae en el observador. Camino que emprende quien escruta la obra y la sopesa sin quedar varado en la fuerza del conjunto por la compensación de las partes; sendero agreste que prosigue quien trata de recomponer lo que una vez fue unidad plena y hoy es componente de una totalidad distinta.



La vibración de la mano. (Tríptico).
 Serie Máscaras de la Mirada. 2006.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm. c/u.
 Colección Fundación Telefónica, Madrid.



<</> Vista general de la exposición “**El sueño de Lisboa**”. Workshop: Septiembre/Octubre.
 Exposición: Noviembre/Diciembre. 2004.
 Galería Antonio Prates, Lisboa.

> **La primera imagen**
 Máscaras de la Mirada. 2004.
 Óleo sobre lona plástica. 303 x 238,5 cm.
 Colección ArtelInversión, Madrid.

>> **Nacimiento del color**
 Serie Máscaras de la Mirada. 2005.
 Óleo sobre lona plástica. 130 x 250 cm.
 Colección particular, Barcelona.

ATRACCIÓN NO ES SEDUCCIÓN

Aquella, en primer término, adquiere una dimensión azarosa, impredecible; nos sentimos atraídos inesperadamente por objetos, personas o situaciones desconocidas sin saber porqué. Si nos parásemos a pensar, no encontraríamos ni explicación ni sentido a los motivos que nos llevan a ser arrastrados por la pasión hacia algo o alguien que, las más de las veces, nos es esquivo. ¿Cuáles son los extraños mecanismos que entran en juego en este proceso? Algo hay seguro: si nos decantásemos por analizar racionalmente nuestras respuestas y reacciones, gran parte de esa fascinación atractiva perdería vigor. La seducción, sin embargo, emerge siempre desde el otro, es ajena a nuestra conciencia de actuación –aquí adoptamos, evidentemente, el papel del cautivado, aunque todos hayamos alguna vez ocupado un espacio a ambos lados de la frontera, y en la creencia firme de no haber seducido nunca a nadie que no lo quisiera realmente–, nos llega articulada como una trampa artificiosa y premeditada dispuesta a saciar los anhelos de las propias *egomanías*. Es por todo ello por lo que la pintura de José Manuel Ciria atrae, no seduce. No existe una anticipada predisposición

para encandilar y adular al espectador. Los mecanismos, por lo tanto, de esta relación amorosa trascienden procesos intelectuales y se sitúan en los parámetros de lo emotivo. Pero, ¿por qué?

Quizá digamos algo que no debiéramos, algo que reprocharán algunos de nuestros compañeros teóricos del arte –psicoanalistas y documentalistas de trayectorias y detonantes, todos ellos–. Apetece habitar en la creencia que la obra última del artista –ya que hacer una revisión histórica requeriría unos marcos temporales y espaciales de mayor amplitud–, no conlleva obligatoriamente la necesidad de interpretación ninguna. Alguna que otra vez debiéramos olvidar aposturas, hablar claro y abandonarnos, dejarnos arrastrar por la obra sin apriorismos ni referencias. Nos encontramos ante muchas de sus obras desarmados y contrariados –otra forma de manifestación pasional violenta– y nos descubrimos temblando como la Novia ante Leonardo, amante antiguo y perenne, exclamando hacia el interior: “*No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás*”⁵.



PODER DE ARRASTRE. GRAVEDAD

Uno no llega ni se enfrenta a uno de los cuadros de Ciria. Simplemente se asoma. Seguro que ahora parece obvio pero ha llevado algún tiempo pensar en ello. Un efecto frecuente ante cualquiera de estas obras es el de claudicación bajo una rara sensación de vértigo mientras, de modo sincrónico, nos vemos arrastrados y obligados a acercarnos, a recibir respuestas, a introducirnos en ellas. (Muchos de estos síntomas entroncan con las fases del enamoramiento, pero dejemos eso ahora). La causa debemos buscarla en el propio artificio pictórico, en una sucesión de planos espaciales que no se proyectan “*en horizonte*”, sino “*en profundidad*”. Con seguridad, todo este proceso se inicia en la misma génesis de las obras, cuando las lonas –con o sin bastidor– se ordenan en el suelo del taller, dispuestas a acoger y secar sucesivas capas pictóricas y de barniz, mientras el artista–pájaro observa esta lenta evolución encaramado en las alturas de una escalera–árbol. Crea el artista en perpendicular con respecto al plano ejecutivo, se asoma a la obra y escruta sus profundidades. Quisiera lanzarse en plancha, romper la superficial lámina cristalina, hollar sus frías aguas. Y esta característica –esa virtud– trasciende a la obra aunque esta se cuelgue en la pared vertical de una sala. Así, enfrentados en paralelo a la misma –pensemos en “*Solidificador*

de miradas” o “*Manchas y escalera*”–, los espectadores nos encontramos incómodos, etéreos y livianos, embriagados. Si el vértigo lo provoca este nuevo estado de flotabilidad al que nos hemos visto abocados, la irresistible atracción es simplemente el efecto de la gravedad. De la fuerza de la gravedad.

TÓPICOS Y REGATEOS

Se ratifica la impresión que algunos autores⁶ tienen sobre la voluntad de desorientar a quienes buscan soportes cómplices en su obra para una comprensión lógica. Todo artista inteligente trata continuamente de huir de marcos y tópicos comunes y genéricos. Ciria aún más. Existe la posibilidad cierta de que no le gusten al demiurgo madrileño nuestras propuestas anti–interpretativas en favor de una recepción puramente intuitiva, pues la finalidad de todo escapista encuentra su sentido en el afán y el jadeo de quien lo quiere apresar y aprehender. De otro modo, la burla no tendría ni sentido ni morbo. Regatear pamplinas hermenéuticas, desembarazarse de cadenas exegéticas que siempre han tratado de desvelar la relación del artista con su obra y las consiguientes vías de comunicación con el espectador, ha sido una de las ocupaciones más placenteras de este *Houdini* del arte.





Muro de color

Serie Máscaras de la Mirada. 2004.
Óleo sobre lona plástica. 150 x 150 cm.
Colección particular, Madrid.

IDENTIFICACIÓN

Esto es “*un Ciria*”, decimos. Nos parece inconfundible. Ahora y antes. Etiquetas identificativas que en cada obra emanan de la comentada voluntad por no imponerse ni imponer a priori un camino artificial de guiños y requiebros estilísticos pautados. No. Incluso en los últimos tiempos, detenido como ha estado por consolidar y cohesionar un espacio propio y definido en el mercado, aún a costa de aplazar encuentros y experimentaciones. No. En un momento en el que detectamos la necesidad presente en las nuevas generaciones creadoras por separarse, individualizar un vocabulario y crear una imagen de marca distinguible, resulta sorprendente y gratificante comprobar como un lenguaje se particulariza y se construye casi confundido con el fluyente avance de la vida y del arte. Pasos lentos, evoluciones continuas, casi imperceptibles. La búsqueda de la progresión es un horizonte que abarca todo gesto y, como tal, inunda cualquier faceta vital. Vida y trabajo se funden en una misma cuestión por resolver.

En breve saltará hasta Nueva York y, esta vez, por una larga temporada. Implicará cambios, seguro, pero no serán premeditados. Premeditada –y repensada– sólo ha sido la convicción de sentirse obligado a cambiar de rutina y escenarios para librarse así de los invisibles corsés y compromisos adquiridos que a diario lo atenazan. Lo entendemos bien. Allí irán emergiendo, regurgitando desde el interior de las entrañas y los últimos resquicios de la memoria, esos proyectos e ideas que siempre surgen en paralelo, como ventanas abiertas hacia el

universo, y que terminamos aparcando para un incierto mañana, detonadas quizás por algún suceso inesperado.

Decididamente, las concomitancias sugestivas, los ademanes creativos, el vocabulario pictórico no dimana ni se proyecta desde un laboratorio. Los rasgos, para ser definitorios, nunca deben ser definitivos. No. Ciria es así. Ciria es su pintura. O viceversa. Las tensiones, superposiciones, ocultamientos y efusiones presentes en cada pieza, cada desgarró y cada hendidura, cada golpe de pincel y cada secreción derivan directamente de sus inseguridades y apasionamientos, de la ingenuidad casi infantil ante los avatares de la vida y unas fuertes convicciones en la bondad de las personas y el arte, de su alma de mirón coleccionista de miradas. Cada adjetivo que pudiéramos dedicar a sus cuadros podrían aplicarse también a su perfil. Pueden parecer incoherentes estas afirmaciones pero la coherencia –demasiado a menudo– deriva de la incoherencia y al contrario.

ABSTRACCIÓN. FIGURACIÓN

Ante la mayor parte de la producción actual y de la histórica de nuestro artista, y a la hora de adjudicarle una filiación estilística e idiomática, pocos podrían distraerse de la marca abstracción. Cuestión distinta es la adjetivación que, unida al sustantivo, lo calificara. Abstracción gestual o lírica, abstracción *postminimalista*, abstracción impura o contaminada⁷. No se trataría de ninguna contaminación. Otros expertos, con mayor tino, han consensuado que el enmarcado lógico y ajustado para la pintura de Ciria, se



Tríptico de la Tradición Española

Serie Máscaras de la Mirada. 2006.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm. c/u.

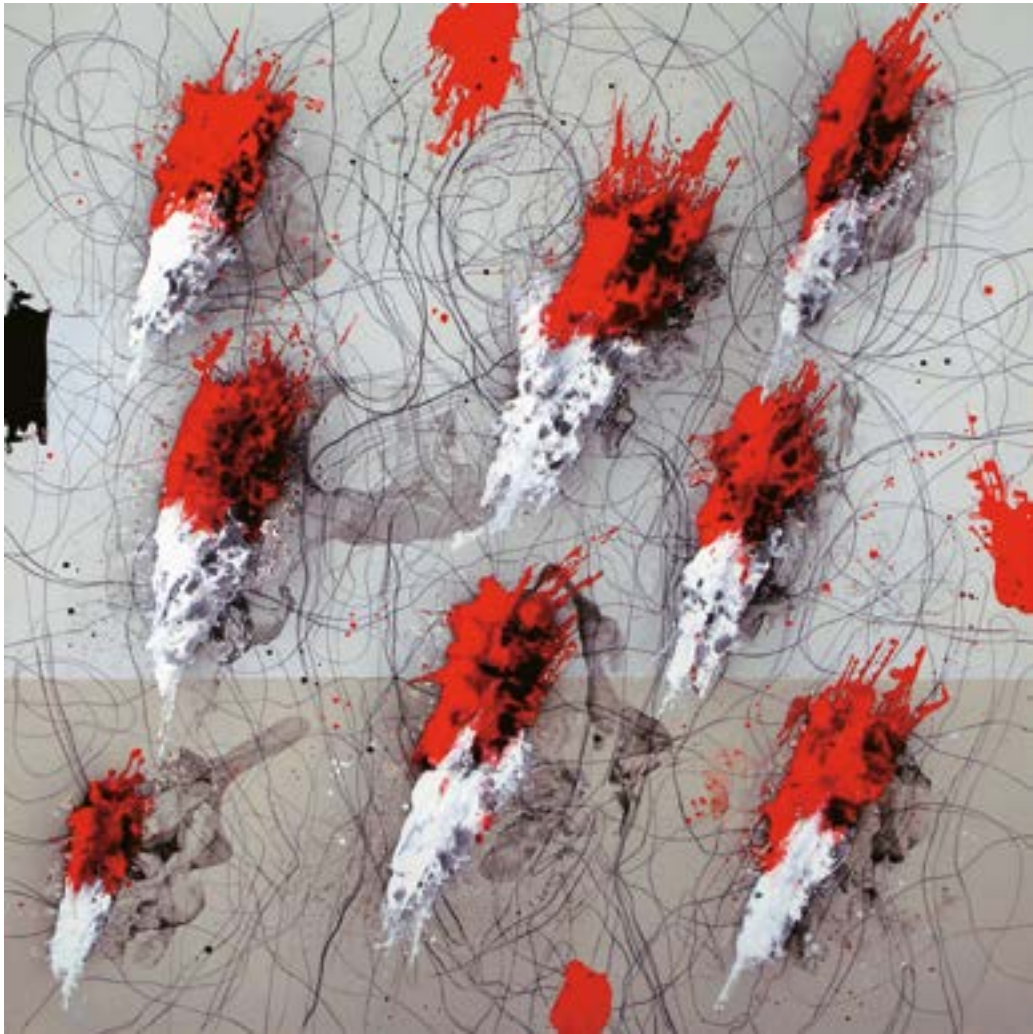


correspondería “*con la modalidad de automatismo radical con base sicológica surrealista y modelo deconstructivo*”⁸. Bien. No es menos cierto, sin embargo, que la apariencia abstracta esconde en su seno modos de actuación representativas que evolucionan desde la figuración. (Y que, tal vez, algún día, desemboquen en la singularidad figurativa.) La estructuración previa, la entidad simbólica y la corporeidad de las manchas, así como la compensación de unas con otras, nos hablan de un posible parangón entre estas verdaderas “*unidades de protagonismo expresivo*” con la figura en el juego de la ficción representativa. También la superposición de planos y la tensión fondo/figura denotan toda una infraestructura figurativa que bulle bajo la apariencia –y la voluntad– abstracta. A intuir todo ello nos ayuda también la emulsión referencial y lírica que emana de los títulos de las obras, de alusiones tan claras y meridianas, que nos hacen dudar sobre la verdadera vocación de las mismas. Ahí están “*Centauros*”, “*La isla*” y “*El viaje de vuelta*”, compartiendo resonancias mitológicas todas, particularmente *odiseicas* las últimas. Sin ser pasajes ni paisajes derivados de realidad ni literatura, muchos de ellos aspiran a ser un lugar, un ámbito o, mejor, un hecho propicio y derivado de una inspiración entroncada con lo surreal, amante del gesto y la expresión



y de un tránsito automático que *impronte* con presteza la lona desde la interioridad sentimental más inconsciente. Ello no es nada extraño si vemos algunas de las vastas referencias histórico–artísticas que maneja este caníbal al que nada escapa –que intuye, reconoce, valora, muerde, deglute, y vomita–, elenco donde encontraríamos a Motherwell y a Franz Kline, superando el estatismo lineal mediante unas fluencias y ritmos orgánicos –aunque sin renunciar al espacio pictórico– más propios de los modos de Willem De Kooning o Joan Mitchell. Al fin y al cabo, el expresionismo abstracto norteamericano le debe casi todo tanto al malogrado Gorky cuanto al omnipresente genio malagueño que nunca pisó los Estados Unidos. Y ambos jamás renunciaron a unas sólidas bases figurativas. Esto no deja de ser otro tópico más. Para comprender el sentido profundo de estas obras es necesario convencerse de que la expresión abstracta sólo es uno más de los múltiples referentes. Sólo uno más *inter pares*.

Por otro lado, y sin que sirva de precedente, la pasión por un cromatismo sólido, rotundo, epatante y, sobre todo, la irrupción escenográfica de estas “*unidades de protagonismo expresivo*”, en las que recae el peso de la acción, cruzando el campo de desarrollo pictórico a menudo de manera angular o sesgada, me



Profunda soledad
Serie Máscaras de la Mirada. 2006.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Palma de Mallorca.

recuerdan muchos de los mecanismos compositivos de Guerrero. Pero mientras en el caso del gran pintor granadino estas formas simplemente se imponen por empuje a otros campos de color, de ahí el efecto de brecha, en el caso del artista madrileño estas etéreas máculas se imponen *“por superposición”* dotando de un mayor dinamismo y profundidad espacial a las composiciones. Incluso podríamos llegar a examinar la importancia de la revalorización y pulsión matérica presente en Tàpies y aprehendida por nuestro artista, pero sería tanto...

DE A.D.A. A D.A.A.

La labor de un artista podría parangonarse al movimiento del corazón. Y no es un tropo poético. Tanto el ciclo cardíaco como el artístico alcanzan, en lo formal y en lo simbólico, una dinámica rítmica y binaria que, a veces, alcanza la ciclotimia. Un movimiento de sístole y diástole, de inspiración –entendida como contención y contracción– y de expiración –en un acto de liberación energética o de insuflación creadora divina.

Remata Ciria en estas fechas el periodo teórico con el que se

ha manejado en los últimos años, denominado A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), y que quedó bien y extensamente definido por Replinger y García–Berrio. Abstracción programada que deconstruye todo tipo de referencias apriorísticas –lo cual no indica que el espectador no las busque e, incluso, las encuentre–, en consonancia con un proceso generatriz que apela a la azarosa vida de los materiales y a la agilidad de la intervención pictórica.

Ahora el salto a una nueva búsqueda pictórica, a una nueva teoría, implica una exhaustiva revisión de gran parte de la Historia del Arte. Es la D.A.A. o Dinámica de Alfa Alineaciones. Para Ciria –retomando ideas de concepción filosófica clásica– existirían en toda pintura una serie de elementos fundamentales no sólo dentro del esquema compositivo, sino en el interior de la génesis *configurativa*. Una serie de líneas primordiales, de puntos de peso, de estructuras complejas que podrían ser analizadas y evidenciadas para llegar a un *“Mínimo Común Básico”* de esquemas arquetípicos abstractos. Analizada toda la historia de la pintura universal podríamos llegar, incluso, a elaborar una base de datos muy reducida de esquemas

Ventana rojo sobre blanco

Serie Máscaras de la Mirada. 2006.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

compartidos –consciente o inconscientemente– por pintores renacentistas, románticos, surrealistas, expresionistas abstractos, neoclásicos, constructivistas o barrocos. ¿Qué sentido tiene todo este interés por diseccionar el armazón que cohesiona internamente la lógica estructural pictórica? Si pudiésemos descubrir las idénticas estructuras que comparten una obra de Böcklin con una de Guston o una de Leonardo con otra de Kiefer –como el mismo Ciria se encarga de ejemplificar a quien le quiere oír–, podríamos hallar un nuevo modo de leer y, por qué no, de estructurar secuencialmente la Historia del Arte lejos de marcos socio–temporales. ¿Podrían quedar unidas, de tal modo, obras de Rothko con otras de Caspar Friedrich? ¿Y de Caravaggio con Mondrian? Si toda esta teoría llegase a buen puerto metodológico, puedo intuir los peligros que la acecharían, los sabotajes a que estaría sometida desde los ámbitos más reaccionarios y estáticos del mundo de la docencia artística.

COMPENSACIÓN. CONFLUENCIAS.

Aunque no lo parezca a simple vista, el creador también hace de su dubitativa posición en el mundo un programa discursivo. Todos tratamos –por el interés a aparecer ante los demás como entidades hegemónicas y, por lo tanto, rotundas– de anular nuestros perfiles antagónicos. Queremos ser venales o incorruptibles, imprudentes o prudentes, malvados o cándidos, firmes o inseguros. Tratamos con ello de vencer el rechazo y la desconfianza del otro. De presentarnos planos y transparentes hacia los demás. La gran aventura y el gran acierto de nuestro artista ha sido el de trasvasar los rasgos arbitrarios y encontrados que conforman la personalidad humana hasta dejarlos convertidos en referencias para articular el modo de operar creativo.

La ambigüedad se transforma en pares de categorías enfrentadas y enlazadas que se dan cita sobre las telas plásticas y se corresponden a la perfección con su ideario. De otros artistas sorprende que una forma de ser pusilánime o apocada produzca creaciones violentas o desagradables mientras, en otros casos, sucede todo lo contrario, personalidades crecidas o engeídas dan vida a piezas de hondo lirismo y profunda quietud. Eso no sucederá con la producción de Ciria. La



emoción acredita una línea de alta tensión continua que se genera en el ámbito pre–consciente del pintor, permanece vibrante durante el proceso ejecutivo y halla su sentido empírico en la recepción del espectador conmovido. Como decía Rothko, *“...la gente que llora ante mis cuadros está experimentando la misma experiencia mística que yo tuve cuando los pinté”* ⁹. Todas y cada una de sus obras, las de ahora y las de antes, son y serán el reflejo de un momento determinado de su trayectoria vital, de cada intersticio o doblez con los que responde o se pliega a las vicisitudes de la existencia.

1 Adorno, Th. W.: *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, 1984. (p. 223)

2 Ciria, J. M.: *Ciria. Salto germinal*. Madrid, 2005. (s/p.)

3 Ramírez, J. A.: *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*. Lanzarote, 1998. *“Nos falta debate crítico. Rara vez nos planteamos el sentido de lo que hacemos, en función de las exigencias y verdaderas necesidades de la sociedad actual. El ruido (en el sentido que tiene esta palabra en la teoría de la información) es excesivo: aportaciones irrelevantes o confusas reciben una atención desmedida mientras se dedica un silencio desdeñoso a trabajos sólidos y esclarecedores de otros estudiosos.”* (p. 27)

4 Huici, F.: *Bajo la piel*. En *Ciria. Las formas del silencio. Antología crítica (Los años noventa)*. Madrid, 2004. (pp. 15–16).

5 García Lorca, F.: *Bodas de sangre*. Barcelona, 1970. (p. 59)

6 Maderuelo, J.: *Afirmación de otra coherencia en la pintura*. En *Op. Cit.* 2004 (p. 18)

7 Castro Florez, F.: *Estuans interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria*. En *Op. Cit.* 2004 (p. 138)

8 García–Berrio, A. y Replinger, M.: *José Manuel Ciria. A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*. Madrid, 1998. (p. 41) 9 RODMAN, S.: *Conversations with artists*. Nueva York, 1961 [1957]. (p. 93)

El pintor en Nueva York

Mercedes Replinger

Ni trenes, ni rascacielos, ni aeroplanos, ni agotadora circulación de ventas urbanas. ¡Nada de eso!, comentaba García Lorca al regresar de su estancia en Nueva York a finales de 1930. Nada de referencias a la trepidante ciudad de ritmo avasallador y ruidos encapsulados; nada sobre espacios y gentes extraviadas intervendrá en el poema que dedicará a la insólita ciudad; por el contrario, continúa, la visión es abstracta... *hay terror y punzante alegría y otras veces crueldad, pero no ironía, ni burla*¹. Por ello, quizá, en uno de los dibujos que ilustraba el poemario, el poeta se ha autorretratado como una cabeza solitaria de cejas montañosas y rostro de lunares, asediado por animales mitológicos y rodeado por edificios de hormigón con ventanas de alfabeto y palabras; recuerdos de una infancia que asumen su verdadero perfil, punzante, cruel, en la soledad de la ciudad recién adoptada. Allí, en Nueva York donde la aurora tiene cuatro columnas de cieno y transita el rey de Harlem, con parques cubiertos de muertos; allí el poeta solitario pide: *No preguntarme nada. He visto que las cosas/cuando buscan su pulso encuentran su vacío/. Hay un dolor de huecos por el aire sin gente/ y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!*². El Pintor, como el poeta, en Nueva York porque hay lugares como subrayaba el elocuente título de la obra de Arnold Toynbee, que son en todos los sentidos *ciudades de destino*, espacios necesarios a los que llegar pues ellos construyen un marco donde se inscribe la vitalidad expresiva de cada época. Pero ¿qué Nueva York para José Manuel Ciria? ¿En qué vacío ha encontrado el artista su pulso? ¿Qué criaturas sin desnudo se grabaron en su retina? Seguir los pasos del pintor por las calles, avenidas no conduce a ninguna parte, pues la ciudad se encuentra, literalmente, diseñada y armada en el propio estudio del artista, en esa huella que dejan los cuadros cuando se retiran del papel protector

del suelo. La pintura, ella misma, ha dejado una impronta del territorio, pavimento y calzada, como si se tratara del plano arqueológico de una antigua ciudad recientemente descubierta. Nueva York en este plano porque quizá sea el suelo el que mejor y durante más tiempo guarda la memoria de los lugares.

PRIMER ITINERARIO: EL PRESENTIMIENTO CORPORAL DE LA GEOMETRÍA O MALEVICH

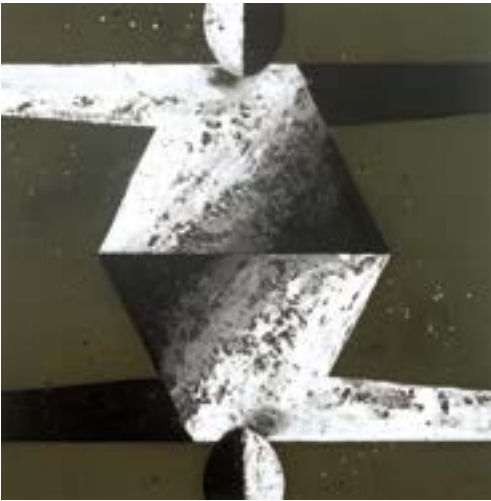
El estudio como carta geográfica que conduce los pasos del artista hacia Malevich, hacia la etapa desarrollada por el maestro ruso en los años treinta de los campesinos y las construcciones arquitectónicas. Ciria se inspira en estos cuerpos pues las ciudades se hacen habitables cuando somos capaces de situar el cuerpo en relación con el otro y en relación al propio territorio. En una ciudad todavía ajena, una forma de apropiación consiste en adoptar un cuerpo; construir una anatomía habitable. La pintura, nos dice Malevich, es sobre todo espacio donde construir el hombre contemporáneo: *Habiendo establecido los planos determinados del sistema suprematista, la evolución ulterior del suprematismo, en adelante arquitectónica, la confío a los jóvenes arquitectos, en el sentido amplio del término, ya que percibo la época de un nuevo sistema de arquitectura sólo en él*³. José Manuel Ciria, arquitecto en el sentido amplio del término como pintor se siente heredero de ese pronóstico, de ese augurio y literalmente convierte el cuerpo del habitante de la ciudad de Nueva York, en el reflejo de la arquitectura, el mismo casa y edificio, piedra y cemento como el sugerente *Figura con luz amarilla* donde sin transición los cortes geométricos del vestido se unen a un cuerpo diseñado por capas superpuestas de piel, formando en las figuras de inspiración suprematista un monolito cegado, cerrado sobre él mismo. De hecho, el pintor



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

Composición con campesinas
 Serie Post–Supremática. 2006.
 Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.
 Colección particular, Madrid.

Campesina
 Serie Post–Supremática. 2006.
 Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.
 Colección particular, Madrid.



ruso había imaginado alguno de sus arquitectones, planos suprematistas injertados en el centro de Nueva York como si la arquitectura–escultura utópica encontrara en la gran metrópoli del siglo XX su escenario privilegiado de actuación.

Era lógico que las primeras estancias, los primeros dibujos que se inscriben en el suelo del estudio de José Manuel Ciria en Nueva York nos condujeran hacia el maestro ruso. No era la primera vez, en fechas ya remotas recuerdo dos pinturas de Ciria *Sin Título* de 1991 una elaboración vibrante y temblorosa de la cruz suprematista donde se transparenta, bajo la representación del icono de la modernidad, la angustia y la inquietud que se oculta en la mayoría de las imágenes de las primeras vanguardias asoladas por un mundo que rechazan. La reflexión sobre la herencia vanguardista en Ciria se alejaba de la cita directa, del apropiacionismo como ejercicio tautológico, para dirigir la mirada a un campo de análisis más sugerente haciendo evidente la vulnerabilidad de los rígidos e idealizados sistemas formalistas, un método que humaniza, por así decirlo, la estructura formal perturbando la rigidez de un concepto de abstracción que ya no cree en el rigor matemático e incorpóreo

de la geometría minimalista. Ahora, en la nueva Serie *Post–Supremática*, Ciria parece recorrer la misma evolución de Malevich hacia los cuerpos de hieráticas poses y gestos inmóviles atravesados por este sin–objeto, este no ser universal que el suprematismo había hecho aparecer⁴. Unas criaturas sin rostro, ausentes de nuestra mirada, vueltos como un guante hacia el interior solidificado de su cuerpo como si se hubieran escondido a nuestro examen. Una serie anunciada en dos pinturas realizadas antes de la llegada a Nueva York, *Palabras ausentes* (2005) y *Recordando a Mar* (2005) donde una mancha líquida, una roja y otra en blanco, se extiende por el Cuadrado Negro sobre blanco. Como si el reguero automático de sangre y carne de la pintura, inesperadamente se hubiera encontrado con el *Cuadrado Negro sobre fondo blanco* pintado por Malevich en 1913, auténtico y literal telón que abriría la serie escénica de campesinos, deportistas y figuras de los años treinta.

Figuras del nuevo universo de Malevich que Margarita Tupitsyn gráficamente define como imágenes que aceleran hacia atrás⁵ en comparación con las de Boccioni o Balla que se esfuerzan por avanzar. Una serie problemática para la



Cabeza gris

Serie Cabezas de Rorschach II. 2005.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección del artista.

mayoría de los críticos que hablan de regresión, anulación del componente vanguardista, llamada al orden, etc. Cuando en realidad hay que pensar en evolución. Como señala Gilles Néret y antes Serge Fauchereau, excepciones en el coro de los escépticos y molestos por esta deriva figurativa del maestro, se trata de una opción estética como declara el propio artista; *estoy pensando en retomar la pintura para pintar cuadros simbólicos. Intento crear una imagen válida*⁶. Como anuncia el subtítulo de uno de sus torsos de 1928–1932 estaba construyendo el prototipo de una imagen nueva. Y, ahí está la clave, podríamos entender que al igual que en los años noventa Ciria no recurría a la ironía de la cita, ahora su apropiacionismo no reside tampoco en una tautología propia de la postmodernidad sino transitar por el camino iniciado por Malevich, intentando encontrar esa imagen nueva y válida como en *Figura con Cabeza Roja*, una figura cuyo referente se encuentra, por ejemplo, en obras como *Torso (figura con la cara rosada)* de 1930, donde Malevich, había alcanzado la reducción del cuerpo humano a un torso sin brazos y un rostro sin cara, maniquí desvalido que el artista ruso ve desde un profundo pesimismo. En la pintura de Ciria, este cuerpo de roca, impenetrable alberga en su interior un cuadrado negro. Me parece una imagen, sin duda, válida que señala el trayecto del corazón geométrico al cuerpo.

La Serie Post–Supremática, desarrollada en blanco y negro con algunas incursiones rosáceas, amarillas y verdes, parece haber convertido las superficies satinadas de Malevich en textura de piedra o mármol. Cuerpos sin atributos, sin rostro como si esos cuerpos estuvieran escuchando la réplica de Malevich cuando reconocía su incapacidad, de ahí el anonimato, para

reconocer al hombre del porvenir o bien añadía porque el porvenir del hombre era un enigma insondable⁷. Las figuras suprematistas de Ciria, en realidad, han visto a Medusa, la terrible imagen de la antigüedad que tenía impresa la muerta en sus ojos; *lo que te muestra la máscara de Gorgona cuando quedas fascinado por ella es tú mismo, tú mismo en el más allá, esta cabeza vestida de noche, esta cara enmascarada de invisibilidad que, en el ojo de Gorgona, demuestra ser la verdad de tu propia cara*⁸. Figuras sin rostro que parecen realizar ejercicios de una extraña gimnasia, señales con los brazos que remiten a obras concretas de Malevich como ese dibujo *Personaje con los brazos en cruz*, de 1930. Pero Ciria despliega un repertorio completo de movimientos, brazos en cruz, en aspa, levantados, recogidos, etc., signos de un nuevo código a descifrar. Por ejemplo, en *Figura con Cabeza Azul* donde el brazo levantado señala, de nuevo, hacia el cuadrado negro que flota en el cuadro. En cierto sentido, encuentro esta imagen similar a la figura cristalina, ese flotante y transparente rombicuboctaedro de ocho triángulos y 18 cuadrados lleno de agua hasta la mitad que determina en el ángulo superior izquierdo, el enigma que contiene el famoso retrato del matemático Fray Luca Pacioli⁹. Al igual que estos matemáticos que dibujan o señalan figuras sobre las páginas de tratados de geometría, el cuadrado en la pintura de José Manuel Ciria se convierte en un fantasma que ilustra la complejidad de las relaciones entre el cuerpo y el teorema, la carne y su cifra, la geometría y la imagen. Un enigma porque allí, en esas pinturas, se ha producido un encantamiento: la metamorfosis de la representación en una imagen válida.



Personaje sobre fondo rojo
Serie Post–Supremática. 2006.
Óleo sobre lona plástica. 191 x 261 cm.
Colección particular, Palma de Mallorca.

>/>> **Invisible Square**
Serie Post–Supremática. 2006.
Óleo sobre lona. 200 x 350 cm.
Colección del artista.

SEGUNDO ITINERARIO QUE ES UN PARÉNTESIS: LA ALEGRÍA DEL GESTO O KAREL APPEL

En el mismo plano, el recorrido nos conduce a las tres obras que José Manuel Ciria dedica a uno de los participantes más interesantes del grupo Cobra, como son los tres lienzos titulados *Suite Divertimentos Appeleanos*¹⁰, tres muñecos, entre animales y niños, entre la violencia y la ternura, similares a los que caracterizan a los del pintor holandés como *Optocht des dieren* de 1951 o *Boer met hond* de 1972 que debieron ser pintados como era su norma con la mano izquierda, con la mano torpe, *si para Appel el colorista, el color es una cuestión de la «pata sur», la mala, la maldita, la torpe*¹¹. La mano izquierda porque ella es la portadora de los signos negativos, la mano salvaje que desde el garabato se enfrenta al arte establecido. Sin embargo, sospecho que los

divertimentos de José Manuel Ciria no necesitan del quiebro de la muñeca para ser inquietantemente subversivos, esos muñecotes de colores estridentes y texturas petrificadas, 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; un cierto instinto de juego que no procede como querían los ingenuos de una regresión a la infancia perdida, sino de un acelerón hacia la propia historia de la vanguardia, ella misma objeto de experimentación como icono a manipular. De este bestiario de cuarto de juegos, me interesa particularmente *El orejas saludando*, figura infantil desmañada y pícara que pone en evidencia la relación inevitable que el movimiento Cobra mantuvo con la pintura de Miró. De hecho, el artista tiene otras obras referentes al pintor catalán, conectadas con la serie de los Appeleanos como las tituladas *¡Oye Miró, esto se pinta así! o Mironeando*, cuerpo negro que estalla en colores, verde, amarillo, rojo, blanco; un cuerpo a lo Miró que respira color no por su carne sino por su sombra. Una pintura que juega misteriosamente con la conquista de lo irracional que los nuevos neoprimitivos buscaron con desesperación.

En este camino de introspección sobre el propio acto de la creación artística casi parece natural que José Manuel Ciria realice junto a sus hijos una serie de pinturas estilísticamente y conceptualmente próximas a las pinturas postsupremáticas. Deberíamos recordar que Christian Dotremont cuando intenta definir qué es Cobra, señala *pensar que se trata de una broma, de lo que en inglés se llama a practical joke*. Pero la broma es seria porque lo que demuestra la serie realizada por Álex y Yago, de 11 y 7 años respectivamente, con títulos como *Crucificado*, *Figura encestando de gancho algo negro*, *La magia de la pintura explicada a mis niños*, *La pintura de Álex y Yago*, *La piscina* o *Personaje agresivo* es que los niños no pintan como los adultos que pintan como niños. Si Karl Appel simula el formato, los trazos infantiles, una apropiación de determinadas técnicas inocentes en su afán por encontrar las fuentes originarias de un nuevo primitivismo, los niños de José Manuel Ciria, por el contrario, simulan la pintura de un adulto, la pintura de su padre, en concreto los cuerpos postsuprematistas. Y decimos una vez más porque toda la pintura de José Manuel Ciria ha sido y es una reflexión sobre esta pareja de incomoda convivencia y azar. Precisamente, la necesidad de fijar estas imágenes que surgen sin aparente control, siempre dispuestas a desvanecerse, nos introducen en el universo creativo del pintor, donde resultará de extrema utilidad el uso que hace de la teoría del automatismo como método de provocar y, al mismo tiempo, estampar el torrente de formas e imágenes del inconsciente en su oscuro viaje hacia el exterior. Ya

en 1996 Ciria proponía como método de trabajo lo que denominó *Abstracción Deconstructiva Automática (A.D.A.)*, intentando distanciarse de la imagen de pasividad creadora que transmitían los artistas gestualistas, convertidos en puro acto de naturaleza creadora. Métodos de creación relacionados fundamentalmente con la herencia surrealista del «azar objetivo» que aprovecha el caudal de las apariciones del inconsciente al mismo que no renuncia a la conceptualización de la forma. Aspecto este último que fue subrayado con insistencia por Ciria: esta denominación (*Abstracción Deconstructiva Automática*) recurre de forma absolutamente subjetiva a la búsqueda y reformulación de una serie de antecedentes heredados desde el surrealismo bretoniano. *¿Existe la posibilidad de unir en una técnica y con un solo gesto, el método en tres tiempos de Ernst: abandono, toma de conciencia y realización?*¹². Se trataba, por tanto, de lograr la combinación activa de las actitudes conscientes e inconscientes, que habitualmente se presentan separadas o enfrentadas, de una sola vez: abandono, toma de conciencia y realización al mismo tiempo y con un solo y determinante gesto. Si el automatismo, mediante un proceso que casi estamos tentados de caracterizar como natural, excava y obliga a la imagen a emerger hacia la superficie, la deconstrucción, por su parte, permite al artista dominar la conciencia del proceso creativo desde el centro mismo del sentido, descubrir capa a capa, el proceso como si la acción creadora se tratara de un palimpsesto.

TERCER ITINERARIO: EL AZAR CONTROLADO O EL MÉTODO DE RORSCHACH

Pero las relaciones entre azar y creatividad, serán en la obra de Ciria observadas no sólo desde la creación sino también desde la interpretación. De ahí la referencia al conocido test de proyección de personalidad en la serie *Cabezas de Rorschach II*. Título irónico, una vez más, pues aquello que el espectador ve en las pinturas de esas cabezas está o parece estar alejado de las propuestas del famoso psicólogo suizo Hermann Rorschach cuando en 1921 publicó sus láminas con manchas aleatorias de tinta a partir de las cuales el psicoterapeuta o el psicólogo interpreta la mente, los deseos y el inconsciente del paciente. A diferencia de lo inconcreto de las manchas, vagas sugerencias que inducen a la proyección de imágenes, el espectador de estas pinturas de Ciria está viendo algo concreto, nada ambiguo o difícil o libre de interpretar; está contemplando sin ningún género de duda unas espléndidas cabezas. Haciendo reversible los fantasmas de la pintura abstracta que, en cierta forma, exigían del espectador una actitud similar a la del sufrido paciente de Rorschach; es decir que proyectase el significado sobre las figuras y las manchas



Collage Malevich II

Serie Post–Supremática/Sueños Construidos. 2006.

Óleo y collage de materiales diversos sobre lona plástica. 200 x 180 cm.

Colección particular, Madrid.

aleatorias, José Manuel Ciria exige la misma actitud frente a estas pinturas, pues ellas también piden del espectador una cuota de proyección, de respuesta a lo indeterminado en la medida en que toda imagen, reconocible o no, es una representación que exige interpretación. Si, inevitablemente, una mancha termina, según la *lección de Leonardo* por parecernos una cara, un rostro, si lo informe manifiesta, tarde o temprano, una decidida voluntad de evocar o formar imágenes; entonces, un rostro, también inevitablemente, para un ojo bien entrenado, terminará por parecer una mancha.

La serie *Cabezas de Rorschach II* es un conjunto que amplía en ciertos aspectos el trabajo iniciado con la pintura Post–Supremática. Se trata de cabezas de texturas cuyo rostro está surcado por una geometría, en rojo o en negro, que anula los rasgos de la cara. Observando, por ejemplo, *Sentimiento y cuadrado negro*, la referencia al análisis que Gilles Deleuze realiza sobre el concepto de rostro resulta pertinente. Ciertamente, el rostro, esa parte de nuestro cuerpo que nos resulta tan familiar, es de hecho una máquina de terror, *pared blanca–agujero negro*, donde se construyen los significados y la subjetividad, pues el rostro, nos dice el filósofo francés, forma parte de un sistema superficie–agujeros, superficie agujereada que impone su diseño al resto, a lo otro, incluido el propio cuerpo. Precisamente Ciria anula este proceso convirtiendo toda la cabeza en una superficie, una pared de texturas rugosas, de cemento humedecido sólo dividido por la mitad en blanco y en rojo: sin ojos, sin boca, sin nariz. Cabeza de superficie sin horadar que al desaparecer los rasgos distintivos, los agujeros subjetivos de la boca y los ojos, ponen en estrecha relación la cabeza con el tronco que los sustentan, vuelven, paradójicamente, expresivo todo el cuerpo. Un procedimiento que Deleuze creía caracterizaba a los códigos de representación y comportamiento de las sociedades primitivas: *el rostro no es universal, ni siquiera es el del hombre blanco. El rostro es el propio Hombre blanco, con sus anchas mejillas blancas y el agujero negro de los ojos. El rostro es Cristo. El rostro es el Europeo tipo, ese que Ezra Pound llamaba el hombre sensual cualquiera*¹³. En nuestra cultura es el rostro el que contamina el cuerpo, el que produce cuerpo hasta el punto de que se puede hablar, dice Deleuze, de una auténtica máquina de



rostridad, dispositivo armado que rechaza los rostros molestos o inadecuados, los gestos equívocos, la mueca que no se adapte a esa pared–blanca, agujeros negros de los ojos del rostro occidental.

Ciria, por el contrario, parece en estas obras empeñado a encontrar la pertenencia de estas cabezas a un cuerpo sin pasar por el rostro como Cabeza con doble cruz de Malevich, por ejemplo, donde envuelve la cabeza en una malla de líneas que miden todo su contorno, una estructura similar que nos hace preguntarnos que hay debajo de esa piel pétrea que esconde el peso de la carne cuando el animal ocular que es el ser humano ha sido cegado. Una respuesta puede ser *Cabeza atormentada* donde un proceso irremediable de putrefacción ha abierto un boquete en ese rostro pared como si un fuego interior hubiera abrasado las entrañas de esa cabeza, abriéndolo hacia la nada, una hendidura carcomida que nos conduce hacia el fondo de la tela. Pero, nada hay ahí. Estas cabezas no esconden sino su propio vacío, algo que se hace evidente en toda la serie posterior, llamada *Estructuras*, unas espléndidas cabezas sin interior, contorneadas por una estructura de líneas, rojas, amarillas, que envuelven el aire, el vacío. Cabezas

transparentes que, no me parece una casualidad, se parecen extraordinariamente a esos cuerpos geométricos, calados y tallados por Wentzel Jamnitzer en su conocida *Perspectiva corporum regularium* publicado en 1568, unas figuras que se ven por transparencia, calados de parte a parte como dicen los antiguos tratados. Si, *aquí se trata claramente de ver la cara oculta de las cosas, de satisfacer la imposible exigencia de ver simultáneamente el deseo y el revés*¹⁴. Sin embargo, ver el derecho y el revés de las cosas conduce quizá a la simultaneidad de la nada. Estructuras donde la cabeza se ha vaciado de todos sus órganos fundiendo en un mismo plano la figura y el fondo. Quizá, es el momento de recordar el poema de Antonin Artaud sobre el cuerpo sin órganos: *Yo soy el que conoce los/ recovecos de la pérdida/El cuerpo es el cuerpo/está solo y no necesita órganos/el cuerpo nunca es un organismo/los organismos son los enemigos del cuerpo*. Como señala el autor del teatro de la crueldad, no se trata de quemar las cosas sino las representaciones que tenemos de las cosas.

CUARTO ITINERARIO: EL CUERPO Y SUS ÓRGANOS O LA GUARDIA PLACE

Resulta pertinente que el recorrido de ese plano en el suelo nos trajera al punto de partida, al estudio del propio artista. El cuarto camino que se superpone en el diseño de esos papeles desechables de su estudio remiten al propio lugar de trabajo, la *Serie La Guardia Place* dividida en tres secciones: figurativos, abstractos figurativos y abstractos. Un conjunto sorprendente que nos conduce del cuerpo estático a aquel en movimiento, de la cabeza a los órganos solitarios, aislados de su envoltura, todos atravesados por una tensión no resuelta entre la abstracción y la figuración, entre códigos incompatibles de representación que en este ciclo se encarna de nuevo en cuerpos relieve, imágenes del ciclo llamado *Figurativo*, pinturas construidas como un muro que hubiera incorporado el dibujo, la sombra de esos cuerpos hieráticos, intensos que se habían fundido, después de un gran estallido con la pared. Ciria en estas obras ha pintado un dibujo corporal mineralizado, de formaciones orgánicas que parecen salidas de un paisaje posnuclear. El tiempo ha dejado ahí su marca, de su tatuaje en forma de fragmentos como *Cabeza–parches*, una pintura de camuflaje que se mueve por el rostro como cicatrices, incisiones, blancas, negras, verdinegras, grises formando un extraño patchwork que pone en tensión a la propia imagen.

Deshacer el rostro, alcanzar la desrostrificación que diría Deleuze, no es una tarea al alcance de cualquiera: deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad... *conoced vuestros rostros, esa es*

*la única forma de deshacerlos, de trazar vuestras líneas de fuga*¹⁵. Jamás podremos rehacer una cabeza primitiva pero podemos disimularlo, volverlo opaco, impenetrable rechazando el foso de los ojos, los agujeros negros de la subjetividad que se transmiten y vibran por las mejillas blancas. Podemos, en definitiva camuflarlo como en *Figura y adolescente de corazón estrujado*, cuerpo tatuado con un dibujo similar a la cabeza anterior pero, ahora, abarcando todo el cuerpo. Hablo de tatuajes pero, en realidad, debería utilizar los propios términos de José Manuel Ciria, *parches*; la piel de estos cuerpos camuflados están realizados con trozos, fragmentos vivos de colores similares al sistema de los tejidos patchwork, una forma de tejido, nos recuerda Deleuze, diferente al bordado¹⁶. Una piel tatuaje, una piel hecha literalmente de piezas, retales, parches que cambian constantemente la dirección de su dibujo proyectando el cuerpo en múltiples direcciones del espacio de la pintura.

El movimiento, precisamente, será el objeto del ciclo denominado *figuras abstractas* donde los cuerpos, todavía son cuerpos como en *Bañista, Contorsionista I y II, Abstracto–Figurativo* parecen desmembrarse en busca de un movimiento que nunca termina de fijarse, formas y figuras que giran sobre sí mismos como sugiere alguno de los títulos, contorsionistas o bañistas lanzando el cuerpo en un salto acrobático hacia el agua. Porque de eso se trata, de movimiento líquido que en cada torsión se compone de una manera, adopta una figura distinta, cuerpos que recuperan el concepto de metamorfosis, el concepto de evento, término griego, la otra cara del valor absoluto de la *forma*. Signos en sucesión que evitan la frontalidad y buscan el escorzo, la línea torcida, *formas que se desembarazan de su substancia en la accidentalidad espacio, un espacio abierto, que hace que todo tenga la caducidad del instante*¹⁷. Ciertamente, en estas pinturas, la forma ha cedido ante el evento, ante el cambio en metamorfosis continuas; ha cedido a la materia transfigurada por el tiempo, por el sucederse cambiante. Movimiento, diferentes velocidades, cambios de orientación, variaciones perpetuas que alcanzan un punto dramático en esta pieza donde el título interviene directamente para reconocer el sufrimiento como en *Perro Colgado*, una figura apenas perceptible de un animal en los estertores de su muerte. Pero en estas obras que voluntariamente juegan con la tensión entre abstracción y figuración, las imágenes nunca terminan por adoptar una figura estable, en cuanto creemos reconocer una ésta se disipa, desaparece delante de nuestro ojos. Es una cuestión de magia, un *Abracadabra*, donde definitivamente la figuración se vuelve abstracta porque, quizá estemos mirando mal, estemos queriendo reconocer un cuerpo compacto, sin fisuras cuando lo que se nos ofrece es un interior,



Figura encestando de gancho algo negro
Serie Post–Supremática/Suite Álex y Yago. 2006.
Óleo sobre lino. 170 x 170 cm.
Colección particular, Oporto.
Cortesía Galería Cordeiros.

unas formas absolutamente figurativas pero a las que no estamos acostumbrados a ver, lo que se nos ofrece son vísceras de piedra. Artaud pensó en su cuerpo sin órganos, quizá sea el momento de pensar en unos órganos sin cuerpo.

Si la forma de mantener los cuerpos en la escultura postclásica, rota la verticalidad monumental de la estatua fue recurrir a la vieja tradición académica de los *membra disjecta*, ahora se imponía un ejercicio más radical, un desgarramiento del cuerpo que fuera más lejos, hacía zonas hasta entonces inexploradas o, simplemente, no consideradas como en las pinturas denominadas en esta serie *Abstractas*. Unas pinturas donde el fondo como horizonte se ha perdido por completo. No hay escenario para la representación, tan sólo el descuartizamiento como en *Regalo de Cumpleaños* o *Tropiezo en la nieve (Manchester)*. Cuadros como ex votos en un sentido casi literal. El contorno que envolvía los cuerpos ha estallado y solo quedan los órganos, libres creando sus propias combinaciones geométricas, lineales como en *Penélope L'Amour* donde cada forma es la génesis de la siguiente. Pinturas cuya morfología rompe la tradición antropomórfica de la figura humana. Llevar al hombre a la mesa de autopsias para rehacerle la anatomía, grita Artaud, el hombre está enfermo porque está mal construido... cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin órganos liberado de todos sus automatismos, lo habrán devuelto a su verdadera libertad. Entonces podrán enseñarle a bailar al revés como en el delirio de los bailes populares y ese revés será

su verdadero lugar¹⁸. Si, Artaud que, literalmente, visualizaba las arterias, las venas, los tendones y las vísceras del ser humano como un campo de batalla, una gran carnicería que reproducía el exterior sangriento del hombre, defendía un nuevo estado corporal donde no hubiera ni adentro ni afuera, un cuerpo sin órganos. Ciria parece proponernos lo contrario los órganos sin cuerpo, sin piel ni carne.

En la pintura de Ciria se ha extirpado los centros nerviosos, el intestino, convertidos en exvotos extraños como esos que ornamentan las paredes de los museos arqueológicos, ofrendas de un sacrificio donde el cuerpo ha sido, después de petrificado, vaciado. Vuelto a revés. Si las cabezas, las estructuras y los cuerpos camuflados evocan el *mysterium fascians* de aquellos que nos atrae irremediablemente hacia el abismo, hacia la nada: estas últimas obras nos acercan al *mysterium tremendum*, obras impenetrables como *Crazy Paintings*, amasijo de formas similares a un cerebelo conectado al cuadrado, a la geometría siempre presente como fantasma de la figura; unas formas escultóricas que desbordan o salen del propio cuadrado, como si la cristalina geometría de este amamantara lo informe, las formas bulbosas. Por fin, encontramos la visión adecuada a un nuevo cuerpo; se trata tan sólo de saber mirar como propone Franz von Baader. Queréis saber lo que sucede/en el interior de las cosas/ y os conformáis con observar/ su aspecto exterior; queréis/ saborear la médula y os quedáis pegados a la corteza¹⁹.

1 Citado en Federico García Lorca: Poeta en Nueva York y Luna. (Edición crítica de Eutimio Martín), Barcelona, de. Ariel, 1983, p.81. Se trataba de una respuesta a la entrevista que le realizó un periodista del Heraldo de Madrid nada más llegar de su estancia en Nueva York a finales de 1930.

2 García Lorca, Federico: 1910 (intermedio) en Poeta en Nueva York. Tierra y Luna (edición crítica de Eutimio Martín). Barcelona, de. Ariel. 1983. p. 116

3 Malevich, citado en Kasimir Malevich. Catálogo exposición Fundació Caixa Catalunya, 2006, p.213

4 Jean–Claude Marcadé: La aventura pictórica y filosófica de Kasimir Malevich en Casimir Malevich. Catálogo exposición Fundació Caixa Catalunya, 2006, p.31

5 Margarita Tupitsyn: Malevich y el cine. Madrid, Fundación La Caixa, 2002, p.84

6 Citado en Giles Néret: Kasimir Malevich y el suprematismo. Colonia, de. Taschen. 2003, p.80

7 Malevich, citado en Gilles Néret: Kasimir Malevich y el suprematismo. Colonia, de. Taschen, 2003, p.74

8 Jean Pierre Vernant: La muerte en los ojos. Barcelona, de. Gedisa, 1996, p.106

9 Fray Luca Pacioli está retratado junto al que se cree que es un joven pupilo Guidobaldo, duque de Urbino. Una pintura de 1945 atribuida a Jocoppe de Barbari que conserva el Museo de Capodimonte en Nápoles donde Luca Pacioli como figura de matemático tiene delante de la mesa, junto a un sólido dodecaedro, su tratado la Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalita, abierto por el libro XIII de los Elementos de Euclides, un libro que trata de los sólidos platónicos y los poliedros regulares.

10 Si esta obra la hubiera conocido Victoria Combalia podría haber tenido algún ejemplo español para su artículo Cobra en España publicado en 50 años del movimiento Cobra. Zaragoza. Museo Camón Aznar. Ibercaja. 1997. pp 7.9. un texto que desmiente por completo el título pues las hipotéticas influencias del movimiento Cobra en nuestro país se limitan a señalar que el grupo surgió durante los mismos años que el grupo catalán Dau al Set y la evidente influencia de Miro en los de Cobra.

11 Declaraciones de Karl Appel a Jean Clarence Lambert:El reino imaginario. Los artistas Cobra. Barcelona, ediciones Polígrafa, 1993, p.118

12 José Manuel Ciria: El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma, en José Manuel Ciria. El tiempo detenido. Roma, Academia de España. TF editores 1996. p.30

13 Gilles Deleuze y Félix Guattari: Año cero–rostridad en Las mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia. Pretextos, 200 p.181

14 Albert Flocon: Prefacio a Wentzel Jamnitzer: Perspectiva corporum regularium. Madrid, Siruela, 1993. p.26

15 Gilles Deleuze y Félix Guattari: Año cero–rostridad en Las mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pretextos, p.192

16 Gilles Deleuze y Félix Guattari: Lo liso y lo estriado en Las mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pretextos, 200, p.485

17 Carlo Diano: Forma y evento. Principios para una interpretación del mundo griego. Madrid, Visor, 1993, p.85

18 Antonin Artaud: Para terminar con el juicio de Dios. Texto escrito por Artaud para transmitirlo por la radio francesa. Artaud, María Casares, R. blin y P. Thévenin lo grabaron el 28 de noviembre de 1947 pero su emisión programada para el dos de febrero fue prohibida. El texto íntegro más diversas cartas según traducción de María Irene Bordaberry siguiendo la edición argentina de 1975 se encuentra en valladolidwebmusical.org/diskreto/textos/artaud/apuntes_juicio.htm

19 Citado en Gaston Bachelard: La Tierra y las ensöñaciones del reposo. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p19.



Texto catálogo exposición itinerante “La Epopeya de Gilgamesh”. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Neuquén (Argentina). C.C. Caixanova, Pontevedra. C.C. Caixanova, Vigo. Febrero 2007

Abecedario: Ciria / Gilgamesh

Marcos–Ricardo Barnatán

“En Uruk, la amurallada, un hacha cayó del cielo”.
El sueño de Gilgamesh

“Quien ha visto el fondo de las cosas y de la tierra,
y todo lo ha vivido para enseñarlo a otros,
propagará su experiencia para el bien de cada uno.
Ha poseído la sabiduría y la ciencia universales.
Ha descubierto el secreto que estaba oculto”.
Versión de A. Bartra

A Me alegró mucho saber que José Manuel Ciria, tras una larga conversación que tuvimos durante una cena sobre la epopeya sumeria de Gilgamesh, se pusiera a pintar una serie de cuadros sobre ese apasionante tema. La curiosidad de mi amigo se sintió muy pronto desafiada por la lectura de un texto tan antiguo y a la vez tan universal, y no dudó en incorporar muchas de sus estancias al contenido ideológico de su pintura última. En Madrid fueron creciendo y multiplicándose las imágenes que recuentan, en lenguaje pictórico, la historia del héroe mítico que quedó grabada en las once tablillas encontradas en las ruinas de Nínive. Veintitrés grandes pinturas evocan veintitrés escenas principales del gran poema épico.

B No sería nada raro que Ciria, ahora desde su taller de Nueva York, donde afianza sus raíces en la pintura internacional, sienta más que otras veces el tirón de la tradición de la pintura española, en la que se inscribe *ma non troppo*. Una tradición que, como ha dicho alguna vez, se puede resumir en unas pocas ideas y mandamientos básicos: el mimo por la factura, la preocupación por el tono más que por el

color, la desmedida preocupación por la luz, la mirada educada para ver los matices del color. A partir de ahí, Ciria dialoga, contesta y plantea sus nuevas preguntas. La luz.

C Según la lista de los reyes sumerios, Gilgamesh fue el quinto de los reyes de Uruk, posteriores al Diluvio. Se dijo a sí mismo de la estirpe del divino Lugalbanda, un pastor que fue rey 120 años y que en realidad llegó al trono por sus propias hazañas, reinó circa 2650 años antes de Cristo. La leyenda nos dice además que su madre fue la diosa Ninsun, sacerdotisa de Shamash, el dios del Sol, y su hijo fué Ur–Nungal, que reinó en Uruk sólo 15 años.

La epopeya de Gilgamesh es uno de los libros más antiguos de los que tenemos noticia. Para muchos significa el origen de la literatura, según la entendemos hoy. Pese a lo reciente de su descubrimiento, fue compuesta para recordar las hazañas de un rey que vivió hace casi cinco mil años.

Gilgamesh gobernó la ciudad sumeria de Uruk, en Mesopotamia, y lo hizo con una sabiduría y una fiereza tal que se le comparó con los dioses que lo habían creado. Su recuerdo no se borró con su muerte, y la aventura que vivió junto a su amigo Enkidu fue cantada y contada durante muchos años por los poetas sumerios que lo transmitieron a sus sucesores oralmente manteniendo viva la leyenda del héroe. Se cree que transcurrieron varios siglos hasta que el poema fue escrito por los sacerdotes de Sumer, a los que

se considera los inventores de la escritura. Asirios y babilonios, después, adaptaron y difundieron la historia por todo el Oriente.

La ciudad gobernada por Gilgamesh, rodeada de campos labrados y de prósperos territorios, era entonces la más importante del mundo. Uruk estaba muy cerca del río Éufrates, y era una hermosa ciudad amurallada, puesta bajo la protección de los dioses Anu e Istar, en cuyo honor había mandado construir Gilgamesh un gran templo.

D Recordemos, en palabras del propio Ciria: “la abstracción no es el mejor vehículo de expresión de ideas concretas, pero el conceptual es un terreno que desde la pintura podemos ocupar. Esto define un campo absolutamente enriquecedor, donde pintura y teoría van mucho más unidas”.

Quizá su pintura era poco literaria hasta ahora, hasta que se encontró con el magnificante texto de Gilgamesh, el todopoderoso rey de Uruk, y se produjo ese “traspaso ideológico” que da un nuevo sentido a la abstracción. Un sitio inédito para su investigación.

E Equivalente en rigor a la cólera de Aquiles, nudo gordiano de la Ilíada, en Gilgamesh yace una idea inmortal, un arquetipo: el de la amistad masculina, esa fraternidad que empieza siendo disimétrica confrontación, para convertirse en camaradería entre iguales. La aparición de Enkidu viene exigida por la fuerza destructora del



Apunhaló a los lobos y sometió a los leones

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Cortesía Galería Cordeiros.

Los dioses se reúnen en asamblea

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Cortesía Galería Cordeiros.

<< Humbaba y el bosque de los cedros

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lona. 250 x 250 cm.
Cortesía Galería Cordeiros.

<< El miedo ha entrado en mi ánimo temo a la muerte y corro

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo y grafito sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Cortesía Galería Cordeiros.

< Homenajeados por sus ciudadanos

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Cortesía Galería Cordeiros.

< Una planta que hace rejuvenecer

Serie Máscaras de la Mirada/Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lienzo. 250 x 250 cm.
Cortesía Galería Cordeiros.



primer Gilgamesh, un joven airado de fuerza sobrehumana, un semidiós que acumula tanta fuerza y poder, material, espiritual y guerrero, que los dioses, asustados, crean la figura compensatoria de otro hombre, igualmente fuerte. Es necesaria la pelea inicial, es necesaria la imposible victoria, es necesaria la mutua admiración, para que, inseparables, se pacifiquen mutuamente y a su pueblo, y corran las aventuras que engrandecerán a la ciudad de Uruk. El llanto de Gilgamesh a la muerte de Enkidu es paralelo al de Aquiles a la de Patroclo, como su fuerza lo hermana con Hércules, con los grandes semidioses de la memoria mítica del hombre.

F Característica de Ciria: la convivencia entre lo geométrico y lo gestual. La contradicción entre la pasión y la razón, entre el gesto y el control, y también entre la pintura y el discurso teórico, porque considera que el gran reto del abstracto contemporáneo está en incluir y suplantar ese discurso teórico que los conceptuales han vuelto necesario para la comprensión de sus obras. La explicación del cuadro puede llegar a estar, en el mismo sentido y al mismo tiempo, en el propio cuadro.

G Otra característica de Ciria: El cuidado del soporte, y el minucioso estudio del mismo, técnico y químico, pero también formal: en Ciria, el soporte propone muchas veces la estructura del cuadro. Por eso ha sido una de sus preocupaciones importantes, la búsqueda de esos soportes inusuales –las lonas plásticas o

militares, que han caracterizado largo tiempo su pintura, o los palés industriales en algún momento– y funcionan como un reto, por una parte exigiéndole el estudio de los pigmentos y las pinturas, pero por otra, proponiéndole la forma misma de lo pintado. La estructura del cuadro.

H “Me interesa mucho el fenómeno de los fosfenos, esas marcas retenidas en la retina por unos segundos, después que el ojo mira la luz. Yo siempre he sido muy antimotherwelliano, creo que hacer abstracción hoy día no tiene nada qué ver con lo que supuso el expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York”, le dice a Rosa Pereda en una conversación muy esclarecedora. “Mi gesto siempre se convierte en residuo, en resto como el fosfeno en la retina. Casi nunca se ve la pincelada, que desaparece muchas veces bajo el efecto de las reacciones químicas de los propios materiales”.

I ¿Entonces, en esta serie de Gilgamesh, se trata de imaginar la luz, de imaginar la historia?

J El poema de Gilgamesh ha podido llegar hasta nosotros gracias al procedimiento inventado por los escribas, mediante el cual imprimían el texto con una caña cortada sobre unas tablas de arcilla, después secadas al sol o cocidas al horno. La tablilla seca se convertía en un duro ladrillo, en un documento indestructible.

K Enkidu el solitario, pastoreaba sus rebaños y hablaba con las bestias. Cuando los dioses lo vieron lo bastante fuerte, quisieron que dejara aquel reino feliz y, para ello, le enviaron una sacerdotisa del templo, una prostituta sagrada. La visión primera del cuerpo desnudo de la mujer, el abandono ante aquel primer abrazo, hicieron que Enkidu olvidara el lenguaje de los animales. Y para que se sintiera como Adán, desnudo también, los dioses le hicieron perder el abundante vello que cubría su cuerpo. El amor sabio de la mujer le hizo hombre.

L Enkidu, el solitario, abrevaba en el río con las bestias. La imagen –el fosfeno platónico– habla de brillos, de colores, de movimiento. De luz, o de luces. Ese puede ser el tema.

M Podríamos decir que Platón cifra en una suerte de memoria prenatal la posibilidad de todo conocimiento. De cualquier conocimiento. Las ideas son un pálido recuerdo y la caverna, una condición. También podríamos suponer que dice que el amor recuerda, despierta, ese conocimiento directo e inmediato, el único por el que se puede llegar al ser verdadero. Sócrates habla por Platón.

N Pero, ¿qué hacer con los iconos? ¿Qué hacer con el recuerdo, con la señal de los iconos? La aparición de señales figurativas en la pintura abstracta de Ciria apoya la idea de una preocupación constante, que, cada vez más y en su pintura última, le permite hacerlos temblar. De nuevo se trata de fosfenos, de esos registros iconográficos que muchas veces estarán fugazmente en los mismos soportes, heredados de sus usos anteriores –las lonas de camión militar, con sus ventanas transparentes, por ejemplo, o sus remaches, o sus remiendos, o sus grabados útiles– y otras, ahora, directamente en la sintética memoria del pintor. Y cómo organizarlos, otra vez entre la geometría y el gesto.

Ñ Qué fuertes son las imágenes que imprime Gilgamesh en el fondo de nuestras retinas imaginarias. Abstraerlas, convertirlas en el residuo de la imagen, puras fuerzas de color a las que la geometría pone un orden férreo tan imposible como las figuras que estaban en el origen, tan invisible y residual como ellas, pero ahí están, organizándolo todo.

O La arquitectura del Templo, las murallas de la ciudad, la pelea cuerpo a cuerpo, el viaje, el recuerdo del Diluvio. Las sacerdotisas de la diosa. El hombre que confía en el amigo. El hombre que llora la muerte del amigo. El hombre que reclama su mitad divina. El hombre que busca la inmortalidad. Convertir todo eso en fuerzas reconocibles, en alusiones puramente pictóricas, que niegan el pretexto para ser puro, auténtico texto.

P La dualidad es con toda seguridad la idea matriz que preside esta serie de José Manuel Ciria. Como si Gilgamesh le hubiera afirmado en lo que siempre aflora en sus cuadros, en esa voz propia e indudable, perfectamente reconocible. Mitad humano, mitad divino, Gilgamesh doble se desdobra a su vez en Enkidu, que es su compensación, su igual. Pero no su gemelo, no su simétrico. Las fuerzas narradas, recordadas, pintadas en la serie Gilgamesh de Ciria, recuperan la violencia engendradora del cuadro y muestran la igualdad de la fuerza y la diferencia de la forma. Recuerdo de Gilgamesh y Enkidu, los colores, el gesto, la mancha, (lo que queda de ellos), comparten el cuadro ordenados por la geometría.

Q El trabajo del pintor le exige ejercer la violencia. Violencia en el gesto creador. Una violencia que cristaliza después en la potencia de la imagen, y que acecha para siempre. Una violencia que autentifica la obra y le concede ese “aura” irrepitable del que hablaba Walter Benjamin. Manifestación de una lejanía, acercamiento de una lejanía (memoria real o soñada), que resucita en cada pintura.

R En la pintura de Ciria la geometría es, a veces, más agresiva que las manchas gestuales. Los campos en que parte el cuadro significan tanto como la aparente anécdota del gesto, como la furia del gesto. Son su control, y la tensión geométrica enfurece a la mancha. De furor y de control están hechas sus pinturas. De contradicción de los dobles.

S El geómetra Pitágoras fue instruido por los sacerdotes de Egipto y los magos de Caldea. Su conocimiento matemático iba más allá de las amadas correspondencias entre esos seres abstractos que son los números, para alcanzar la divina ciencia de la adivinación –y qué cercanos en el sonido, los dioses y la predicción del futuro, como si el lenguaje se hubiera aprendido la marca y la presión del tiempo–. La suya es una ciencia secreta, para iniciados en los misterios. Qué cerca están, en el mapa y en el sonido, Ur y Uruk.

T “Definir el arte es imposible. Es como definir la poesía. Es el jugo de la sociedad, ese jugo inexistente y al mismo tiempo palpable que sujeta la condición humana; es la intención del logro, de trascender la corta vida de la mariposa, del intentar llegar más allá, de intentar escapar a la finitud de la vida. El huir, creo, de la muerte”. *Ciria*.

U Gilgamesh se propone el viaje en busca de la inmortalidad, cuando se tropieza con el dolor de la muerte del amigo. En el juego de dobles que es su vida, ve en la muerte de Enkidu la suya propia. Entonces, se encuentra con el relato del diluvio universal, el antecedente del narrado en la Biblia. Y cuenta Utnapishtim, el inmortal, que los hombres habían crecido tanto, se habían multiplicado de tal manera, que su sonido ensordecía a los dioses, que por eso decretaron la larga lluvia mortal. El dice ser el hombre de la barca, el antecedente de Noé. Los dioses le regalaron la inmortalidad.

V “Los verdaderos materiales con los que trabajo son el tiempo y la memoria. El tiempo físico y el tiempo como concepto”. *Ciria*.

¡Que haya memoria de ellos, y que el primero los explique!
¡Qué los sabios y expertos reflexionen en común,
que el padre los recite, y los haga retener al hijo!
¡Que se abran los oídos del pastor y del guardián de ganado!
¡Que se alegre por Marduk, el señor de los dioses
para que haga fértil su país y que prospere!

Su palabra es estable, su mandato no cambia.
La palabra de su boca no cambiará.
Cuando él mira, no vuelve su cuello;
cuando está furioso, ningún dios puede resistir su ira.
...El canto de Marduk,
que venció a Tiamat y logró el reinado.

(Del epílogo del poema babilónico de la Creación.)

X También la memoria es fugaz, como los fosfenos. Ciria, en un momento determinado, pintó una serie de cuadros de y con materiales degradables. El propósito era ése, que se autodestruyeran en un plazo rapidísimo, menor que el de la duración de un hombre. Y la llamó Mnemosyne, Memoria.
Esa cruda ruptura con la utópica búsqueda de la inmortalidad por el arte, y esa otra búsqueda que Ciria vuelca sobre sus soportes y sus pigmentos, me animó entonces a buscar ciertos paralelismos en el verso y a jugar con las palabras consideradas más solemnes. Por entonces ya creía que la pintura de Ciria era una de las más interesantes surgidas en la panorámica de la abstracción de la ecléctica década de los noventa, y le auguraba una carrera artística excepcional. Algo que afortunadamente el tiempo nos ha confirmado con creces. Entonces escribí un pequeño poema.

Y *Tautologismos*

La memoria no es lo que recordamos en la memoria.
La memoria es lo que nos recuerda en la memoria.
La memoria es un presente hecho de memoria.
La memoria nunca sucede fuera de la memoria.
La memoria se descompone en el vientre de la memoria.

Z El escriba que acaba de terminar con su arduo trabajo, consigna: “Copiado del original y depositado en el palacio de Asurbanipal, Rey del mundo, rey de Asiría”. La epopeya sumeria de Gilgamesh está ya en la fabulosa biblioteca del rey traducida en la lengua acadia.

“Yo, Asurbanipal, rey de las legiones, rey de las naciones, rey de Asiría, a quién los dioses han dado oídos atentos y ojos abiertos, he leído todos los escritos que han acumulado mis predecesores. En mi respeto por el hijo de Marduk, Nabu, dios de la inteligencia, he recogido en estas tablas, las he mandado transcribir y, después de compulsarlas, las he firmado con mi nombre para conservarlas en mi palacio”.



Héroe de nombre eterno
Serie Máscaras de la Mirada/Suite Gilgamesh. 2005.
Óleo sobre lona plástica. 250 x 250 cm.
Colección del artista.

Texto catálogo exposición “Rare Paintings”. Itinerante organizada por la Fundación Fiart. Fundación Carlos Amberes, Madrid. Museo de Arte Moderno (MAM), Santo Domingo. National Gallery, Kingston. Museo de Arte (MARTE) San Salvador. Museo Antropológico y Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil. Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile. Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Abril 2008

El modernismo trágico: Las pinturas La Guardia Place de José Ciria

Donald Kuspit

Me aventuraré a afirmar que José 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. Resulta imposible escapar del plano –el evangelio de la pintura modernista– aún cuando la delgadez de la capa pictórica este animada con diversos “acontecimientos” que tienen lugar en la superficie: *spattering*, *dripping*, *splashing*, (salpicaduras, goteos, chorreados), y determinada resolución de la pincelada; el fascinante maridaje de lo refinado y lo vulgar, lo elegante y lo tosco, contribuyendo al inconfundible “*signature painting*” (pintura característica) de Ciria, tal como se ha denominado.

Su empleo del negro y del rojo contribuye a crear cierto sentido dramático, así como sus osadas malformaciones y sus excéntricas composiciones –por ejemplo en *Narciso*, donde las figuras superior e inferior ocupan espacios abruptamente separados, que sugieren flujos de conciencia diferenciados y sin embargo unidos de forma subliminal (la figura del plano inferior está reducida de forma inquietante, como una versión truncada de la figura superior de cuerpo completo)– llevando el concepto modernista del “equilibrio dinámico” hasta sus extremos. En algunas obras los diferentes tonos de gris pugnan entre sí, mientras que en muchos trabajos el blanco irradia luz desde más allá de la superficie sin importar que esté moteado de modulaciones más oscuras. Los opuestos coinciden sin llegar a reconciliarse: algunos aspectos pueden parecer mensurables, pero la diferencia entre unos y otros se mantiene a veces de forma desgarrada. Por ejemplo, las *Bailarinas* tienen la misma forma y cadencia diagonal, pero una es negra y la otra roja, atemperadas sin embargo por toques grisáceos. Los

círculos, en tonos más suaves y blancos luminosos, las unen, y la atmósfera –coloreada de una suerte de amarillo tranquilizador, tan poéticamente liviano en su espíritu como la superficie de un mar en calma– se abraza a ellas con delicadeza, pero mantienen obstinados su desencuentro sin que esto evite que sigan danzando juntas. Unión y cópula quedan sugeridas pero lo fundamental es la separación y el conflicto. El resultado es una suerte de tensión subjetiva cuyo correlato objetivo es la tensión física entre los elementos pictóricos que forman y conforman la superficie de Ciria. La técnica de Ciria es primordial en su complejidad, de la misma manera que las emociones que su trabajo transmite.

Observamos claramente un fuerte elemento de fantasía en las pinturas de Ciria, tal y como muestran sus figuras: llamémosle “ilusionista abstracto”, esto es, que crea figuras fantásticas partiendo de elementos abstractos, normalmente de planos gestuales que parecen estar en constante movimiento, sugiriendo así una figura en pleno proceso metamórfico. Esto me lleva al asunto que quería abordar, porque creo que es el tema que Ciria quiere abordar con las pinturas de La Guardia Place; es decir, es el asunto al que con denuedo se enfrentan y luchan por resolver. Es la ambición íntima de su arte, y opino que las resuelve perfectamente, permitiéndonos una mirada a la condición trágica del hombre moderno y del arte moderno al hacerlo. Lo que digo es que sus figuras tienen una presencia trágica –el compromiso declarado de Ciria con el suprematismo de Malevich se me antoja periférico– así como la tiene su pintura modernista. Quiero decir, que al alcanzar una “configuración de compromiso” entre la pintura modernista y la figura humana se revela su carácter trágico. Y aún la tragedia de la modernidad misma: con subestimada



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

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

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



elocuencia abstracta, la *Crucifixión* de Ciria transmite su falta de fe en nada que no sea ella misma, esto es, el colapso de la capacidad de trascendencia que dimana del ser moderno –trascendencia en el sentido que le da Erich Fromm, de evolucionar desde lo creatural!– y con ella su confianza compensatoria en la primordialidad narcisista, como un espejismo regresivo de grandeza instintiva. Creo que las pinturas de Ciria transmiten brillantemente el fracaso del pulso trascendental moderno, aun cuando sugieren que hay una posibilidad de trascendencia a través de lo pictórico, resultado de una inmersión total y una identificación plena con la fluida materialidad de la pintura. Esto es algo que ocurre en el Expresionismo Abstracto... y con mayor intensidad en el Expresionismo Abstracto de Ciria. Subyugado y hechizado por la pintura, el pintor puede emplear la energía pictórica para alimentar su propia creatividad, incluyendo su propia reafirmación. Lo pendular entre la euforia maniaca y la inercia melancólica –en el color estático de Ciria y su depresiva grisalla– se refleja en el cambio de ritmo de lo pictórico. Al mismo tiempo, las pinturas de Ciria muestran que los



llamados sentimientos y sensaciones puros –“súper finos”, los denominó Kandinsky– expresados a través de las abstracciones puras, despiadadas y desapegadas como eran, estaban inevitablemente compuestas por sentimientos impuros y sensaciones primarias. La abstracción se protege de éstas al hacerse perfeccionista, o por expresarlo de otro modo, al convertirse en un formalismo de fórmula: la pintura expresionista “salvaje” puede degenerar fácilmente en una fórmula mecánica, constatando así su agotamiento y vacío, tal y como muestran las pinturas de Gerard Richter –que se convierten en algo pseudo trascendente y pseudo vital. Ciria evita la trampa formalista siendo inquietantemente humano. La presencia humana huye de la presencia abstracta, manifestando su contenido trágico mientras resta importancia a dicho carácter trágico, por no decir mórbido, del hombre moderno. Creo que las pinturas visionarias de Ciria de una figura singularmente abortada, una figura abstracta y humana a la par, divida contra si misma, que sugiere su propia duda, expresando así su incapacidad para integrarse, revelan la inseparabilidad entre tragedia y trascendencia.



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

Perro colgado
Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Zurich.

Narciso
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Cáceres.

< **Busca la siete diferencias**
Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.



El problema que define al arte moderno –y su trágico significado de arte como un todo– quedó claramente definida por Kandinsky casi desde sus comienzos. En 1912 en un ensayo “Sobre la cuestión de la forma” que apareció en *Der Blaue Reiter Almanac* escribió: “Las formas empleadas para dar corporeidad [al espíritu] que el espíritu ha arrancado a las reservas de la materia, pueden ser fácilmente divididas en dos polos. Estos dos polos son: 1. La Gran Abstracción, 2. El Gran Realismo. Entre estos dos polos yacen muchas combinaciones posibles de las distintas yuxtaposiciones de lo abstracto y lo real. Estos dos elementos están siempre presentes en el arte y hubieron de ser caracterizados como lo “puramente artístico” y lo “objetivo”. El primer concepto se expresaba así mismo en el último, mientras que el último dependía a su vez del primero. Un acto en permanente estado de variación, que en apariencia buscaba aprehender el ideal último por medio del equilibrio absoluto. Parece que hoy ya no puede verse en este ideal una meta a ser alcanzada, como si el fiel que marca el equilibrio entre los platos de la balanza hubiera desaparecido y los dos platos tendieran a vivir una existencia

separada como entidades auto–suficientes, independientes entre sí. En este divorcio del equilibrio ideal puede discernirse una vez más la “anarquía”. El arte ha acabado aparentemente con la complementariedad de lo abstracto a través de lo objetivo y viceversa 2”. Por “objetivo” ha de leerse “humano” (y el entorno humano incluida la naturaleza) y por “puramente artístico” ha de leerse “abstracción autónoma”. Kandinsky identificó el problema básico del arte, la fisura que lo erosionaba desde dentro: al enfatizar la presencia de lo abstracto dependiendo de la presencia de lo humano, generalmente manipulada a expensas de la imagen –gesto, color, forma– en tanto tales y no dependientes de los componentes de lo figurativo o su entorno (una sensibilidad manipuladora de la forma pura, más que la identificación proyectiva, y en un momento dado enfática, de la figura y el espacio en que se mueve) deteriorando su trazado nemotécnico, una suerte de memoria fosilizada, y su oscurecida identidad y su cuerpo a punto de descomponerse en partes abstractas. Esta es la forma alucinada a través de la cual lo humano adquiere una turbadora presencia en las pinturas de Ciria.



La magia de la segunda oportunidad
Serie Doodles. 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
Colección particular, Madrid.

Retrata al hombre moderno con una precisión existencial: la trascendencia, la esperanza de trascendencia de la condición humana que está implícita en todos los mitos religiosos –(el deseo de convertirse en un ser “más elevado”, plenamente consciente, antes de quedar ligado a las necesidades más bajas del ser e inconsciente entre la bruma)– han sido desacreditadas por la modernidad

“iluminada”, aun cuando lo trascendente ha mostrado su indiferencia hacia lo humano al llegar a ser completamente abstracto en el arte. El resultado son las bizarramente abstractas “caídas” figuras que vemos en las pinturas de Ciria, divididas entre el anhelo por lo auténticamente humano y la trascendencia que la abstracción les permite. Ciria reinventa la figura humana en términos



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



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



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



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

abstractos, corporeizando, de hecho, –el cuerpo, mutado en su anonimato sin color, en un motivo recurrente en las pinturas viscerales del artista–; la trascendencia en una forma trágica. *Fosfeno de figura*, *Figura adolescente*, *Figura Barroca*, y *Monociclista desequilibrado* son una muestra entre las muchas pinturas en que Ciria marca claramente este punto. Las dos ideas entre las que Ciria se debate en *Entre dos ideas (Versión II)* son la tragedia y la trascendencia, o... ¿podría ser que la figura implosiva que se enreda en si misma del centro, dividida entre la oscuridad y la luz, sea trágicamente trascendente? Incluso *Paisaje con elementos I*, –un inventivo paisaje abstracto de planos de color intermitente que chocan contenidos en una ancha banda que forma una suerte de horizonte y un uso innovador de la plantilla modernista que se suma al efecto desmembrador– tiene un centro elíptico en pugna consigo mismo, sugiriendo que incluso la naturaleza esta lastrada por una trágica escisión.

Picasso dividido entre la abstracción cubista, que destiló y elaboró la muy moderna ansiedad de Cezanne –es lo que hizo que sus pinturas hicieran saltar un resorte en Picasso– y el consuelo que le daba el clasicismo, tal como él mismo afirmó, es el sujeto de *Mano Picasso*, de Ciria. Se trata de una mano gigante, opresiva que epitomiza el asunto: en las manos de Ciria la mano de Picasso resulta trágica y trascendental –sin significado alguno desde el punto de vista humano y muy poderosa desde lo abstracto– simultáneamente. Podría decirse que Ciria ha extirpado la mano –y con ello también la creatividad– del pintor español más importante de la modernidad. Si por un lado la mano tiene una apariencia clásica sólida, por otro es una construcción abstracta. Con toda su apariencia amenazadora, la obra, como un todo, retrata la agitación cubista atemperada por los desarrollos venideros de la abstracción pura.

Los dedos de la mano se mueven del blanco al negro pasando por el gris (visualizando la obra de izquierda a derecha). El brazo del que la mano emerge luce el mismo rango de contrastes descoloridos. Los dedos de Picasso parecen petrificados; la superficie tiene una apariencia petrea, como de grava, que le da cierta irónica organicidad. Son tanto los dedos de la muerte como los de lo creativo. La barra plana horizontal de negro y rojo

> **Hermanos**
Serie La Guardia Place. 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 245 x 300 cm.
Colección particular, Madrid.



que sostienen es mucho más suave, realizada en cualquier caso con poca floritura pictórica. La barra separa un campo gris pálido situado en el plano inferior, que resulta algo más vital gracias a los signos de turbulencia gestual en gris oscuro –una tentativa erupción de impulso fundido, una suerte de lava de movimiento lento, algo amenazadora– de un campo de colores luminosos situados en el plano superior, amarillentos y verdes, desde el cual la mano cuasi-divina de Picasso desciende. La grandiosa mano tiene un aura trágica; la barra geométrica que divide en dos la obra, es abstractamente pura. La mano de Picasso ciñe la barra geométrica pero no puede doblegarla a su voluntad creativa.

Pero la hendidura en la trascendental geometría –las acusadas diferencias entre rojo y negro transmiten una profunda falta de equilibrio, la mácula de desequilibrio en medio de la perfección geométrica–, codifica la trágica fisura que es la sustancia expresiva de la obra.

Las pinturas de La Guardia de Ciria transmiten una incómoda reconciliación de la abstracción y la figuración, lo puramente artístico y lo objetivamente humano. Sugieren que la abstracción ha de replantear su historia a la luz de la figuración, y que la figuración debe reconsiderar su historia a través de la abstracción. Esto permitiría a ambas alcanzar una



Tabla de elementos

Serie La Guardia Place. 2007.
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.
Colección particular, Oporto.
Cortesía Galería Cordeiros.

< **Máscaras sobre paisaje**

Serie La Guardia Place/Suite Winter Paintings. 2007.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



nueva modernidad. Podría decirse que las pinturas de Ciria nos proporcionan una “experiencia cumbre” –en palabras de Abraham Maslow– de trascendencia trágica. Esto es, Ciria hace que la tragedia latente en la trascendencia se manifieste y viceversa. Logra esto al fusionar la abstracción y la alienación humana. La ambición de sus pinturas pasa por humanizar la abstracción y mostrar que los seres humanos se han convertido en sombras de sí mismos en la modernidad, y como tales en abstracciones auto–alienadas. El hecho de que el hombre moderno se considere así mismo de forma inconsciente como una máquina disfrazada de figura humana –una suerte de máquina cuasi orgánica– sombría en su anonimato, que Ciria construye, paradigmática con la indiferencia para lo humano que impregna la modernidad, confirmando así que convertirse en humano sigue siendo un proyecto evolutivo irrealizable. Las pinturas de Ciria son un triunfo de la penetración existencial aun cuando no dejan de ser abstracciones consumadas.

1 Según Fromm, la necesidad de trascendencia concierne a la situación del hombre como criatura y su necesidad de trascender este mismo estado de criatura pasiva”. Citado en Rainer Funk, *Erich Fromm: The Courage to Be Human* (New York: Continuum, 1982), 62. Desde este punto de vista lo pictórico hiperactivo de Ciria es una forma de trascendencia, aunque esté llena del instinto creatural, que puede explicar en parte la incierta humanidad de sus figuras.

2 Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, eds., *Kandinsky: Complete Writings on Art* (New York: Da Capo Press, 1994), 242.

Adentrarse en lo desconocido

Valerie Gladstone

INTRODUCCIÓN

El pintor José Manuel Ciria llegó a Nueva York en el 2005, decidido a cambiar radicalmente su vida. Tras abandonar la seguridad de Madrid, ciudad en la que desde hacía mucho tiempo disfrutaba de los elogios de la crítica y del éxito comercial, lo único que quería era encontrar una manera diferente de ver las cosas y crear obras con lo que él definía como “mayor frescura y fuerza”. Temiendo volverse repetitivo, vio en el abandono del hogar la única manera de romper sus moldes y entrar en una nueva fase de creatividad.

Si contemplamos las magistrales y sensuales pinturas que creó en los últimos 25 años, muchas de ellas colgadas hoy en museos y colecciones privadas, resulta difícil imaginar que alguien pudiera describirlas con otros adjetivos que no fueran frescas y poderosas. Tocan la psique con erupciones volcánicas de pintura roja, negra, blanca y gris, toques y goteos al azar, yuxtaposiciones violentas de formas antropomórficas, danzante caligrafía, máscaras feroces y átomos en auge. Pero desde que empezó a pintar siendo un niño, primero en Manchester, Inglaterra, donde vivió su familia hasta que cumplió los ocho años, y después en Madrid, en la facultad y posteriormente por su cuenta y riesgo, nunca ha dejado de buscar una manera más profunda y efectiva de trasladar su pensamiento al lienzo.

En Nueva York, Ciria empezó desde cero obligándose a sí mismo a buscar otra dirección y otra forma de ser artista. Pronto se sintió más libre y menos presionado por el peso de la tradición artística europea. Hoy, una vez alcanzado un nuevo estadio, produce obras altamente emotivas que engranan espectacularmente figuración y abstracción, dos polos supuestamente opuestos del arte. Con la serie “Schandenmaske”, la línea iguala en importancia al gesto. Y en lugar de que el lienzo completo sea fluido, ahora el movimiento se reduce en gran parte al marco de las máscaras o las formas geométricas, contrariamente a series previas como “Glosa Líquida”, “Compartimentaciones”,

“The Dauphin Paintings” , “Máscaras de la mirada”... En esta nueva y mínima estructura/dibujo muestra la complejidad y la profundidad de la forma geométrica ovalada, que podría ser una cabeza y que a menudo adopta características humanas. Estas cabezas en ocasiones parecen dividirse en dos o aparentan estar envueltas en un trenzado. También hay elementos voladores que pudieran parecer pájaros, y otros que podrían ser interpretados como escudos o máscaras. Pero, en el caso de todas ellas, estas nuevas obras figuran entre las pinturas y dibujos más salvajes y más estimulantes que ha realizado.

Obviamente comparten cualidades con piezas del pasado, pero también irradian un espíritu diferente, más abierto, tal como él mismo esperaba. A menudo dice que un pintor pinta siempre la misma imagen, o que uno siempre regresa al mismo lugar. Pero ahora la diferencia es que él vuelve al mismo territorio siendo un artista más maduro, más agudo y más experimentado, lo que marca una inmensa diferencia.

PRIMERA ETAPA

A Ciria le costó tiempo y determinación conseguir reinventarse a sí mismo en Nueva York. Pero él ya conocía el arduo proceso de ser un artista. Cuando era un niño, sus padres le fomentaban su interés por el arte y le proporcionaban los enseres y el espacio necesarios para trabajar. También recibió un apoyo similar por parte de sus maestros en Inglaterra. Un día dibujó un tigre y un elefante en una trampa. A su maestra le gustó tanto el dibujo que lo enmarcó en una cartulina. A él le gustó esta sensación. De regreso a España, en clase de religión, le encargaron la tarea de dibujar escenas de la Biblia en cuatro aulas. Primero las hizo pequeñas, pero a medida que fue adquiriendo confianza las dibujaba más y más grandes.

Esto fue compensando en cierto modo su timidez. En Inglaterra le llamaban el “españolito” y, cuando la familia regresó a Madrid le apodaban el “inglesito”. De una manera u otra, tuvo que



Cabeza blanca sobre fondo negro

Serie Estructuras. 2006.
 Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Cabeza roja y elementos verticales

Serie Estructuras. 2006.
 Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.
 Colección particular, Palma de Mallorca.



acostumbrarse a ser un desarraigado. Su padre, que dirigía un restaurante en Madrid, preguntó a sus clientes artistas si podían invitarle a sus estudios, y en plena adolescencia ya estaba familiarizado con el escenario artístico de Madrid. A pesar de la evidente profundización, sus padres veían sus pinturas únicamente como una afición y quisieron que se preparara para una profesión, como arquitectura.

Dado que los padres de Ciria no aprobaban que cursara la carrera de Bellas Artes, él tuvo que pagársela de su propio bolsillo. Empezó trabajando en oficios diversos, consiguiendo alquilar pequeños estudios en los que pintar. Recuerda a una casera que, cuando se encontraba sus lienzos húmedos secándose en el pasillo, los destruía apilándolos ignorantemente uno encima del otro dentro de la habitación alquilada. Tenía un espacio que no era mayor que uno de sus lienzos y otro, en el que tenía que sacar las pinturas de la bañera para poder ducharse. Al final encontró un lugar adecuado y, hasta mediados de los años 80, relativamente se contentó con la creación de una obra figurativa que obtuvo, no obstante, una significativa audiencia. Pero lo que realmente quería hacer era pintura abstracta. Hizo muchos experimentos, varios de los cuales piensa ahora que probablemente fueron interesantes, aunque en aquel momento no le llevaron a ninguna parte. Siempre fue

el crítico más severo de su propia obra y los destruyó. Hoy sigue haciéndolo en cuanto una obra no cumple sus expectativas.

PUNTO DE INFLEXIÓN

Para Ciria, los últimos años de la década de los 80 fueron un período de muchas dudas. Sabía que uno puede estudiar para ser arquitecto, médico, abogado o veterinario, pero nadie puede enseñarte a ser artista. Las clases en la universidad de Historia y Teoría del Arte pueden ser interesantes pero uno se hace artista por su propia cuenta.

Un amigo le sugirió que leyera obras de distinguidos artistas y críticos de arte tales como Wassily Kandinsky, Clement Greenberg, Arthur Danto y Walter Benjamín, así como filosofía y teoría semántica desde Ludwig Wittgenstein a Noam Chomsky, y las aportaciones estéticas de Kasimir Malevich y Joseph Beuys... Inspirado por sus ideas, llegó a valorar el conocimiento histórico y la asimilación de la tradición.

Ciria abrió más ventanas y empezó a investigar la pintura desde el interior. Compara su planteamiento con el de un estudiante de medicina que aprende su disciplina mediante la disección de un cadáver. Su inmersión en la crítica y en la historia le enseñó que para continuar tenía que decir algo en su trabajo; debería estar dotado de un significado. No obstante, se quedó estancado en una especie un limbo estético durante dos años hasta que, por fin, salió de él con una serie llamada “Hombres, Manos, Formas orgánicas y Signos”.

Dos grupos de la serie mostraban una inclinación abstracta que pronto desarrollaría. También tuvo que construir un soporte, un sistema teórico para esta nueva etapa que sirviera de plataforma. En 1990 empezó a desarrollar los cimientos de su pensamiento en escritos, que reunían los diversos intereses que dirigieron su pintura durante ese período. Recogió sus pensamientos en un cuaderno que conserva desde entonces. Para que se entienda su visión y metodología éste ha sido publicado en España.

Tras diversos y exhaustivos análisis, Ciria eligió el tiempo, la memoria y la experiencia como temario, refiriéndose tanto a sus interpretaciones personales como universales. A lo largo de la década siguiente, aplicó una extensa variedad de técnicas a la vez que incorporó una amplia gama de elementos en sus pinturas, entre ellos palabras y fotografías... Inventó su propio método de trabajo, al que llamó Abstracción Deconstructiva Automática (ADA), en un intento por distanciarse de la imagen de pasividad creativa transmitida por los artistas gestuales, transformada en una mera actividad de naturaleza creativa.

Derivado de las teorías surrealistas de André Breton y de Max Ernst, especialmente el concepto de abandono, de falta



Posible personaje en naranja y rojo

Serie Estructuras. 2006.
Óleo sobre lona plástica. 238 x 180 cm.
Colección particular, Madrid.

Enfrentamiento

Serie Estructuras. 2006.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 150 cm.
Colección del artista.

Goya observando un perro

Serie Estructuras. 2006.
Óleo sobre lona plástica. 220 x 160 cm.
Colección del artista.

Doble personalidad

Serie Estructuras. 2006.
Óleo sobre lona plástica. 235 x 191 cm.
Colección del artista.



de conciencia y del gesto como elementos fundamentales para la creatividad, ADA le sirvió para enfocar el trabajo. Siempre se mostró afín al surrealismo en su búsqueda de lo accidental, aunque siempre, en mayor o menor medida, resultara un acto controlado. Compensó esta espontaneidad con la confrontación de las tradiciones gestuales y geométricas.

Durante los 15 años en que basó su trabajo en ADA, Ciria explica que no tuvo necesidad de pensar en las composiciones, ya que sabía que siempre trabajaría con los mismos elementos aunque, por supuesto, utilizando diferentes combinaciones y series cada vez. Comenta que ADA era “el ingenio, la máquina” que le impulsaba a trasladar sus teorías al lienzo. Reconoce también que en ocasiones, una vez comenzada una pintura, ésta le empieza a decir cosas y que debe escuchar. Los novelistas dicen lo mismo de sus personajes. En su opinión, las herramientas son tan fundamentales como sus teorías. En la serie “Mnemosyne”, realizada en 1994, utilizó

plásticos como soporte para prolongar la actividad fortuita en el espacio pictórico. La elección del plástico como lienzo sometió a sus pinturas a las circunstancias del “terreno”, lo que impuso sus propios condicionantes. Su carácter impermeable y resbaladizo permitió que el flujo del material pictórico fluyera con total libertad y de forma continua sobre el soporte horizontal. Esto causó accidentes, salpicaduras, chorreos, manchas, borrones y una confusión de formas. Antes de realizar estos experimentos efímeros, utilizó todo tipo de soportes y superficies perdurables.

Estas “marcas” en las pinturas de Ciria, recuerdan los accidentes que se producen y afectan a la vida. También como recurso ha llegado a incorporar en sus pinturas un osito de peluche, llaves y monedas..., o en su serie “Sueños contruidos” ha dibujado formas con alambre de acero. La utilización de combinar el orden y el caos, ambos con carácter predominante y antitético en sus obras, produce una tensión y un poder formidables.

> **Máscara desocupándose**

Serie Máscaras Shandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 120 x 90 cm.
Colección particular, Gijón.

EMPEZAR DE NUEVO

Ciria ha comparado la pintura con la respiración y ha dicho “a veces tienes que aspirar y a veces tienes que exhalar, hay días salvajes y días comedidos”. En su primer año en Nueva York, tuvo muchos días habitados únicamente de dificultad. Hasta que consiguió su visado, tenía que salir de Estados Unidos cada tres meses. Trabajaba en Madrid y después tenía que empezar de nuevo cada vez que regresaba a Nueva York. Se sentía perdido y esquizofrénico, frustrado en su capacidad para empezar de nuevo.

Antes de preparar su mudanza, durante dos años, hizo todo tipo de anotaciones, bosquejos y dibujos en papeles y cuadernos y, los guardó en una caja grande metálica al igual que un niño con sus objetos valiosos. Cuando se instaló en la ciudad, tardó varias semanas en encontrar sitios donde comprar lienzos, pinturas y otros materiales. No se llevó nada de Madrid, como parte del régimen que se impuso a sí mismo de abandonarlo todo. Finalmente tenía lo que necesitaba para trabajar y se encontraba preparado para empezar. Después de almorzar un día, regresó a su primer estudio situado en la 35 cerca de la Octava Avenida, en medio del bullicioso barrio de tiendas de ropa, se preparó un whisky y abrió la caja con gran emoción. Pero, para su desgracia, el contenido no tenía ya ningún significado para él.

Ciria comprendió que los apuntes eran buenas ideas para haberlas realizado en su momento, pero que meses más tarde, eran totalmente insignificantes. Intentó pintar sin ellos, y pronto se deprimió cuando se dio cuenta que estaba trabajando de la misma forma que en Madrid, toda una desgracia ya que estaba dispuesto a todos los sufrimientos con tal de evitar repetirse a sí mismo. Con gran desesperación confiesa que empezó a dejar su ventana ligeramente abierta cada noche con la esperanza de que las musas entraran. Esperó y esperó en vano. Después aprendió de su pasado y reanudó la lectura, esta vez decidió estudiar en profundidad a Malevich, cuyo movimiento Suprematista siempre le había atraído. Ya no se trataba de un salto: ambos compartían una paleta formada básicamente por el color rojo, blanco y negro, y el gusto por las formas geométricas.

Admiraba al pintor ruso porque había llevado como nadie el arte abstracto a la simplicidad geométrica más radical, primero creando una pintura que se limitaba a la presencia de un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Posteriormente, en rebelión contra la supresión soviética de la individualidad, pintó figuras con rostros vacíos. Estos semblantes anónimos podían ser considerados como tabula rasa, espacios en blanco en los que podía escribirse algo nuevo. Utilizándolos como un trampolín histórico, empezó una serie de cuadros en homenaje a las últimas obras de Malevich creadas a mediados de los años 20. Aplicó imprimaciones y

<< **Máscara XIV**

Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.
Colección particular, Madrid.

< **Máscara para los juegos**

Serie Máscaras Schandenmaske. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección Ars Fundum, Madrid.





El castillo de los Pirineos duplicado

Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo sobre lona plástica. 300 x 300 cm.
Colección IVAM, Valencia.

Glioma de alto grado ínsula izquierda

Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 300 x 300 cm.
Colección IVAM, Valencia.

Descendencia

Serie Máscaras Schandenmaske. 2009.
Óleo sobre lona plástica. 300 x 300 cm.
Colección IVAM, Valencia.

Nueve cabezas

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

Mítemas de Ariadna

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

fondos en cerca de veinte lienzos, principalmente de formato grande, y con una renovada energía empezó a jugar con borrones y líneas y formas geométricas, de una forma totalmente original.

Quedó gratamente sorprendido por los resultados. Antes de empezar esta serie, había dicho que quería enfriar o congelar su pintura y que evitaría vertidos, salpicaduras y el uso de gestos. Entonces se dio cuenta de que lo que hacía era volver al dibujo como marco para sus composiciones. Gracias a Malevich, volvió a lo figurativo, cargado con una importante munición espiritual. Este regreso al orden figurativo suponía un paso intermedio hacia nuevos horizontes. Las abstracciones en la serie “La Guardia Place” (2006–2008), pintadas con una reducida paleta de negros, grises, blancos y rojos ocasionales, podían “interpretarse” como deformaciones figurativas, con cabezas, torsos y enigmáticos detalles anatómicos. Malevich le había alejado de su antiguo modo de trabajo. Ciria se

deleitó abandonando los matices formales de la pintura europea, sintiéndose cada vez más cómodo con lo que él llama la “crudeza norteamericana”.

LIBERTAD

Tras finalizar los primeros trabajos de la serie “La Guardia Place”, Ciria quiso crear unas obras dotadas de mayor libertad y que fueran menos complejas. Pero esta vez no tuvo que soportar un largo y doloroso proceso antes de empezar ni pensar en si los valores artísticos europeos, como el hecho de dar el máximo valor a cómo se hace una obra, seguían influyéndole. Sabía que lo que tenía que hacer para dar otro giro era coger de nuevo un lápiz y dibujar. Empezó con un sencillo y pequeño bosquejo de una cabeza. Cuando la pintó al óleo, vio que parecía una abstracción. Al colocar algo en el interior de la forma, parecía figurativa. Le gustó esta ambigüedad, la imposibilidad de interpretar la composición de manera unívoca.

Esto le condujo al concepto intrínseco de la serie “Schandenmaske”. Ciria dice que todos llevamos máscaras y que en realidad somos tres personas, no una: somos la persona que creemos ser, la persona que realmente somos y la persona que los demás ven. Siempre entusiasta de la aplicación de sus filosofías, ha dado un paso más hacia delante en su obra. En su opinión, la pintura de la máscara, al igual que una persona, puede verse de tres maneras distintas: la intención vertida por el artista, lo que la obra expresa en realidad y la forma en la que la percibe el espectador. En otro plano, por ejemplo, desde cierta distancia, los espectadores pueden ver más una abstracción ya que sólo observan la estructura y una o dos líneas, algo parecido a un paisaje; desde una distancia media pueden ver más detalles, la composición y los colores, y finalmente de cerca, se ve como todos los colores se juxtaponen y aparecen singularmente integrados. Estos pensamientos se convirtieron en la inspiración subyacente de estas llamativas

pinturas que, en realidad, exigen una observación tanto cercana como de lejos.

En los nuevos cuadros de Ciria de la serie “La Guardia Place” (2007–2008), se vislumbra la misma teoría filosófica en obras electrizantes como “These boots are made for walkin’”, que debe su nombre a la canción, y que explota en formas geométricas enormes y salpicaduras, manchas y goteos al estilo de Pollock, que han formado parte de sus pinturas desde el principio. Estos elementos dominan también las obras “Busca las siete diferencias” y “Ratrapante (Speedy)”, que parecen ser contiguas o que desarrollan mundos o configuraciones paralelas, mientras que en “Pantalones voladores (Versión II)” y en “Milagros en la ansiedad”, parecieran cuerpos sin rostro que se sostienen entre sí en una especie de interacción melódica. Hay movimiento en todas partes: en “Dark Rainbow”, las líneas arremolinadas amenazan con salir volando del lienzo, al igual que un tornado.

Desde que obtuvo su visado en el 2006,

ya no ha tenido que abandonar Nueva York con carácter regular. En todo caso, ahora se siente tan cómodo aquí que no nota ninguna diferencia en el trabajo desarrollado en ambas ciudades. Antes de ir a Madrid, pide a sus ayudantes que le preparen lienzos y empieza a encargar los bastidores que serán la base de sus cuadros. Recientemente empezó a utilizar allí aislante térmico, una superficie plateada brillante que se utiliza normalmente en las instalaciones de aire acondicionado.

Para trabajar con estos soportes, utiliza pintura de clorocaucho acrílico en lugar de óleo y barniz, lo que resalta su brillo. Dice que su serie “La Guardia Place” sobre lienzo es indestructible, y que probablemente lo seguirá siendo durante 500 años. Con el nuevo soporte pensó que ya era hora de hacer obras que se deterioraran lentamente, similar en cierto sentido, a la serie “Mnemosyne”, que creó en los años 90 y que rápidamente desapareció al pintarla sobre plástico y con elementos ácidos previamente



testados. Era una serie que sólo sobrevivirá en la memoria de los espectadores y en las fotografías de los catálogos.

Durante algún tiempo, Ciria contempló la posibilidad de hacer instalaciones y videos, ya que cree que la abstracción no es el mejor vehículo para expresar lo concreto. Reconoce que podría desarrollar mejor algunas de sus ideas en una fotografía o en una instalación que en una pintura, pero la pintura es su propia casa. Sólo ocasionalmente ha seguido dichas tendencias, sabiendo que a través de sus investigaciones y experimentos puede ser tan contemporáneo con los pinceles, los colores al óleo y los lienzos como podría serlo con unas herramientas mucho más modernas.

EN BUSCA DE LO UNIVERSAL

Ciria no se quedará satisfecho sin una nueva teoría que le estimule a sumergirse en mayores profundidades de comprensión. Habla de una reciente experiencia que se le ocurrió durante ese período que existe entre el sueño profundo y el despertar, cuando uno puede soñar en la dirección que realmente le apetece. En lugar de poner las letras ADA en el orden en el que siempre las había usado, el nuevo orden es DAA. Decidió que su significado sería Dinámica de Alfa Alineaciones, lo que le supuso afrontar el reto de empezar a buscar conexiones entre las obras del arte occidental de los últimos mil años. Es su manera de investigar en profundidad



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

Máscara cometa
Serie Máscaras Schandenmaske/Desocupaciones. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Palma de Mallorca.

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



las estructuras de la pintura. Él explica el DAA diciendo que sería fantástico si pudiéramos crear un programa informático que pudiera rastrear los parecidos entre pinturas de todos los siglos. Por ejemplo, ha sido capaz de encontrar similitudes en la estructura, puntos de peso, líneas de tensión y elementos de tracción periférica entre “Los Centauros” del pintor simbolista suizo de finales del siglo XIX, Arnold Böcklin, y la serie dominante “Elegía de la República Española” de Robert Motherwell. Ha descubierto también una gran similitud entre “Paleta alada” de Anselm Kiefer y “La Última Cena” de Leonardo Da Vinci. Le gustaría saber si esto sucede por impulsos psicológicos y artísticos recurrentes o por otros motivos. Ahora está realizando una lista de pinturas que encajen en este “patrón” en orden a determinar la existencia de estructuras universales en pintura, tal como existen en la literatura.

Pero no es la única área de investigación de Ciria. Hace años flirteó con la idea de averiguar qué condicionaba la mirada del espectador al enfrentarse a una pintura. ¿Dónde arranca la mirada? ¿Dónde se detiene? ¿Qué es lo que determina las elecciones del recorrido visual? Él bromea y dice que es tan científico como artista, pero es tremendamente serio. Su constante necesidad de cuestionarse, investigar y desarrollar hipótesis es una de las razones por las que su obra tiene tanto poder y resonancia, un desafío para la naturaleza efímera de la cultura contemporánea. Otra razón por la que nunca dejará de trabajar hasta crear lo que en ese momento considere que sea su mejor obra.

Ciria. La piel de la pintura

Carlos Delgado

Alasdurasyalasmaduras reúne una selección de pinturas realizadas por José Manuel Ciria a lo largo de 2008 y 2009. Este periodo de excepcional creatividad coincide con la itinerancia de una gran exposición por Latinoamérica, que le ha llevado a mostrar su obra en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, la National Gallery de Jamaica, el Museo de Arte Moderno de El Salvador, y que culminará a principios de 2010 tras su presentación en las sedes del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile y el Museo de Arte Moderno de Medellín.

En sus obras últimas, el artista pone al límite la dialéctica entre la abstracción y la figuración, entre el formalismo del dibujo y la expresividad de la mancha, entre la idea de la materia y la idea del vacío (o de la desocupación). Estas son sólo algunas de las claves de sus últimas investigaciones llevadas a cabo en Nueva York, en las cuales Ciria consolida, como señalara recientemente el crítico de arte norteamericano Donald Kuspit, “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”¹.

Si 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, Tel Aviv o Moscú), es cierto que tal vez sea en Nueva York donde esta exploración constante se ha tornado más compleja, llegando a socavar muchas de las concepciones fundamentales de su plástica de los años noventa: por un lado, es en esta ciudad donde prepara minuciosamente un progresivo enfriamiento de la expresividad gestual de su trabajo previo. Esta idea se plantea como un concepto crítico de arranque vinculado a la concepción del dibujo como estructura formal básica sobre la que gravita la imagen pictórica. A partir de esta primera solución la mancha de color, otrora libre y expansiva, se verá modulada por la arquitectura de una línea que acabará concretando significaciones específicas. Así, el dibujo mantendrá en un primer momento indeleble los estigmas de su origen: figuras, torsos y rostros concentrarán el devenir de la mancha para convertirla en la piel eruptiva de su primera serie importante en Nueva York, titulada “Post-Supremática”,

protagonizada por cuerpos hieráticos y compartimentados. Pero pronto estos mismos cuerpos alterarán la morfología descriptiva para abrirse hacia iconografías que, aún manteniendo cierto carácter biomórfico, se desentenderán de la dimensión física.

Todo ello acontece, a partir de 2006, en su amplia y compleja serie “La Guardia Place”, donde el artista planteará una nueva dinámica de la que surgirán tres familias: pinturas figurativas junto a piezas totalmente abstractas al tiempo que composiciones que no tenemos claro en que campo delimitar. De nuevo, el formalismo lineal será el único resorte que posee el motivo iconográfico 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 de los años noventa. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación o límite para la mancha: la línea se convierte, como ya hemos advertido, en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevos temas y, además, abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular de los motivos.

Ya dentro de las exploraciones temáticas y formales que acoge “La Guardia Place”, el tema de la máscara fue directamente enunciado en obras como *Máscara y tres elementos*, *Cabeza máscara* y *Máscara africana*, todas de 2007. Sin embargo, dentro del conjunto de esta serie valoramos como verdadera bisagra hacia la siguiente serie dos piezas llevadas a cabo en marzo de 2008: *Bloody Mary duplicado* y *Cabeza sobre fondo verde*. En sendas obras la dimensión del *diseño*, tan complejo y variado en la serie “La Guardia Place”, quedaba reducido a la configuración de una simple estructura ovalada. Pero será sobre todo el color y su carácter contrastante lo que determine la originalidad de ambas piezas: así, adquirirán progresivo protagonismo los tonos verdes, naranjas y rosas, tonos nada habituales en la producción del artista; nuevas dimensiones cromáticas que marcarán la senda a transitar en sus nuevas creaciones pertenecientes a la serie Máscaras “Schandenmaske”.

Frente al estricto control formal que exigía la compleja modulación lineal de su serie “La Guardia Place”, el artista sitúa en esta nueva familia el eje creativo en otra dimensión: la disposición del color en una estructura sencilla y recurrente



Coleccionista de ojos

Serie La Guardia Place/Suite Green Park. 2008.
Óleo sobre lino. 150 x 150 cm.

como es aquella que cierra el contorno de la máscara. Pero en “Schandenmaske” 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.

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 Greenberg² (desmontado por las respuestas de Steinberg, Mitchell o Mary Kelly) no es recuperado por Ciria como un simple fetiche de la modernidad. Para el artista, el acto de subrayar la 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.



El último minuto

Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Si para Mitchell “ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista”³, 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 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.

De manera paralela al desarrollo de “La Guardia Place”, y precediendo por tanto al inicio de la serie de cuadros “Schandenmaske”⁴, Ciria comienza a elaborar una serie de dibujos donde simplifica la complejidad del dibujo para definir su tránsito como un sencillo óvalo. Despojados de retórica ornamental, precisos, llenos de intensidad y complejidad retenida, en sus dibujos busca la afloración inmediata de la intuición y, al tiempo, persigue una única imagen, de retorno recurrente y obsesivo, la máscara, sometida a un proceso constante de desarticulación y rearticulación. Pero para su constitución como tal figura el artista



abre vacíos que definen la realidad interior de la figura, como si quisiera negar su función de ocultar y sólo pudiera revelar su relación lineal con el espacio. Frente a sus pinturas de igual temática, Ciria asume la especificidad de la estructura lineal en todas sus implicaciones, incluida la más extrema, que es introducir la nada⁵.

Su progresivo interés por la desestabilización de la lógica del módulo oval hará que empiece a dibujar desde otro orden, es decir, a través de un incesante encadenamiento relacional que se alimenta del diálogo entre la forma y el vacío, donde este último adquiere ahora un componente activo. Las nuevas imágenes surgirán de tal necesidad formativa y con voluntad

argumental en torno a la idea de encontrar un nuevo núcleo a partir de conexiones diversas de las partes. En esta reflexión aparece ya esbozada la idea de combatir a favor del espacio y para ello el artista va a valorar la línea, tradicional escenificación del límite de un cuerpo, en relación con aquello que sobrepasa su definición como tal. El camino formal emprendido por Ciria en sus dibujos *desocupados* exhibe signos que articulan ritmos plásticos pero sin referencias concretas. Lo que determina el significado de estas obras no es ya la máscara originaria, sino los despliegues espaciales compartimentados que, en su diálogo entre materia y espacio, clarifican la condición de su estructura.

Su siguiente serie pictórica “Desocupaciones”, es heredera de esta investigación, y en ella continúa dividiendo la figura en dos posibilidades, hueco y materia, que conservan siempre una íntima fricción. Ahora bien, frente a las leyes de lo mensurable –la línea– que denotaban sus dibujos “desocupados”, lo cualitativo –el color– es el elemento que dicta la expresividad y la articulación de estas obras.

La ordenación cromática de rojos, naranjas, blancos y negros que posee una obra como *Máscara desocupándose en figura* (2008) es deslumbrante, hasta el punto que la sensualidad del color oculta el carácter estructural de su diseño. Se trata de una iconografía que nace de la



Entre dos ideas. (Versión II).
Serie La Guardia Place/Jardín Perverso III. 2007.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección Fundación Telefónica, Madrid.

Medida de la presencia
Serie La Guardia Place/Jardín Perverso III. 2007.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección Fundación Telefónica, Madrid.

La insoportable espera
Serie La Guardia Place/Jardín Perverso III. 2007.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección Fundación Telefónica, Madrid.

< **Paisaje con elementos**
Serie La Guardia Place. 2006.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Oporto.
Cortesía Galería Cordeiros.



idea de la máscara, pero con la misma perentoriedad bucea en el concepto de vacío. Dado que las figuras no ilustran acción alguna, la clave para comprender la naturaleza de su presencia se halla implícita en la expresión “desocupación” que aparece constantemente en los títulos de estas piezas: dejar un lugar libre de obstáculos o sacar lo que hay dentro de algo, son las primeras acepciones de dicho término. Ciria, en estas obras, elimina el obstáculo de la referencialidad a partir de la disección del interior de la forma, donde también habita, entre otros elementos, la propia ausencia de materia tangible. Al imponer ambas acciones, logra transformar definitivamente al sujeto –osificado en la serie “Post–supremática”, desensamblado en “La Guardia Place”, oculto tras una identidad falsa en “Schandenmaske”– en puro lenguaje plástico. Ya no es el sujeto el punto de partida de la imagen, ahora el lenguaje mismo ha ocupado el lugar de ese sujeto.

Ciria es un artista que siempre ha buscado “la autonomía de lo plástico en la constitución de la obra de arte visual”⁶ y que, al mismo tiempo, ha jugado con la *impureza* de la memoria; por eso no debe resultar extraño que los resultados de algunas de sus desocupaciones muestren



coordenadas o alineaciones básicas que el propio artista descubre próximas a las que poseen creaciones plásticas anteriores⁷. *Máscara desocupada recordando a Giotto* (2009) revela que, por encima de otros elementos –de contenido o simbólicos– la razón que determina la disposición de los elementos plásticos es exclusivamente compositiva, requerida por la formación de una imagen específica. Durante un proyecto llevado a cabo durante una estancia en Roma en 1995, y que tituló “El tiempo detenido”, Ciria se propuso diseccionar la dinámica dispositiva de las obras de Giotto y Ucello. En aquel momento, nuestro artista desconectó los recursos de la contextualidad figurativa y operó a través de la mancha en una compleja búsqueda de desplazamientos nocionales. Sin carácter de supeditación a las obras de ambos maestros, Ciria resolvió su pintura desde una subjetividad orientada hacia resultados plásticos autónomos. Sin embargo, en *Máscara desocupada recordando a Giotto* la búsqueda ha sido sustituida por el encuentro: la resolución de una desocupación tiene como resultado una *dispositio* visual próxima a la traducción abstracta que el propio Ciria realizara de los cuadros de Giotto.



Bloody Mary duplicado

Serie La Guardia Place. 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Muy próxima a la concepción plástica que venimos describiendo se encuentra *Figura-Máscara desocupada sobre trama* (2008). Dispuesto de forma centralizada sobre una suerte de jaula transparente, el motivo iconográfico intenta aferrarse a un espacio que ya no es unitario, sino múltiple, modular y totalizador. Este mecanismo, contrapuesto al registro libre de la mancha, configuró una parte central de su poética abstracta durante los años noventa. Ya entonces, ante la certeza de que, estructuralmente, la retícula sólo puede ser repetida⁸, Ciria optaba por asumir tal axioma como punto de partida para la invención: el orden y la autosemejanza regularizada eran el lugar para un escenario polimorfo. Tal paradoja era abordable desde el territorio inesperado de la desviación que otorga la interrelación de las estructuras puras de la geometría con “las nociones de «error» y, más tarde, de «herida»”⁹, así como con el carácter libre, plural e inestable de la mancha. Sin embargo, el interés formalista que Ciria desarrolla en estas imágenes le lleva a establecer una retícula rigurosa, restrictiva, que no se deja alterar por la sensibilidad de la herida.

Una similar organización geométrica constituye, de hecho, la base de otras piezas próximas conceptualmente, como ocurre en la excepcional *Máscara partida-desocupada y regleta de colores sobre trama* (2008). En ella, la única variación viene determinada por el desplazamiento del ritmo reticular a una parte superior de la composición, en una disposición similar a la que ya empleara en *Habitación de juegos* (2007), una de las piezas más enigmáticas y sugerentes, pese a su aparente carácter narrativo, de la suite *Winter Paintings*. En cualquier caso, la dinamización de la investigación plástica actual de Ciria va a venir determinada por la solidificación de la estructura geométrica (sólo flexibilizada y modulada orgánicamente en *Figura desocupándose sobre madeja*, 2008); por el contrario, la dinámica variable de la estructura iconográfica que sobre ella se eleva se abre a un inventario múltiple.

En *Fuck Picasso* (2008), Ciria asume la desviación del cuadrado paradigmático a través de la yuxtaposición de bandas paralelas de ritmo bícromo. Pero de nuevo, el icono que sobre dicha alternancia se dispone no es consciente de los límites de las bandas, es decir, no frena su disposición para adaptarse a la compartimentación del fondo. Ahora bien, las últimas experimentaciones del artista, sobre las que hablaremos más tarde, recuperan la función compartimentadora esencial de lo geométrico para actuar como cuadro dentro del cuadro, sometiendo a su condicionamiento la disposición de la mancha.

La evolución de la obra de Ciria no puede reducirse a un trayecto lineal. Una y otra vez, “las distintas series de Ciria retoman los mismos temas y preocupaciones estéticas. Temas e instrumentos que se combinan de modo diferente a lo largo de sus años de actividad”¹⁰.

El tenso diálogo entre orden y mancha que caracterizaba su obra de los años noventa vuelve a reconfigurarse bajo nuevos patrones. Pero, de forma más inquietante, algunas de las iconografías claves de series anteriores son rescatadas en este momento para demostrar su potencial virtualidad semántica cuando son integradas en un sistema visual nuevo; de este modo, las formas ondulantes que protagonizaron la pieza de “La Guardia Place” *Hermanos* (2008), dispuestas sobre un fondo brillante de aislante térmico, son ahora recuperadas (aunque no literalmente) para gravitar sobre un ritmo modular en la reciente *Posible figura sobre trama geométrica* (2008). El interés del artista por repetir un determinado motivo visual sirve para cuestionar la posibilidad de una lectura única y desvela un rasgo más de la alta complejidad de su sintaxis; la repetición funciona en la obra de Ciria, por tanto, en un sentido positivo o creativo: una primera matriz, al volver a aparecer de nuevo en otra obra, no conserva lo que niega, sino que afirma lo que cambia, su novedad, que siempre es esencialmente semántica.

Pero esta raíz experimental modular, que en definitiva era la base de su serie “Schandenmaske”, cede en su obra reciente a favor de una libertad iconográfica que no se adapta a ningún orden autoritario. De este modo, *Figura casual I*, *Figura casual II* y *Posible figura sobre trama roja*, todas de 2008, presentan iconografías similares pero que no delinean ningún objeto de constricción repetido. 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. Ahora bien, mientras aquellas piezas recordaban irónicamente la pintura con los dedos del jardín de infancia, en las que ahora comentamos han desaparecido las connotaciones de ingenuidad lúdica y técnica.

En *Doodle* (2008), el cuerpo es un estrafalario aparato roto, personaje que sobredimensiona su cabeza ovalada y sintetiza el resto de sus miembros. Tales distorsiones, que parecen una revisión de las dislocaciones del *Art Brut*, contrastan sin embargo 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 plateado, ¿qué jerarquía espacial



El ojo que llora ante la pintura

Serie Doodles/Jardín Perverso IV. 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, California.

> Ese es más raro que yo que sé

Serie Doodles/Jardín Perverso IV. 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

poseen entre sí o con respecto a la figura?) plantean una confusión que, realmente, es fusión o interferencia de todos los elementos plásticos en un mismo plano. La posibilidad de la disección visual, significativa y legible con respecto a la figura y el fondo, es otra de las convenciones visuales que Ciria trata de derribar en esta gran pieza. De hecho, es perverso atrapar a este monigote vivaz en un orden regulador, como también lo es violar el ritmo geométrico con la inclusión de un cuerpo libre que se derrama. Tal vez, el espacio donde estas figuras pueden tomar conciencia del espacio que les rodea es en la deriva abierta del jardín.

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

El soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar la esencia del objeto encontrado y dueño de una memoria, en este caso, extraordinariamente ligada al propio artista. De este modo, la memoria arcaica de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es el reflejo de una pulsión que el pintor valora como merecedora de ser investigada. Lo instintivo y lo razonado han estado presentes, en un diálogo de intensidad variable, a lo largo de toda su trayectoria. La reciente integración de estos “incidentes casuales elocutivos”¹¹ 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,



Ubu Emperor I
Serie Doodles. 2008.
Acrílico y collage sobre cartón. 33,4 x 28,8 cm.

Ubu Emperor II
Serie Doodles. 2008.
Acrílico y collage sobre cartón. 33,4 x 28,8 cm.

Ubu Emperor III
Serie Doodles. 2008.
Acrílico y collage sobre cartón. 33,4 x 28,8 cm.



próximo a determinadas composiciones de Karl 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 irremediabilmente 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...”¹² 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”¹³ o bien, desde otra perspectiva menos optimista, que busca encarnar una nueva modalidad, *pintura porvernir*, que será aquella que sepa dar “cumplida cuenta de su propia extinción”¹⁴. 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.

Alasdurasyalasmaduras, todo junto, como un susurro interior que anima constantemente su creatividad, ha titulado Ciria la presente exposición. La progresiva reconfiguración de su pintura 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”¹⁵, 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 cuenta de que, durante su producción madura de los años noventa, las obras mayores, las más innovadoras, fueron precisamente las que pusieron al límite las posibilidades dialécticas de la mancha y la geometría? La condición inasimilable de los constituyentes de la primera –aceite, ácido y agua– y las múltiples dicciones que conseguirá imponer a la segunda, trazarán muy diversos niveles de intensidad expresiva que culminará en las series “Manifiesto” (1998) o “Carmina Burana” (1998). Y ya, jalonando los primeros años del nuevo siglo, las series “Compartimentaciones” (1999–2000), “Cabezas de Rorschach I” (2000), “Glosa Líquida”(2000–2003), “Dauphing Paintings” (2001), “Venus geométrica” (2002–2003), “Sueños contruidos” (2000–2006) u “Horda geométrica” (2005) certificarán los vértices de esta investigación en toda su amplitud.

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

Pequeña figura hipnótica

Serie Doodles. 2009.

Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

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.

Flowers (For MLK) y *Elementos sobre tablero de juego*, ambas ya de 2009, 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.

1 KUSPIT, Donald. “El modernismo trágico: Las pinturas La Guardia Place de José Manuel Ciria”, en Ciria. *Rare paintings*. Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008, p. 161.

2 “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 mirarla 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

3 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.

4 Desde finales del 2006, había viajado conmigo un cuaderno de dibujo y una cajita con minas de grafito 6B y 8B. En ese “cuaderno de viaje” denominado desde el principio como BOX OF MENTAL STATES (Caja de estados mentales), había ido plasmando hoja tras hoja siluetas de máscaras como simple divertimento, mucho antes de que las Máscaras Schandenmaske vieran la luz. Es posible que dentro de nosotros anide una premonición, un barrunto, un presentimiento en forma germinal de acontecimientos que pueden ocurrir con posterioridad, independientemente de las musas, o probablemente, directamente provocado por ellas”. CIRIA, José Manuel. “La mano ausente”, en *Ciria. Box of mental states*. ARG Ediciones, Madrid, 2008.

5 “En el dibujo el trabajo consiste en *introducir la nada* en cada una de las certezas que el acto inocente de rasgar con un generador de oscuridad –una mancha, un crayón, un lapicero– sobre el plano base de luz pretende introducir. Una manera de tratar con la nada consistencial de los objetos, de manifestar el desconocimiento en que se mueve la visión, de destripar los hábitos”. RAMOS, Miguel Ángel. “Quizá la distancia sea la duda”. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 304.

6 CIRIA, J.M. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, en *El tiempo detenido*. Madrid, 1996, p. 28.

7 Esta reflexión forma parte de uno de los programas teóricos en los que actualmente investiga el propio artista, denominado DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones), y que ha explicado de la siguiente manera: “Denomino Alfa Alineaciones aquellas estructuras básicas tensionales de una obra pictórica, es decir, dentro de toda pintura, exceptuando el minimalismo y anexos, existen una serie de elementos configuradores primarios que tensan la composición. Esto lo encontramos en toda la historia de la pintura desde el Renacimiento y el Barroco, hasta las abstracciones y figuraciones contemporáneas, pasando por el Romanticismo, el Cubismo, el Suprematismo, el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto americano” En *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Galería Bach Cuatre, Barcelona, noviembre–diciembre, 2005, pp. 95–96.

8 KRAUSS, R. KRAUSS. R. “La originalidad de la vanguardia”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. *Op. cit.*, p. 174.

9 GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes, *José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 99.

10 ABAD VIDAL, Julio César. “De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas”, en *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, p. 88.

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

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

13 Ibidem, p. 19.

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

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





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

Texto catálogo exposición “Alasdurasyalasmaduras”. Annta Gallery. Madrid, Abril 2009

La pintura de Ciria, un alarde de comunicación

Patrick B. Goldstein

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

John Lester, un amigo cercano, me comentó que había visto días atrás en el Carriage House Centro de las Artes, una interesante exposición colectiva organizada por el gobierno español, con motivo del octonario del Dr. Martin Luther King Jr., titulada inevitablemente “I have a dream”. Mi buen amigo siempre entusiasta de la pintura, había quedado fascinado –según sus palabras–, por un cuadro de gran formato y extraordinaria belleza. Casualmente a los pocos días tenía que hacer unas gestiones cerca del Carriage House, por lo que al terminar y a pesar de lo gélido del día decidí acercarme un momento a ver la muestra.

La exposición era bastante irregular, con demasiados artistas y sin que se viera un claro nexo de unión en muchas de las obras con la figura de Luther King. Era una simple muestra homenaje sin mayor discurso que la reunión de una serie de nombres para conmemorar la efeméride. Había trabajos obviamente de gran calidad, no obstante, sobre toda la obra allí exhibida sobresalía de forma rotunda –según mi criterio–, una pintura soberbia de un artista español llamado Ciria.

Aquel cuadro y el nombre del autor se quedaron grabados en mi memoria durante toda la semana. Volví de nuevo a ver la exposición, para comprobar de forma más pausada si el entusiasmo que me había suscitado dicha obra, era contagiado por mi amigo o si aquella pintura ciertamente tenía un poder de comunicación irrefrenable. De nuevo ante la pintura, la idea de –un verdadero comunicador– asaltó mi mente. En la Fundación me comentaron que el artista vivía desde hacía años en la ciudad de Nueva York, situación que inexplicablemente me alegró, aunque no pudieron darme sus datos. No quería perder tiempo y necesitaba ver más trabajos de dicho artista. Me conecté a Internet y conseguí su e-mail, mandándole un breve mensaje en

el que le daba la enhorabuena por aquella pintura. Con los artistas nunca se sabe sus posibles reacciones. Sorprendentemente, Ciria con rapidez me contestó un mensaje extremadamente amable dándome las gracias por mis palabras e invitándome tímidamente a visitar si quería su taller en Greenwich Village.

El taller de Ciria es un espacio muy amplio, abierto con grandes ventanales al este, frente a una especie de pequeña plazuela y un jardín rodeado de los edificios de residencias de los profesores del NYU, ubicación certeramente estratégica que dota al loft de gran cantidad de luz. A pesar de tratarse a su vez de su vivienda, no hay rincón que no esté dedicado a la pintura. Una mesa al fondo de la zona de trabajo llena de botes, brochas, tubos de óleo, cubos, herramientas..., un pequeño árbol junto a la ventana. Después lonas protegiendo el suelo hasta la pared sur, donde las manchas y marcas del muro delatan el punto más frecuentado en las horas de trabajo. Pinturas terminadas apiladas verticalmente apoyadas sobre los gruesos pilares, así como gran cantidad de bastidores con lienzos vírgenes o enfondados. Una amplia zona central con suelo de losetas de pizarra negra que culmina en una enorme mesa rodeada de cómodas y generosas sillas de forja, ante una cocina que se despliega completamente abierta de espaldas al oeste. Otra gran columna con obras apoyadas de gran formato, y frente a ella un espacio de estar con dos enfrentados sofás negros con una mesa del mismo color en el centro. Al fondo la televisión y los equipos de música. En el ambiente suena “La flauta mágica” de Mozart. A la izquierda una pared de armarios blancos y un biombo también blanco que cubre el acceso a los dormitorios y aseos. En ambos dormitorios más pilas de cuadros cubriendo las paredes, y una mesa de cristal desordenada llena de papeles y un ordenador portátil.



Las buenas intenciones I y II. (Díptico).
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lona. 200 x 200 cm. c/u.
Colección Fundación Telefónica, Madrid.

Desde la óptica de la pintura contemporánea, la obra de Ciria no resulta altisonante ni dotada de una “oratoria” especial. Hay algo en su trabajo que llega incluso a suscitar melancolía. Y sin embargo, un análisis de los recursos utilizados por este artista dotan a su lenguaje de un aura, de una comunicación, de un convencimiento que conecta inmediatamente con el espectador. Una intensidad que conquista la mirada sin grandilocuencia, una pintura de aspecto azaroso donde cada color está “cosido” al siguiente con bordes vibrantes, rotos o arrastrados. Un aparente azar que se adivina perfectamente calculado, extremadamente bien resuelto y que otorga a las composiciones de una frescura y contundencia nada habitual. La comparación con otros “abstractos” de este momento que tienden a lo enfático y a la magnificencia, se resuelve en Ciria sin una búsqueda de impresionar a las audiencias, ni de encandilar con la superposición de capas y capas de materia pictórica, de horas y horas de trabajo, de inútil paciencia. Su pintura se adivina estar resuelta con agilidad y en pocas sesiones, directa y orquestada desde la cabeza, no con el gesto o la pincelada reiterativa. Hay en la pintura de este artista una desproporcionada energía interior, que creo coincide con su carácter –Ciria se mueve muy deprisa y de forma certera–, es de suponer por tanto que su obra es una prolongación de su propia personalidad.

> **Ventana habitada.** (Fragmento).
Serie Memoria Abstracta. 2010.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección del artista.





Capricho colorista I
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Capricho colorista II
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

> **Ventanas experimentales**
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

>>/>>> **Instalación Memoria Abstracta.** 2012.
Acrílico sobre tejidos diversos. 119 cuadrados de 120 x 120 cm. c/u.
Vista de la exposición “Windows”, 2012.
Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest.

En nuestras conversaciones posteriores, Ciria nunca ha pretendido exhibirse con una enorme charlatanería ni necesita convencernos de lo magistral de su trabajo. Simplemente mantiene ese tono atinado de las palabras estrictamente acertadas y necesarias. Para hablar de arte, hay que saber de arte. Para llegar a sintetizar a lo básico y elemental aquellas cuestiones de mayor complejidad historiográfica, teórica o conceptual, hay que estar dotado de un gran conocimiento de la materia, de memoria y de capacidad de relación. Escuchar a Ciria –volvemos a encontrar una coincidencia con su pintura–, es disfrutar de unas ideas claras y bien trabadas, es como atender como si fuéramos niños a una narración o “cuento” lleno de magia. Pero, además, Ciria no se conforma con saber de su medio –la pintura– sino que nos sorprende con una profusa acumulación de datos de todo tipo de manifestaciones artísticas y de creadores de muy diferente procedencia. Y todo ello con un nivel de inglés que el artista se queja de ser insuficiente para explicarse debidamente y ciertamente pronunciando algunas palabras de manera incorrecta. Supongo que oírle hablar en su propia lengua, el español, tiene que resultar absolutamente placentero.

Ante mis ojos, sobre la mesa, Ciria empieza a depositar algunas de sus últimas publicaciones. Todas ellas catálogos de exposiciones que son en realidad magníficos libros. No conozco otro caso de artista que, a la edad de Ciria, tenga tal profusión







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

Formas flotando sobre trama geométrica
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Palma de Mallorca.

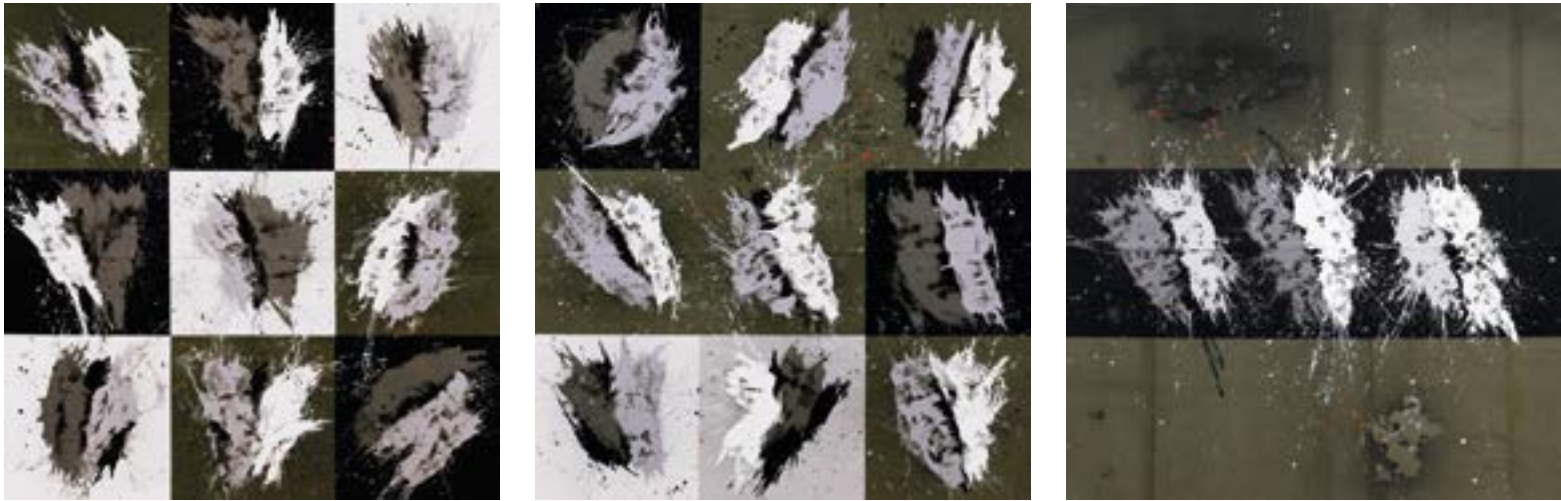
Focos de luz contradictorios. (Versión Madrid).
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

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

de publicaciones de calidad. Le pido al artista que me los ordene por su antigüedad, y mientras charlamos, voy recorriendo visualmente hoja tras hoja todas las pinturas que salen reproducidas. No hay que buscar en la obra de este artista maravillosos juegos de artificio, ni enrevesadas y gratuitas piruetas pictóricas. La pintura de Ciria consigue empatizar inmediatamente con quien se coloca frente a ella, y lo hace con la máxima intensidad. La pintura se funde con la mirada del espectador en un gesto íntimo y personal, como si él que mira formara parte del mismo cuerpo pictórico en una extraña mezcla entre contundencia y antítesis. Unos cuadros dotados de una intensa fe, que delatan la vigencia y la necesidad de la pintura en nuestros días –aún se puede seguir pintando–. Ante el supuesto final de la pintura todavía cabe la esperanza, frente a la casi total exclusión del medio, en su forma tradicional en las grandes citas y bienales, se yergue una pintura altiva que pide calma y ofrece posibilidad. Una comunicación perfectamente clara y concisa.

Pero Ciria no habla en un espacio reducido, su trabajo pide hueco ante las masas. En el MoMA de Nueva York, hace escasamente unos meses se inauguró la bellísima exposición de Miró “Anti-pinturas”. Algo en las obras de José Manuel Ciria me hace pensar que Miró, si viviera hoy, pintaría este tipo de cuadros. Hay un componente netamente “español” y común en la obra de ambos artistas, una forma de distribuir los espacios y de organizar las composiciones, una atmósfera envolvente, la relación y juego entre el fondo/s y la figura/s, una sabia economía de medios, eso que en España denominan como lo “Mediterráneo”, una paleta de color que puede reducirse a lo monocromático o desplegarse en todos los colores imaginables, un “desnudarse”... Una comunicación aplastante.

Al mismo tiempo, Ciria consigue en sus obras un efecto de intimidad. Algo similar a poder brindar a cada mirada de un carácter personalizado, no estamos ante una pintura sobrehumana sino ante una experiencia cercana y excepcional. Una voz fuerte y aguda que al llegar al oído parece convertirse en un susurro. Una unidad íntima que se establece desde la primera mirada con la superficie coloreada, una pintura que si pudiera hablar nos daría las gracias por colocarnos ante ella y nos revela lentamente, al mismo tiempo que va atrapándonos, todo un despliegue de texturas, de pequeños “accidentes”, de goteos y salpicaduras, de trazos y encuentros, de líneas y volúmenes.



La búsqueda de sentido. (Tríptico).
Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm. c/u.
Colección del artista.

Una pintura, la de Ciria, que contiene toda la Historia de la pintura, todo conocimiento, toda “picardía”, toda experimentación, que parece ir contándonos como ha llegado a conformarse y ha llegado hasta aquí, que nos habla de lo barroco y de lo mínimo, que se personaliza en infinidad de facetas para establecer un vínculo íntimo entre la razón y la emoción. Una pintura que se asegura de un currículum brillante, sin caer en lo típico de los pintores de moda alejados muchas veces de la realidad de su propio medio de expresión. Una renovación constante de registros y series, de iconografías y cuestionamientos formales. Ciria demuestra que su trayectoria es la de un artista que, emergiendo del anonimato común, se comprometió con el medio pictórico para contribuir a transformarlo, tejiendo los componentes emocionales con el análisis racional, ofreciendo multitud de propuestas y soluciones a los largo de los últimos años.

Volveremos a esta relación entre emoción y razón, entre vínculo sentimental y análisis racional. Pero ahora mantengámonos en los recursos con que Ciria intensifica el lazo de intimidad con el espectador. Evidentemente la masa de su público es anónima, pero consigue personalizar la comunicación de su pintura incluyendo ingredientes recuperados de la tradición, no solamente moderna sino clásica, que actúan de catalizadores de su discurso, es decir, cualquier espectador puede encontrar en la obra de Ciria algo que le resulte familiar, me aventuro a decir que aún tratándose de personas con escaso conocimiento o interés en arte. De un solo golpe de vista apreciamos en muchas de las composiciones de este creador, la convivencia de lo geométrico y lo gestual –ya tenemos aquí dos tradiciones modernas–, una perfección del dibujo –o la estructura, como le gusta decir a Ciria– que conecta con la clasicidad, conexión que se acrecienta cuando podemos observar claramente en infinidad de trabajos una preocupación por el recorrido de la luz dentro del plano pictórico, y un afán por generar volúmenes plausibles aunque nos enfrentemos a “cuerpos” abstractos. El óleo, pigmento clásico por antonomasia, junto a cinta de enmascarar, líneas depuradas y dotadas de elegancia al lado de manchas y “drippings”, perfectos degradados junto a salpicaduras y “borrones” azarosos. Una utilización del color que viaja entre la sensibilidad y sofisticación extrema y, su uso de forma intemperada y “brutal”.



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



Sometimes

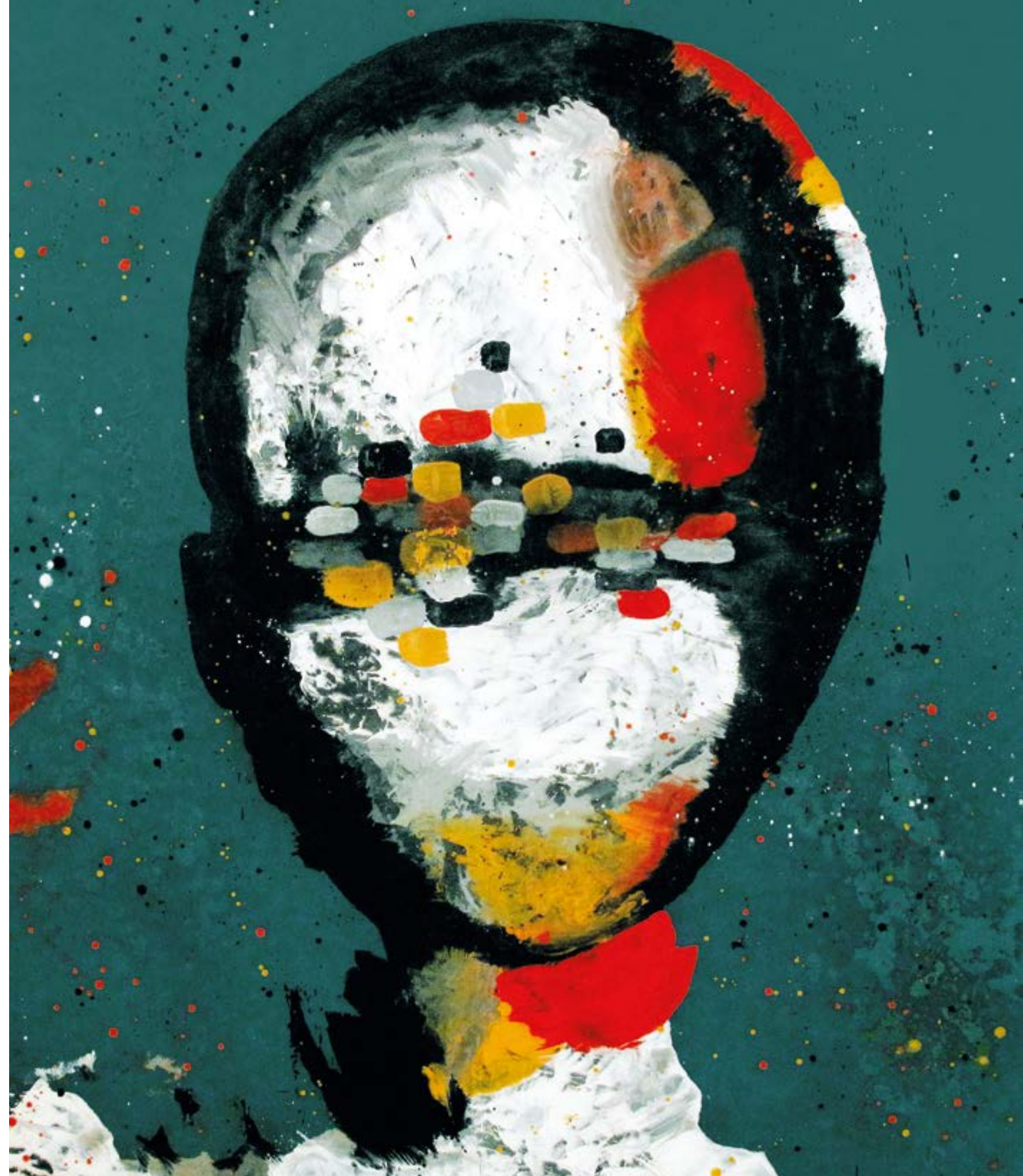
Serie Cabezas de Rorschach III. 2010.
Collage y esmalte sobre madera. 51 x 40,5 cm.

> I'm busy

Serie Cabezas de Rorschach III. 2010.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
Colección particular, Madrid.

Además de estos ingredientes citados, la obra última de Ciria –creo que prácticamente la totalidad de su producción neoyorquina–, se mueve en un terreno de ambigüedad sublime. En su taller he tenido el privilegio de poder ver piezas de carácter totalmente abstracto, como aquella de mi primer encuentro –Flowers (for MLK), 2008–, junto a obras con un claro sesgo figurativo al menos en lo que se refiere al contorno o silueta de las figuras, y por supuesto su serie de personajes del Malevich tardío –un verdadero deleite de investigación y buenos resultados–. Pero, me repito –según mi criterio– lo verdaderamente

extraordinario, sin desdeñar un ápice del resto de su producción, es cuando Ciria nos presenta “algo” que no es ni abstracto ni figurativo, o que son ambas cosas. Este artista ha conseguido alcanzar en múltiples trabajos un territorio donde los defensores de lo puramente abstracto lo pasaran mal, de la misma forma que aquellos inclinados únicamente a lo figurativo. ¿Se puede ser abstracto y figurativo al mismo tiempo? Vuelvo a recordar a Miró y a unos pocos elegidos. ¿Composiciones abstractas o monigotes? Máscaras de su serie “Schandenmaske” que alcanzan una ambigüedad formal que congela nuestras



miradas suspendidas en el limbo dictado por los cuadros. Monigotes cabeza abajo pudiera ser otro de sus recursos, es decir, subrayar el carácter “probablemente” reconocible de la composición mediante su descolocación premeditada.

Por momentos pareciera que la pintura de Ciria tuviera una vida independiente de su creador, como si Ciria no tuviera nada que ver con sus cualidades o méritos. Una demostración de que la obra alcanza un estadio singularizado, al tiempo que nos muestra la facilidad con que es resuelta. También una pintura que se convierte en promesa, un conquistar –o mejor dicho– reconquistar el sueño y la memoria. Composiciones que se quedan pegadas al cerebro y que necesitamos volver y volver a mirar. Un apóstrofe que adopta un tono peculiar en el que lo lírico y lo épico se confunden o se nos muestran al unísono. Una búsqueda alcanzada de lo improbable. La posibilidad sin límites extendiéndose ante nuestra mirada, viajando entre los elementos concretos “reconocibles” y el guión más exigente y mesiánico. Claridad, simultánea a enorme profundidad.

El pintor combina con gran talento la declamación de lo lírico y la argumentación didáctica. El lenguaje de Ciria, que atraviesa sin “esfuerzo” todas sus series es absolutamente reconocible, es siempre limpio, transparente, “pedagógico”. Pero a la vez contiene todos los recursos para suscitar la emoción. Para suscitar algo muy parecido a la catarsis. A dicha catarsis nos eleva frecuentemente usando procedimientos de las “viejas” tradiciones –acumula las demostraciones y adjetivos, “frases” usurpadas con inteligencia o

elementos anecdóticos enraizados en nuestra memoria visual–, amplificación discursiva, gradación atmosférica, anáforas, repeticiones léxicas o paralelismos sintácticos. Y todo ello mostrado con una apariencia de simplicidad y desnudez, de frescura y celebración. Ante el espectador educado, la catarsis es la culminación del encuentro entre la obra de arte y la mirada sensible. Es la fijación y transformación de nuestro sentido visual en el regocijo y la esperanza, en donde encontramos una imagen que nos atrapa y consigue conmovernos.

Citas de la Historia del Arte y recursos arraigados en la memoria colectiva que permiten recrear “un clima familiar”, una cercanía. Lo emocionalmente próximo junto a un discurso analítico altamente racionalizado. Aquí asistimos a la misma actitud que cuando el político recurre al interés de la mayoría y al patriotismo, recogiendo a su vez las necesidades reales de las minorías; o a la del predicador que apela a la religiosidad y la fe de aquellos que ya forman parte de su iglesia, buscando a su vez más devotos. Convencer al convencido y al que lo será. El objetivo, decíamos, es conseguir un clima de intimidad entre obra y públicos, puesto que estos últimos pueden demandar “preferencias” o cuestiones absolutamente dispares, a ello, la obra de Ciria contesta altivamente ofreciendo un portentoso compendio. La esperanza de que la pintura siga, como en el caso de Ciria, siendo un alarde de cultura y conocimiento, de comunicación y excepcionalidad.

José Manuel CIRIA Manchester, 1960

Exposiciones individuales y colectivas

2016

“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. Galería 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. Galería Gema Llamazares, Marbella.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).



Exposición “Fauces”. TEA de Tenerife. 2015.



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



Vista del estudio de Londres. 2015.

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”. 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 Oceanogràfic , Valencia.



En el estudio de Londres. 2014.



Vista del estudio de Londres. 2014.

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).



Exposición “Exploring Abstract Territories”. St. James Cavalier Center for Creativity. La Valletta (Malta). 2013.



Exposición “Exploring Abstract Territories”. St. James Cavalier Center for Creativity. La Valletta (Malta). 2013.

2012

Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest (Rumanía).
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (Mexico).
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.

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).



Invitación para documental “Ciria, Pronounced Thiria”. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Acto patrocinado por Telefónica. 2013.



En la Fiera Pinta de Londres. 2013.



Presentación del documental “Ciria, Pronounced Thiria”. MoMA de Nueva York. 2013.

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 ArtelInversión, 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 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 ArtelInversión, 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).



Acción “Lost Identities”. MoMA de Nueva York. 2013.



Acción “Lost Identities”. Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires. 2012.



Acción “Lost Identities”. Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC). Bucarest. 2012.

2009

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

ART CHICAGO’09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
“X–Initiative”. DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).

“I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.”. Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montgomery. National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos).
“Puro Arte”. Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.
ART MADRID’09. Galería Cordeiros, Espacio ArtelInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.
“Calle Mayor”. Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.
“Homenaje a Vicente Aleixandre”. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
TIAF’09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
“Una cierta figuración”. Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
ESTAMPA’09. Espacio ArtelInversión, 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).



Trabajando en la instalación de la muestra “Windows”. Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Bucarest. 2012.



Vista del estudio de Nueva York. 2012.



Exposición en el MURA. Guadalajara (México). 2012.



Exposición en la Galería Christopher Cutts. Toronto. 2012.

2008

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

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 Cítoles”. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Italia, Alicante.
ESTAMPA’08. Espacio ArtelInversión, 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 en la Galería Gema Llamazares. Gijón. 2012.



Junto al urinario de Duchamp. Museo de Arte Moderno de San Francisco. 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, Mexico 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).



Exposición en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). 2011.



Exposición en la Galería Stefan Stux. Nueva York. 2011.



Acción “Lost Identities”. Washington Square (Nueva York). 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 Anos do CPS”. Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
“Aena Arte – Obra sobre papel”. Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.
PAVILLION’06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).
SCOPE Hamptons’06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
“Arte para Espacios Sagrados”. Fundación Carlos De Amberes, Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
“33 Artists. Spanish Prints”. Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).
ART.FAIR COLOGNE’06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania).
TIAF’06. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
“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).



Acción “Lost Identities”. Lafayette Street (Nueva York). 2011.



Acción “Lost Identities” en la tienda Kmart de Broadway Street (Nueva York). 2011.



Acción “Lost Identities” con la escultura de Fiorello La Guardia, frente al domicilio de Ciria en Nueva York. 2011.

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 Marifí Plazas Gal”. Instituto Cervantes, Berlín (Alemania).
“Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)”. Museo de Albacete.
FORO–SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
“Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal”. Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
“De lo grande a lo pequeño, a lo grande”. Fondos de la Colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey. Forum des Arts & de la Culture, Talence (Francia).
“Obra sobre papel”. Galería Benlliure, Valencia.
“Fotografía”. Galería Estiarte, Madrid.
“Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal”. Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos).
“Red”. Galería Bennot, Knokke–Zoute (Bélgica).

Galería Nueve, Valencia.
“Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal”. Instituto Cervantes, Roma (Italia).
“Abstract”. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
VALENCIA–ART’05. Galería Estiarte y Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Valencia.
“Visiones y sugerencias”. Ayuntamiento e Sitges.
CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
ESTAMPA’05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.



Acción “Lost Identities”. Lafayette Street (Nueva York). 2011.



Vista del estudio de Nueva York durante el rodaje de una entrevista para el documental “Ciria, Pronounced Thiria”. 2012.



Con Darrell Nettles y Mónica en el DIA Art Foundation de Beacon (Nueva York). 2011.

LINEART’05. Galería Benoot, Gante (Bélgica).
“Abstract”. Galería Bennot, Knokke–Zoute (Bélgica).
“Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal”. Instituto Cervantes, Viena (Austria).
“Naturalezas del Presente”. Museo Vostell Malpartida, Cáceres.



En la exposición de Imi Knoebel en el DIA Art Foundation de Beacon (Nueva York). 2011.

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, Méjico DF (Mexico).
“Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler”. Sala Amós Salvador, Logroño.
“All about Berlin II”. Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
ART FRANKFURT’04. Galería Begoña



Junto a un graffiti en el Meatpacking District de Nueva York. 2011.



Con Javier Remedios y Francisco Lera en el Museo Pepsico en Purchase (Nueva York). 2011.

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 el Museo Pepsico en Purchase (Nueva York). 2011.

"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).



Con el maestro Peláez, Medellín. 2010.

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.



Junto a pinturas de Philip Guston en el Museo de Arte Moderno de San Francisco. 2011.

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).



En el estudio de Nueva York. 2011.

2002

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



Conferencia de Donald Kuspit en la Fundación Ortega y Gasset, Madrid. 2010.

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.



Vista del estudio de Nueva York. 2010.

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).



Con Christopher Cutts y Xavi Carbonell en el estudio de Nueva York. 2010.

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". Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
ESTAMPA'01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid.
"Nostalgia y Encuentro de Roma". Asamblea de Extremadura, Mérida.

Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
PORTO ARTE. Galería Antonio Prates, Oporto (Portugal).
ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates y Galería Bores & Mallo, Lisboa (Portugal).
"Esencias". Sala Kubo. Kutxaespacio del Arte, San Sebastián.
"Print Makings by Spanish Artists". Tehran Museum of Contemporary Art, Teherán (Irán).



Con David Anfam en el estudio de Nueva York. 2010.



Con Stefan Stux y Robert C. Morgan en el estudio de Nueva York. 2010.

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.



Exposición en el Círculo de Bellas Artes. Madrid. 2010.



En el concierto de Peter Gabriel en el Radio City Music Hall de Nueva York. 2010.

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.



En el estudio de Nueva York. 2010.



Pintando en el estudio de Nueva York. 2010.

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.



Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile. 2009.

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 en el Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile. 2009.



En Isla de Pascua. 2009.

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 Carole Newhouse en el Zoellner Arts Center, Bethelhem (Estados Unidos). 2009.



Con Luis Abril en el estudio de Madrid. 2009.

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).



Con sus hijos, Álex y Yago en San Sebastián. 2009



Exposición en el Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio. San Sebastián. 2009.

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).



Exposición en el Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio. San Sebastián. 2009.

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).



Exposición en el Museo de Arte de El Salvador (MARTE). 2009.

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 Kunstaustellung". Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).



En el estudio de Nueva York. 2009.

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.

1990

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

1988

Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).



Con Franz West y Jordi Escarpenter en la Galería Gagosian de Nueva York. 2008.

1987

Galería Imagen–Doce, Sevilla.

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



Con Ángel Antonio Herrera en la Fundación Carlos de Amberes. Madrid. 2008.

1986

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



Exposición en la Fundación Carlos de Amberes. Madrid. 2008.



Exposición en el Museo de Arte Moderno. Santo Domingo. 2008.

1984

Galería La Ferrière, París (Francia).

Grand Palais, París (Francia).



Exposición en la Fundación Carlos de Amberes. Madrid. 2008

Premios y Becas

2013

Presentación del documental “Ciria, Pronounced Thiria”, invitado por el Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York y por el Museo Martin–Gropius–Bau, Berlín.



Exposición en la National Gallery. Kingston (Jamaica). 2008.

2012

IV Edición Premios Descubrir el Arte (Premio Artista Revelación), Madrid.

2009

Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.



Con Christopher Cutts, Begoña Malone y Agostinho Cordeiro en el lado canadiense de las cataratas del Niágara. 2007.

2008

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

2002

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



Con Carlos Delgado y Paco Celorrio en Miami. 2007.

2001

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

1999

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



Exposición en la Galería Christopher Cutts. Toronto. 2007.



Exposición en la Iglesia de San Esteban. Murcia. 2007.

1997

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



Exposición en el C.C. Caixanova. Pontevedra. 2007.

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 la explanada frente al Capitolio en Washington. 2007.



Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo. Mérida (México). 2006.



Exposición en la Galería Pedro Peña. Marbella. 2006.

1995/96

Beca Ministerio de Asuntos Exteriores.
Academia Española, Roma.

1994

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



Vista del sur de Manhattan desde el aire. 2006.



En el estudio de Nueva York. 2006.



Pintando en el estudio de Nueva York. 2007.

1993

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

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 (Mexico).
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.



Exposición en el Museo Nacional de Polonia. Palacio Królikarnia. Varsovia. 2004.



Instalación de la obra “Mancha y Construcción” en el Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú. 2004.



Producción “El sueño de Lisboa” en la Galería Antonio Prates. 2004.

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.



Eyes & Tears. Museo de la Ciudad. Valencia. 2004.



Suite Cometas colgadas en la calle. 2002.



Suite Cometas colgadas en la calle. 2002.

