



RARE **CYRLIA** **PAINTINGS**

RARE
GIRIA
PAINTINGS



Vista parcial, a contraluz, del taller del artista en La Guardia Place, New York





www.fcamberes.org

**Real Diputación San Andrés de los Flamencos
Fundación Carlos de Amberes**

Presidente de Honor
S. M. EL REY DON JUAN CARLOS

Presidente
MIGUEL ÁNGEL AGUILAR

Secretario
DANIEL DE BUSTURIA

Directora
CATHERINE GEENS

La Fundación Carlos de Amberes es una institución privada sin ánimo de lucro, inscrita en el Ministerio de Cultura con el número 109, que recibe aportaciones desinteresadas de



**Fundación Internacional
de las Artes**

Presidente
GUILLERMO R. BELTRAMI
Directora
ALMA L. RAMAS





**Embajada de República Dominicana
ante el Reino de España**

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

Secretario de Estado de Cultura
JOSÉ RAFAEL LANTIGUA

Sub-Secretarios de Estado de Cultura
LOURDES CAMILO DE CUELLO
ALEXANDER SANTANA
AVELINO STANLEY
CARLOS HERNÁNDEZ SOTO
ORLANDO LORA
ROBERT BERROA SOSA
ENEGILDO REYES

Directora General de Museos
LUISA DE PEÑA

PERSONAL DEL MAM

Directora
MARÍA ELENA DITRÉN

Asistentes Dirección
PILAR VÁSQUEZ
KEILA ULLOA

Sub-Directores
CARMEN ARIAS SEGURA
ENRIQUILLO RODRÍGUEZ AMIAMA

Curador
AMABLE LÓPEZ MELÉNDEZ

Asistente de Curaduría
CLARA CAMINERO K.



SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA
REPÚBLICA DOMINICANA



EMBAJADA DE
REPÚBLICA DOMINICANA
ANTE EL REINO DE
ESPAÑA

Embajador de República Dominicana en España

Excmo. Sr. Don ALEJANDRO GONZÁLEZ PONS
Excm. Sra. Doña SULAMITA PUIG DE GONZÁLEZ

Embajador de España ante el Gobierno Dominicano

Excmo. Sr. Don DIEGO BERMEO

Ministro Consejero/Asuntos culturales

Excmo. Sr. Don FERNANDO RUEDA



**Ministry of Infomation, Culture, Youth
and Sports The Institute of Jamaica**

STAFF OF THE NATIONAL GALLERY OF JAMAICA

Chairman
Mr. WAYNE CHEN
Deputy Chairman
Mrs. PAT RAMSAY
Board of Directors

Executive Director
Dr. JONATHAN GREENLAND

Chief Curator
Dr. DAVID BOXER

Embajador de España en Jamaica
Excmo. Sr. Don JESÚS SILVA



**República de Panamá
Museo del Canal Interoceánico de Panamá**

PERSONAL

Directora Ejecutiva y Curadora Jefe
Dra. ÁNGELES RAMOS BAQUERO

DEPARTAMENTO DE ADMINISTRACIÓN

Administradora y Directora de Recursos Humanos
Lic. DAMARIS GRAJALES DE REYES

DEPARTAMENTO DE CURADURÍA

Directora de Museología
Lic. VICTORIA CEDEÑO

Director de Museografía
Arq. JOSÉ ISTURAIN

Curador de Montaje
Lic. GABRIEL CINIGLIO

Curador de Exhibición
VICTOR ECHEVERRÍA

Curadora Documentalista
Mgter. MARISA MONTEZA

Conservador/Restaurador
ERÍN HERRERA

Curadora Registradora
Lic. ELIZA MOTTA

DEPARTAMENTO DE DESARROLLO

Encargada de Desarrollo y Enlace con la Comunidad
Lic. LINNETH SUIRA

DEPARTAMENTO DE PEDAGOGÍA

Coordinadora de Pedagogía y Gestión Cultural
Lic. MARGIE MUÑOZ

Embajador de España en Panamá

Excmo. Sr. Don JOSÉ MANUEL LÓPEZ-BARRÓN DE LABRA

Segunda Jefatura y Encargado de Asuntos Culturales
MIGUEL MORO AGUILAR



**República de El Salvador
Museo de Arte de El Salvador**

Director Ejecutivo
ROBERTO GALICIA

PERSONAL

Director de Programación
RAFAEL ALAS VÁSQUEZ

Directora de Mercadeo y Desarrollo
ANABELL IGLESIAS CHAVARRÍA

Directora de Programas Educativos
VIOLETA RENDEROS

Directora de Registro y Documentación
MARCELA AVALOS MARÍN

Directora de Membresías y Eventos
NURIA SABATER

Diseño Gráfico
MERCEDES MARTÍNEZ

Embajador de España en El Salvador

Excmo. Sr. Don JOSÉ JAVIER GÓMEZ-LLERA Y GARCÍA NAVA

Agregado cultural
CRISTIÁN CELTRÁN COOL

RARE PAINTINGS

CIRIA

EXPOSICIÓN

Comisario
CARLOS DELGADO

Coordinación
FUNDACIÓN CARLOS DE AMBERES

Montaje y Transporte
TTI

Seguro
AON GIL Y CARVAJAL

CATÁLOGO

Edición al cuidado de
GABRIEL VILLALBA

Textos
CARLOS DELGADO
DONALD KUSPIT

Traducción
VAUGHAN SYSTEMS

Fotografía
JOSÉ MANUEL CIRIA

Diseño
JAVIER G. DEL OLMO

Compaginación
ANGÉLICA SANCHO

Fotomecánica
ARG PREIMPRESIÓN

Impresión
ARG

AGRADECIMIENTOS

Alma Noblia
Daniel de Busturia
Belén Herbosch
Mario Legorburu
Catherine Geens
Jesús Silva
Carlos Delgado
Donald Kuspit
Fernando Gallego
Guillermo R. Beltrami
Alma L. Ramas
Sulamita Puig de González
Renée Niño de Rivera
Vicente Sala
Carlos Moyano
José Blanco
Rafael Ansón
Inmaculada Quintana
Javier de Paz
Rafael Cortés Elvira
Luis Abril
Ignacio Vicens
Roberto Ferrer
María Fernanda Santiago Bolaños
Alberto García
Javier García del Olmo
Gabriel Villalba
José Pérez-Guerra
Jaime Pérez-Guerra
Julio Vázquez
Agustín Rodríguez
Luis Sánchez-Guerra
Paula Alonso
Esther Esteban
Amparo Fernández
Javier Rodríguez Ayuso
Gema Pombo
Ligia Reid
José Manuel Pombo
Charles Burdet
Rafael Miyar
Víctor Costa
Álvaro Ramírez

© de las imágenes: Ciria-Vegap
© de los textos: Carlos Delgado
© de los textos: Donald Kuspit

ISBN: 978-84-87369-51-3
Deposito legal: M-16548-2008



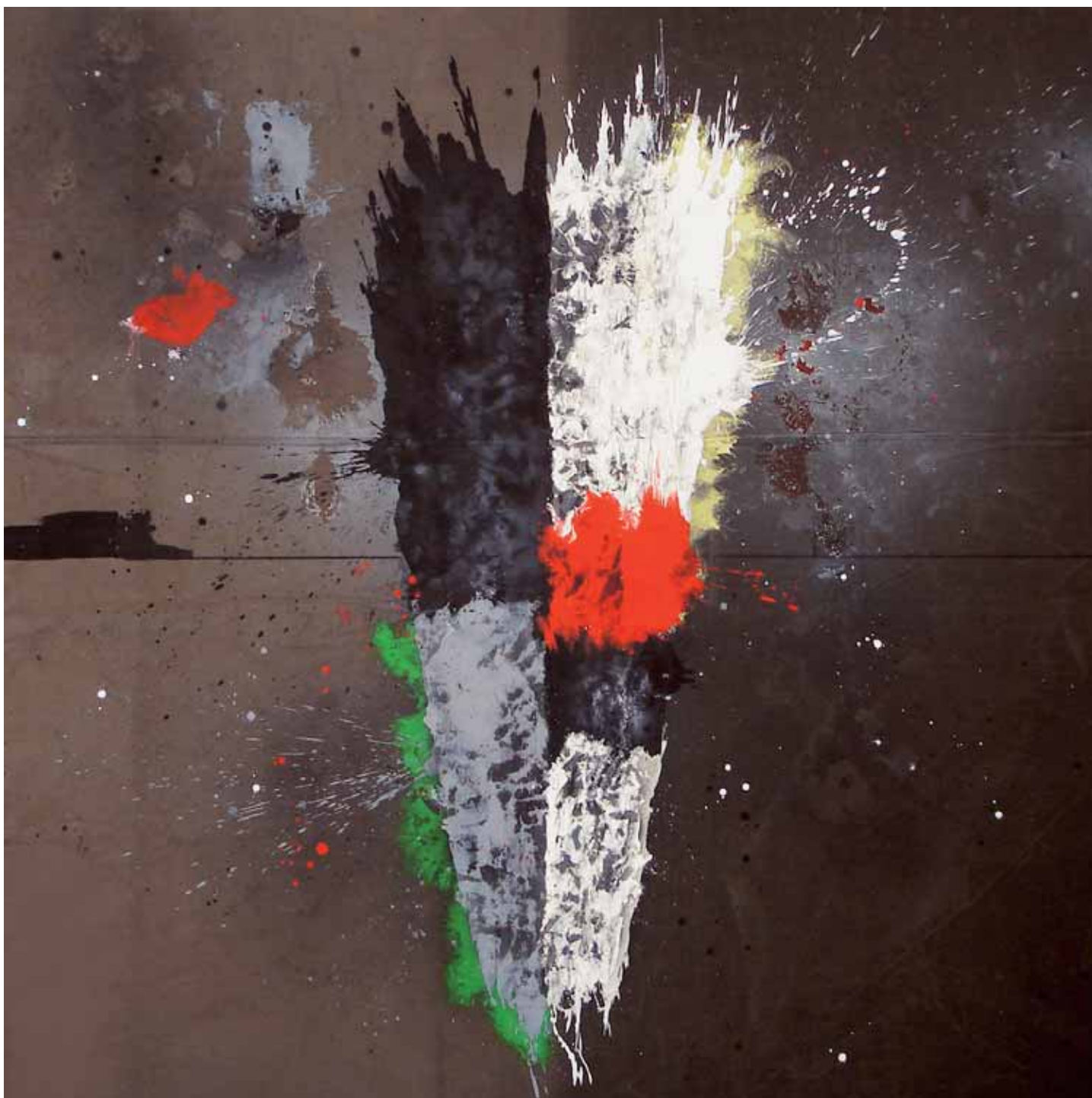


Perro colgado. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

CIRIA

**Rare
paintings,
post-géneros
y
Dr. Zaius**

Carlos Delgado



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

Crisis

y (re)definiciones de la pintura tras la modernidad

El hombre se ha pronunciado acerca del final de la pintura desde mucho antes de lo que habitualmente pensamos. Cuando en 1622, el astrónomo y físico holandés Christian Hygens pudo tener acceso a una cámara oscura no dudó en referirse a ella con entusiasmo: “Es imposible expresar su belleza con palabras. El arte de la pintura ha muerto pues esto es la propia vida, o algo aún más elevado, si pudiéramos encontrar una palabra para describirlo”.

aparentemente agotado en la búsqueda constante de lo nuevo, anulado en su concepción primigenia (tecné), desbancado como objeto, revalorizado como concepto y condicionado en su recepción estética por un panorama de “inusitada densidad visual”⁴. Tal fragmentación semántica de lo artístico favorecerá la emergencia de una nueva manera de pensar y nombrar el arte contemporáneo en un momento en el que, precisamente, “ya no parece contemporáneo”⁵.

De todos los medios artísticos la pintura ha sido seguramente el más discutido y cuestionado. Las tesis que, a partir de los años setenta del siglo XX, anunciaban su muerte terminaron por activar una constante crisis del medio pictórico aún en los momentos de aparente recuperación positiva¹. Lo predecible de determinadas convenciones de lo pictórico señaladas a través de las pautas otorgadas por la modernidad, así como la acusación de haberse convertido en un “idioma sobreutilizado”², cambiaron radicalmente su posición como medio privilegiado: de caja de resonancias de las diversas opciones que dibujaron la cultura visual occidental, la pintura pasó a ocupar –salvo contadas excepciones– un lugar aparentemente periférico en el desarrollo de las opciones creativas que definirán el territorio lábil de la posmodernidad.

Pero la posible muerte de la pintura funcionó como sinécdote de una totalidad (el propio concepto de arte) que parecía imponer la urgencia de un final que nunca llegó a acontecer. A este respecto resulta llamativo el gusto de los historiadores por las metáforas de la muerte y el asesinato para hablar de la (dis)continuidad de procesos, pues tales anuncios nunca propusieron una detención literal de los medios creativos tradicionales; como ha señalado Hal Foster a este respecto, “de lo que se trataba era de la innovación formal y de la significación histórica de estos medios”³. La pregunta de raigambre duchampiana “¿qué es el arte?” se retomará entonces no tanto para encontrar una respuesta socialmente consensuada como para evaluar las derivas del propio sujeto de la interrogación.

Tal evaluación traerá consigo una redefinición del concepto “arte” que no será, en ningún caso, homogénea; valoraciones institucionales, mediáticas y de mercado convivirán con las desarrolladas por los propios artistas, espectadores, críticos y grupos disidentes de diversa índole, si bien todos partirán de un panorama común: un arte engullido por la linealidad clasificatoria de la Historia,

En el ámbito de la pintura el reiterado cuestionamiento del medio surgirá como una respuesta a la compleja indagación acerca de sus límites llevada a cabo durante la época de las vanguardias históricas. El tránsito hacia la pérdida de vigencia de lo moderno vendrá impulsado por un notable cambio geográfico (de Europa a Estados Unidos⁶) que coincidirá, precisamente, con el punto álgido –considerado casi como resumen y final– de la concepción modernista de la pintura: mientras los viejos maestros del movimiento, como Matisse, Braque y Léger, elaboraban en Europa el último capítulo de sus carreras, en Nueva York el expresionismo abstracto de Pollock, de Kooning, Still, Motherwell, Newman, Rothko y otros ilustrará una nueva vía que, a la postre, se convertirá en un penúltimo intento de anclar el medio en su especificidad. Autonomía, pureza, abstracción y visualidad, serán códigos recurrentes enunciados a través de los escritos teóricos de Clement Greenberg, reflexiones tardías y parciales en la definición de los componentes de la modernidad pero analizadas habitualmente como paradigma de tal concepto. En cualquier caso, las ideas de Greenberg formarán parte de la estructura cultural –y su posterior revisión crítica– que potencie un arte alejado de la realidad cotidiana y concentrado en lo que es *propio* de la pintura. Una pureza que encontrará su último reducto en la abstracción post-pictórica, término creado por Greenberg para describir un modelo de abstracción diferente al del expresionismo abstracto, basado en un racionalismo frío y que dará sus mejores frutos en esta generación que se manifiesta con fuerza en los primeros años de la década de los sesenta a través de figuras como Reinhardt, Louis, Stella o Noland. El enfriamiento de la obra de arte en los años sesenta, tras el calor informalista, tendrá además otras manifestaciones a través del Op Art, el arte cinético y, en su versión figurativa, el Pop Art.

Según Arthur C. Danto, fue éste último movimiento el verdadero artífice del fin del modernismo y el origen de “el nuevo curso de las artes visuales”⁷. Tan profundo

1 – Arthur C. Danto ha señalado que tales anuncios siempre se han dado, paradójicamente, en momentos en los que la pintura gozaba de muy buena salud. DANTO, C. Arthur, “Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura después de la modernidad”, en *Nuevas Abstracciones*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museu d’Art Contemporani, Barcelona, 1996, p. 15.

2 – LAWSON, Thomas. “Última salida: la pintura”, *Artforum*, 20, 2 (octubre, 1981), pp.40-47, recogido en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 154.

3 – FOSTER, Hal. “Este funeral es por el cadáver equivocado”, en *Diseño y delito y otras diatribas*. Akal, Madrid, 2002.

4 – CARRERE, A., y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid, 2000, p. 39.

5 – “El arte contemporáneo ya no parece «contemporáneo», en el sentido de que ya no tiene un acceso privilegiado al presente, ni siquiera «sintomático», al menos no más que muchos otros fenómenos culturales. Si el primer principio de la historia de arte, como una vez estableció Heinrich Wölfflin, es que «no todas las cosas son posibles en todas las épocas», en la actualidad, para bien y para mal, esta premisa parece desafiada (...)”, en FOSTER, Hal. “Este funeral es por el cadáver equivocado”, Op.cit.

6 – En un tránsito analizado de manera esclarecedora en GUILBAULT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Mondadori, Madrid, 1990.

7 – DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 118.

punto de inflexión llegará a tener una fecha concreta: un día de abril de 1964 el profesor acudió a la galería Stabler de Manhattan donde se exponían obras de Andy Warhol. Allí, Danto vivió la contemplación del trabajo del artista con gran conmoción, pues lo que estaba viendo planteaba un profundo desafío a la crítica de arte y a la estética. En la galería se apilaban las cajas de detergente Brillo, de ketchup Heinz y de conservas de melocotón Del Monte. Pero no eran los embalajes de cartón auténticos, sino unos facsímiles en contrachapado que tenían el aspecto completamente convincente de los productos del supermercado. Final de lo puro y también final de la Historia del Arte en tanto Gran Relato de relaciones causales, el Pop Art inauguraría una etapa pos-histórica de alto pluralismo estético donde ya no podremos enfrentarnos a una corriente principal. ¿Qué tendencia podría ahora tomar para sí una misión histórica e imponer una determinada jerarquía?

Mientras las reflexiones de Danto abrían esta interrogación, diversos artistas establecidos en Nueva York comenzaron a exhibir obras tridimensionales, las cuales parecían poseer suficientes rasgos formales (uso de estructuras geométricas, estables y primarias, resueltas con materiales y colores industriales) como para ser involucradas en un movimiento. Será el ensayo “Arte Minimal”, publicado en 1965 por Richard Wollheim, el que bautice el trabajo de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris, artistas que ejemplificarán una nueva sensibilidad que aún hoy es leída desde ópticas muy diversas; presentado por algunos críticos como la apoteosis del idealismo moderno, analizado por otros como una dramatización subversiva de tales postulados⁸, el propio Greenberg sostuvo que este arte estaba directamente reñido con los logros de la mejor modernidad, fundamentalmente porque desplazaba el interés en la realización hacia el proceso⁹. Lo cierto es que podemos valorar el minimalismo como límite del formalismo y, a un tiempo, como “detonante de las manifestaciones antiformalistas y origen del llamado posminimalismo o minimalismo tardío que desembocó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte”¹⁰.

Junto a este deslizamiento hacia lo procesual, otra de las principales vías de reflexión que abrió el minimalismo fue la *reconceptualización* de los términos pintura y escultura. En “Objetos Específicos”, un ensayo 1965 que se convirtió en una especie de manifiesto del minimalismo, si bien nunca tuvo esa finalidad, Donald Judd señalaba: “más de la mitad de la mejor nueva obra de los últimos años no ha sido ni pintura ni escultura”¹¹, registrando una amplia serie de obras con los términos “obra tridimensional” u “objeto”. El mismo año de la publicación de este texto, Sol LeWitt bautizó

sus cubos modulares abiertos como “estructuras”; Dan Flavin se referirá a su obra de luz como “propuesta”; Robert Morris conservará durante poco tiempo el término “escultura”, y sólo Carl Andre continuará usando tal término al hablar a su producción.

Valorados como conceptos anticuados para referirse a los nuevos desarrollos del arte, pintura y escultura verán pronto sojuzgada su tradicional consideración formal y semántica. En el año 1977, Rosalind Krauss realizó un conocido análisis¹² sobre la escultura contemporánea que ponía en evidencia la aparición en la escena artística occidental de una serie de obras tridimensionales enmarcadas en prácticas hasta entonces inéditas que, por carecer de terminología precisa para nombrarlas, se acababan denominando sencillamente esculturas. De esta manera, se hacía eco de las operaciones críticas que, acompañando al arte americano de posguerra, habían desarrollado a su servicio tal manipulación: “En manos de esa crítica, categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa”¹³. Desde la conciencia de que la escultura, y por extensión la pintura, son categorías históricamente delimitadas y no universales, Rosalind Krauss plantea un nuevo devenir que rompe con la práctica y conceptualización moderna y que, por tanto, no puede ser concebido de modo historicista. Y si bien en el medio pictórico, la transformación de la disciplina como tal no se dio con la misma radicalidad que en el caso de la escultura, o al menos no de manera tan evidente, sí es cierto que muchas de las posteriores prácticas vinculadas ya directamente a la posmodernidad buscarán ubicar el medio pictórico en un campo artístico expandido.

El texto de Rosalind Krauss encuentra la génesis de su planteamiento en el complejo arte de finales de los años sesenta, donde se encontrará una llamativa cantidad de nombres (minimal, conceptual, land art, body art, povera, happening, neoconcreto, etc.) a los que sería difícil aplicar un denominador común. Ante la ausencia de un *estilo*, de una estética “típica” del momento, tal vez sea la crisis del objeto artístico tradicional, que casi todos ellos plantearon, el argumento más próximo a posicionarse como tal. Por otro lado, si el formalismo propuesto por Greenberg había excluido los aspectos cognitivos y éticos de la experiencia artística, el nuevo arte conceptual y las experiencias *performativas* que surgirán en este momento no dudarán en convertir tales códigos, en motivos centrales de sus reflexiones. Ante esta situación, la pintura será vilipendiada como cómplice del fallido proyecto moderno, cuya validez cuestionaban directamente,

8 – “Los artistas minimalistas subvirtieron la teoría moderna, que en aquel momento los seguidores de Greenberg exponían con gran habilidad, mediante el sencillo procedimiento de tomarla al pie de la letra. El arte moderno no trataba de ocuparse de sus propias estructuras, así que los minimalistas hicieron objetos sin ninguna referencia más allá de su propia factura”. LAWSON, Thomas. “Última salida: la pintura”, en WALLIS, Brian (ed). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 155.

9 – GREENBERG, Clement. “Recentness of Sculpture”, *Art International*, abril 1967, pp. 19-21.

10 – GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000, p. 28.

11 – JUDD, Donald. “Specific Objects”, en *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 181-182.

12 – KRAUSS, R. “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 1996, pp.289-303.

13 – *Ibidem*, p. 289.



El sueño de Inam. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

poniéndose en entredicho tanto la pureza de los medios tradicionales como la singularidad de cada forma de ensimismamiento artístico.

Las experiencias del grupo Support-Surface en Francia, disuelto en 1971 tras apenas tres años de actividad, o las distintas manifestaciones de la pintura norteamericana de los años setenta como el hiperrealismo, la Pattern Painting, la New Image Painting o la Bad Painting, mantuvieron activas las posibilidades de repensar la pintura desde postulados heterogéneos. Por otro lado, tales opciones, concretadas en la existencia de un soporte físico, vinieron a vigorizar “un mercado asfixiado por los modos efímeros del arte específico –arte de la tierra– procesual y conceptual”¹⁴.

Sin embargo, la llegada de una atmósfera receptiva a la pintura en gran parte de la escena artística internacional, acontecida ya al filo de esta década y continuada durante los años ochenta, no pudo obviar la herencia del arte conceptual y del performance. La pintura, que había sido herramienta clave de la modernidad, ahora era vehículo para su crítica desde diversos frentes: tanto las estrategias *apropiacionistas* de artistas como Sherrie Levine o Robert Longo, como el asalto de los diversos neoexpresionismos plantearán una renovación que no pasará, al menos aparentemente, por la innovación en la práctica artística.

Frente a lo moderno, que excluye la repetición, la nueva ola del neoexpresionismo parecerá desprenderse de la angustia de las influencias para, en contra, optar por un particular regreso a la historia de la pintura a través de la cita. La ola neoexpresionista que partió desde Italia (Chia, Clemente, Cucchi, de Maria y Paladino, entre otros) y Alemania (Baselitz, Immendorf, Kiefer, Lüperitz, Polke...) dominando gran parte del panorama artístico de los ochenta y extendiéndose a través de importantes muestras europeas y norteamericanas, obtuvo un amplio respaldo por parte de galeristas y coleccionistas, si bien no encontró unanimidad por parte de la crítica. El acento subjetivo y emocional de tales tendencias encontró un paralelo en el Nueva York de principios de los ochenta a través de artistas que, como Julian Schnabel y David Salle, participaron del proyecto posmoderno a través de una pintura de carácter también neoexpresionista. Con criterios similares se ha calificado buena parte de la figuración española de esos mismo años (Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre, Barceló y otros).

Pero la suerte de estos movimientos fue efímera, y pronto la pintura empezará a enfriar los alardes expresivos en clave geométrica (neo-geo) y a ceder protagonismo

mo a otros medios: la escultura-objeto, la instalación, el *environment*, el videoarte y la fotografía. En este mismo contexto surgirá, ya desde los inicios de los años ochenta¹⁵, una paradójica anexión entre parcelas creativas anteriormente distantes tomando como base la influencia mutua de fines y resultados visuales. Los denominados “cuadros fotográficos” o “foto-cuadros” llevados a cabo por artistas como el canadiense Jeff Wall, responderán a criterios como “delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo”¹⁶, a través de los cuales se buscará inscribir la práctica fotográfica en el campo de las artes visuales.

A partir de este diálogo entre diversas fuentes se estaba abriendo paso una de las opciones más determinantes de la posmodernidad: la hibridación de medios, idea que viene a codificar “aquellos fenómenos artísticos que no buscan la especificidad de un género, ni se pueden enmarcar dentro de una corriente estilística concreta”¹⁷. La incorporación de la pintura en tal estrategia arremeterá contra su propia especificidad y autonomía como medio, esto es, lo que define su lugar, “de ahí que se pueda asegurar que *nada* queda de la pintura en el híbrido; nada que pudiera llevar a pensar en una *combinación fuerte* –es decir, basada en la idea de impureza como alternativa ontológica– de los diferentes significados implícitos en los «límites tensados» de cada una de las disciplinas puestas en diálogo”¹⁸.

Junto a la progresiva disolución de lo pictórico en un trayecto sin dirección¹⁹, la siguiente década demostrará que la fe renovada en el medio fue efímera. La exposición, en 1991, de la obra fotográfica de Suzanne Lafont en la Galería del Jeu de Paume, lugar reservado hasta entonces a las exposiciones de pintores y escultores, puede servirnos como punto de partida para un nuevo contexto donde otros medios (fotografía, video, cine o televisión) parecen proyectar con mayor claridad el ambiguo espíritu de lo contemporáneo. Y si bien muchos artistas mantendrán su fidelidad a las convenciones establecidas del medio, a los soportes y a las técnicas consabidas, traspasado el umbral de los ochenta la pintura tendrá que ser adjetivada a partir de su nueva elasticidad. La instalación se convertirá en un nuevo ámbito para la experimentación de lo pictórico “al superponerse sobre la idea de espacio y ambiente un nivel de tensión cromática de los objetos, los materiales, paredes o construcciones que se perciben como pintura”²⁰. Esta estrategia, desarrollada por artistas tan diversos como Jason Rodes o Jessica Stockholder –heredera, esta última, de las intenciones estéticas abiertas por Robert Rauschenberg– acentuará la idea de crisis del concepto de “cuadro” a la vez que buscará proporcionar una valoración más amplia y compleja de la pintura.

14.– GUASCH, Anna María. *Op. cit.*, p. 20.

15.– La exposición realizada en 1981 en el ARC/Musée d'art moderne de la Villa de París bajo el título *Il se disent peintres, ils se disent photographes* [Se denominan pintores, se denominan fotógrafos] fue uno de los intentos más tempranos en replantear las flexibilidad de la posición del artista entre ambos medios, esto es, que un pintor –designado por su práctica habitual como tal–, utilizase otros soportes distintos del lienzo, en este caso la fotografía; que otros practicasen a la vez pintura y fotografía; y finalmente, aquellos que practicando fotografía se denominaban a sí mismos como pintores, pese a no participar de ninguna técnica próxima al medio.

16.– BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 45.

17.– MONLEÓN PRADAS, M. *La experiencia de los límites: híbridos entre pintura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1991, p. 13.

18.– CRUZ SÁNCHEZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Impurezas, el híbrido pintura-fotografía*. Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2004, p. 103.

19.– *Ibidem*, p. 110.

20.– OLMO, Santiago B. “La importancia de seguir pintando”, en *Desde los '90*, Sala Parpalló, MuVIM, Valencia, 13 noviembre 2002 – 11 enero 2003, p. 34.



Bañista. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Los gastados repertorios de la tradición pictórica moderna pondrán en funcionamiento nuevas estrategias que buscarán socavar el imperativo de pureza para encarnar y ejemplificar “una sensación embriagadora de ser por fin libre”²¹. Las tendencias abstractas de los años noventa se definirán desde parámetros sumamente flexibles para intentar escapar de un territorio constreñido, situado “entre el reduccionismo de la pintura monocromática y la herencia envenenada de las vanguardias históricas”²². Y si bien hubo intentos de clasificar la posición de la pintura en este contexto determinado, estos surgirán desde la conciencia de una acusada heterogeneidad; si Arthur C. Danto había hablado de *abstracción impura* para señalar aquellas tendencias que actuaban en los noventa con plena libertad y al margen de los principios del formalismo abstracto, Demetrio Paparoni propuso el término *abstracción redefinida* para aludir, sin concreciones estilísticas, a unas propuestas que, lejos de querer inventar, venían a re-definir lo que ya existía a través de un nuevo sistema de relaciones: “Por abstracción redefinida se entiende la abstracción finisecular. A diferencia de la postbélica –desde el expresionismo abstracto hasta el minimalismo–, ésta no se propone reinventar un estilo ni afirmar una tendencia en contraposición a otra. Su objetivo es servir de instrumento dialéctico entre formas y teorías diversas tenidas en un momento por incompatibles y diametralmente opuestas”²³. En concreto, la oposición entre abstracción y figuración que caracterizó el arte de los años cincuenta se irá diluyendo en el trabajo de artistas como Sean Scully, Peter Halley, Jonathan Lasker, Domenico Bianchi, Juan Uslé o Günther Förg, entre otros, quienes introducirán habitualmente la idea de referencialidad en su trabajo plástico abstracto.

El nuevo milenio se abrirá con diversas exposiciones que mantendrán activo el debate sobre lo pictórico y sus derivas, como *Urgent Painting*, celebrada en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París en 2001 o el tríptico *Painting on the Move*²⁴ que se presentó en la Feria de Basilea 2002. Sin la pretensión de restablecer una nueva centralidad para la pintura²⁵, estas grandes muestras venían a destacar la ausencia de corrientes normativas en los nuevos comportamientos otorgados al medio e inscribían múltiples accesos en las posibilidades de su desarrollo.

Ahora bien, la lectura evolutiva que proponemos en las líneas anteriores no debe obviar el carácter discontinuo de unos procesos, movimientos y corrientes que a menudo se superponen. Y este carácter narrativo se complica a la hora de enlazar esta evolución con lo más próximo. Pero al margen de un intento demasiado

temprano de categorización, no es cuestión baladí observar hoy día el progresivo interés que numerosos artistas están enfocando hacia la pintura-cuadro y establecer un análisis del presente artístico bajo esta perspectiva.

El indudable apoyo que las instituciones museísticas y las galerías de arte brindan repentinamente a la pintura, o el viraje emprendido por coleccionistas internacionales y, a su vez, por parte de la crítica especializada, nos ofrece un paisaje de indudable interés que parece abrir una nueva valoración del medio. El centro de atención del arte parece cambiar nuevamente para ceder terreno a un modo que sigue mostrando una fértil capacidad de innovación; de hecho, cuestionados muchos de los planteamientos enunciados desde el paradigma posmoderno y eliminada la mayoría de las posibilidades normativas, lo pictórico se redefine hoy día desde múltiples perspectivas: “La pintura figurativa de construcción abstracta de Neo Rauch, el arrastre de elementos figurativos dentro de composiciones abstractas por parte de Tal R, la *neutralización* del Pop en una mezcla caprichosa con el expresionismo abstracto en Michael Majerus, la mezcla de la tradición y el comic por parte de diferentes artistas japoneses, el total mestizaje, la contaminación premeditada, la constante mutación, la despreocupación por la factura, el abordaje de cada obra o cada serie como de una nueva batalla en la búsqueda de la sorpresa, la idealización del naufragio, la fragmentación conceptual, la intencionada y subrayada banalización... son, sin ser exhaustivos, algunas de las principales líneas de fuerza del aquí y ahora de la pintura”²⁶.

La trigésimo octava edición de Art Basel (2007) acogió una sorprendente cantidad de obras pictóricas; y si bien las ferias de arte no son firmes indicadores de las derivas del arte, sí se pudo apreciar la preeminencia de la pintura figurativa, “fundamentalmente narrativa, de trazo ingenuo e infantil, irónica y fresca”²⁷. Tal manifestación, en cierta consonancia con lo que el público pudo contemplar en las citas de Venecia y Kassel de ese mismo año, parece sugerir –aunque tal vez sea de manera provisional– que la nueva dialéctica forma/informe o figuración/abstracción propia de la abstracción redefinida del fin de siglo anterior muestra ahora múltiples niveles de contrapeso a favor de los primeros términos del binomio. Una inclinación que conlleva una recuperación de la línea, si bien alejada de la retórica formal como elemento constitutivo de la *praxis* pictórica. Nuevas resonancias gráficas para una figuración desposeída de significaciones literales y atomizada en su sistematización.

21.– DANTO, Arthur C. “Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad”, *Op. cit.*, p. 19.

22.– GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes. *José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 27.

23.– PAPARONI, Demetrio. “La abstracción redefinida”, en *Nuevas Abstracciones*. *Op.cit.*, p. 24.

24.– Los tres capítulos que recogió la muestra fueron: *Un siglo de Pintura Contemporánea 1900-2000*, *Después de la Realidad: Realism and Current Painting* y *There is No Final Picture, Pintura después de 1968*.

25.– OLMO, Santiago B. *Op. cit.*, p. 35.

26.– Declaración de José Manuel Ciria en conversación con Carlos Delgado.

27.– HONTORIA, Javier. “ArtBasel, la madre de todas las ferias”, en *El Cultural*, 21 de julio de 2007.

Un modelo abstracto, deconstructivo y automático

Dentro de este nuevo escenario que permite múltiples accesos, José Manuel Ciria se ha consolidado en los últimos años como uno de los creadores más sólidos de la pintura actual. La calidad de su trabajo plástico y la sagacidad de su propuesta teórica han sido las herramientas con las que ha edificado su enorme prestigio en España y ha logrado activar una imparable trayectoria internacional.

A finales del año 2005 el artista decidió instalarse en Nueva York para *repensar* su pintura, lo que le llevará a alterar aquellos valores que tanto éxito le habían proporcionado en la década anterior y a plantear rotundos giros que nos impedirán, una vez más, clasificar su obra de manera taxativa. Pero debemos hacer notar que esta reivindicación del riesgo ha sido una constante a lo largo de toda la trayectoria del artista: en permanente tensión con su propio trabajo, Ciria siempre ha quebrado la posibilidad de un hilo conductor lineal en su trayectoria; más bien, su obra ha planteado una revisión cíclica de determinados conceptos, de modo que factores que en un sistema visual anterior estaban subordinados serán luego dominantes, y viceversa: mancha, geometría, soporte e iconografía, en disposiciones variables determinadas por la combinatoria, habían funcionado como ejemplar base, formal y teórica, de su *Abstracción Deconstructiva Automática* (ADA), estrategia conceptual que apoyará una vigorosa abstracción desarrollada a lo largo de la década de los noventa y que se verá interrumpida por su nueva etapa en Nueva York.

Dentro del plural panorama de la pintura abstracta de aquellos momentos, la adjetivación más próxima a la plástica desarrollada por José Manuel Ciria será la otorgada por Mercedes Replinger y Antonio García Berrio en su excelente libro de estudio crítico *ADA. Una retórica de la abstracción contemporánea: "automatismo radical con base psicológica surrealista y modelo deconstructivo de la imagen"*²⁸. Lo específico de tal definición pretendía, por un lado, destacar el desligamiento del pintor de cualquiera de las tendencias de la abstracción contemporánea y, por otro lado, mostrar de forma precisa el esqueleto de las claves conceptuales de tan compleja elaboración.

Tales claves tendrán su origen en 1990, año en el que José Manuel Ciria comienza a elaborar sobre el papel la base de un pensamiento que anude los distintos intereses que impulsan su pintura en un momento de profunda crisis creativa para el artista.

Tras una primera etapa de raigambre neoexpresionista, el artista inicia un viraje hacia la plástica del signo y algunos de los cuadros que conformaron la serie "Hombres, manos, formas orgánicas y signos" de 1989-1990, especialmente los vinculados a los dos últimos subgrupos, significarán el inicio de un trayecto que pronto se verá complementado, como ha señalado el propio Ciria²⁹, por una *plataforma teórica* que comenzará a desarrollar a modo de *Cuaderno de notas*³⁰.

Estas anotaciones, apuntes y bosquejos evidenciarán el afán del artista por precisar los rasgos fundamentales del sistema visual que en aquel momento comenzará a construir con ímpetu. No es casual que sea en este espacio temporal cuando el artista descubre el pensamiento teórico de Kandinsky, Clement Greenberg y Walter Benjamín, la filosofía del lenguaje y la teoría semántica, desde Wittgenstein a Chomsky, y procesa de manera personal las aportaciones de artistas tan diversos como Malevich o Beuys. Un periodo donde asume estas distintas perspectivas de pensamiento para poner los cimientos de un nuevo estadio en su producción.

A través de este cuaderno, Ciria reflexionará sobre las principales cuestiones teórico-experimentales que quiere llevar a cabo, y que tendrán un primer hito en la **compartimentación geométrica**. Valorada como la estructura emblemática de la modernidad por Rosalind Krauss, la cuadrícula será diseccionada por Ciria y resuelta con múltiples variaciones y niveles de presencia pictórica; de este modo, la rigidez inflexible de la retícula formalista se desintegrará para iniciar la búsqueda de una nueva dicción. El límite que impone la red geométrica³¹, inherente a su construcción, va a ser alterado por el artista durante su férrea búsqueda de nuevos caminos de fuga; de este modo, "con sus ejercicios sobre el lenguaje recibido y la dinamitación de la lógica geométrica, José Manuel Ciria a principios de los años noventa, estaba planteando para el futuro su no resignación ante la repetición histórica y maniática del legado vanguardista y su capacidad para pensar unas formas de la abstracción que de nuevo tuvieran, más allá de un repertorio vacío de formas, un cuerpo donde encarnarse"³².

A partir de su exhaustivo análisis de las posibilidades de la organización geométrica, el artista estabilizará múltiples variables para su resolución positiva. Ante la certeza de que, estructuralmente, la retícula sólo puede ser

28 – GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes. *Op. cit.*, p. 41.

29 – "A finales de los años ochenta mi pintura era aún figurativa, había realizado numerosos experimentos intentando saltar a la abstracción, pero los resultados eran francamente decepcionantes, y no quiero decir que no "comprendía" lo abstracto, cuando lo cierto es que algunos de aquellos ejercicios tenían interés y eran atractivos en cuanto a composición, color y textura. Experimentos, que en algunos casos me arrepiento de haber destruido. El principal problema, visto desde la distancia, es que mi formación era clásica y autodidacta, y no sabía por donde entrar en la abstracción. No conseguía "creerme" aquellas composiciones, no podía entender la pintura como mera experimentación formal sin sentido y sin rumbo. Quería hacer pintura abstracta pero continuaba anclado en la figuración, la pesadilla duró aproximadamente dos años. El salto, al fin se produjo con bastante naturalidad por medio de una doble vía. Por un lado, estaba trabajando en una serie denominada *Hombres, manos, formas orgánicas y signos*, y dicha serie como su nombre indica estaba formada por cuatro familias o grupos de obra, los dos últimos tenían una vocación claramente abstracta que únicamente había de desarrollarse. Y por otro lado, la sincera necesidad de generar una plataforma teórica imbricada de toda una serie de preocupaciones conceptuales. Es decir, mi deseado salto a la abstracción, vino propiciado, aparte de por las experimentaciones plásticas en este sentido, por la dotación de una especie de «percha» teórica o sistema, que me permitía desarrollar todo un genuino campo de experimentación. Muchas de aquellas preocupaciones teóricas se recopilaban en un pequeño cuaderno, que siempre me ha acompañado (...)" CIRIA, J.M. "Cuaderno de notas - 1990", en *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Galería Bach Quatre. Barcelona, 2005, p. 139.

30 – El cuaderno ha sido reeditado en *José Manuel Ciria. Paisajes binarios*, Galería Fernando Silió, Santander, 2003, pp. 77-120 y en *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Galería Bach Quatre. Barcelona, 2005, pp. 141-184.

31 – "Lo sorprendente de la retícula es que, pese a su enorme efectividad como abanderada de la libertad, es extremadamente restrictiva en lo que respecta al ejercicio real de la libertad". KRAUSS, R. "La originalidad de la vanguardia", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. *Op. cit.*, p. 174.

32 – GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes. *Op. cit.*, p. 104.

repetida³³, Ciria opta por asumir tal axioma como punto de partida para la invención. ¿Orden, autosemejanza y constructo regularizado para un escenario polimorfo? Tal paradoja puede ser abordable desde el territorio inesperado de la desviación que otorga la interrelación –diálogo o litigio, según composiciones– de las estructuras puras de la geometría con “las nociones de «error» y, más tarde, de «herida»”³⁴, así como con el carácter libre, plural e inestable de la mancha.

El propio artista ha expuesto con detenimiento su teoría de las compartimentaciones³⁵ para establecer una relación de las diferentes familias de obras que genera la compartimentación formal y material: composición acompañada (CA1); color apoyado sobre estructuras o compartimentaciones geométricas dibujadas, variación de color y tema (CDvct2); color apoyado sobre estructuras o compartimentaciones geométricas construidas, variación color y tema (CCvct3); color sobrepuesto a estructuras o compartimentaciones geométricas construidas, apoyado sobre compartimentaciones dibujadas, variación color y tema (CCDvct4); composición acompañada manipulada con color apoyado sobre estructuras o compartimentaciones geométricas construidas, variación de color y tema



Figuras abstractas. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm

(CACvct5); color sobrepuesto a estructuras o compartimentaciones geométricas construidas (CCcA6)³⁶.

Este deseo de catalogar y poseer *todos los paisajes posibles*, nos revela la lucidez del artista a la hora de organizar su pensamiento conceptual. Por otro lado, lejos de la rigidez que pueda imponer cualquier clasificación, el artista enumera los códigos visuales como punto de partida para el cambio de su condición material a través de la interrelación con los siguientes cuatro ejes de su teorización práctico-conceptual. En un primer momento, estas compartimentaciones geométricas y racionales aparecerán condicionadas por la modulación imprevisible –no racional– que otorgan las **técnicas de azar controlado** herederas de la tradición surrealista. Tal cruce de temperaturas se ira acentuando a través de diversas estrategias a lo largo de su producción de la década de los noventa como una herramienta para desmontar la geometría y para descubrir lo vulnerable dentro de lo normativo.

La búsqueda del accidente será una de las principales vías de exploración desarrolladas por José Manuel Ciria a partir de su modo de trabajo ADA. El empleo de técnicas como la *decalcomanía*, el *frotage*, el *grattage*, el chorreo, las salpicaduras, las pulverizaciones, le permitirán provocar campos texturales inesperados. La mezcla incombible de aceites, ácido y agua, así como la incorporación de diversos ingredientes químicos, activarán el carácter espontáneo de una mancha que, en ocasiones, acabará “pintándose” –es decir, desarrollándose sobre el soporte– por sí sola y generando su propio espacio y tiempo. La mano del creador deja de estar reflejada por metonimia en la mancha ya que de ella sólo descubrimos un eco tamizado por la irrupción de los procesos automáticos. Al fluctuar por el soporte, la materia se pliega y se tuerce, abre caminos y en ocasiones impone su propio límite expansivo.

Pero el arte es siempre, en mayor o menor medida, un acto controlado. De ahí que en la pintura de Ciria este azar fluya bajo el impulso –que no la limitación– de una estrategia de control que finalmente coadyuva a generar la propuesta que el pintor desea construir. De este modo, Ciria reclama “una revisión del concepto de *automatismo*, que abarque no sólo las definiciones canónicas instauradas por el Surrealismo de entreguerras, sino también las nuevas necesidades que contemplan tanto lo fluido como su detención, la elaboración directamente elocutiva y su residuo, el proceso y la construcción”³⁷.

33 – KRAUSS, R. *Ibidem*.

34 – GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes. *Op. cit.*, p. 99.

35 – CIRIA, José Manuel. “Reductor de miradas (Compartimentaciones)”, en *Glance Reducers. Compartimentations*. Kortrijk, Athena Art Gallery, 2000.

36 – Julio César Abad Vidal ha señalado, a propósito de las obras de José Manuel Ciria presentadas en la galería Salvador Díaz de Madrid, entre los meses de septiembre y octubre de 2000: “Asimismo, podríamos señalar una nueva categoría o *compartimentación* que irrumpe en los últimos trabajos del pintor, por la que estructuras regulares de aluminio, dispuestas longitudinalmente atraviesan el soporte, ya sea compartimentado o no, para encerrar o encadenar objetos encontrados y seleccionados, como una zapatilla, la bolsa de plástico identificativa de un centro comercial, o muñecos de peluche”. ABAD VIDAL, J.C. “La forja de lo informe”, en *Glosa líquida*. Cáceres, Galería Bores & Maallo, 2000.

37 – GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes. *Op. cit.*, p. 189.



Hombre de corazón estrujado. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo y grafito sobre lona. 200 x 200 cm



Contorsionista I. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Contorsionista II. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

La aplicación de los registros automáticos se verá también determinada por la intervención del artista como hito mediador del resultado plástico. Y si bien esta estrategia de corrección nunca buscará ocultar la raíz automática como herramienta clave de la construcción del cuadro (la mancha en la producción de Ciria es azarosa y autorreferencial) sí querrá establecer un espacio lábil y engañoso en la definición de los términos azar y control. A través de esta dialéctica, las técnicas de azar controlado le permitirán “paralizar en un instante un proceso potencialmente infinito, nunca la concreción de un deber ser esencial impuesto de antemano. Es, por tanto, necesaria la detención azarosa, *automática*, de unas formas sorprendidas en pleno proceso de encubrimiento o despojamiento. Quizá el orden y el azar, al fin y al cabo, no sean sino puntos de vista, interpretaciones de una misma realidad cuyo libre juego borra sus diferencias”³⁸.

La utilización de la materia en expansión *libre* y de la retícula *restrictiva* significa la redefinición crítica de dos herramientas fundamentales de la práctica estética moderna, las dos principales vías recorridas por las tendencias abstractas de las *heroicovanguardias*; sin embargo, la reflexión sobre esta herencia no buscará la cita directa sino la inmanencia de dos conceptos visuales (la disposición cuadrricular *versus* la irrupción accidentada de la mancha) encadenados por las conclusiones de la combinatoria dispositiva.

En esta breve aproximación para el estudio de las bases conceptuales de la producción de José Manuel Ciria entre 1991 y 2005 no podemos atender a todas las variables que marcan el rico devenir de su producción. Ahora bien, creemos que es necesario señalar, por las consecuencias que determinará en su obra, una de las principales alteraciones del orden relacional entre mancha y retícula que el artista iniciará en 1994 a raíz de su amplia serie “Máscaras de la mirada”. Culmina en este momento una ascensión de la mancha, hasta entonces estrato inferior, para flotar sobre aquella estructura geométrica que anteriormente había sido proyectada como estratégico ámbito situado entre el gesto y el observador. Surge un nuevo entrecruzamiento entre emoción y razón que definirá desde ahora la aventura del artista (con notables excepciones, como la serie “Intersticios”, realizada en 2002, donde la segmentación geométrica del soporte se acentúa y la mancha se somete a ella) y que, a la postre, consolidará una fórmula liberadora del gesto.

Racionalidad y libertad serán dos parámetros que encontrarán su espacio de actuación sobre el soporte. Este último elemento va a constituir la tercera parada

de este programa teórico-conceptual bajo el epígrafe **niveles pictóricos**, y que el pintor subdivide en tres grupos: el lienzo clásico, virgen; el soporte encontrado; y, a medio camino entre ambas posibilidades, el soporte encontrado que ya recoge una memoria temporal a través de manchas, pisadas o residuos propios de un proceso natural o provocado de envejecimiento. Pero más allá aún de esta posible lectura tales huellas literales sugieren siempre huellas simbólicas, conjurando lo que queda como un recuerdo ambiguo cuyos estratos podemos describir pero sin llegar a identificar su sentido y causa última.

El año 1992 puede establecerse como un hito en el desarrollo temprano de estas investigaciones con el descubrimiento del que a partir de ahora será el soporte privilegiado de su obra: la lona plástica. Este uso nace, como ha señalado Fernando Huici, “de su óptimo potencial de respuesta frente a los factores aleatorios que determinan una parte sustancial del método de trabajo desarrollado por Ciria (...). Por su impermeabilidad y el carácter deslizante de la superficie, permite fluir con entera y continuada libertad el flujo de materia pictórica que el pintor despliega sobre la lona extendida horizontalmente”³⁹.

Efectivamente, el matiz tembloroso del óleo, su fluir accidental y corregido, es potenciado por la impermeabilidad de un soporte que incorpora su propia memoria temporal, las señales de uso de una actividad anónima que es conservada como una reliquia por el propio artista. Hasta mediados de la década de los noventa, Ciria mantiene en su obra muchos vestigios de la propia lona, como las rozaduras de grasa incrustadas y que incluso llegarán a configurar un orden geométrico que el artista integrará en el proceso pictórico. Mantener el paso del tiempo, trabajar con él, activar la mirada del espectador y resaltar su historia durante los capítulos anteriores del propio proceso creativo, revela una táctica clave desarrollada por el artista: asimilar parte de aquello que ha vivido el soporte antes de su valoración como tal. Esta especie de casualidad, de hallazgo, impugna la convención del artista como único artífice de la obra a partir de la reutilización creativa del objeto encontrado, formulación heredera de una línea de investigación que surge al compás de las primeras vanguardias históricas, y que nuestro artista vincula directamente con los principales ejes temáticos de su obra: el tiempo y la memoria.

El juego entre lo controlado y lo huidizo encuentra nuevas latitudes en la articulación de la representación dentro del campo pictórico, independientemente o no de una

³⁸ – CIRIA, José Manuel. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, en José Manuel Ciria. *El tiempo detenido*. TF, Madrid, 1996, p. 29.

³⁹ – HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Catálogo de la exposición *Adage*. Galería Afinsa. Madrid, enero-febrero, 1993, p. 4.

actitud referencial⁴⁰; esto es lo que el artista ha denominado **registros iconográficos**, que encuentran una primera clasificación a partir de tres modelos dispositivos: la forma clásica de la iconografía (pintura-mancha), la incorporación de una imagen preexistente (fotografías o dibujos) y la anexión en el campo pictórico de un objeto encontrado. De la flexibilidad con la que Ciria plantea estas tres variantes y de la especial interrelación que se da entre ellas parecen depender algunas de las características más relevantes de su obra en lo relativo a la problemática del significado. Pero para José Manuel Ciria la dimensión significativa, por un lado, se sitúa fuera del terreno de la iconicidad, y por otro, no existe nunca de manera unívoca: “No hay nada semejante a un significado literal, si por significado uno entiende una concepción clara, transparente, sin que importe el contexto ni lo que hay en la mente del artista o del espectador, un significado que pueda servir de límite a la interpretación por ser anterior a ésta, un significado fuera de significación. La interpretación no existe sin la obra y jamás produce frutos, exceptuando los puramente analíticos”⁴¹. Más que el significado, cuya búsqueda valora lícita, a Ciria le interesa el concepto que se une al significante “para constituir un signo lingüístico o un complejo significativo que se asocia con las diversas combinaciones de significantes lingüísticos”⁴². A través de las diversas cualidades operativas que plantean los tres modelos básicos de registros iconográficos el artista les convoca como actores del acontecimiento plástico, donde la narración se colapsa y la representación se somete a un sentido polisémico.

De las cinco principales líneas de investigación que hasta ahora hemos señalado, la última de ellas parece alzarse como simple bisagra para el orden y anexión de las otras cuatro, si bien de su acción depende el desarrollo final de la imagen abstracta: la **combinatoria**. Todos estos elementos integrarán un sistema visual destinado no a ser visto y entendido por el espectador como tal sistema, sino a ser una tabla de trabajo basada en unidades conceptuales, divisibles a su vez en otras unidades, y susceptibles de ser combinadas como método de construcción visual. Para Chomsky, la infinitud del lenguaje resulta únicamente de la combinatoria de sus elementos, y Ciria se propone sacar el máximo partido posible a las cinco áreas vertebrales de su pintura que hemos venido definiendo.

La progresiva (re)configuración de este método de construcción visual señala una búsqueda de la evolución constante y un afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio pictórico. Este compromiso reflexivo y analítico es también lo que determinará la progresiva maduración de un

artista lúcido que siempre busca ofrecer en su trabajo múltiples registros. Las aristas de su discurso quiebran por tanto cualquier intento de reducción que queramos imponer para favorecer un análisis cerrado de una trayectoria tan intensa, aún en los momentos de mayor uniformidad estilística.

A lo largo de su investigación en torno a la imagen abstracta José Manuel Ciria ha trabajado habitualmente a través de series sobre las que ha consolidado diferentes vías de reflexión a partir de la combinatoria de sus intereses conceptuales. Y hablamos de consolidación porque sus obras –como sugería Guillermo Solana en 1997– nunca se muestran como ensayos sino como “espléndidos hallazgos”⁴³, pues es en el espacio de su taller donde Ciria indaga en las vertientes que elaboran el concepto, consolidando teoremas e hipótesis para, finalmente, mostrar el éxito de su resolución sobre el soporte.



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

40 – GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes. *Op. cit.*, p. 88.

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

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

43 – SOLANA, Guillermo. “Epifanías”, en *José Manuel Ciria*. Galería Salvador Díaz, Madrid, septiembre, 2007.



Un segundo antes de despertar. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm
(Colección particular, Nueva York)



Atrapador de mujeres. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm
(Cortesía Galería Christopher Cutts, Toronto)

Rare paintings

La nueva etapa que José Manuel Ciria inicia en Nueva York a finales del año 2005 significa una inflexión dramática en su producción, fuertemente escorada ahora hacia la recuperación de la línea. En un primer momento, la consecuencia más llamativa en la que se precipita su investigación parece ser la de asumir los motivos referenciales que había dejado de lado con el desarrollo de su obra abstracta.

Sus primeras experiencias a este respecto conformarán la serie denominada **“Post-Supremática”**, homenaje al personal retorno a la figuración que Malevich emprenderá a partir de la segunda mitad de los años veinte; desde este referente Ciria profundizará en la iconografía de un cuerpo hierático, carente de rostro, y sometido a un armazón regulador. Pero antes de su concreción como serie nuestro artista emprende una intensa investigación sobre esta etapa del creador ruso: devora textos, recopila imágenes y empieza a plantear la posibilidad de restituir la compleja rotundidad de estas creaciones a partir de elementos de su propio vocabulario plástico. En cualquier caso, y como tendremos ocasión de analizar, no se trata de otra cosa que de un trampolín histórico extraído de las vanguardias sobre el que Ciria se impulsa para elaborar su propia redefinición⁴⁴: nace así la primera generación de *autómatas andróginos malevicheanos*.

La asimilación del estilo compositivo de Malevich había sido motivo de reflexión recurrente en la producción abstracta de José Manuel Ciria; su interés por la compartimentación geométrica había encontrado en los modos del suprematismo un lenguaje plástico basado en la *no-objetividad* y en la supremacía del *sentimiento puro en el arte*. Pero en este momento gira su mirada hacia el nuevo repertorio de temática social y estilo figurativo de sus creaciones finales. En aquellas obras de Malevich el paisaje aparece apenas apuntado con una línea de horizonte, delante del cual se erige la presencia de figuras de rasgos sumarios, verdaderos autómatas deshumanizados cuya inquietante morfología desvela una afilada visión del terror estalinista: “La intención que subyace bajo estas obras en ningún caso puede tacharse de «naive», al contrario, supone una crítica enorme a la colectivización impuesta por el estado a todo el campesinado ruso expropiado de sus tierras y obligado a trabajar para el «pueblo». Pinta campesinos, sí, pero su crítica es también personal y realizada de forma sutil. Él es el «campesino» expulsado de la universidad y obligado a abandonar la mayor parte de su obra en Alemania ante la incertidumbre de cómo pudiera acabar en aquella Rusia dictatorial”⁴⁵.

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

Por un lado, Ciria asume la reproducción de un determinado tipo de composición donde las referencias al horizonte han sido reducidas a lo esencial para destacar, en primer plano, la figura humana. Pero, por otro lado, tal figura se aleja de la limpieza neutra de los campos de color de Malevich para exaltar la interioridad de la forma a través de “unas formaciones que parecen llamas, como pequeños triángulos porosos o corruptos, ígneos o sulfurosos”⁴⁶. Y ambas ideas vienen delimitadas por la renovada presencia de la línea, marco y límite de la acción, registro de la idea, aprehensión visual determinada por una manera de referir la realidad obviada hasta ahora en la práctica madura de Ciria⁴⁷.

Pero en tal recuperación de la forma, en cuanto humana, reconocemos una elipsis plástica, presente ya en muchas obras del Malevich del segundo ciclo campesino, que surge al dejar el rostro de sus personajes y la morfología interior sin una definición clara. De tal modo, la línea muestra sólo el contorno de un tipo icónico reconocible, pero en la obra de Ciria el interior se desintegra en una compartimentación modulada de nuevo por la línea y por complejas texturas cromáticas. Forma y color construyen la imagen a partir de una organización dispositiva contrastada y, a su vez, buscan la estabilización de la imagen con un sereno equilibrio. La frontalidad extrema de la figura, un aspecto que se va a repetir a lo largo de toda la serie *malevicheana*, plantea la definición de un nuevo modelo icónico que mantiene la vía de experimentación abierta por el propio Malevich al respecto⁴⁸.

44 – Tal ejercicio de apropiación no es nuevo en José Manuel Ciria. A lo largo de su trayectoria ha planteado citas, alusiones y homenajes a artistas tan diversos como Giotto, Piero della Francesca, Zurbarán, Duchamp, Joseph Beuys o Markus Lüpertz, entre otros.

45 – CIRIA, José Manuel. “Nueva York, estados de ánimo, el momento figurativo, Malevich y Zuloaga”, en *Ciria. El dueño del tiempo*. Galería Pedro Peña, Marbella, 2006, p. 12.

46 – ABAD VIDAL, Julio César. “Pinturas construidas y figuras en construcción”, en *Ciria. Pinturas construidas y figuras en construcción*. Sala de exposiciones de la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007, p. 41.

47 – “Se produjo un acontecimiento que no fui capaz de observar al poco tiempo de llegar a Manhattan y que armaba el homenaje a Malevich desde sus primeras composiciones (...): La vuelta a la línea, a la estructura, al dibujo” CIRIA, José Manuel. “Volver” en *Búsquedas en Nueva York*. Roberto Ferrer, Madrid, 2007, p. 45.

48 – Sobre la revisión efectuada por Malevich sobre el arte del icono remitimos a DUBORGEL, Bruno. *Malevitch. La question de l'icône*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997. Recordemos, por otro lado, que el pintor llamó ya a su *Cuadro negro sobre blanco* “desnudo icono de nuestro tiempo”.



Cabeza-parches. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

La progresiva eliminación de la sensualidad cromática de estas figuras (con la sustitución del rojo por tonalidades grisáceas) y la ocasional amputación de determinadas partes de la anatomía de sus autómatas aumentarán la tensión elíptica entre ausencia y presencia, disolución figurativa y construcción progresivamente arreferencial. La relativización de los códigos que sostenían la tradicional oposición entre ambos conceptos no es un tema nuevo en la obra del artista, pero su etapa neoyorquina estabiliza este interés al subrayar lo indeleble de términos tan aparentemente discordantes.

Por otro lado, la retórica visual que plantea en esta nueva serie tampoco articula una manera totalmente específica de este momento. El propio artista ha señalado su sorpresa al descubrir en la serie “Post-Supremática” la inscripción de una temporalidad circular⁴⁹: la proximidad formal con su serie “Autómatas” llevada a cabo entre 1984 y 1985 es, sin duda, llamativa. En aquellas obras Ciria encerraba los campos texturales surgidos de la técnica de la repulsión por una línea rotunda que definía una estructura antropomórfica osificada. La combinatoria parece crear soluciones infinitas a partir de elementos finitos, y en esta ocasión la resolución le ha llevado a un pasado que le sirve para saber algo más del presente: alejada del tiempo lineal, de las distancias falaces, la memoria busca en los intersticios del olvido para poner en marcha un nuevo punto de partida.

La proyección determinante del cuerpo será el impulso de unos parámetros imprevistos; tras estos primeros hallazgos, 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. Una vez apurada la insistencia en las figuras *malevicheanas* Ciria inscribe su producción en un espacio de plena libertad iconográfica que se verá agrupado bajo un título genérico que alude a la ubicación de su taller en Manhattan: **“La Guardia Place”**.

Más allá de la pertenencia a una de las tres familias que la definen, las piezas de esta nueva serie mantienen unas constantes comunes propias de la producción neoyorquina del artista: impone ahora un mayor nivel de control de la mancha cromática, que reduce sus matices erosivos pero amplía sus sugerencias, mientras la línea define un espacio que nunca interrumpe los desarrollos adyacentes. Salvo contadas excepciones –*El vuelo de Saturno* y *El sueño de Inam*– el contorno adquiere una nitidez plena que revela la estructura de una forma expandida sobre un fondo sutilmente compartimentado, con predominio de tonos claros levemente

alterados por texturas de baja intensidad. Los sistemas de azar controlado ceden protagonismo a la composición entendida como un conjunto de decisiones estéticas conscientes, y ahora la forma concreta es aislada como tema clave.

Por otro lado, el ajustado límite que se establece entre abstracción y figuración en esta nueva serie mantiene de nuevo el eco del tiempo y la memoria en su desarrollo. Para todos aquellos que seguimos la trayectoria del artista desde hace años no resulta difícil la asociación de esta serie neoyorquina con “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” (1989-1990), realizada en Madrid durante los momentos previos a la consolidación de su pintura abstracta. Muchos de los interrogantes que planteaba aquel título cuaternario, que terminaba con el “signo” como nexo de transición hacia la plástica anicónica, vuelven a ser analizados ahora por Ciria. Por un lado, está la pareja desintegración de la forma figurativa hacia la resolución arreferencial a través de una enumeración temática; lo que entonces eran cuatro temas, ahora se reducen a tres categorías más generales: figuración, abstracción y abstracción-figuración. Por otro, si en aquel momento el artista recurría a unidades básicas de compartimentación (por ejemplo, formas cuadrangulares) que se mantenían en varias piezas pero con destacadas variantes (lineales, de color, de color y tema...) en este momento el artista desarrolla una seriación similar a través del signo icónico.

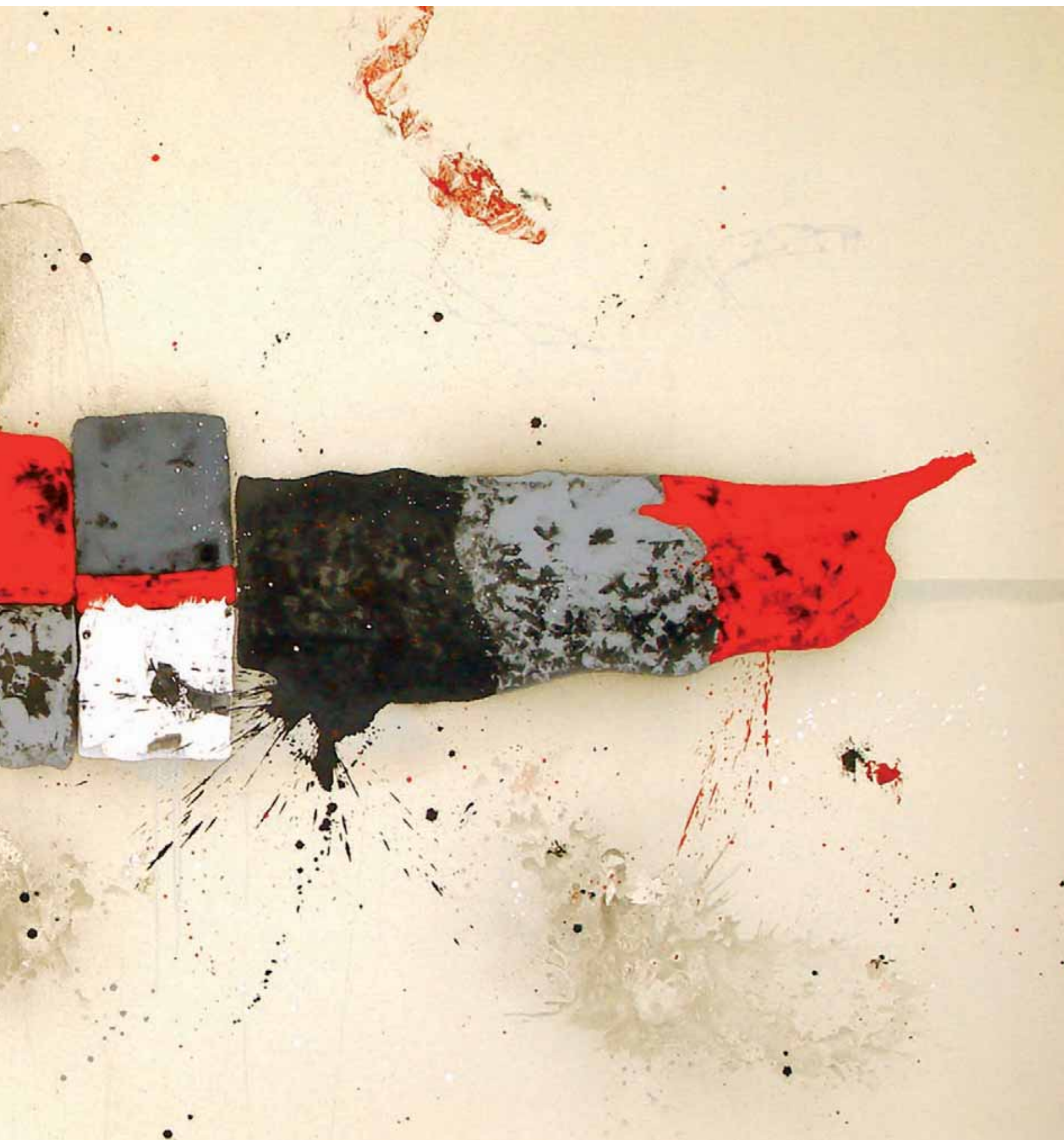
Tomemos como punto de partida para nuestra reflexión sobre el alcance de la serie dos pinturas como *Contorsionista I* y *Contorsionista II*, casi positivo y negativo de una misma idea plástica. Esta duplicación del sistema compositivo y de la forma lleva implícita la variación en todo lo que sobrepasa a estos, es decir, color, luces, sombras y fondo. Comprometido ahora con la elucubración pictórica referida, sustancialmente, al protagonismo constructivo de la línea y el carácter proteico y libre de la iconografía, el artista opta por la repetición dispositiva de ambos elementos para jugar con las valencias de aquellos componentes que ordenan, en la pintura tradicional, la proyección de la tercera dimensión. Si en un ejercicio de agudeza visual conseguimos eliminar tales aspectos de ambas piezas observaremos con nitidez que ese engranaje lineal que define la exterioridad del contorsionista se alza como el único motivo estable que comparten ambas piezas.

Sin embargo, toda la pluralidad de matices que acabamos de eliminar en nuestro juego no es algo accesorio ni periférico en el desarrollo de esta nueva imagen. Se ha radicalizado, eso sí, su investigación acerca de la forma, y sobre ésta gravitará



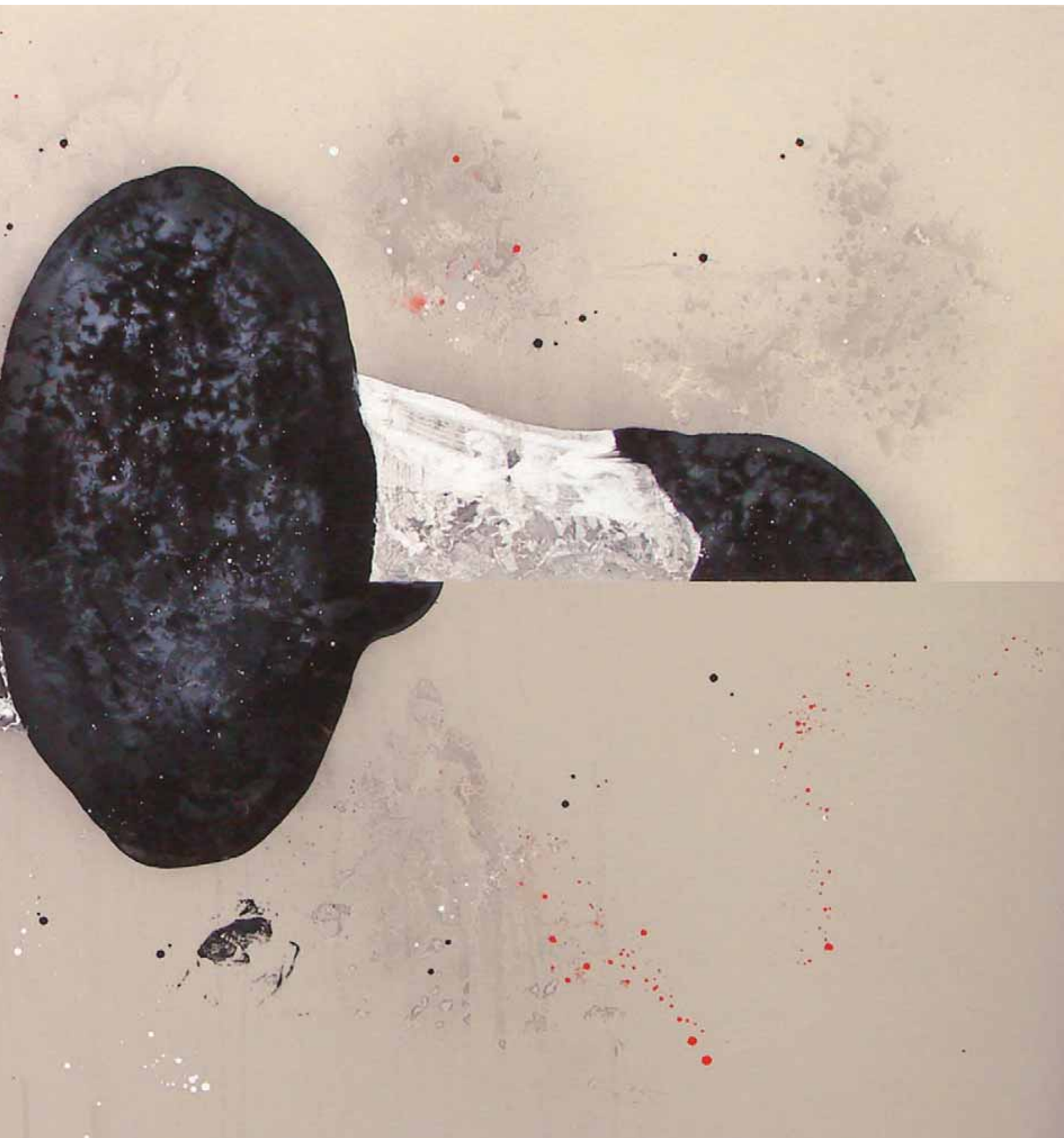
Figura adolescente. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm





Regalo de cumpleaños. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm





Penelope l'amour. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm

todo lo que, en torno a ella suceda. De ahí la repetición de determinados temas como punto de partida para la estabilización de imágenes diversificadas y que a la vez comparten una elucubración conceptual transversal. Un tipo de reflexión que estará presente en otras piezas parejas de la serie, como *Abracadabra* y *Regalo de cumpleaños*, o *El vuelo de Saturno* y *El sueño de Inam*.

El signo icónico, petrificado o ligeramente modificado, acoge a partir de su constitución como tal una progresión creativa que va mucho más allá del retoque cosmético. Porque si el signo es inmanente a la constitución de estas obras, los componentes de carácter variable, dispuestos según determina el análisis combinatorio, convierten al signo –sin modificarlo en su forma externa– en una entidad múltiple y siempre abierta a nuevos desarrollos procesuales, donde el más ligero movimiento de sus componentes es causa de modificaciones tangenciales.

Como ya ocurría con las series “Autómatas” y “Post-Supremática”, entre las elucubraciones teóricas y prácticas planteadas en “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” y “La Guardia Place” han transcurrido años de trabajo e investigación, unidos por un arco que se tensa sobre la recuperación de la línea. 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 sus planteamientos últimos. Existe la larga etapa intermedia de su obra en la que el exigente sistema del pintor explorará de manera selectiva las posibilidades de los cinco componentes de su plataforma conceptual. Desde esta perspectiva, las razones íntimas 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. Pero dentro de una trayectoria tan bien hilvanada, debemos entenderlo también como un gozne que permitirá la secuencia posterior. Cerradura y aldaba. O nexo entre dos vértices que en su tensión encuentra su fortaleza.

De hecho, “La Guardia Place” puede ser considerado como el trabajo más sólido desarrollado por Ciria en Nueva York. Resulta fascinante seguir, cuadro tras cuadro, el progresivo enfriamiento de sus coordenadas expresivas y el carácter áspero e inconcluso de sus composiciones. Auténticas cartografías donde se van inscribiendo rutas lineales que siempre resultan inquietantes, metamorfosis orgánicas cuyo perfil se instala en un vacío sobre el que no se proyectan las sombras y donde la

huella del tiempo permanece oculta. Pero frente a ese fondo congelado, se impone la interioridad de la materia-forma, plena de matices y anegada en su unidad corpórea a través de una compartimentación múltiple, como fluidos hirviendo en diferentes parcelas yuxtapuestas.

Obras como *Hombre con corazón estrujado*, *Figura adolescente* o *Cabeza-parches* mantienen la elipsis plástica en el interior de un signo icónico identificable que ya estaba presente en la serie “Post-Supremática”. Pero ahora, estas figuras definen su interior con estructuras de mayor flexibilidad a la vez que culminan una progresiva voluntad de depuración cromática. La forma declina sus propiedades para obedecer a reglas que proponen una nueva *identidad*, un nivel diferente de definición perceptiva. En este sentido, estas obras estarían dentro de una categoría figurativa de la que, al mismo tiempo, parecen querer salir. Y si los títulos permiten sostener significados narrativos, la estrategia de la elipsis y compartimentación se encargan de poner de manifiesto un soplo desintegrador en el significado. De este modo, el artista convierte el cuerpo en una materia entre la vida y la muerte, osificada y sin aliento, sólo un signo que en el ámbito de la representación se percibe disunto.

Mayor carácter referencial acoge la operación visual que el artista emprende en una obra como *Manos*, donde la selección y sobredimensión –estrategias habituales en el Pop Art que Ciria ahora retoma con otro carácter, intención y resolución– determinan la monumentalidad de unas manos entrecruzadas. La coincidencia con uno de los ciclos temáticos de “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” no parece casual a tenor de lo anteriormente señalado a propósito del carácter paralelo de ambas series. Como tampoco lo es el elemento objeto de análisis, unas manos, tal vez sinécdoque de una figura “creadora” (¿el propio artista?) que Ciria proyecta sobre su estructura con una iluminación monofocal, que delimita luces y sombras al tiempo que marca el espacio vacío que ambas cobijan. Entendemos la lógica espacial, la sucesión en profundidad que los dedos van generando, su volumen, y todo parece a punto de concretarse en una realidad plenamente referencial. Sin embargo, la pintura sólo nos permite llegar hasta ese punto, pues el interior de la masa orgánica ha quedado de nuevo contaminado por el poroso fluir de los pigmentos, compartimentados estos en áreas que delimitan lo que anteriormente hemos asociado con las luces y las sombras. El hábil y en ocasiones incómodo diálogo que el artista plantea entre la voluntad referencial directa y su constante interrupción como tal nos previene acerca del carácter ambiguo de la significación de esta serie.



Mujer extraña. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Tropiezo en la nieve (Manchester). Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Abracadabra. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Una ambigüedad que se acentuará en aquellas piezas que, pese al carácter descriptivo del título, se muestran ya definidas por una estilización tal de lo referencial que haga imposible la búsqueda de formas reconocibles. Además de las ya mencionadas *Contorsionista I* y *Contorsionista II*, una obra como *Bañista* ilustra bien esta tensión entre “a punto de ser” y “no ser”. En concreto, esta última pieza pone en evidencia la fragilidad de las asociaciones: descubrir la postura de la forma-signo que atraviesa la composición verticalmente, elucidar su fisicidad, son opciones que han quedado fuera de juego; convertido en un engranaje orgánico, la bañista del título ha quedado configurada como fundamento simbólico de una referencialidad⁵⁰. El individuo ha pasado de una especie a otra, metamorfoseado en la piel de otro sin que nadie conozca su identidad presente ni anterior, constituido como ser transformado e inaprensible.

Este cuerpo perdido en el ejercicio de su dimensión física culminará su distanciamiento figurativo en una obra que actúa de bisagra entre las creaciones comentadas y otras donde ha desaparecido el anclaje de las referencias concretas. Me refiero a *Figuras abstractas*, cuadro protagonizado por una masa central de formas ondulantes enfriadas y carentes de sensualidad. En esta obra, el signo icónico ha dejado paso al signo plástico y la reconstrucción ha dejado paso a la construcción; ahora, forma, color y textura se organizan lejos del complemento signifiante referencial, mientras que “el contorno que envolvía los cuerpos ha estallado y sólo quedan los órganos, libres creando sus propias combinaciones geométricas”⁵¹. Tal estallido implicará una disgregación de la forma (así en *Abracadabra* y *Regalo de cumpleaños*) o una continuidad lineal donde cada mancha actúa como génesis de la siguiente (*Penélope l'amour*).

La lectura que hemos propuesto hasta ahora plantea un hilo narrativo que va desde la abstracción que José Manuel Ciria desarrollara en la década de los noventa, su inesperado giro a la figuración tras su llegada a Nueva York para terminar con una progresiva vuelta a una abstracción determinada por la línea. Sin embargo, su etapa neoyorquina no acoge exactamente tal recorrido, ya que las tres secciones que integran la serie se superponen en el tiempo.

En los primeros meses de 2007 el artista construye el segundo cuerpo de “La Guardia Place” a través de la suite “Winter Paintings”, en la que integra ahora una inquietante tonalidad verde azulada que tensa aún más la extrañeza cromática de sus creaciones. De nuevo, retoma la modulación de su trabajo a través de sec-

ciones figurativas, abstractas-figurativas y abstractas que van explorando nuevos modos de interrogación sobre su propia definición como tales.

Detener el proceso de entendimiento parece ser la estrategia elegida por Ciria en una obra como *Visión reconstruida*. El propio título alude a una determinada referencia que, en cualquier caso, no se muestra con claridad, por lo que la contextualización semántica del motivo queda en suspenso, diferida. ¿Cuál es la razón de la distancia que se impone entre nosotros y el texto visual? Lejos de poder establecer vínculos orientados a la identificación, la visión reconstruida a la que alude el cuadro plantea la imposibilidad de la asociación palabra-cosa. No podemos definir esa presencia que centra la composición sino es con un lenguaje estrictamente plástico, aludiendo a su color, texturas o diseño. Éste parece ser el único camino que nos queda, la única posibilidad de activar la palabra, conscientes de que la experiencia humana está estructurada lingüísticamente; pero intuimos que se nos escapan varios significados concretos, tanto el del antes como el del después de la metamorfosis de la forma, pues si la visión es reconstruida, anteriormente tuvo que tener otro aspecto. Entonces caemos en la cuenta, como ha señalado Mercedes Replinger, de que “quizá estemos mirando mal, estemos queriendo reconocer un cuerpo compacto, sin fisuras cuando lo que se nos ofrece es un interior, 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 un cuerpo sin órganos, quizá sea el momento de pensar en unos órganos sin cuerpo”⁵².

Muy próximas a esta concepción plástica orgánica se encuentran *Juego de seducción*, *Abrazo de curvas*, *Entre dos ideas*, *Creo que me duele* o *La amenaza*. Todas configuran un universo formal que se autorregula y dosifica a través de la combinación y que muestra una constante transición reflexiva determinada por los ritmos modulares de la forma y la compartimentación del fondo.

También interviene en este universo una obra como *Habitación de juegos* pero sin embargo el acento sobre la inventio temático-referencial impone también un desgarró en tal poética visual. La tradición iconográfica del interior doméstico se mantiene latente en la obra, y si bien no se debilita una tensa equidistancia con lo abstracto, advertimos la mención explícita de una determinada narratividad. El filtro interpretativo del título y la conexión iconográfica que podemos establecer entre forma-figura humana y fondo-espacio contextual emplazan nuestra mirada hacia la identificación. Incluso la geometría reticular que compartimenta la parte superior de la compo-

⁵⁰ – Sobre la presencia de la simbolización en la pintura afigurativa han reflexionado A. García Berrio y T. Hernández: “Desde un punto de vista semántico-comunicativo, el conjunto de tendencias afigurativas que constituyen el gran núcleo del llamado arte moderno en nuestro siglo, se funda sobre referencias conscientes y subconscientes a alguna forma de realidad. Unas veces será más inmediata y tangible, radicalizada en el sistema de su representación, otras la más recóndita y subconsciente; y en ocasiones la más esencial (...), ni siquiera estas formas más extremas del plasticismo abstracto dejan de cumplir en algún grado –aunque sea mínimo– el fundamento inevitablemente simbólico de las artes visuales”. GARCÍA BERRIO y HERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos, Madrid, 1988, pp. 83 y 84.

⁵¹ – REPLINGER, Mercedes. “El pintor en Nueva York”, en *Búsquedas en Nueva York. Op. cit.*, p. 31.

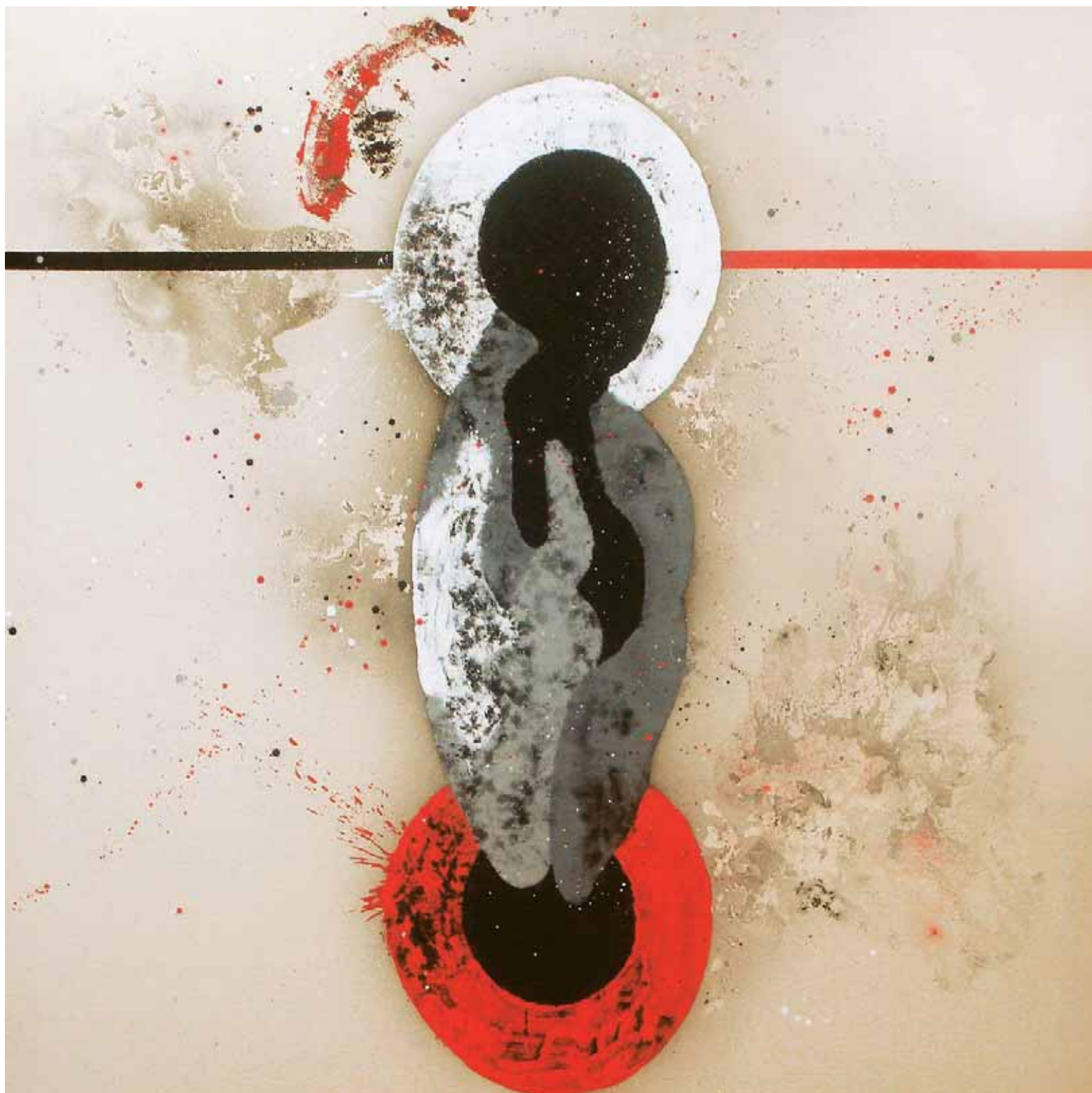
⁵² – *Ibidem*.



Posible figura sobre fondo rojo. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm



Regleta de poemas. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm
(Cortesía Dominique Beny de Martini, París)



Febrero. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

ción se inscribe sin problemas en la mediación simbólica. Pero sobre el sentido del símbolo no hay una última palabra ya que nuestro artista siempre introduce una ambivalencia que activa el pensamiento y la reflexión. En este sentido Ciria reivindica la capacidad de la pintura para plantear una secuencia lógica de interrogantes.

Así ocurre con *Fosfeno de figura*, pieza sumamente original en el desarrollo general de “La Guardia Place”, donde el artista propone un límite en el estado corporal: su propia inexistencia. Vemos una figura humana que no posee órganos, ni cuerpo, ni piel, ni sangre. Como fosfeno, no hay luz real que lo justifique y su presencia se revela como una ausencia que ha sido exudada por la oscuridad. Su sustancia es un accidente, un engaño óptico que el artista trata de estabilizar; este nuevo cruce de temperaturas nos aproxima a una de las características que determinan la obra reciente de Ciria: el carácter crudo y extraño de su pintura.

Ciria, en la actualidad, realiza, según sus propias palabras, una **pintura “rare” (cruda, inacabada)**⁵³ que, sin navegar por el eclecticismo, evita la sensación de rotundidad; ahora, tal posibilidad queda filtrada por un acento inconcluso que dota a su obra de una nueva frescura llena de impulso, en la que aparentemente, cualquier cosa puede suceder. El pensamiento reflexivo del artista es el que abre el camino de esa potencial *no realización* que choca directamente con la unidad de los discursos de las vanguardias utópicas para afrontar un nuevo acento donde la preocupación por la factura se desintegra. Al analizar la pintura actual de José Manuel Ciria contemplamos un desposeimiento de la insistencia en los matices formales –una insistencia que el artista ubica dentro de las coordenadas de la tradición europea–, para virar hacia una formulación menos estabilizada, sugerente por su aspecto *crudo*, que valora ligada a las experiencias pictóricas norteamericanas de dinámica gestual.

Por otro lado, si el artista es la instancia creadora, el espectador se constituye como instancia receptora que participa activamente del significado reajustando y enriqueciendo la lectura del texto visual. En “La Guardia Place” Ciria introduce continuas dudas en el sustento simbólico de la obra que alteran la comodidad de tal reajuste. Ya hemos apreciado aquellas obras figurativas que desestabilizan la claridad de lo narrado, sus obras abstractas dotadas de un palpito figurativo que no llega a concluir, y aquellas otras piezas donde los términos se diluyen en una iconografía inestable. En todos los casos, la ambigüedad del valor semántico contribuye a este aspecto de que la obra no está convenientemente acabada, pues

los términos de la oposición parecen mostrarse con igual densidad; por eso se neutralizan, borran su diferencia, y precisamente eso que escapa a la oposición es lo que se configura como su condición de posibilidad.

Pero existen otros factores que vienen a determinar la pertinencia del adjetivo “rare”. En *La tradición de lo nuevo*, Harold Rosenberg señalaba que en cierto momento el lienzo se convirtió para los pintores americanos en un espacio donde dejar su propia huella, “una arena en la que obrar más que un campo en el que reproducir, reinventar, analizar o *expresar* un objeto real o imaginado. La tela sería lugar para un acontecimiento, no para un cuadro”⁵⁴. La obra actual de Ciria gravita entre la imagen y el acontecimiento, lo uno por lo otro, motivado por lo otro. Este punto de encuentro divergente se genera a partir del interés de Ciria por forzar los mecanismos de la práctica pictórica, ahora a partir de una extraña conjunción entre la tradición vanguardista europea y el formalismo tardío de la abstracción norteamericana; herramientas oxidadas que nuestro artista-*bricoleur* pone en circulación con nuevas consecuencias.

Pintura cruda, inconclusa, donde la retórica del texto visual siempre mantiene el deseo de otros énfasis. En los mitos, nos dice Levi-Strauss, el énfasis “es la sombra visible de una estructura lógica que se mantiene oculta”⁵⁵. Las “rare painting” de Ciria acogen este acento, dando a entender más de lo que aparentemente expresan, como un palimpsesto en potencia porque aún no se ha reescrito.

Estas características continuarán acentuándose cuando el artista inicie la tercera vía de exploración o suite dentro de la serie genérica “La Guardia Place”. Una nueva sección surge ahora del cruce de sus propuestas neoyorquinas con la utilización de soportes que previamente habían servido para proteger el suelo de su estudio durante la creación de otras piezas.

La integración de estos “incidentes casuales elocutivos”⁵⁶ no solamente asumen la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista, quien ya entre 1995 y 1996, realizó “El Jardín Perverso I”, y posteriormente en 2003 “El Jardín Perverso II”, *suites* pertenecientes a la serie “Máscaras de la mirada”, a partir de este mismo planteamiento. El azar, como mecanismo aleatorio que camina libre hacia la superficie, se convertía entonces en el punto de partida de unas creaciones en las que la elaboración pictórica reinventaba aquellas primeras manchas accidentales. La lona plástica pisada y manchada por el eco del ejercicio artístico era reciclada y valorada

⁵³ – Establecemos como posible traducción de “rare” los términos “crudo” e “inacabado” como las dos aproximaciones más coherentes con la intención de Ciria, y con la conciencia de la imposibilidad de traducir sin variar el significado. Dicha heterogeneidad ha quedado patente en *Des tours de Babel* (1985) de Jaques Derrida, donde el autor señala que no hay un original de la traducción, así como no hay traducción sin un resto intraducible; es decir, toda traducción conlleva una ganancia y una pérdida.

⁵⁴ – ROSENBERG, Harold. “The American Action Painters”, *Art News*, LI, nº 8, diciembre, 1952, p. 22. Tomado de SANDLER, Irvin. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Alianza, Madrid, 1996, p. 287.

⁵⁵ – LÉVI-STRAUSS, C. *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 332.

⁵⁶ – GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 23.



Manos. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar una propuesta azarosa dueña, a su vez, de una memoria extraordinariamente ligada al propio artista.

De nuevo, el poderoso acento imprevisible de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es para Ciria el reflejo de una pulsión que es valorada como merecedora de ser investigada. Los datos visuales puestos casualmente *en bruto* sobre el lienzo son susceptibles de ser reubicados como estrategia de *generación de orden* que otorga coherencia formal a la obra. El hecho es que todas esas manchas aleatorias se encontrarán en un primer momento como desorientadas, extrañas, en una relación ambigua entre sí, antes de la complicidad con la disposición visual que elabore el artista. En este cruce que se plantea entre “La Guardia Place” y “El Jardín Perverso” el artista conjuga sin desequilibrios dos casos extremos de azar y control. La operatividad de esta sintaxis es el resultado de una exigente sutileza que logra encontrar lazos no preexistentes de causalidad trenzados por la poderosa iconografía que se integra en este jardín perverso.

Como ya hemos podido constatar el arte de Ciria es el resultado de un continuo apuramiento de las posibilidades de cada parcela de investigación. Una pintura constantemente renovada que en sus últimas exploraciones le ha llevado a investigar acerca del empleo de clorocaucho como pintura sobre láminas de aislante térmico. El aspecto metálico de este soporte se transforma, dentro del proceso emprendido en el taller-laboratorio, en un ámbito que parece sostener y expulsar la materia al mismo tiempo, un mundo de reflejos donde la luz incorpora continuamente vestigios visibles e intangibles. Ciria sigue explorando múltiples maneras de hacer y percibir imágenes, examinando las contingencias de la representación y sometiendo el resultado a manipulaciones inventivas inesperadas. Estas nuevas creaciones se deslizan entre la opacidad y el brillo, un mundo lábil de incesantes intercambios, donde la matriz del sentido nunca queda aislada del todo. Resulta tentador asociar ahora la figura de nuestro artista con la de un alquimista por su capacidad de crear unas obras que parecen estar siempre en pleno proceso de transformación, temblando en el espacio, mutación en Arte de los materiales más insospechados.

Pero tal vez lo más sorprendente de esta última *suite* es que nos sitúa ante una nueva vuelta de tuerca acerca de los paradigmas imaginativos del tiempo y la memoria, cuya importancia central en el discurso de nuestro artista ya hemos señalado con anterioridad. Este material soporte, lámina de aislante térmico, es tan inestable como la imagen que sobre él se puede reflejar; posee, además, una superficie propensa al

desgarro, lo que nos descubre una nueva conciencia aporística por parte de Ciria en su relación con el tiempo. Se trata ahora de plantear un esquema contrario al de la perduración, interés que había determinado la indagación técnica del pintor desde los inicios de su trayectoria y que le consolidó como un brillante experimentador de los múltiples niveles de operatividad efectiva entre soportes y materiales pictóricos. Pero ahora es el fluir mismo del accidente futuro el que le sorprende y le invade: la posibilidad de incluir la intemperie del tiempo sobre la materia, el reconocimiento de que una leve presión sobre este nuevo soporte, un rasguño casual, una temperatura excesiva o una tensión mal controlada, pueden herir la piel del cuadro sin posibilidad de suturación. Se trata de un breve y fugitivo instante, anudado al escurridizo terreno de lo posible, pero que es preciso nombrar ante la incertidumbre del tiempo restante.

Entonces, ¿por qué no evitar este soporte? ¿Qué sentido tiene hacer merodear a este fantasma? Más inquietante tal vez que estas preguntas, y a la vez respuesta a ellas, es el hecho de que un artista tan interesado por la perduración material de sus obras se involucre ahora en una preocupación temporalista que desacraliza lo eterno y que cede ante lo mutable. Volvemos entonces a interrogarnos: ¿se trata, tal vez, de una expresión del cinismo posmoderno, un tropo banal? No, y tampoco un audaz juego experimental como el que realizara en su serie “Mnemosyne” (1994), donde las piezas se autodestruían por completo sobre el bastidor por medio de procesos químicos. Ahora encontramos una nueva actitud que se enfrenta de lleno a la idealización de la obra concluida para revertir positivamente sobre el carácter *preformativo*, crudo y extraño de su pintura. Esta proyección de lo visible hasta el margen de la incógnita sugiere, a su vez, una derivación hacia múltiples desenlaces posibles, algo a lo que, por otra parte, está sujeta toda producción humana (cualquier fenómeno inscribe en su identidad la posibilidad de la transformación, modificación o destrucción). Pero al cuestionar desde el origen del proceso creativo los principios de sujeción a lo perdurable Ciria elude una identidad nuclear para la obra pictórica, ya que ésta se hallaría desde su propia génesis determinada por un devenir en suspenso.

La esencia del devenir es, para Deleuze, la unión de dos sentidos, “del futuro y del pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado e insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto”⁵⁷. Lo detenido se diluye bajo el prisma del acontecimiento, lo que parece implicar un desarrollo temporal inherente a la obra misma. Pero a diferencia del performance, la acción o el happening, donde el privilegio de lo procesual otorga relevancia a la experiencia del acontecimiento frente



a la presencia material de la obra, esta nueva *suite* de Ciria no busca resolverse en el estricto presente y con independencia de su especificidad como pintura. Hablamos por tanto de la posibilidad de modificación en el futuro más que de un tiempo mensurable en desarrollo. Pero, ¿hasta que punto es pertinente hablar de lo que aún no ha sucedido? La inclusión de esta perspectiva es inoperante –podríamos contraargumentar– en el ámbito de la percepción, esto es, *grosso modo*, el vínculo entre el sujeto y el objeto. Sin embargo, la precariedad del material activa la incertidumbre con respecto a las perspectivas de alteración y caducidad de una obra que además, por su resolución formal ya analizada en estas páginas, genera una sensación de inacabada crudeza. De este modo, la percepción siempre vendrá condicionada por la renuncia a una totalidad, o lo que es lo mismo, por el rechazo de la utopía del tiempo cero promovida por las vanguardias; apuramos ahora una mirada que revela algo que parecía estar negando: el tiempo de la percepción ya no es singular, tendente al instante, sino que se abre a un nuevo régimen que se temporaliza internamente (la pintura susceptible de expandirse también desde dentro).

Como el lector habrá podido apreciar, seguimos planteando una afirmación del cambio antes de que éste suceda. Una hipótesis que es, digámoslo de una vez, la excusa de un pensamiento conceptual que quiere sustituir el orden único de la representación por un argumento hasta ahora lavado en la producción reciente de Ciria: frente a la estaticidad inmóvil de un espectador acostumbrado a dominar visualmente un mundo enmarcado y objetualizado en el soporte plástico, el artista propone una mirada que descongele lo singular y abra nuevas relaciones que se interroguen acerca de la problemática temporal de la imagen plástica. Ciria se sitúa de nuevo en un lugar de crisis, de límite formal y conceptual, que quiere habitar la intemperie del tiempo de la materia a través de un soporte que vibra con el registro pulsional de nuestro encuentro; esto es, con aquella mirada que convoca a la medusa petrificante⁵⁸ pero que irremediablemente transita por el camino de lo mutable y lo perecedero ante la experiencia de su fragilidad. Fue Freud quien reflexionó sobre este último aspecto al señalar que el valor de lo perecedero conlleva un valor de rareza en el tiempo y que “las limitadas posibilidades de gozarlo lo toman tanto más precioso” para, inmediatamente después, señalar: “el valor de cuanto bello y perfecto existe sólo reside en su importancia para nuestra percepción; no es menester que la sobreviva y, en consecuencia, es independiente de su perduración en el tiempo”⁵⁹. Para advertir el alto valor que asignamos a nuestra experiencia concreta, independientemente de su carácter singular e irrepetible, no universal, quizá no esté de más recordar las pala-

bras del replicante Roy en la escena final de *Blade Runner*, quien ante la inminencia de su “desconexión” declara: *Yo he visto cosas que vosotros no creeríais... Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia...*

Como composición, esta pintura se halla condicionada por su propia contradicción, por la otra pintura que aún no es. La herida sobre su piel modifica la acción del pintor como creador único de la imagen; la incisión, la rotura, la perforación, como marcas que el tiempo deja, eran algunas de las herramientas con las que Tàpies emulaba el paso del tiempo. Ciria opera sobre las planchas de aislante térmico invirtiendo esta estrategia: si Tàpies utilizaba estos recursos desde un proceder evocativo, no compositivo, “como si fueran naturales, sin hacer explícita su artificialidad”⁶⁰, Ciria admite la tensión entre el accidente natural y la concepción plástica como germen y excusa para una nueva intervención. En otras palabras, si un desgarró ajeno a la voluntad del artista desestabiliza la lógica compositiva, y ante la imposibilidad de la corrección de éste sobre el material original, será entonces necesario proyectar una nueva herida que reorganice la estabilidad de la estructura. Pero esta opción sólo parece tener sentido si la obra permanece accesible al artista en el momento del accidente; de lo contrario, sería necesario que éste se trasladara hasta aquel espacio donde la obra esté ubicada para operar una cirugía pervertida, aquella que busca la belleza en el nacimiento de una llaga que rime con la anterior. Una suerte de “work in progress” irrealizable que apura una estética de la degradación llevada hasta el extremo, esto es, a la multiplicación de heridas y a la destrucción total de la imagen plástica, a la plenitud por medio de la aniquilación.

“Hay días que me gustaría molestar a los transeúntes, agitando un buen cuchillo. (¿Cómo conseguir pintando el mismo efecto)?”⁶¹, reflexionaba hace unos años el propio Ciria. En esta última serie parece haber encontrado una estrategia para activar una perplejidad traumática definiendo el cuerpo del cuadro como el primero en dar el grito. Cuando intentamos definir el momento en el que se produce esta conciencia de una profunda crisis en el observador nos vemos seducidos por la idea de que esa mirada extrañada no se detiene ante el cuadro; al contrario, se ha encarnizado frente a este objeto perverso y problemático, y en consecuencia, peligroso. Es una manera de convocar –que no la única, como más tarde tendremos ocasión de analizar– al Dr. Zaius, ese juez latente en nuestro juicio estético, ante la subversión de lo normatizado, de lo esperable y, por tanto, de lo regulado como propio de un cuerpo.

“La ley no es el pecado, pero yo no conocí el pecado hasta que no conocí la ley”⁶².

58 – “La cabeza degollada de Medusa bien podría simbolizar el triunfo sobre la metafísica de la representación, pues vence a la mirada que fija en una imagen lo contingente y lo dinámico”. ÚBEDA FERNÁNDEZ, M^a Elena. *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. Tesis doctoral inédita. Granada, 2005, Universidad de Granada, p. 267.

59 – FREUD, S. “Lo perecedero” en *Obras completas*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

60 – BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 284.

61 – CIRIA, J.M. “Retazos (El miedo al rojo de las bestias)”, texto inédito recogido en ABAD, Vidal. *Pintura sin héroe*. Op. cit., p. 260.

62 – San Pablo, *Romanos*, VII, 7



Máscaras sobre paisaje. Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm

Post- géneros

En 1984 Pat Steir (New Jersey, EE.UU., 1940) presentaba la obra *Brueghel Series: A Vanitas of Style*, compuesta por 64 cuadros, cada uno de los cuales aludía a un estilo pictórico desde el Renacimiento hasta los años ochenta. Todos juntos configuraban una imagen de un jarro con flores que había pintado Jan Brueghel en 1599. A partir de esta práctica apropiacionista, Pat Steir atacaba la modernidad desde dos frentes muy determinados: por un lado, intentaba romper con la idea de linealidad progresiva de la Historia y, por otro, con la concepción de compromiso con un estilo. Pero además, convertía a los componentes en piezas de un gran puzzle donde, finalmente, todo se subordinaba a la definición de un género artístico tradicional: un sencillo bodegón floral.

Desde la imposibilidad de lo absoluto en el arte de la representación, Franz Ackermann (Neumarkt, Alemania, 1963) viene realizando, desde principios de los noventa, y con técnicas clásicas (acuarela, dibujo, pintura mural) unos paisajes o, más concretamente, “mapas mentales” donde no busca crear una cartografía específica, sino una suma de evocaciones heteróclitas que se conjugan en una estructura fragmentada. Este modo de actuación, donde abstracción y figuración

establecen un complejo diálogo dinamizado por un cromatismo psicodélico, alcanza un complejo grado de síntesis entre lo real y lo mental en su aproximación al entorno urbano.

La pareja artística formada por Markus Muntean (Graz, Austria, 1962) y Adi Rosenblum (Haifa, Israel, 1962) realizan obras protagonizadas por figuras de jóvenes adolescentes a través de una técnica tradicional, que abunda en las disposiciones clásicas de perspectiva y composición, e incluso adoptando tipos iconográficos derivados de la imaginería religiosa.

Cuando en el año 2000 se inauguró la Tate Modern de Londres, Lars Nittve, primer director del espacio, decidió adoptar la polémica decisión de presentar los fondos de la exposición permanente de un modo alternativo a la ordenación cronológica, optando por dividirla en los cuatro grandes apartados temáticos delimitados por los géneros académicos: pintura de historia, paisaje, bodegón y figura (desnudo). Recientemente reorganizada a través de otros nuevos cuatro ejes, aquella primera división supuso, sin embargo, no sólo una nueva concepción museística, sino la puesta en evidencia de cómo los géneros habían sobrevivido a lo largo del siglo XX.



Nueva bañista de formas redondeadas

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Malabares

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Los géneros, instaurados a partir del siglo XVI, asociados con la tradición artística y con los sistemas de representación ilusionista, han sido uno de los principales núcleos de esta tradición sobre los que los creadores contemporáneos han mostrado constantemente su irreverencia. Una vez acabadas la jerarquización de la realidad y las categorizaciones anticuadas, la persistencia de estos motivos iconográficos en la pintura actual debe ser planteada desde otro modelo de análisis: la restitución de modalidades temáticas ligadas a la figura, el paisaje, el bodegón o la pintura de historia en la obra de arte actual, no plantea una línea de supervivencia heroica de los géneros, sino que abre un nuevo campo de investigación donde la pertinencia de estas iconografías oscilará, generalmente, entre la revisión irónica (Muntean/Rosemblum), el mestizaje iconográfico (Franz Ackermann) y/o la alteración de sus regularidades formales (Pat Steir).

La historia de la pintura contemporánea puede escribirse en parte aludiendo a la superación de los códigos de la perspectiva, las propiedades de la pintura de caballete y las convenciones de los géneros. Como ha señalado Geoffrey H. Hartman, en el arte contemporáneo “cuando intervienen las reglas o las normas, lo hacen



Abrazo de curvas

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

sobre todo como complemento para ser violadas”⁶³. Por ello mismo si los géneros han jugado un papel determinante en la transmisión de la autoridad, de la norma, también lo han jugado en la generación de la insubordinación y el conflicto.

Utilizados como herramienta para organizar la imagen del mundo, eligiendo los temas valorados como más adecuados y estableciendo cómo deben representarse, los géneros propondrán una suerte de simulacro del mundo. La pintura contemporánea buscará superar tales constricciones situadas en una zona de fricción en ocasiones compleja de eludir, esto es, las relaciones que los géneros establecen entre temas y modalidades formales. De este modo, los cuadros de Chuck Close serían retratos pero al mismo tiempo alterarían las normas marcadas por el género tanto por la cantidad de información topográfico-descriptiva como por el gigantesco formato⁶⁴. De hecho, el propio artista ha explicado que el tamaño de sus cuadros funciona también como recurso para obligar al espectador a mirar la pintura más allá de su concepción como tema iconográfico⁶⁵.

Visión reconstruida

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

⁶³ – Tomado de JULIUS, A. *El arte como provocación*. Destino, Barcelona, 2002, p. 221.

⁶⁴ – CARRERE, A., y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Op.cit., p. 210.

⁶⁵ – “Para resaltar esto, llegué a considerar colgar mis retratos invertidos, aunque me hubiera convertido en Baselitz, sólo con la intención de que la gente los viera como pinturas”, en VICENTE, Mercedes. “Chuck Close, Reinventar el retrato”, *Lápiz*, nº 145, 2000, p. 44.

En el espacio fragmentado y mutable de la pintura actual, con su inabarcable amplitud de miras, el género artístico, cuando se hace presente, ha perdido su definición tradicional. Ésta se verá trastocada por un contexto artístico, social y perceptivo completamente nuevo que difumina aquella visión antropocéntrica que trataba de responder a los interrogantes *quién, dónde y con qué*. Los artistas han logrado desautorizar a los géneros como condicionantes formales o jerárquicos hasta volverlos casi irreconocibles. Su contorno ha sido violentado, alterado, se ha derruido su retórica clásica, pero no se han borrado totalmente pues ha quedado latente su huella: “cuando en nuestro mundo se apela al género, se hace siempre como un límite desafiado; y desafiado, además, en todas las acepciones convencionales que tuvo históricamente el género, que, de esta manera, ya nunca es nada en sí, ni por sí, sino precisamente en tanto que «fluido», algo en permanente tránsito: nunca, por tanto, «género», sino propiamente «transgénero» o constante transgresión de cualquier género”⁶⁶.

Sea cual sea la situación exacta del género en la pintura actual –no es este el lugar para dilucidarlo en todas sus implicaciones–, lo cierto es que su pérdida de ortodoxia así como la mixtura y heterogeneidad de sus recuperaciones nos sitúan en un

horizonte nuevo que Calvo Serraller delimita con el prefijo “trans” y que nosotros, por razones que a continuación indicaremos, vamos a señalar con “post” a la hora de aproximarnos a la obra de José Manuel Ciria.

La crítica contemporánea ha utilizado de manera recurrente definiciones caracterizadas por estos dos prefijos. Frente a la partícula “post”, que indica el final de algo y, a la vez, la aparición de lo nuevo que surge de ese mismo final, el prefijo “trans” implica “transformación, dinamismo, atravesamiento de algo en un medio diferente; ese algo que va «a través de», no se estanca, sino que parece alcanzar un estadio posterior, conlleva por lo tanto la noción de transcendencia”⁶⁷.

En el caso de Ciria, y al hilo de sus recientes indagaciones en torno a las estructuras básicas tensionales de una obra pictórica⁶⁸, muchas de las características formales que definen al género como tal sí tienen valor: la ordenación de los elementos, la composición, o el modo en que estos interpelan al espectador forman parte de su revisión reflexiva de los géneros, planteada de manera intermitente pero continuada desde el inicio de su trayectoria.



Entre dos ideas (Versión I)

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Juego de seducción

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

⁶⁶ – CALVO SERRALLER, F. *Los géneros de la pintura*. Taurus, Madrid, 2005, p. 363.

⁶⁷ – RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. “Transmodernidad; La globalización como totalidad transmoderna”, *Revista Observaciones Filosóficas*. Agosto, 2006. Artículo disponible en www.observacionesfilosoficas.net/transmodernidad00.pdf

⁶⁸ – Sobre la importancia de esta indagación conceptual, que el artista ha denominado Dinámica de Alfa Alineaciones, hacemos una amplio estudio en último capítulo de este escrito.

De este modo, la actitud de Ciria con respecto a la figura, el paisaje y el bodegón no busca la transformación para alcanzar un estadio posterior, sino que permanece ligada a la naturaleza visual de diversas tradiciones pictóricas ya finiquitadas para desentrañar los engranajes que, por un lado, las conforman como mecanismo intelectual y, por otro, revelan los modos de recepción e interiorización que éstas han provocado en el observador.

El recurso de la memoria cultural en la obra de Ciria sirve para impulsar un paisaje denso: como ocurría en sus figuras *malevicheanas*, la estrategia no es la simple apropiación, sino una acción creadora que asume y expande la poética subyacente de un camino ya iniciado. Pero la presencia de elementos semánticos de proximidad referencial a la figura, el paisaje o el bodegón, no es llevado a cabo desde una relación mimética: el tema iconográfico se espesa, se vuelve opaco, impuro, desligado de cualquier racionalismo sistemático... su formulación queda aparentemente a medio hacer.

Liberada la materia de sus propios accidentes, como hemos visto a lo largo de la serie “La Guardia Place”, en muchas ocasiones será el título quien intervenga en el

reconocimiento. En otros casos, la supervivencia de una determinada disposición compositiva abrirá la tensión identificadora. Figura, paisaje y bodegón sobreviven en la pintura de José Manuel Ciria, pero bajo otra función, la que ha determinado el tiempo actual y la memoria activa; han pasado a ser *post-géneros*.

En su aproximación al bodegón, José Manuel Ciria parece desplazar las posibles concepciones simbólicas del mismo⁶⁹ y acoge la supresión de los recursos descriptivos de forma y espacio. Del género, por tanto, sólo queda su estructura reducida a un mapa de relaciones dispositivas que no busca la equivalencia mimética. En la obra *Tabla de elementos*, José Manuel Ciria mantiene la esencia normativa del bodegón, esto es, la meditada colocación de los *objetos* sobre una *mesa*⁷⁰. Ya en 1954 Rudolf Arnheim había señalado: “En las grandes obras de arte, la significación más honda es transmitida de forma poderosamente directa por las características perceptuales del sistema compositivo”⁷¹. Y si bien la concepción de Arnheim plantea destacables limitaciones a la hora de explicar la obra artística⁷², para un creador la relación inmóvil entre los objetos colocados sobre una mesa ofrece un fructífero punto de partida “cuando lo relevante es el ensayo, la prueba, el estudio”⁷³, tal como demostró el interés de las primeras vanguardias por el género del bodegón, convertido entonces en un auténtico laboratorio de reflexiones formales.

En *Tabla de elementos* la disposición de los diversos signos plásticos se distribuye en dos ámbitos o soportes: el más amplio incorpora una estructura negra, como si aquella penumbra que determinaba el fondo en numerosos bodegones barrocos hubiera solidificado sus límites. Más estrecho en su dimensión, el estrato compartimentador inferior apenas parece capaz de sostener en su superficie los tres signos que se establecen –o flotan– sobre él, proyectándose más allá del espacio que el soporte delimita; recurso, por otro lado, recurrente en la tradición del género como estrategia generadora del *trompe l’oeil*.

Tanto la existencia de dos niveles dispositivos como la presencia de objetos que se proyectan en el espacio son recursos que podemos contemplar, por ejemplo, en *Los Embajadores* (1533) de Hans Holbein el Joven, obra que ha pasado a la historia de la pintura, además de por su indiscutible calidad, por ser uno de los retratos más tempranos con dos figuras de cuerpo entero y de tamaño natural, y –en lo que a nosotros respecta– por el misterio latente que actúa en la anamorfosis que centra la escena.



Reflejos sobre el cristal

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Qué queréis cenar (Versión I)

Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

69 – Así ocurre en sus aproximaciones dentro de “La Guardia Place”, si bien el artista ha recuperado el sentido de transitoriedad material que caracterizó la lectura moral del bodegón en el Barroco en piezas anteriores como *Vanita (Llévate y anda)*, de 2001, sorprendente creación donde es la propia historia de la pintura –con alusiones que van desde la pintura holandesa del XVII hasta las creaciones de Yves Klein– la que revela su fugacidad.

70 – Una colocación tan esmerada en la tradición del género que ha hecho observar que artistas como Sánchez Cotán posiblemente utilizaron *ratios* matemáticas para la organización de los objetos representados. Véase CALVO SERRALLER, F. *Op. cit.*, 292.

71 – ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma, Madrid, 1979, p. 500.

72 – Véase a este respecto FURIÓ, Vicenç, *Ideas y formas en la representación pictórica*. Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 47-54.

73 – ABAD VIDAL, J.C. *Ciria. Pintura sin héroes*. T.F. Madrid, 2003, p. 89.





La amenaza. Serie *La Guardia Place* (Suite *Winter paintings*). Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Tabla de elementos. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm
(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto)

Durante el transcurso de uno de sus seminarios, Jacques Lacan somete a los asistentes a una sencilla prueba para aproximarles a su concepción de la mirada; les entrega una reproducción de *Los embajadores* para que la observen con detenimiento y, tras unos minutos de disertación sobre la perspectiva geometral, les pregunta: “¿Cuál es ese objeto extraño, en suspenso, oblicuo, que está en primer plano, delante de los dos personajes? (...) No pueden saberlo –y desvían la mirada, escapando así a la fascinación del cuadro–”⁷⁴.

La fama que ha alcanzado la pieza de Holbein hace que pocos hoy no sepan que esa curiosa forma distorsionada que se extiende sobre el pavimento, enmarcada por los dos retratados, es una excepcional anamorfosis de una calavera que sólo recupera su posición *correcta* al ser mirada desde los extremos de la tabla. “Veremos entonces –dirá Lacan– dibujarse a partir de ella [la mirada], no el símbolo fálico, el espectro anamórfico, sino la mirada como tal, en su función pulsátil, esplendente y desplegada, como en este cuadro. Este cuadro es, sencillamente, lo que todo cuadro, una trampa de cazar miradas. En cualquier cuadro, basta buscar la mirada en cualquiera de sus puntos, para, precisamente, verla desaparecer”⁷⁵.

Más tarde habremos de volver sobre esta reflexión donde Lacan anticipa una mirada que no parte del sujeto sino del propio objeto. De momento consideremos la obra *Tabla de elementos* desde la negación de los mismos recursos que la anamorfosis de la obra de Holbein –negación de la óptica geometral, de su ubicación lógica en el espacio y de la referencialidad mimética aparente–, para desvelar que nuestro artista ha ampliado el misterio *fascinante* de la calavera a la totalidad de la composición. En *Los embajadores* el espectador debe desplazarse para la alcanzar la correcta contemplación y significado de la obra. Ciria propone también un desplazamiento, pero no físico –ya que el artista no está planteando una simple anamorfosis–; ahora no se trata de restituir la forma, sino de restituir nuestra percepción, acelerar su intensidad y, con ello, nuestra búsqueda de lo que el artista en realidad nos ofrece.

Más compleja y dinámica es la relación que José Manuel Ciria ha establecido con relación a la figura y retrato. Lo irónico del título *Veinte años para volver a pintar un desnudo femenino* esconde también una verdad: es exactamente el tiempo que ha pasado desde que el artista realizara sus últimos desnudos femeninos, fechados en los años 1986 y 1987, y dotados de un fuerte acento neoexpresionista característico de su estilo por aquellos años.

En el contexto de su reciente vuelta a la iconografía referencial, la figura se ha planteado –ya lo hemos visto a través de las series “Post-Supremática” y “La Guardia Place”– como un estímulo para la libre interpretación que, aún en su vertiente más figurativa, se orientará hacia la definición de los rasgos esenciales del contorno de un icono sometido a diversos niveles de *metamorfosis*.

Una vez desintegrada la apariencia morfológica y, con ello, la idea de sujeto concreto y su *ser en el mundo* –como decía Merleau-Ponty–, la figura pierde el anclaje de su identidad. En *Veinte años para volver a pintar un desnudo femenino*, Ciria resuelve la figura con un dibujo de línea y algunos rasgos descriptivos escuetos creados por la luz que incide sobre la piel de un yo opaco; de este modo, el artista parece definir la imagen a partir de los vestigios ruinosos del tiempo y la memoria, esto es, del funcionamiento cognitivo de la mente humana que no puede almacenar y olvidar gran parte de nuestra información referencial.

En obras como *Mujer extraña*, *Bañista*, *Nueva bañista de formas redondeadas*, *Contorsionista I* o *Contorsionista II*, acentúa la metamorfosis que determina la pérdida prácticamente absoluta del reconocimiento y la superposición de las formas versátiles sobre las fijas, junto a una compleja tensión en la ambigüedad del significado a la que ya nos hemos referido. En definitiva, la proyección de José Manuel Ciria sobre el género de la figura-retrato se resuelve desde lo que Rosa Martínez-Artero titula –entre signos interrogantes– nuevas construcciones del sujeto: “un sentimiento profundamente arraigado de contingencia y fragilidad (lo no definido), en oposición a la seguridad otorgada por la denominación (el orden jerarquizador del «uno»), produce un sujeto-«yo» de difícil descripción pictórica”⁷⁶. Tal dificultad surge, en la obra de Ciria, porque se trata de un cuerpo atravesado por lo múltiple, por el descuartizamiento, “órganos sin cuerpo, piel sin carne”⁷⁷.

Respecto al paisaje José Manuel Ciria ha desarrollado experiencias de diverso alcance a lo largo de su trayectoria, si bien serán las obras presentadas en la exposición “Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje” (2000), el punto álgido en la interacción con este género. En aquella ocasión, el artista se aproximaba a un paisaje concreto pero no para reproducirlo desde la contemplación, sino para sugerir los estratos que tal visión dejó en su memoria a través de una constante preocupación por la luz: “por consiguiente, para Ciria no se trató jamás de reproducir, o sea, de traducir la física en arte, sino de dejar que, a partir de una analogía

⁷⁴ – LACAN, Jacques. *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis: seminario XI*. Barral, Barcelona, 1977, p. 95.

⁷⁵ – *Ibidem*, p. 96.

⁷⁶ – MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Barcelona, 2004, p.261.

⁷⁷ – REPLINGER, Mercedes. “El pintor en Nueva York”. *Op. cit.*, p. 32.

formal «encontrada» al modo duchampiano, su modo de operar se constituya en fórmulas de derivación de los sentimientos almacenados en su memoria tras su recorrido por el parque⁷⁸.

Frente a la exuberancia de matices de aquellas composiciones, en la obra reciente de José Manuel Ciria tanto el interés por el signo plástico como por la ausencia de contexto han conducido a una notable reducción de las variantes dispositivas de lo que podemos entender como paisaje. Acentúa ahora el artista la idea de éste como

un recorte de la mirada, espacio intelectualizado y modular que huye del absoluto de la Naturaleza para revelarse como lo que realmente es, una “construcción cultural”⁷⁹ que nuestro artista revela, como el último Miró, a través de líneas y signos escasos en un vacío sólo animado por puntuales huellas del gesto.

Una obra como Máscaras sobre paisaje nos muestra el alto grado de despojamiento figurativo, volumétrico y cromático que el artista aplica a las franjas horizontales superpuestas, recurso que con escasas variantes encontramos en numerosas piezas de la serie “La Guardia Place”.



La insoportable espera (Versión I). Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm

El acusado formato horizontal –frente a la regularidad cuadrangular del resto de las piezas– y la presencia de una huella compartimentadora que actuaría como línea de horizonte convierte, pese a lo ambiguo del título, a *Penélope l’amour* en un complejo y bellissimo post-paisaje. No hay signo que represente (sustituya) a un espacio determinado de la naturaleza; encontramos, eso sí, una gran presencia central cuya estructuración morfológica se evoca entre sí, se rodea, fluye, se desliza, se revela y se esconde tras la línea de horizonte... no hay indicios suficientes para concretar qué hay tras esa referencia plástica. Nosotros apostamos por la naturaleza, pese, o precisamente porque “la obra de arte es incapaz de reflejar o documentar una naturaleza que pueda ser concebida como algo previo a la propia aproximación humana, puesto que la naturaleza es el reflejo de una idea, es decir, la consecuencia de una ideación y/o de un discurso”⁸⁰.

78 – LÉPICOUCHÉ, Michel Hubert. “Desde la luz de Monfragüe hasta el color en los cuadros de José Manuel Ciria”. *Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, marzo-mayo, 2000, p. 55.

79 – “El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar”. MADERUELO, Javier. *El Paisaje. Actas del II Curso Huesca: Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, p. 10.

80 – PÉREZ, David. “El documento incierto: la naturaleza entre el signo y el artificio”. PERÁN, Martí y PICAZO, Glòria (editores), *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Consorci del Museo d’Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 235.



Sobre la mirada

o cómo invocar

al

Doctor
Zaius

Las complejas líneas divisorias planteadas por Ciria en su pintura actual y que tan difíciles resultan de trazar por su movilidad, nos hablan, en última instancia, del empeño del artista por repensar continuamente los mecanismos de su pintura. Un repensar desde el principio, que se revela con la vuelta del artista a determinados recursos y temas de sus inicios pictóricos, que dibuja su trayectoria como un círculo con el tiempo como perímetro. De esta compleja revisión surgen nuevas dimensiones creativas, como lo que hemos determinado en llamar “rare paintings” para aludir a un tipo de construcción pictórica que queda en estado crudo, inacabada, donde el artista sitúa su obra entre la imagen y el acontecimiento como estrategia consciente de extrañamiento plástico y significacional. También nos hemos encargado de analizar los “postgéneros”, nuevas construcciones para la decodificación de los datos sensibles del mundo establecidos por la tradición pictórica. Hablar de la complejidad de su pintura en este momento de su trayectoria implica también reflexionar sobre la hipotética actitud del espectador ante tales obras.

Ciria, completa e irónicamente banal como parece tocar a este momento, nos comentaba recientemente en una conversación: “Quiero que el espectador de mi obra se convierta en el Doctor Zaius de *El Planeta de los Simios*, en donde sienta vértigo, miedo, desconfianza, y ganas de matarme por ser de otro planeta, suponer una amenaza y pintar estos cuadros”⁸¹. Si indagamos en la reflexión latente que esconde esta broma cinéfila, lo que Ciria reclama es la idea del cuadro como “campo de minas que apela a algo más que a la mera contemplación”⁸². Espera, pues, una reacción que altere la deposición de la mirada, una respuesta a una apelación dramática, como la que Freud recoge en *La interpretación de los sueños*: “¿(...) acaso no ves que ardo?”. Pero empecemos por analizar la propia mirada como objeto perdido de la pulsión escópica.

Lacan aborda el estudio de la mirada en el capítulo “La mirada como *objeto a* minúscula” del Seminario XI, donde llega a definir la pintura/cuadro –ya lo hemos señalado anteriormente– como una *trampa para la mirada*. Pero debemos preguntarnos ahora, ¿qué es la mirada para Lacan? Éste distingue entre el ojo y la mirada, “esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico”⁸³. Siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, éste sitúa la mirada ajena al sujeto –“somos seres mirados”⁸⁴– para ubicarla “en el espectáculo del mundo”⁸⁵.

En un determinado momento del seminario, el doctor dibuja sobre la pizarra el clásico cono de la visión que emana desde un punto geométrico (sujeto) y que conforma un espacio real, táctil, transitable, que culmina en el objeto. Pero este espacio geometral de la visión es valorado por Lacan como un asunto de demarcación espacial, no visual, hasta el punto de que “un ciego lo puede perfectamente reconstruir, imaginar”⁸⁶. A este modelo Lacan opone otro complementario a través del cual podremos aprehender lo que se escapa en la estructuración óptica del cuadro; de este modo, superpone al primer cono otro inverso, en el que el vértice surge del propio objeto (punto de luz) y que genera un espacio pulsátil, donde la luz se refracta y difunde, y que a la postre configura la imagen-cuadro.

De la interrelación de los dos conos surge un desplazamiento en la posición del sujeto (antes, cuando sólo valorábamos el primer cono, situado en el vértice del campo perceptivo) para ubicarse en un afuera que está, a su vez, en el centro mismo del sujeto. Por tanto, el sujeto está también bajo la mirada del objeto, es espectador e imagen: “En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro”⁸⁷. De un lado, el sujeto ve, mientras que, de otro, se encuentra con la mirada.

De la superposición de los dos conos surge un punto intermedio que sirve como elemento mediador entre sujeto y objeto, y que Lacan denomina *pantalla-tamiz*, un término ambiguo que ha dado lugar a diversas interpretaciones. Rosalind Krauss sitúa al sujeto en la posición de pantalla-tamiz: “nosotros somos el obstáculo –Lacan emplea el término «pantalla»– que, bloqueando la luz, produce la sombra. No somos más que una variable en una óptica que jamás lograremos dominar”⁸⁸. Para Hal Foster el sujeto es un agente de la pantalla-tamiz, no uno con ésta, a la que define como “la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. Llámese las convenciones del arte, los esquemas de la representación, los códigos de la cultura visual, esta pantalla-tamiz *media* la mirada del objeto *para* el sujeto, pero también protege al sujeto de esta mirada del objeto. Es decir, capta la mirada, (...), y la *doma* hasta convertirla en una imagen”⁸⁹.

También agente de la pantalla-tamiz es el *cuadro* que actúa como trampa para la mirada. Pero esa mirada que atrapa el cuadro no es la mirada del sujeto, sino la mirada salvaje del mundo, por lo tanto, “el arte es una estrategia que pertenece

El sombrero de Malevich. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona. 200 x 200 cm

⁸¹ – Conversación de José Manuel Ciria con Carlos Delgado.

⁸² – CIRIA, J.M. “Signo sin orillas”, en ABAD VIDAL, J.C. *Ciria. Pintura sin héroe*. Op. cit., p. 242.

⁸³ – LACAN, Jacques. Op. cit., p. 81.

⁸⁴ – *Ibidem*, p. 82.

⁸⁵ – *Ibidem*.

⁸⁶ – *Ibidem*, p. 93.

⁸⁷ – *Ibidem*, p. 103.

⁸⁸ – KRAUSS, R. *El inconsciente óptico*. Tecnos, Madrid, 1993, p. 198.

⁸⁹ – FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid, 2001, p. 143.



Crucifixión. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Creo que me duele. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

a lo *simbólico* para atrapar una cosa (la Cosa, *das Ding*) que pertenece a lo Real. Una estrategia ideada por el hombre para (con)formar la mirada. Por eso se dice que es una trampa para la mirada, porque de algún modo esa mirada del mundo, esa mirada real, que está fuera (pero que también está dentro), queda allí «mostrada». Eso muestra lo que no es mostrable. Por lo tanto: «de-muestra», enseña que aquello que muestra no es mostrable, que aquello que se muestra es tan sólo una señal: un «señuelo», dirá Lacan⁹⁰.

La mirada se define como algo que no atañe al órgano ojo y, a su vez, como una ausencia, objeto de la falta y causa del deseo; ¿y el cuadro, entonces, se presenta para Lacan simplemente como una trampa de cazar miradas? El cuadro detiene en un punto visible la mirada del mundo a la vez que intenta saciar la pulsión escópica, el deseo de mirada, como un alimento para el ojo: “Podría pensarse que el pintor, como el actor, busca metérsenos por los ojos, que desea ser mirada. No lo creo. Creo que hay una relación con la mirada del aficionado, pero más compleja. A quien va a ver su cuadro, el pintor da algo que, al menos en gran parte de la pintura, podríamos resumir así –¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve esto!–. Le



Fosfeno de figura. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

da su pitanza al ojo, pero invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas. Ese es el efecto pacificador, apolíneo, de la pintura. Se le da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada⁹¹.

Esta última reflexión ha sido el punto de partida de teóricos como Hal Foster para señalar que gran parte del arte contemporáneo rechaza este viejo mandato de pacificar la mirada. A través de la vinculación de lo abyecto, lo traumático y lo obsceno con la mirada tal y como es concebida en el esquema perceptivo descrito por Lacan, Foster sugiere que artistas como Cindy Sherman, Kiki Smith, Andres Serrano, Robert Gober, Paul McCarthy o Mike Kelly, consiguen rasgar con el “realismo traumático” de sus obras la pantalla-tamiz, lugar de mediación entre el sujeto y la mirada.

Pero frente a esta estrategia de lo excesivo existen otros caminos para la *decepción de la mirada*. En este sentido se ha expresado Miguel A. Hernández Navarro al señalar que el arte delimitado por Foster presenta tan sólo una cara de la moneda, proponiendo un arte de lo invisible “donde el exceso se transforma en defecto y el «ver demasiado» en «apenas ver nada»” en referencia a determinadas creaciones de artistas como Martin Creed, Teresa Margolles, Santiago Sierra y Josechu Dávila⁹². Dos poéticas visuales como las dos caras de una misma moneda, dos modos distintos de acercarse a lo real, por defecto o por exceso (“desaparecer o vomitar”⁹³), estrategias para vaciar o adelgazar la pantalla-tamiz.

Ya con motivo de la exposición colectiva “Impurezas: el híbrido pintura-fotografía”, los comisarios de la muestra analizaban el trabajo de José Manuel Ciria desde esta perspectiva para valorar sus creaciones, híbridos donde superponía un violento trazo pictórico a la imagen publicitaria, como piezas que trastocaban el equilibrio del señuelo imaginario-simbólico desde el exceso. De este modo, el artista conseguía entonces mostrar los residuos de lo real y “minar la petrificación contemplativa del sujeto, perturbarlo, llevándolo desde el centro a la periferia, desde la a-temporalidad pura a la temporalidad impura, al vagar nómada y rizomático”⁹⁴.

Frente a la excesividad visual de aquellas creaciones, la obra reciente de Ciria ha sufrido un proceso de enfriamiento expresivo que nace de todas las exigencias formales que hemos ido describiendo en los capítulos previos. Ni domeñado por

⁹⁰ – CRUZ SÁNCHEZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á, *Op. cit.*, p. 144.

⁹¹ – LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 108.

⁹² – Ver HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro”, *Revista de Occidente*, nº 297, febrero, 2006.

⁹³ – *Ibidem*.

⁹⁴ – CRUZ SÁNCHEZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Op. cit.*, p. 148.



La anécdota de la cortina. Serie *La Guardia Place/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm
(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto)

lo excesivo ni controlado por el vacío, el trabajo actual de nuestro artista abre una veta intermedia entre las dos formas de decepción de la mirada que acabamos de señalar.

La forma, entendida por el artista como estructura lineal a partir de la cual laten significados inciertos, atrapa una erosión pulsátil en su interior; el cuerpo parece desmembrarse y desintegrarse en un movimiento fluido. La piel de lo real ha sido arrancada y el cuerpo parece emerger alterando lo inteligible de su forma: “lo que late bajo la piel ya no es otra piel, sino algo completamente distinto, algo rígidamente inconcebible: la carne como magma espeso, a medio camino entre líquido y sólido”⁹⁵. Mercedes Replinger habla directamente de “descuartizamientos”⁹⁶ a la hora de referirse a la serie “La Guardia Place”, poniendo de relieve este carácter de cuerpo destruido y reconstruido a través de parches, fragmentos vivos y vaciados que tratan de reorganizarse en un diálogo dramático. Desde esta perspectiva, una obra como *Tabla de elementos*, analizada en el capítulo anterior por su relación con la tradición del bodegón, y en concreto con *Los Embajadores*, de Holbein, se nos presenta ahora como una mesa de disecciones –en definitiva, una terrible *vanitas*–.

¿Estamos, entonces, en el terreno de lo abyecto, en ese “realismo traumático” al que se refería Foster? En realidad, Ciria nunca se detiene en el examen de la herida (del trauma, en su sentido etimológico) ni, por tanto, en las consecuentes connotaciones negativas de enfermedad, fealdad y muerte. Este descuartizamiento que venimos señalando es el correlato de una teorización pictórica que no pivota en torno a la experiencia pública del cuerpo. Si pintar el objeto/cuerpo es “representarlo como perdido”⁹⁷, Ciria opta por presentarlo directamente desintegrado, antes de producir el yo, en ese estadio del espejo donde surge el fantasma del cuerpo fragmentado; pero al mismo tiempo esquivo lo atroz –no lo disimula ni lo camufla– para constituir la materia como una reflexión visual en torno a la composición, la línea y el color. ¿Icono o signo plástico? ¿Figuración o abstracción? Híbrido, al fin y al cabo, cuya ambigüedad actúa de velo-tamiz. Lejos del exceso del “realismo traumático” pero sin aproximarse al “ver nada” de lo antivisual, como un cortocircuito incómodo entre ambos extremos se presenta la obra actual de José Manuel Ciria.

Regresemos ahora por última vez a Lacan. Para el doctor, somos seres mirados por el *objeto* (Otro); durante la vigilia, la mirada del Otro está elidida, posicionando

entonces al sujeto en un cómodo rol de *voyeur*. Pero, ¿qué ocurre cuando el Otro muestra algo, actúa? Dice Lacan: “El mundo es omnivoyeur, pero no es exhibicionista –no provoca nuestra mirada–. Cuando empieza a provocarla, entonces empieza también nuestra sensación de extrañeza”⁹⁸.

El cambio de concepto pictórico que venimos describiendo en la obra de Ciria, este tránsito desde una pura abstracción expresionista hacia una obra cruda e inacabada, el juego con la tradición de los géneros para desengranar la última razón de su estructura, las complejas simbiosis entre forma y significado, en definitiva, la complejidad conceptual que sustenta su pintura, son elementos que parecen alterar –sin llegar, ya lo hemos visto, a entrar en el terreno de lo abyecto que cristalizaría el rechazo– aquel extremo “apolíneo” de apaciguar la mirada que Lacan otorgaba a la pintura. Tanto para el observador que conozca la trayectoria del artista, como para el que se encuentre por primera vez con su obra, el trabajo actual de José Manuel Ciria provoca, sin duda, un asombro extrañado.

Es en ese momento cuando el hipotético espectador (crítico de arte, comisario, galerista...) puede convertirse en el tirano Dr. Zaius, Ministro del Bien y de la Ciencia en la sociedad simia, quien durante el juicio contra el hombre negará la capacidad de éste para el raciocinio, concediéndolo como máximo el don de la mímica, de la repetición sin sentido. ¿Acaso no es ese el proclamado destino de la pintura, medio atávico y artefacto inservible, abocado a realizar siempre el *último cuadro*? En el caso de la obra actual de José Manuel Ciria la amenaza surge de una pintura que es moldeada a partir de una solidez conceptual que habitualmente se considera pertinente para otros medios. Un firme compromiso con la pintura de un artista que no se define exactamente como pintor, “sino alguien que observa y analiza los elementos componentes de la pintura y experimenta con ellos”⁹⁹. Su defensa nace de un proceso que explora los límites del medio al margen tanto de las catalogaciones y jerarquías tradicionales de la pintura como de las principales derivas que consiguen atravesar los filtros de las grandes bienales de las últimas décadas.

Sin duda, el Dr. Zaius tendría muchas cosas que decir de este artista que, por transferencia, se ubicaría inmediatamente en el rol de Taylor, ese héroe de ojos claros cuyo viaje ha sido en realidad un círculo con el tiempo como perímetro. Parece pertinente la comparación.

95 – SOLANA, Guillermo. “Marsias o el cuerpo desollado de la pintura”, en José Manuel Ciria. *Visiones Inmanentes*. Sala Rekalde, Vizcaya, diciembre 2001 – enero 2002, p. 22.

96 – REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 31.

97 – WAJEMAN, Gerard. “Narciso o El fantasma de la pintura”, en *Arte y Fantasma*, Chapvallon, París, 1984, pp. 107-126.

98 – LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p.83.

99 – Declaración de José Manuel Ciria recogida en SOLANA, Guillermo: “Salpicando la tela del agua”, en *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, p. 39.



La ausencia. Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm
(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto)



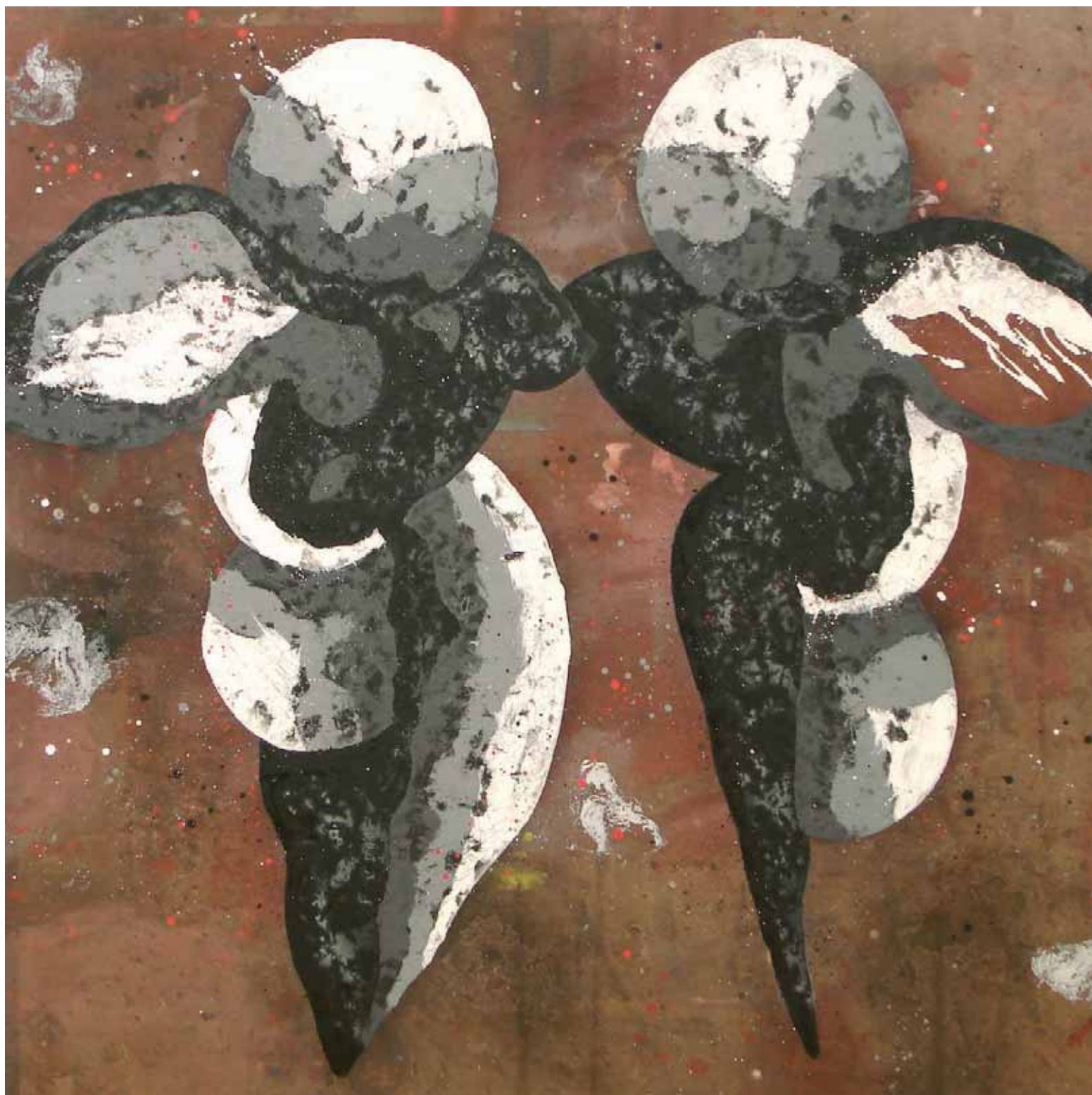
Despedida en el Museo de Cera. Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm



Las rocas de Punta de la Mona. Serie *La Guardia Place/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm
(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto)



Las croquetas de Roa. Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm



Vuelta a la locura. Serie *La Guardia Place/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm
(Colección particular, Palma de Mallorca).

Dinámica

de Alfa

Alineaciones

En 1753 se publicaba en Londres la obra *Analysis of Beauty*, donde William Hogarth repasaba los principios básicos de la estética tal y como se codificaron desde el *disegno* renacentista. Al mismo tiempo, enlazaba este análisis con determinados elementos de la estética Rococó para derivar en una valoración afirmativa de las líneas

ondulantes, cuya belleza residía en su función de guía *agradable* del ojo a lo largo de su forma. Hogarth suponía entonces que los movimientos oculares eran continuos, uniformes, y que podían ser guiados a través de una determinada disposición. Pese a los numerosos estudios que posteriormente demostrarán que los movimientos de los ojos son irregulares, que no recorren los perfiles de las figuras u objetos, y que su desarrollo sobre el objeto depende del propósito del espectador, la mayoría de los enfoques formalistas mantendrán esta sobreestimación de la capacidad de las líneas, formas y colores para dirigir el trayecto del ojo durante el proceso de la recepción¹⁰⁰.

Consciente de la disparidad de posibilidades en el desarrollo de la contemplación de un cuadro, pero motivado a su vez por el carácter utópico de sugerir el camino de la visión, José Manuel Ciria ha mantenido abierta esta línea de reflexión que sabe inconclusa de antemano: “He comentado alguna vez, que resultaría fantástico poder dictar el orden de lectura de un cuadro, es decir, aquel elemento protagonista que absorbe nuestra primera mirada y los posteriores puntos o paradas que demandan nuestra atención en el recorrido de la visión. (...) Poder dirigir el sentido de la vista a lo largo de la contemplación de la pintura, seguramente será tarea imposible, pero el flirteo con esa posibilidad es cuanto menos emocionante”¹⁰¹.

La emoción a la que se refiere el artista surge de las reflexiones productivas que nacen como consecuencia y paralelamente a este *flirteo*. Desde luego, no está en el propósito último del artista determinar la manera en que nuestra mirada recorrerá su trabajo; pero bajo este horizonte surgirá la posibilidad de descubrir aquellos centros de interés que plantean a los espectadores los principales interrogantes. Unos centros que, al contrario de otros puntos de la imagen, alterarían por completo el carácter de ésta si desapareciesen o se desplazasen de manera significativa; aquellos puntos que –independientemente de su valor iconográfico o narrativo– configuran la autonomía de lo plástico en la construcción visual.

Estas reflexiones, que no son nuevas en el imaginario creativo de Ciria, se han reactivado recientemente a la luz del proceso de volver a pensar la pintura en el

que se halla inmerso. De nuevo, el artista transita con fluidez a través de sus propias concepciones teóricas para reformular nuevos campos de investigación. Ahora, sin dejar de funcionar transversalmente, aquellas premisas que sustentaban su conocida ADA se proyectan en un espacio analítico donde las siglas se mantienen pero en orden diferente:

DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones), y que el artista 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”¹⁰².

Esta primera definición reduce a lo esencial las verdaderas implicaciones de este nuevo campo. Por ello, conviene precisar antes de seguir profundizando en su concepción que esa búsqueda estructural a la que se refiere el artista no se configura a partir de un estudio de las líneas de composición que determina el orden de las figuras o de las formas dentro del cuadro. Su interés es aún más específico, pues se concreta en la localización de los puntos de anclaje claves que resuelven el funcionamiento de la *dispositio* o composición pictórica, más allá de la *inventio* (iconografía) y la *elocutio* (la caligrafía plástica)¹⁰³. Un funcionamiento que, además, sin carácter de código preestablecido reaparece con frecuencia en obras pictóricas adscritas a discursos, artistas y momentos muy diferentes de la Historia del Arte occidental. De tal modo, estas alineaciones básicas o primarias –que el artista denomina “Alfa”– se constituyen como tal por una repetición dinámica.

El artista, en su análisis y búsqueda de estos elementos, no extrae la similitud formal de diversas creaciones plásticas sino la recurrencia de determinados gráficos que sirven de jácena en la estructuración visual: “No hablo de que el *Bombardeo* de Guston pueda parecerse a *La Peste* de Boecklin. Es que si conseguimos reducir a unas líneas básicas y unos puntos gravitacionales, a un mero diagrama, plano o mapa, una composición como puedan ser *Los Centauros* por seguir con el mismo simbolista, vemos que la obra de Boecklin girada noventa grados, coincide con una exactitud milimétrica con alguna de las *Elegías a la República Española* de Mo-

¹⁰⁰ – Ver a este respecto “La lectura de la imagen”, en FURIÓ, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Op. cit., pp. 135-147.

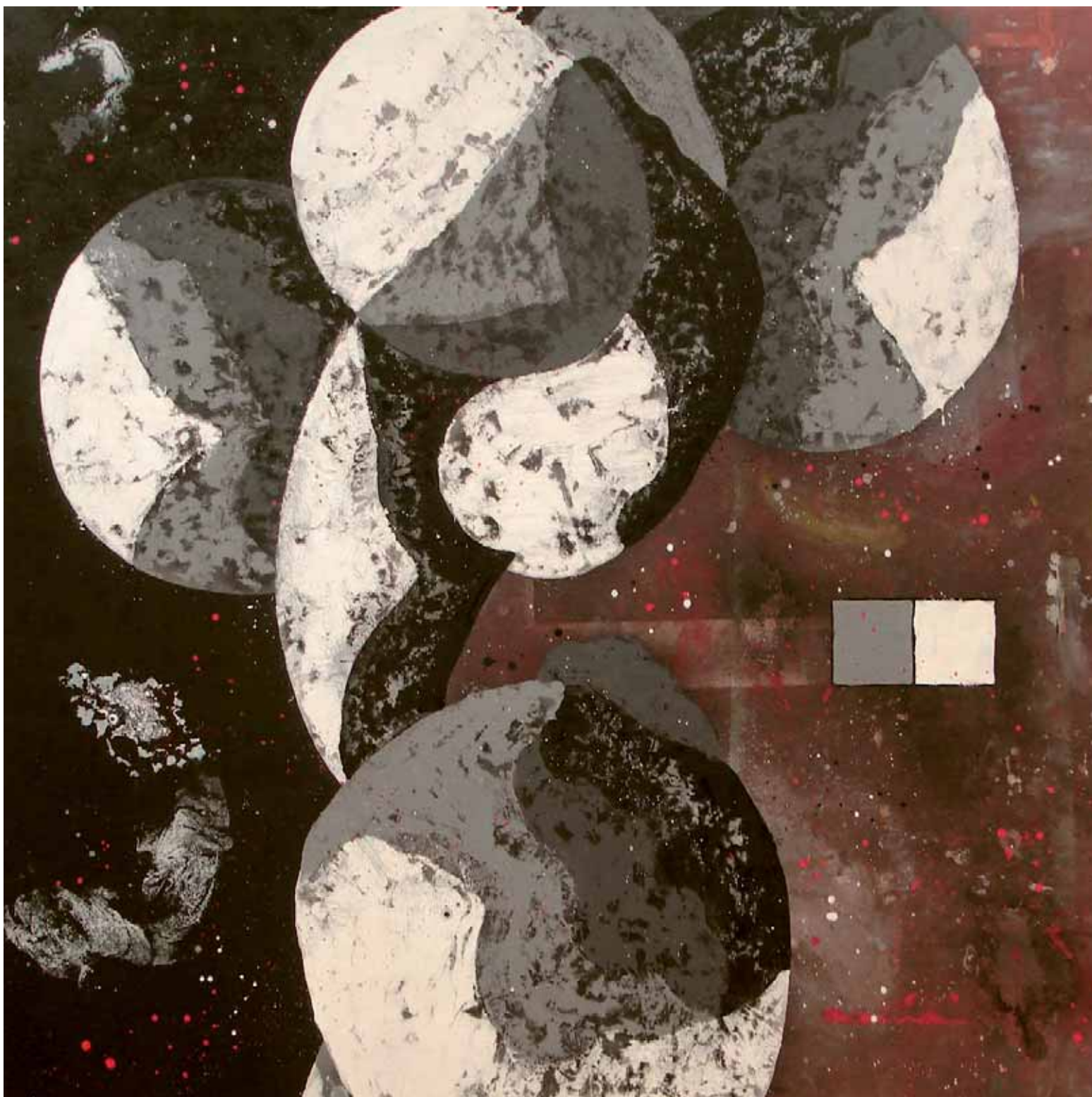
¹⁰¹ – “Conversación de Juan Estefá Freire con José Manuel Ciria”, en José Manuel Ciria. *Limbo de Fénix*. Galería Bach Quatre, Barcelona, noviembre-diciembre, 2005, p. 99.

¹⁰² – *Ibidem*, pp. 95-96.

¹⁰³ – Para una aproximación exhaustiva acerca de la retórica en las artes visuales vid. GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ, T. Op. cit. A partir de este modelo metodológico retórico ha sido analizada la obra abstracta de José Manuel Ciria de los años noventa en GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER MERCEDES, Op. cit.



La insoportable espera (Versión II). Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm



Amor de amigos. Serie *La Guardia Place/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm
(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto)



El cansancio acumulado. Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm





therwell. Y no quiero decir que Motherwell, que viajó por Europa, se haya inspirado en dicha obra; simplemente afirmo que la coincidencia es proverbial. Muchos artistas de diferentes épocas y momentos de la historia, repiten una serie de consignas, líneas de tensión y distribución de pesos, que se repiten constantemente, aunque sus obras sean diametralmente opuestas”¹⁰⁴.

Si ADA terminó de definirse como respuesta a un interrogante (“¿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?”¹⁰⁵), el nuevo campo que delimita DAA surge de un proceso de reflexión latente que poco a poco se ha ido macerando hasta encontrar su marco de acción concreto. En este sentido es interesante recordar el proyecto llevado a cabo por el artista durante su estancia en Roma con motivo de la Beca de la Academia de España que le fue concedida en 1995. Bajo el título “El tiempo detenido” Ciria se propuso entonces diseccionar desde su lenguaje plástico abstracto la contención temporal de las pinturas 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 los maestros renacentistas, Ciria resolvió su pintura desde una subjetividad orientada hacia resultados plásticos autónomos. En cualquier caso, aquella experiencia que iba orientada a la profundización de sus propias concepciones teórico-formales originó un compromiso analítico, profundamente meditado, acerca de la obra de Giotto y Ucello. En su búsqueda para descubrir el misterio de aquellos “dos manipuladores gloriosos de la desaceleración de la lectura visual”¹⁰⁶, Ciria intentaba volver transparente la piel de las obras contempladas, vaciar el paisaje y las figuras para revelar el vértice que ordenaba el tiempo.

La especificidad de la investigación que conlleva DAA se dirige hacia otro vértice muy distinto del buscado durante la experiencia romana, si bien ya por aquellas fechas el artista mostraba un alto interés por “el ajuste dispositivo de la escritura plástica del cuadro”¹⁰⁷ y que conllevó la toma de conciencia de índices de lectura recurrentes a lo largo de la Historia del Arte. En este sentido, una obra como *Segunda imagen del sueño* (1996), perteneciente a la serie “El sueño de la mirada” fue llevada a cabo a través de un detenido análisis de las posibilidades dialécticas de compensación visual y resuelto con determinadas operaciones visuales que tenían un modelo anterior, como señaló el propio Ciria¹⁰⁸, en el cuadro de Max Ernst titu-

Viaje a las cuevas. Serie *La Guardia Place/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm
(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto)

104 – “Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria”. *Op. cit.*, p. 98.

105 – CIRIA, José Manuel. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”. *Op. cit.*, p. 28.

106 – *Ibidem*, p. 28.

107 – GARCÍA BERRIO, A., y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 171.

108 – *Ibidem*.

lado *El beso* (1927), perteneciente a la colección Peggy Guggenheim de Venecia. Efectivamente, en su organización de los diversos niveles elocutivos Ciria orientó las manchas y chorretones hacia un *reequilibrado espacial* muy próximo a la obra del pintor surrealista.

Aquella experiencia apuntaba hacia un desarrollo intuitivo de lo que a día de hoy el artista define como Dinámica de Alfa Alineaciones. La pertinencia de este ejemplo viene determinada por la reciente recuperación de esta misma obra de Ernst por parte de Ciria para explicar algunos de los interrogantes y posibilidades que genera su nuevo campo de investigación. De este modo, en el transcurso de su entrevista con Juan Estefa Freire (que constituye la documentación escrita –transcrita– más exhaustiva publicada hasta ahora con reflexiones del propio artista sobre DAA) Ciria traía de nuevo a colación el ejemplo dispositivo de esta obra. También nos interesa de estas sugerentes reflexiones cómo el artista invierte aquel utópico interés por dirigir la lectura del espectador que señalábamos anteriormente para, posicionándose él como sujeto-receptor, reconstruir el proceso creativo de un cuadro realizado por otro artista: “En ésta composición observamos una pareja sobre una línea de horizonte, con un cielo que no llega a los dos tercios; la figura femenina

parece sujetar un bebé y está cruzada simultáneamente por una figura pájaro típica de aquel momento creativo de Ernst. Los colores son intensos y complementarios resueltos en fuertes tonalidades naranjas y tierras junto a unos celestes encendidos. Podemos adivinar con cierta facilidad el proceso de configuración de la obra: una vez organizadas las líneas compositivas de las figuras, el artista comienza a tensar la pieza a base de zonas oscuras a modo de sombras, tensión que ni tan siquiera consigue cuando en la zona de mayor iluminación tacha de color negro el hombro y brazo del hombre. El cuadro es bellissimo pero no está resuelto. Ernst, se aventura a pintar el pie de la mujer en primer plano de la esquina inferior derecha de la composición, de un color carne blanquecino, automáticamente comprende su «error», puesto que aquello se convierte en protagonista indebido de toda la obra, con cierto nerviosismo el creador busca una solución que equilibre de nuevo y tense la escena, para ello recurre a depositar un poco de óleo blanco en el borde superior de la composición y a quitarlo posteriormente mediante un arrastrado con una brocha o trapo. Lo increíble es como todo se articula, adquiere magia y se coloca en su sitio”¹⁰⁹.

Esta amplia disertación nos desvela con cuanta meditación deconstruye Ciria la Historia del Arte y, por extensión, su propia obra. Tras la compleja elaboración conceptual llevada a cabo con ADA, Ciria sigue generando una preocupación teórica que solidifique la base de la elaboración pictórica, una reflexión conceptual que implica la apertura a la complejidad y a la proliferación de opciones discursivas.

Como ya hemos visto, la relectura de modelos plásticos anteriores es una constante en la obra de José Manuel Ciria, quien valora el conocimiento histórico y la asimilación de la tradición –junto a la renovación a través de la experiencia que genera la práctica– elementos claves de su doctrinario artístico: “Podemos convenir que han sido muchos los artistas y teóricos que coinciden en afirmar que la historia del arte es una historia de plagios y apropiaciones, de avances y vueltas atrás, de paternidades y filiaciones, y esto, ante lo que pudiera parecer, no resulta negativo en absoluto”¹¹⁰.

Sin embargo, a la hora de determinar la dinámica de estos puntos clave o “Alfa” el artista se encontrará seducido por descubrir, más allá de la cita premeditada o la apropiación, los procesos inconscientes que recuperan determinadas estrategias dispositivas. Estas “Alfa” actuarían entonces casi como estructuras procedentes del



Todos tus besos

Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm

109 – “Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria”. Op. cit., p. 96-97.

110 – CIRIA, J.M. “Fragmentos de la mirada subjetiva. Una posible defensa de la pintura”, en *Insterticios*. Fur Printing, Madrid, 1999, p. 37.

imaginario colectivo determinando estrategias utilizadas por la tradición pictórica para el ajuste de la escritura visual. Y de igual modo, en el marco del límite entre figuración y abstracción que el artista está tensando en su trabajo último, Ciria muestra un especial interés por aquellos diagramas que actúan en consonancia en obras muy distintas respecto a su actitud referencial.

En este afán por deshojar el cuadro independientemente de su estilo, iconografía, época y autor para llegar a desentrañar el mecanismo que lo activa como escritura visual, Ciria ha llegado a fantasear con la posibilidad de un sistema informático capaz de asumir tal rastreo; una máquina para cazar estructuras “Alfa” más allá de los desplazamientos y rotaciones inherentes a su disposición dinámica: “Me encantaría que pudiera hacerse un programa informático capaz de *leer* la pintura, y que llegase a desnudar el cuadro en aquellas líneas y puntos gravitacionales que configuran el entramado de la composición; me viene a la cabeza esto que vemos en las películas policíacas de la búsqueda de las huellas digitales. Podríamos observar como muchas composiciones de apariencia dispares, contienen una estructura y un alma común, puesto que esas líneas y puntos de peso coinciden con total exactitud o de forma muy similar”¹¹¹.



Entre dos ideas (Versión II)

Serie *La Guardia Place/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm

Una máquina encargada de rechazar los pares evidentes para encontrar una línea que atraviesa el tiempo, el espacio y la memoria. Por eso, cuando el artista asume la Dinámica de Alfa Alineaciones como base conceptual de alguna de sus creaciones no está surcando los caminos de la apropiación; al contrario, se está adentrando en un cauce mucho más complejo que pasa por el desmontaje de los mecanismos que configuran la imagen pictórica para desmenuzarlos y reedificarlos. Se trata, por tanto, de una investigación arqueológica y deconstructiva en pos de aquellos estratos inteligibles que regulan las relaciones formales del cuadro.

El artista se encuentra en la génesis de un fascinante proceso de investigación abalado por su férrea capacidad de explorar con éxito los diversos epígrafes que glosan su evolución. Y así, al final de este recorrido por la obra reciente de José Manuel Ciria, hemos vuelto al punto de partida, es decir, al campo de la reflexión conceptual como foco de la creación plástica, proceso iniciado con ADA y transformado ahora en DAA. Sólo un leve movimiento de siglas parecen separar ambos campos; sin embargo, lo que está en juego no es un simple cambio de denominación, sino el mostrar la resistencia de la pintura en el complejo campo del arte actual y su flexibilidad para atravesar constantemente nuevos espacios conceptuales.



Qué queréis cenar (Versión II)

Serie *La Guardia Place/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm

111 – “Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria”. *Op. cit.*, p. 96.



Boceto con círculos. Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm



Las advertencias. Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm



Medida de la presencia. Serie *La Guardia Placa/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm

CIRIA

**Rare
paintings,
post-genres
and
Dr. Zaius**

Carlos Delgado



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

Crises and (re)definitions of Painting after Modernity

Man has declared the end of painting for much longer than we usually think. When, in 1622, the Dutch astronomer and physicist Christian Huygens was able to gain access to a *camera oscura* he unhesitatingly and with great enthusiasm remarked, “It’s impossible to express its beauty with words. The art of painting has died, as this is life itself, or even something more elevated. If only it were possible to find a word to describe it!”

Of all the mediums of art, painting has surely been the most disputed and questioned. The arguments, made since the 1970’s, announcing its death ended up activating a continuous crisis in painting, even at the times when its recovery seemed immanent¹. The foreseeable outcome of certain pictorial conventions determined by the norms established by modernism, as well as the accusation of having become “an overused language”², radically altered painting’s position as a privileged medium, as a sounding box for the diversity of possibilities which constituted Western Visual Culture. Painting came to play, certain exceptions aside, an apparently marginal role in the development of the creative possibilities which would define the liminal space of postmodernism.

But the possible death of painting acted as a synecdoche of the totality (the concept of art itself) which appeared to impose a sense of urgency on an end that never came about. In this respect, those historians’ taste for death and murder metaphors when talking about the continuity of processes is striking, as those kinds of statements never proposed a literal end to traditional creative mediums. As Hal Foster has indicated in this respect, “It was about formal innovation and the historical meaning of those mediums”³. The question, with its Duchampian roots, “What is Art?” is thus taken up again not so much to find a socially accepted answer as to evaluate the deviations of the interrogating subject itself.

That evaluation brought with it a redefinition of the concept of “Art” that would not be, in any case, homogeneous. Institutional, media and market valuations coexisted with the ones developed by the artists themselves, the viewers, critics and by various kinds of marginal groups, even if they were all part of the same panorama. That of an art swallowed up by the classifying linearity of history, apparently exhausted by the constant search for the new, stripped of its original *Techné*,

debased as an object, reconsidered as a concept, and with its aesthetic reception conditioned by a spectrum of “exceptional visual density”⁴. That sort of semantic fragmentation of art would favor the emergence of a new way of thinking and naming Contemporary Art, at precisely the moment when “it no longer seems contemporary”⁵.

In the field of painting, repeated questioning of the medium would emerge in response to the complex investigations about its limits carried out during the high modernist era. The shift towards modernism’s loss of validity was exemplified by a notable geographic movement (from Europe to the United States⁶) which precisely coincides with what some consider to be the high point or the epitome of the modernist concept of painting, while the modernist old masters, such as Matisse, Braque and Leger, were in the last phase of their careers, in New York Abstract Expressionism by artists such as Pollock, de Kooning, Still, Motherwell, Newman, Rothko and others was illustrating a new direction which, ultimately, would become the penultimate attempt to anchor the medium in its specificity. Autonomy, purity, abstraction and visuality are recurrent codes articulated through the theoretical writings of Clement Greenberg. Being late and partial observations upon the constituents of Modernism, they are nonetheless frequently analyzed as a paradigm of that same concept. In any case, Greenberg’s ideas form part of the structure of culture, and its posterior critical revisions, that affirm a kind of art distanced from day to day reality and focus on what is *specific* to painting. A purity which finds its last bastion in Post-Painterly Abstraction, a term coined by Greenberg to denominate an approach to abstraction different from Abstract Expressionism. It was based on cool rationalism and would produce its most notable exemplars in the generation that burst forth on the scene in the early 1970’s represented by figures such as Reinhardt, Louis, Stella or Noland. The cooling down of art in the 1960’s after the formalist ardor would, additionally, be expressed through Op-Art, Kinetic-Art, and in its figurative mode, Pop Art.

According to Arthur C. Danto, it was the latter movement which was the true arbiter of the end of Modernism and the origin of “the new direction in the visual arts”⁷. Such a profound turning point would consequently have a specific date. One day in April 1964, Danto went to a show at the Stabler Gallery where Warhol’s work was being shown. Once there, he experienced the contemplation of the artists work with great agitation,

1 – Arthur C. Danto has pointed out that such declarations have always been made, paradoxically, at times when painting was in quite good health. DANTO, C. Arthur, “Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura después de la modernidad”, cited from, *Nuevas Abstracciones*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museu d’Art Contemporani, Barcelona, 1996, p. 15.

2 – LAWSON, Thomas. “Last Exit: Painting” *Artforum*, 20, 2 (October, 1981), pp.40-47, collected in, WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 154.

3 – FOSTER, Hal. “This Funeral is for The Wrong Corpse”, cited from Spanish ed., *Design and Crime and other Diatribes*. Spanish ed. Akal, Madrid, 2002.

4 – CARRERE, A., y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid, 2000, p. 39.

5 – “Contemporary Art no longer seems “contemporary”, in the sense that it no longer has a privileged purchase on the present, not even “symptomatically”, at least no more so than many other cultural phenomena.” If the first principle of Art History is, as Heinrich Wölfflin once put it, that “not all things are possible at all times” this premise appears challenged in the present, for good and for bad...”, in FOSTER, Hal. “This Funeral is For The Wrong Corpse”, Op.cit.

6 – In a displacement analyzed in a clarifying way in GUILBAULT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Mondadori, Madrid, 1990.

7 – DANTO, A.C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Spanish ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 118.





as what he was seeing posed a profound challenge to Art Criticism as well as Aesthetics. Brillo, Heinz Ketchup and Del Monte peach boxes were stacked up in the gallery. They weren't real cardboard boxes but rather plywood copies that had the completely convincing appearance of being the same products bought at the supermarket. It was the end of the pure, and of Art History as a grand scheme of causal relationships, Pop Art began a post-historical period with a highly pluralistic aesthetic in which one can no longer find a mainstream to come up against. What movement could now take up a historical mission for its own sake and impose a determined hierarchy?

While Dante's observations opened the line of enquiry several artists established in New York began exhibiting three dimensional work which seemed to possess the sufficient formal characteristics (the use of stable and primary geometric structures and executed using industrial colors and materials) to be included in a movement. It would be in the essay, "*Minimal Art*", published in 1965, by Richard Wollheim, where the work of Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt and Robert Morris, would be christened with that name. They were artists who exemplified a new sensibility that is still today read from very diverse points of view, being presented by some critics as the apotheosis of modernist idealism, and analyzed by others as a subversive dramatization of the same position⁸. Greenberg himself sustained that this art was directly antithetical to the highest modernist achievements, fundamentally because it shifted the interest in production towards process⁹. It is certain, however, that we can consider Minimalism to be the end of formalism and, at the same time, as a "detonator of the influences of formalism and the beginning of so called Post-Minimalism or Late Minimalism that led to the process of the dematerialization of the work of Art"¹⁰.

Alongside this shift towards process, one of the other principal lines of argument opened up by Minimalism was the *reconsideration* of the terms painting and sculpture. In "*Specific Objects*", a 1965 essay which became a sort of Minimalist manifesto, despite never having intended to be, Donald Judd remarked, "Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture"¹¹, a wide range of work being encompassed by the terms, "three dimensional work" or "object". The same year as the publication of that text, Sol LeWitt denominated his open modular cubes "structures" and Dan Flavin began referring to his work with neon lights as "proposals". Robert Morris retained the term "sculpture" for just a short while, only Carl Andre would continue using that term to refer to his work.

Pareja copulando. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

⁸ – "The minimalists subverted modern theory, which at that time Greenberg's followers put forth with great skill, by the simple procedure of taking it word for word. Modern Art didn't deal with worrying about its own structures, thus the minimalists made objects without any reference beyond their own form." LAWSON, Thomas. "Last Exit: Painting", in WALLIS, Brian (ed). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 155.

⁹ – GREENBERG, Clement. "Recentness of Sculpture", *Art International*, April 1967, pp. 19-21.

¹⁰ – GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000, p. 28.

¹¹ – JUDD, Donald. "Specific Objects", in *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 181-182.



Mano Picasso. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Pablo Picasso
"Mano". París, 31 de julio de 1941
Óleo sobre papel de periódico. 30 x 43 cm

Considered to be antiquated concepts for referring to new developments in Art, painting and sculpture would quickly see their traditional formal and semantic position suppressed. In 1977, Rosalind Krauss carried out a well known analysis¹² of contemporary sculpture that made evident the appearance of a number of three dimensional artworks on the Western art scene characterized by practices unknown until then, and that lacking the precise terminology for naming them, ended up being called sculpture. In this way, echoing and adapting for their own use the critical practices that, accompanying post-war American Art, had been developed as a kind of manipulation with the result that, "In the hands of this criticism categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything"¹³. Out of the consciousness that sculpture, and by extension painting, are historically delimited categories and not universals, Rosalind Krauss presented a new turn that breaks with modernist concepts and practices and that, as a result, cannot be formulated with historicist precepts. And given that in pictorial mediums, the transformation of the discipline as such did not assume the same degree of radicalism as in the case of sculpture, or at least not as evidently, it is, nonetheless, true that many of the later practices directly linked to Post Modernism seek to locate pictorial mediums in an expanded artistic field.

Rosalind Krauss's text finds its genesis in the complex art of the end of the sixties, where a striking number of names can be found (Minimal, Conceptual, Land Art, Body Art, Arte Povera, the Happening, Kinetic-art, Neo-Concretism, etc.) for which finding any common denominator would be quite difficult. Faced with the absence of a *style*, or of a "typical" aesthetic of the moment, perhaps the crisis of the traditional art object was that everyone made an argument for themselves being the closest such thing. On the other hand, if the formalism Greenberg put forward excluded the cognitive and ethical aspects of the artistic experience, the recent conceptual art and *performative* experiences appearing at this time would not take long to convert those codes, respectively, into central themes of their considerations. Faced with this situation, painting would be denigrated as being the accomplice of the failed Modernist project whose validity was being directly questioned, shedding doubt as much on the purity of traditional mediums as on the singularity of any form of artistic insularity.



Máscara y tres elementos. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Bailarinas. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

¹² – KRAUSS. R. "Sculpture in the Expanded Field", cited from *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cited from Spanish ed. Alianza, Madrid, 1996, pp.289-303.

¹³ – *Ibidem*, p. 289.

The experiences of the *Support-Surface* group in France, dissolved in 1971 after barely three years of activity, or of various developments in North American painting in the seventies such as Hyperrealism, Pattern Painting, New Image Painting or Bad Painting kept alive the possibilities of rethinking painting from heterogeneous perspectives. On the other hand, the kinds of alternatives based on the existence of a physical support began to invigorate “a market suffocated by the ephemeral modalities of particular (kinds of) Art, Land Art, Process Art and Conceptual Art”¹⁴.

Nevertheless, on the threshold of the seventies and continuing through the eighties, the arrival of an atmosphere receptive to painting in a large part of the international Art world could not avoid a debt to the legacy of Conceptual and Performance Art. Painting, which had been the primary exponent of Modernism, had now become the vehicle for its criticism on several fronts. The appropriationist strategies of artists such as Sherry Levine or Robert Longo as much as the attacks of various forms of neo-expressionism presented a renewal that would bypass, at least apparently, innovation in artistic practices themselves.

As opposed to Modernism, which excludes repetition, the new wave of neo-expressionism seemed to detach itself from the burdens of influence in order to; conversely, opt for a peculiar return to the history of painting through quotation. The wave of neo-expressionism which came from Italy (Chia, Clemente, Cucchi, de Maria and Paladino, among others) and Germany (Baselitz, Immendorf, Kiefer, Lüpertz, Polke...), which dominated a large part of the artistic spectrum during the eighties and which spread throughout important European and North American museums, obtained wide support from galleries and collectors, even if it did not find unanimous acceptance from critics. The subjective and emotional tone of those tendencies found a parallel in New York in the early eighties through artists, like Julian Schnabel and David Salle, who participated in the postmodern project with a kind of painting that was also neo-expressionist. Similar criteria were also used to characterize a good part of Spanish figurative Art from the same years, (Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre among others).

But the fortune of these movements was fleeting, and promptly the expressive bravura of that painting began to cool down into geometry (Neo-Geo) and relinquish its centrality to new media, the sculptural-object, installation, *environments*, video art and photography. Within this context, since the beginning of the eighties¹⁵, a pa-

radoxical annexation between previously distant territories of creative practice was beginning, based on the mutual influences between visual ends and results. The so called “photo paintings” or “pictorial-photographs” produced by artists such as Jeff Wall, Canadian, was a response to such criteria as; “the clear delimitation of a plane, frontality and the composition of an autonomous object”¹⁶, which would be used to find ways to incorporate photographic practices into the field of visual arts.

Out of this dialogue between different mediums, the way was being cleared for one of the most significant possibilities presented by Postmodernism: the hybridization of mediums. This was an idea that would come to codify, “those artistic phenomena that don’t seek the specificity of a genre, nor be categorized as belonging to any specific stylistic current”¹⁷ The incorporation of painting into such a strategy would be an assault on its own specificity and autonomy as a medium, or rather, what defines its place, “from there it can be assured that *nothing* remains of painting in the hybrid, nothing which could lead you to think of a *strong combination*; that is, based on the idea of impurity as an ontological alternative, of the different meanings implicit in the “rigid boundaries” of each one of the disciplines put into dialogue with each other”¹⁸.

Alongside the progressive dissolution of the pictorial along various lines with no real direction¹⁹, the following decade would show that the renewed faith in painting was transitory. The 1991 exhibition, of the photographic work of Suzanne Lafont in the Galería del Jeu de Paume, a place reserved until then for showing painting and sculpture, might serve as a starting point for a new context in which other mediums (photography, video, film or television) seem to express the ambiguous spirit of the contemporary with greater clarity. And even if many artists remained faithful to the established conventions of the medium, its traditional supports and techniques, having crossed the threshold of the eighties painting would have to be characterized by its new elasticity. Installation would become a new territory for pictorial experimentation, “by superimposing onto the idea of space and environments a degree of chromatic tension in objects, materials, walls or constructions, which are perceived like painting”²⁰. This strategy, developed by such diverse artists as Jason Rhoades or Jessica Stockholder, (the latter heiress to the aesthetic possibilities opened up by Robert Rauschenberg) accentuates the idea of the crisis of the concept of “making paintings” and at the same time attempted to provide a wider and more complex perception of what painting is.

Árbol. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona. 150 x 130 cm

¹⁴ – GUASCH, Anna María. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁵ – The 1981 show at the ARC/Musée d’art moderne de la Ville de Paris titled *Il se disent peintres, ils se disent photographes*, (*They are called painters, they are called photographers*) was one of the earliest attempts at rethinking the flexibility of the artist’s position between both mediums. Which is to say, that a painter, designated as such by his habitual practice, would use other mediums besides canvas, in this case photography. Or it would include others who engaged in painting and photography at the same time, and lastly, those who working in photography, called themselves painters, despite not utilizing any medium similar to paint.

¹⁶ – BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 45.

¹⁷ – MONLEÓN PRADAS, M. *La experiencia de los límites: híbridos entre pintura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1991, p. 13.

¹⁸ – CRUZ SÁNCHEZ, Pedro and HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Impurezas, el híbrido pintura-fotografía*. Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2004, p. 103.

¹⁹ – *Ibidem*, p. 110.

²⁰ – OLMO, Santiago B. “La importancia de seguir pintando”, in *Desde los ’90*, Sala Parpalló, MuVIM, Valencia, November 13, 2002 – January 11, 2003, p. 34.



The worn out repertoire of the modern pictorial tradition put new strategies into practice which intended to undermine the imperative of purity and to embody and exemplify “an intoxicating feeling of being free at last”²¹. The abstract art of the nineties defined itself following unequivocally flexible criteria, in an attempt to escape from the constraining territory located “between the reductionism of monochromatic painting and the venomous legacy of High Modernism”²². And even if there were attempts at classifying the position of painting within this particular context the consciousness of a marked heterogeneity would emerge. If Arthur C. Danto had mentioned *impure abstraction* to indicate those tendencies that appeared in the nineties with total freedom and in margins of formalist abstraction, Demetrio Paparoni proposed the term *redefined abstraction*, alluding not to any determined style but to certain practices that, far from attempting to invent, were based on re-defining what already existed through new systems of relations, “By redefined abstraction one should understand fin-de-siècle abstraction. As opposed to post-

war abstraction (from Abstract Expressionism to Minimalism) it does not intend to reinvent a style or affirm one position against another. Its goal is to be a dialectical instrument between varied forms and theories once considered to be incompatible and diametrically opposed”²³. Particularly, the opposition between abstraction and figuration that characterized the Art of the fifties trickled down through the work of artists such as Sean Scully, Peter Halley, Jonathan Lasker, Domenico Bianchi, Juan Uslé or Günther Förg, (among others) who would frequently introduce the idea of referentiality into their work.

The new millennium opened up with various exhibitions that would keep the debate about the pictorial alive, such as *Urgent Painting*, held at the Musée d’Art Moderne de la Ville de París in 2001 or the triptych *Painting on the Move*²⁴ presented at the Basel art fair in 2002. Without intending to establishing a new centrality for painting²⁵, these large shows ended up pointing out the absence of normative currents in the new practices offered by painting as well as delineating multiple points of entry to its possible advancement.

Now then, the sequential reading set out above should not preclude the discontinuous nature of processes, movements and currents that frequently overlapped. Furthermore, this narrative approach gets complicated when it comes to weaving it into the present. Nonetheless, attempts at premature categorizations aside, it is worthwhile to observe how more and more these days numerous artists are focusing their interest on making paintings and establishing an analysis of present art from this perspective.

The undeniable support that institutions such as museums and galleries are suddenly giving painting, or the shift initiated by international collectors and, in turn, by specialized Art critics, is creating some undeniably interesting alternatives that seem to be opening up to a new consideration of painting. The center of attention in art seems to be changing once again to make way for an approach that keeps demonstrating a rich capacity for innovation. Many assertions of the postmodern paradigm



Figura barroca. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

21 – DANTO, Arthur C. “Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad”, *Op. cit.*, p. 19.

22 – GARCÍA BERRIO, Antonio and REPLINGER, Mercedes. José Manuel Ciria: ADA. Una retórica de la abstracción contemporánea. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 27.

23 – PAPARONI, Demetrio. “La abstracción redefinida”, in *Nuevas Abstracciones*. *Op.cit.*, p. 24.

24 – The three phases that the show brought together were: *One Century of Contemporary Painting 1900 2000*, *After Reality: Realism and Current Painting*, *There is No Final Picture, Painting After 1968*.

25 – OLMO, Santiago B. *Op. cit.*, p. 35.



having been questioned and the majority of its normative possibilities having been eliminated, the pictorial is re-defining multiple perspectives today. "Figurative painting with an abstract construction by Neo Rausch, dragging figurative elements into abstract compositions as Tal R does, the *neutralization* of Pop in a whimsical mixture with Abstract Expressionism by Michael Majerus, the combination of tradition and comics by various Japanese artists. Complete mixture, intentional contamination, constant mutation, disregard for form, initiating each piece and each series like a new battle in search of a surprise, the idealization of being stranded, conceptual fragmentation, the intentional and accentuated banality... are, without being all-inclusive, some of the principal lines of force in the here and now of painting"²⁶.

Reducción I. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm



The thirty-eighth Art Basel (2007) was host to a surprising amount of pictorial work. Even if art fairs are not reliable indicators of the vicissitudes of art, one could appreciate the preeminence of figurative painting, "Fundamentally narrative, with a naive and childlike, ironic and fresh tone"²⁷. An indicator like this, in certain accord with what viewers saw at the fairs in Venice and Kassel the same year, seems to suggest (although perhaps only provisionally) that the form/formless or figurative/abstract dialectic specific to the fin-de-siècle re-defined abstraction from the last century now shows multiple levels of counterbalance in favor of the first term in the pairs. An inclination that brings with it a recovery, however distant, of formal rhetoric as an element inherent in pictorial *praxis*. New graphic resonances for a figuration dispossessed of its literal meanings and with its systemization vaporized.

Reducción II. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm

²⁶ – Statement by José Manuel Ciria from a conversation with Carlos Delgado.

²⁷ – HONTORIA, Javier "ArtBasel, la madre de todas las ferias", in *El Cultural*, July 21, 2007.

A deconstructive automatic model of abstraction

Within this new setting, which allows for multiple points of entry, José Manuel Ciria has developed into one of the most solid artists painting today. The quality of his work and the insightfulness of his theoretical program have been the tools used to build his enormous prestige in Spain, and what have set into motion his unstoppable international career.

Around the end of 2005, the artist decided to move to New York in order to *rethink* his painting, which would lead him to modify the values which had served him so successfully during the previous decade and introduce definitive changes of direction that would prevent, once again, a definitive classification his work. It must be noted, however, that this artist's commitment to risk has been a constant throughout his career. As he is always in permanent tension with his own work, José Manuel Ciria has consistently shattered the possibility of defining a linear thread through his career. It's as if his work puts forth a cyclical recasting of certain concepts, in such a way that factors subordinated in a previous visual system later become dominant and vice versa. The stain, geometry, the support and iconography, in variable arrangements determined by combinatorics, had functioned as an exemplary formal and theoretical basis for his *Deconstructive Automatic Abstraction* (DAA) conceptual strategy that supported a vigorous abstraction which he developed through the nineties and which would be interrupted by his period in New York.

Within the diverse panorama of abstract painting of those times, the most apt description of the model developed by José Manuel Ciria is the one presented by Mercedes Replinger and Antonio García Berrio in their excellent book-length critical study

"DAA. A rhetoric of contemporary abstraction: Radical automatism with a psychological Surrealist basis and a deconstructive model of the image" (ADA. *Una retórica de la abstracción contemporánea: "automatismo radical con base psicológica surrealista y modelo deconstructivo de la imagen"*)²⁸. The specificity of that definition

intended, on one hand, to highlight the painter's detachment from trends in contemporary abstraction, and on the other hand to show with clarity the armature of the key conceptual points of such a complex creative practice.

Those key points originated in 1990, the year José Manuel Ciria began working out on paper the foundations of his thinking, which tie together the various interests that drove his painting during a time of profound creative crisis for the artist. After an early period with neo-expressionist foundations, the artist began a shift towards

the plasticity of the sign. And some of the paintings that made up the series "*Men, Hands, Organic Forms and Signs*" ("*Hombres, manos, formas orgánicas y signos*") of 1989-1990, and in particular, the ones associated with its two last sub-groups, meant the beginning of a movement that would soon be accompanied by, as Ciria himself put it²⁹, a *theoretical foundation* that would be developed through the *Notebook* (*Cuaderno de notas*)³⁰.

These remarks, notes and sketches made evident the artist's desire to precisely define the fundamental characteristics of the visual system that he began constructing at that time with great momentum. It is no coincidence that it was during this time period that the artist discovered the theoretical writings of Kandinsky, Clement Greenberg and Walter Benjamin as well as the philosophy of language and semantic theory from Wittgenstein to Chomsky, and



Cabeza sobre tierra roja. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre papel. 100 x 70 cm

28 – GARCÍA BERRIO, Antonio and REPLINGER, Mercedes. *Op. cit.*, p. 41.

29 – Towards the end of the eighties my painting was still figurative. I had made numerous experiments, trying to make the jump to abstraction, but the results were frankly discouraging. And I don't mean that I didn't "understand" abstraction, when the truth is that some of those exercises were interesting and even appealing as far as the composition, color and texture go. They were experiments which, in some cases, I regret having destroyed. The main problem, seen with hindsight, is that I had classical training and I taught myself, and I didn't have a way into abstraction. I never managed to "convince myself" with those compositions, I couldn't understand painting as merely formal experimentation without meaning or direction. I wanted to make abstract painting but I was still stuck in figuration. The nightmare lasted approximately 2 years. The leap finally happened fairly naturally, in two ways. On one hand, I was working on a series called "*Men, Hands, organic forms and signs*" ("*Hombres, manos, formas orgánicas y signos*"). That series, as its name indicates, was made up of four families or groups of work. The last two clearly had an abstract leaning that only had to be developed. And on the other hand, I had an honest necessity to generate a consistent theoretical basis for a string of conceptual concerns. In other words, my wished for leap into abstraction was granted, apart from the formal experiment in this sense, through the provision of a kind of theoretical "coat rack" or system that would permit me to develop an authentic field of experimentation. A lot of those theoretical concerns are collected in little notebook that has always been with me (...). CIRIA, J.M. "*Cuaderno de notas - 1990*", in José Manuel Ciria. *Limbo de Fénix*. Galería Bach Quatre. Barcelona, 2005, p. 139.

30 – The Notebook has been re-published in José Manuel Ciria. *Paisajes binarios*, Galería Fernando Silió, Santander, 2003, pp. 77-120 and in José Manuel Ciria. *Limbo de Fénix*. Galería Bach Quatre. Barcelona, 2005, pp.141-184.

he also processed in a very personal way the artistic contributions of artists as diverse as Malevich or Beuys. It was a period in which he took in different points of view in order to lay the foundations for a new period in his work.

Through the notebook José Manuel Ciria reflected upon the predominant theoretical-experimental questions the he wanted to pursue and whose first breakthrough would be through **geometric compartmentalizing**, considered to be the emblematic structure of modernism by Rosalind Krauss. Ciria would dissect the grid and find different ways of resolving it, with multiple variations and levels of pictorial presence. Through this process the rigid inflexibility of the formalist grid would disintegrate and lead the way to the search for new articulations. The limit imposed by the geometric grid³¹, inherent in its construction, was to be altered by the artist during his relentless search for new lines of flight. In this way, “With the lessons taken from the received discourse and the demolition of geometric logic, during the early nineties, José Manuel Ciria was outlining for the future his steadfast resistance to the hysterical compulsive repetition of the Avant-Garde legacy, as well as developing his capacity for working out forms of abstraction which would go beyond being an empty repertoire of forms and form a fleshed out whole”³².

Through his exhaustive analyses, the artist stabilized multiple variables in the possibilities of geometric organization and their resolution as devices. Faced with the certainty that, structurally, the grid could only be repeated³³, Ciria chose to take that principle on as the starting point for invention. Order, self-similarity and regularized construction for creating a polymorphic situation? It may be possible to confront this paradox from the unexpected territory of the detour that brings about the

interrelation, dialogue or contentiousness -depending on the composition- of pure geometric structures, with the notions of “error” and, later, “injury”³⁴, and with the multiplicity and instability of the stain as well.

The artist himself has set forth his theory of compartmentalizing in great detail³⁵ to establish a relationship between different families of work that engender his formal and material compartmentalization. Compartmentalized compartmentalization (CA1); color supported by drawn geometric structures or compartmentalizations, variation of color and theme (CDvct2); color supported by constructed structures or compartmentalizations, variation of color and theme (CCvct3); color superimposed on constructed geometric structures or compartmentalizations supported by drawn compartmentalizations, variation of color and motif (CCDvct4); manipulated compartmentalized composition with color supported by constructed compartmentalizations or structures, variation of color and motif (CACCvct5); or color superimposed on constructed compartmentalizations or structures (CCcA6)³⁶.



Cabeza máscara. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre papel. 100 x 70 cm

The desire to catalog and possess *every possible scenario*, demonstrates the lucidity of the artist as he organizes his conceptual thought. On the contrary, far from the rigidity that might be imposed by any kind of classification, the artist specified visual codes as a point of departure for changing their material condition through the interrelation of the following four bases of his concept/practice theorization: In the beginning, the rational geometric compartmentalizations appeared to be conditioned by unpredictable (irrational) modulation that gave rise to the use of **techniques of controlled chance** inherited from the Surrealist tradition. This crossing of temperaments would be modulated through the use of various strategies throughout the course of

31 – “The surprising thing about the grid is that, despite its enormous efficacy in symbolizing freedom, it’s extremely restrictive as far as the real exercise of liberty goes.” KRAUSS, R. “The Originality of the Avant-Garde”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Spanish ed. Op. cit., p. 174.

32 – GARCÍA BERRIO, Antonio and REPLINGER, Mercedes, Op. cit., p. 104.

33 – KRAUSS, R. *Ibidem*.

34 – GARCÍA BERRIO, Antonio and REPLINGER, Mercedes, Op. cit., p. 99.

35 – CIRIA, José Manuel. “Reductor de miradas (Compartmentaciones)”, in *Glance Reducers. Compartmentations*. Athena Art Gallery, Kortrijk, 2000.

36 – Julio César Abad Vidal has remarked, in response to the work of José Manuel Ciria shown at the Salvador Díaz gallery in Madrid between September and October 2000, “likewise, we could designate a new category or compartmentalization arising in the artist’s latest work, in which regular aluminum structures, arranged lengthwise, cross the support, be they compartmentalized or not, to enclose and bind found and selected objects, like a slipper, the plastic bag indicative of a shopping center, or stuffed animals”. ABAD VIDA, J.C “La forja de lo informe”, in *Glosa líquida*. Galería Bores & Maallo, Cáceres, 2000.



his production during the nineties as a tool for dismantling geometry and discovering vulnerability within the normative.

The search for the accidental was one of the principle lines of exploration developed by José Manuel Ciria based on his DAA working method. The use of techniques such as *decalcomania*, *frottage*, *grattage*, runs, drips, spattering and grinding would allow him to create unexpected textural fields. The incompatible mixtures of oil, acid and water, as well as the incorporation of varied chemical ingredients would trigger the spontaneous character of a stain which, on occasion, would end up painting itself, that is, developing on the surface by itself and generating its own space and time as a result. The artist's hand is no longer metonymically reflected

Repetición de elementos III

Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Clorocaucho sobre aislante térmico. 120 x 97 cm

in the stain, all that now remains in it is an echo. It is filtered through the actions of automatic processes, as the material undulates over the surface, twists and folds, opens pathways and at times even defines the limits of its own expansion.

But art is always, to a greater or lesser extent, a controlled act. For this reason, in Ciria's painting the flow of chance is guided by the impulse, though not the limitation, of a strategy of control that aids the painter in achieving his intended result. In this way, Ciria is setting forth "a revision of the concept of *Automatism*, that encompasses not only the canonical definitions established by inter-war Surrealism but also by his new requirements, that must consider fluidity as much as its constraint, a directly rhetorical working method and its residue, process and construction"³⁷.

The application of different modes of automatism would also be determined by the artist's intervening as mediator, determining the critical turning point in the process. And even if this strategy of correction would never intend to hide the centrality of automatism as a fundamental tool in the construction of a painting (the stain in Ciria's work is accidental and self-referential), it did in fact intend to create an unsteady and deceptive area in the definition of the terms 'chance' and 'control'. Through this dialectic, the techniques of controlled chance would allow him to 'paralyze' for an instant a potentially infinite process, never specifying exactly beforehand what its essential nature ought to be. Arbitrary *automatic* constraint of forms as they were encountered in the midst of covering or stripping away was therefore necessary. Perhaps order and chance, all things considered, are nothing more than points of view, interpretations of one and the same reality whose free play erases their differences"³⁸.

Using material in *free* expansion alongside the *restrictive* grid denotes the critical redefinition of two fundamental tools of modernist aesthetic practice. They were the two principal veins followed in the abstract movements in *heroic modernism*. Nonetheless, he did not seek their union through reflecting on this legacy, but rather their immanence as two visual concepts (grid like arrangement versus the accidental eruption of the stain), bound together by the conclusions of the combinatoric mechanism.

In this brief look into the conceptual bases of José Manuel Ciria's production between 1991 and 2005 we cannot address all of the variables that emerge to define the rich substance of his work. However, we think it is necessary to mention, becau-

³⁷ – GARCÍA BERRIO, Antonio and REPLINGER, Mercedes. *Op. cit.*, p. 189.

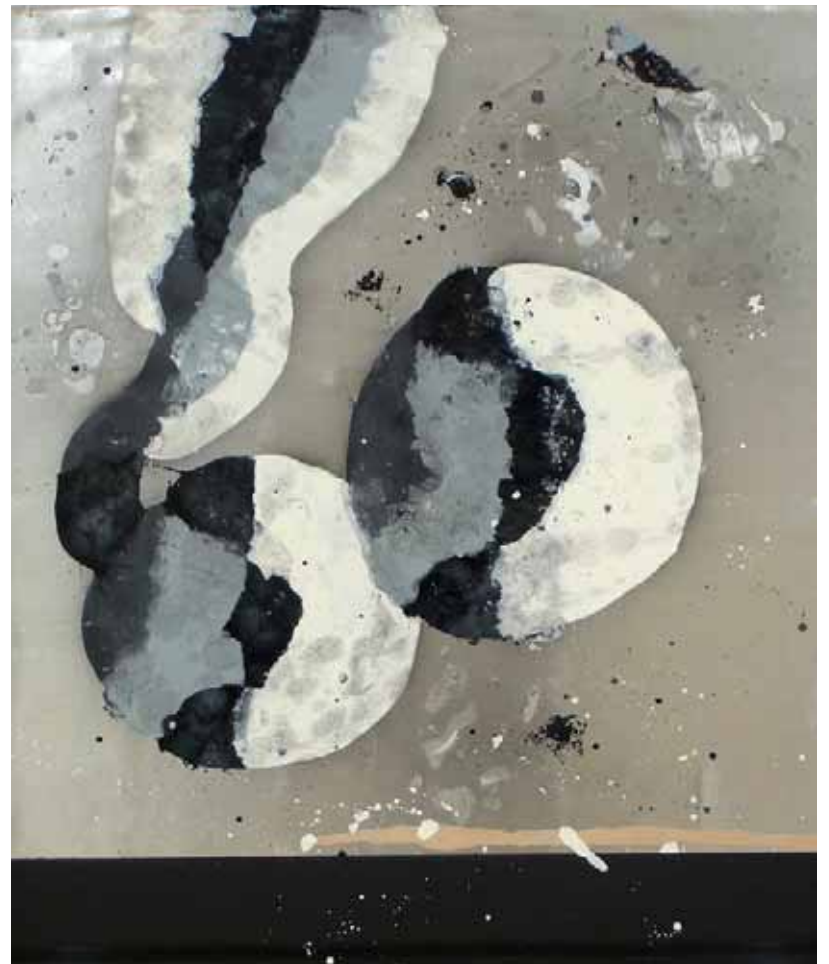
³⁸ – CIRIA, José Manuel. "El tiempo detenido de Ucello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma", in *José Manuel Ciria. El tiempo detenido*. TF, Madrid, 1996, p. 29.



se of the outcome it would produce in his work, one of the major transformations of the rational order between stain and grid that the artist began in 1994 through his extensive series *"Masks of the Gaze"* (*"Máscaras de la mirada"*). At this time the stain, which until then had been on an inferior level, culminates its rise, to rest on the same geometric structure that had previously been conceived of as a strategically located domain between the gesture and the viewer. A new synthesis between emotion and reason emerged which would begin to define the artist's endeavor at this time. There were, however, notable exceptions, such as the *"Nooks and Crannies"* (*"Intersticios"*) series, from 2002, in which the stain was subjugated to the accentuated geometric segmentation of the support, which would in the end consolidate a liberating formulation of the gesture.

Repetición de elementos I. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Clorocaucho sobre aislante térmico. 120 x 97 cm
(Colección particular, Madrid)

Rationality and liberty would be the two parameters that found their working space on the support. The latter would become the third stop in his theoretical-conceptual program under the epigraph of **pictorial levels**, that the painter would then subdivide into three groups; the traditional untouched canvas, the found support, and the midway point between the two, the found support that already contained a temporal memory, through stains, footprints or the residue produced by a natural or artificial aging process. But going beyond this possible reading, those kinds of literal marks always suggest symbolic ones, invoking what remains like an ambiguous memory, whose strata can be identified but whose ultimate meaning or purpose can never be attained.



Repetición de elementos II. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Clorocaucho sobre aislante térmico. 120 x 97 cm
(Colección particular, Madrid)

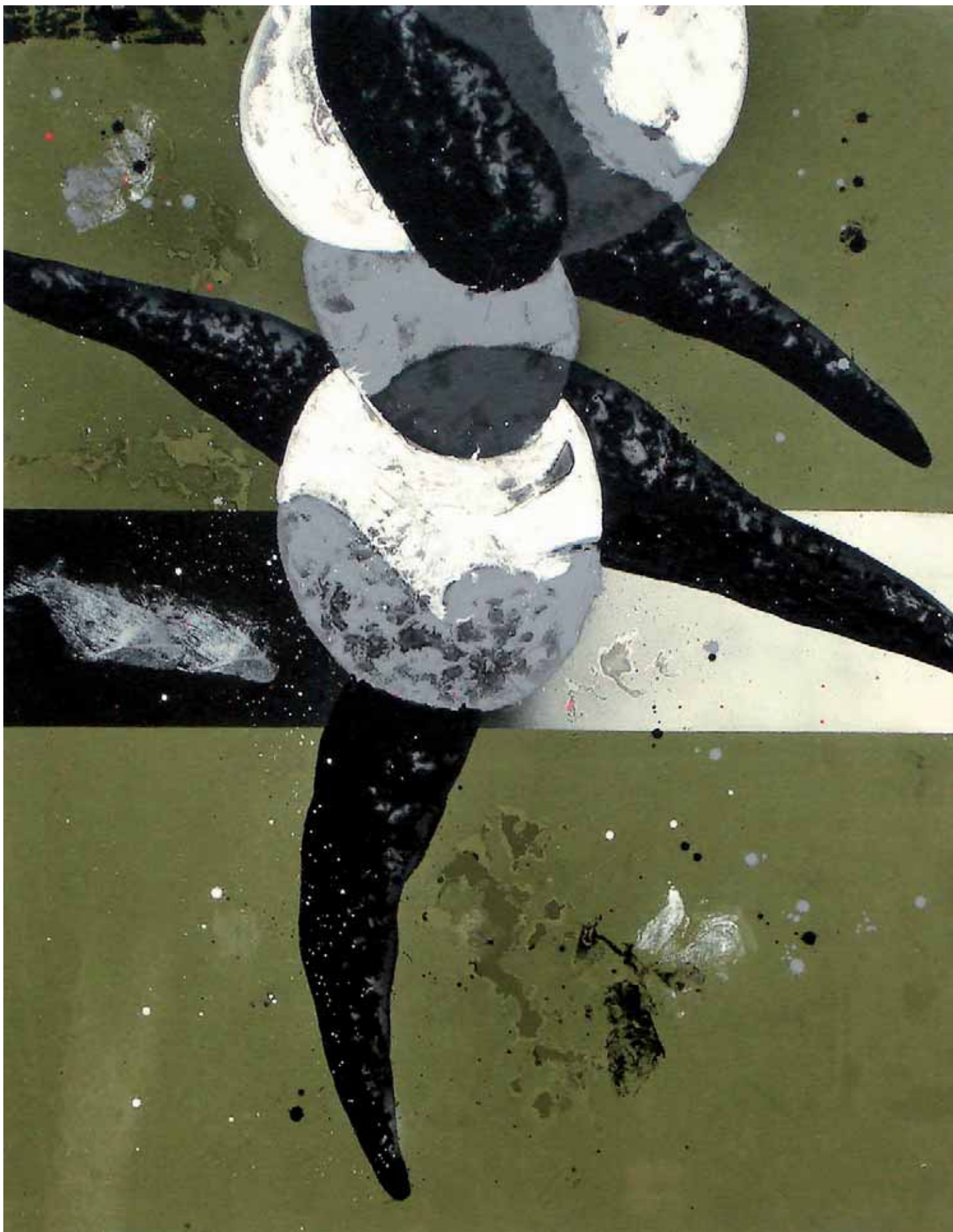




Fiesta en el Budha. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 80 x 200 cm
(Colección particular, Madrid)



Aparición de la diosa Ishtar. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona. 146 x 114 cm
(Colección particular, Gijón)



La hipnosis del aura. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona. 146 x 114 cm

1992 could be considered to be a breakthrough year in the early development of these investigations with the discovery that, from that point on, the preferred support for his work would be the tarpaulin. The use of the tarpaulin was born, as Fernando Huici has noted, “out of being the optimal response to the aleatory factors that determine a substantial part of the working methods Ciria has developed (...). The impermeability and slickness of its surface gives continuous total liberty to the pictorial material the painter puts down to flow over the horizontally tarpaulin”³⁹. Essentially, the unpredictable nature of oil paint, its accidental runs and subsequent corrections, was taken advantage of by exploiting the impermeability of a support that incorporates its own temporal memory in the traces left by the actions of an anonymous user, conserved by the artist like a relic. Until the mid nineties, Ciria left a lot of residue on the original tarpaulin, such as hardened spots of oil, which would even come to configure a geometric order that the artist would then incorporate into the pictorial process. Conserving and working with the passage of time in the support, activating the gaze of the spectator and bringing out its own history from previous stages of the creative process revealing a fundamental strategy developed by the artist; which was to assimilate part of the support’s previous life before being taken up as such. Through the creative re-use of the found object this kind of spontaneity and discovery refutes the convention of the artist as the sole creator of the artwork. Which is a concept inherited from a line of investigation that comes out of the early avant-garde period and that this artist directly links with the principal thematic lines of his work; time and memory.

The play between the controlled and the fugitive finds new latitudes in the articulation of representation in the pictorial field, irregardless of any referential attitude⁴⁰. This is what the artist refers to as **iconographic registers**, which were first classified based on three models of devices; the classical iconographic form (painting-stain), the incorporation of a pre-existing image (photographs or drawings) and the annexation of the found object in the pictorial field. From the flexibility with which Ciria presented these three variations and the particular inter-relations that arose between them some of the most relevant characteristics of his work appeared to be dependent on the problematic of the signifier. But for José Manuel Ciria the aspect of meaning, on one hand, is located outside of the terrain of the iconographic, and conversely, it never exists unanimously; “There is nothing even like a literal meaning, if by meaning one understands a clear, transparent concept regardless of the context or what’s in the mind of the artist or the viewer; a meaning which could act

as a limit to interpretation by being previous to it, a meaning outside of meaning. Interpretation doesn’t exist without the work and never produces results, except purely analytical ones”⁴¹. More than meaning, the pursuit of which he considers valid, Ciria is interested in the concept that unites with the signifier and “produces a linguistic sign or a complex sign associated with various combinations of linguistic signifiers”⁴². The artist invokes the various operational aspects presented by the three basic models of iconographic registers as actors in a pictorial event, where narrative collapses and a polysemic representation is put forth.

Of the five main lines of investigation we have mentioned up to now, the latter seems to arise as being simply a hinge upon which the ordering and annexation of the other four pivot, even if the ultimate development of the action of abstract image depends on the **combinatoric**. All these elements are integrated into a visual system not intended to be seen and understood by the viewer as a system, but rather as a template based on conceptual units, divisible again into other units, and susceptible to being combined into a method for visual construction. For Chomsky, the finitude of language is only found in the combination of its elements, and Ciria intends to get as much as possible out of the combination of the five fundamental axes of his painting that we have been defining here.

The progressive (re)configuration of this line of visual construction indicates a search for constant evolution and a desire to coherently develop a defense for the permanence and relevance of the pictorial. His dedication to reflexivity and analysis is also what guides this lucid artist’s progressive maturation in his unremitting attempts to present multiple registers in his work. The edges of his discourse are broken down through any attempt at reductionism we may try to impose on it in order to privilege a more closed analysis of such an intense career, not excluding even the periods with the highest stylistic uniformity.

Throughout his investigations of the abstract image José Manuel Ciria has usually worked in series, where he has consolidated different lines of thought based on the synthesis of his conceptual concerns. We mention synthesis because his work, as Guillermo Solana suggested in 1997, is never shown as an attempt at something, but as “marvelous discoveries”⁴³. This is due to the fact that in his studio Ciria explores the various facets generated by concepts, consolidating theorems and hypotheses in order to ultimately show their successful resolution in the work.

39 – HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Exhibition catalogue, *Adage*. Galería Afinsa. Madrid, January-February, 1993, p. 4.

40 – GARCÍA BERRIO, Antonio and REPLINGER, Mercedes. *Op. cit.*, p. 88.

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

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

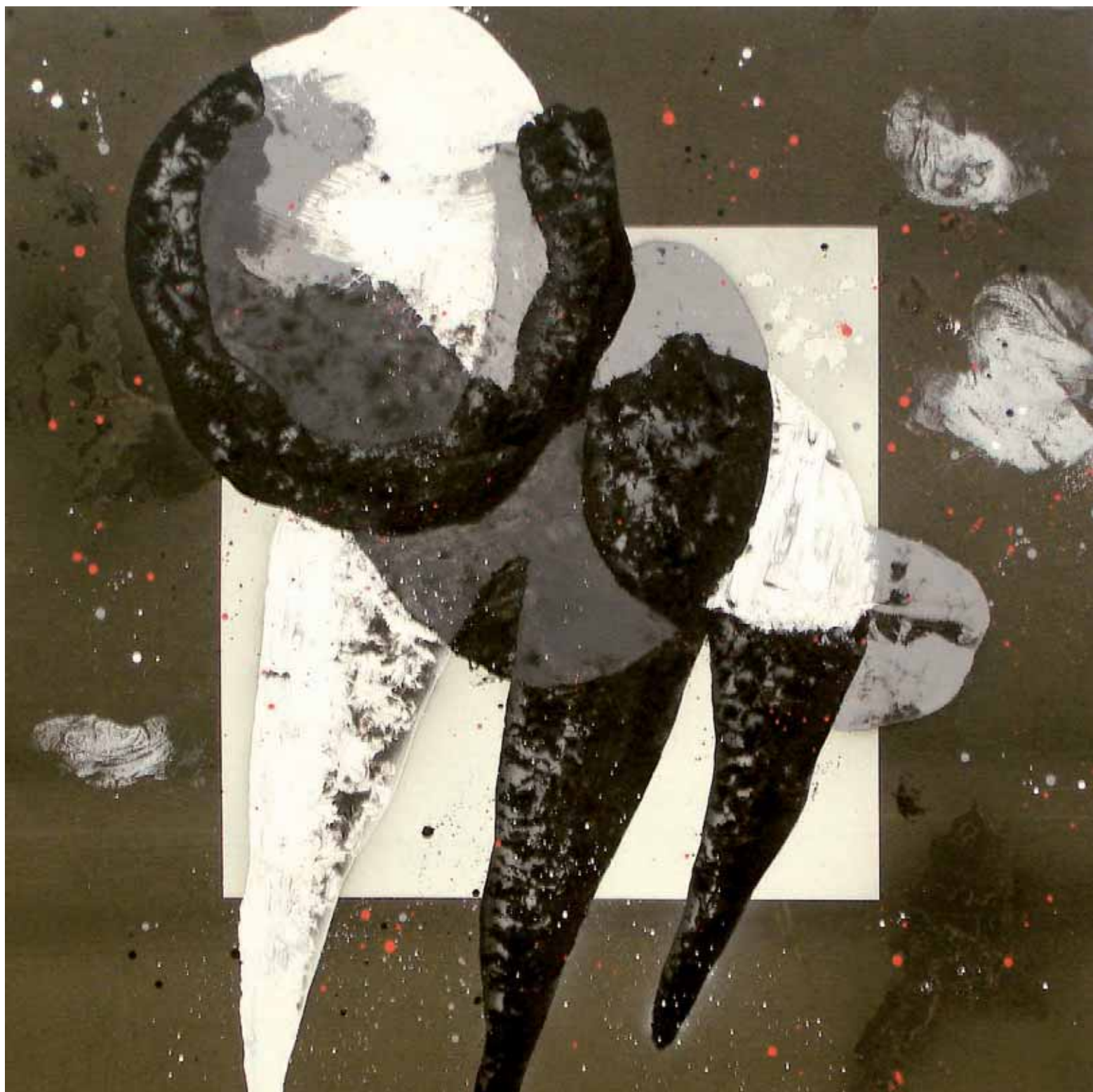
43 – SOLANA, Guillermo. “Epifanías”, in *José Manuel Ciria*. Galería Salvador Díaz, Madrid, September, 2007.



26 de Mayo. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm



Sexo de niña o con forma de una perfecta manzana. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007.
Óleo sobre lona. 150 x 150 cm
(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto)



Risas y música en París. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona. 150 x 150 cm
(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto)





Posible cabeza sobre paisaje I. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 130 x 250 cm
(Colección particular, Madrid)

Rare paintings

The new period that José Manuel Ciria began in New York towards the end of 2005 implied a dramatic turning point in his work, with a strong tendency towards a recovery of line. At first glance, the most striking result coming out of his investigations seems to be that he took up once again the referential subject matter that he had discarded as he began developing his abstract work.

His earliest experiences in this respect pertain to the series referred to as “*Post-Suprematist*” (“*Post-Supremática*”) a personal homage to Malevich’s personal return to figuration starting in the second half of the twenties. From this reference point Ciria would go deeper into the iconography of the hieratic body, faceless and constrained by a regulating armature. But before the series took shape, the artist embarked on an intense investigation of this period of the Russian artist’s work, devouring texts, compiling images, putting forth the possibility of reconstructing the complex fullness of that work using elements from his own artistic vocabulary. At any rate, as we will have the occasion to analyze, it was nothing more than a historic springboard taken from the avant-garde from which Ciria propelled himself to order to create his own re-definition⁴⁴. The first generation of *androgynous Malevichian automats* was thus born.

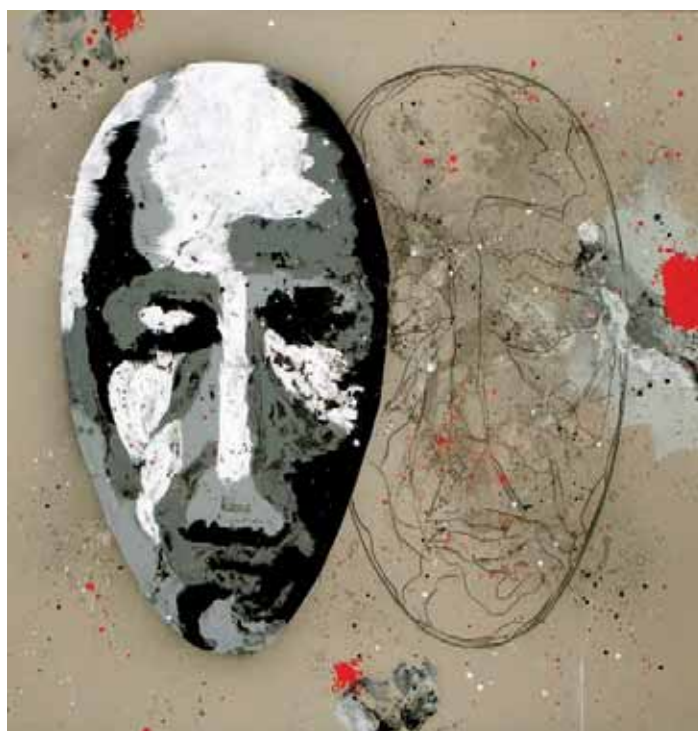
The assimilation of Malevich’s style of composition had been a recurrent object of reflection in José Manuel Ciria’s abstract work. His interest in geometric compartmentalization had found in Suprematism a plastic language based on *non-objectivity* and the supremacy of *pure feeling in art*. But at this time Ciria’s gaze turned towards the new social subject matter and figurative style of the late work. In those paintings Malevich represented the landscape with a scarcely indicated horizon line, in front of which the presence of a figure with schematized

features emerged, truly dehumanized automatons whose disturbing morphology reveals a harsh vision of Stalinist terror. “The intention underlying this work cannot be considered “naive” in any way, just the opposite, it implies an enormous criticism of the collectivism imposed by the state on the Russian peasantry, whose land had been expropriated and who had been forced to work for ‘the people’. He paints peasants, of course, but his criticism is also personal and executed with great subtlety. He is the ‘peasant’ expelled from university, forced to abandon a large part of his work in Germany, and faced with the uncertainty of how he would fare in the then dictatorial Russia”⁴⁵.

After the context that drove the creation of these paintings had been analyzed, Ciria set about on a rigorous analytic study that would not result in the direct appropriation or repetition of what he had seen. This artist is an innovator who asserts the possibility of dismantling the legacy of heroic modernism in order to select from it the elements that are valuable to him. The artist does not lurk in the shadows rather he seeks direct confrontation as the starting point for his laboratory-like work. His figures no longer belong to the concrete world, and his exploration of the marginal

territories between figuration and abstraction occurs without the personal dramatism of that particular phase of Malevich’s work. The painter discarded all of those conditioning factors before setting forth on the deconstruction of the internal structure of Malevich’s imagery, in order to find the origin of his own forms.

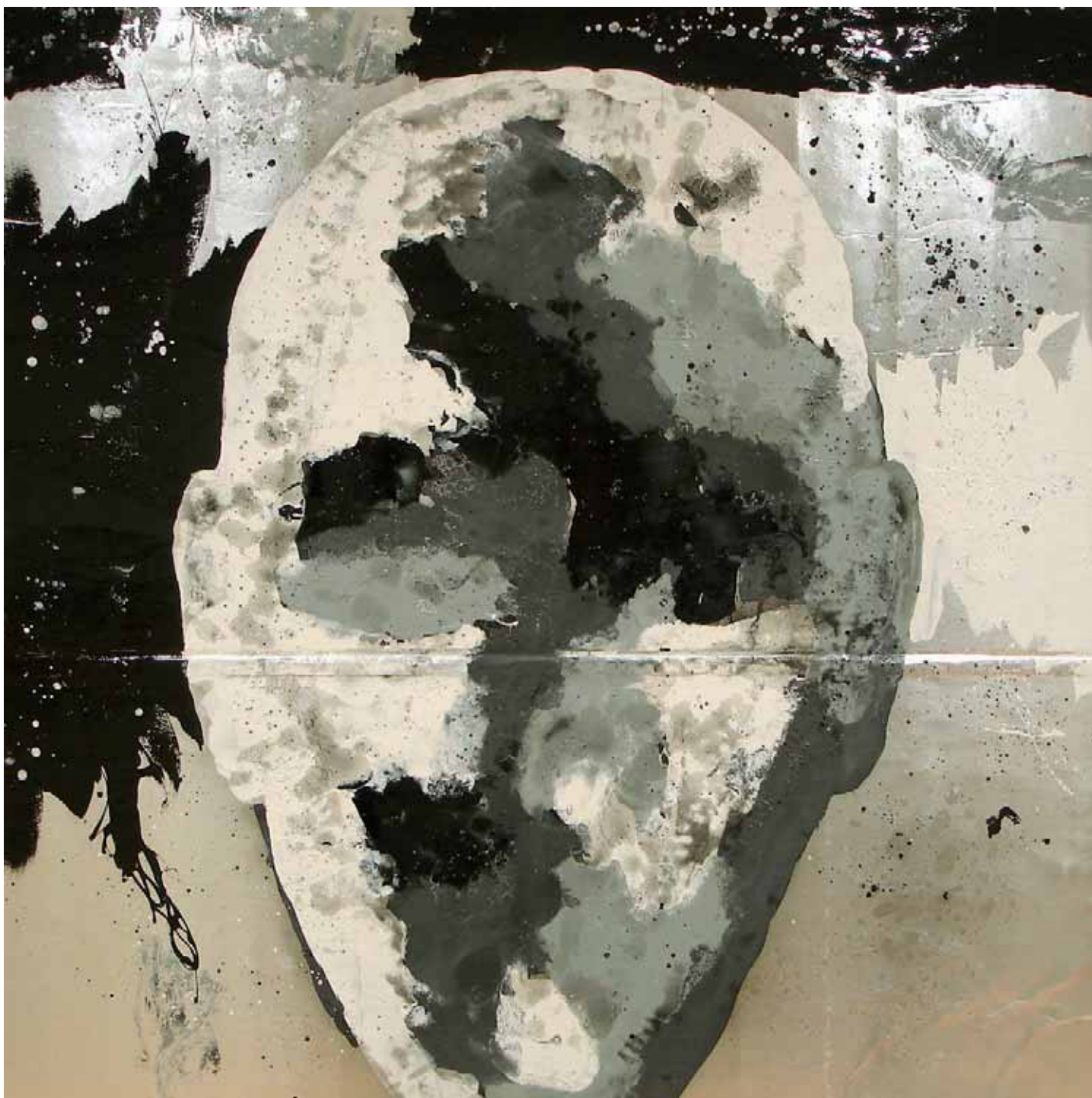
On one hand, Ciria took up a certain kind of composition in which any reference to the horizon was reduced to its essence in order to emphasize the human figure by bringing it to the foreground. But, on the other hand, the same figure was distanced from the neatness of Malevich’s neutral fields of color to elevate the interiority of the



Máscara africana. Serie *La Guardia Placa*. Nueva York, 2007
Óleo y grafito sobre lienzo. 150 x 150 cm

⁴⁴ – That kind of appropriation is nothing new for José Manuel Ciria. Throughout his career he has engaged in quotations, allusions and homages to diverse artists including Giotto, Piero della Francesca, Zurbarán, Duchamp, Joseph Beuys or Markus Lüpertz, among others.

⁴⁵ – CIRIA, José Manuel. “Nueva York, estados de ánimo, el momento figurativo, Malevich y Zuloaga”, in *Ciria. El dueño del tiempo*. Galería Pedro Peña, Marbella, 2006, p. 12.



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





Posible cabeza sobre paisaje II. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2007
Óleo sobre lienzo. 130 x 250 cm
(Colección particular, Madrid)

form using “some shapes that look like flames, like little porous or corrupt, igneous or sulphurous triangles”⁴⁶. Both ideas were accompanied by the renewed presence of line, framing and limiting actions and recording the idea. Visual comprehension was then determined by a way of referring to reality that had been rejected up to now in Ciria’s mature work⁴⁷.

But in that kind of recovery of form, insofar as human, we recognize a formal ellipsis, already present in much of Malevich’s second peasant series, that becomes evident through the lack of clearly defined features and morphology of the figures. In this way, line merely indicates the contour of a recognizable iconic type, but in Ciria’s

work the interior disintegrates into compartmentalization, modulated once again by line and complex chromatic textures. Form and color construct the image through a contrasting compositional structure that, in this way, aims to stabilize the image in serene equilibrium. The extreme frontality of the figure, one of the aspects that would be repeated throughout the *Malevich* series, proposes the definition of a new iconic model and it keeps alive the avenues of experimentation opened up by Malevich in this same vein⁴⁸.

The progressive elimination of chromatic sensuality from these figures (red being substituted by grayish tones), and the occasional amputation of some of the

automaton’s anatomical parts increased the elliptical tension between absence and presence, figurative dissolution and progressively self-referential compositions. The relativization of the codes that determine the traditional opposition between both concepts is not a new theme in the artist’s work, but his interest in it solidified in his New York period by emphasizing the indelible qualities of such seemingly discordant terms.

But, on the other hand, the visual rhetoric embodied in this new series was not articulated in a way entirely specific to this time period. The artist himself has expressed surprise at discovering a circular temporality inscribed in the “*Post-Suprematist*” (“*Post-Supremática*”) series⁴⁹. Its formal similarity with his “*Automatons*” (“*Autómatas*”) series, completed between 1984 and 1985 is undeniably noticeable. In that work Ciria closed in the textural fields that were the result of the “resist technique” with a decisive line that defined an ossified anthropomorphic structure. Combinatorics generated an infinite number of solutions through the repetition of finite elements, and in this case the resolution he has come to has brought him into a past



Narciso. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

46 – ABAD VIDAL, Julio César. “Pinturas construidas y figuras en construcción”, en Ciria. *Pinturas construidas y figuras en construcción*. Sala de exposiciones de la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007, p. 41.

47 – “It happened that shortly after my arrival in Manhattan, I was no longer capable of observation, and I set out on the homage to Malevich from his earliest compositions (...): The return to line, to structure, to Drawing.” CIRIA, José Manuel. “Volver” in *Búsquedas en Nueva York*. Roberto Ferrer, Madrid, 2007, p. 45.

48 – Regarding Malevich’s recasting of the art of Icon painting we refer to DUBORGEL, Bruno. *Malevich. La question de l’icône*. Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1997. We must recall, on the other hand, that the painter had originally titled his *Black Square* “Nude Icon of Our Times”.

49 – CIRIA, José Manuel. “Volver”. *Op. cit.*



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

that tells more about the present, estranged from linear time and false distances, memory searches in the interstices of forgetting to put into motion a new point of departure.

The projection of the body would determine the creation of unexpected parameters. After his initial discoveries, the artist established a new dynamic from which three families would emerge: Figurative paintings alongside totally abstract pieces and simultaneously compositions that could not be clearly put into either category. Once his insistence on the *Malevichean* figures had been clarified, Ciria moved his work into a space with full iconographic liberty that would be grouped under the generic title that makes reference to the location of his studio in Manhattan; **"La Guardia Place"**.

Beyond putting any piece into a particular family, the work from this new period maintained a common thread indicative of the artist's work in New York. He imposed a greater level of control over the chromatic stain, which reduced its corrosive nuances but widened its possibilities of suggestion, while line came to define spaces that never break into adjacent areas. Except on certain occasions *"Saturn's flight"* (*"El vuelo de Saturno"*) and *"Inam's Dream"* (*"El sueño de Inam"*), contour acquired a cleanness that revealed the structure of an expanded form on a subtly compartmentalized ground with predominately light tones and slightly altered by light textures. The systems of controlled chance gave predominance to composition, understood as the totality of conscious and controlled aesthetic decisions. Concrete form was now singled out as being of primary importance.

Conversely, the close confines established between abstraction and figuration in this new series once more expressed the echo of the passage of time and memory during its production. For those of us who have followed the artist's work for years, it is not difficult to find an association between this New York series and *"Man, hands, Organic forms and Signs"* (*"Hombres, manos, formas orgánicas y signos"*), done in Madrid from 1989-1990, during the time before the consolidation of his abstract painting. Many of the questions raised by its four-fold title, ending with "sign" as the nexus in the transition towards non-representative painting, were at this point considered once again by Ciria. On one hand, there was the analogous disintegration of form into non-referentiality through enumerating themes. What had been at one time four themes were now reduced to three more general categories; figuration, abstraction and abstract/figuration. Conversely, if at this time the artist resorted to rather primary units of compartmentalization (for example, rectangular shapes) that were maintai-



Pantalones voladores. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



La amante caprichosa. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

ned throughout several pieces (with notable variations, in line and color as well as color and motif...), he was also developing a similar serialization through the iconic sign.

We are taking two paintings as the starting point of our analysis of the implications of the series *"Contortionist 1"* (*"Contorsionista 1"*) and *"Contortionist 2"* (*"Contorsionista 2"*), almost the positive and negative sides of the same aesthetic idea. The duplication of a compositional and formal system implied the variation of all of the elements that were encompassed by them, which is to say color, light, shadow and ground. Committed to pictorial hypothesizing on, principally, the constructive centrality of line and its protean nature, free from iconography, the artist now opted for compositional repetition of both components in order to play with the valences of the elements that give order, in traditional painting, to the three-dimensional projection of form. If through visual astuteness we manage to eliminate those aspects of each piece, we can clearly observe that the linear meshing that defines the exteriority of the contortionist rises up as the only stable motif shared by both pieces.

Nevertheless, the plurality of nuances that we have just eliminated from the game was not merely an accessory and neither was it marginal in the development of this new image. He had radicalized, therefore, his investigation of form, and all that happened would consequently be in relation to it. From there the repetition of certain motifs was the point of departure for stabilizing diversified images that at the same time shared a transversal conceptual hypothesizing. It would be a consideration that was also evident in other pairs of pieces from the series such as *"Abracadabra"* and *"Birthday Present"* (*"Regalo de cumpleaños"*) or *"Saturn's Flight"* (*"El vuelo de Saturno"*) and *"Inam's Dream"* (*"El sueño de Inam"*).

Due to its nature, the iconic sign, petrified or slightly modified, incorporates a creative progression that goes well beyond merely superficial alterations. As the sign was immanent in the production of this work, the variable components whose placement was determined by combinatoric analysis transformed the sign (without modifying its external form) into a multiplicity always open to new developments during the process, where the slightest shift in its components would provoke tangential modifications.

Similar to what already happened with the *"Automatons"* (*"Autómatas"*) and the *"Post-Suprematist"* (*"Post-Supremática"*) series, many years of work and research have passed between the theoretical and practical hypotheses now set forth in *"Men, Hands, Organic Forms, Signs"* (*"Hombres, manos, formas orgánicas y signos"*) and *"La Guardia Place"*, both being united by a bow tensed over the recovery of line. This suggestive circular discourse, where a mark made early on reaches its maximum depth as the artist re-worked it, must not obfuscate the radical newness of his latest ideas. There is a long intermediate period in his work during which, through the painter's highly demanding system, the possibilities of the five components of his conceptual

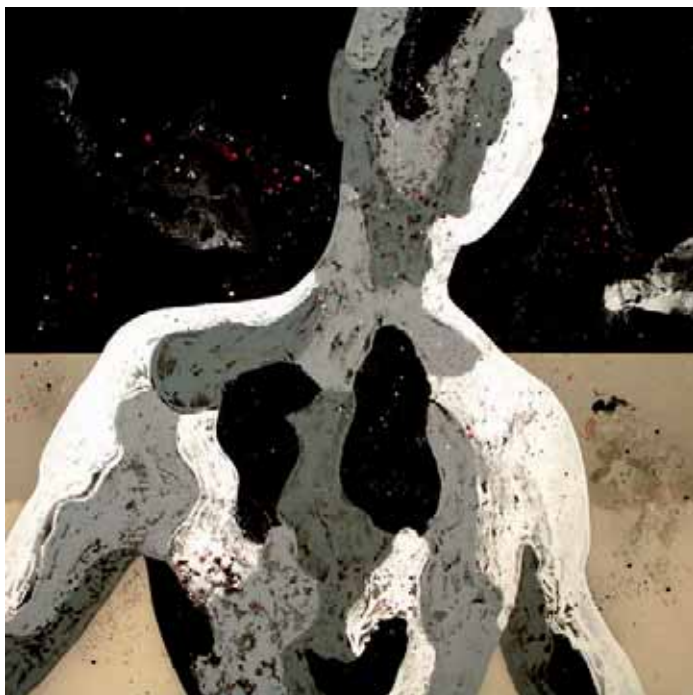


Figura sobre negro. Serie La Guardia Place. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Dominio del espacio. Serie La Guardia Place. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

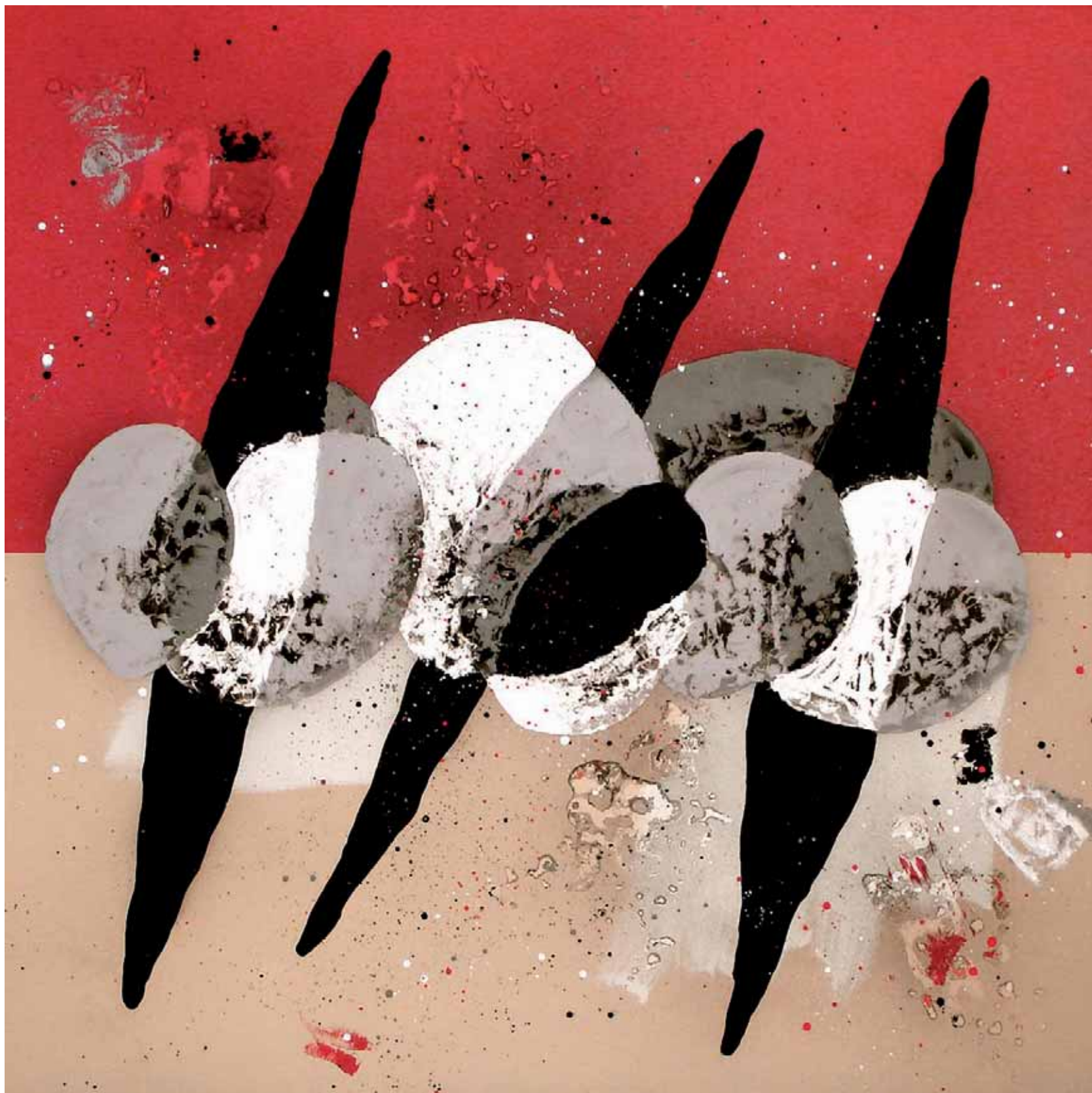


Ritmo de transición. Serie La Guardia Place. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm





Formas abstractas transformándose en figurativas. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre foam. 122 x 244 cm



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

foundation were selectively explored. From this point of view, the personal reasons for this apparent return to formulas that he had already outlined during the beginning of his career must be related to his wish to close an important cycle of his production and open a new line of experimentation directed towards the future. But, within such a finely woven career we must also understand it as a turning point made possible by the previous sequence. At once lock and knocker. Or nexus between two the vertices creating the tension in which he would find his strength.

In fact, *"La Guardia Placa"* can be considered the strongest work Ciria produced in New York. It is fascinating to follow, painting by painting, the progressive coldness of the coordinates of his expressiveness and the rough and unfinished character of his compositions. They are authentic cartographies in which consistently disturbing linear routes are plotted, organic metamorphoses whose features settle in a void where no shadows are cast and where the mark of time remains hidden. The interiority of form-matter is superimposed against this cold background, full of nuance and with its bodily unity engulfed by multiple compartmentalizations, like liquids boiling in different containers placed side by side.

Pieces like *"Man with Wrenched Heart"* (*"Hombre con corazón estrujado"*), *"Adolescent Figure"* (*"Figura adolescente"*) or *"Patch-Head"* (*"Cabeza-parches"*) maintained the formal ellipsis of an identifiable iconic sign that was already present in the *"Post-Suprematist"* (*"Post-Supremática"*) series. But now, these figures defined their interiority with more flexible structures at the same time as they were the culmination of a progressive determination to purify color. Form denied its own properties in order to obey rules that proposed a new *identity*, a different level of perceptive definition. In this sense, this work was within a figurative category that it simultaneously seemed to want to escape from. And if the titles seemed to support a narrative meaning, the strategy of ellipsis and interior compartmentalization carried the burden of delivering the disintegrating blow to meaning. In this way, the artist transformed the body into a substance between life and death, ossified and breathless, a mere sign that in the terrain of representation is perceived as disjointed.



Ernst Ludwig Kirchner
"Dancers (Tänzerinnen)". 1906
 Tinta sobre papel. 44,8 x 34,9 cm

In a piece like *"Hands"* (*"Manos"*) the artist's handling of visual elements had a more strongly referential character in which selection and enlargement, strategies typical of Pop Art, were taken up again by Ciria with a different character and intention and resolution which determined the monumentality of the crossed hands. The coincidence found with one of the thematic cycles of *"Men, Hands, Organic Forms and Signs"* (*"Hombres, manos, formas orgánicas y signos"*) does not seem accidental, in line with what was mentioned above regarding the parallel nature of both series. As the hands are not the object of analysis neither are they, perhaps, a synecdoche of the "creative" figure (the artist's himself?), that Ciria projected upon his structure using a single light source that delineated the lights and shadows and at the same time defined the empty space sheltered by both. We understand the spatial logic, the recession through depth generated by the fingers, their volume, and it all seems on the verge of taking shape into a fully referential reality. Nonetheless, the painting only allows us to get that far, as the interior of the organic mass had once again been contaminated by the porous fluidity of the pigments, becoming compartmentalized in the areas delimiting what we had previously associated with light and shadow. The skillful and on occasion uncomfortable dialogue the artists established between the desire for direct representation and its constant disruption prevents us from getting close to the ambiguous character of the meaning of this series.

It is a kind of ambiguity that is accentuated in those pieces which, despite the descriptive nature of their titles, demonstrate that they had already been defined by such a referential stylization that it makes it impossible to find recognizable forms in them. In addition to the aforementioned *"Contortionist 1"* (*"Contorsionista 1"*) and *"Contortionist 2"* (*"Contorsionista 2"*), a piece like *"Bather"* (*"Bañista"*) (2006) illustrates the tension between "almost being" and "not being" quite well. In particular, this last piece makes the fragility of those associations evident. Discovering the position of the sign-form that vertically crosses the composition, elucidating its physicality is a possibility that is excluded from play. Transformed into an organic gear, the bather of the title ends up being construed as the symbolic understructure of referentiality⁵⁰. The individual has gone from being

⁵⁰ – A. García Berrio and T. Hernández have reflected upon the presence of symbolization in non-figurative painting: "From a communicative-semantic point of view, non-figurative tendencies taken as a whole, which constitutes the core of what is called Modern Art of our century, is founded on conscious and sub-conscious references to some form of reality. At times it was more tangible and immediate, with a radicalized system of representation, other times more recondite and subconscious, and on occasion the most essential (...), not even the most extreme forms of abstract formalism avoid to some degree, minimal as it may be, the inevitably symbolic foundation of the Visual Arts." GARCÍA BERRIO y HERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos, Madrid, 1988, pp. 83 and 84.

one species to being another, metamorphosed in the other's skin without anybody knowing its present or past identity, recomposed as a transformed and inapprehensible being.

This body, lost in the practice of its physical dimension, would culminate its figurative distancing in a piece that acted as a hinge between the work already commented on and other pieces where the moorings of any concrete reference have disappeared. I am referring to *"Abstract Figures"* (*"Figuras abstractas"*), a painting whose defining form is a central shape of undulating forms lacking any warmth or sensuality. In this piece, the iconic sign has made way for the for-

malized sign and reconstruction has become construction. Now, form, color and texture are organized in a way far from being a referential signifying complement. While the "contour that surrounds the bodies has burst and only the organs remain, free, creating their own geometric combinations."⁵¹ A rupture of that type implies a breaking apart of form (as in *"Abracadabra"* and *"Birthday Present"* *"Regalo de cumpleaños"*) or a linear continuity where every stain acts as the origin of the next one (*"Penélope l'amour"*).

The reading we have proposed up to now sets out a narrative thread that goes from the abstraction José Manuel Ciria developed in the nineties to his unexpected turn

to figuration after his arrival in New York to end up with a progressive return to a form of abstraction dominated by line. Nonetheless, his period in New York did not comprise that trajectory in its entirety, as the three sections that make up the series overlap in time.

In the early months of 2007, the artist constructed the second part of *"La Guardia Place"* through the *"Winter Paintings"* suite, which now included a disturbing bluish tint that made the strangeness of his use of color even more marked. Once again, he took to modulating his work through figurative, abstract-figurative and abstract sections in which he explored new modes of questioning their own definitions.

Pausing the process of understanding seems to be the strategy chosen by Ciria in a piece like *"Reconstructed Vision"* (*"Visión reconstruida"*). The title itself makes a specific reference that, at any rate, does not make itself clear. As a result, the semantic contextualization of the motif remains uncertain, deferred. What is the purpose of the distance imposed between the visual text and ourselves? Thus, far from being able to establish links oriented towards any identification, the reconstructed vision the painting refers to establishes the impossibility of a word-object association. We cannot define that presence that centers the composition, except by using strictly formal language, making reference to its color, texture or the way it is drawn. This seems to be the only path open to us, the only possibility to activate the word, conscious that human experience is linguistically structured. Nevertheless, we intuit that several specific meanings are escaping us, the one from



Devorador de vientres. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm

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



before as much as the one that comes after the metamorphosis of the form, thus, if vision is reconstructed it must have had a different appearance before. Then we fall into the trap. As Mercedes Replinger has pointed out, “perhaps sometimes we are looking wrongly, we want to recognize a compact body, without cracks, when what we’re given is an interior. There are completely figurative forms, but not ones we’re used to seeing, what we’re given are stone viscera. Artaud thought of a body without organs, perhaps it’s time to think about organs without a body”⁵².

Quite close to this organic formal concept one finds a “*Games of Seduction*” (“*Juego de seducción*”), “*Embrace of Curves*” (“*Abrazo de curvas*”), “*Between two ideas*”

(“*Entre dos ideas*”), “*I Think It Hurts*” (“*Creo que me duele*”) or “*Forms of the Threat*” (“*Formas de amenaza*”). All of the above comprise a formal universe that is self regulating and distributes itself through the combinatoric and shows a continuous reflexive transition determined by the modular rhythms of form and the compartmentalization of the ground.

A piece like “*Game Room*” (“*Habitación de juegos*”) also enters into this universe, but regardless of its accent on the referential-thematic *inventio*, produces a split in the visual poetic. The iconographic tradition of the domestic interior remains latent in the work even if its tense equidistance with abstraction is not weakened,

we will make note of the overt mention of a certain narrative. The interpretive filter of the title and the iconographic connection that we can establish between form, the human figure, the ground and the spatial context displaces our gaze as it moves towards any identification. Even the modular geometry that compartmentalizes the upper part of the composition is seamlessly included into the symbolic mediation. But there is no last word on what the symbol means, as this artist always introduces an ambivalence that activates thought and reflection. In this way Ciria makes a claim for painting’s capacity for establishing a line of logical questioning.

This is what happens with, “*Figure Phosphene*” (“*Fosfeno de figura*”), a highly original work within the general development of “*La Guardia Place*”, in which the artist proposes a limit to the bodily state, through its own existence. We see a human figure that does not have organs, body, skin or blood. As in the phosphene, there is no real light that justifies its presence. It betrays itself as an absence that has oozed out of the darkness. Its substance is an accident, an optical illusion that the artist tried to stabilize. The mixture of temperatures brings us closer to one of the determining characteristics of Ciria’s recent work, the rawness and strangeness of his painting.

Currently, Ciria is, in his own words, making “**rare**” paintings (**understood as raw or unfinished**)⁵³ that, without passing into eclecticism, avoid any sense of definitiveness. Now any such possibility has been filtered through an inconclusiveness that bestows new freshness and



Fosfeno del Guernica o Sexo en las rocas

Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm

Sonajero. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm

⁵² – *Ibidem*.

⁵³ – We will take “rare” in the sense of “raw” and “unfinished” as the two most coherent estimations of Ciria’s intentions. The aforesaid heterogeneity is patently apparent in *Des tours de Babel* (1985) by Jaques Derrida, in which he indicates that there is no original to the translation, and likewise there is no translation without some remaining untranslatable part. In other words, all translation involves a gain and a loss.





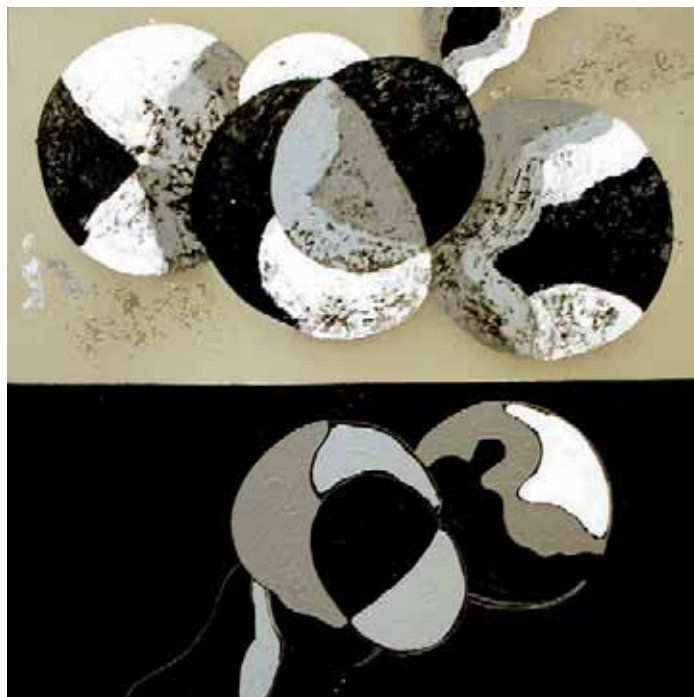
impulsiveness on the work in which, apparently, anything can happen. The artist's capacity for reflection is what opens the way for the potential *not making* that directly collides with the unity of utopian modernist discourses to establish a new approach in which the concern for form disintegrates. On analyzing José Manuel Ciria's current painting, we can contemplate an abandonment of the insistence on formal nuance (the insistence on which that artist locates within the latitudes of European painting) to make a turn towards a less stabilized approach, suggested by *rawness*, which he considers linked to the North American painterly experiences with a gestural spirit.

On the other hand, the artist is the creative instance, and the viewer is the receptive instance who actively participates in the meaning, re-adjusting and enriching the reading of the visual text. In "*La Guardia Place*" José Manuel

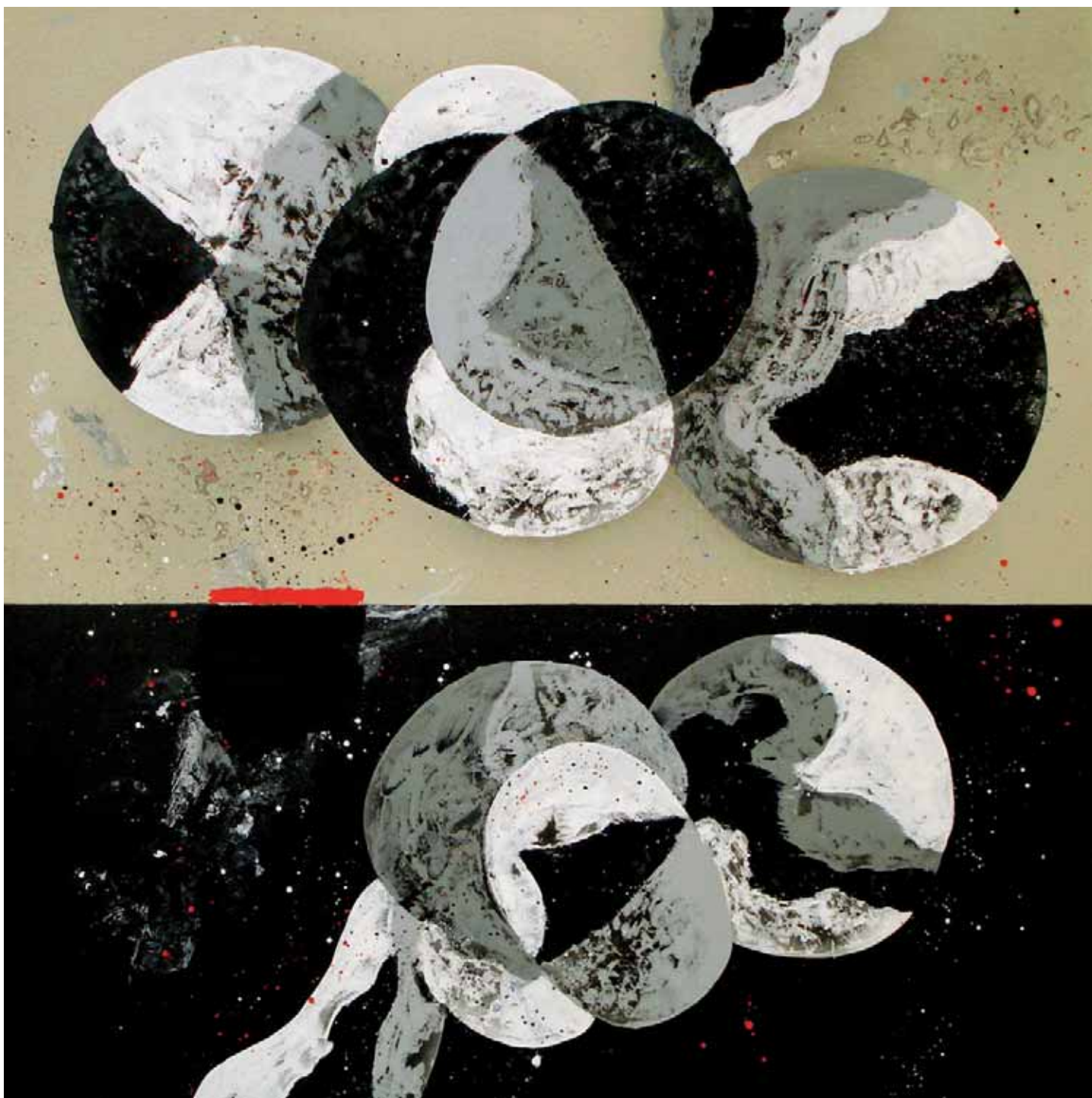
Figura en contraluz. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm
(Colección particular, Nueva York)

Ciria incorporates, as if to subdue, his continuous doubts about the symbolic sustenance of the work that alters the comfort of such re-adjustment. We have already appreciated the figurative works that destabilize the clarity of the narrated, as well as his abstract work imbued with a figurative inclination that is not brought to bear, and also those other pieces where the terms are diluted into an unstable iconography. In any case, the ambiguity of semantic value contributes to the appearance that the work is not conveniently finished, so the terms in the opposition seem to appear in equal density. Because of this they neutralize each other, erase their differences and that which escapes the opposition is what must be construed as its condition of possibility.

But, there are other factors that come to determine the pertinence of the adjective, "rare". In "*The Tradition of the New*", Harold Rosenberg indicated that at a certain moment the canvas became, for American painters, a space to leave their own mark, "...an arena in which to act, as opposed to a space in which to reproduce, re-invent, analyze or *express* a real or imagined object. ...what was to go down on the canvas was not a picture but an event"⁵⁴. Ciria's current work vacillates between the image and the event, one existing for the other's sake, stimulated by the other. This diver-



"La visita de Carlos y Luis." (Proceso de trabajo)
Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



La visita de Carlos y Luis. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

gent meeting point is generated by Ciria's interest in forcing the mechanisms of painterly practice, now stemming from a strange conjunction of traditional European Avant-Garde and the late formalism of North American abstract painting. Rusty tools our artist *bricoleur* puts into practice with new results.

Raw, unfinished, painting in which the rhetoric of the visual text always maintains the desire for a different emphasis. In myth, Levi-Strauss says, emphasis is "the visible shadow of a logical structure that is kept hidden"⁵⁵. The "rare painting" of Ciria incorporates this flexibility, making understood more than what is apparently expressed, as a potential palimpsest that has yet to be re-written.

These characteristics continued to be accentuated when the artist took up his third line of research, or *suite*, within the series generically called "*La Guardia Place*". A new section now emerged from the crossing of his New York period work with the use of supports that had previously been used to cover the studio floor while he was making other pieces.

The integration of these "eloquent unintentional incidents"⁵⁶ that do not just incorporate the memory of the support but also the memory of the artist's career, who had already painted between 1995 and 1996, "*The Perverse Garden I*" ("*El jardín perverso I*") and later in 2003, "*The Perverse Garden II*" ("*El jardín perverso II*") suites which were part of the "*Masks of the Gaze*" ("*Máscaras de la mirada*") series, were based on this same idea. Chance as an aleatory mechanism freely approaching the surface then becomes the point of departure for pieces in which the painting process re-invents the first accidental stains. The tarpaulin, stepped on and stained, echoing artistic activity was recycled and valued for its expressive immediacy but also, in particular, because it exemplified the concept of chance which did, at the same time, contain a memory closely linked to the artist himself.

Once again, for Ciria, the powerful unpredictability of rhythms, frequencies and flows, masses and colors, are the reflection of an urge deemed worthy of further investigation. The visual information casually placed on the canvas in its *rough* state is susceptible to being relocated as an "order generating" strategy that gives formal coherence to the work. In fact, in the beginning all those aleatory stains were disoriented, strange and had only ambiguous relations between

themselves, before becoming complicit with the visual arrangement made by the artist. In the intersection that the artist found between "*La Guardia Place*" and "*The Perverse Garden*" ("*El Jardín Perverso*") he unerringly united two extreme cases of chance and control. The operativity of this syntax was the result of a demanding subtlety that managed to find previously inexistent links between accidents woven by the powerful iconography integrated into this perverse garden.

As we have been able to see, Ciria's art is the result of a continuous refinement of every last area open to investigation. Constantly reinventing his work, his latest explorations have led him to investigate the use of cork-chlorine on sheets of thermal insulation. The metallic look of this medium is transformed through a process carried out in the studio-lab into a creation which seems to sustain and expel the material at the same time, a world of reflections where light continuously incorporates both visible and intangible touches. Ciria continues to explore multiple ways of making and creating images, examining the contingencies of representation, and subjecting the results to unexpected and inventive treatments. These new creations fall somewhere between opaqueness and shine, a labile world of constant exchange where meanings are never fully isolated. It is now tempting to compare the artist to an alchemist, in his ability to create pieces that seem to be fully immersed in a process of transformation, shaking in space, with the most unlikely materials mutating into Art.

But perhaps the most surprising aspect of this last *suite* is that it shows us a new twist on the imaginative paradigms of time and memory, whose essential role in the artist's work we have already pointed out. This material medium, sheets of thermal insulation, is as unstable as the image reflected on it, and possesses a surface which tends to tear, revealing a newly evanescent consciousness in Ciria and his relationship to time. He presents a scheme in opposition to permanence, an interest which had shaped the painter's technical explorations from the start of his career, and which established him as a brilliant experimenter, operating effectively on multiple levels, employing a variety of pictorial formats and materials. But now it is the very flow of unfolding circumstances which surprises and moves him: the possibility of integrating temporal transitions on material, the recognition that the slightest pressure in this new media, an accidental scratch, an excessive temperature or a level of tension that is off, can damage the painting, with no chance to mend it. It's

⁵⁵ – LEVI-STRAUSS, C. *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 332.

⁵⁶ – GARCÍA-BERRIO, A., and REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 23.

a brief and fleeting instant teetering on the slippery terrain of the possible, and it's vital to capture it given the uncertainty of the time remaining.

Then why not just avoid this medium, this format? What sense does it make to fashion this kind of ghostly creation? More unsettling still than these questions,

and perhaps the answers to them, is the fact that an artist so interested in the material permanence of his pieces should now adopt a temporal tendency which defies the eternal and embraces the fluctuant. Let's ask ourselves again then: is this, perhaps, an expression of postmodern cynicism, a trope for banality? No, and neither is it an audacious experimental game, like that which he played in his

"Mnemosyne" (1994) series, in which chemical processes actually destroyed the artist's pieces completely. We are now witness to a new attitude at odds with the idealization of the finished work, reverting positively to the "preformative", crude and strange nature of his painting. This projection of the invisible to the fringes of the unknown suggests, at the same time, a branching out into multiple possible outcomes, something which, on the other hand, all human productions (all phenomena are susceptible to transformation, modification and destruction) are subject. But upon questioning right from the origin of the creative process the principles of subjection to the permanent, Ciria evades a fixed identity for his pictorial work, as the latter finds itself from its very genesis bound to a tentative outcome.

The essence of the outcome is, for Deleuze, the union of two meanings: "that of the future and that of the past, of evening and the following day, of more and less, of the excessive and the insufficient, of the active and the passive, of cause and effect"⁵⁷. That which is captured is diluted under the prism of the event, which seems to imply a temporal development inherent to the work itself. But unlike the performance, the action or the happening, where the privilege of process grants relevance to the experience of the event as opposed to the material presence of the work, Ciria's new suite does not seek resolution in the strict



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

present. We thus encounter the possibility of future modification rather than any measurable time scheme in progress. But to what extent is it pertinent to talk about what still has not happened? The inclusion of this perspective is fruitless –we might argue– in the field of perception, which is, in rough terms, the link between the subject and the object. Nevertheless, the precariousness of the material brings with it uncertainty with respect to the work's perspectives for alteration and expiration. In addition, due to its formal resolution, as already analyzed in these pages, the work generates a sensation of unfinished rawness. In this way, perception is always contingent upon the renunciation of any totality. In other words, the utopia of time promoted by the vanguard is excluded. We are dealing with a vision which now reveals something which it seemed to be denying: the time of perception is no longer singular, restricted to one instant, but rather opens up to a new regime of possibilities, which is internally temporized (the painting is also susceptible to expanding from the inside).

As the reader will have been able to note, we continue to present an affirmation of change before it comes about. A hypothesis which is, to say it once and for all, an excuse for a conceptual thinking which seeks to replace a single order of representation with an approach which was until now latent in Ciria's recent production: in contrast to the immobile staticity of a viewer used to visually dominating a world framed and objectified in plastic media, the artist proposes a vision which unfreezes the unique and opens up new relationships, a vision which raises questions about the temporal challenges inherent to plastic imagery. Ciria finds himself in a place of crisis, standing at formal and conceptual limits as he seeks to overcome the challenges of time and material through a medium which vibrates with the vital register of the encounter. Our gaze invites the paralyzing Medusa⁵⁸, irremediably traversing the way of the mutable and the perishable due to the experience of its fragility. It was Freud who reflected on this last aspect, pointing out that the value of the fleeting carries with it a value of uniqueness in time and that "the limited possibilities of enjoying it make it more precious," then immediately noting that "the value of all that is beautiful and perfect resides only in its importance for our perception; it is not necessary that it survive and, consequently, is not dependent on survival in time"⁵⁹. In order to appreciate the great value we assign to our concrete experience, irrespective of its singular, non-universal and unrepeatable nature, perhaps it would be appropriate to remember the words of the android "Roy" in the final scene

of *Blade Runner* who, before his imminent disconnection, declares: "I have seen things that you would not believe... all those moments will be lost in time, like tears in the rain..."

As compositions, these paintings are subject to their own contradiction, to the other painting which they haven't yet become. Damage to the material modifies the painter's action as the image's sole creator. Incisions, breakage, perforations, the marks which time leaves behind, were some of the tools used by Tapiés to emulate the passage of time. Ciria uses plates of thermal insulation, inverting this strategy: where Tapiés used these resources with an evocative rather than a compositional technique⁶⁰, Ciria employs the tension between natural accident and plastic conception as the inception and motive for a new approach. In other words, if a tear unintended by the artist destabilizes the work's compositional logic, and given the impossibility of its correction on the original material, it shall then be necessary to project a new mark which reorganizes the structure's stability. But this option only seems to make sense if the work remains accessible to the artist in the moment of the accident. Otherwise, it would be necessary for him to go to wherever the work is located in order to carry out a kind of perverted surgery, one which seeks beauty through the creation of a scar which matches another previous one. A kind of impossible "work in progress" employing an aesthetic of degradation taken to the extreme, with the multiplication of damage and the total destruction of the plastic image, plenitude through annihilation.

"There are days when I'd like to harass the passers-by, shaking a big knife at them. (How could one manage the same effect through painting?)"⁶¹ reflected Ciria himself a few years ago. In this last series he seems to have found a strategy to achieve a traumatic perplexity, defining the painting as the first to scream out. When we try to define the moment in which this consciousness of a profound crisis is produced in the viewer, we are seduced by the idea that it is not just that confused looks pause before the painting. On the contrary, they are provoked before this perverse and problematic, and thus dangerous, object. It's a way of summoning –and not the last, as we will later have occasion to analyze– Dr. Zaius, that judge lurking behind our aesthetic judgment, before the subversion of the normal, the expected and, thus, the acceptable when it comes to a work.

"Law is not sin, but I didn't know what sin was until I found out about the law"⁶².

⁵⁸ –"The Medusa's decapitated head could symbolize the triumph over the metaphysics of representation, as it defeats the perspective which fixes the contingent and the dynamic in an image." ÚBEDA FERNÁNDEZ, M^a Elena. *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. (The overwhelmed look: the thickness of the experience of the aesthetic subject in the framework of the visual regime) Unpublished doctoral thesis. Granada, 2005, University of Granada, p. 267.

⁵⁹ – FREUD, S. "On Transience" in *Complete Works*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

⁶⁰ – BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1900-1939*. (20th-Century Spanish Painting and Sculpture: 1900-1939), Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 284.

⁶¹ – CIRIA, J.M. "Retazos (El miedo al rojo de las bestias) or "Odds and Ends (The beasts' fear of red)". Unpublished text appearing in ABAD, Vidal. *Pintura sin héroe*. (Painting without a hero). Op. cit., p. 260.

⁶² – St. Paul, *Romans VII*:7.



La insoportable espera (Versión II). Serie *La Guardia Place/El Jardín Perverso*. Madrid, 2007
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm

Post-genres

In 1984, Pat Steir (New Jersey, 1940), showed the project *Breughel Series (A Vanitas of Style)*, composed of 64 paintings, each one of which referenced a pictorial style from the Renaissance to the eighties. All together they made up an image of a flower pot that had been painted by Jan Brueghel in 1599. Through this typically appropriationist practice Pat Steir attacked modernity from two very specific angles. On one hand, she attempted to break with the idea of history as a linear progression, and on the other, with the notion of dedication to one style. But in addition, she turned the parts into pieces of a big puzzle where, ultimately, everything was subordinated to what could be defined as a traditional artistic genre, the straightforward floral still-life.

From the impossibility in art of the absoluteness of representation, Franz Ackermann (Neumarkt, Germany, 1963) has been making, since the beginning of the nineties, and using classical techniques (watercolor, drawing, painting and mural painting) landscapes or, more specifically “mental maps” where he does not seek a specific cartography, but rather a totality of heterogenous entities that are brought together into a fragmented structure. This kind of activity, where abstraction and figuration establish a complex dialogue energized by the use of psychedelic color attaining a complex level of synthesis between the real and the mental though their approach to the urban environment.

The artistic couple made up of Markus Muntean (Graz, Austria, 1962) and Adi Rosenblum (Haifa, Israel, 1962), make work with images of adolescents using traditional techniques and employing a proliferation of classical compositional devices and perspective, even making use of iconographic types derived from religious imagery.

When, in the year 2000 the Tate Modern was opened in London, Lars Nittve, the space's first director, made the controversial decision to exhibit the

museum's collection in non-chronological order, opting to divide it into four large groups by the academic genres of History Painting, Landscape, Still-life and Figure (nude). Recently reorganized with four new axes, that first installation represented, nonetheless, not only a new concept of the museum, but made evident how the genres had survived throughout the twentieth century.

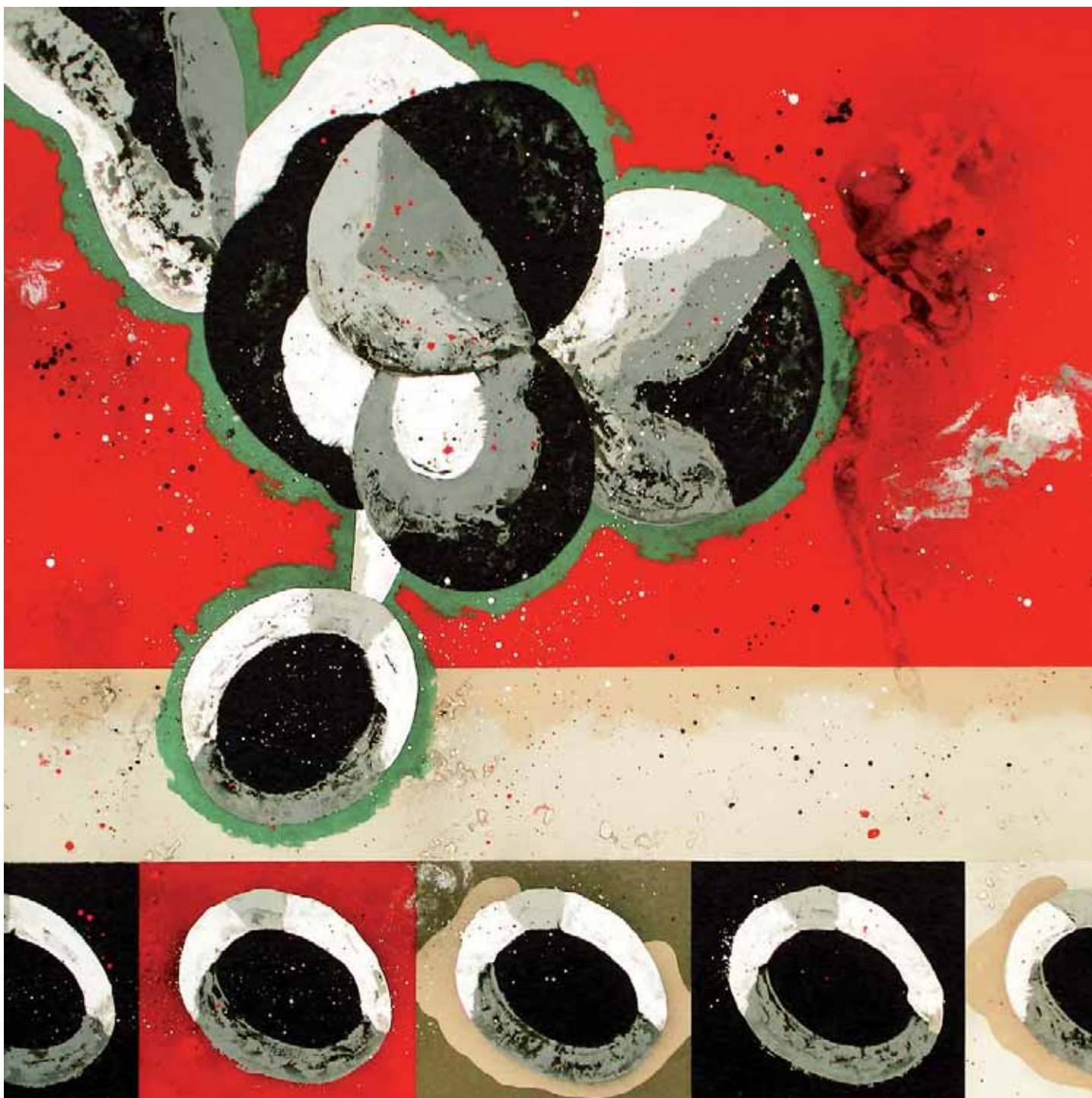
The genres of art, well established since the 16th century and associated with the tradition of art and with systems of illusionistic representation, have been one of the kernels of that tradition to which contemporary artists have consistently shown irreverence. Once the hierarchization of reality has been done away with, alongside the antiquated categorizations, the persistence of these iconographic motifs in contemporary painting must be presented using a different analytical model. The restitution of thematic modalities linked to the figure, the landscape, the still-life or history-painting in the contemporary work of art, do not propose a path for the heroic survival of genres, but rather it opens up a new field of research where the pertinence of these iconographies oscillates, generally, between ironic revisionism (Muntean/Rosenblum), iconographic cross breeding (Franz Ackermann) and/or alteration of their formal regularities (Pat Steir).



The history of contemporary painting can be written, in part, through reference to surmounting the codes of perspective, the properties of easel painting and the conventions of genres. As noted by Geoffrey H. Hartman, in contemporary Art “when the rules or norms come into play, they are complementary. They are only there in order to be broken”⁶³. For that same reason, if the genres have played a significant role in the transmission of authority, of rules, they have also played a role in the creation of conflict and insubordination.

When they are used as tools for organizing an image of the world, choosing the

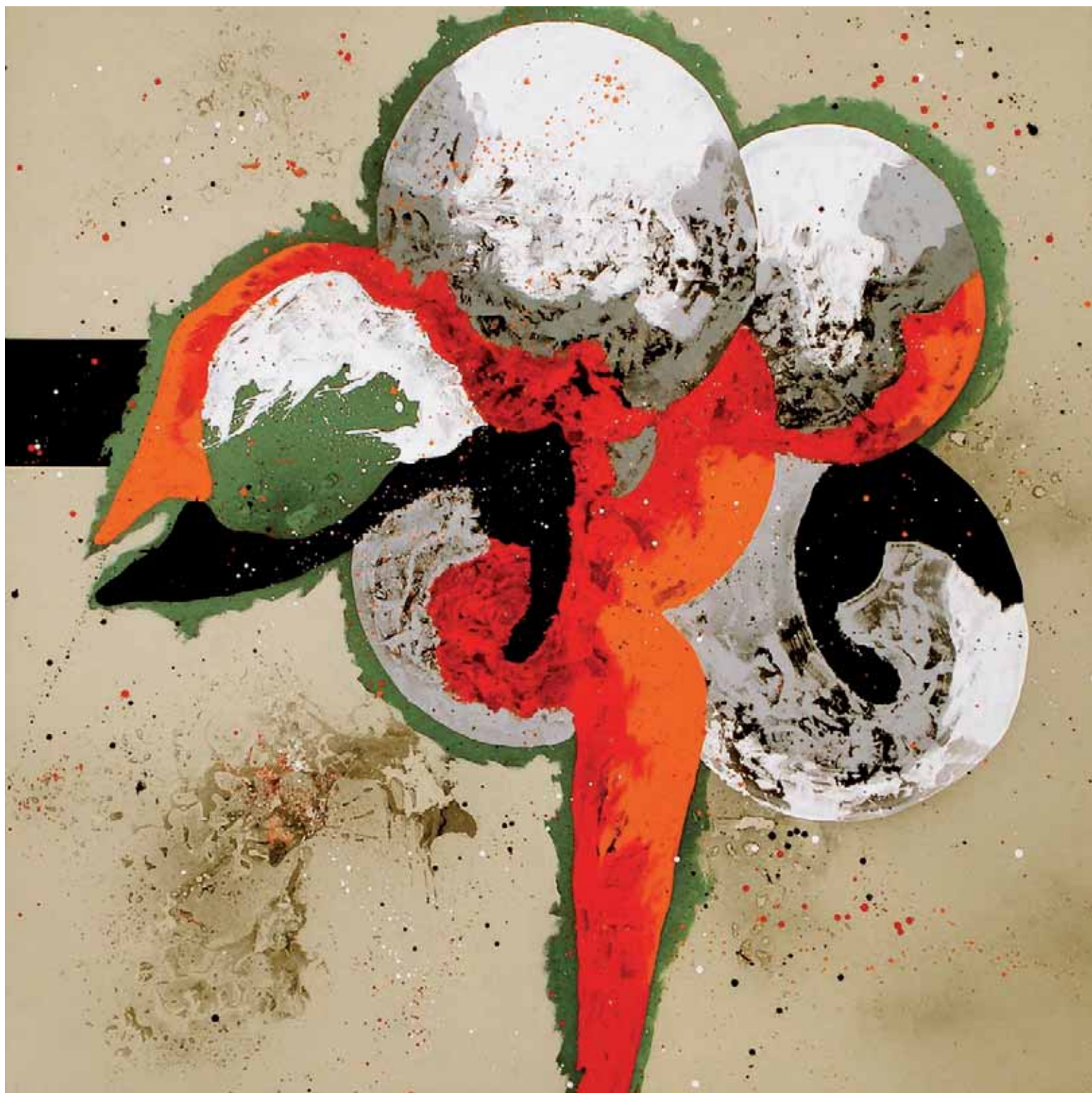
“Ratrapante (Speedy)”. (Proceso de trabajo)
Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



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



Malabares (Versión II). Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm



Tramones. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

motifs judged to be most adequate and determining how they should be represented, genres propose a kind of simulacrum of the world. Contemporary painting tries to overcome those restrictions, located in tight and sometimes difficult to avoid spaces. For example, the relationships established by genres between motifs and formal modalities. In this way, Chuck Close's paintings are portraits and at the same time they change the rules created by the genre, as much through the quantity of topographic and descriptive information as by their gigantic format⁶⁴. In fact, the artist himself has explained that the size of his paintings also acts as a device to make the viewer see the painting in a way beyond just taking into account its iconographic subject matter⁶⁵.

In the fragmented and malleable space of contemporary painting, with its daunting range of visions, the category of Art, as it comes into the present, loses its traditional definition. It gets muddled by a completely new artistic, social and perceptive context that clouds the anthropocentric vision that attempted to answer the questions, *who*, *where* and *with*, *what*. Artists have managed to discredit genres as formal or hierarchical conditioners to the extent that they have become almost unrecognizable. Their boundaries have been broken, changed, their classical rhetoric has been destroyed, but they have not been completely erased, as their mark remains latent. "In our world, when one refers to genre, it is always done as a challenge to its boundaries, and thus also a challenge in all the ways the genre was historically accepted, and so, no longer is anything the thing itself, nor by itself, but precisely in its "fluidity", it is something in permanent change, it is never "genre" but rather "trans-genre", or the constant transgression of any genre"⁶⁶.

Whatever the current situation of painting might exactly be, (this is not the place to explain it in all its ramifications), it is true that the loss of orthodoxy as much as the mixture and heterogeneity of its recoveries put us on a new horizon that Calvo Serraller designates with the prefix "trans" and that we, for reasons explained further, will designate by using "post" in our approach to the work of José Manuel Ciria.

Contemporary criticism has time and again made use of definitions typified by these two prefixes. Relative to the particle "post", which indicates the end of something and the resulting appearance of the new that emerges from that end. The prefix "trans" implies transformation, dynamism, going through something by different means, that which "traverses", that does not lie idle, and therefore implies the notion of transcendence⁶⁷.

In José Manuel Ciria's case, and in line with his recent research regarding the basic tensional structures of the artwork⁶⁸, many of the formal characteristics that define the genre do in fact have value. The placement of elements, composition, or the way these things raise questions for the viewer make up an instinctive reevaluation of the genres, consistently raised since the beginning of the artist's career.

In this way, Ciria's attitude regarding the figure, the landscape, and the still-life is not an attempt at transforming them in order to reach a later state. Rather, he strives to maintain their connectedness to the visual nature of various pictorial traditions that have already been concluded in order to pick apart their inner workings. On one hand these workings constitute their intellectual mechanism, and on the other hand, they reveal the modes of interiorization and reception that have been created for the spectator.

Ciria's use of cultural memory as a mechanism for his work conveys a dense landscape. As would happen in his *Malevichian* figures, it is not simply an appropriatist strategy but a creative act that takes on and expands the underlying poetry of a route that has already been started. But including the presence of semantic elements with a referential proximity to the figure, the landscape or the still-life are not undertaken from a mimetic relationship. The iconographic subject matter gets thicker, it becomes opaque, disconnected from any kind of systematic rationalism... its articulation seems to be only half finished.

Once the subject of its own accidents has been freed, as we have seen throughout the "La Guardia Place" series, the title will often dictate recognition. In other cases, the persistence of a particular compositional device will create tension in identifying forms. Figure, landscape and still life persist in José Manuel Ciria's painting, but with a different function which has been determined by present time and active memory, they have become *post-genres*.

The aspects of José Manuel Ciria's work that approach still-life seem to displace the possible symbolic precepts of the genre⁶⁹ and, likewise, he suppresses the devices used to describe form and space. There only remains, therefore, the structure of the genre, reduced to a map of relationships between devices with no intention of mimetic equivalence. In the piece "*Table of elements*" ("*Tabla de elementos*"), José Manuel Ciria retains the normative essence of the still-life, that is, the carefully considered placement of *objects on a table*⁷⁰. In 1954, Rudolf Arnheim had already

64 – CARRERE, A., and SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Op.cit., p. 210.

65 – "To bring this out, I started to think about hanging my portraits upside down, even though I would have become Baselitz, but with the sole intention that people look at them as paintings", in VICENTE, Mercedes. "Chuck Close, Reinventar el retrato", *Lápiz*, nº 145, 2000, p. 44.

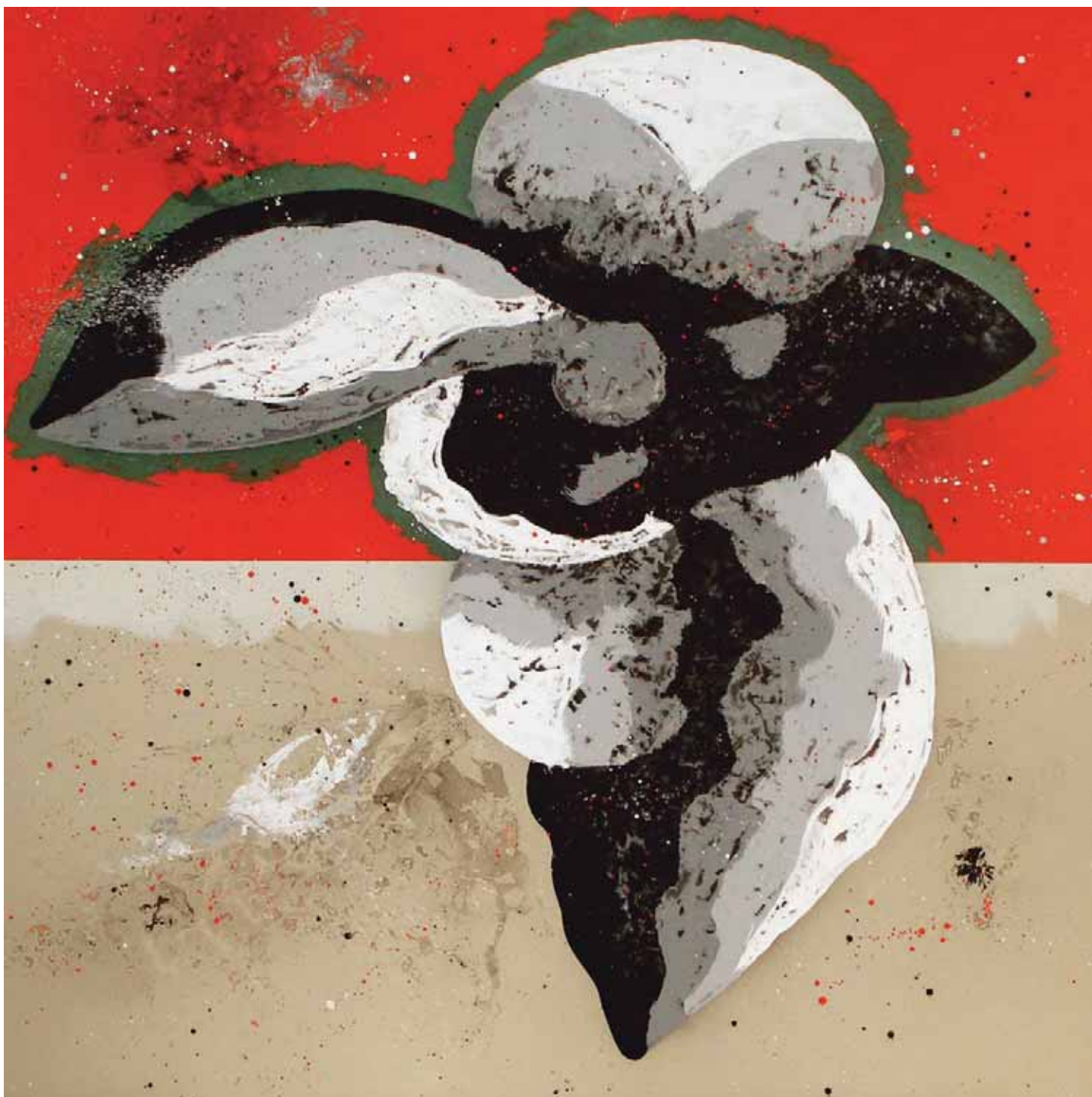
66 – CALVO SERRALLER, F. *Los géneros de la pintura*. Taurus, Madrid, 2005, p. 363.

67 – RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. "Transmodernidad; La globalización como totalidad transmoderna", *Revista Observaciones Filosóficas*. August, 2006. Article available at www.observacionesfilosoficas.net/transmodernidad00.pdf

68 – We will make a thorough investigation in the last chapter of this text regarding the importance of the conceptual enquiry that the artist has referred to as Dynamic Alfa Alignments.

69 – This is just what happens in his approximations to such genres in "LaGuardia Place", even if the artist had recovered the feeling of material transitoriness that characterized the baroque still-life in earlier pieces such as "*Vanita (Get up and Go)*" "*Vanita (Llévate y anda)*" from 2001. Which is a surprising work where the history of painting itself, referencing a range work going from 17th century Dutch painting to Yves Klein, is what reveals its ephemerality.

70 – Such careful placement, which is part of the genre, has made some observers believe that artists like Sánchez Cotán may have used mathematical *ratios* to determine the placement of the objects represented. see CALVO SERRALLER, F. Op. cit., 292.



Venus. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

indicated that; “In the great works of Art, the deepest meaning is expressed in a powerfully direct way by the perceptual characteristics of the compositional system”⁷¹. And even if Arnheim’s position presents notable limitations when it comes to explaining the work of Art⁷², for an artist the static relationships between objects placed on a table offer a rich point of departure, “when what’s relevant is the trial, the test or the study”⁷³. Which is made evident by the early Avant-Garde’s interest in the still-life, which was at that time truly a laboratory for formalist experimentation.

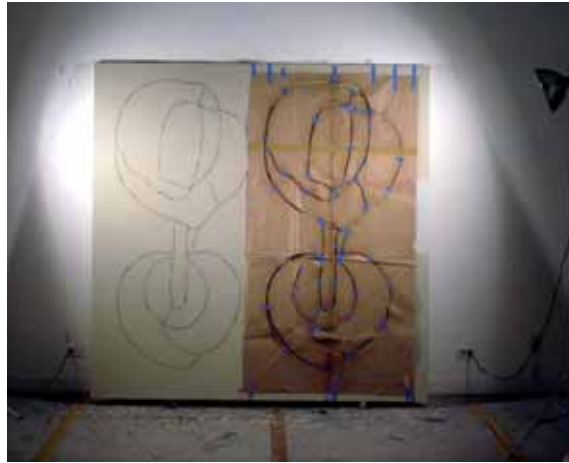
In “*Table of elements*” (“*Tabla de Elementos*”), the placement of the various formal signs is distributed across two spaces or supports. The larger one incorporates a black structure, as if the shadow that characterized the background of numerous baroque still-lives had had its borders solidified. Smaller in size, the lower compartmentalizing level barely appears capable of supporting the three signs that appear, or float, on its surface, as they project themselves outside of the space delimited by the support. Which was a device that was, on the other hand, recurrent in the still-life tradition as a strategy to create a sense of *trompe l’oeil*.

The existence of two levels of pictorial devices, along with the presence of objects that extend out into space, are devices that we can observe in, for example, “*The Ambassadors*” (1533) by Hans Holbein the younger. The work has gone down in the History of Painting, in addition to its indisputable quality, for the latent mystery of the anamorphosis in the center of the scene.

During one of his seminars, Jaques Lacan put the attendants to a simple test to introduce them to his concept of the gaze. He gave them a reproduction of *The Ambassadors* which they were to look at very carefully and, after a few minutes of lecturing on geometric perspective, he asked them “What is that strange, hanging, oblique ob-

ject that is at the center of the painting, in front of the people? (...)They have no way of knowing, they divert their gaze, thus missing the fascination of the painting”⁷⁴.

The fame that that painting by Holbein has achieved means that today there are not many people who do not know that the strange distorted form spread out on the floor, framed by the two portraits, is an exceptional anamorphosis of a skull that only recovers its *correct* position when seen looking from the edge of the painting. “We shall see, then”, Lacan said, “it (the gaze) delineate itself following, not the phallic symbol, the anamorphic specter, but the gaze itself, in its libidinal aspect, splendid and unfurled, as in this painting. This painting is simply, what all paintings are, a trap to catch the gaze. In any painting, it suffices to find the gaze anywhere, precisely to see it disappear.”⁷⁵



“Busca las siete diferencias”. (Proceso de trabajo)
Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

We will have to return later to this observation of Lacan’s, which anticipates a gaze that does not come from the subject but from the object itself. For the time being let us consider the piece “*Table of elements*” (“*Tabla de elementos*”), from the negation of the same devices present in the anamorphosis in Holbein’s work, the negation of geometric optics, logical placement in space and apparent mimetic referentiality, to reveal that our artist has extended the *fascinating* mystery of the skull to the entirety of his composition. In “*The Ambassadors*” the viewer must move in order to reach the proper point of view and resultant meaning of the work. Ciria also proposes a movement, but not a physical one, as the artist does not intend a simple anamorphosis. It is now no longer a question of restoring form but of restoring our perception, increasing its intensity and, along with it, our search for what the artist is, in reality, offering us.

The relationships José Manuel Ciria has established with the figure and the portrait are more

71 – ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma, Madrid, 1979, p. 500.

72 – Regarding this see FURIÓ, Vicenç, *Ideas y formas en la representación pictórica*. Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 47-54.

73 – ABAD VIDA, J.C Ciria. *Pintura sin héroe*. T.F, Madrid, 2003, p. 89.

74 – LACAN, Jacques. *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis: seminario XI*. Barral, Barcelona, 1977, p. 95.

75 – *Ibidem*, p. 96.



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

complex and dynamic. The irony of the title *"Twenty years to go back to painting a female nude"* (*"Veinte años para volver a pintar un desnudo femenino"*) also hides a truth, which is that that is exactly the length of time that has passed since the artist painted his last female nudes, dating from 1986 and 1987, and which are endowed with a strong neo-expressionist flair that characterized his style in those years.

Within the context of his recent return to referential iconography, the figure has been presented, (as already seen in the *"Post-Suprematist"* (*"Post-Supremática"*) and *"La Guardia Place"* series), as a stimulus for open interpretation that, even in its most figurative facets is oriented towards defining the essential features of the contour of an icon submitted to various levels of *metamorphosis*.

Once the morphological appearance has disintegrated and the idea of a specific subject and its *being in the world* (as Merleau-Ponty said) has gone along with it, the figure loses the moorings of its identity. In *"Twenty years to go back to painting a female nude"* (*"Veinte años para volver a pintar un desnudo femenino"*), Ciria resolves the figure with line drawing and some discrete descriptive features created by the light that falls on the skin of an already opaque self. In this way, the artist seems to be defining the image starting from the ruinous vestiges of time and memory, which is to say, of the cognitive functioning of the human mind that does not accumulate information and which forgets a great deal of our referential information.

In pieces like *"Strange Woman"* (*Mujer extraña*), *"Bather"* (*Bañista*), *"New Bather With Rounded Forms"* (*Nueva bañista de formas redondeadas*), *"Contortionist 1"* (*Contorsionista 1*) and *"Contortionist 2"* (*Contorsionista 2*), the metamorphosis determining the almost total loss of recognizability is accentuated and the superimposition of variable forms on top of fixed ones is accompanied by a complex tension in the ambiguity of the meaning which we have already mentioned. Certainly, José Manuel Ciria's projects relating to the genre of the portrait/figure are resolved through what Rosa Martínez-Artero denominates -between interrogating signs- *new constructions of the subject*. "A feeling deeply rooted in contingency and fragility (the undefined), as opposed to the security provided by naming (the hierarchizing order of the 'one'), producing an 'I' subject that is not easily described pictorially"⁷⁶. That difficulty arises in Ciria's work because it deals with a body penetrated by multiplicity, by dismemberment, "organs without a body, skin without flesh"⁷⁷.

José Manuel Ciria has engaged in experiences with different conclusions in relation to the landscape throughout his career, even if the work presented in the *"Monfragüe"* show. *"Abstract Emblems on the Landscape"* (*"Emblemas abstractos sobre el paisaje"*, 2000), is the high point of his interaction with the genre. On that occasion, the artist's approach to any particular landscape did not include the intention of reproducing it for contemplation, but to suggest the strata that such vision produces in his memory through a constant concern for light. As a result, "....for José Manuel it was never a question of reproducing, which is to say, translating the physical into art, but of allowing that. Based on a "found" formal analogue in a Duchampian mode, his method of working was to be made up of formulas for deriving sensations deposited in his memory during his passage through the park"⁷⁸.

Confronted by the exuberance of nuance of those compositions, in José Manuel Ciria's recent work his interest in the formal sign as well as the absence of any context has led to a notable reduction in the variables of the devices by which we can understand the landscape. The artist's concept of it as a 'cutout' is now accentuated. Intellectualized and modular space that flees from the absolute of Nature to reveal itself as what it really is, a "cultural construction"⁷⁹, which our artist reveals, like the last Miró, through scarcely indicated lines and signs in a void activated only by periodic gestural marks.

A work like *"Masks on Crossing"* (*"Máscaras sobre el pasaje"*) shows us a high degree of volumetric, chromatic and figurative withdrawal that the artist applies in the superimposed horizontal bands, a recourse often used with slight variations in numerous pieces from the *"La Guardia Place"* series.

The marked horizontal format, as opposed to the rigid regularity of the rest of the pieces, as well as the presence of a compartmentalizing mark that acts as a horizon line becomes, despite the ambiguity of the title, *"Penélope l'amour"*, a complex and beautiful post-landscape. There is no sign that represents (substitutes) a specific space in nature. We find, thus, a large central presence whose morphological structuring is evoked in itself. It turns, flows, slides, reveals itself and hides itself behind the horizon line...there are no sufficient indexes to determine what lies behind this formal reference. We are sympathetic to nature despite, or precisely because "the work of art is incapable of reflecting or documenting nature as something previous to human judgment, given that nature is the reflection of an idea, which is to say, the consequence of an ideation and/or a discourse"⁸⁰.

⁷⁶ – MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Barcelona, 2004, p.261.

⁷⁷ – REPLINGER, Mercedes. "El pintor en Nueva York". *Op. cit.*, p. 32.

⁷⁸ – LÉPICOUCHÉ, Michel Hubert. "Desde la luz de Monfragüe hasta el color en los cuadros de José Manuel Ciria". *Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, March-May, 2000, p. 55.

⁷⁹ – The landscape is not, however, what is there before us, it is a concept *invented* or, rather, a cultural construction. The landscape is not a physical place but rather a series of ideas, sensations and feelings that we create with the place as a starting point." MADERUELO, Javier. *El Paisaje. Actas del II Curso Huesca: Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, p. 10.

⁸⁰ – PÉREZ, David. "El documento incierto: la naturaleza entre el signo y el artificio". PERÁN, Martí and PICAZO, Glòria (editores), *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 235.



Monociclista desequilibrado. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

On the Gaze, or How to Invoke Doctor Zaius

The complex lines of division presented by Ciria in his current work and the difficulty in following them due to their mobility speaks, in the last case, of the artists efforts to continually rethink the mechanisms of his painting. A rethinking that, from the outset, shows itself in the artist's return to certain devices and themes from his early work and plots its trajectory in a circle with time as its perimeter. New creative dimensions emerge out of this complex revision. For example, those we have indicated with the name "rare paintings", in allusion to a kind of pictorial construction that remains in its uncooked, unfinished state, where the artist locates his work between the image and the event as a strategy conscious of being estranged by form and meaning. We have also made it our business to analyze "post-genres", new constructions for decoding sensory information from the world established by the pictorial tradition. Talking about the complexity of Ciria's painting at this point in his career also implies reflecting on the hypothetical attitude of the viewer in front of that work.

Ciria, as completely banal as it seems just now, recently mentioned in a conversation, "I want the viewer of my work to become like Doctor Zaius from *The Planet of The Apes*. Where they get vertigo, feel afraid and distrustful and they want to kill me because I'm from another planet, I'm threatening and I paint these paintings"⁸¹. If we look into the latent observation that lies behind this joke Ciria is making a claim for the idea of the painting as a "minefield, appealing to something beyond mere contemplation"⁸². What he hopes for, therefore, is a reaction that alters the deposition of the gaze, a response to a dramatic appeal, like what Freud touched

on in *The Interpretation of Dreams*, "(...) can't you see I'm on fire?"

But we will begin by analyzing the gaze itself as an object lost to the scopic drive.

Lacan includes the study of the gaze in the chapter entitled "The Gaze as *object* a lowercase" of the 11th seminar, where he defines the painting –as we have already indicated– as a *Trap for the gaze*. But we should now ask ourselves: What is the gaze for Lacan? He makes a distinction between the eye and the "schizoid (gaze) in which the drive is manifested at the level of the scopic field"⁸³. Following Maurice Merleau-Ponty he situates the gaze outside the subject, ("we are seen beings"⁸⁴), to locate it "in the spectacle of the world"⁸⁵.

At a certain point during his seminar, the doctor drew on the blackboard the classical cone of vision that emanates from one geometric point (subject) and forms

a real, tactile, transitable space, and then culminates in the object. But this geometric space of vision is judged by Lacan to be an issue of spatial, not visual, demarcation to the extent that "a blind person can perfectly reconstruct or imagine it"⁸⁶. There is another, complementary, model that Lacan opposes this one to which can be used to capture what escapes from the optical structuring of a painting. And in this way, we can superimpose on the first cone another inverted one whose vertex emerges from the object itself (point of light) and that creates a libidinal space, where light is refracted and diffused and where the painting-image is ultimately configured.

A displacement of the subject emerges from the interrelation of the co-



"Nueva noche española". (Proceso de trabajo)
Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

⁸¹ – Conversation between José Manuel Ciria and Carlos Delgado.

⁸² – CIRIA, J.M. "Signo sin orillas", in ABAD VIDAL, J.C Ciria. *Pintura sin héroe*. Op. cit., p. 242.

⁸³ – LACAN, Jacques. Op. cit, p. 81.

⁸⁴ – *Ibidem*, p. 82.

⁸⁵ – *Ibidem*.

⁸⁶ – *Ibidem*, p. 93.



Nueva noche española. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2007
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

nes (before, when we were judging only the first cone, located on the vertex of the perceptive field) to locate itself in an outside which is, in its own right, at the very center of the subject. Therefore, the subject is also under the gaze of the object, he is spectator and image: “At the back of my eye, without a doubt, the painting is painted. The painting, truly, is in my eye. But I am in the painting”⁸⁷. On one side, the subject sees, while on the other side, he finds himself in the gaze.

An intermediate point emerges from the superimposition of the two cones that functions as a mediating element between subject and object, and which Lacan calls the ‘mirror-screen’ - an ambiguous term that has given rise to many interpretations. Rosalind Krauss locates the subject on the mirror-screen: “we are the obstacle -Lacan used the term “mirror-screen”- that by blocking light, produces shadow. We are but one variable in an optics that we will never come to dominate”⁸⁸. For Hal Foster, the subject is an agent of the mirror-screen, not one with it, in what he defines as “the cultural reserve that every image is an example of. Call them conventions of art, schemes of representation, codes of visual culture, this ‘screen’ mediates the objects gaze for the subject, but also protects the subject from this gaze of the object. Which is to say, it captures the gaze, (...) and it tames it to convert it into an image”⁸⁹.

The *painting* is also an agent of the mirror-screen that acts as a trap for the gaze. But this gaze that traps the painting is not the subject’s gaze, but rather the savage gaze of the world, therefore, “art is a strategy that belongs to the *symbolic* to trap something (the Thing, *das Ding*) that pertains to the Real. A strategy invented by man for (con)forming the gaze. For this reason it is said to be a trap for the gaze, because in some way that gaze of the world, that real gaze, that is outside (but also inside), remains there, “shown”. This shows what cannot be shown. Therefore, “un-show” teaches that that which shows is not showable and that that which is shown is only a signal, a “decoy” Lacan would say⁹⁰.

The gaze is defined as something that does not precede the eye and, therefore, is an absence, object of the lack and the cause of desire. Does the painting, then, present itself to Lacan as simply a trap to catch the gaze? The painting holds the gaze of the world in a visible point at the same time as it tries to satiate the scopical drive, the desire of the gaze, as nourishment for the eye. “One could think that the painter, as actor, is trying to penetrate us through our eyes, that he desires to

be seen. I don’t believe it. I think there is a relationship with the untrained gaze, but it’s more complex. The painter gives something to whoever sees his painting, at least in most painting. It could be summarized like this: *Do you want to look? It’s right here, look at this!* The eye is provided with its due rations, but it also invites whoever is in front of the painting to abandon his gaze, as one abandons weapons. This is the pacifying, Apollonian, aspect of painting. Something is given to the eye, not to the gaze, something that entails an abandonment, a deposition of the gaze”⁹¹.

This last reflection has been the point of departure for theorists such as Hal Foster to signal the rejection, on behalf of a large part of contemporary art, of this old axiom of pacifying the gaze. Through its link with the abject, the traumatic and the obscene with the gaze as it is conceived in the perceptive scheme described by Lacan, Foster suggests that artists like Cindy Sherman, Kiki Smith, Andre Serrano, Robert Gober, Paul McCarthy or Mike Kelly, manage to tear, through their work’s “traumatic realism”, that place of mediation between the subject and the gaze.

But contrary to this strategy of excessiveness there are other paths for the *deception of the gaze*. In this direction Miguel A. Hernández Navarro has indicated that the art delimited by Foster only presents one side of the coin. He then proposes an art of the invisible “where excess is by defect transformed, ‘seeing too much’ becomes ‘hardly seeing anything’, in reference to certain work by artists such as Martin Creed, Teresa Margolles, Santiago Sierra and Josechu Dávila⁹². Two visual poetics like two sides of the same coin. Two distinct modes of approaching the Real, by default or through excess (“disappear or vomit”⁹³), strategies for emptying or thinning the mirror-screen.

In the group show “*Impurities: The Painting-Photography Hybrid*” (“*impurezas: el híbrido pintura-fotografía*”), the curators had already analyzed the work of José Manuel Ciria from this point of view. They considered his work hybrid, where he superimposed a violent painterly gesture on the advertising image, as work that disrupts the balance of the imaginary-symbolic decoy through excess. In this way, the artist then manages to show the residue of the Real and “probe the contemplative petrification of the subject, unsettle it, shift it from the center to the periphery, from the pure a-temporality into the impure temporary, to rhizomatic and nomadic wandering”⁹⁴.

⁸⁷ – *Ibidem*, p. 103.

⁸⁸ – KRAUSS, R. *The Optical Unconscious*. Cited from Spanish ed.; Tecnos, Madrid, 1993, p. 198.

⁸⁹ – FOSTER, Hal. *The Return of the Real: the Avant-Grade at the end of the century*. Cited from Spanish ed. Akal, Madrid, 2001, p. 143.

⁹⁰ – CRUZ SÁNCHEZ, Pedro and HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., *Op. cit.*, p. 144.

⁹¹ – LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 108.

⁹² – See HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro”, *Revista de Occidente*, nº 297, February, 2006.

⁹³ – *Ibidem*.

⁹⁴ – CRUZ SÁNCHEZ, Pedro and HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á., *Op. cit.*, p. 148.



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

Before the visual excessiveness of those pieces, Ciria's recent work has gone through a process of expressive cooling down born of the formal demands that we have been describing in the previous chapters. Neither domesticated by excessiveness nor dominated by the void, the artist's current work opens an intermediary vein between the two forms of deceiving the gaze that we have just outlined.

Form, understood by the artist as a linear structure from which uncertain meanings pulsate, traps a libidinal urge in its interior. The body seems to become dismembered and disintegrate in a fluid movement. The skin of the real has been stripped away and the body emerges altering the intelligibility of its form; "what is pulsating under the skin is no longer another skin, but something completely different, totally inconceivable, flesh like thick magma, halfway between liquid and solid"⁹⁵. Mercedes Replinger directly says "dismemberments"⁹⁶ when referring to the "La Guardia Place" series. She brings out the destroyed and reconstituted characteristics of the body through patches, live and emptied fragments that try to reorganize themselves in a dramatic dialogue. From this perspective, a piece like "*Table of elements*" ("*Tabla de elementos*"), analyzed in the previous chapter in its relationship to the tradition of still-life, and specifically with Holbein's "*The Ambassadors*", now presents itself to us as a dissection table, truly, a horrible *vanitas*.

Are we then in the territory of the abject, in that "traumatic realism" that Foster referred to? In reality, Ciria never pauses to examine the injury (of the trauma, in its etymological sense) nor, for that matter, in the subsequent negative connotations of sickness, ugliness and death. This dismemberment that we have been referring to is the correlate of a pictorial theorization that does not hinge on the public experience of the body. If painting the object/body is to "represent it as being lost"⁹⁷, Ciria chooses to present it directly disintegrated, before the "I" is produced, in the mirror phase where the ghost of the fragmented body emerges. But, at the same time it avoids atrocity -it neither dissimulates nor camouflages it- to construct matter as a visual reflection around composition, line and color. Is it icon or formal sign? Is it figuration or abstraction? It is, ultimately, hybrid, its ambiguity acts as a mirror-screen. Far from the excesses of "traumatic realism" but without approaching the "seeing nothing" of the anti-visual, José Manuel Ciria's current work presents itself as an uncomfortable short-circuit between both extremes.

We shall now turn to Lacan for the last time. For the doctor, we are beings seen by the *object a* (Other), during the vigil, the gaze of the Other is eluded, thus positioning the subject in the comfortable role of *voyeur*. But, what happens when the Other shows something, or acts? Lacan says; "The world is *omni voyeuristic*, but it is not exhibitionist- it does not provoke our gaze. When it begins to provoke it, then our feeling of estrangement also begins"⁹⁸.

The change in the pictorial concept that we have been describing in Ciria's work is a movement from pure abstract expressionism to raw, unfinished work. There is a play with the tradition of genres in order to unhinge the last bastions of its structure. The complex symbiosis between form and meaning, in short, the conceptual complexity that supports painting, are elements that seem to alter, without, as we have already seen, entering into the territory of the abject that crystallizes its rejection - that "Apollonian" extreme of pacifying the gaze that Lacan bestowed on painting. As much for the observer who is familiar with the artist's career as for one who is seeing the work for the first time, José Manuel Ciria's work provokes, without a doubt, a strange amazement.

This is the moment when the hypothetical viewer (art critic, curator, gallery owner...) can become the tyrannical Dr. Zaius, Minister of Science and Chief Defender of The Faith in ape society, who during the trial against the human, whose capacity for reasoning he refuted during his trial, concedes to him, at best, the ability of mimicry or meaningless repetition. Perhaps, is it not the self-proclaimed destiny of painting, an atavistic medium and useless artifact, to engage in always creating the *last painting*? In the case of José Manuel Ciria's current work the threat emerges from a painting molded on a conceptual solidity that is usually considered appropriate to other mediums. Evidence of a solid dedication to painting on the part of an artist who does not define himself as a painter "but as someone who observes and analyzes the elements comprising painting and experiments with them"⁹⁹. His defense is born out of a process that explores the limits of the medium as much at the margin of traditional cataloging and hierarchies of painting as well as in the principal divagations that have managed to pass through the arbitrary filters of the enormous biennials of recent decades. Without a doubt, Dr. Zaius would have something to say about this artist who, by transference, would immediately put himself in Taylor's role as the bright eyed hero whose voyage has been in reality a circle with time as the perimeter. It seems an apt comparison.

⁹⁵ – SOLANA, Guillermo. "Marias o el cuerpo desollado de la pintura", in José Manuel Ciria. *Visiones Inmanentes*. Sala Rekalde, Vizcaya, December 2001 – January 2002, p. 22.

⁹⁶ – REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 31.

⁹⁷ – WAJEMAN, Gerard. "Narciso o El fantasma de la pintura", in *Arte y Fantasma*, Chapvallon, París, 1984, pp. 107-126

⁹⁸ – LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p.83.

⁹⁹ – Statement by José Manuel Ciria collected in SOLANA, Guillermo: "Salpicando la tela del agua", in *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE and SEACEX, Madrid, 2004, p. 39.

Alfa Alignment Dynamic

In London, in 1753, *Analysis of Beauty* (*El análisis de la belleza*) was published, in which William Hogarth reviewed the basic principles of aesthetics as they had been codified since renaissance *disegno*. At the same time, he interspersed this analysis with certain touches of the Rococo aesthetic to derive a favorable judgment of undulating lines, whose beauty resided in their function as guides, and which were *agreeable* to the eye along their entire form. Hogarth assumed at that time that ocular movement was continuous, uniform and that it could be guided by certain arrangements. Despite the numerous studies that have subsequently demonstrated that the movement of the eyes is irregular, that it does not follow the edges of shapes or objects, and that its activity relating to the object depends on the viewer's ideas, the majority of the formalist approaches maintain this over-estimation of the capacity of line, form and color to direct the movements of the eye during the receptive process¹⁰⁰.

Conscious of the disparity of possibilities in the receptive process of a painting, but motivated nonetheless by the utopian nature of being able to suggest the path of vision, José Manuel Ciria has kept this line of reflection alive, even though he knew beforehand that it leads nowhere. "I have mentioned on occasion, that it would be fantastic to be able to dictate the order of the reading of a painting, I mean, that central element that absorbs our first glance and then the following points or stops that call our attention within the path of vision. (...) To be able to direct the path of vision throughout the contemplation of the painting, would surely be an impossible task. But flirting with the possibility is nevertheless exciting"¹⁰¹,

The emotion the artist is referring to comes from the working reflections that are born out of and parallel to this *flirting*. At any rate, it is not in the artist's final intentions to determine the way in which our gaze travels through his

work, but on this horizon, the possibility of discovering those nodes of interest that ask the viewer the major questions arises. Nodes that, contrary to other points in the image, would completely alter the character of the image if they disappeared or were moved in any significant way, those points that, independently of their iconographic or narrative value, constitute the autonomy of formalism in visual construction.

These reflections, which are nothing new in the creative imaginary of Ciria, have recently been reactivated in light of the process of rethinking the painting that he finds himself immersed in. Once again, the artist traverses his own theoretical concepts with fluidity to formulate new fields of research. Now, without stopping working transversally, those premises that supported his well known DAA are projected into an analytic space where the acronym is maintained, except in a different order AAD (Alfa Alignments Dynamic), and that the artist has explained in the following way. "I'm calling Alpha Alignments those basic tensional structures in a pictorial work, that is, that within all painting, excepting minimalism and its offshoots, there are a number of primary configurating elements that create tension in the composition. This can be found in the entire history of painting since the Renaissance and Baroque up through abstraction and contemporary figurative painting, passing through Romanticism and Cubism, Suprematism, Constructivism and American Abstract Expressionism"¹⁰².

This first definition reduces the true implications of this new field to its essential. For this reason it must be specified, before continuing the investigation of his conception of the structural search the artist is referring to, that it is not based on a study of lines of composition that determine the position of shapes or forms in the painting. His interest is even more specific, as it is founded in the loca-



"Hermanos y Las mentiras". (Proceso de trabajo)
Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2008
Clorocaucho sobre aislante térmico. 245 x 300 cm

¹⁰⁰ – Regarding this see "La lectura de la imagen", in FURIÓ, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Op. cit., pp. 135-147.

¹⁰¹ – "Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria", in José Manuel Ciria. *Limbo de Fénix*. Galería Bach Quatre, Barcelona, November-December, 2005, p. 99.

¹⁰² – *Ibidem*, pp. 95-96.





lization of key anchor points that determine the functioning of the *dispositio* or pictorial composition, beyond the *inventio* (iconography) and the *elocutio* (the formal calligraphy)¹⁰³. A function that, furthermore, without being a pre-established code, frequently appears in pictorial works ascribed to quite different discourses, artists and periods from Western Art History. In this way, these basic or primary alignments, which the artist calls “Alpha”, are constituted as such through dynamic repetition.

The artist, in his analysis and search for these elements, does not extract formal similitude out of formal creations but rather seeks the recurrence of specific graphics that function like roof beams in the visual structuring; “I’m not talking about how *Bombardment* by Guston might look like *The Plague*” by Beoclin. If it were possible to reduce to some basic lines and gravitational points, like a mere diagram, plan or map, a composition such as *The Centaurs*, for example, to keep with the same symbolist. We see that the Boecklin, rotated 90 degrees, coincides with extreme precision with one of the *“Elegies for the Spanish Republic”* by Motherwell. I don’t mean to say that Motherwell, who travelled through Europe, was directly inspired by that work, simply that the coincidence is telling. Many artists from different epochs and periods throughout history use a series of markers, lines of tension and distributions of weight that are constantly repeated, even though their work may be diametrically opposed¹⁰⁴.

If DAA ended up defining itself as a response to a question (Is it possible to bring together in one technique and just one gesture the methodology of three of Ernst’s periods; abandonment, becoming aware and realization?¹⁰⁵), the field delimited by AAD emerges from a process of latent reflection that had been slowly marinating until it found its specific frame of action. In this way it is interesting to remember the project the artist carried out during his stay in Rome when he was there as a result of winning the Grant for the Spanish Academy in Rome in 1996. Under the title *“Time detained”* (*“El tiempo detenido”*), Ciria set upon dissecting the retention of time in Giotto’s and Uccello’s paintings through his abstract formal language. At that time, the artist disengaged the mechanisms of the figurative context and operated through the stain in a complex searching of shifting notions. Without acquiescing to the work of the Renaissance masters, Ciria resolved his paintings with a subjectivity directed towards autonomous formal ends. In any case, that experience that was oriented towards delving deeper into his own formal-theoretical concepts created

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

¹⁰³ – For an exhaustive account of rhetoric in the visual arts see: GARCÍA BERRIO, A. and HERNÁNDEZ, T. *Op. cit.* In GARCÍA BERRIO, A., and REPLINGER MERCEDES, have made an analysis based on the rhetorical methodological model of José Manuel Ciria’s abstract work from the nineties. *Op. cit.*

¹⁰⁴ – “Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria”. *Op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁵ – CIRIA, José Manuel. “El tiempo detenido de Uccello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”. *Op. cit.*, p. 28.

a dedication to a profoundly meditative analysis of the work of Giotto and Ucello. In his search for discovering the mystery of the work of those “two glorious manipulators of the deceleration of visual reading”¹⁰⁶, Ciria tried to make the skin of the paintings transparent, to empty the landscape and figures, revealing the vertex that gave order to time.

The specificity of the research that accompanies A.A.D is directed towards another vertex, very different from the one he was looking for during his experience in Rome, even if at that time the artist already showed a keen interest in “adjusting the devices for reading the formal writing of a painting”¹⁰⁷, and that implied becoming conscious of the recurring indexes for reading paintings throughout the History of Art. Along these lines a piece like “*Second Dream Image*” (“*Segunda imagen del sueño*”, 1996), forming part of the series, “*The Dream of the Gaze*” (“*El sueño de la Mirada*”), was created through a detailed analysis of the dialectical possibilities of visual compensation and it was resolved with certain visual operations that had an earlier model, as Ciria himself has indicated¹⁰⁸, in the Max Ernst painting titled “*The Kiss*” (1927), from the Peggy Guggenheim collection in Venice. Essentially, in his reorganization of various elocutive levels Ciria directed the stains and drips towards a *spatial rebalancing*, quite similar to the Surrealist painter’s work.

That experience pointed towards an intuitive development of what the artist today defines as the Alpha Alignment Dynamic. The pertinence of this example has been determined by Ciria’s recent recovery of the aforementioned piece by Ernst in order to explain some of the questions and possibilities generated by his new field of research. In this way, during the course of his interview with José Estefa Freire (which constitutes the most extensive written-transcribed documentation published to date with reflections by the artist himself on AAD), the artist mentioned once again how this work’s mechanisms are exemplified. It is also interesting how these quite suggestive reflections made by the artist invert the utopian interest in directing the viewers reading that we indicated earlier in order to position himself as subject-receiver, and reconstruct the creative process of a painting made by another artist. “In this composition we can observe a couple in front of a horizon line, with a sky that does not reach the two-thirds mark. The feminine figure seems to be holding a baby and is simultaneously merged with a bird figure, typical of that period of Ernst’s career. The colors are intense and complementary, resolved with

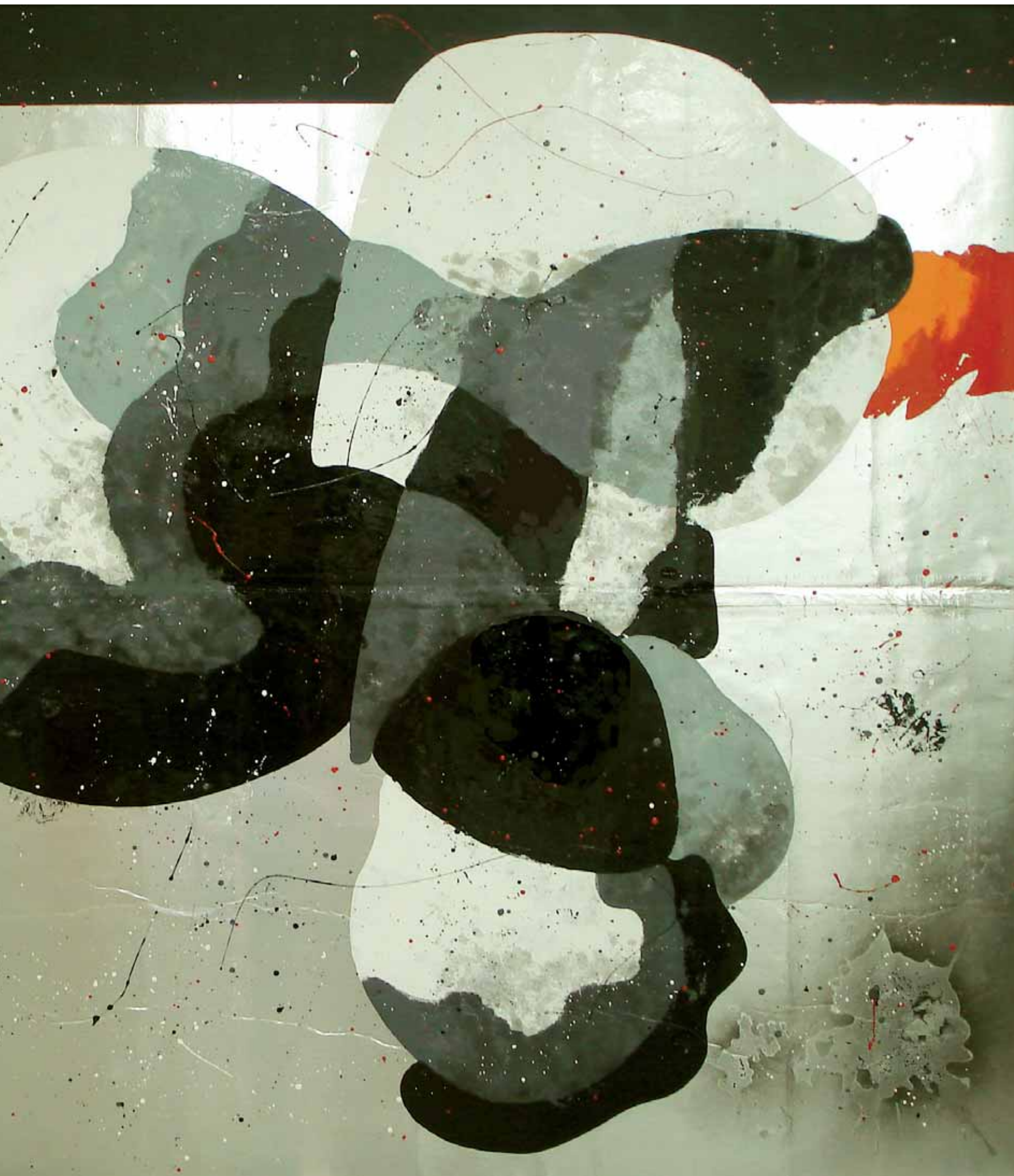
Las mentiras. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2008
Clorocaucho sobre aislante térmico. 245 x 300 cm

¹⁰⁶ – *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁷ – GARCÍA BERRIO, A., and REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁸ – *Ibidem*.





strong orange tones and earth tones and electrified cerulean blues. We can guess with a certain ease how the process of configuring the piece went. Once the compositional lines of the figure had been organized, the artist began to add tension to the piece through the dark areas created by shadows, a tension that is not even attained in the area with most light when he covers the shoulder and arm of the man with black. The painting is beautiful but it is not resolved. Ernst dares to paint the woman's foot in the foreground in the lower right corner of the composition in a whitish flesh tone, and he automatically understands his 'error', given that it becomes the unrightful protagonist of the entire piece, with a certain nervousness, the painter seeks a solution to give balance and tension to the painting once again, he resorts to putting a little white paint at the top edge of the composition and then he later removes it with a brush or rag. It is amazing how everything is articulated, acquires magic and finds its place"¹⁰⁹.

This broad dissertation makes evident the extent to which Ciria deconstructs the History of Art and, by extension, his own work. Through the complex conceptual creation carried out with DAA Ciria keeps demonstrating a theoretical enthusiasm that solidifies the basis of his pictorial creation, a conceptual reflection that implies the openness to complexity and the proliferation of discursive alternatives.

As we have already seen, the re-reading of earlier formal models is a constant throughout the work of José Manuel Ciria, who values historical knowledge and the assimilation of tradition, as much as renovation through the experience that comes through practice. Among the key points of his artistic doctrine are the following: "We can affirm that there have been many artists and theorists that coincide in affirming that the history of art is a history of plagiarism and appropriation, advances and regression, the paternal and the filial, and this, despite how it may seem, is not at all negative"¹¹⁰.

Nevertheless, when it comes to determining the dynamic of the key points of "Alpha" the artist finds himself seduced by discovering unconscious processes, beyond premeditated quotation or appropriation, that recuperate certain devices and strategies. These "Alpha" thus act almost as structures preceding the *collective imaginary*, determining strategies used in the pictorial tradition as fitting for visual writing. And, in the same way, within the framework delimiting figuration and

Boceto con círculos (Versión II). Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2008
Clorocaucho sobre aislante térmico. 245 x 300 cm

¹⁰⁹ – "Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria". *Op. cit.*, p. 96-97.

¹¹⁰ – CIRIA, J.M. "Fragmentos de la mirada subjetiva. Una posible defensa de la pintura", in *Insterticios*. Fur Printing, Madrid, 1999, p. 37.









abstraction that the artist is stretching in his latest work, Ciria shows a particular interest in those diagrams that find consonance through very different pieces in their referential attitude.

In this predilection for dissecting a painting, regardless of its style, iconography, period or author in order to take apart the mechanism that activates it as visual writing, Ciria has come to fantasize about the possibility of a computer system capable of dealing with a pursuit of this type. It would be a machine capable of catching “Alpha” structures beyond the movements and rotations inherent in their dynamic mechanisms: “I would love to be able to make a computer program capable of *reading* painting, and which would also be able to strip the painting bare leaving only those lines and gravitational points that configure the web of the composition; what we see in detective films about looking for fingerprints comes into my mind. We would be able to observe how a lot of apparently very different compositions contain a common structure and soul, given that the lines and points of weight exactly coincide or have a very similar form”¹¹¹.

A machine with the power to reject obvious matches and find a line that crosses time, space and memory. The result is that when the artist takes up the Alpha Alignment Dynamic as the conceptual basis of some of his work he is not following in the footsteps of appropriation. On the contrary, he is entering a much more complex current that flows through the dismantling of the mechanisms that make up the pictorial image in order to take them apart and then build them up again. It deals, therefore, with an archeological and deconstructive investigation posterior to the intelligible strata regulating the formal relationships of the painting.

The artist finds himself at the beginning of a fascinating process of research, backed up by his ironclad ability to successfully explore the various epigraphs that footnote his evolution. And thus, at the end of this voyage through the work of José Manuel Ciria, we have returned to our starting point, which is to say, the field of conceptual reflection as the nexus of formal creation, a process begun with DAA and now transformed into AAD. Only a slight change in the acronym seems to separate both fields. However, what is at play is not a simple name change, but a display of painting's resilience in the complex field of contemporary art, in addition to its flexibility as it continually traverses new conceptual spaces.

155

Viaje a las cuevas (Versión II). Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2008
Clorocaucho sobre aislante térmico. 245 x 300 cm

¹¹¹ – “Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria”. *Op. cit.*, p. 96.

Posible saltador
 Serie *La Guardia Place*
 Madrid, 2008
 Clorocaucho sobre aislante térmico
 245 x 300 cm







Juego de azar. Serie *La Guardia Placa*. Madrid, 2008
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm
(Colaboración con Jordi Escarpenter)

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

Donald Kuspit



Figura rostro. Serie *La Guardia Place*. Madrid, 2008
Clorocaucho sobre aislante térmico. 245 x 300 cm

Me aventuraré a afirmar que José Manuel Ciria es un gran pintor, con ello me refiero a que tiene un dominio absoluto de su medio de expresión y de sus herramientas, la pintura y el vocabulario modernista de la abstracción, tanto gestual como geométrica. Resulta imposible escapar del plano –el evangelio de la pintura modernista– aún cuando la delgadez de la capa pictórica esté animada con diversos “acontecimientos” que tienen lugar en la superficie: *spattering, dripping, splashing*, (salpicaduras, goteos, chorreados), y una 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. Fusión e intimidad 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, 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 denuesto se enfrenta y lucha por resolver. Es la ambición íntima de su arte, y creo que lo 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 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 creatural¹– 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 trascendental fracaso del pulso 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 su energía pictórica para alimentar su propia creatividad, su reafirmación. Lo pendular entre la euforia maniaca y la inercia melancólica –en Ciria el color arrebatado y su pesimista 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 –“super 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 gestuales 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, dividida contra sí misma, que sugiere su propia duda, expresando así su incapacidad para integrarse, revelan lo inseparable entre tragedia y trascendencia.



El problema que define al arte moderno –y su trágico significado del 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

Pedro Pablo Rubens. “El martirio de San Andrés”, h. 1636-1639
Óleo sobre lienzo. 306 x 216 cm (Foto José Baztán)
Fundación Carlos de Amberes

¹ – According to Fromm, the need for transcendence “concerns man’s situation as a creature, and his need to transcend this very state of the passive creature.” Quoted in Rainer Funk, *Erich Fromm: The Courage to Be Human* (New York: Continuum, 1982), 62. From this point of view Ciria’s hyperactive painterliness is a mode of transcendence, however filled it is with creaturely instinctiveness, which may partially explain the uncertain humanness of his figures.



en apariencia buscaba aprehender el ideal último por medio del equilibrio absoluto. Parece que hoy ya no puede verse en este ideal una meta para 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 viceversa²”.

Por “objetivo” ha de leerse “humano” (y el entorno humano incluye 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 la figura 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.

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 y del inconsciente entre las sombras)— 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 extrañamente abstractas figuras “caídas” 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 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 este punto claramente. 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 a sí misma en el centro, dividida entre la oscuridad y la luz, sea trágicamente trascendente? Incluso *Paisaje con elementos I*, —un ingenioso paisaje abstracto, de planos de color intermitente que chocan contenidos en una ancha banda que forma una suerte de horizonte, y con 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 que se debatió entre la abstracción cubista, que destiló y elaboró la muy moderna ansiedad de Cézanne —y que con sus pinturas hizo saltar un resorte en Picasso— y el clasicismo, tal que como él mismo



Pasos de danza. Serie *La Guardia Placa*. Madrid, 2008
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm
(Colaboración con Jordi Escarpenter)

afirmó, le proporcionaba aliento, 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 sólida apariencia clásica, 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 la creatividad. La barra plana horizontal en negro y rojo que sostienen es mucho más suave y realizada, en cualquier caso, con menor ademán pictórico. 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 en movimiento lento, vagamente 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 la obra en dos, 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 balance, la mácula de un desequilibrio en medio de la perfección geométrica–, codifica la trágica fisura como sustancia expresiva de la obra.

Las pinturas de La Guardia de Ciria transmiten una inquietante reconciliación de la abstracción y la figuración, lo puramente artístico y lo objetivamente humano. Sugieren que la abstracción debe replantear su historia a la luz de la figuración, y la figuración reconsiderar su historia a través de la abstracción. Esto permitiría a ambas alcanzar una 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. Y lo logra 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 a sí 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 que impregna la modernidad para lo humano, 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 consumadamente abstractas.

**Tragic
Modernism:
José Manuel Ciria's
La Guardia Place
Paintings**

Donald Kuspit



I venture to say that José Ciria is a great painter, by which I mean that he has complete command of his medium and means paint and the modernist vocabulary of abstraction, both gestural and geometrical. Planarity is incapable –the gospel truth of modernist painting– even as its flatness is animated by various surface “events”: spattering, dripping, splashing, a certain flourish of brushwork, an exciting mixture of the refined and coarse, the elegant and gritty, making for Ciria’s own unmistakable “signature painting,” as it has been called.

His use of black and red makes for a certain sense of drama, and his bold disjunctions and eccentric displacements –for example, in *Narciso*, where the upper and lower figures are in abruptly distinct spaces, suggesting separate yet subliminally related realms of consciousness (the lower figure is uncannily foreshortened, a truncated version of the full-bodied upper figure)– carry the modernist notion of “dynamic equilibrium” to an extreme. In some works tones of gray vie with one another, in many works white radiates beyond the surface, however mottled by darker tones. The opposites mediate but never quite reconcile: some aspect of them may be commensurate, but the difference between them remains, sometimes starkly. For example, the *Bailarinas* have the same shape and diagonal thrust, but one is black and the other is red, however tempered by touches of gray. The circles, with their softer tones and luminous whites, unite them, and the atmosphere –also colored a sort of tranquilizing yellow, as lyrically light in spirit as the surface of a subdued sea– embraces them with its softness, but they remain stubbornly at odds, however dancing together. Merger and intimacy are suggested, but separateness and conflict remain fundamental. The result is a sort of subjective tension whose objective correlative is the physical tension between the painterly elements that form and inform Ciria’s surface. Ciria’s handling is complexly primordial, and so are the emotions his work conveys.

There is clearly a strong element of fantasy in Ciria’s paintings, as his figures show: let’s call him an abstract fantasist, that is, he creates fantasy figures out of abstract elements, usually of gestural planes that seem to be in constant movement, suggesting a figure in metamorphic process. This brings me to the issue I want to address, because it is the issue that I think Ciria’s La Guardia paintings address indeed, unflinchingly face and struggle to resolve. It is the inner ambition of his art; I think he succeeds, affording insight into the tragic condition of modern man and modern art by doing so. I am saying that his figures have a tragic presence –Ciria’s professed engagement with Malevich’s Suprematism seems peripheral to me– and so does his modernist painting. I am saying that in effecting a “compromise formation” between modernist painting and the human figure he reveals their tragic character. And the tragedy of modernity itself: with understated abstract eloquence, Ciria’s *Crucifixion* conveys its lack of faith in anything but itself, that is, the collapse of the capacity for transcendence that comes from being modern –transcendence in Erich Fromm’s sense of evolving beyond the creaturely¹– and with that its compensatory reliance on narcissistic primordality, a sort of regressive delusion of instinctive grandeur.

I think Ciria’s paintings brilliantly convey the modern failure of transcendental nerve even as they suggest the possibility of transcendence through modernist painterliness, that is, total immersion and complete

¹ – According to Fromm, the need for transcendence “concerns man’s situation as a creature, and his need to transcend this very state of the passive creature.” Quoted in Rainer Funk, *Erich Fromm: The Courage to Be Human* (New York: Continuum, 1982), 62. From this point of view Ciria’s hyperactive painterliness is a mode of transcendence, however filled it is with creaturely instinctiveness, which may partially explain the uncertain humanness of his figures.

identification with the fluid materiality of paint. It is something that occurs in Abstract Expressionism at its most intense in Ciria's Abstract Expressionism. Enchanted and transfixed by paint, the painter can use its energy to fuel his creativity, including his self-creation. Its oscillation between manic elation and melancholy inertia –in Ciria ecstatic color and depressive grayness– is reflected in the changing rhythm of the painterliness. At the same time, Ciria's paintings make it clear that the so called pure –super-fine, Kandinsky called them– feelings and sensations conveyed by pure abstraction, however ruthless and uncompromising, are unavoidably informed by impure feelings and raw sensations. Abstraction defends itself against them by becoming perfectionistic, or, to say this another way, a formulaic formalism: “wild” expressionistic painting can easily degenerate into a mechanical formula, signaling its exhaustion and emptiness, as the gestural paintings of Gerhard Richter show and with that becomes pseudo-transcendent and pseudo-vital. Ciria avoids this formalist trap by being hauntingly human: human presence precipitates out of abstract presence, conveying its tragic import, and underscoring the tragic, not to say morbid, character of modern man. I think Ciria's visionary paintings of a peculiarly aborted figure a figure simultaneously abstract and human, divided against itself, suggestive of its self-doubt, expressing its inability to integrate, reveal the inseparability of tragedy and transcendence.

The defining problem of modern art –and its tragic import for art as a whole– was clearly stated by Kandinsky almost at its beginning. In 1912, in an essay “On the Question of Form,” which appeared in *Der Blaue Reiter Almanac*, he wrote: “The forms employed for the embodiment [of the spirit], which the spirit has wrested from the reserves of matter, may easily be divided between two poles. These two poles are: 1. the Great Abstraction, 2. the Great Realism. Between these two poles lie many possible combinations of different juxtapositions of the abstract and the real. These two elements were always present in art and were to be characterized as the “purely artistic” and “objective.” The former expressed itself in the latter, while the latter served the former. An ever varying balancing act, which apparently sought to attain the ultimate Ideal by means of absolute equilibrium. And it seems that today one no longer sees in this ideal a goal to be pursued, as if the spring supporting the pans of the scale has disappeared, and the two scale-pans tend to lead a separate existence as self-sufficient entities, independent of each other. In this splitting up of the ideal scales, one again discerns “anarchy.” Art has apparently put an end to the welcome complementation of the abstract by means of the objective and vice versa²”.

For “objective” read “human” (and the human environment, including nature) and for “purely artistic” read “autonomous abstraction.” Kandinsky has identified the basic problem of modern art the split that undermined it from within: in emphasizing the presence of the abstract at the expense of the presence of the human, more generally, handling at the expense of image gesture, color, shape as such rather than as components of the figure or environment (manipulative sensitivity to pure form rather than projective and eventually empathic identification with the figure and its lifeworld) the human (when abstract art deigns to acknowledge it) deteriorates into a mnemonic trace, a sort of fossilized memory, its identity obscured and its body on the





verge of decomposing into abstract parts. This is the hallucinatory form through which the human achieves uncanny presence in Ciria's paintings.

He renders modern man with existential accuracy: transcendence –the hope for transcendence of the human condition implicit in every religious myth (the urge to become a “higher,” fully conscious being rather than remain bound to one's “lower” needs and shadowy unconscious)– has been discredited by enlightened modernity, even as transcendence has shown its indifference to humanness by becoming completely abstract in art. The outcome is the bizarrely abstract –quintessentially modern– “fallen” figures we see in Ciria's paintings, torn between the longing for the authentically human and for the transcendence afforded by abstraction. Ciria re-invents the human figure in abstract terms, in effect embodying –the body, muted into colorless anonymity, is a recurrent theme in Ciria's visceral paintings– transcendence in tragic form. *Fosfeno de figura*, *Figura adolescente*, *Figura Barroca*, and *Monociclista desequilibrado* are among the many paintings that make the point clearly. The two ideas that Ciria is torn between in *Entre dos ideas (Version II)* are tragedy and transcendence, or is it that the self, entangled imploding figure in the center, torn between darkness and light, is tragically transcendent? Even *Paisaje con elementos I* –an inventive abstract landscape, with clashing planes of percussive color contained in a broad band that forms a kind of horizon, and an innovative use of the modernist grid, adding to the disjointed effect– has an elliptical center at odds with itself, suggesting that even nature is tainted by a tragic split.

Picasso, who was torn between Cubist abstraction, which distilled and elaborated Cezanne's very modern anxiety –it is what made his paintings “click” for Picasso– and Classicism, which “reassured” him, as he said, is the subject of Ciria's *Mano Picasso*. It is a gigantic, oppressive hand which epitomizes the issue: in Ciria's hands Picasso's hand becomes tragic and transcendental –humanly meaningless and abstractly powerful– at once. In a sense, Ciria has castrated the hand –and with that the creativity– of the greatest Spanish painter of modernity. While the hand has a solid “classical” look, it is an abstract construction. For all its forbidding appearance, the picture as a whole conveys Cubist agitation leavened by later developments in pure abstraction.

The fingers of the hand move from white through gray to black (reading from left to right). The arm from which the hand emerges has the same range of colorless contrasts. Picasso's fingers seem petrified; their surface has a gritty stony look, giving them a certain ironic organicity. They are the fingers of death as well as creativity. The flat horizontal bar of black and red that they hold is much smoother, however marked by a small painterly flourish. The bar separates a light gray lower field, enlivened by signs of dark gray gestural turbulence –a tentative eruption of molten impulse, a sort of slowly moving lava, vaguely threatening– from a higher field of bright colors, yellowish and green, from which the God-like hand of Picasso reaches down. The great hand has a tragic aura; the geometrical bar –it splits the picture– is abstractly pure. Picasso's hand grasps the geometrical bar, but cannot bend it to his creative will. But the split in the

transcendental geometry –the striking difference between the red and black, conveying a serious lack of balance, the flaw of disequilibrium in the midst of geometrical perfection– codifies the tragic split that is the expressive substance of the work.

Ciria's *La Guardia* paintings convey an uneasy reconciliation of abstraction and figuration, the purely artistic and the objectively human. They suggest that abstraction must recapitulate its history through figuration, and figuration must recapitulate its history through figuration. This would allow both to achieve a new modernity. One might say that Ciria's paintings give us a "peak experience" –Abraham Maslow's term– of tragic transcendence. That is, he makes the tragedy latent in transcendence manifest and the transcendence latent in tragedy manifest. He does this by fusing high abstraction and human alienation. The ambition of his paintings is to humanize abstraction and show that human beings have become shadows of themselves in modernity, and as such self-alienated abstractions. The fact that modern man unconsciously regards himself as a machine in human disguise –the sort of quasi-organic machine– like figure, grim with anonymity, that Ciria constructs, emblematic of the indifference to the human that pervades modernity, confirming that becoming human remains an unrealized evolutionary project indicates as much. Ciria's paintings are a triumph of existential insight even as they remain consummately abstract.

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



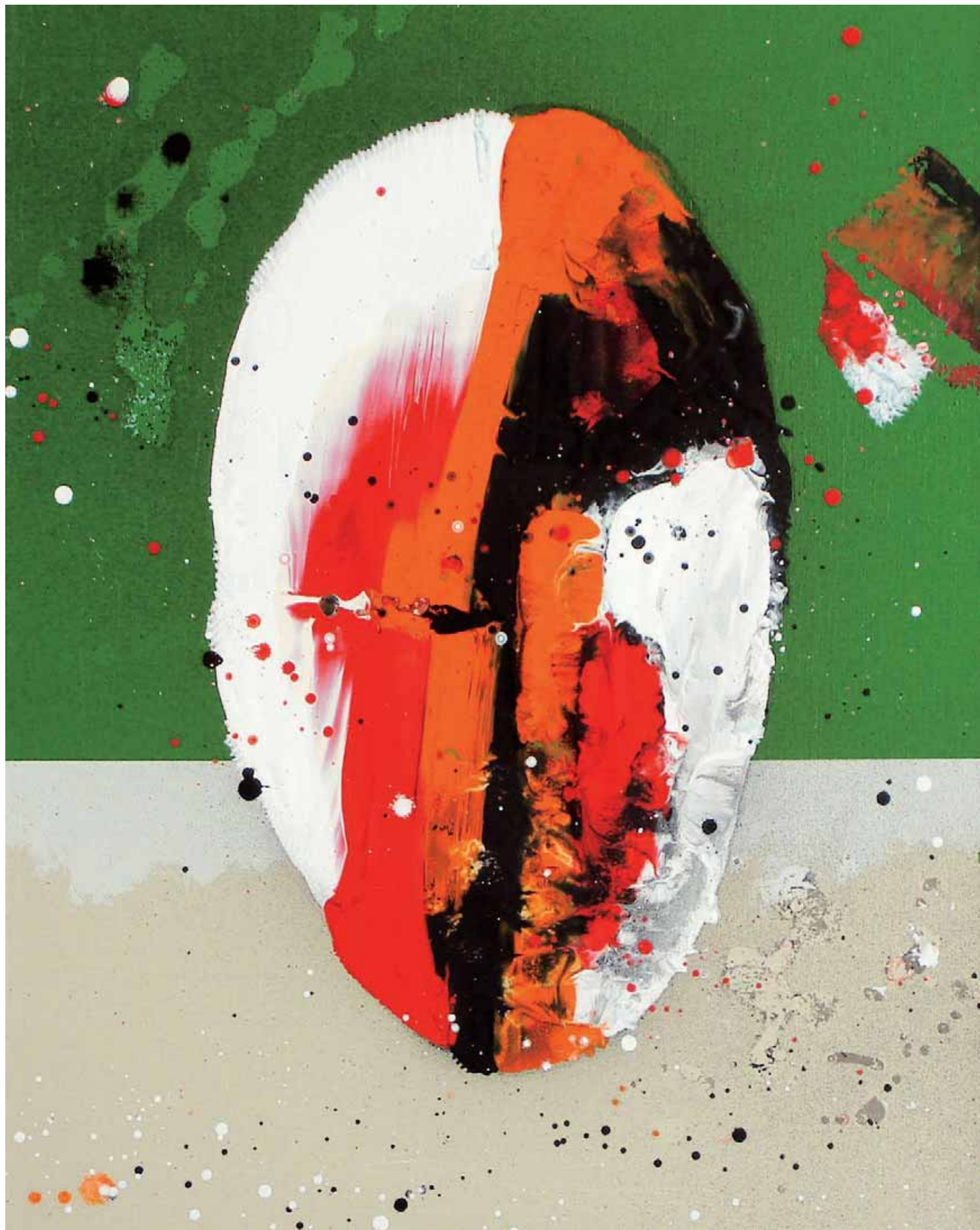




176

Bloody Mary duplicado. Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2008
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Cabeza sobre fondo verde
Serie *La Guardia Place*. Nueva York, 2008
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm



Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria

CARLOS DELGADO

Las imágenes que ilustran este escrito comparten una exploración plástica determinada por el empleo recurrente de una misma matriz modular que, en su repetición y variación dispositiva, genera cada vez nuevos significados semánticos. El hecho de que no haya optado por incluir estas líneas como una coda final del texto “Ciria. Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius”, que abre el presente volumen, se debe a que las ideas que argumentaré a continuación no estaban en el itinerario analítico original.

Con cierta distancia temporal de las primeras visitas al taller del artista y de los estudios realizados para la elaboración de la argumentación teórica de la exposición, caí en la cuenta de que la propia estructura formal de algunas de sus obras contenían un nuevo nivel de ambigüedad en su proyección semántica. Los pormenores de la descripción plástica de la producción de Ciria transitan por avatares muchas veces incontrolables, pues su discurso –ya lo hemos visto– está estructurado a través de complejísimas capas conceptuales.

Mi atención a la formulación operativa del elemento modular en la obra de Ciria había quedado velada por todos aquellos conceptos desarrollados ampliamente en las páginas anteriores. Esto no es debido a que la idea del módulo aparezca en la obra del artista como un aspecto superficial, sino a la obstinación del que escribe por situar la obra última del artista dentro de unos parámetros asociados con la recuperación de la línea y la tensión expresiva entre figuración y abstracción. Pero precisamente la validez de esta interpretación quedará refutada por la aplicación de una nueva lectura sobre la distribución iterativa de determinados signos de apariencia invariante en la composición plástica.

Una de las consecuencias de seguir la reivindicación del dibujo por parte de Ciria fue organizar parte de su experimentación a través de la repetición de un catálogo de formas específico. En el análisis emprendido en “Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius” no había pasado desapercibida la similitud iconográfica de un mismo elemento formal en diversos trabajos, es decir, la insistencia en unos sintagmas de construcción icónica que estimulaban su variabilidad por la vibración tonal, la disposición y su relación con el fondo. Pero una observación más atenta ha permitido reubicar el alcance de tal operación dentro de algo más que una repetición virtuosa de un determinado tema a favor del análisis estructural de una matriz que genera discursos semánticos diversificados.

La sistematización de este nuevo estrato conceptual que ahora describimos ya estaba en la mente del artista mucho antes de su desarrollo actual. Durante las últimas conversaciones que nos llevaron a algunas de las conclusiones que brevemente acabo de exponer, Ciria recordó que muchos de estos planteamientos los había encontrado en uno de aquellos textos que forjaron las jácenas de sus primeros escritos teóricos y elucubraciones conceptuales. Debemos recordar ahora que en los momentos previos a su *Cuaderno de memoria* (1990), plasmación escrita de un pensamiento que por entonces trataba de elucidar los mecanismos de la pintura analizándola como lenguaje, Ciria se encontraba ya fascinado por la diversidad del pensamiento estético de los escritos de Kandinsky, Clement Greenberg, Walter Benjamín, o por la filosofía del lenguaje y la teoría semántica, desde Wittgenstein a Chomsky. Son momentos de gran avidez intelectual y que irán expandiéndose a lo largo de toda la trayectoria del artista, quien pasará de una búsqueda intuitiva de todos aquellos posibles aportes que

sujetaron sus primeras búsquedas creativas hacia una sistematización coherente de sus lecturas y reflexiones en torno a la construcción pictórica.

Es en este contexto de búsqueda cuando Ciria tiene acceso a la tesis doctoral de José Luis Tolosa *Cambio semántico del módulo para su utilización en una práctica pictórica*¹ donde el profesor de la Universidad del País Vasco plantea una formulación operativa del elemento modular a través de su propia praxis como pintor. De este modo, la operatividad de las leyes de funcionamiento del módulo buscará quedar esclarecida a partir de un sistema de carácter demostrativo cuyo interés residirá en que, lejos de erigirse como una definición universal o definitiva de la posibilidad operativa del módulo, mostrará una dialéctica personal y posible de tales desarrollos. Para Ciria, en su búsqueda de intensificar los límites de su pintura, aquella lectura abrirá determinadas reflexiones que se han ido manteniendo, como en sordina, a través de su exploración creativa de las últimas décadas.

Cuando Ciria me desveló, recientemente, esta posible génesis en el camino de su actual instrumentación caímos en la cuenta de que muchas de las reflexiones del texto de José Luis Tolosa sólo eran aplicables tangencialmente a su particular investigación. En primer lugar, el término “módulo” nos planteaba desde el inicio un serio problema terminológico: éste se define como una figura iterativa e invariante en contorno y tamaño, su repetición se establece con carácter metodológico y las partes individuales no son importantes en su lógica; sin embargo, los motivos desarrollados por nuestro artista flexibilizan estos conceptos sin perder, eso sí, la modulación que les identifica como figuras indudablemente próximas. El propio Ciria prefirió hablar entonces de “matriz”, aludiendo a la concepción de un molde que da forma a algo concreto y cuya reproducción en serie siempre permite determinados niveles de alteración respecto al original. En cualquier caso, si bien es cierto que en la fuga semántica esas ligeras variantes de contorno o tamaño no dejarán de tener importancia, los protagonistas esenciales del cambio significacional serán los motivos que pueden llegar a dinamizar el sentido de un módulo repetido, esto es, disposición, color, sombras, relación figura-fondo, etc.

En la obra de Ciria, cuando hablamos de módulo o, más precisamente, de matriz como unidad básica distintiva/significativa² que adquiere su función por medio de su repetición –elemento, este último, que determina su diferencia–, aludimos siempre a una recurrencia externa; es decir, no se trata de la repetición en una misma composición de una determinada imagen, sino de su aparición en distintas obras que adquieren, por tanto, un sentido familiar y, a la vez, completamente extraño entre sí.

Por otro lado, esta figura suele plantearse como motivo central de la imagen y no como parte de un inventario iconográfico heterogéneo, por lo que de su interpretación deviene el contenido temático central de la obra. La lectura de cada pieza siempre es individual, pero al mismo tiempo cada una condiciona la lectura de aquellas que comparten una misma matriz.

M. Fried señalaba la sumisión de la figura *depictada* (esto es, representada pictóricamente) a la figura literal (silueta del soporte) en la pintura que Noland y Stella realizaban hacia la mitad de los años sesenta³. Tanto los “galones asimétricos” de 1964 que pintara el primero, como los

1– TOLOSA, J.L. *Cambio semántico del módulo para su utilización en una práctica pictórica*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 2002. 2– *Ibidem*, p. 37. 3– FRIED, M. “La figura como forma: los polígonos irregulares de Frank Stella”, publicado originariamente en *Artforum* 5 (noviembre de 1966), pp. 18-27; en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2004, p. 116. 4– *Ibidem*. 5– JENSEN P., Henning. “Turbulencia epistemológica y transformación del pensamiento”, en *Revista Reflexiones*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Costa Rica. Nº 12, abril, 1993. 6– AUMONT, Jacques. *La estética hoy*. Cátedra, Madrid, 2001, p. 302. 7– Considerando siempre que los títulos de las obras de Ciria poseen un carácter evocador, nunca descriptivo, y que en muchas ocasiones son dados a posteriori. 8– TOLOSA, J.L. *Op. cit.*, p. 195.

polígonos irregulares que llevara a cabo el segundo, eran ejemplos de figuras *depictadas* cuya base de carácter geométrico se basaba en ejemplos estructuralmente simples y “objetivos”. Se trataba, en cualquier caso, de experiencias combinatorias puramente formalistas donde “la figura depictada, es incapaz de hacerse sentir, salvo para reconocer la primacía de la otra”⁴. Desde una concepción muy distinta, los sistemas de repetición modular de imágenes llevados a cabo por artistas pop como Warhol o Dine ponen de relieve un sentido de banalización de lo cotidiano que no se incardina en una búsqueda de sentido/identidad desde las nociones de repetición/variación.

Mencionamos tan solo unos cuantos ejemplos acerca de la utilización de unidades mínimas iterativas en la pintura modernista para determinar con mayor precisión el marco conceptual que estamos desarrollando: el interés de Ciria por la combinatoria y repetición de una misma matriz se sitúa en un horizonte que incluye, frente a los ejemplos anteriores, una compleja transformación semántica para cada nuevo registro. A partir de la variación de aquello que se sitúa a ambos lados del límite preciso del dibujo (su interior y su relación con el exterior-fondo), y la inmanencia –siempre matizada y a veces trasgredida– de aquello que lo define como tal matriz (la casi idéntica descripción del perfil), la repetición será entendida ahora como reactivación semántica.

La percepción visual es un proceso interpretativo; la información de un motivo visual complejo es tan grande “que el sistema nervioso no sería capaz de interpretarlo si no existiera un proceso de abstracción que lo redujera a cantidades manejables. La percepción es entonces un proceso jerárquico de interpretación”⁵. Esto implica, por un lado, la eliminación de determinadas estructuras de información a favor de otras, donde la dinámica formal y semántica se reorganiza para generar en el espectador una explicación hermeneútica que, si bien no es el único camino que se abre a quien desea acercarse a una obra de arte, “implica una relación efectiva entre el intérprete y la obra”⁶. En este sentido, la forma matriz a la que aludimos se ubica siempre en una disposición y con una dimensión lo suficientemente relevantes como para que no quede subyugada por otras variantes temático-formales presentes en sus obras.

La compartimentación de una superficie limitada a través de una matriz principal objetivable codifica gran parte del significado al que el espectador de estas obras tiene acceso. En el caso de *Qué queréis cenar I* y *Qué queréis cenar II*, el propio título parece advertirnos que la investigación está determinada por una misma idea semántica⁷. Dentro de esta familia, en *Pantalones voladores* y *Milagros en la ciudad* la identidad específica del motivo matriz se dispone invertida respecto a las anteriores y, en el caso de la última obra mencionada, claramente alterada por la mayor proyección de uno de los apéndices,



Visión Reconstruida, 2007



Las rocas de Punta de la Mona, 2007

destacado con rojo. En esencia, las cuatro piezas comparten algunos códigos (no sólo gráficos, sino también de color y estructuración interna), pero al mismo tiempo, diferencias sustanciales; son estas últimas las que atraviesan la versatilidad semántica de la matriz original.

Contemplados en conjunto, descubrimos en cada variación el interés del artista por una investigación que no es infinita, ya que no es meramente formal, sino que viene determinada por un modo operativo experimental que concluye en un estadio determinado. Sin duda, existen múltiples variantes alternativas a lo que nos presenta el artista –nosotros mismos podemos imaginar muchas otras opciones con los elementos constitutivos–, pero han sido estas variantes las que han determinado su interés por un recorrido limitado partiendo de un grupo concreto de ideas. Por tanto, en su investigación el artista ha afirmado una selección de nociones plásticas y sobre ellas trabaja: figura, subdivisión interna de la figura, inversión de la figura sobre un eje vertical u horizontal, relación simple con el fondo y gama cromática.

Sin embargo, debemos advertir ahora que esta indagación sobre la matriz no surge de la búsqueda de una gramática encadenada, y por tanto, los grupos familiares que se pueden generar no han sido compuestos siguiendo un plan concreto o una idea serial preconcebida. Estas familias modulares, pertenecientes todas al conjunto de la serie “La Guardia Place”, poseen un denominador común que ha ido desarrollándose durante el propio proceso de trabajo. De ahí que la homogeneidad del módulo se flexibilice hasta convertirse en una matriz moldeable, generadora de conexiones evidentes pero no de copias exactas.

Por tanto, los límites que el artista se impone en su exploración obedecen a una sistematización mediada por el funcionamiento de la pintura y la disgregación semántica; este último aspecto nos lleva entonces a la pregunta: ¿qué significan estas pinturas?: “En el proceso de la ejecución del cuadro significan para el autor. Una vez la obra terminada, significan para el espectador. Esas dos significaciones no tienen por qué superponerse”⁸. Lo que percibimos, en cualquier caso, es cómo el artista ha conseguido originar distintos significados para un módulo concreto. La forma-matriz pertenece a un orden visual determinado, pero la

formulación del artista construye un universo plástico indudablemente polisémico; y ello se une, además, a la propia morfología ambigua de esta misma matriz. Ya hemos señalado el carácter extraño respecto con lo referencial de la iconografía de Ciria, pues si bien se trata de elementos en los que pueden aparecer referencias antropomorfas u objetuales, en cualquier caso proceden siempre de una elaboración que nada tiene que ver con la mimesis. El interés del artista por repetir un determinado motivo visual no reduce tal complejidad, sino que la multiplica al cuestionar constantemente la posibilidad



Sexo de niña o con forma de una perfecta manzana, 2007



Encuentro de módulos, 2008

de una lectura única (referencial o emocional) acerca de un motivo concreto. Su interés por convertir estas figuras en matrices a partir de su repetición desvela un rasgo más de la alta complejidad de la sintaxis del artista; ahora bien, la arquitectura visual que Ciria edifica es laberíntica, enigmática, poco acogedora, pero siempre transitable, y esto es debido a que su voz no se pierde en el complejo engranaje que pone a punto, sino que domina con cautela todos los secretos de su funcionamiento.

La repetición funciona en la obra de Ciria, por tanto, en un sentido positivo o creativo, noción que derivamos de la reflexión que llevará a cabo Deleuze al distinguir entre repetición de la identidad y repetición de la diferencia, repetición de lo mismo y repetición de lo nuevo, repetición activa y repetición pasiva o reactiva⁹. 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. Y para que esta repetición no se agote, “debe ir acompañada del juego de la creatividad que agregará algo diferente a la repetición”¹⁰.

Copiarse a sí mismo¹¹ o copiar obras existentes¹², volver a indagar sobre lo ya conocido, denota un desencanto con los mitos del vanguardismo. La fe en la obra de arte es sustituida por un cuestionamiento crítico que fisura la identidad de la imagen visual. Para Craig Owen, la imagen apropiada debía ser sometida a una manipulación que la vaciara de su significación para que, en consecuencia, parecieran “extrañamente incompletas: fragmentos o ruinas que deben ser descifradas”¹³; de este modo, en la pintura apropiacionista se dio “un proceso por el que las imágenes muy familiares o emblemáticas, alegóricas, en definitiva, se hacían opacas y distantes respecto a sus orígenes hasta el punto de que su significado pasaba a ser precisamente esa distancia”¹⁴.

En el caso de la obra de Ciria, la noción de apropiación se sustituye por la de matriz, es decir, por una imagen que se define por convertirse en génesis de una repetición. En este sentido, su empleo se inscribe en una encrucijada calculada por el rendimiento suplementario que supone la recu-



La insoportable espera (Versión I), 2007



La insoportable espera (Versión II), 2007



These boots are made for walkin', 2007



Encuentro de módulos, 2008



Regalo de cumpleaños, 2006

rencia de una imagen propia. Si contemplamos el conjunto que configuran las obras *Regalo de cumpleaños*, *Abracadabra*, *Vuelta a la locura*, *Como llamas que se elevan* y *Venus*, observamos cómo la redundancia y la unicidad significativa se rompe a través de las estrategias de diversidad formal que el artista lleva a cabo. Pero estas variaciones nunca son caprichosas ni de índole meramente subjetiva; si bien el azar es un elemento clave en la producción de Ciria, la sintaxis de la matriz responde al ajuste lógico en el ensamblaje compositivo, mientras que la función cognitiva de la imaginación del artista se ordena de acuerdo con él. Le interesa en primer lugar la organización de la imagen, conseguir la solidez del texto visual para, posteriormente, someterlo a un nuevo estadio. La pertinencia de la matriz radica en que permite una reflexión siempre en curso, una sistematización de su investigación de la materia. Una nueva forma de comprender la pintura.



Venus, 2007

⁹– DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*, PUF, París, 1967. ¹⁰– MALPARTIDA, D. “El placer de la repetición”, en *Revista de Actualidad Psicológica*, XV, Buenos Aires, julio del 2003. ¹¹– En 1957, Rauschenberg realizó dos cuadros, *Factum I* y *Factum II*; el segundo, copia casi exacta del primero, como reacción a las ideas de originalidad y espontaneidad propias del expresionismo abstracto. ¹²– “En el video *Fresh Acconci* (1995), Mike Kelley y Paul MacCarthey hacen que modelos y actores profesionales interpreten las performances de Vito Acconci. En *One revolution per minute* (1996), Rirkrit Tiravanija incorpora piezas de Olivier Mosset, Allan McCollum y Ken Lum en su instalación; en el MoMA, anexa una construcción de Philip Johnson para incitar a que los niños dibujen en ella: *Untitled*, 1997 (*Playtime*). Pierre Huyghe proyecta un film de Gordon Matta-Clark, *Conical intersect*, en los mismos lugares de su rodaje (*Light conical intersect*, 1997). En su serie *Plenty objects of desire*, Svetlana Heger & Plamen Dejanov exponen sobre plataformas minimalistas las obras de arte o los objetos de diseño que han comprado. Jorge Pardo manipula en sus instalaciones piezas de Alvar Aalto, Arne Jacobsen o Isamu Noguchi” (BOURRIAUD, N. *Post producción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 9). ¹³– OWENS, C. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, I, en *October*, 12, primavera de 1980, pp. 57-80. ¹⁴– GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000, p. 347.

Repetition and Discovery, New Perspectives on the Late Work of José Manuel Ciria

CARLOS DELGADO

The images that illustrate this text share a formal exploration circumscribed by the recurrent use of the same modular matrix which generates recurrently new semantic meanings through repetition and variation. If I didn't decide to include these lines as a final coda to the text "Ciria. Rare paintings, post-genres and Dr. Zaius", which begins this book, it is because the ensuing ideas that will be advanced did not fit into the original analytic itinerary.

With a bit of hindsight I have realized that since my first visits to the artist's studio and the first studies undertaken in developing the theoretical framework for the exhibition I overlooked the fact that the formal structure of the work itself presented a new level of ambiguity in its semantic projection. The intricacies of the formal description of Ciria's production often passes through uncontrollable vicissitudes, as his discourse –as we have already seen– has a structure with extremely complex conceptual layers.

The attention I have given to the modular aspect of Ciria's work would have remained overshadowed by all the concepts elaborated upon at length in the previous text. This is not due to the fact that the idea of modularity appears in the artist's work as a superficial trait, but it is rather the obstinacy with which he writes about his late work in order to locate it within parameters associated with the recovery of line and the expressive tension between abstraction and figuration. Nevertheless, it is precisely the validity of this interpretation that will be refuted through applying a new reading of the iterative distribution of certain signs that invariably appear throughout his compositions.

One of the outcomes of pursuing Ciria's affirmation of drawing was organizing part of his experimentation through the repetition of a specific catalog of forms. In the analysis undertaken in "Rare paintings, post-genres and Dr. Zaius", the iconographic similarity of the same formal element which can be found in many pieces did not go unnoticed. By this I am referring to the insistence on certain syntagmas of iconic construction whose variability was stimulated by tonal vibration, placement and their relationship with the ground. Nevertheless, a closer observation allows the scope of such an operation to be re-located within something that goes well beyond

the virtuous repetition of a particular motif in that it gives pre-eminence to the structural analysis of a matrix that generates diversified semantic discourses.

The systemization of the new conceptual stratum described here had already been conceived of long before it was put into practice. During our last conversations, which led to some conclusions that I have briefly expounded upon, Ciria remembered that a lot of these approaches in his work had been found in one of the texts that became one of the pillars of his early theoretical writings and conceptual explorations. We should now go back to those times before his *Memory Notebook (Cuaderno de memoria)* (1990). This notebook is the written form of the thoughts he had at that time which were intended to clarify the mechanisms of painting by analyzing them as language. Ciria found himself fascinated by the diversity of the aesthetic thought in the writings of Kandinsky, Clement Greenberg and Walter Benjamín as well as by the philosophy of language and semantic theory from Wittgenstein to Chomsky. It was a period of great intellectual eagerness on his part and it would expand throughout the course of his career as he moved from an intuitive search through the variables that held together his early creative explorations toward a coherent systemization of his readings and reflections regarding pictorial construction.

It was in the context of research that Ciria got access to the doctoral thesis of José Luis Tolosa *Cambio semántico del módulo para su utilización en una práctica pictórica (Semantic Change of the Module for Its Use in a Pictorial Practice)*¹ in which this professor at the University of the Basque Country puts forth an operative formulation of the modular element through his own praxis as a painter. In this way, it is sought to clarify the operativity of the laws dictating the functionality of the module through a system of a demonstrative nature whose interest lies in that, far from purporting to be a universal or conclusive definition of the operative possibilities of the module, it expresses a possible personal dialectic of the outcomes. For Ciria, in seeking to intensify the limits of his painting, that reading of the text opened up certain reflections which have remained, as if in soft-pedal, throughout his creative explorations during the last decades.



Vuelta a la locura, 2007



Como llamas que se elevan, 2007



Abracadabra, 2006

¹– TOLOSA, J.L. Cambio semántico del módulo para su utilización en una práctica pictórica. (Semantic module change for use in pictorial practice). Servicio editorial de la Universidad del País Vasco (University of the Basque Country publishing service), Bilbao, 2002.

When Ciria revealed this to me as a possible beginning of his current instrumentalization, we realized that a lot of the observations made by José Luis Tolosa in his text were only tangentially applicable to his own personal investigations. To begin with, the term “module” presented us with a serious terminological problem from the outset. A module is defined as an iterative figure invariable in shape and size, whose repetition is carried out in a methodological fashion and where the individual parts are not important for its logic. Nonetheless, the motifs elaborated by Ciria stretches these concepts without losing, of course, the modulation that undeniably identifies the figures as being similar. Ciria himself preferred to talk about the “matrix” at that point, making reference to the concept of a mold, which gives form to something concrete and whose reproduction in a series always allows for various degrees of alteration in respect to the original. In any case, if it is true that in the semantic line of flight these slight variations of shape or size will not have any greater importance, the essential protagonists of the shift in meaning will be the characteristics that may come to dynamize the sensation of modular repetition, which is to say, placement, color, shadows, figure-ground relationship, etc.

In Ciria’s work, when we speak about the module or, more precisely, the matrix as a basic unit for distinction/signification², which acquires its function through its repetition –the latter being the element determining its difference– we are always referring to an external recurrence. Which is to say, it is not about the repetition of one image in the same composition, rather about its appearance in different pieces that provokes, therefore, a familiar and at the same time utterly strange sensation between pieces.

Conversely, the figure is usually presented as the central motif of the image and not as part of a heterogeneous iconographic inventory, which is why its interpretation becomes the central thematic content of the work. Each piece is always read individually, but at the same time each one conditions the reading of the others that share the same matrix.

Michael Fried established the submission of depicted (that is, pictorially represented) *shapes* to literal edges (the limits of the support) in the painting Noland and Stella were engaged in during the mid seventies³. Both “Asymmetric Gallons”, painted by the former in 1964, and the irregular polygons of the latter are examples of *depicted* shapes whose geometric form was derived from structurally simple and “objective” models. At any rate, they dealt with purely formalist combinatory experiences in which “the depicted figure is incapable of making its presence felt apart from acknowledging the primacy of the other”⁴. Considered from a totally different concept, the modular systems for the repetition of images used by pop artists like Warhol or Dine brings out the banality of the quotidian which does not incorporate itself into a search for meaning/identity within the notions of repetition/variation.



Bañista, 2006



Amor de amigos, 2007

We will only mention a few examples of the use of minimal iterative units in modernist painting in order to determine a bit more precisely the conceptual framework we are setting forth here. Ciria’s interest in the combinatory and repeating the same matrix is located in a territory that includes, in contrast to previous examples, a complete semantic transformation for each new register. We will now see how repetition is now understood as semantic reactivation, based on the variation of what is found at both sides of the exact edge of the drawing (its interior and its relationship to the exterior-ground) and the immanence –always nuanced and sometimes violated– of what defines it as a matrix (the nearly identical features of its profile).

Visual perception is an interpretative process. The information from any visual motif is so great that “the nervous system would not be able to interpret it if there were no process of abstraction to reduce it into manageable quantities. Perception is therefore a hierarchical process of interpretation”⁵. This implies, on one hand, the elimination of certain information structures in favor of others where the formal and semantic dynamic is re-organized to generate a hermeneutic explanation in the viewer. Which, even if it is not the only path that opens up for someone who wants to approach a work of art, it “implies an effective relationship between the interpreter and the work”⁶. In this sense, the matrix form we are referring to is always located within a composition and with a sufficient relative size so that it is not overshadowed by other thematic-formal variables present in the work.

The compartmentalization of a finite surface by means of an objectifiable predominant matrix codifies a large part of the meaning the spectator has access to in the work. In the case of *What do You Want for Dinner I* (*Qué queréis cenar I*) and *What do You Want for Dinner II* (*Qué queréis cenar II*), the title itself seems to tell us that the explorations are characterized by the same semantic idea⁷. Within this family, in *Flying Pants* (*Pantalones voladores*) and *Miracles in the City* (*Milagros en la ciudad*), the specific identity of the matrix motif is found inverted in respect to the previous examples, and in the last work mentioned above it is clearly altered to provide greater protection for one of the appendices, highlighted with red. Essentially, the four pieces share some codes (not only graphic but also in their color and internal structure), but at the same time they

have substantial differences. It is these last pieces that run the gamut of the semantic versatility of the original matrix.

Considered as a group, in every variation we discover the artist’s interest in an investigation that is not infinite. Being as it is not merely formal, but also determined by an experimental mode of working whose resolution is a specific state. Without a doubt, there are multiple alternate variations to what the artist has presented us with. We ourselves can imagine a lot of other possibilities for the elements that make up the work. But nevertheless, the elements mentioned here have been the ones



Contorsionista I, 2006



Ratrapante (Speedy), 2007



Qué queréis cenar (Versión I), 2007



Qué queréis cenar (Versión II), 2007



Pantalones voladores, 2007



Milagros en la ansiedad, 2008

that have guided his concerns regarding the delimitation of his direction by using only a specific group of ideas to work from. Therefore, in his investigations the artist has acknowledged a number of formal notions which he uses to make work: the internal subdivision of the figure, the inversion of the figure on a vertical axis, a simple relationship with the ground and a chromatic range.

Nonetheless, we should mention that the exploration of the matrix does not come out of seeking a linked grammar, and therefore the family groups that may result from it have not been composed according to a concrete plan or a preconceived idea of seriality. These modular families, which all belong to the series called “La Guardia Place”, have the common denominator of having been developed though the working process itself. Thus the homogeneity of the module stretches until it becomes a moldable matrix, capable of generating obvious connections but not exact copies.

Therefore, the limits the artist imposes on himself in his explorations obey a systemization mediated by the way painting works and by semantic disintegration. The latter characteristic leads us to the question: What do these paintings mean? “In the process of being painted the work has a meaning for the artist. And once it is finished, it has a meaning for the viewer. These two meanings do not necessarily have to overlap”⁸. What we perceive, at any rate, is how the artist has managed to provoke different meanings for a specific module. The shape-matrix belongs to a particular visual order, but the artist’s inventions create an undeniably polysemic formal universe. Which is, furthermore, joined with the selfsame ambiguous morphology of the matrix itself. We have already pointed out the strange referential nature of Ciria’s iconography. Even though it deals with elements in which different anthropomorphic references or references to objects may appear, it is invariably the result of a working process that has nothing to do with mimesis. The artist’s interest in repeating a particular visual motif does not reduce its complexity, rather it multiplies it through constantly questioning the possibility of any one single reading (emotional or referential) of any motif in particular. His concern with transforming these figures or matrices though repetition reveals another facet of the artist’s extraordinary syntactic complexity. Furthermore, the visual architecture Ciria constructs is labyrinthine, enigmatic and uncomfortable, but always navigable. This is because his voice is not lost in the complex machinery that he is developing, but rather he cautiously dominates the secrets in its inner workings.

Repetition, therefore, functions in Ciria’s work in a positive and creative way, which is a notion derived from the research undertaken by Deleuze into the distinction between the repetition of identity and the repetition of difference, the repetition of the same or the repetition of the new, active repetition and passive or reactive repetition⁹. An initial matrix, upon appearing again in another piece, does not preserve what it denies, rather it affirms what it changes, its novelty, which is always essentially semantic. So that repetition never runs out, “it must be accompanied by the game of creativity, which adds something new to repetition”¹⁰.

Copying one’s self¹¹, copying work that already exists¹², or re-hashing what has already been done denotes disenchantment with the myths of the avant-garde. Faith in the work of art is replaced by a critical questioning that fractures the identity of the visual image. For Craig Owens, an appropriated image has to undergo a manipulation that empties it of its meaning so that as a consequence it will seem “strangely incomplete: (like) fragments or ruins which must be deciphered”¹³. In this way, appropriationist painting invented for itself “a process through which images that were very familiar, emblematic or allegorical, undeniably, become opaque and distant from their origins to the point that their meaning came to be precisely that distance itself”¹⁴.

In the case of Ciria’s work, the notion of appropriation is replaced by the matrix, which is to say, by an image that is defined by becoming the origin of repetition. In this sense, its use is inscribed in a juncture calculated according to the additional performance that can be gained through the recurrence of one of its own images. If we contemplate the group of work comprised by *Regalo de cumpleaños (Birthday Present)*, *Abracadabra*, *Vuelta a la locura (Return to Madness)*, *Como llamas que se elevan (Like Flames Rising)* and *Venus*, we observe how redundancy and unicity of meaning is broken through the strategies of formal diversity the artist uses. But, these variations are never capricious or of a merely subjective nature. Although chance is a fundamental element in Ciria’s production, the syntax of the matrix responds to logical adaptations in the compositional arrangement, while the cognitive function of the artist’s imagination is in alignment with it. He is first and foremost interested in the organization of the image and achieving the solidity of the visual text in order to take it to a different state afterwards. The matrix draws its relevance from making possible ongoing exploration, the systemization of the artist’s investigations into the subject and a new way of understanding painting.

2– *Ibidem*, p. 37. **3**– FRIED, M. “Shape as Form: The Irregular Polygons of Frank Stella”, originally published in *Artforum* 5 (November, 1966), pp. 18-27; in *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas (Art and Objecthood: Essays and Reviews)*. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2004, p. 116. **4**– *Ibidem*. **5**– JENSEN P., Henning. “Turbulencia epistemológica y transformación del pensamiento”, (“Epistemological Turbulence and the Transformation of Thought”) in *Revista Reflexiones*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Costa Rica. Nº 12, April, 1993. **6**– AUMONT, Jacques. *La estética hoy (Aesthetics Today)*. Cátedra, Madrid, 2001, p. 302. **7**– Taking into account that the titles of Ciria’s work are always of an evocative, never descriptive, nature and that on many occasions they are given to the works a posteriori. **8**– TOLOSA, J.L. *Op. cit.*, p. 195. **9**– DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1967. **10**– MALPARTIDA, D. “El placer de la repetición” (“The Pleasure of Repetition”) in *Revista de Actualidad Psicológica*, XV, Buenos Aires, July, 2003. **11**– In 1957, Rauschenberg made two paintings, *Factum I* and *Factum II*, the second one, which was almost an exact copy of the first, was a reaction to the ideas about originality and spontaneity characteristic of abstract expressionism. **12**– “In the video *Fresh Acconci* (1995), Mike Kelley and Paul MacCarthy made models and professional actors re-enact performances by Vito Acconci. In *One revolution per minute* (1996), Rirkrit Tiravanija includes pieces by Olivier Mosset, Allan McCollum and Ken Lum in her installation, at the MoMA, where a Philip Johnson building is annexed so that children are encouraged to draw in it: *Untitled*, 1997 (*Playtime*). Pierre Huyghe projected Gordon Matta-Clark’s film, *Conical intersect*, in the same places where it was shot (*Light conical intersect*, 1997). In the series, *Plenty objects of desire*, Svetlana Heger & Plamen Dejanov display the works of art and design objects they have bought on minimalist platforms. In his installations Jorge Pardo manipulates pieces by Alvar Aalto, Arne Jacobsen or Isamu Noguchi” (BOURRIAUD, N. *Post producción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 9). **13**– OWENS, C. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, I, en *October*, 12, spring 1980, pp. 57-80. **14**– GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. (The Last Art of the 20th Century. From postminimalism to the multicultural)*. Alianza, Madrid, 2000, p.347.



José Manuel Ciria en su taller de La Guardia Place, New York. 2008 (Foto Juan Ricondo)

José Manuel Ciria

Manchester, 1960

Exposiciones individuales / Solo exhibitions

2008

- Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
- Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
- Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
- Ayuntamiento de París, Salle des Fêtes, París (Francia).

2007

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

2006

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

2005

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

2004

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

2003

- Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
- Galería MPA, Pamplona.
- Sala de Exposiciones La Lonja, Alicante. ◇
- Casal Sollerich, Palma de Mallorca. ◇
- Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza. ◇
- Galería Pedro Peña, Marbella.
- Galería Fernando Silió, Santander.
- Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.

2002

- Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv (Israel).
- Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
- Galería Italia, Alicante.

2001

- Sala Rekalde, Bilbao.
- Galería Estiarte, Madrid.
- Dasto Centro de Arte, Oviedo.
- Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
- Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza.
- Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (Argentina).
- Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).

2000

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

1998

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

1997

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

1996

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

1995

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

1994

- Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
- FIAC´94. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
- Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
- Capilla del Oidor. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.

1993

- Galería Almirante, Madrid.
- Galería Delpasaje, Valladolid.
- Galería Ad Hoc, Vigo.
- Galería Altxerri, San Sebastián.
- Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

1992

- I.C.E. Munich (Alemania).
- Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

1991

- Galería Al.Hanax, Valencia.
- Galería Uno, Madrid.
- Centro Cultural Nicolás Salmerón, Madrid.

1987

- Galería Imagen-Doce, Sevilla.

1984

- Galería La Ferrière, París (Francia).

Exposiciones colectivas / Group exhibitions

2008

- ARCO´08. Ars Fundum, Madrid.
- ART MADRID. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.

2007

- SCOPE New York´07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
- ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
- "Aspace". Galería Fernando Silió, Santander.
- "Pintura Española y Portuguesa". Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
- ART CHICAGO´07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
- ART DC´07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos).
- "Entre Arte II". Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón.
- Galería Pedro Peña, Marbella.
- "Arte y salud". Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).
- TIAF´07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

2006

- ARCO´06. Galería Moisés Pérez de Albéniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.
- ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.
- "Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS". Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
- "Aena Arte – Obra sobre papel". Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.
- PAVILLION´06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
- Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).
- Scope Hamptons´06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
- Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
- "Arte para Espacios Sagrados". Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
- ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- "33 Artists. Spanish Prints". Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).
- ART.FAIR COLOGNE´06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania).
- TIAF´06. Galería Begoña Malone. Toronto (Canadá).
- "Estampas de la Calcografía Nacional". Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.
- "Pintura Española y Portuguesa". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
- "Solo papel". Galería Begoña Malone, Madrid.
- "Reconocimientos. Colección Miguel Logroño". Mercado del Este, Museo de Bellas Artes de Santander y Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Galería Benlliure, Valencia.
- Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal).
- Galería Christopher Cutts, Toronto (Canada).

2005

- ARCO´05. Galería Moisés Pérez de Albéniz (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 Albéniz (MPA), Valencia.
- "Visiones y sugerencias". Ayuntamiento de Sitges.
- CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
- ESTAMPA´05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
- LINEART´05. Galería Bennot, Gante (Bélgica).
- "Abstract". Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Viena (Austria).
- "Naturalezas del Presente". Museo Vostell, Malpartida, Cáceres.

2004

- ARCO´04. Galería Moisés Pérez de Albéniz (MPA), Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo, Galería Italia y Galería Fernando Silió, Madrid.
- "Impurezas. El híbrido fotografía-pintura en el último arte español". Sala Verónicas, Murcia.
- "Fragmentos. Arte del XX al XXI". Centro Cultural de la Villa, Madrid.
- FORO-SUR. Galería MPA y Galería Bores & Mallo, Cáceres.
- "AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Navarra, Pamplona.
- ART.FAIR COLONIA´04. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania).
- "Fashion Art". Centro Cultural de las Condes, Santiago (Chile).
- "Fashion Art". Museo de Arte Moderno, Bogotá. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
- TORONTO ART FAIR´04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada).
- "Fashion Art". Museo Nacional de San Carlos, México DF (México).
- "Contemporánea Arte-Colección Pilar Citoler". Sala Amós Salvador, Logroño.
- "All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
- ART FRANKFURT´04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Metta, Madrid.
- KIAF´04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
- ESTAMPA´04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- "Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940-2004)". Museo de Santa Cruz, Toledo.

2003

- ARCO´03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
- ART CHICAGO´03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).
- "X Premios Nacionales de grabado 1992-2002". Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
- "Pinacoteca Iberdrola-UEX". Rectorado de la Universidad de Extremadura, Cáceres.



Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, Argentina, 2007



Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, Argentina, 2007

- “En construcción-Fondos de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz”. Palacio Montehermoso, Vitoria.
- “III Trienal de Arte Gráfico”. Museo de la Ciudad, Madrid.
- “La cuerda de hilo”. Galerie im Hof der Backfabrik, Berlín (Alemania).
- “Fusión”. AT Kearney, Madrid.
- “Itinerario”. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
- Galería Estiarte, Madrid.
- “Fashion Art”. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina).
- “Fashion Art”. Museo Audiovisual, Montevideo (Uruguay).
- “Arte-Santander´03”. Galería Fernando Silió, Santander.
- Galería Pedro Peña, Marbella.
- Galería Metta, Madrid.
- “AENA Colección de Arte Contemporáneo”. Museo de Bellas Artes, Santander.
- Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
- ESTAMPA´03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- “Fashion Art”. Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).

2002

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



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

2001

- ARCO´01. Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Estiarte, Madrid.
- 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 Zarágozano”. Circulo de Bellas Artes, Madrid.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- ESTAMPA´01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid.
- “Nostalgia y Encuentro de Roma”. Asamblea de Extremadura, Mérida.
- 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”. Teheran Museum of Contemporary Art, Teheran (Irán).





Tres vistas de la exposición en el Museo de Alfândera, Oporto (Portugal), 2008

2000

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

1999

- ARCO'99. Galería Salvador Díaz, Madrid.
- "Gráfica Contemporánea". Galería Lekune, Pamplona.
- Galería Estiarte, Madrid
- ART BRUSSELS'99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica).
- IV Bienal Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Árabes).
- "Espacio Pintado". Centro Cultural 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 Argentería. Museo Municipal, Málaga.

1998

- ARCO'98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.
- "5 X 5" Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid.

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

1997

- ARCO'97. Galería Estiarte y Galería May Moré. Madrid.
- Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
- "Colección Estampa". Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas (Bélgica).
- II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine Arts, El Cairo (Egipto).
- XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia).
- "Colección Estampa". Instituto Cervantes, París (Francia).
- Galería Estiarte, Madrid.
- "El Arte y la Prensa". Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).



Exposición en el Museo de Alfândera, Oporto (Portugal), 2008



- “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 (Alemania).
- FAC’97. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

1996

- ARCO’96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- “Líricos del Fin de Siglo. Pintura Abstracta de los 90”. Museo Español de Arte Contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones, Madrid.
- “Colección de Arte”. Sala 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 (Alemania).
- VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.

1995

- Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
- Galería Athena, Kortrijk (Bélgica).
- “De nuevo París”. Becarios del Colegio de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- “La colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey”. Espace Médoquine, Talence (Francia).
- “De nuevo París”. Becarios del Colegio de España. Instituto Cervantes, París (Francia).
- Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
- Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
- Galería 57, Madrid.
- Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
- Galería Naito, Nagoya (Japón).

1994

- ART MIAMI’94. Galería Heller, Miami (Estados Unidos).
- Galería 57, Madrid.
- Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
- “Gesto y orden”. Palacio de Velázquez. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura, Madrid.

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

1993

- ARCO’93. Galería Ad Hoc, Madrid.
- SAGA’93. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
- ART MULTIPLE. Galería Adriana Schmidt, Düsseldorf (Alemania).
- Galería Delpasaje, Valladolid.
- Galería Almirante, Madrid.
- Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

1992

- ARCO’92. Galería Marie Louise Wirth, Zurich (Suiza).
- GRAFIC ART’92. Galería Adriana Schmidt y Galería Diagonal Art, Barcelona.
- Galería Seiquer, Madrid.
- Galería D’Kada, Madrid.
- Galería La Kábala, Madrid.
- Galería Obelisco, La Coruña.
- “Internacional Grobe Kunstaussstellung”. Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).

1991

- Galería Al.Hanax, Valencia.
- Galería La Kábala, Madrid.
- Galería D’Kada, Madrid.
- Galería Uno, Madrid.

1990

- Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
- Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
- Galería Uno, Madrid.

1988

- Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987

- Centro Cultural Louprier, Burdeos (Francia).
- Palacio de Sanz-Enea, Zarauz.

1986

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

1984

- Grand Palais, París (Francia).

Premios y Becas / Prizes and Scholarships

2008

- Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2002

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

2001

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

1999

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

1997

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

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 Biennial d'Art d'Alcoi. (Premio Adquisición).

1995/96

- Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.

1994

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



Ciría en el Museo de Santo Domingo, 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).

1992

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



Exposición en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas, México, 2005



Exposición en la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007



Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá), 2007



El primer estudio de Ciria en New York, 2005



Colecciones y Museos / Collections and Museums

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
- Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
- Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
- Albertina Museum, Viena (Austria).
- Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
- Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
- Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
- Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
- Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, Málaga.
- 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, Murcia.
- Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).
- Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
- Calcografía Nacional, Madrid.
- Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).
- Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).
- Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.
- Academia Española, Roma (Italia).
- Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Colección ADT, Madrid.
- Colección AENA, Alicante.
- Colección Arte y Patrimonio, Madrid.
- Colección Ayuntamiento Ceutí, Murcia.
- Colección Ayuntamiento de Alcoi, Alicante.
- Colección Ayuntamiento de Azuqueca, Guadalajara.
- Colección Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria.
- Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.
- Colección Banesto, Madrid.
- Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
- Colección Caja de Extremadura, Plasencia, Cáceres.
- Colección Caja Madrid, Madrid.
- 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 Rheinyp Rheinische Bank, Madrid.
- Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.
- Colegio de España, París (Francia).
- Diputación Provincial de Córdoba.
- Diputación Provincial de La Coruña.
- Fundación Actilibre, Madrid.
- Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).
- Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
- Fundación BBVA, Madrid.
- Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, Madrid.
- Fundación EAE, Barcelona.
- Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
- Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
- Colección Lorenzana, Madrid.
- Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.
- Junta de Castilla-León, Valladolid.
- Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.
- Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
- Universidad de Extremadura, Cáceres.

Libros y catálogos monográficos / Book and monographs catalogues

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



Ayuntamiento de París. Salle des Fêtes. París (Francia), 2008

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

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

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

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

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

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

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

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

puro y Pedro Nuño de la Rosa *Yo he trazado en el muro de tela una ventana*. Febrero 2003.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SUEÑOS Y MÁSCARAS. Catálogo exposición Galería Vértice, Oviedo. Texto de Iván de la Torre Amerighi *De lo que acontece ante unas famosas obras de*

pintura y de otros extraños e inauditos artificios dignos del ingenio de su creador. (Breve escrutinio y razonamiento sobre la obra última de José Manuel Ciria). Octubre 2005.

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

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

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

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

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

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

BÚSQUEDAS EN NUEVA YORK. Libro monográfico con textos de Mercedes Replinger *El pintor en Nueva York*, José Manuel Ciria *Volver*, José Manuel Ciria *Comentarios superpuestos a la Suite Alex y Yago*, Eduardo Infante *Ciria ó el fracaso de la diplomacia*, Iván de la Torre Amerighi *Ciria/Malevich: Paseos y diálogos imposibles (y aplazados) por Nueva York*, Aurelio Ayela *Monster Sushi (La ética del monstruo)* y Germán M. Borrachero Valderrama *De la arquitectura de Ciria*. Febrero 2007.

LA GUARDIA PLACE SERIES. Catálogo exposición Galería Christopher Cutts, Toronto. Texto de Gregory Humeniuk *Encounter with José Manuel Ciria's La Guardia Place Series Paintings* (2006). Marzo 2007.

RECORRER LA PINTURA. Libro monográfico. Texto de Carlos Delgado *Recorrer la pintura*. Abril 2007.

PINTURAS PARA ISHTAR (Serie La Guardia Place). Catálogo exposición Galería Gema Llamazares, Gijón. Textos de Ángel Antonio Rodríguez *En la búsqueda de la diosa madre* e Ignacio Suárez-Zuloaga *Los trazos del carácter*. Diciembre 2007.

MADRID – NEW YORK. TRABAJOS RECIENTES. Libro monográfico exposición Museo da Alfândega, Oporto. Textos de Eduardo Paz Barroso *El deseo de hacer ver, o la pintura después de la pintura*, Ángel Antonio Herrera *El dueño del volcán o, el preferido del incendio o, salvaje es el que se salva*, Celia Montolio *En el límite, y después*, Donald Kuspit *La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros abstractos de José Manuel Ciria*, Guillermo Solana *Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria*, José Manuel Ciria *El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma*, José Pérez-Guerra *Ciria, él y sus circunstancias*, Joseph Towerdawn *Plástica y semántica, conversación con José Manuel Ciria*, Mercedes Replinger *El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición*, Mercedes Replinger *El pintor en Nueva York* y Tomás Paredes *Cristales rotos, sangre, jazz y corazón*. Galería Cordeiros, Oporto. Enero 2008.

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

Bibliografía / Bibliography

2008

CIRIA, José Manuel: “El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

D.R.: “José Manuel Ciria, peintre espagnol du nouvel art abstrait”. Periódico Les Nouvelles du 16e. París, febrero 2008.

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

EL PUNTO: “Madrid-New York, trabajos recientes de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 15 de febrero de 2008.

FEÁS COSTILLA, Luis: “Un Ciria más formal”. Periódico La Voz de Asturias. Oviedo, 18 de enero de 2008.

HERRERA, Ángel Antonio: “El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

KUSPIT, Donald: “Sombra humana y sustancia abstracta: los nuevos cuadros de José Manuel Ciria”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008. Y texto catálogo “La Guardia Place”. Ayuntamiento de París, París, febrero 2008.

MARTÍN, María: “José Manuel Ciria”. Revista Ideas & negocios. Madrid, febrero 2007.

MATA, Gerardo: “Los momentos terribles te sitúan”. Periódico El Comercio. Oviedo, 5 de enero de 2008.

MONTOLÍO, Celia: “En el límite, y después”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

PAREDES, Tomás: “Cristales rotos, sangre, jazz y corazón”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

PAZ BARROSO, Eduardo: “El deseo de hacer ver, o la pintura después de la pintura”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

PÉREZ-GUERRA, José: “Ciria, él y sus circunstancias”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

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

REPLINGER, Mercedes: “El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

REPLINGER, Mercedes: “El pintor en Nueva York”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

RODRÍGUEZ, Ángel Antonio: “Siluetas como pretexto”. Periódico El Comercio. Oviedo, 12 de enero de 2008.

SAMANIEGO, José Antonio: “La Navidad de los artistas 2007. Ciria”. Periódico La Nueva España. Oviedo, 5 de enero de 2008.

SANTOS, Agostinho: “José Manuel Ciria expõe na Alfândega”. Periódico Jornal de Notícias. Oporto, 18 de enero de 2008.

SOLANA, Guillermo: “Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

TOWERDAWN, Joseph: “Plástica y semántica. Conversación con José Manuel Ciria”. Texto libro “Madrid-New York, Trabajos recientes”. Museo da Alfândega, Galería Cordeiros, Oporto, enero 2008.

2007

ABAD VIDAL, julio César: “Pinturas construidas y figuras en construcción”. Texto catálogo “Pinturas construidas y figuras en construcción”. Iglesia de San Esteban, Murcia, enero 2007.

ALBADALEJO, Julia: “La geometría abstracta del arte”. Periódico La Opinión. Murcia, 20 de enero de 2007.

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

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

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Ciria en Buenos Aires”. Periódico El Mundo. Madrid, 18 de enero de 2007.

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

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

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

BORRACHERO VALDERRAMA, Germán M.: “De la arquitectura de Ciria”. Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, febrero 2007.

CIRIA, José Manuel: “Volver”. Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, febrero 2007.

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

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

CUÍÑAS, Teresa: “Una historia de épica abstracta”. Periódico El País (Galicia). Madrid, 5 de septiembre de 2007.

DAULT, Gary Michael: “José M. Ciria at the Christopher Cutts Gallery”. Periódico The Globe and Mail. Toronto, 24 de marzo de 2007.

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

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

DELGADO, Carlos: “Recorrer la pintura”. Texto libro Recorrer la pintura. Madrid, abril 2007.

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

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

DIARIO DE PONTEVEDRA: “Entre Ciria y Cristino de Vera”. Periódico Diario de Pontevedra. Pontevedra, 13 de julio de 2007.

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

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

EL PUNTO: “Ciria. La Epopeya de Gilgamesh”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 7 de septiembre de 2007.

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

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

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

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

GEA, Juan Carlos: “Ciria congela sus formas”. Periódico La Nueva España. Oviedo, 14 de diciembre de 2007.

HERRERA, Ángel Antonio: “Ciria en días de lluvia”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 10 de febrero de 2007.

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

INFANTE, Eduardo: “Ciria o el fracaso de la diplomacia”. Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, febrero 2007.

JIMÉNEZ, Javier: “Entrevista con José Manuel Ciria. La experimentación como motor”. Revista World Class (Gilmar). Madrid, noviembre 2007.

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

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

M. M.: “Pontevedra amosa a obra de Ciria e Cristino de Vera”. Periódico La Voz de Pontevedra. Pontevedra, 12 de julio de 2007.

MARTÍN, María: “José Manuel Ciria”. Revista Intuiciones. Madrid, diciembre 2007.

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

MERAYO, Paché: “Materia de pintor”. Periódico El Comercio. Oviedo, 14 de diciembre de 2007.

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

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

R. S.: “Un verano para contemplar a dos maestros”. Periódico Faro de Vigo. Vigo, 13 de julio de 2007.

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

REPLINGER, Mercedes: “El pintor en Nueva York”. Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, febrero 2007.

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

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

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

SAMANIEGO, José Antonio: “En torno a José Manuel Ciria”. Periódico La Nueva España. Gijón, 22 de diciembre de 2007.

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

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

SUÁREZ, Rubén: “Ciria con la pintura”. Texto libro recopilatorio de Rubén Suárez “Por lo visto. Escritos sobre Arte (II)”. Ediciones Nobel, Oviedo, octubre 2007.

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

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

ZURDO, Juan Pablo: “José Manuel Ciria. La pintura no ha muerto”. Revista Personas, Banco Madrid, marzo 2007.

2006

ABSOLUTE Marbella: “Ciria at Pedro Peña Gallery”. Revista Absolute Marbella. Marbella, agosto 2006.

BAEZA, Almudena: “Artistas al servicio de la fe”. Revista Metrópoli. Madrid, 20 de octubre de 2006.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Puerto de pintores”. Periódico El Mundo. Madrid, 20 de julio de 2006.

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

CASA & JARDIM: “Cordeiros Galería, Grandes obras do acervo”. Revista Casa & Jardim. Oporto, diciembre 2006.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique: “Una lectura de la vanguardia”. Diario SUR. Málaga, 15 de septiembre de 2006.

CATALÁN, Irene: “El color de la abstracción”. Periódico SUR. Málaga, 12 de agosto de 2006.

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

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

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

DELGADO, Carlos: “El acento figurativo de Ciria”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 8 de septiembre de 2006.

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

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

HERRERA, Ángel Antonio: “Entre bronceados y flamencas”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 10 de junio de 2006.

LA TRIBUNA: “José Manuel Ciria”. Periódico La Tribuna. Marbella, 8 de agosto de 2006.

LA TRIBUNA: “El dueño del tiempo”. Periódico La Tribuna. Marbella, 11 de agosto de 2006.

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

MUÑOZ, Jorge: “Cuando la inversión es un placer”. Revista Inversión. Madrid, 20 de enero de 2006.

OCAÑA, Jessica: “José Manuel Ciria New York’s legal alien”. Revista Absolute Marbella. Marbella, septiembre de 2006.

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

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

RODRÍGUEZ, Gabriel: “José Manuel Ciria – Líneas en el espejo”. Periódico ABC. ABC de las Artes. Madrid, 12 de agosto de 2006.

SANJUÁN LÓPEZ: José Manuel: “Ciria. El destino de los Autómatas”. Revista Cilniana. Málaga, septiembre 2006.

2005

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

ARTE Edições de Arte Contemporânea: “Gesto y pasión. Serie Montañas de Ojos”. Invierno 2005.

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

BONET, Juan Manuel: “Lirismo y construcción”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

BONET, Juan Manuel: “Pintura, en singular”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

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

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

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

CADENA, Joseph M.: “Ciria y su explosiva búsqueda de la paz”. Periódico El Periódico. Barcelona, 11 de noviembre de 2005.

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

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Semillas de la noche”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

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

CIRIA, José Manuel: “Sobre Mnemosyne y lo efímero”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

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

CIRIA, José Manuel: “Breve nota para presentar una exposición”. Texto catálogo exposición Ciria. Galería Italia, Alicante, noviembre 2005.

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

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

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

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

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

EL PUNTO: “Ciria: Las formas del silencio”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 4 de febrero de 2005.

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

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

EL PUNTO: “El Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez acoge una muestra de Ciria”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 23 de septiembre de 2005.

ESTEFA FREIRE, Juan: “Conversación con José Manuel Ciria”. Texto catálogo Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, octubre 2005.

FELLENBERG, Walo Von: “Hinsehen und schaudern”. Revista Blick. Zurich, 18 de enero de 2005.

GAFFINO, David: “L’Espagne invitee d’honneur”. Periódico Le Journal du Jura. Bienne, 15 de enero de 2005.

GARCÍA, Lorena: “Visita al estudio del Pintor José Manuel Ciria”. Revista Menebianos. Madrid, junio de 2005.

GARCÍA MAESTRO, Goyo: “Me voy a Nueva York a empezar de cero”. Periódico La Razón. Madrid, 31 de octubre de 2005.

GROSSENBACHER, Jonathan: “C’est un rêve qui se réalise”. Periódico Le Journal du Jura. Biel, 17 de enero de 2005.

GUASCH, Anna María: “José Manuel Ciria Año Cero. El aleteo de una pintura efable”. Texto catálogo Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, octubre 2005.

HERRERA, Ángel Antonio: “El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva”. Texto catálogo Limbos de Fénix. Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, octubre 2005.

HERRERA, Ángel Antonio: “Entre jóvenes forajidos”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 29 de octubre de 2005.

HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

IMAGEN: “España, Estados Unidos y Colombia, trío de exposiciones temporales”. Periódico Imagen. Zacátecas, 23 de septiembre de 2005.

IMAGEN: “Interacciones pictóricas internacionales”. Periódico Imagen. Zacátecas, 24 de septiembre de 2005.

JARAUTA, Francisco: “Las formas del tiempo”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

KRAFT, Martin: “Ein Festival spanischer Kunst”. Periódico Der Landbole. Winterthur, 19 de enero de 2005.

KRAFT, Martin: “Zwischen Scherz und Schrecken”. Periódico Linth Zeitung. Rapperswil, 8 de febrero de 2005.

L’HEBDO: “Nouvelles d’Espagne”. Revista L’Hebdo. Bienne, 20 de enero de 2005.

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

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

LA TRIBUNA: “La obra gráfica de Ciria permanecerá en Marbella hasta el 12 de agosto”. Periódico La Tribuna. Marbella, 10 de agosto de 2005.

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

LOGROÑO, Miguel: “Donde nacen los signos”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

MADERUELO, Javier: “Afirmación de otra coherencia en la pintura”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

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

MATHONNET, Philippe: “Festival d’art espagnol au Centre PasquArt à Bienne”. Periódico Le Temps. Ginebra, 19 de enero de 2005.

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

MONTOLÍO, Celia: “En el límite y después”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

MONTOLÍO, Celia: “Cruce de memorias”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

MURRIÁ, Alicia: “Solo la luz provoca sombras”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

NAHAS, Dominique: “Todos somos fieros acontecimientos”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

NEUE BÜRCHER ZEITUNG: “Eroberer den Malerei”. Zürich, 5 de febrero de 2005.

NEUES BÜLACHER TAGBLATT: “Spanische Gegenwartskunst. Bülach, 18 de febrero de 2005.

PÉGATOQUET, Maxime: “Distorsions espagnoles”. Revista Femina. Bienne, 16 de enero de 2005.

REMÓN PEÑALVER, Jesús: “La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

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

REPLINGER, Mercedes: “El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

RUBIERA, Pilar: “La pintura nunca ha tenido crisis, ni se ha muerto ni se va a morir”. Periódico La Nueva España. Oviedo, 28 de octubre de 2005.

SDA+ATS: “Biel, PasquArt, Austellungen”. Revista SDA+ATS. Berna, 14 de enero de 2005.

SCHMIDT, Beatrice: “Leben, Leiden und Landschaften”. Periódico Der Bund. Biel, 18 de enero de 2005.

SCOLA; Gloria: “El arte también es provocación”. Revista Cambio 16. Madrid, 15 de agosto de 2005.

SOLANA, Guillermo: “Mancha y memoria”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

SOLANA, Guillermo: “Epifanías”. Texto libro Las formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, enero 2005.

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

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

ZAMBRANO, Cata: “Nueva exposición en Santa Catalina”. Periódico Cádiz Información. Cádiz, 20 de agosto de 2005.

ZWEZ, Annelise: “Leidenschaf und Hinterhalt”. Periódico Bieler Tagblatt. Biel, 15 de enero de 2005.

2004

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

ABAD VIDAL, Julio César: “La pintura desbordada de José Manuel Ciria”. Texto catálogo “El sueño de Lisboa”. Galería Antonio Prates. Lisboa, noviembre 2004.

ABC: “Las propuestas pictóricas de Ciria, En Valencia”. Valencia, 27 de abril de 2004.

ABC: “Ciria: La nube blanca...”. Madrid, 15 de mayo de 2004.

AZUAGA MORENO, Manuel: Texto presentación catálogo “Aena Colección de Arte Contemporáneo”. Museo de Navarra. Pamplona, mayo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Morir de éxito”. Periódico El Mundo. Madrid, 12 de febrero de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Construir sueños”. Periódico El Mundo. Revista Metrópoli. Madrid, 20 de febrero de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Una mirada incansable. La colección de Pilar Cí-toler”. Texto catálogo “Fragmentos. Arte del XX al XXI”. Concejalía de las Artes. Centro Cultural de la Villa. Madrid, marzo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Treinta y seis jugadores”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 2 de julio de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Ser internacionales”. Periódico El Mundo. Madrid, 28 de octubre de 2004.

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

BORRÁS, Pilar: “José Manuel Ciria”. Revista Descubrir el Arte. Madrid, febrero 2004.

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

CIRIA, José Manuel: “Cortando alas a libélulas”. Texto catálogo “El sueño de Lisboa”. Galería Antonio Prates. Lisboa, noviembre 2004.

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

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

DELGADO, Carlos: “Impurezas o el modo híbrido”. Periódico El Punto. Madrid, 19 de marzo de 2004.

DELGADO, Carlos: “José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro”. Periódico El Punto. Madrid, 30 de abril de 2004.

DELGADO, Carlos: “Sueño en Lisboa. El registro onírico de Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 15 de octubre de 2004.

EL PUNTO: “Fragmentos, arte del XX al XXI. Colección Citoler”. Madrid, 19 de marzo de 2004.

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

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

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

HONTORIA, Javier: “José Manuel Ciria”. Periódico El Mundo, Revista El Cultural. Madrid, 5 de febrero de 2004.

LAS PROVINCIAS: “Las propuestas de Ciria, en Valencia”. Valencia, 27 de abril de 2004.

LÓPEZ, Antonio: “José Manuel Ciria”. Revista La Máquina Contemporánea. Murcia, marzo 2004.

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

MARTÍN, Ángeles.: “Las manchas de Ciria, en Moscú y Varsovia”. Revista Subastas. Madrid, junio 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: “Sueños contruidos, José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 13 de febrero de 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: “José Manuel Ciria, Mancha y Construcción”. Periódico El Punto. Madrid, 21 de mayo de 2004.

MARTÍN RUIZ, Leticia: “Sueños reconstruidos”. Texto catálogo “Mancha y Construcción”. Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España. Madrid, junio de 2004.

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

MUÑOZ, Jorge: “Papel al alcance de la mano”. Revista Inversión. Madrid, 13 de febrero de 2004.

MURILLO, Mar: “Ciria, el tiempo y la memoria”. *Guía del Arte Español Contemporáneo*. Revista Época. Madrid, 13 de febrero de 2004.

PEREZ GALLARDO, Helena: “Ciria por partida doble”. Revista Descubrir el ARTE. Madrid, julio 2004.

POZUELO, Abel H.: “El constructor de sueños”. Texto catálogo exposición Sueños contruidos. Galería Estiarte. Madrid, enero 2004.

REVUELTA, Laura: “Performance pictórico”. Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 5 de junio de 2004.

ROSA, Tomás: “José Manuel Ciria. Memoria e Convulsão”. Revista Magazine Artes. Lisboa, noviembre 2004.

RUBIO NOMBLLOT, Javier: “Historia de una gran colección”. Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 3 de abril de 2004.

SOLANA, Guillermo: “Salpicando la tela de agua”. Texto catálogo “Ciria. Squares from 79 Richmond Grove”. Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, mayo 2004.

SEGUÍ, J. R.: “La abstracción sí sirve...”. Periódico Levante. Valencia, 27 de abril de 2004.

UBICARTE: “José Manuel Ciria. Squares from 79 Richmond Grove. Museo Nacional de Varsovia”. ubicarte.com. 15 de junio de 2004.

URÍBARRI, Fátima: “Los ‘cracks’ del arte del siglo XXI”. Revista Época. Madrid, 13 de febrero de 2004.

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

VÁZQUEZ, Sonsoles: “José Manuel Ciria”. Revista Telva. Madrid, octubre 2004.

VIDAL, Juan Carlos: “Exposición proyecto pictórico...”. Agenda Instituto Cervantes. Moscú, febrero 2004.

V. E.: “La obra meditada y sobria de Ciria...”. Periódico El Mundo. Valencia, 27 de abril de 2004.

2003

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

ABAD, Julio César: “Ciria en Levante”. Revista Descubrir el Arte. Madrid, febrero 2003.

AMER, Biel: “La entronización del vacío”. Diario de Mallorca. Palma, 13 de junio de 2003.

BALSEYRO, Sergio: “José Manuel Ciria ...”. Periódico La Verdad. Alicante, 8 de febrero de 2003.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Ciria: Ni tan fácil, ni tan sencillo”. Texto catálogo exposición *Parajes binarios*. Galería Fernando Silió. Santander, agosto 2003.

BUIL I FELIU, Anna: “José Manuel Ciria reúne el grito y el desgarró de su obra en Glosa líquida”. Periódico Canarias 7. Las Palmas de Gran Canaria, 22 de noviembre de 2003.

CARPÍO, Francisco: “Fronteras conquistadas”. Texto catálogo exposición Nexos. Galería Pedro Peña. Marbella, noviembre 2003.

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

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

CONDE, Enrique: “Ciria presenta El sol en el estómago”. Diario de Noticias. Pamplona, 25 de enero de 2003.

DE CATALINA, Ana Marta: “Ciria y El Teatro del Minotauro”. UBICARTE. Madrid, 28 de marzo de 2003.

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

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

DE SANTA ANA, Mariano: “Ciria muestra en la galería Manuel Ojeda sus *churretones de memoria*”. Diario de Las palmas. Las Palmas de Gran Canaria., 22 de noviembre de 2003.

DELGADO, Carlos: “Pasión y racionalidad en la obra de Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 30 de mayo de 2003.

DELGADO, Carlos: “Memento Somniare. El poder creativo de J. M. Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 1 de agosto de 2003.

DELGADO, Carlos: “José Manuel Ciria. El parque en la oscuridad”. Periódico El Punto. Madrid, 12 de diciembre de 2003.

DÍAZ, M.: “José Manuel Ciria ocupa el Solerico con pinturas que desbordan el cuadro”. Periódico Última Hora. Palma de Mallorca, 15 de mayo de 2003.

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

EL PUNTO: “José Manuel Ciria, El sol en el estómago”. Madrid, 31 de enero de 2003.

EL PUNTO: “MACUF, Unión Fenosa en el Arte Contemporáneo”. Madrid, 7 de febrero de 2003.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria presenta Parajes Binarios”. Madrid, 1 de agosto de 2003.

EL PUNTO: “Pasión y racionalidad en la obra de Ciria”. Madrid, 28 de noviembre de 2003.

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

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

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

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “José Manuel Ciria, Teatro del Minotauro”. Periódico El Punto. Madrid, 14 de febrero de 2003.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “De profundis... pinturas de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 21 de marzo de 2003.

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

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

HERRANZ, Julio: “Pintando a lo grande”. Periódico Última Hora, Revista FDS. Ibiza, 21 de noviembre de 2003.

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

LA VOZ DE ASTURIAS: “Muestra de Ciria en el Museo de Bellas Artes”. Oviedo, 8 de marzo de 2003.

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

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

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

MARTÍN RUIZ, Leticia: “Basso, Ciria, LLeó. Tres nombres”. Periódico El Punto. Madrid, 12 de septiembre de 2003.

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

MURILLO, Mar: “Ciria, el tiempo y la memoria”. Revista Época. Madrid, 28 de marzo de 2003.

P.R.: “Mi obra es como un grito”. Periódico La Nueva España. Oviedo, 13 de marzo de 2003.

NAVARRO, Mariano: “Pollock y las moscas”. Texto catálogo exposición *Memento Somnare*. Galería Pedro Peña. Marbella, julio de 2003.

NUÑO DE LA ROSA, Pedro: “Yo he trazado en el muro de tela una ventana”. Texto catálogo exposición *Teatro del Minotauro*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, febrero de 2003.

PERICÀS, Yolanda: “José Manuel Ciria fa esclatar les costures de l’espai al Casal Solleric”. Diari de Balears. Palma de Mallorca, 15 de mayo de 2003.

PIÑA, José Manuel: “José Manuel Ciria y su Glosa Líquida en el MAC”. Diario de Ibiza. Ibiza, 14 de noviembre de 2003.

PIQUERO, J.L.: “El Museo de Bellas Artes trae a Oviedo las Glosas líquidas de José Manuel Ciria”. Periódico Les Noticias. Oviedo, 16 de marzo de 2003.

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

REPLINGER, Mercedes: “Glosa líquida”. Texto catálogo exposición *De profundis clamo ad te aqua*. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, marzo de 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: “José Manuel Ciria”. Revista Arte y Parte. Santander, febrero 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: “El azar y sus necesidades”. Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 23 de agosto de 2003.

ROS, Cristina: “José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro”. Periódico Última Hora. Palma, 10 de junio de 2003.

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

RUBIO NOMBLOT, Javier: “Una aproximación documental al ciclo Glosa líquida...”. Texto catálogo exposición *El Parque en la Oscuridad*. Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2003.

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

SÁNCHEZ, Carmen: “El impacto visual preside la muestra de José Manuel Ciria”. Periódico La Tribuna. Marbella, 14 de julio de 2003.

SÁNCHEZ, Carmen: “El soporte es el protagonista en mi obra”. Periódico La Tribuna. Marbella, 18 de julio de 2003.

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

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

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

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

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

SUÁREZ, Rubén: “Ciria, el gesto líquido”. Periódico La Nueva España. Oviedo, 21 de marzo de 2003.

2002

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Nueva piel”. Periódico El Mundo. Revista Metropoli. Madrid, 11 de octubre de 2002.

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

CADENA, Josep M.: “Meditada acción plástica”. El Periódico. Barcelona, 26 de abril de 2002.

CERECEDA, Miguel: “De la extrema dificultad de la pintura”. Texto catálogo exposición *Km.0*. Kulturbrauerei. Berlín, febrero 2002.

CIRIA, José Manuel: “Signo sin orillas”. Texto catálogo exposición *Signo sin orillas*. Galería Italia. Alicante, abril 2002.

CIRIA, José Manuel: “El carnaval de Arlequín”. Revista ARTE. Madrid, septiembre de 2002.

COMBALÍA, Victoria: “Retomar la pintura”. Texto catálogo exposición *Ecós del simulacro*. Galería Bach Quatre. Barcelona, abril 2002.

EL PUNTO: “J.M. Ciria, Premio Nacional de Grabado María de Salamanca del MGED de Marbella”. Madrid, 11 de enero de 2002.

EL PUNTO: “Ciria, de Blas y Fega en el km 0”. Madrid, 8 de marzo de 2002.

EL PUNTO: “La pintura de José Manuel Ciria *llora* en Israel”. Madrid, 15 de marzo de 2002.

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

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

GOLDFINE, Gil: “A mixed bag in Herzliya”. The Jerusalem Post. Jerusalén, 19 de abril de 2002.

HUBERT LÈPICOUCHE, Michel: “José Manuel Ciria: Listo como un pintor”. Revista CIMAL. Febrero de 2002.

MADERUELO, Javier: “Se hace camino al andar”. Periódico El País. Babelia. Madrid, 5 de enero de 2002.

M.P.A.: “Eyes & Tears”. Periódico ABC Cultural. Madrid, 16 de marzo de 2002.

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

MUÑOZ, Jorge: “Arte emergente a buen precio”. Revista INVERSIÓN. Madrid, 22 de febrero de 2002.

SANZ, Martín: “Primera parada en Italia, veinte años después”. Periódico El Mundo. Alicante, 18 de abril de 2002.

TINTE, Juan Antonio: “Copyright-Metta”. Periódico El Punto. Madrid, 11 de octubre de 2002.

VELA, Carmen: “Tres españoles rompen muros”. Periódico La Razón. Madrid, 14 de marzo de 2002.

VILLAPADIERNA, Ramiro: “Desembarco de jóvenes pintores españoles en Berlín”. Periódico ABC. Madrid, 5 de marzo de 2002.

2001

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

ABC Cultural: “Hablan los protagonistas”. Madrid, 10 de febrero de 2001.

ALMAGIA, Karolina: “La sala Rekalde acoge una exposición de obra inédita de José Manuel Ciria”. Periódico GARA. Bilbao, 14 de diciembre de 2001.

ARESTIZÁBAL, Irma: “José Manuel Ciria”. Texto catálogo exposición *Sueños contruidos*. C. C. Recoleta. Buenos Aires, mayo 2001.

AZPEITIA, Ángel: “José Manuel Ciria, Museo Pablo Serrano”. Periódico El Heraldo de Aragón. Zaragoza, 7 de junio de 2001.

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

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Sin trampas”. Periódico El Mundo. Madrid, 15 de febrero de 2001.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Sobre papel”. Periódico El Mundo. Madrid, 16 de febrero de 2001.

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

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Reconstructor de sueños”. Texto catálogo exposición Sueños contruidos. C. C. Recoleta. Buenos Aires, mayo 2001.

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

BARÓN, Javier: Revista Lápis. Núm. 171. Madrid, marzo 2001.

BARÓN, Javier: “Los sueños contruidos de José Manuel Ciria”. Texto catálogo exposición *Viaje a los lagos*. Galería Dasto. Oviedo, febrero 2001.

BONET, Juan Manuel: “Diario de una navegación”. Texto catálogo exposición *Viaje a los lagos*. Galería Dasto. Oviedo, febrero 2001.

CAMACHO, Isabel: “Ciria apuesta por técnicas y soportes inusuales para sus nuevos *collages*”. Periódico El País. Madrid, 14 de diciembre de 2001.

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

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

CERECEDA, Miguel: “Ciria sobre papel”. Texto catálogo exposición *Compartimentaciones*. Galería Estiarte. Madrid, febrero 2001.

CIRIA, José Manuel: “Notas sobre la serie Sueños contruidos (y algunas ideas y dibujos)”. Texto catálogo exposición *Después de la lluvia*. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, mayo 2001.

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

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

DE ALVEAR, Paz: “La pintura ha quedado en desuso”. Periódico El Comercio. Domingo 11 de febrero de 2001.

DE BRUNO, Israel: “Ciria: pintura en las venas”. Revista Subastas siglo XXI, mayo 2001.

EL CORREO: “Ciria indaga en los cuerpos en su primera muestra individual de Bilbao”. Bilbao, 14 de diciembre de 2001.

EL MUNDO. “Arte de alquiler”. Madrid, 19 de junio de 2001.

EL PAIS: “El artista y las *Visiones inmanentes*” Bilbao, 14 de diciembre de 2001.

EL PERIÓDICO DE ARAGÓN: “Denuncia al Museo Pablo Serrano...”. Zaragoza, 5 de junio de 2001.

EL PUNTO. “Inauguración de una nueva galería con la obra de José Manuel Ciria”. Madrid, 16 de febrero de 2001.

EL PUNTO: “Ciria. Después de la lluvia”. Madrid, 18 de mayo de 2001.

EL PUNTO: “J. M. Ciria – Sueños contruidos”. Madrid, 8 de junio de 2001.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria presenta Glosa líquida”. Madrid, 8 de junio de 2001.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria, entre orden y caos”. Madrid, 26 de octubre de 2001.

ESPARZA, Ramón: “Ciria o el cuerpo como palimpsesto”. Periódico El Mundo. El Cultural. Madrid, 19 de diciembre de 2001.

EZKERRA, Estibalitz: “Kanpotik barrura doan begirada”. Periódico Eguin. Bilbao, 15 de diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ, Alicia: “Revisiones actuales”. Periódico ABC Cultural. Madrid, 15 de diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ, Alicia: “Expresión rotunda”. Periódico El Correo. Bilbao, 19 de diciembre de 2001.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana: “Algunas reflexiones...”. Texto catálogo exposición *Arte y Arquitectura*. Oviedo, junio 2001.

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

GARCÍA-LASUÉN, Cristina: “Bodegones: Imanes iconográficos”. Texto catálogo exposición *Después de la lluvia*. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, mayo 2001.

GARCÍA CORSINI, Carolina: “No soporte ver...”. Revista Telva. Mayo de 2001.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 7 de febrero de 2001.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “Variaciones en torno a la noche a través de 40 artistas españoles actuales”. Periódico El Punto. 11 de mayo de 2001.

GOLDFINE, Gil: “In the frame”. Periódico The Jerusalem Post. Tel Aviv, 19 de octubre de 2001.

IRIGARAY, Juan Ignacio: “Ciria expone por primera vez en Buenos Aires”. Jueves 14 de junio de 2001.

LA NUEVA ESPAÑA: “Dasto presenta su proyecto de Centro de Arte de la Tendencia”. Sábado, 10 de febrero de 2001.

LEVOV, Chiquita: “Espacio entre orden y azar”. Periódico Aurora: Tel Aviv, 18 de octubre de 2001.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “José Manuel Ciria”. Zaragoza Gráfica. Zaragoza, 12 de abril de 2001.

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

MARANTZ, Lea: “A squirt with a saying”. Periódico Ma’ariv. Tel Aviv, 19 de octubre de 2001.

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

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

PÉREZ-GUERRA, José: “Españoles en primera línea”. Revista Ronda Iberia. Madrid, septiembre 2001.

PIQUERO, José Luis: “En *Viaje a los lagos*, Lla obra sal del llenzu pa ocupar tol local”. Periódico Les Notices. Oviedo, 18 de febrero de 2001.

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

RAPP, David: “José Manuel Ciria - Between Order and Chaos”. Periódico Ha’aretz. Tel Aviv, 19 de octubre de 2001.

REVUELTA, Laura: “Solos en la oscuridad”. Periódico ABC. Madrid, 12 de mayo de 2001.

ROCA, Miguel: Periódico El Punto. 1 de junio de 2001.

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

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

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

SUÁREZ, Rubén: “Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia”. Texto catálogo exposición *Después de la lluvia*. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, mayo 2001.

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

TUDELILLA, Chus: “Orden y Azar”. El periódico de Aragón. 18 de mayo de 2001.

VARELA, Ángela: “Creo que uno de los recursos de los artistas es mirarse siempre al espejo”. Periódico La Nueva España. Lunes, 12 de febrero de 2001.

2000

ABAD VIDAL, Julio César: “La forja de lo informe”. Texto catálogo exposición *Glosa líquida*. Galería Bores & Mallo. Cáceres, 2000.

ABC: “José Manuel Ciria”. Madrid, 19 de abril de 2000.

BABELIA: “Revisión del paisaje y la luz desde la abstracción”. Periódico El País. Madrid, 1 de abril de 2000.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Dragones ocultos”. Texto catálogo exposición Colegio de Arquitectos de Málaga. Madrid, enero de 2000.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Lines like flames that rise”. Texto catálogo exposición *Contemporary Masters*. Blue Hill Cultural Center. Nueva York, mayo 2000.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Más allá de la apariencia”. Periódico El Mundo. Revista Metrópoli. Madrid, 8 de septiembre de 2000.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “La tela no está sola”. Periódico El Mundo. Metrópoli. 15 de septiembre de 2000.

BARRERA, I: “Busco la autenticidad”. El Periódico de Extremadura. 17 de noviembre de 2000.

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

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

CALDERÓN, Ignacio: “La mirada poliédrica de Ciria”. Texto catálogo exposición *Glance Reducer*. Galería Athena Art. Kortrijk, septiembre 2000.

CARPIO, Francisco: “Arte combinatoria”. Periódico La Razón. Madrid 29 de septiembre de 2000.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique: “El destino de la pintura”. Periódico Sur. Sábado 22 de enero de 2000.

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

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

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

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

CUELLAR, Manuel: “Creadores y creaciones”. El País Semanal. Madrid, 19 de marzo de 2000.

DDO: “L’Espagne en Flandre”. Septiembre 2000.

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

EL MUNDO: “Tàpies y Ciria inauguran el nuevo Centro Portugués de Serigrafía”. Madrid, 12 de junio de 2000.

EL PAÍS: “La abstracción automática de José Manuel Ciria abre una nueva etapa en el Colegio de Arquitectos de Málaga”. Málaga, 17 de enero de 2000.

EL PAÍS: “Trabajo e investigación plástica”. Madrid, 7 de octubre de 2000.

EL PERIÓDICO DE EXTREMADURA: “El pintor Ciria muestra su visión sobre Monfragüe en el MEIAC”. Sábado 25 de marzo de 2000.

EL PUNTO: “Lenguajes con futuro”. Madrid, 14 de abril de 2000.

EL PUNTO: “J. M. Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje”. Madrid, 26 de mayo de 2000.

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

GARCÍA-LASUÉN, Cristina: “El imán iconográfico”. Texto catálogo exposición *Quis custodiet ipsos custodes*. Galería Salvador Díaz. Madrid, septiembre 2000.

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

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “Testigo de un tiempo”, El Punto. Madrid, 24 de marzo del 2000.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “José Manuel Ciria, “Espacio y Luz”. Periódico El Punto. Madrid, 28 de abril de 2000.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: “José Manuel Ciria”. El Cultural. Madrid, 20 de septiembre de 2000.

HEBDOSCOPE: “José Manuel Ciria Peintures à l’espace Artim”. Estrasburgo, 26 de abril de 2000.

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

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

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

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

MUÑOZ, Jorge: “José Manuel Ciria cambia de estilo”. Revista Inversión. Madrid, 3 de noviembre de 2000.

NAHAS, Dominique: “Todos somos fieros acontecimientos”. Texto catálogo exposición *Espace et lumière*. Galería Artim. Kortrijk, abril 2000.

PAREDES, Tomás: “Lenguajes con futuro”. Texto catálogo exposición Museo Manuel Teixeira Gomes. Portimão, abril 2000.

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

PÉREZ-BRYAN, Ana: “La obra de Ciria...”. Periódico Sur. Málaga, 14 de enero de 2000.

REGIÁ SUL: “Portimao mostra Pintura Espanhola contemporânea”. Lisboa, 12 de abril de 2000.

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

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

REVISTA PAISAJES: “Emblemas sobre el paisaje”. abril de 2000.

REVISTA LEER: “De Manchester a Monfragüe”. mayo 2000.

RUBIO NOMBLOT, Javier: “Ciria, espíritus errabundos”. ABC, Cultural. Madrid, 1 de abril de 2000.

RUBIO NOMBLOT, Javier: “Una mirada irónica al collage”. ABC, Cultural. Madrid, 14 de octubre de 2000.

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

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

SANTOS, Ángela: “Pintura Espanhola em exposicao”. Maré Alta. Lisboa, mayo de 2000.

SEAFREE, J.: “José Manuel Ciria, emulsión alerta”. Periódico Barrio Salamanca”. Madrid, 28 de septiembre de 2000.

SIERRA, Rafael: “El arte de la austeridad”. Periódico El Mundo. Madrid, 21 de abril de 2000.

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

TINTE, Juan Antonio: “Ciria, una mirada a su obra”. Periódico El Punto. Madrid, 22 de septiembre de 2000.

URBAN-MENNINGER, Françoise: “José Manuel Ciria, Peintures. HebdoScope. Estrasburgo, 3 de mayo de 2000.

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

1999

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “El vendedor de cuadros y la mujer del pelo mojado”. Monografía *Intersticios*. Madrid, mayo de 1999.

BERNÁRDEZ, Carmen: “Catálogo”. Texto catálogo exposición itinerante *Imágenes yuxtapuestas*, Colección Argentaría. Madrid, diciembre de 1999.

BONET, Juan Manuel: “Abstracción versus figuración”. Texto catálogo exposición itinerante *Imágenes yuxtapuestas*, Colección Argentaría. Madrid, diciembre de 1999.

CARRILERO, Alfredo: “José Manuel Ciria” (Entrevista). Revista Tf. Nº 3. Madrid, abril de 1999.

CASTRO, Alfonso: “Premio joven en la exposición de Artes Plásticas”. Periódico El Mundo. Madrid, 31 de julio de 1999.

CERECEDA, Miguel: “Sobre la pintura”. Periódico ABC. Madrid, 1 de mayo de 1999.

CÍRCULO DEL ARTE: “José Manuel Ciria”. Madrid, abril de 1999.

CIRIA, José Manuel: “Pesadilla antes de Halloween. Fragmentos de la mirada subjetiva”. Monografía *Intersticios*. Madrid, mayo de 1999.

CIRIA, José Manuel: “Sin título (La visita transformadora)”. Revista de Museología. Madrid, noviembre de 1999.

DE BLAS, Mariano: “A tale from Spain”. NY Arts Magazine. Nueva York, 28 de enero de 1999.

EL MUNDO: “Ciria, premiado”. Madrid, 5 de junio de 1999.

EL PAÍS: “Salón de Otoño de Plasencia de Pintura”. Madrid, 21 de noviembre de 1999.

EL PUNTO: “Ferias y salones monográficos”. Madrid, 23 de abril de 1999.

EL PUNTO: “Ciria gana el certamen de pintura de la Fundación Nicomedes García Gómez”. Madrid, 4 de junio de 1999.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria ganó la Nacional de Valdepeñas”. Madrid, 10 de septiembre de 1999.

EL PUNTO: “Intersticios de J. M. Ciria”. Madrid, 17 de septiembre de 1999.

EL PUNTO: “Entregados los premios del 66º Salón de Otoño 1999”. Madrid, 19 de noviembre de 1999.

GÓMEZ, Julián: “José Manuel Ciria, Primera Medalla de la LX Exposición Nacional”. Periódico Canfali. Valdepeñas, 1 de octubre de 1999.

GUTIÉRREZ, Rosa: “Colección Banco Zaragozano”. Revista Arte y Parte. Madrid, diciembre de 1999.

HOY: “Ciria logra el premio *Ortega Muñoz* en una de las más reñidas ediciones”. Plasencia, 21 de noviembre de 1999.

HUICI, Fernando: “Pinturas para un fin de siglo”. Texto catálogo exposición *Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo*. La Lonja. Zaragoza, diciembre de 1999.

LA BROCHA: “José Manuel Ciria”. Oviedo, octubre de 1999.

LA BROCHA: “José Manuel Ciria”. Oviedo, noviembre de 1999.

LÁPIZ: “Premios Valdepeñas: LX edición”. Madrid, noviembre de 1999.

LOGROÑO, Miguel: “Contra el heroísmo”. Texto catálogo exposición *Espacio Pintado*. C.C. Conde Duque. Madrid, abril de 1999.

MARÍ, Antoni: “Unas reflexiones sobre la abstracción y la figuración”. Texto catálogo exposición itinerante *Imágenes yuxtapuestas*, Colección Argentaria. Madrid, diciembre de 1999.

MARTÍNEZ, José Luis: “Primera Medalla de la Exposición de Valdepeñas”. Periódico La Tribuna. Valdepeñas, 4 de octubre de 1999.

PÉREZ MUÑOZ, Jorge: “Ciria Primera Medalla en Valdepeñas”. Revista Guadalimar. Madrid, octubre de 1999.

REPLINGER, Mercedes: “Imágenes yuxtapuestas”. Texto catálogo exposición itinerante *Imágenes yuxtapuestas*, Colección Argentaria. Madrid, diciembre de 1999.

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

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

SÁNCHEZ RUIZ, Antonio: “El triunfo de José Manuel Ciria”. Periódico Canfali. Valdepeñas, 1 de octubre de 1999.

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

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: “Espacio pintado. Periódico El Punto. Madrid, 23 de abril de 1999.

TUDELILLA, Chus: “Colección Banco Zaragozano”. Texto catálogo exposición *Colección Banco Zaragozano Arte Contemporáneo*. La Lonja. Zaragoza, diciembre de 1999.

VOZMEDIANO, Elena: “Contra el heroísmo”. Periódico La Razón. El Cultural. Madrid, 2 de mayo de 1999.

1998

AGUIRRE, José Ignacio: “5 X 5”. Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 6 de febrero de 1998.

AGUIRRE, José Ignacio: “Radiografías en color”. Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 20 de noviembre de 1998.

ARTE Y PARTE: “José Manuel Ciria”. Madrid, diciembre de 1998.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Líneas como llamas que se elevan”. Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Madrid, enero de 1998.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “La hora de la pintura”. Periódico El Mundo. Madrid, 12 de febrero de 1998.

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

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación”. Texto catálogo exposición. Galería Salvador Díaz. Madrid, octubre de 1998.

BONET, Juan Manuel: “Pintura, en singular”. Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, octubre de 1998.

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

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

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria”. Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, octubre de 1998.

CERECEDA, Miguel: “José Manuel Ciria, manifiestos de la pintura”. Periódico ABC. Madrid, 5 de noviembre de 1998.

DE ALFONSO, Carlota: “Corrosiones altruistas de J.M. Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 16 de enero de 1998.

DE ALFONSO, Carlota: “José Manuel Ciria, una pintura, una trayectoria”. Periódico El Punto. Madrid, 5 de noviembre de 1998.

DOOVE, Edith: “De Kracht van het schilderen”. De Standaard. Kortrijk, 7 de octubre de 1998.

DORRONSORO, Lucía: “Veinticinco años de certámenes de arte”. Periódico El Mundo. Madrid, 17 de enero de 1998.

EL PUNTO: “Dermis y epidermis del transcurso”. Madrid, 19 de junio de 1998.

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

GARCÍA-BERRIO, Antonio: “Máscars do olhar: automatismo e intervenção”. Revista Galería de Arte” Lisboa, julio de 1998.

GARCÍA -BERRIO, Antonio: “José Manuel Ciria, A.D.A., Una retórica de la abstracción contemporánea”. Monografía. Madrid, septiembre de 1998.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: “ARCO: de la vanguardia a la tecnología”. Revista Tiempo. Madrid, 16 de febrero de 1998.

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

HAMMING, Annelette: “Sombras”. Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Soest, septiembre de 1998.

HOLTHOF, Marc: “Ciria”. Texto catálogo exposición Galería Athena Art y Galería Wind. Kortrijk, septiembre de 1998.

HOLTHOF, Marc: “Schilderen op slangenheid”. Revista Knack Weekend. Kortrijk, 23 de septiembre de 1998.

JIMÉNEZ, Juan José: “La nueva abstracción de José Manuel Ciria”. La Tribuna Dominical. Albacete, 8 de febrero de 1998.

KUNSTWERK: “Masks of the glance”.

LA BROCHA: “José Manuel Ciria”. Madrid, diciembre de 1998.

LOGROÑO, Miguel: “Pintura e inmateria”. Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. Madrid, marzo de 1998.

MADERUELO, Javier: “La emoción y madurez de Ciria”. Periódico El País. Babelia. Madrid, 14 de noviembre de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: “José Manuel Ciria”. Texto catálogo exposición itinerante 5 X 5. Madrid, enero de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 9 de enero de 1998.

MANZANEDA, Lola: “El arte de las manchas”. Revista París Match. Madrid, 5 de noviembre de 1998.

MUÑOZ, Jorge: “José Manuel Ciria: una promesa hecha realidad”. Revista Inversión. Madrid, 30 de octubre de 1998.

NAHAS, Dominique: “Todos somos fieros acontecimientos”. Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Nueva York, enero de 1998.

OTERO, Gloria: “Despliegue retórico”. El periódico del Arte. Madrid, 17 de diciembre de 1998.

PEREDA, Rosa: “La gran obra del siglo”. Babelia, periódico El País. Madrid, 14 de febrero de 1998.

R.M.R.: “25 artistas galardonados por Caja Madrid”. Periódico El País. Madrid, 13 de enero de 1998.

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

REPLINGER, Mercedes: “El sueño de José Manuel Ciria: el último instante de la tradición”. Texto catálogo exposición Galería Antonio Prates. Madrid, junio de 1998.

REPLINGER, Mercedes: “José Manuel Ciria, A.D.A., Una retórica de la abstracción contemporánea”. Monografía. Madrid, septiembre de 1998.

REPLINGER, Mercedes: “Cuaderno de memoria”. Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, octubre de 1998.

REVISTART: “José Manuel Ciria”. Barcelona, noviembre de 1998.

REVUELTA, Laura: “Abrir fronteras”. Revista Blanco y Negro, periódico ABC. Madrid, 22 de marzo de 1998.

ROMERO, Manuel: “Arte gráfico español contemporáneo”. Texto catálogo exposición Instituto Cervantes de Amman. Madrid, febrero de 1998.

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

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

TABLEAU MAGAZINE FINE ARTS: “José Manuel Ciria, schilderijen”. Soest, 21 de septiembre de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: “José Manuel Ciria, pintura pura”. Periódico El Punto. Madrid, 13 de marzo de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: “José Manuel Ciria: pulso vital”. Periódico El Punto. Madrid, 25 de septiembre de 1998.

VISUAL: «José Manuel Ciria». Madrid, octubre de 1998.

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

1997

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “La imaginaria abstracta”. Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 26 de septiembre de 1997

BARRERA, L.: “El Certamen Iberdrola-Uex”. Periódico El Periódico Extremadura. Cáceres, 17 de enero de 1997

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

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Nota de prensa. Seis anuncios (a destiempo) sobre la muerte del arte”. Texto catálogo *El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas*. Madrid, abril de 1997.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Sobre José Manuel Ciria” Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, junio de 1997.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Sólo” Texto catálogo exposición *Sólo*. Museo de la Ciudad. Madrid, julio de 1997.

CONDE-SALAZAR, Luis: “Sólo you”, Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 18 de julio de 1997.

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

EL PUNTO: “Premio-Adquisición del V Certamen Anual Iberdrola-Universidad de Extremadura”. Madrid, 17 de enero de 1997.

EL PUNTO: “La creación de este siglo”. Madrid, 14 de febrero de 1997.

EL PUNTO: “Estiarte cumple 25 años, un recorrido por la gráfica española”. Madrid, 9 de mayo de 1997.

EL PUNTO: “Solo una propuesta de arte universal en el Museo de la Ciudad”. Madrid 4 de julio de 1997.

EL PUNTO: “Ciria en Barcarola”. Madrid, 4 de julio de 1997.

EL PUNTO: “Sólo: el arte al margen de las tendencias”. Madrid, 18 de julio de 1997.

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

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

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

GARCÍA-OSUNA, Carlos: “Siete artistas treintañosos españoles serán las estrellas de ARCO”. Revista Tiempo. Madrid, 10 de febrero de 1997.

HOY Diario de Extremadura: “V Certamen Iberdrola-UEx de pintura”. Cáceres, 17 de enero de 1997.

LOGROÑO, Miguel: “Collage y Decollage”. Texto catálogo *El Arte y la Prensa en las Colecciones Españolas*. Madrid, abril de 1997.

MARÍN-MEDINA, José: “Una visión del arte último”. Periódico ABC. Madrid, 3 de enero de 1997.

NAHAS, Dominique: “Solo”. Texto catálogo exposición *Solo*. Museo de la Ciudad. Madrid, julio de 1997.

PALLARÉS, Carmen: “Arte multiplicado”. Periódico ABC. Madrid, 14 de febrero de 1997.

PAREDES, Tomás: “Ciria, María Gómez y A. de la Pisa, premiados en la II Trienal de Obra Gráfica de Egipto”. Periódico El Punto. Madrid, 6 de junio de 1997.

PARREÑO, José María: “Cuatro abstracciones”. Periódico ABC. Madrid, 26 de septiembre de 1997.

PÉREZ-GUERRA, José: “V Certamen de pintura Iberdrola-Uex”. Periódico El Punto. Madrid, 7 de febrero de 1997.

PÉREZ-GUERRA, José: “Arte y Prensa, éste y el siglo anterior”. Periódico El Punto. Madrid, 2 de mayo de 1997.

REPLINGER, Mercedes: “José Manuel Ciria, residuos de la memoria”. Texto catálogo *The Meals*. Madrid, enero 1997.

REPLINGER, Mercedes: “José Manuel Ciria, la huella del tiempo y la arquitectura de la memoria”. Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, junio de 1997.

RODRÍGUEZ DEL ÁLAMO, Jorge: “Retrato del arte español” Periódico El Mundo (La Revista). Madrid, 9 de febrero de 1997.

ROMERO, Manuel: “Arte Gráfico Español Contemporáneo”. Texto catálogo *II Trienal Internacional de Arte Gráfico El Cairo*. Madrid, mayo de 1997.

RUBIO NOMBLOT, Javier: “En el VI Certamen Nacional de Dibujo de la Fundación Gregorio Prieto”. Periódico El Punto. Madrid, 7 de febrero de 1997.

RUBIO NOMBLOT, Javier: “Solo, el arte al margen de las tendencias”. Periódico El Punto. Madrid, 18 de julio de 1997.

SALAZAR, María José: “Grabado español en 1997”. texto catálogo *XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana*. Madrid, mayo de 1997.

SIERRA, Rafael: “ARCO abre sus puertas como la pasarela del mestizaje en el arte”. Periódico El Mundo, Madrid, 13 de febrero de 1997.

SIERRA, Rafael: “Ciria muestra en Nueva York antiguos trabajos al lado de su última hornada”. Periódico El Mundo, Madrid, 30 de diciembre de 1997.

SOLANA, Guillermo: “Mancha y memoria, pinturas de José Manuel Ciria”. Dossier Ciria, Revista Barcarola. Albacete, junio de 1997.

SOLANA Guillermo: “Epifanías”. Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, septiembre de 1997.

1996

ALVEAR, Carmen: “La Fundación AENA presenta sus fondos de pintura, escultura y grabado”. Periódico ABC. Madrid, 7 de febrero de 1996.

ANDRÉS RUIZ, Enrique: “Creencias de la pintura abstracta: años cincuenta versus años noventa”. Texto catálogo exposición *Líricos del fin de siglo*. Madrid, enero de 1996.

ARTE Y PARTE: José Manuel Ciria. Madrid, febrero de 1996.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Memorias creadoras, los papeles pintados de Ciria”. Periódico El Mundo. Madrid, 19 de enero de 1996.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Líricos o épicos”. Periódico El Mundo. Madrid, 16 de febrero de 1996.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “La pintura emergente”. Periódico El Mundo. Madrid, 21 de diciembre de 1996.

BARÓN, Javier: “La Bienal de Oviedo de 1996”. Texto catálogo exposición *VII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*. Oviedo, noviembre de 1996.

BONET, Juan Manuel: “Acerca del lirismo en nuestra pintura reciente”. Texto catálogo exposición *Líricos del fin de siglo*. Madrid, enero de 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco: “Consideraciones sobre el uso y la función del arte en las obras públicas del mundo contemporáneo”. Texto catálogo *Aena Colección de Arte Contemporáneo*. Madrid, enero de 1996.

CASSIANI, Alejandro: “José Manuel Ciria”. Revista el Pasajero. Buenos Aires, abril de 1996.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Diez notas (de lectura). Elementos del acecho a la pintura de Ciria”. Texto catálogo *El Tiempo Detenido*. Madrid, diciembre de 1996.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Pinceladas”. Texto catálogo exposición *VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*. Madrid, noviembre de 1996.

CINCO DÍAS: “Ciria exhibe en el Banco Zaragozano”. Madrid, 16 de febrero de 1996.

CIRIA, José Manuel: “79 Richmind Grove y algunos saltos (in)apropiados”. Texto catálogo exposición *Apropiaciones*. Galería 57. Madrid, enero de 1996.

CIRIA, José Manuel: “El tiempo detenido de Uccello y Giotto, y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”. Texto catálogo *El tiempo detenido*. Roma, junio de 1996.

COROMINAS, María José: “Algunas cuestiones sobre la situación del arte actual”. Texto catálogo *I Mostra Bienal d'Art d'Alcoi*. Alcoi, noviembre de 1996.

DANVILA, José Ramón: “J.M. Ciria. La apropiación de la pintura”. Periódico El Punto. Madrid, 19 de enero de 1996.

DIARIO 16: “El pintor Ciria expone en Zaragoza”. Zaragoza, 5 de febrero de 1996.

D.Z.: “Ciria proyecta su mirada pictórica en el Zaragozano”. Periódico ABC. Zaragoza, 7 de febrero de 1996.

EL PUNTO: “Se constituye un escaparate del coleccionismo actual”. Madrid, 9 de febrero de 1996.

EL PUNTO: “XV Edición un Arco más Español”. Madrid, 16 de febrero de 1996.

EL PUNTO: “Las acciones del patrocinio marcan los ritmos culturales”. Madrid, 17 de mayo de 1996.

EL PUNTO: “Dibujos, una colectiva de artistas españoles de hoy”. Madrid, 20 de septiembre de 1996.

EL PUNTO: “Premios Caja de Madrid”. Madrid, 18 de octubre de 1996.

EL PUNTO: “Becarios en la Real de San Fernando”. Madrid, 25 de octubre de 1996.

EL PUNTO: “Estampa 96”. Madrid, 8 de noviembre de 1996.

EL PUNTO: “Moldes, Fuente y Ciria, premios del primer Salón de Otoño de La Coruña”. Madrid, 8 de noviembre de 1996.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria, Premio Nacional de Dibujo Gregorio Prieto”. Madrid, 15 de noviembre de 1996.

EL PUNTO: “Primer Salón de Otoño de pintura”. Madrid, 20 de diciembre de 1996.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria ganó el premio de pintura del Colegio de Abogados”. Madrid, 20 de diciembre de 1996.

ÉPOCA: “Arco 96, una feria para todos”. Madrid, 10 de febrero de 1996.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: “Conversaciones romanas: José Manuel Ciria y la abstracción deconstructiva”. Periódico Diario 16. Madrid, 30 de marzo de 1996.

GARCÍA-BERRIO, Antonio: “Fin de siglo y futuro de las artes”. Revista de Occidente. Madrid, junio de 1996.

GARCÍA-OSUNA, Carlos: “Colecciones Institucionales”. Periódico ABC. Madrid, 8 de febrero de 1996.

HERALDO DE ARAGÓN: “Límites anclados en la tradición”. Zaragoza, 7 de febrero de 1996.

HUICI, Fernando: “La mirada enmascarada”. Texto catálogo exposición *Máscaras de la mirada*, Banco Zaragozano. Madrid, enero de 1996.

HUICI, Fernando: “Arte español joven en los noventa”. Periódico El País. Madrid, 3 de febrero de 1996.

IMAÑA, Ángeles: “José Manuel Ciria”. Texto catálogo *AENA Colección de Arte Contemporáneo*. Madrid, enero de 1996.

JIMÉNEZ, Pablo: “José Manuel Ciria, línea y mancha”. Periódico ABC. Madrid, 19 de enero de 1996.

LABORDETA, Ángela: “Tengo los pies hincados en la tradición española”. Periódico Diario 16. Zaragoza, 8 de febrero de 1996.

LÁPIZ: “José Manuel Ciria”. Madrid, febrero de 1996.

LOGROÑO, Miguel: “Donde nacen los signos”. Texto catálogo exposición *Máscaras de la mirada*, Banco Zaragozano. Madrid, enero de 1996.

LOGROÑO, Miguel: “Sobre el tiempo en suspensión”. Texto catálogo *El tiempo detenido*. Madrid, diciembre de 1996.

LÓPEZ, Eva: “José Manuel Ciria” Revista Aki Zaragoza Magazine. Zaragoza, febrero de 1996.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “José Manuel Ciria”. Periódico Heraldo de Aragón. Zaragoza, 29 de febrero de 1996.

LOZANO, Jorge: “Texto presentación Catálogo Becarios de Roma 1996”. Roma, mayo de 1996.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: “Lenguajes heterogéneos y modernidad”. Texto catálogo *Certamen Iberdrola-UEX*. Cáceres, diciembre de 1996.

MADERUELO, Javier: “José Manuel Ciria: serena gestualidad”. Periódico El País. Madrid, 10 de febrero de 1996.

MARTIRENA, Francisco: “José Manuel Ciria, tiempo, memoria y espíritu crítico”. Revista El Pasajero. Buenos aires, abril de 1996.

MESTRE MOLTÓ, José A.: “Una voluntad resuelta”. Texto catálogo *I Mostra Bie-nal d’Art d’Alcoi*. Alcoi, noviembre de 1996.

MUÑOZ, Jorge: “Vuelve con fuerza la abstracción”. Revista Inversión. Madrid, 16 de febrero de 1996.

MUÑOZ, Jorge: “Abstractos del 2000”. Revista Inversión. Madrid, 18 de octubre de 1996.

NIETO ALCALDE, Víctor: “Encuentros en la reconstrucción de la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta”. Texto catálogo *AENA Colección de Arte Contemporáneo*. Madrid, enero de 1996.

NUE (Noticiario de la Universidad de Extremadura): “Certamen de pintura Iberdrola-Uex”. Cáceres, diciembre de 1996.

OLMO, Santiago B.: “Las preguntas de la pintura”. Revista LÁPIZ. Madrid, febrero de 1996.

PAREDES, Tomás: “Ojo, charco, perro”. Texto catálogo exposición *Apropiaciones*. Galería 57. Madrid, enero de 1996.

PAREDES, Tomás: “Líricos del fin de siglo: lo natural y lo artificioso”. Periódico El Punto. Madrid, 16 de febrero de 1996.

PÉREZ-GUERRA, José: “José M. Ciria: Máscaras de la mirada”. Periódico El Punto. Madrid, 9 de febrero de 1996.

PÉREZ-GUERRA, José: “Abstracciones de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 31 de mayo de 1996.

REVUELTA, Laura: “José Manuel Ciria, el instante detenido”. Revista Blanco y Negro. Madrid, 21 de enero de 1996.

SANTOS AMESTOY, Dámaso: “Límites de una exposición”. Texto catálogo exposición *Líricos del fin de siglo*. Madrid, enero de 1996.

S.C.: “Líricos del fin de siglo, explora la relación entre poesía y pintura en los 90”. Periódico ABC. Madrid, 8 de febrero de 1996.

SERRANO, Carmen: “Pasé a la abstracción por curiosidad”. Periódico El Periódico de Aragón. Zaragoza, 7 de febrero de 1996.

SIETE DE ARAGON: “En abstracto Máscaras de la mirada”. Zaragoza, 16 de febrero de 1996.

TUDELILLA, Chus: “Máscaras de la mirada”. Periódico El Periódico de Aragón. Zaragoza, 7 de marzo de 1996.

VISUAL: “José Manuel Ciria”. Madrid, febrero de 1996.

YA: “La Reina doña Sofía recorre Arco”. Madrid, 9 de febrero de 1996.

YVARS, José Francisco: “El coleccionismo, esa quimera contemporánea”. Texto catálogo *Aena Colección de Arte Contemporáneo*. Madrid, enero de 1996.

1995

ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel: “Entre distancias”. Texto catálogo *Mnemosyne*. Madrid, julio de 1995.

ARTS, Antiques, Auctions: “Kunst in Vlaanderen. José Manuel Ciria in Athena Art Gallery”. Kortrijk, noviembre de 1995.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “José Manuel Ciria encerrado en su máquina del tiempo”. Texto catálogo *Mnemosyne*. Madrid, julio de 1995.

BONET, Juan Manuel: “La pintura de los años ochenta y noventa en la Colección Argentaria”. Texto catálogo *Colección Argentaria*. Madrid, mayo de 1995.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “La mirada extranjera”. Texto catálogo *Mnemosyne*. Madrid, julio de 1995.

CIRIA, José Manuel: “La ilusión de lo excepcional”, Diario 16. Madrid, 11 de febrero de 1995.

CIRIA, José Manuel: “Sobre Mnemosyne y lo efímero”. Texto catálogo *Mnemosyne*. Madrid, julio de 1995.

DANVILA, José Ramón: “De nuevo París...”. Periódico El Punto, Madrid, 31 de marzo de 1995.

EL PAÍS: “Los artistas becados en París exponen su trabajo”. Madrid, 29 de marzo de 1995.

EL PUNTO: “Los puntos cardinales de Europa”. Madrid, 10 de febrero de 1995.

GARCÍA SALAZAR, Antonio: “De la recreación en la memoria”. Texto catálogo *Mnemosyne*. Madrid, julio de 1995.

HUICI, Fernando: “La mirada enmascarada”. Texto catálogo exposición Banco Zaragozano. Madrid, diciembre de 1995.

KÖLNER STADTANZEIGER: “José Manuel Ciria, Die Poesie Zarter liniengeflechte”. Colonia, 3 de enero de 1995.

LOGROÑO, Miguel: “Mnemosyne: la memoria del arte”. Texto catálogo *Mnemosyne*. Madrid, julio de 1995.

LOGROÑO, Miguel: “Donde nacen los signos”. Texto catálogo exposición Banco Zaragozano. Madrid, diciembre de 1995.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “El sentido de la memoria”. Texto catálogo *Mnemosyne*. Madrid, julio de 1995.

MADERUELO, Javier: “Volver de París”. Periódico El País. Madrid, 13 de abril de 1995.

MONTOLIO, Celia: “Cruce de memorias”. Texto catálogo *Mnemosyne*. Madrid, julio de 1995.

MURRIÁ, Alicia: “Solo la luz provoca sombras”. Texto catálogo exposición *De nuevo París*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e Instituto Cervantes de París. Madrid, marzo de 1995.

NAGOYA, Satoru: “Future of Nicaif in the balance”. Periódico The Japan Times. Tokio, 2 de abril de 1995.

PAREDES, Tomás: “José Manuel Ciria: Mnemosyne y los cuadros blancos”. Periódico El Punto. Madrid, 27 de octubre de 1995.

PARREÑO, José María: “Becarios de París”. Periódico ABC. Madrid, 14 de abril de 1995.

PÉREZ-GUERRA, José: “La piel de lo orgánico en versión Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 10 de febrero de 1995.

PÉREZ-GUERRA, José: “Ciria en tierra del sol naciente”. Periódico El Punto. Madrid, 14 de julio de 1995.

1994

AGANZO, Carlos: “José Manuel Ciria”. Periódico YA, Madrid, 6 de septiembre de 1994.

ARTE OMEGA: “Gesto y Orden”. Barcelona, septiembre de 1994.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Todo distinto”. Periódico El Mundo. Madrid, 2 de septiembre de 1994.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Los conjurados”. Periódico El Mundo. Madrid, 9 de septiembre de 1994.

BERGER, Laurel: “José Manuel Ciria, controlled coincidence”. Revista ARTnews. Nueva York, octubre 1994.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Notas de un interrogatorio infantil (y otras consideraciones)”. Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 10 de marzo de 1994.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Semillas de la noche". Texto catálogo exposición *Gesto y Orden*, Palacio de Velázquez. Madrid, 16 de mayo de 1994.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Laberinto de intensidades pictóricas". *Diario 16*. Madrid, 2 de junio de 1994.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Sombras, huellas y vibraciones". *Diario 16*. Madrid, 12 de septiembre de 1994.

CIRIA, José Manuel: "Ideas de paso". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 4 de marzo de 1994.

EL MUNDO: "Gesto y Orden". Periódico *El Mundo*. Madrid, 7 de septiembre de 1994.

EL PAÍS: "Gesto y Orden". Madrid, 9 de septiembre de 1994.

EL PUNTO: "Adquisiciones en los nacionales Ciudad de Alcorcón". Madrid, 11 de febrero de 1994.

EL PUNTO: "Gesto y Orden", Madrid, 9 de septiembre de 1994.

EL PUNTO: "El Centro Nacional de Exposiciones...". Madrid, 30 de septiembre de 1994.

EL PUNTO: "FIAC'94: El arte español ha tenido sitio". Madrid, 21 de octubre de 1994.

EL PUNTO: "Espacios consecuentes de Ciria". Madrid, 11 de noviembre de 1994.

EL PUNTO: "Ciria, en la Capilla del Oidor". Madrid, 2 de diciembre de 1994.

EL PUNTO: "Ciria, Premio Internacional de la Bienal de El Cairo". Madrid, 21 de diciembre de 1994.

FERNÁNDEZ, Montserrat: "Gesto y Orden". Revista *Ronda Iberia*. Madrid, septiembre de 1994.

F.J.: "Gesto y Orden". Periódico *El País*. Madrid, 7 de septiembre de 1994.

FRECHILLA, Marta: "Gesto y Orden". Periódico *ABC*. Madrid, 7 de septiembre de 1994.

GALLERO, José Luis: "La abstracción figurada". Periódico *ABC*. Madrid, 9 de septiembre de 1994.

GARCÍA, Miguel Ángel: "Gesto y Orden". Revista *Antena Semanal*. Madrid, 11 de septiembre de 1994.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: "Entre el orden y el azar". Periódico *El Punto*. Madrid, 11 de enero de 1994.

GARNERÍA, José: "El uso de la palabra". Periódico *Levante*. Valencia, 14 de enero de 1994.

HUICI, Fernando: "Afinidades electivas". Periódico *El País*. Madrid, 17 de septiembre de 1994.

MADERUELO, Javier: "El gesto de Dionisos, frente al orden de Apolo". Texto catálogo exposición *Gesto y Orden*, Palacio de Velázquez. Madrid, 24 de mayo de 1994.

MALAGÓN, Juan Carlos: "Gesto y Orden: La utopía creadora". Revista *Guía del Ocio*. Madrid, 12 de septiembre de 1994.

MONTOLIO, Celia: "En el límite, y después". Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 20 de marzo de 1994.

MUÑOZ, Jorge: "Tres pintores para invertir". Revista *Inversión*. Madrid, 21 de octubre de 1994.

PEREDES, Tomás: "Gesto y Orden". Periódico *El Punto*. Madrid, 9 de septiembre de 1994.

PELLICER, Nello: "Pintura lírica". Periódico *El Mundo*. Madrid, 21 de enero de 1994.

ROMERO, Manuel: "El pensamiento estructurado". Texto catálogo *V Bienal Internacional de El Cairo*. Madrid, diciembre de 1994.

1993

ALONSO, Andoni: "Un investigador". Periódico *El Mundo*. Madrid, 10 de septiembre de 1993.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: "Huellas en la lona". Periódico *El Mundo*. Madrid, 22 de enero de 1993.



José Manuel Ciria en La Guardia Place, 2008

BLANCO, Javier: “La belleza del azar”. Revista Antena Semanal. Madrid, 2 de mayo de 1993.

BONET, Juan Manuel: “Lirismo y construcción”. Texto catálogo exposición Galería El Diente del Tiempo. Valencia, 14 de noviembre de 1993.

CIRIA, José Manuel: “El sueño de la palabra, la memoria y el tiempo”. Revista Tendencias. Valencia, diciembre de 1993.

DANVILA, José Ramón: “El control de las sensaciones”. Periódico El Punto. Madrid, 15 de enero de 1993.

D.C.J.: “José Manuel Ciria”. Atlántico Diario. Vigo, 14 de mayo de 1993.

EL PUNTO: “Visiones de siete jóvenes artistas”. Madrid, 13 de septiembre de 1993.

EL PUNTO: “Obra seriada en la feria de Düsseldorf”. Madrid, 1 de octubre de 1993.

EL PUNTO: “Ciria, una voluntad hecha cuadros”. Madrid, 15 de octubre de 1993.

EL PUNTO: “Adquisiciones de plástica contemporánea en Vitoria”. Madrid, 12 de noviembre de 1993.

FRANCÉS, Fernando: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 1 de octubre de 1993.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “José Manuel Ciria, pintura-pintura”. Periódico El Punto. Madrid, 28 de mayo de 1993.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “Personal de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 10 de septiembre de 1993.

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel: “Un aguzanieves camina sobre el agua negra”. Texto catálogo exposición Galería Altxerri, San Sebastián, Villafranca. Abril 1993.

KORTADI, Edorta: “Piel de agua”. Periódico DEIA. San Sebastián 17 de octubre de 1993.

MADERUELO, Javier: “José Manuel Ciria”. Revista El Guía. Barcelona, 20 de junio 1993.

MONTOLIO, Celia: “José Manuel Ciria”. Revista Lápiz. Madrid, febrero de 1993.

PEREDES, Tomás: “Una insistente mirada hacia dentro”. Periódico El Punto. Madrid, 12 de febrero de 1993.

RUIZ DE EGUINO, Iñaki: “La imagen de una piel de agua”. Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 2 de octubre de 1993.

SÁEZ-ANGULO, Julia: “Arte con Arco al fondo”. Revista Antiquaria. Madrid, febrero de 1993.

SCHNEDER, Bruno F.: “Kreishaus-Galerien”. Periódico Kölnische Rundschau. Colonia, 16 de noviembre de 1993.

TORRES, Mar: “Forma sin forma”, Periódico El Mundo. Valladolid, 20 de enero de 1993.

VILORIA, María Aurora: “Niveles y registros”, Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 5 de febrero de 1993.

VISUAL: “Pinturas de José Manuel Ciria”. Madrid, enero de 1993.

1992

DIARIO DE ALCALÁ: “Ausencias en la ciudad de Alcalá”. Alcalá de Henares, 10 de octubre de 1992.

DIARIO DE ALCALÁ: “José Manuel Ciria, ganador del premio Alcalá de pintura”. Alcalá de Henares, 15 de octubre de 1992.

DÍAZ-MAROTO, José María: “Equivalencia y revolución”. Revista Miguel Ángel. Madrid, marzo de 1992.

EL PUNTO: “El grito mudo de Ciria”. Madrid, 5 de junio de 1992.

EL PUNTO: “Pasos recientes de José Manuel Ciria”. Madrid, 18 de septiembre de 1992.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria, premio Ciudad de Alcalá de pintura”. Madrid, 30 de octubre de 1992.

EL PUNTO: “GRAFIC-ART 92”. Madrid, 13 de noviembre de 1992.

HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Texto catálogo exposición *Adage*, Galería Almirante. Madrid, diciembre de 1992.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “Mirada interior-exterior”. Texto catálogo exposición ICE, Munich. Zaragoza, marzo de 1992.

MADERUELO, Javier: “Afirmación de otra coherencia en la pintura”. Texto catálogo exposiciones Galería Delpasaje, Valladolid, y Galería Ad Hoc, Vigo. Valladolid, noviembre de 1992.

SPIEGEL, Olga: “Grafic-Art”. Periódico La Vanguardia. Barcelona, 6 de noviembre de 1992.

VILLALBA, Gabriel: “Signos positivos”. Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt, Colonia. Madrid, julio de 1992.

VISUAL: “José Manuel Ciria”. Madrid, junio de 1992.

VISUAL: “Ciria en Colonia”. Madrid, octubre de 1992.

1991

ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel: “Del enfrentamiento de dos emociones antagónicas, el desasosiego”. Texto catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid, octubre de 1991.

ARIAS, Fernando: “Lenguaje y comunicación”, Periódico Hoja del Lunes. Valencia, 21 de enero de 1991.

CARRETERO, Manuel: “El compromiso de la pintura con la cruda realidad”. Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 30 de noviembre de 1991.

CARRETERO, Manuel: “Acto Post-Racional”, Periódico Castellón. Castellón, 6 de diciembre de 1991.

CASTAÑO, Adolfo: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 31 de enero de 1991.

CHÁVARRI ANDUJAR, F.J.: “Exposición de J.M. Ciria”. Periódico Las Provincias. Valencia, 15 de enero de 1991.

GARCÍA SALAZAR, Antonio: “Sobre Acto Post-Racional”. Texto catálogo exposición C.C. Nicolás Salmerón. Madrid, octubre de 1991.

GARNERIA, José: “La presencia de un lenguaje”. Texto catálogo exposición Galería Uno. Madrid, abril de 1991.

LOPE, Víctor: “La abstracción acuosa...”. Periódico ABC Aragón. Zaragoza, 16 de mayo de 1991.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “José Manuel Ciria”. Periódico Heraldo de Aragón. Zaragoza, 23 de mayo de 1991.

PEREDES, Tomás: “Un nuevo lenguaje para la abstracción”. Periódico El Punto. Madrid, 31 de mayo de 1991.

PÉREZ-GUERRA, José: “El lenguaje de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 18 de enero de 1991.

PÉREZ-GUERRA, José: “Este tiempo nueve expresiones”. Periódico El Punto. Madrid, 5 de julio de 1991.

PONCE, Fernando: “Más allá de la razón”. Revista Antiquaria. Diciembre de 1991.

PRATS RIVELLES, Rafael: “En el lenguaje pictórico”. Periódico Levante. Valencia, 18 de enero de 1991.

PRATS RIVELLES, Rafael: “José Manuel Ciria en Al.Hanax”. Revista CYAN. Madrid, febrero de 1991.

ROMO, Agustín: “José Manuel Ciria”. Revista Correo del Arte. Madrid, diciembre de 1991.

RUBIO NOMBLOT, Javier: “La huella del agua”. Periódico El Punto. Madrid, 17 de mayo de 1991.

RUBIO NOMBLOT, Javier: “Ciria, pasos en su progresión”. Periódico El Punto. Madrid, 8 de noviembre de 1991.

SOBRINO, Alvaro: “Pintar sobre los elementos”. Revista Visual. Madrid, diciembre de 1991.

1990

A.A.: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 19 de abril de 1990.

JIMÉNEZ, Pablo: “Entre el signo y el gesto”. Texto catálogo exposición Galería Al.Hanax. Madrid, diciembre de 1990.

PÉREZ-GUERRA, José: “Nueve en uno, un espacio nuevo”. Periódico El Punto. Madrid, 8 de noviembre de 1990.

REVERTE, Miguel: “José Manuel Ciria” Revista Ronda. Madrid, marzo de 1990.

1989

PEREDES, Tomás: “Ciria: Un expresionismo bronco”. Periódico El Punto. Madrid, 11 de marzo de 1989.

PEREDES, Tomás: “José Manuel Ciria, una narración apasionada”. Periódico El Punto. Madrid, 9 de junio de 1989.

PEREJA, Victoria: “Ciria expone Personajes encerrados”. Periódico YA. Madrid, 13 de febrero de 1989.

1988

PÉREZ DE AZOR, José: “Ciria, su expresividad”. Periódico El Punto. Madrid, 30 de septiembre de 1988.

RUBIO, Javier: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 29 de septiembre de 1988.

YA: “José Manuel Ciria expone su obra más reciente”. Madrid, 28 de septiembre de 1988.

1987

LORENTE, Manuel: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Sevilla, 31 de octubre de 1987.



Este catálogo,
Ciria Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius,
al cuidado de Gabriel Villalba,
se terminó de confeccionar en el estudio de diseño de Javier G. del Olmo,
el idus de marzo, en Madrid.
Desde su taller en La Guardia Place de Nueva York,
el artista dió el imprimatur para su impresión en las prensas litográficas-offset
de ARG en Vallecas, Madrid,
en abril de este año
2008

(Foto José Miguel Roy Anglada)

RARE **CIRIA** PAINTINGS

