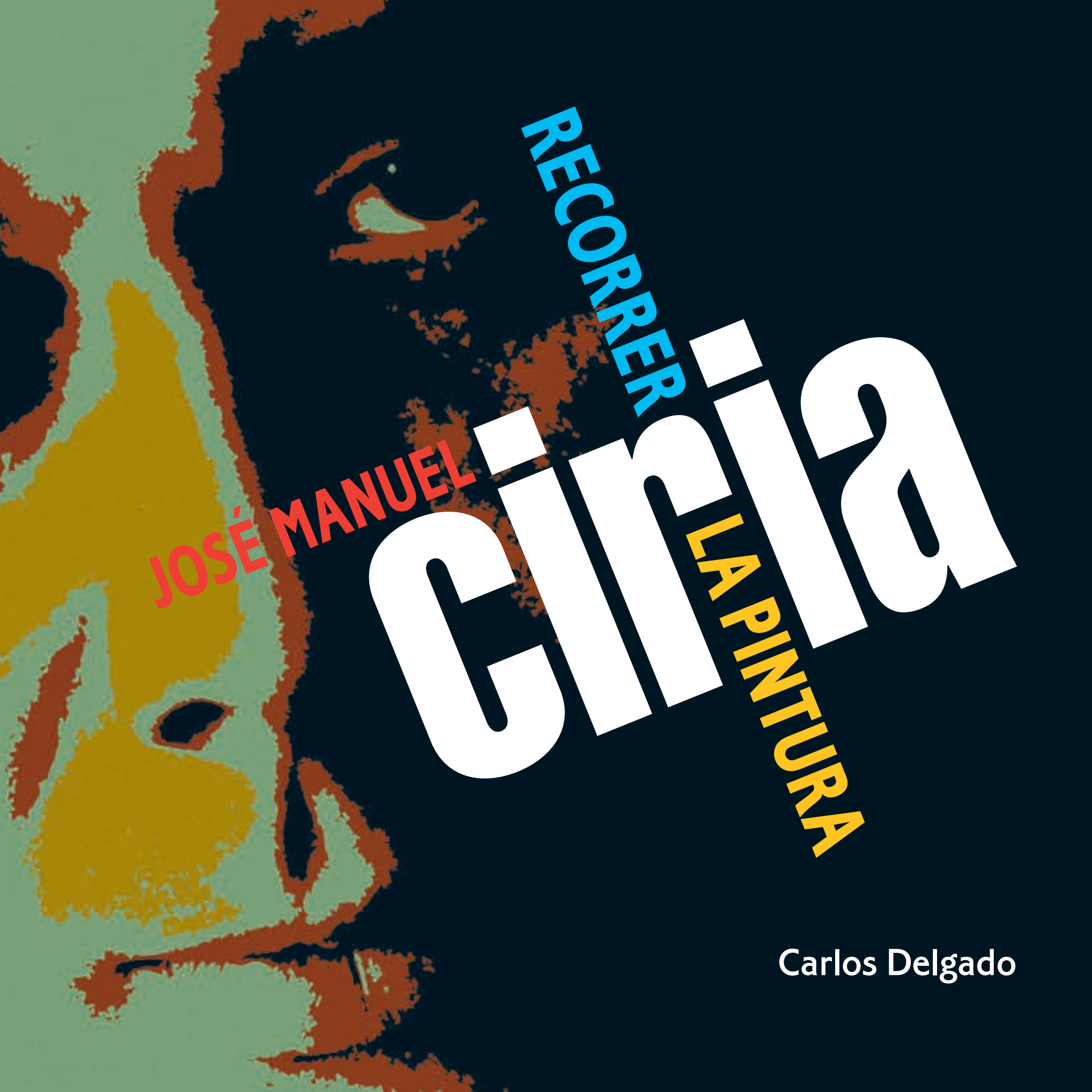




JOSÉ MANUEL

RECORRER

ciña

LA PINTURA

Carlos Delgado



recorrer la pintura

JOSÉ MANUEL
RECORRER
LA PINTURA
ciría

Carlos Delgado

9	hunting
13	un inicio que comenzó mucho antes
25	negro y rojo. modulaciones expresivas
37	artistas atrapados
43	hombres, manos, formas orgánicas y signos
57	la consolidación de la imagen abstracta
69	primeras variaciones: serie "europa"
83	objetos y sombras
99	esta luz es de paso y es mortal
111	un tenso diálogo entre el gesto y el orden
139	máscaras de la mirada
163	la batalla se intensifica
183	nuevos campos visuales
193	la dificultad del significado
221	de la geometría como material onírico
245	malevich en manhattan
261	la guardia place
273	datos biográficos
291	english translation

índice

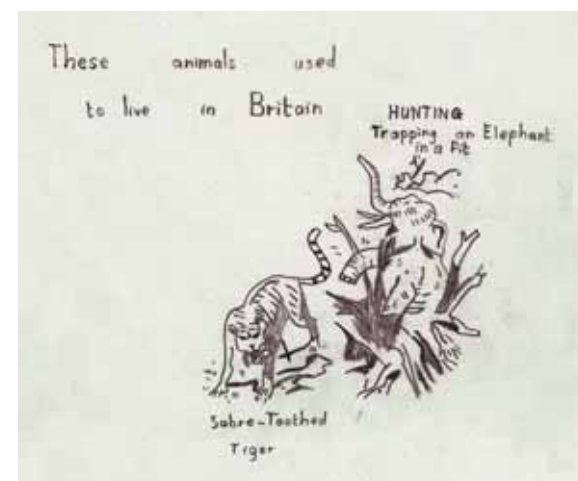
Manchester. Curso de 1966. Se trata de una limpia mañana de otoño. El chiquillo apodado por sus compañeros como *el españolito* tiene medio cuerpo volcado sobre el pupitre mientras se afana en trazar sobre una hoja de papel las figuras de un tigre en actitud de defensa y de un despavorido elefante que ha caído en una trampa. En su cajonera guarda un pequeño cuaderno rojo, marca *Silvine*, repleto de ejercicios hechos con una letra clara, trazada con solidez sobre las líneas que compartimentan las cuartillas. Sólo los abundantes dibujos que ha intercalado entre los textos alteran el carácter ordenado y limpio del cuaderno, ciertamente extraño para un niño de seis años. Como extraña resulta la escasa relación que mantiene con sus compañeros de clase: ensimismado y solitario, los dibujos parecen ser la principal manera que tiene el muchacho de desahogar su carácter inquieto. *Dibujaba, dibujaba todo el día...*

hunting

■ Terminado el tiempo del ejercicio, la profesora recoge las láminas de todos los alumnos y se desplaza hacia el tablón de corcho que está al lado de la pizarra: allí cuelga los dibujos mientras manda callar el alboroto que se alza a su espalda. Pero nuestro chiquillo no ve su lámina entre las demás e intenta avisar a la maestra de su olvido; cuando logra alcanzarla, ésta ya se ha desplazado al extremo contrario de la pared y cuelga allí el único dibujo que queda en sus manos. La profesora se percató de la proximidad del niño, se inclina suavemente hacia él y dice: “Muy bien, José Manuel”. Los compañeros miran extrañados al *españolito* y tratan de entender qué significa ese gesto diferenciador. José Manuel, pese a su corta edad, entiende inmediatamente lo que ha sucedido.

■ Madrid. 1968. El chico se ha trasladado con su familia a España. Sus padres habían salido de allí años antes en busca de trabajo y regresaban en un momento de tímida liberalización del régimen franquista: el Plan de Estabilización llevado a cabo nueve años antes significó el inicio de un progresivo desarrollo económico que contrastaba con una estructura política anacrónica e inadaptada a su entorno europeo. En cualquier caso, el fenómeno del *desarrollismo* transformó profundamente la composición de la actividad laboral, que pasó del predominio agrícola a una población mayoritariamente ocupada en el sector industrial y de servicios. Estas novedosas expectativas llevaron a los padres del chico a instalarse en Madrid, destino definitivo en una ciudad ya por entonces habituada a ir y venir de gentes,

■ José Manuel, que tenía entonces ocho años, tardará en adaptarse al repentino cambio y en olvidar sus días en la casa de Richmond Grove —a donde habría de volver muchos años después—. En Madrid, el muchacho empieza a acudir al Colegio de la Merced, donde ahora pasa a ser, claro, *el inglesito*. Su lápiz, el que esgrimía con fluidez frente a la aparatosidad de los movimientos de sus compañeros en el colegio de Manchester, es sustituido por la tiza. El profesor Don Carlos enseguida descubre las aptitudes artísticas del muchacho y le encarga copiar sobre el encerado los ingenuos dibujos de la Biblia para jóvenes que era estudiada en clase. Estos dibujos tienen el poder de acti-



Hunting. 1966
Lápiz sobre papel. 12 x 14,5 cm.
(Colección del artista)



Niña. 1977
Óleo sobre madera
100 x 53 cm.
Copia de Joaquín Sorolla y Bastida
(Obra destruida)

var la creatividad de José Manuel quien, cada vez más seguro de sí mismo, reinterpreta el modelo original del librito bíblico a su antojo. Una actitud libre que es alabada por el maestro de escuela, formulando con su naturalidad ante las invenciones del joven su juicio positivo. Para el chico, poder plasmar las cosas que ve de acuerdo con una visión que intenta ir más allá de la cosa misma, es un ejercicio de aprendizaje que abrirá el camino de su propia invención.

■ El paso a la adolescencia acentuará el deseo de un contacto serio con la pintura: hacia 1976 comienza a acudir al Círculo de Bellas Artes para dibujar del natural, al mismo tiempo que surgen sus primeros gestos transgresores como rechazo a una formación que él valora, al menos de manera intuitiva, como anticuada. Uno de los ejercicios a realizar durante su aprendizaje en el Círculo era la copia de un desnudo masculino que sostenía una lanza. Todos los alumnos encajaron la figura a partir de los ejes de coordenadas marcados por la verticalidad de la figura y la diagonal de la lanza, raíz del análisis de la proporcionalidad de las partes y la posterior inclusión de las luces y las sombras. José Manuel no se alejó de este desarrollo académico, pero varió la disposición de la lanza para que ésta atravesara con violencia el pecho del modelo. El arte, como la literatura para Blanchot, es un medio que sirve para cuestionar y que actúa constantemente contra los medios que ayuda a fijar. Pero el joven no pretende de manera consciente tal estrategia y más bien parece perfilar intuitivamente su deseo de pintar sin atenerse a la imagen perceptual.

■ Algunos años antes, en 1973, José Manuel había realizado un pequeño trabajo sobre cartón donde parece buscar otro modo de utilizar los materiales pictóricos. Sin ser más que un vigoroso juego de colores entremezclados, la pieza sorprende al descubrir en ella unas tempranas inquietudes sobre las posibilidades expresivas de los colores más allá de la copia de un determinado dato de la realidad. Resulta claro que el incipiente artista aún no podía sentirse cómodo con este tipo de pintura, ni mucho menos entender el alcance de los planteamientos que sustenta una imagen abstracta pero, a la luz de la profunda investigación llevada a cabo por José Manuel durante sus años de madurez, esta obra queda situada como una simpática anécdota que, además, ilustra un especial temperamento artístico en proceso de formación.

■ De sus trabajos posteriores en el Torreón del Círculo de Bellas Artes nos han quedado algunos ejemplos de copias a partir de fotografías de piezas de Sorolla, Rusiñol y Zuloaga, así como de Derain o Matisse, entre otros. La elección parece impuesta en unos casos y libre en otros, pero lo realmente importante de estos ejercicios plásticos es que asientan definitivamente el deseo del artista de dedicarse a la pintura, a la vez que agilizan su técnica. Ésta vendrá perfeccionada por sus constantes visitas al taller de su vecino José María Serrano Franco, quien animará al muchacho a interesarse por las particularidades de los diversos materiales pictóricos. Un tiempo de aprendizaje donde el joven empieza a dedicar su atención a la búsqueda de un estilo propio que rompa radicalmente con el ejercicio útil pero limitador de la actividad de copista.



Jardines de Aranjuez. 1979
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.
Copia de Santiago Rusiñol
(Colección familia Ciria)

■ José Manuel sueña constantemente con ser pintor. Algunas de las largas noches de viaje desde Alicante hasta Madrid durante los permisos del servicio militar son ocupadas por un curioso juego: hace una lista de todas las cosas que le gustaría ser de adulto, reflexiona sobre ellas, y las va tachando hasta que sólo queda una: *Pintor. Siempre. Esa es mi vocación.*

■ Deleuze señalaba que lo difícil no es conseguir lo que se desea, sino que lo difícil es desear. No hay impostura en el ansia del protagonista de nuestro relato: su anunciado deseo de ser pintor pasa por la construcción sólida y detenida de ese deseo. A mediados de los años ochenta pone su interés en un incipiente salto de lo académico a una pintura renovada y libre, ligada a sus primeras reconsideraciones de la estética surrealista y los métodos del azar controlado. Y unas extrañas figuras, que pudieran ser autómatas metafísicos, empiezan a introducirse en sus cuadros. Esos personajes, fruto de su deseo, le han atrapado. Antes de que quiera darse cuenta, se ha introducido en un camino donde un horizonte le llevará a otro, y a otro, y a otro. Autómatas, artistas atrapados, manos, formas orgánicas, mancha, geometría, máscaras, cabezas, Malevich... No podemos dar un nombre concreto a la realidad que constituye ese deseo, pero sí al sujeto que lo impulsará a lo largo de las siguientes páginas: José Manuel Ciria.



Manzanas. 1979
Óleo sobre madera
25 x 50 cm.
Copia de Ignacio Zuloaga
(Obra destruida)



Paisaje. 1972
Cera sobre cartulina. 16 x 26 cm.
(Colección del artista)

Desnudo rosa. 1980
Óleo sobre madera
70 x 100 cm.
Copia de Henri Matisse
(Obra destruida)

Sin título. 1973
Técnica mixta sobre cartón
51 x 41 cm.
Primer cuadro abstracto
(Colección del artista)

La específica diversidad de aproximaciones a la creación artística plantea numerosas posibilidades operativas para llevar a cabo su análisis, si bien todas presentan alguna limitación inherente a su metodología. Por ejemplo, desde el punto de vista de la consideración de las obras en su individualidad específica, dicho análisis puede presentar solamente un determinado aspecto de una fenomenología múltiple de las pretensiones del artista, que en su conjunto es lo que parece configurar lo que se ha dado en llamar “discurso artístico”. Si bien es cierto que el arte no se mueve por fechas, la opción de una estructuración temporal en avance puede ayudar a delimitar la aparición o el rechazo de las particularidades lingüísticas formuladas por un artista durante la elaboración de su actividad creadora. Las siguientes páginas utilizan los anclajes del recorrido cronológico y la estructuración en series para trazar los ejes básicos de la producción plástica de José Manuel Ciria. Un relato que se ubica en una realidad histórica, social y cultural que no es sólo la España de las últimas tres décadas, sino la del circuito ensanchado, fragmentado y no concluido de la *posmodernidad*. Y una propuesta que quiere hablar de pintura a partir de un complejo campo *pre-conceptual* en el espacio de la *post-cultura*¹; una pintura sometida a un continuo análisis de sus componentes y donde cada fórmula tiene un orden provisional, abierto a la combinación, y, en ocasiones, azaroso.

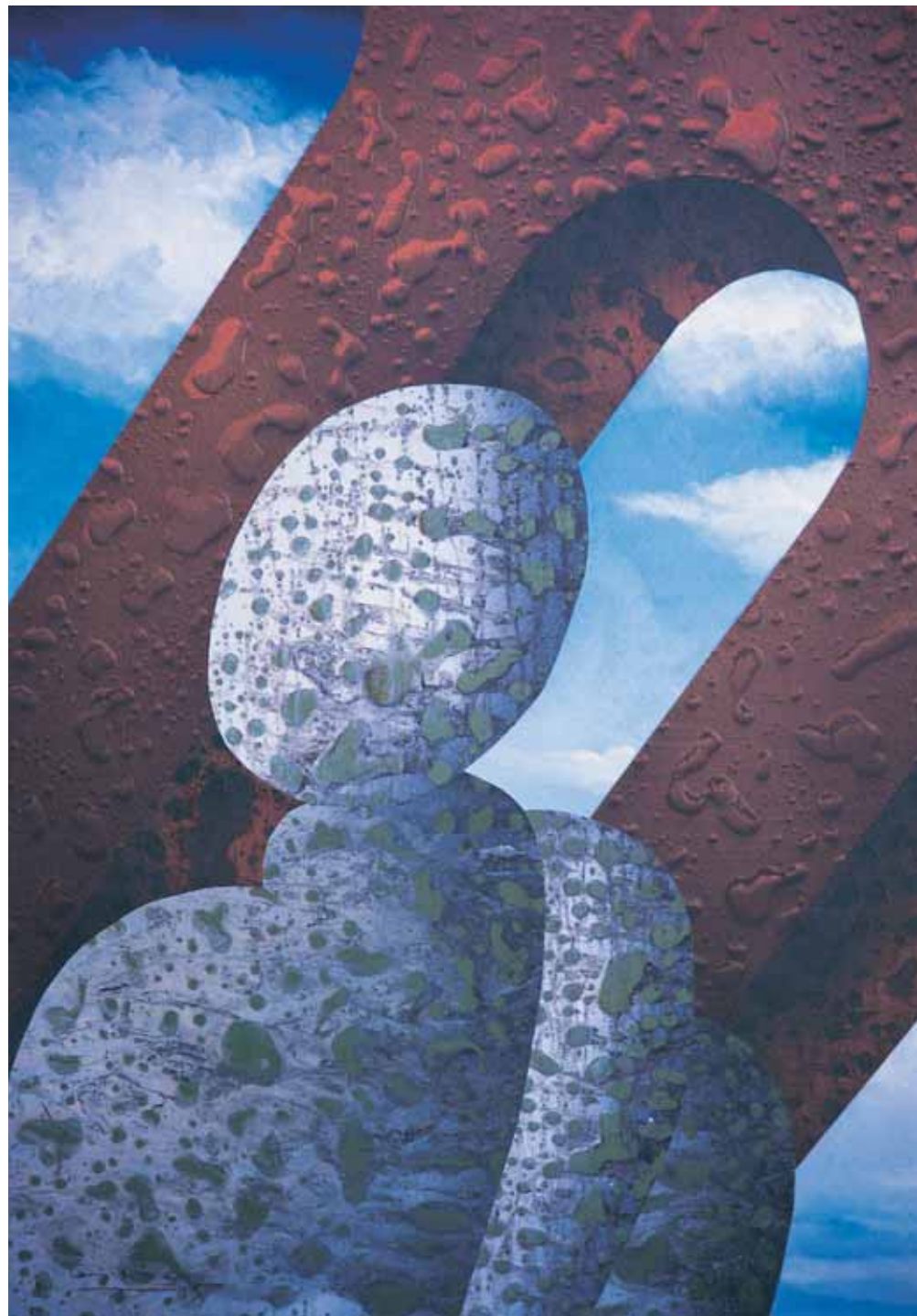
un inicio que comenzó mucho antes

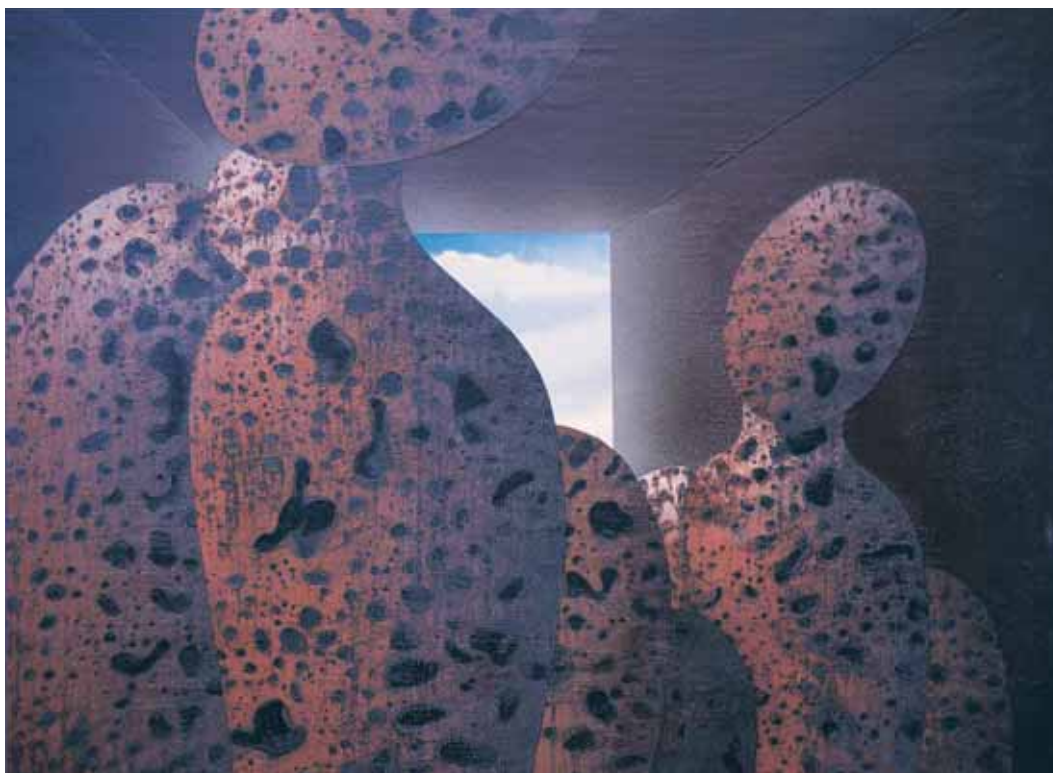
■ Empecemos, pues, por el propio azar. Éste, concepto clave en la obra de José Manuel Ciria, motivará que empiece a interrogarse por la mutua incompatibilidad del óleo y el agua. En el invierno de 1977 el artista estaba realizando los fondos de una película de dibujos y para su realización pensará en el óleo aplicado con diversos medios que incluían el uso de un aerógrafo. Decidirá entonces llevar a cabo unos últimos matices en la calle y evitar así la condensación en el espacio cerrado del taller de la molesta nube pictórica que se generaba con la acción de aquel poco elaborado aerógrafo simple. La lluvia se muestra oportuna y empieza a caer sobre el trabajo que está extendido en el suelo de la calle; sin embargo, Ciria no opta por retirar rápidamente sus creaciones y ponerse a cubierto, sino que tras las primeras gotas se muestra fascinado por el efecto de lucha que se establece entre el agua y el óleo. ¿Qué significa esa reacción incontrolada y extraordinaria? La importancia de la constatación personal de este efecto natural de repulsión resulta evidente al contemplar el inmenso desarrollo que tendrá en la trayectoria posterior de Ciria, hasta llegar a convertirse en una marca de su estilo.

■ El afán experimentador del pintor motivará la pronta incorporación de esta acción a sus primeras series consideradas como tal, pues la puesta en marcha de su trabajo plástico hacía ya tiempo que se había iniciado. Pero es en este momento cuando se muestra profundamente interesado por el universo creativo del surrealismo, y no es extraño que este posible desarrollo del azar provoque en él un interés inmediato. De hecho, en su investigación a propósito de la repulsión de los materiales, la producción del artista enlaza con experiencias técnicas surrealistas y de sus alrededores (desde las *decalcomanías* inventadas por Óscar Domínguez hasta el penduleo de Max Enrst) referidas a la

¹ “Vivimos en una post-cultura, una cultura relacionada con todo tipo de abusos –post-Holocausto, post-industrial, post-humanista, post-cultural, incluso–” (CONNOR, Steven. *Cultura posmoderna. Introducción a la teorías de la contemporaneidad*. Akal, Madrid, 1996, p. 51.

Figura y arco. 1984
Óleo sobre lienzo
81 x 65 cm.
(Colección familia Ciria)





Dos personajes. 1984
Óleo sobre lienzo
65 x 81 cm.
(Obra destruida)

creatividad de lo incontrolado. A partir de esta herencia de la vanguardia, el pintor encuentra la posibilidad de iniciar una alternativa propia y, ya en 1984, incorpora plenamente el desarrollo del azar controlado en su producción.

La interioridad del autómata

■ Ciria va a desarrollar campos texturales surgidos de la técnica de la repulsión en el interior de las figuras que protagonizan la serie “Autómatas” (1984-1985). La piel queda así matizada por un ritmo cromático disperso, quebradizo, y determinada por la mezcla de un medio oleoso, agua y pigmentos incompatibles entre sí, técnica que cada vez estará más vinculada a la obra del artista. Las sugerencias texturales quedan encerradas en el marco físico de unos autómatas que, frente a nosotros, se imponen como una presencia monumental, mientras el marco en el que se ven situados, agudizado en su alejamiento perspectivo, recibe un tratamiento rotundo. Ambos elementos, figura y fondo, se realzan en su independencia, sin llegar a establecer un vínculo asociativo que consolide una narración: el tiempo y el espacio parecen congelarse.

La fuerza. 1985
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección del artista)

El líder. 1985
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección del artista)

■ Frente a un interior pleno de matices, la misma definición como figura parte de un mecanismo reductor de la forma que lleva a plantearla como una estructura antropomórfica osificada. Desaparecen los rasgos particulares y la anécdota fisonómica, recursos expresivos que llevan a la incorporación de la extrañeza en la definición objetual. Esta resolución de la forma sitúa ya a la pintura de Ciria en un espacio fronterizo, oscilante entre la abstracción y la figuración pero alejada de cualquier planteamiento simplificado. Apreciamos, en cualquier caso, un primer intento de un proceso donde el referente visible puede llegar a transfigurarse en una mancha pictórica sin perder aún su definición como figura.

■ En el tríptico *Casas colgantes* (1984) el fondo delimita un espacio visual cuyos muros fugan hacia un fondo abierto al paisaje conquense. Un mundo que se perfila como una realidad concreta y





al que se antepone un conjunto de ritmos ondulantes que no son transposición fiel o fidedigna, ni siquiera verídica, de una fisonomía determinada. Con todo, si no plenamente reconocibles, estas figuras siempre evocan una presencia de carácter aparentemente humano. Su acción, de avance hacia el espacio del espectador, parece subrayar su distancia formal del idílico paisaje que cierra la composición. Los lazos semánticos trenzados por nuestra mirada no quedan definidos y esta ambigüedad otorga a esta obra en particular —y a toda la serie en general— un sentido inquietante que nos aproxima ya al interés de Ciria por la tensión de recursos contrapuestos.

■ En este sentido puede que sea *La fuerza* (1985) la pieza más interesante de la serie. Si la interrelación entre la mancha y la geometría va a ser seña de identidad en la obra posterior del artista, en esta pieza intuimos un temprano apunte de este modo de actuación. La forma del autómatas que centra la composición alza sus brazos y configura una masa azul subdividida en diversos campos de sinuoso perfil. La *fuerza* a la que alude el título se manifiesta en esos vaivenes que distorsionan un posible reconocimiento naturalista hasta configurar una mancha tonal matizada con extrema delicadeza. Pero también apreciamos esa *fuerza* en la intensidad visual que proporciona el sentido

Casas colgantes. 1984
Óleo sobre lienzo (Tríptico)
92 x 221 cm.
(Colección familia Martínez-García)

Amistad. 1985
Óleo sobre lienzo
114 x 146 cm.
(Colección familia Martínez-García)



casi totémico que esta figura-mancha adquiere al ser presentada en primerísimo plano y recortada nítidamente sobre el fondo. Éste, subdividido en 4 franjas ortogonales de diverso grosor, cierra de manera rotunda la composición, si bien el artista recurre a unas sutiles sombras que, proyectadas por el cuerpo, proporcionan una cierta sensación espacial.

■ Por tanto, encontramos una estructura flexible que se desarrolla sobre un fondo compartimentado, conjunción que con numerosas variables desarrollará Ciria en su obra posterior. Pero no nos referimos al trabajo que trazará en sus primeras composiciones abstractas, donde la geometría se superpone a las manchas gestuales. Más bien esta temprana pieza parece sentir el que constituirá el lenguaje más característico de Ciria, desarrollado a partir de 1995 —concretamente, a partir de la serie *Máscaras de la mirada*—, donde las manchas pasarán a ocupar el primer plano y la retícula lineal se convertirán en fondo. En cualquier caso, este análisis de *La fuerza* debe ser entendido como una resolución intuitiva, impuesta por el desarrollo compositivo, y que tal vez quede apuntada en la memoria visual del artista para ser rehabilitada en desarrollos posteriores.

■ En esta pieza, el pigmento carcomido aparece delimitado por la nitidez de la línea que define al autómatas. Cuando esa línea se abra, y los matices texturales se extiendan con libertad, el lenguaje de Ciria se verá animado por un impulso esencial para la configuración de su imagen abstracta. Con todo, no podemos dejar de valorar *La fuerza* como la obra más avanzada del conjunto y la más próxima al discurso maduro de Ciria. De hecho, no es casual que esta pieza posea ciertas concomitancias formales con la reciente serie “Post-Supremática”, donde el pintor parece asumir nuevamente la figura sintetizada como eje compositivo de su propuesta visual.

Otras figuras

■ La figura humana es una de las claves de la primera época de José Manuel Ciria. Tras una primera tentativa que asume condicionantes de la poética metafísica, el pintor comienza a mostrar los detalles fisonómicos que había ocultado en la serie “Autómatas”. La importancia de esta mayor definición de la figura, nunca naturalista pero ya claramente humana, resulta evidente al constatar que ésta será motivo único de su pintura hasta finales de la década de los ochenta.

■ En cuanto al dominio de la técnica, el pintor había hecho grandes progresos gracias a sus experimentos con las posibilidades de la repulsión y su constatación como textura plástica. A través de ejercicios previos, Ciria se había familiarizado ya con el método de desintegrar la capa rotunda del óleo a través de la incorporación de elementos activadores, si bien la imposibilidad de definir las consecuencias seguirá motivando su valor investigador.

■ *Hombre 400* (1985) se sitúa a medio camino entre la esencialidad formal de sus autómatas y la humanización del cuerpo que se irá desvelando a lo largo de la serie “Figuras”, a la que pertenece. Los campos texturales conseguidos a partir de la técnica de la repulsión que dominaban plenamente el desarrollo interior de los *autómatas*, se acomodan en parcelas tonales y conviven con manchas más uniformes. Esta parcelación, que parece sugerir la inflexión de masas de luz y color, aporta un nuevo sentido constructivo a sus figuras. ¿Tal vez estamos ante la impronta de la tradición cezanniana? En cualquier caso, será la herencia moderna francesa una de las líneas de investigación hacia las que apunta Ciria desde su etapa de copista. La sensualidad del cromatismo antinaturalista del pintor *nabi* Bonard, de Matisse o de los pintores *fauvistas*, se vislumbran en una pintura donde el color, además, analiza el conjunto dividiéndolo en partes y estructurándolo. Un camino de exaltación cromática que muy pronto dejará de interesar a un pintor que reglará sus propuestas desde formulaciones plásticas más interesadas por otros ámbitos formales.

■ Este ejercicio de construcción cromática incorpora una recuperación de los rasgos figura, de tal modo que podemos intuir el rostro de este *Hombre 400*. A su vez, la incorporación de un estudio

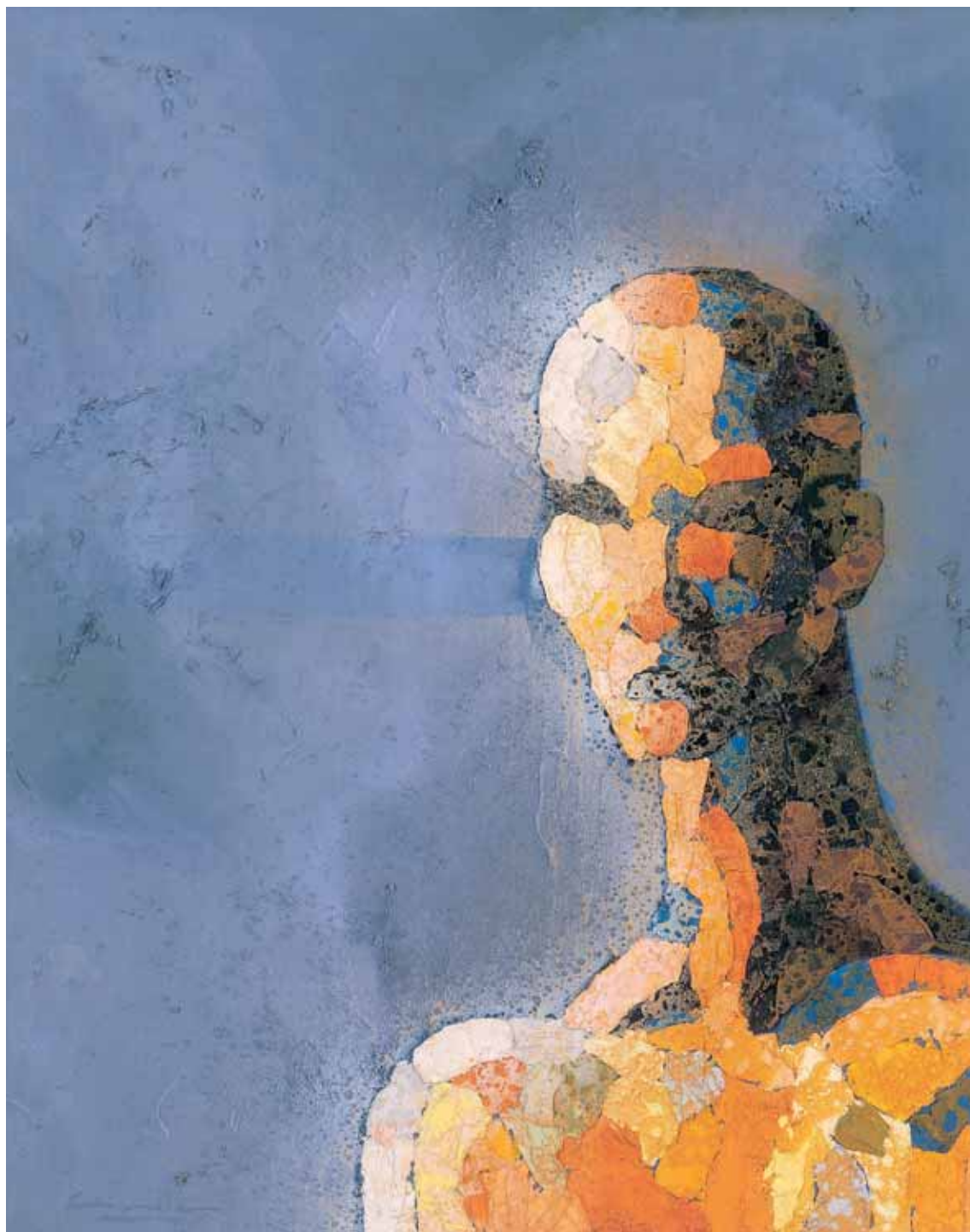
Figura yacente. 1985
Óleo sobre lienzo
65 x 81 cm.
(Colección particular, Madrid)



específico del efecto de la luz sobre la figura —al menos en su disposición dentro de la forma: sabemos que la luz entra por la izquierda— otorga un sentido de realidad del que carecían sus *autómatas*. Aún así, prevalece todavía una síntesis de la anécdota corporal que arrebató al espectador la posibilidad de identificar definitivamente a la figura como una forma humana. El propio título de la obra otorga a la figura protagonista un sentido de serialidad que acaba por otorgarle un marcado carácter artificial.

■ Si en *Hombre 400* Ciria separa con diaphanidad la figura del ámbito en el que se encuentra, en *Escorzo femenino*, obra del mismo año, forma y fondo se interpenetran. El empleo más intenso de la repulsión le lleva a expandir los matices sin mantener la rigurosa parcelación lineal de sus obras anteriores: la sombra lateral del cuerpo parece salpicar el fondo y éste, a su vez, restituye la forma en aquellos ámbitos donde la carnalidad rosácea no ha intervenido.

■ Las inquietudes formales que condicionan la obra de Ciria en este momento son muy variadas como para concretar un discurso formal definido, si bien los tanteos e inflexiones radicales en el desarrollo de su obra no serán, como veremos, un elemento solamente propio de esta etapa inicial. En su interés por las diversas líneas que la representación de la fisonomía humana puede ofrecer, Ciria va configurando un acento expresivo y frente a composiciones convencionales, como las que presentan *Mujer con fondo amarillo* (1985) o *Niña* (1986), se interesará por imágenes de mayor

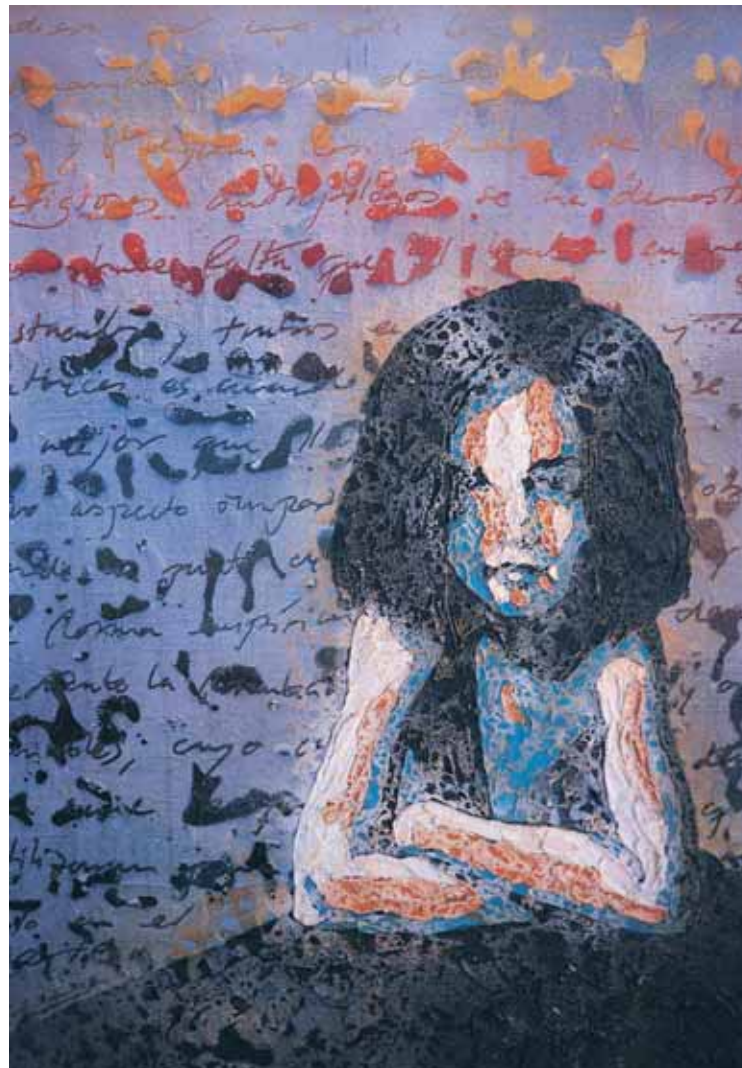


Hombre 400. 1985
Óleo sobre madera
100 x 81 cm.
(Colección del artista)



Escorzo femenino. 1985
Óleo sobre lienzo
81 x 65 cm.
(Colección particular, Madrid)

complejidad donde la evocación es más importante que la representación. Me estoy refiriendo en concreto a la segunda versión de *Marta* (1985), figura de raigambre clásica que, como sus compañeras de serie, es notable por su melancólica soledad, pero que se diferencia de ellas en el carácter de íntimo recogimiento que acoge. Este recogimiento, caracterizado por una postura de abrazo a su propia pierna flexionada, es contemplado lateralmente. El perfil que modula la visión está intensamente iluminado a través de un ritmo pictórico blanco que establece un fluir continuado entre la pierna, brazo y costado. En esta pintura se advierte un cambio experimental, una estilización que simplifica y esquematiza la figura hasta transformarla en una masa pictórica que, paradójicamente, potencia las connotaciones emocionales atribuidas al personaje.



Mujer con fondo amarillo. 1985

Óleo sobre lienzo

100 x 81 cm.

(Colección particular, Madrid)

Niña. 1986

Óleo sobre lienzo

81 x 65 cm.

(Colección familia Ciria)

Marta (Segunda versión). 1986

Óleo sobre lienzo

100 x 81

(Colección particular, Madrid)

Si en las series anteriores Ciria ensamblaba elementos heterogéneos que en ocasiones coqueteaban con la abstracción, su siguiente proyecto, reunido bajo el título “Serie Negra” (1986-1987), vendrá determinado por una mayor rotundidad figurativa. El paso siguiente en la configuración intuitiva de una imagen no naturalista viene determinado por la reducción drástica del abanico tonal, decisión que le lleva a una utilización casi excluyente del negro y el blanco, así como de las diversas temperaturas intermedias que ambos tonos acogen. Junto a estos recursos se desarrolla un universo visual que, aunque con cierta timidez, incluye elementos formales destinados a acentuar la carga expresiva: distorsiones espaciales, gestos ensimismados o atmósferas enigmáticas subrayan esta exploración. Sin duda, su conocimiento directo del expresionismo histórico y de los *jóvenes salvajes* alemanes² es el porche que invita a pasar a Ciria hacia un acentuamiento de las características que estamos describiendo.

negro y rojo / modulaciones expresivas

■ Como ya sucedía en sus series anteriores, la ambigüedad del acontecimiento colapsa la posibilidad de una narración. El tema de la obra queda suspendido en un espacio y en un tiempo donde la acción se ve perturbada por sensaciones enigmáticas. En este sentido, tal vez sea *No dejaremos nunca...* (1986) el trabajo que mejor ilustre, ya desde el propio título, esta interrupción de lo narrado para alcanzar el terreno de lo misterioso. Y aún cuando el personaje parece mostrarnos el secreto que esconde (*La bola*, 1986) la realidad presentada sigue pareciendo extraña. Intuimos un contenido latente, en el sentido freudiano aplicado con radical literalidad por Dalí al *Angellus* de Millet, que se camufla bajo la piel de lo aparentemente real.

■ Sin embargo, una obra excepcional dentro de la serie como es *El pintor enseñando un cuadro de un pintor que está pintando un pintor que te está mirando* (1987) nos ofrece toda la carga de narratividad que el propio título implica. Ciria se mueve aquí, más que en ninguna otra pieza de la serie, en los alrededores del homenaje a la gran tradición española —el juego de miradas de *Las Meninas*, de Velázquez—, tamizado por los acordes del surrealismo. Aunque podamos acceder a la comprensión del trayecto de los reflejos, a su enrevesado ritmo de lectura, no podemos reducirlo a concepto único ni, mucho menos, agotar su sentido.

■ La sostenida dedicación de Ciria a la exploración de un universo figurativo alterado por una variable expresividad se consolida en los últimos años de la década de los ochenta. La abstracción, a la que no deja de mirar de reojo, continúa siéndole inaccesible, pero a la vez parece darse cuenta de que sus anteriores ensayos en el ámbito figurativo tampoco son del todo convincentes.

■ El siguiente paso se realizará no de un modo espontáneo, sino mediante un esfuerzo consciente por vivificar la imagen llenándola de energía expresiva: a esta intención parece corresponder la elección una gama dominante más intensa dentro de la denominada “Serie Roja” (1987-1988).

² “Hice algunos viajes a Alemania que me permitieron enfrentarme a la obra de los expresionistas alemanes, los clásicos como Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Feininger o Nolde, y los neoexpresionistas, como Baselitz, Lüpertz o Kiefer. Fueron ellos los que hicieron que empezara a tomar conciencia de mi condición de pintor. Que empezara a entender el paso entre pasado y presente, entre tradición y modernidad. También la exposición *Origen y visión* en el Palacio de Velázquez, aparte del impacto de aquellas grandes dimensiones, me descubrió que lo que yo estaba haciendo tenía sentido”. (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. 24).

Alfa. 1986
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección del artista)

Encerrado. 1986
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección particular, Madrid)

Esta tonalidad ya aparecía en la obra *Retrato de un escultor*, de 1987, de la serie anterior, y ahora parece extenderse con brusco ímpetu expresivo lo largo de estos nuevos trabajos. Si bien el pintor nunca tendrá una preocupación clara por el valor simbólico del tono, Ciria comprende las resonancias expresivas de un color que, con posterioridad, incorporaría plenamente a su obra desprovisto de cualquier carga evocadora.

■ Pero la trayectoria evolutiva de Ciria nunca es estrictamente lineal, sino que avanza plena de interrogantes, crisis y hallazgos. En este sentido, una obra como *More* (1986), realizada en pleno proceso de la “Serie Negra” nos permite apreciar algunas de las inquietudes surgidas durante el desarrollo de ésta, a la vez que prefigura soluciones desarrolladas plenamente en la nueva “Serie Roja”, a la que sin duda pertenece. Y no sólo por el desarrollo que adquiere el fondo rojo, tonalidad





Sevilla. 1986
Óleo sobre lienzo
51 x 65 cm.
(Colección particular, Madrid)

que aún no ha invadido a la figura, sino por el planteamiento de ésta a partir de una enunciación dramática, sobredimensionada de energía, lanzada hacia el primer plano del cuadro en una fuerte presión de cariz manierista que Julio César Abad Vidal ha relacionado con las composiciones anatómicas robustas de Miguel Ángel³.

■ Unos rasgos que volverán a manifestarse, ahora con mayor radicalidad, en *Atormentado* (1987), punto álgido del estilo expresionista de Ciria, donde la composición se encuentra estructurada solamente mediante la figura humana y ha desaparecido cualquier referencia espacial mensurable. Si en *More* el personaje azulado quedaba recortado nítidamente sobre el fondo rojo, en esta obra el artista debe acudir a otro recurso plástico para evitar la posible confusión entre una forma y un fondo de similar vibración tonal: unos empastados trazos blancos, a modo de reflejo lumínico, siluetea la figura del *atormentado* que alcanza su personalidad ocupándolo todo.

■ La ausencia de ornamentos escenográficos, aún permanentes en algunas piezas de su serie anterior, va a otorgar un absoluto protagonismo a las figuras. Éstas centran la composición y pueden llegar a adquirir una frontalidad icónica. Tal es el caso de *Parturienta* (1987), que por su monumental presencia y por su deformación expresiva nos remite a la serie de Willem de Kooning iniciada en 1964 con *Mujer*, *Sag Harbor*. Por otro lado, la temática obstetricia enlaza con una tradición

³ ABAD VIDAL, J.C.: "De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas", en *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, p. 65.



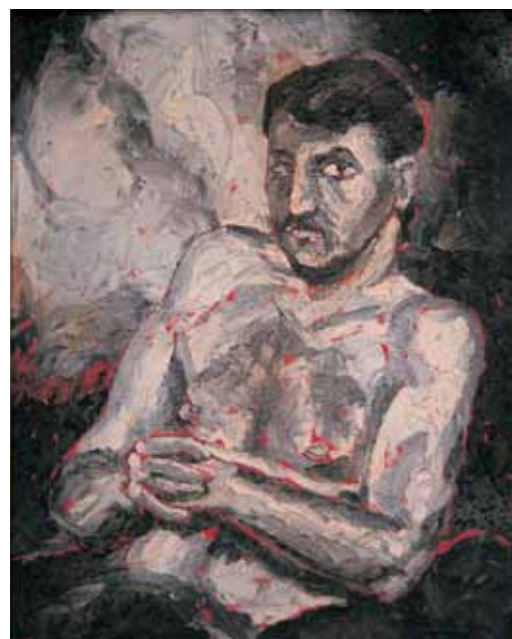
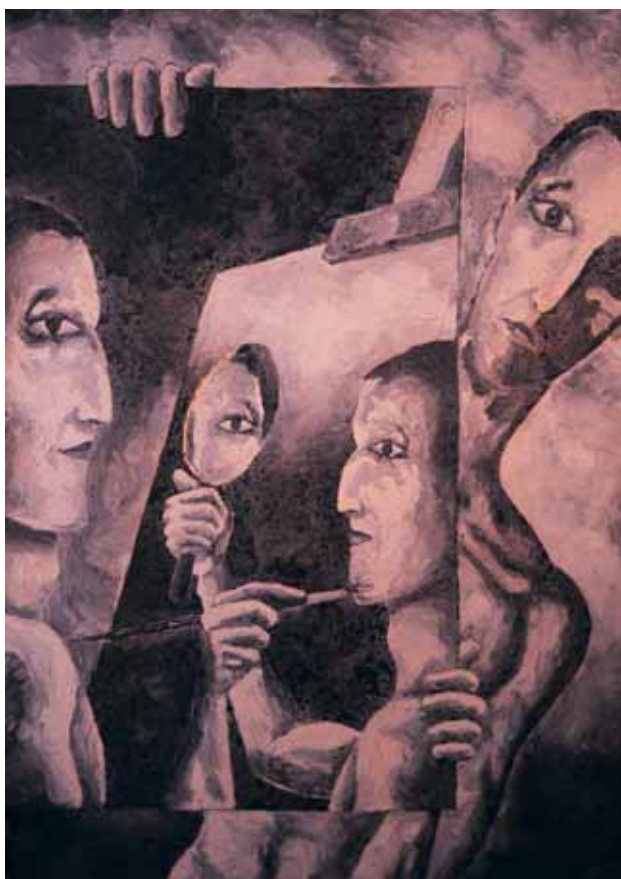
B.R.A. 1985
Óleo sobre lienzo
81 x 116 cm.
(Obra destruida)

primitiva que aporta a la mujer las cualidades de generación, fertilidad y protección nutricia, si bien Ciria se desentiende de estos últimos matices, pues en la elaboración de la imagen quedan subyugados ante el interés del artista por subrayar la *arquitectura* de la obra: el ritmo tenso que perfila la masa roja sobre el fondo azul. Como en las anteriores obras, Ciria rehuye el flujo temporal del acontecimiento y, salvo en contadas ocasiones, estas propuestas figurativas no se ven matizadas por la temporalidad. Sus imágenes remiten más bien a conceptos que a narraciones. Incluso la figura serpenteante de la obra *Ante la naturaleza* (1988) alude con enérgica literalidad a la relación del hombre con el espacio que le rodea.



No dejaremos nunca... 1986
Óleo sobre lienzo
81 x 65 cm.
(Obra destruida)

La bola. 1986
Óleo sobre lienzo
50 x 40 cm.
(Colección Caja Postal, Madrid)



El pintor enseñando un cuadro de un pintor que está pintando un pintor que te está mirando. 1987
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm.
(Colección del artista)

Retrato de un escultor. 1987
Óleo sobre lienzo
81 x 65 cm.
(Colección Joaquín González Blázquez, Madrid)

Ante la naturaleza. 1988
Óleo sobre madera
97 x 130 cm.
(Colección particular, Madrid)

■ El ciclo “Serie Roja” se cierra con un título esclarecedor de sus intenciones: *Revisión de temas* (1988). Pese a la torpeza de la organización, demasiado esquemática en su estricta compartimentación compositiva, la pieza es interesante como demostración de la intensa reflexión llevada a cabo por Ciria antes de establecer un nuevo capítulo en su pintura. El pintor acude a una suerte de resumen de los principales hallazgos plásticos desarrollados: la banda geométrica decorativa de la izquierda enlaza directamente con la sobria greca que cerraba el mismo margen de *La espera* (1988); la gran figura azulada, acosada por el cierre inmediato del escenario rojizo que la acoge, parece una nueva disposición de aquella que tapaba el rostro en *More* (1986); el espacio que intuimos a punto de ceder al impulso de la mano, en la esquina superior derecha, responde a un interés por el vacío, concepto que tratará con radicalidad en una pieza hoy destruida, *La paloma* (1988). Los





Idas y venidas. 1987
Óleo sobre lienzo
46 x 33 cm.
(Colección familia Ciria, Madrid)

Adversidad. 1987
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Obra destruida)

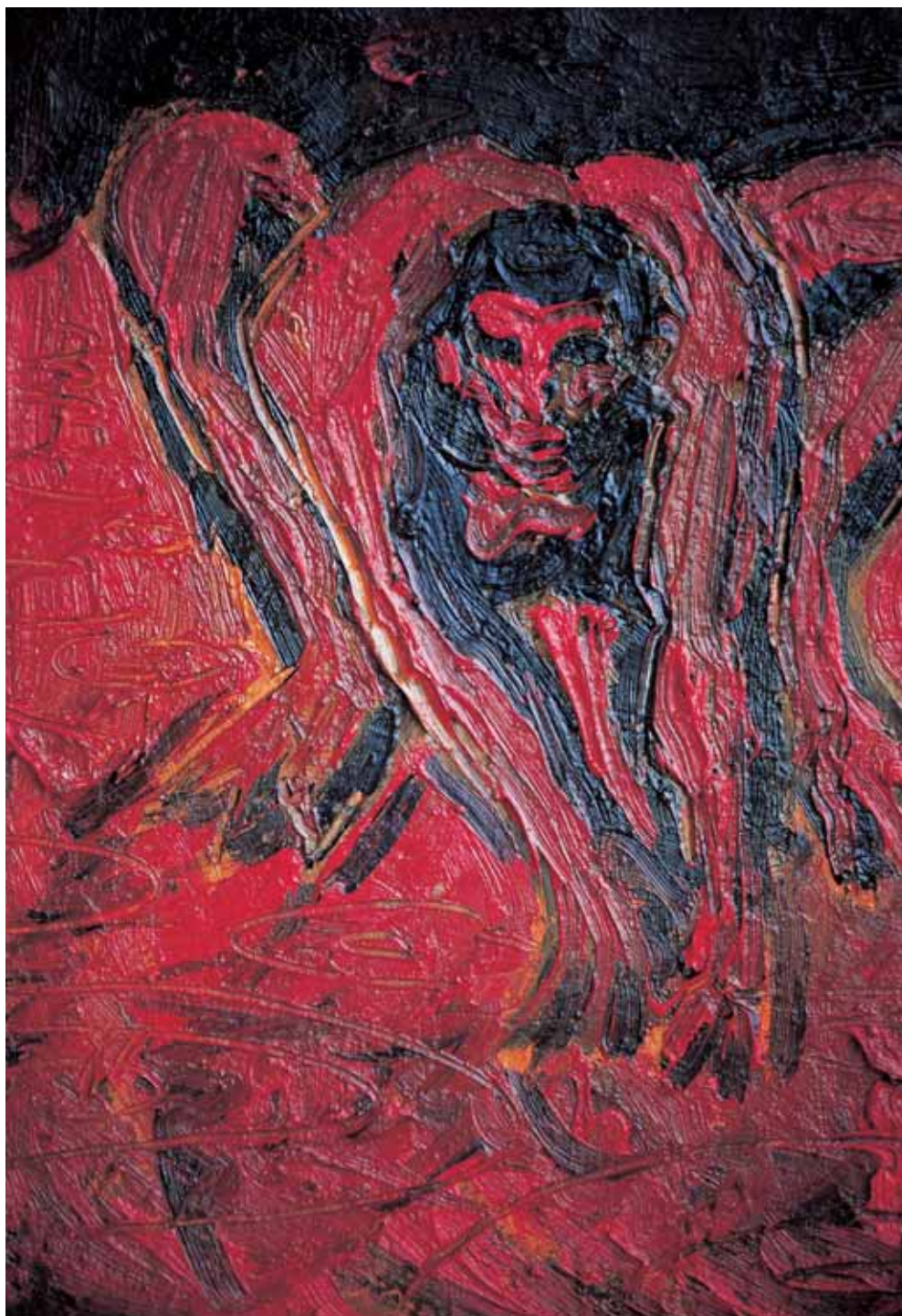
Desesperado. 1987
Óleo sobre lienzo
114 x 146 cm.
(Obra destruida)

Parturienta. 1987
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm.
(Obra destruida)



tres rectángulos que se disponen en superposición en la derecha de la obra acogen apuntes sobre la forma, el color, las texturas y los contrastes que están en el imaginario creativo del autor en este momento de su evolución. Un recurso, el de introducir el cuadro dentro del cuadro, que ya había explorado, si bien con una resolución muy distinta, en la obra de su “Serie Negra” *El pintor enseñando un cuadro de un pintor que está pintando un pintor que te está mirando*.





Pág. izq.:

La espera. 1988

Óleo sobre lienzo

200 x 200 cm.

(Obra destruida)

Ante la naturaleza. 1987

Óleo sobre lienzo

51 x 41 cm.

(Colección particular, Madrid)



Revisión de temas. 1988

Óleo sobre lienzo

114 x 146 cm.

(Colección del artista)

More. 1986

Óleo sobre lienzo

100 x 81 cm.

(Colección del artista)

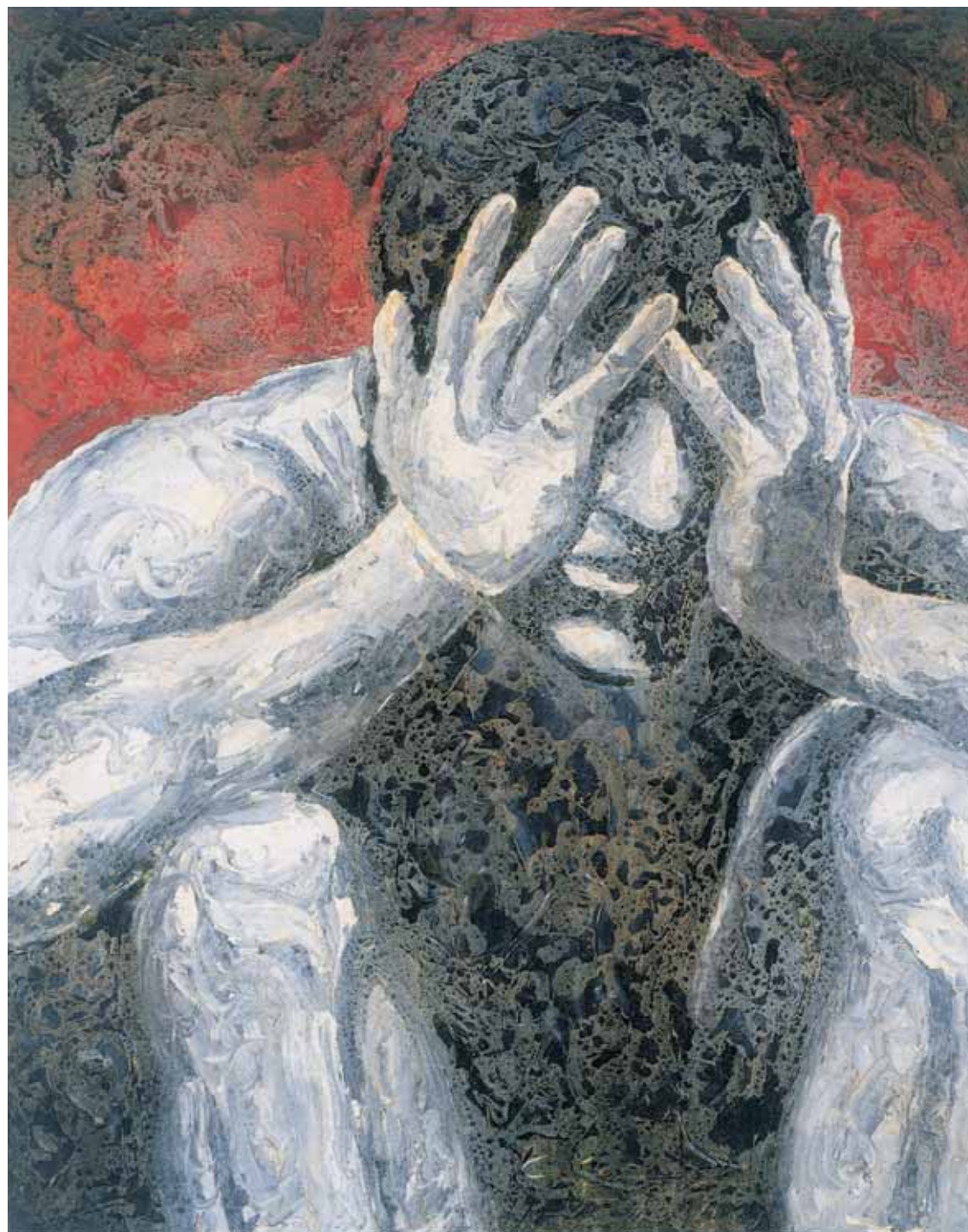
Pág. dcha.:

Atormentado. 1987

Óleo sobre lienzo

65 x 81 cm.

(Colección del artista)





José Manuel Ciria va a seguir explorando las posibilidades formales de su programa, pero no cabe hablar de una línea evolutiva fluida ni de una trayectoria predeterminada, ya que, a menudo, el surgimiento de una solución provoca una antitética, lo que complica la lectura lineal de su obra. En su siguiente serie, desarrollada a lo largo de 1989, Ciria retoma hallazgos de sus trabajos anteriores para reformularlos desde nuevas perspectivas, pues el pensamiento del artista no claudica si no ha llegado a su fin. Esto le llevará a potenciar los procesos de tensión cromáticos y espaciales de las figuras, una investigación que nos obliga a leerlas de otro modo, a considerarlas en términos distintos. En la serie “Artistas atrapados”, la tensión espacial hace que se plieguen para adaptarse a un espacio incómodo, a la vez que hacia el espectador situándose en un primerísimo plano.

artistas atrapados

las figuras
parecen empujadas

■ Arnold Hauser aludía al Manierismo para referirse al origen de esta distorsión formal y psicológica: “Una obra manierista no es tanto una representación de la realidad como un conjunto de contribuciones a esa representación”⁴. La *maniera* de Ciria nace del uso de un espacio abstracto que se diluye en extrañas atmósferas y del personalísimo canon humano que aparenta luchar para encontrar un lugar privilegiado en la composición. En esta lucha, el cuerpo puede llegar a establecer un juego de correspondencias con los límites de la superficie pictórica hasta conseguir una arcaica *adaptación al marco* que, a la postre, acentúa el aliento expresionista de la obra.

■ A partir de ahora, el artista incrementará la ambigüedad espacial aquí planteada y hará más compleja su elaboración del cuerpo humano, reducido en ocasiones a una mera estructura de raíz biomórfica, mientras que la insistencia en hacer todavía reconocibles las formas atestigua la prudencia con la que Ciria avanzaba hacia el descubrimiento de un nuevo tipo de imagen. Por otro lado, el aspecto deliberadamente descuidado de la factura y la temperatura elevada de los tonos establecen una concordancia de intereses con algunas de las propuestas del expresionismo alemán ya señaladas, si bien esta línea de actuación poco a poco se irá suavizando para introducirse en caminos mucho más austeros.

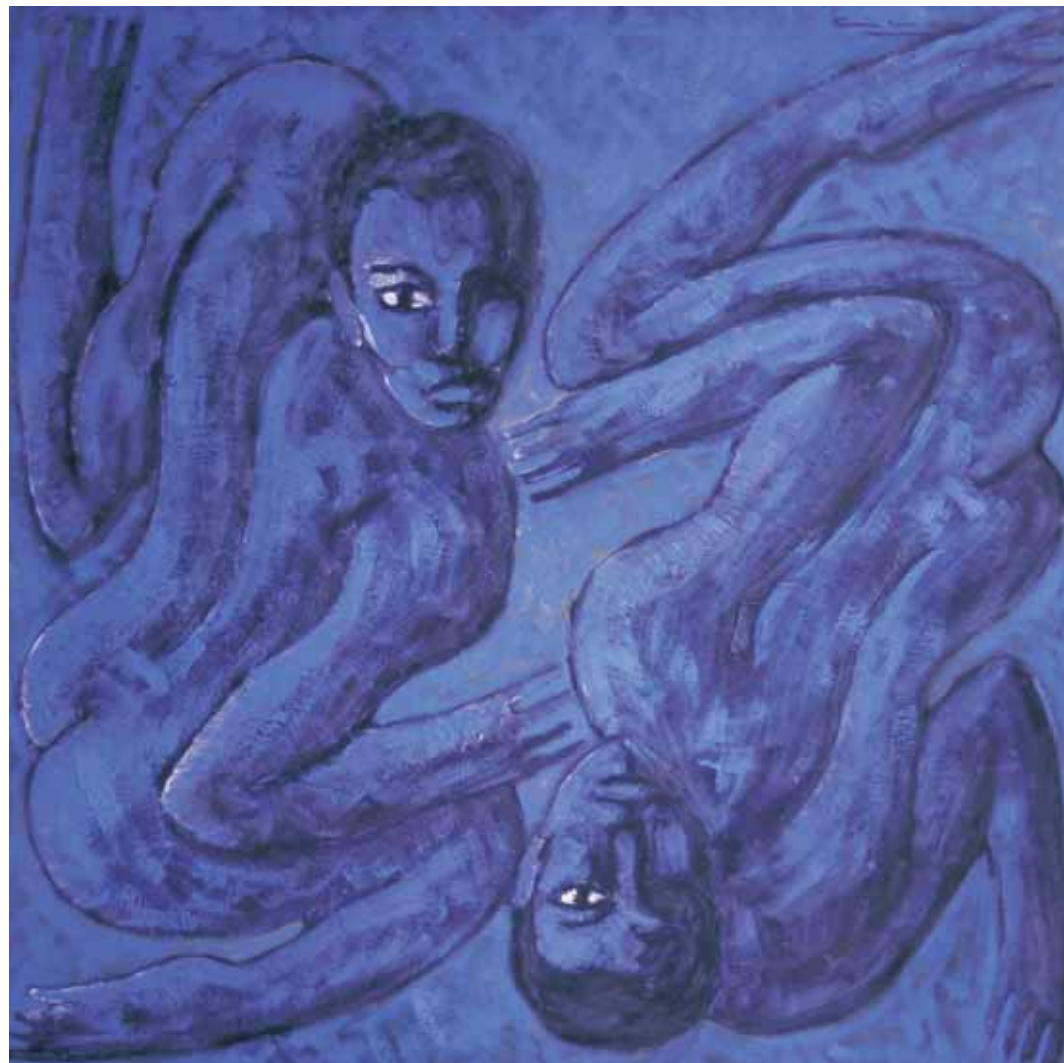
■ La mayor parte de la serie “Artistas atrapados” explora de forma inteligente esta cualidad expresiva centrada en la presión espacial, la distorsión de la forma y el color encendido. En *Artista atrapado blanco* (1989) resuelve la figura como algo improbable, dispuesta de manera grotesca mientras alza su mirada hacia el espectador. Sin embargo, más allá del desasosiego que produce tal torsión corporal en un espacio tan limitado, no existe una interacción psicológica entre la figura y el espectador. De hecho, a Ciria lo que le empieza a interesar es la *construcción* de la imagen, sin dejar sitio a otros motivos anecdóticos que pudieran distraer nuestra atención: la masa blanca transmutada en un organismo monstruoso, como un juego de creación estrictamente plástico, donde la pose y el gesto están destinados vivificar la imagen llenándola de energía.



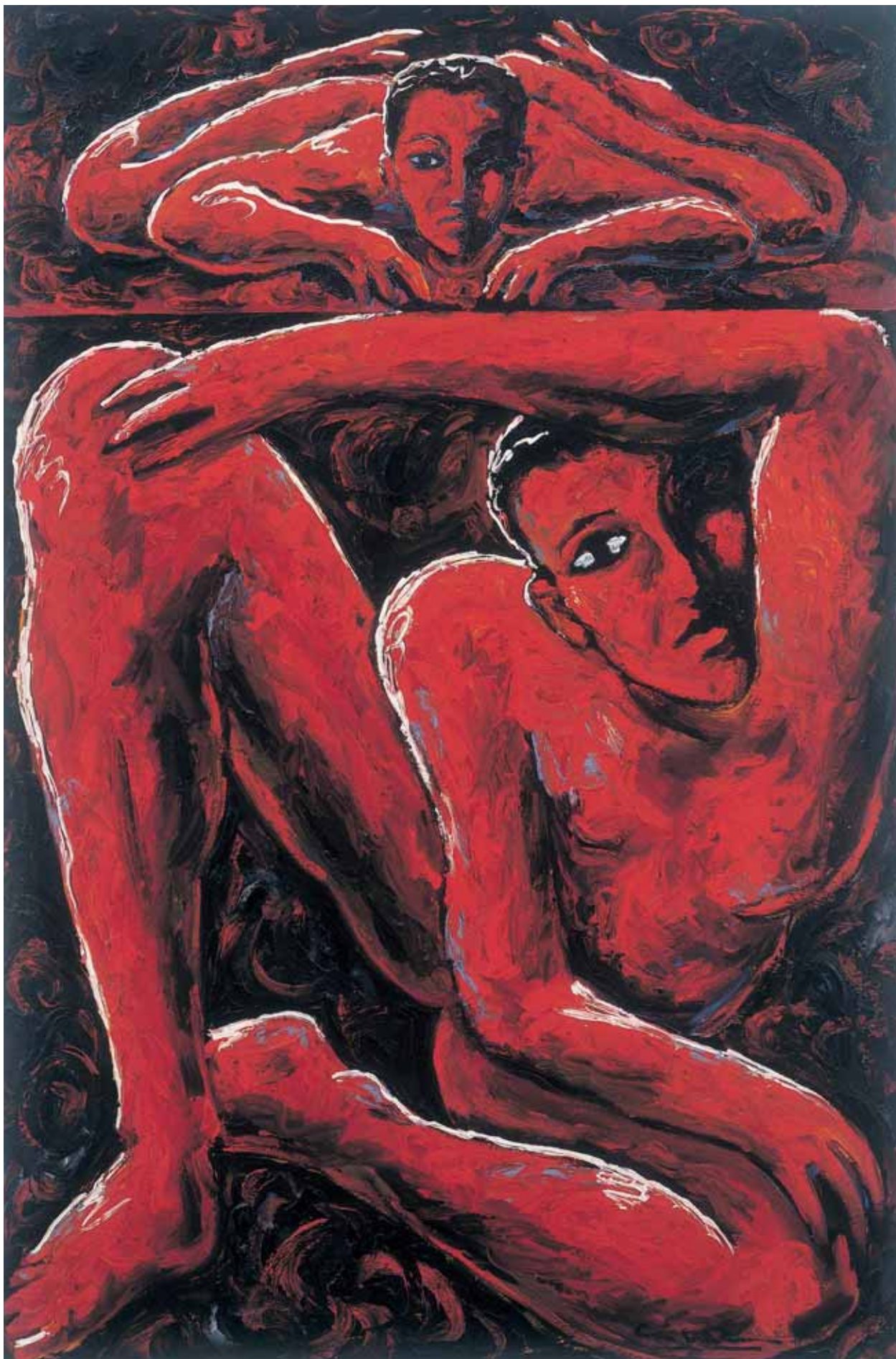
**Artista atrapado
sobre la Virgen y el Niño.** 1989
Óleo sobre madera
25 x 17 cm.
(Obra destruida)

⁴ HAUSER, Arnold: *El Manierismo: la crisis del renacimiento y el origen del arte moderno*, Guadarrama, Madrid, 1965. Vol I, p. 25.

Artistas atrapados azul. 1989
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Obra destruida)



■ El título de la serie alude a un determinado clima de opresión, que intuimos anímica más que física, y cuya superación vendrá determinada por la libre consideración de las actividades creativas, sin depender de modelos del pasado y sin tener en cuenta lo que se venda o agrade. Esta reflexión se muestra de forma evidente —y, realmente, poco sutil— en una obra como *Artista atrapado sobre la Virgen y el Niño* (1989): la figura, desposeída ahora de su carnalidad y convertida en un trazo esquemático dispuesta boca abajo, se convierte en símbolo de gran contundencia al disponerse sobre una reproducción de una Madonna. La parodia tosca e irónica de la gran tradición pictórica esconde, sin embargo, la lectura más interesante: detrás de la ficción ideada subyace un componente autobiográfico. En este momento, Ciria trabaja con enorme esfuerzo por obtener una direc-



Artistas atrapados rojo. 1989
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección del artista)

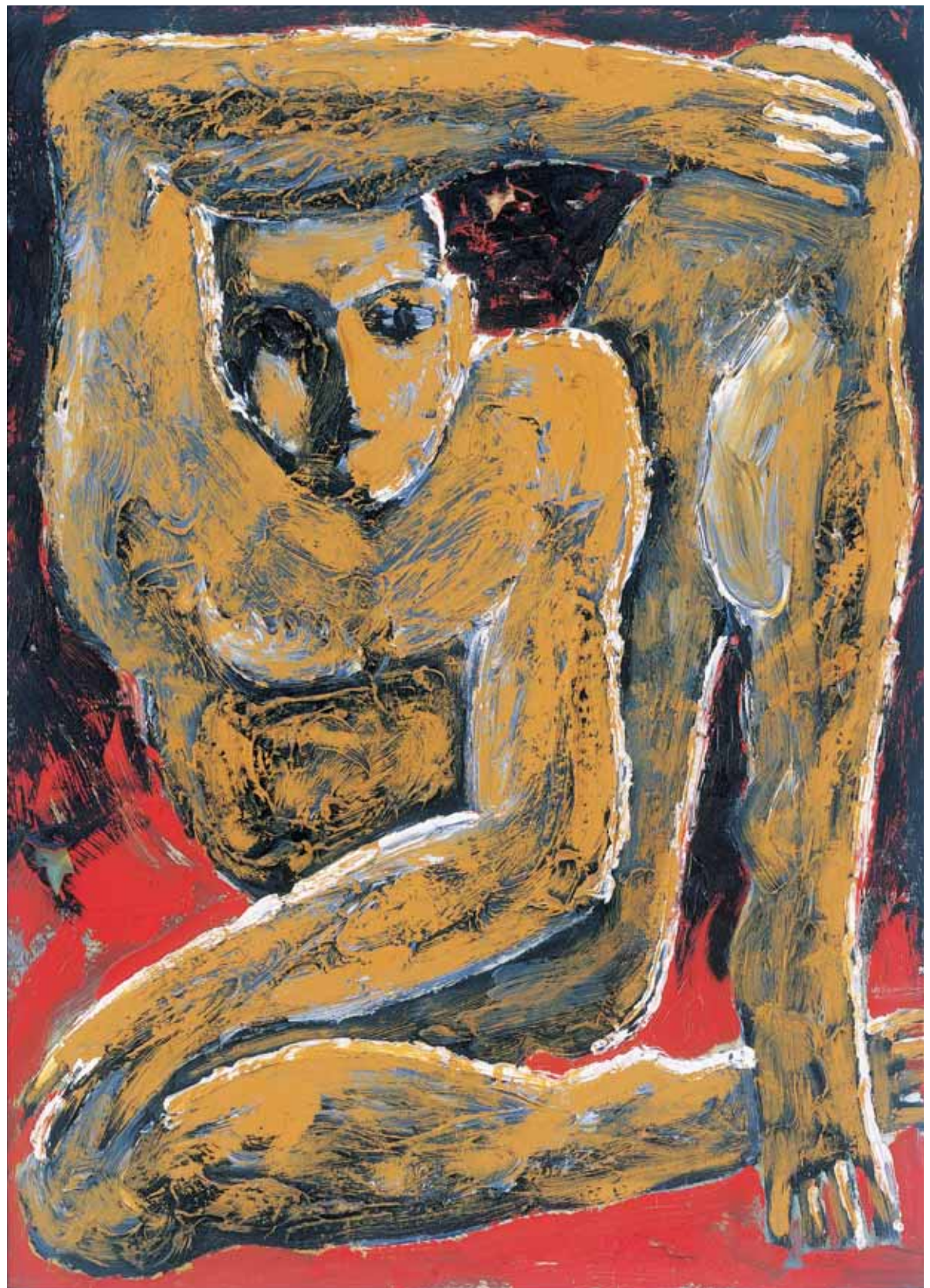
Pág. dcha.:

Artista atrapado blanco. 1989

Óleo sobre madera

50 x 70 cm.

(Colección del artista)



Artista atrapado. 1989

Óleo sobre lienzo

200 x 200 cm.

(Colección del artista)

Artista atrapado ocre. 1989

Óleo sobre madera

70 x 50 cm.

(Colección del artista)

ción concreta, y ahora, definitivamente alejado de la formación académica que siempre rechazó, es consciente de sus carencias teóricas como artista. La Madonna le aterra tanto como le fascina. Es en este momento, a finales de los años ochenta, cuando Ciria busca de manera obsesiva una base conceptual que proporcione solidez a su pintura; también es ahora cuando cambia de taller y sufre una crisis que le mantendrá un año y medio sin pintar. Muchas obras de este período, incluida la que comentamos, serán destruidas por el propio artista⁵, quien parece contemplar en ellas —al menos en el instante en el que intenta borrarlas de su trabajo— presupuestos mal elaborados que querrá ir perfeccionando hasta conseguir modelar el alcance de su voz plástica.

■ Por ejemplo, esta misma obra anticipa su ulterior investigación acerca de los “registros iconográficos” (a saber: la forma clásica de la iconografía, la incorporación de una imagen anterior mediante la utilización de la iconografía y, en tercer lugar, la anexión de un objeto encontrado) y el interés que progresivamente desarrollará por el collage, técnica que le permitirá ampliar su habilidad combinatoria con la integración de distintos soportes y diversos materiales icónicos.

■ Pero desde la óptica conceptual, tal vez sea *Artista atrapado* (1989) la pieza que mejor revele los intereses que acechan el ámbito creativo del pintor. Como extraída de los mitos de Ícaro y Faetón, la figura del artista, transformada en una suerte de mano exasperada, cae tras su intento de aproximación al astro luminoso que reverbera en la parte superior de la composición. A ambos lados de este eje central el artista ha incorporado palabras que parecen obedecer a sus preocupaciones teóricas y categorías estéticas sobre los que el artista reflexiona. Leídas horizontalmente, a la izquierda se sitúan “Alfabeto”, “Significado”, “Azar”, “Experimento”, “Concreto”, y a la derecha “Conjunto”, “Abstracto”, “Lenguaje”, “Cultura”. Esta presencia de palabras o textos en la obra plástica, que se aprecia de manera intermitente en un determinado número de creaciones llevadas a cabo a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, será retomada con una grafía dramática y con una conciencia provocadora en la serie “Palabras” que Ciria llevará a cabo en el año 2002.



⁵ “Lo cierto es que toda la obra de aquel periodo fue destruida. Obsesivamente busqué a los coleccionistas que habían comprado alguna pintura y no paré hasta cambiarles la obra. En algún caso tuve que destruir el cuadro ante sus ojos para que comprobasen que el cambio sólo obedecía a una sincera intención de mejora”. (Declaración de J. M. Ciria recogida en SOLANA, Guillermo. *Op. cit.*, p. 25).

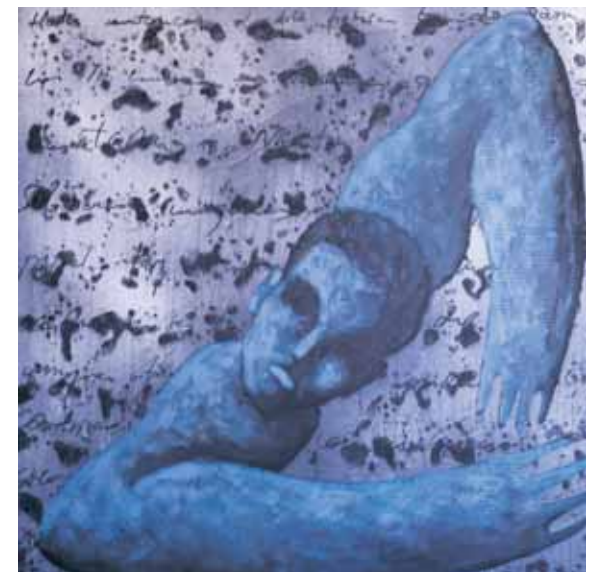
Si desde el punto de vista de la forma y el motivo, en sus últimos trabajos figurativos Ciria exacerbaba las deformaciones, en su siguiente serie va a mantener este proceso de estilización concretado en la selección de una parte del cuerpo como elemento que remite a una totalidad. Esta morfología tan simbiótica, pues establece una ajustada línea entre abstracción y figuración, se encuentra plasmada en la serie de *iconografía cuaternaria* “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” (1989-1990). La importancia capital de ésta radica en el hecho de que ya las dos últimas enumeraciones del título plantean operaciones visuales que van a permitir el salto definitivo hacia la abstracción. De hecho, el inventario de formas humanas que había em-
con su serie “Figuras” empieza a difuminar-
nutrir por otros intereses. La fragmen-
tación son dos recursos que
figura dejará de ser el
el punto de partida

hombres, manos, formas orgánicas y signos

■ Tras diversas piezas que aún mantienen una estrecha ligazón con propuestas figurativas neoexpresionistas, todas ellas realizadas en 1989 (*Rostro, Pintura gay, Nadador, Hombre triángulo, Rostro, La siesta AA*) Ciria inicia al año siguiente un conjunto de pinturas donde la figura ha dejado paso a la presencia autónoma del signo. Los rasgos que en momentos anteriores estaban planteándose ahora han fructificado en un grupo coherente: a primera vista se trata de una pintura sobria, donde el artista identifica estrictamente composición con construcción de la imagen, identificación que se resuelve en una cierta rigidez que es compensada, sin embargo, bien por un intenso trabajo de texturas o bien por el dinamismo que aporta la puntual técnica del *goteo*.

■ La diferencia con sus trabajos anteriores cercanos a la abstracción radica en el hecho de que, ahora, Ciria ha razonado pausadamente los motivos que le conducen a este proceder. La intuición ha dejado paso a la reflexión y ésta, una vez estabilizada hacia una dirección concreta, va a ir observando las diversas posibilidades que puede llegar a generar. Pero el salto de sus últimas obras figurativas a esta nueva dimensión abstracta aún tiene un episodio intermedio que le animará a deshacerse de la representación global de la figura para aproximarse a su fragmentación y posterior compartimentación.

■ *Los brazos de Kalheb y Brazo*, ambas de 1989, son en este sentido piezas claves para el análisis de una situación intermedia en tal proceso evolutivo. En ambas creaciones, la selección y distorsión en espiral del brazo humano convierte a este último en un signo prácticamente abstracto. La obra esconde así, al menos, dos posibles lecturas —una figurativa y otra abstracta— que se verán multiplicados por los matices quebrados del óleo y las variaciones cromáticas que acoge. Esta forma humana atrofiada, sinécdoque de una totalidad, precede a la metamorfosis en una estructura orgánica que apenas alcanza a mantener algún rastro de representación; así sucede también en *Manos*



Hombre triángulo. 1989
Óleo sobre cartón
100 x 100 cm.
(Colección del artista)

⁶ GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes. *José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 84.

Pintura gay. 1989
Óleo sobre lienzo
130 x 130 cm.
(Colección del artista)

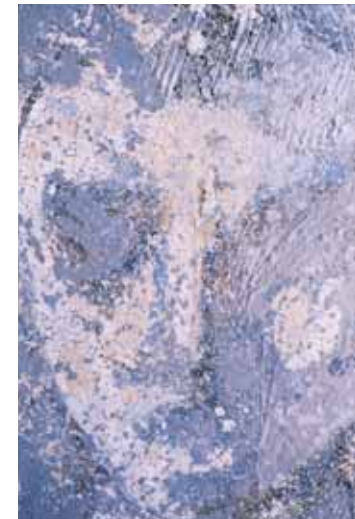
⁷Encontramos una excelente síntesis de las intenciones del artista a este reseco en GARCÍA-BERRIO, A. y REPLINGER, M., *Op. cit.*, p. 89: "Ciria ha realizado un exhaustivo análisis de las posibilidades compartimentacionales, obteniendo conclusiones sorprendentes, organizadas en infinidad de estratos dependientes de la observación concreta y centrada en intereses prefijados, o en el encuentro producido al utilizar diferentes variables: compartimentación lineal, compartimentación con variación de color, con variación de tema, con variación de color y tema. Compartimentaciones geométricas o ageométricas dependientes de su diseño, su utilización o el grado de nitidez (corte o difuminación) o de integración. Compartimentaciones reales, o bien en superficie o textura. Compartimentaciones macro o microincidentales aplicadas a toda la superficie pictórica o a elementos concretos. Compartimentaciones modulares. Campos geométricos. Etc., etc..."



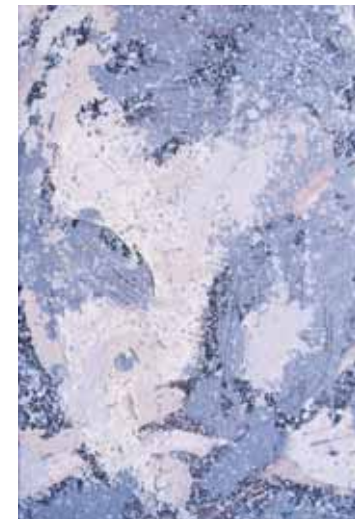
en espiral, de 1989, o en *Voluta*, 1990, donde el signo asume ya claramente su independencia de una legibilidad figurativa.

■ Esta línea de investigación culminará en sus primeras *compartimentaciones*, categoría sobre la que Ciria establecerá un riguroso estudio⁷ así como una progresiva actualización pareja al desarrollo de su trayectoria investigadora. *Compartimentación lineal*, *Compartimentación con variación de color* y *Compartimentación con variación de color y tema*, obras de 1990, abren el camino de un recurso visual que, explícita o veladamente, estará presente en toda la producción posterior del artista. En este caso, se trata de tres ejemplos de compartimenta-

ción simple, llevados a cabo a partir de variaciones cromáticas, temáticas o texturales, y que ilustran las diversas maniobras de operatividad plástica que el artista está desarrollando en el ámbito de la abstracción. Podemos deducir por lo visto hasta ahora que, antes de decidirse por un único material, forma o registro iconográfico, la obra de Ciria lleva consigo una constante reordenación de estas variables. En estas tres piezas, y de manera muy didáctica, casi como una ilustración del enunciado, el pintor establece una suerte de *unidad básica de compartimentación*: en la parte superior de cada cuadro, una estructura cuadrangular que cataloga a partir de los recursos formales empleados para su formulación tres distintas tipologías de compartimentación.



Rostro. 1989
Óleo sobre lienzo. 30 x 20 cm.
(Colección particular, Madrid)



Rostro. 1989
Óleo sobre lienzo. 30 x 20 cm.
(Colección particular, Madrid)

Nadador. 1989
Óleo sobre lienzo
130 x 130 cm.
(Obra destruida)

⁸“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).

⁹El 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.



■ En principio, la resolución conceptual es sencilla: línea, color y tema varían nuestra experiencia perceptual (superposición o integración, nitidez o difuminación, etc.) Lo fascinante será ver alto nivel de complejidad y las infinitas permutaciones que generará este esbozo en la producción posterior de Ciria.

Cuaderno de memoria

■ En 1990 Ciria comienza a elaborar sobre el papel una base conceptual que anude los distintos intereses que impulsan su pintura. Algunos de los cuadros que conforman la serie “Hombres, manos, formas orgánicas y signos”, especialmente los vinculados a los dos últimos subgrupos, eran el inicio de un trayecto que pronto se verá complementado, como ha señalado el propio artista⁸, por una *plataforma teórica* que comenzará a desarrollar a modo de cuaderno de notas⁹; a través de la plasmación escrita de su pensamiento trata de elucidar los mecanismos de la pintura analizándola como lenguaje, experimento con unos objetivos muy concretos que serán señalados por el artista a lo largo de sus páginas: “ Legitimar la práctica pictórica, a través de una actitud experimental investigadora, e intentando establecer significados / Objetivar los acontecimientos que se desarro-



Pág. izq.:

Signos. 1990

Óleo sobre papel. 70 x 35 cm.
(Colección Banesto, Madrid)

Signos. 1990

Óleo sobre papel. 70 x 35 cm.
(Colección Banesto, Madrid)

Signos y texto. 1990

Óleo sobre cartón. 100 x 100 cm.
(Obra destruida)

Here is a Sign. 1989

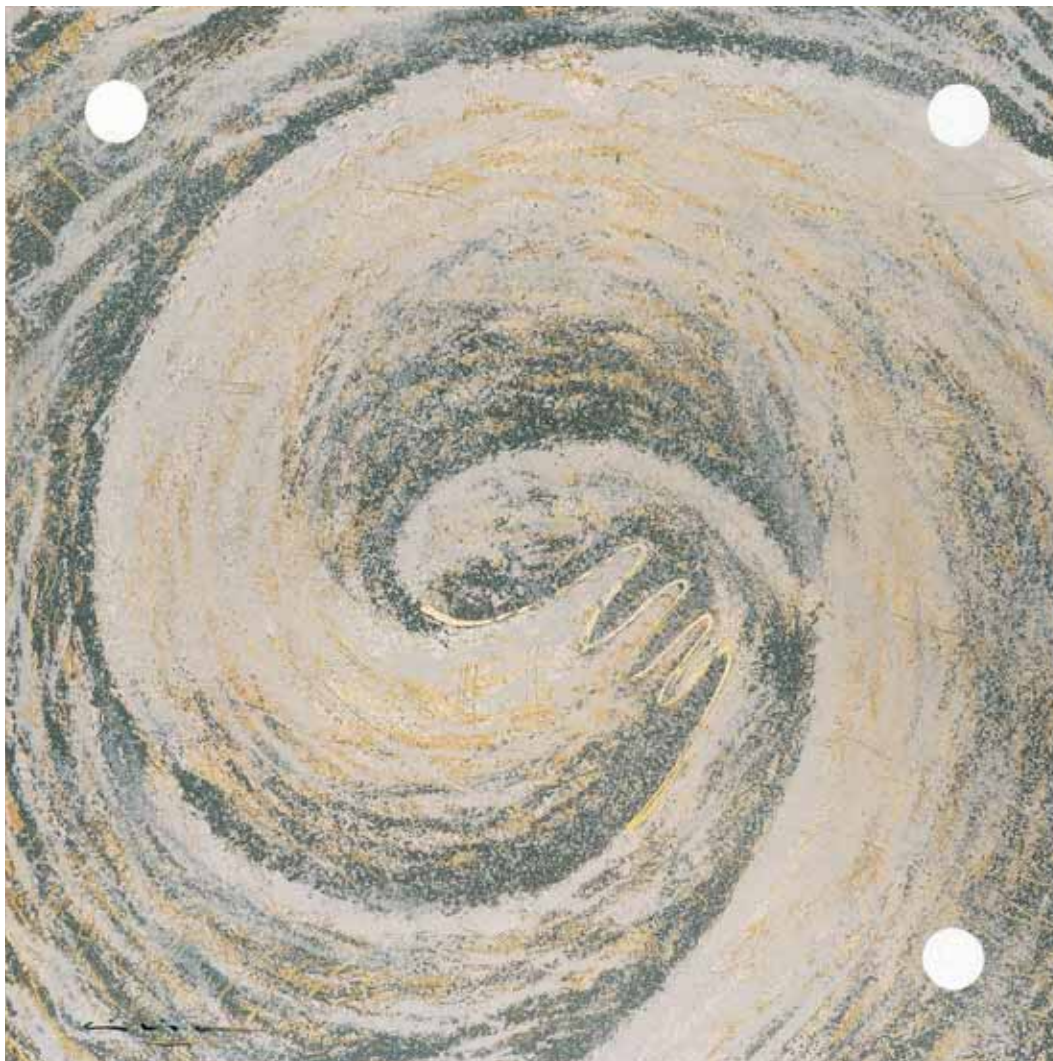
Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.
(Obra destruida)

Pintura abstracta. 1990

Óleo sobre cartón. 100 x 100 cm.
(Obra destruida)







Pág. izq.:
Los brazos de Kalheb. 1989
 Óleo sobre lienzo
 200 x 200 cm.
 (Obra destruida)

Brazo. 1990
 Óleo sobre lienzo
 130 x 130 cm.
 (Colección del artista)



La siesta AA. 1989
 Óleo sobre lienzo
 195 x 130 cm.
 (Obra destruida)

llen en la práctica pictórica, por medio de una reflexión teórica. (Teoría unida a experimentación) / Observar los cambios de significación que se produzcan atendiendo a la formulación de una serie de unidades descriptivas / Interesarnos en la comprensión de los mecanismos de expresión específicos de la pintura”

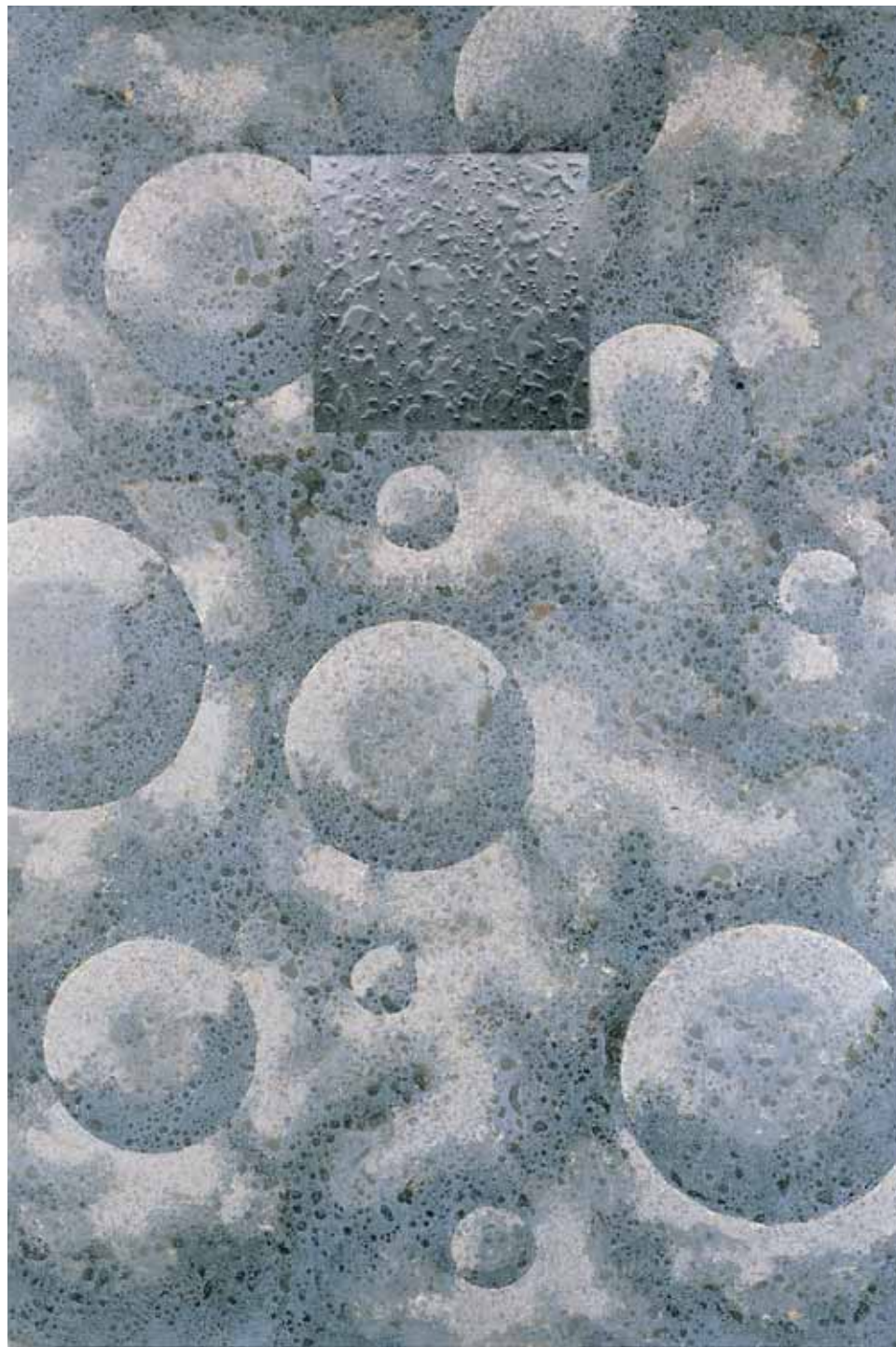
■ Que Ciria inicie su numeración con la intención de *legitimar la práctica pictórica* no parece casual. De hecho, este interés fue el primer motor que animó al artista a desarrollar una profunda investigación teórica, una construcción que ratificó pronto la coherencia y la seriedad de su producción plástica. El cuaderno se convirtió en aquello que él necesitaba, un basamento que le sostuviera

Compartimentación lineal. 1990
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección Renfe)

**Compartimentación
con variación de color.** 1990
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección Renfe)

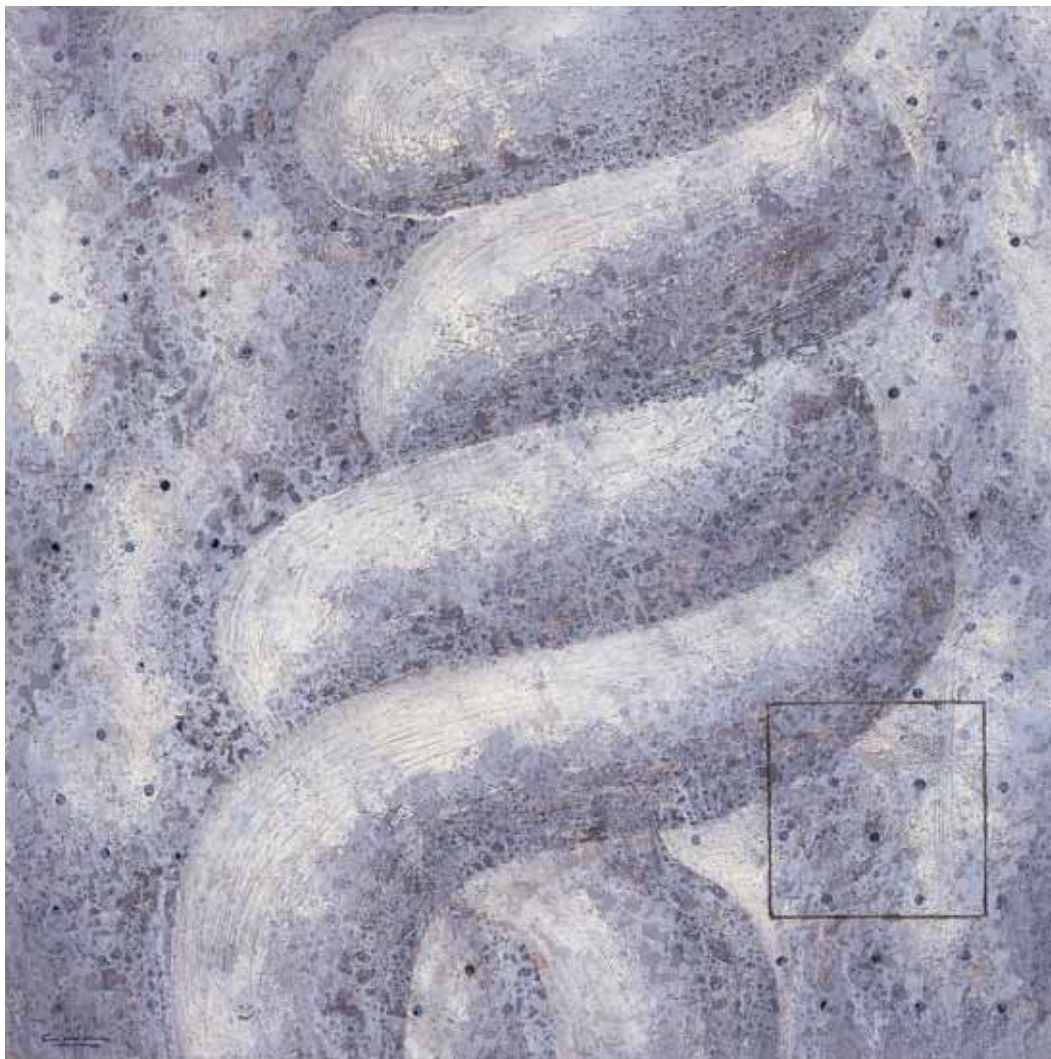
**Compartimentación
con variación de color y tema.** 1990
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección Renfe)







Manos en espiral. 1989
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Obra destruida)



Voluta. 1990
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección del artista)

ante la posibilidad de *caer en el vacío*, y con su elaboración puso a punto un análisis acertado de los componentes y posibilidades que su nuevo discurso pictórico estaba empezando a estabilizar.

■ Estas anotaciones, apuntes y bosquejos evidencian el afán del artista por precisar los rasgos fundamentales del sistema visual que construye con ímpetu. Es la época donde 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 visuales de artistas como Malevich o Beuys, así como la base discursiva de los artistas conceptuales. Un periodo donde asume estas distintas perspectivas para poner los cimientos de un nuevo es-

tadio de su producción. Pero esta preocupación no es sólo teórica. Las pinturas de estos momentos intentan poner de relieve estos intereses con tanta intensidad como sus escritos, si bien aún dentro de una rigidez geométrica que poco a poco se irá matizando para fluir hacia otros ámbitos.

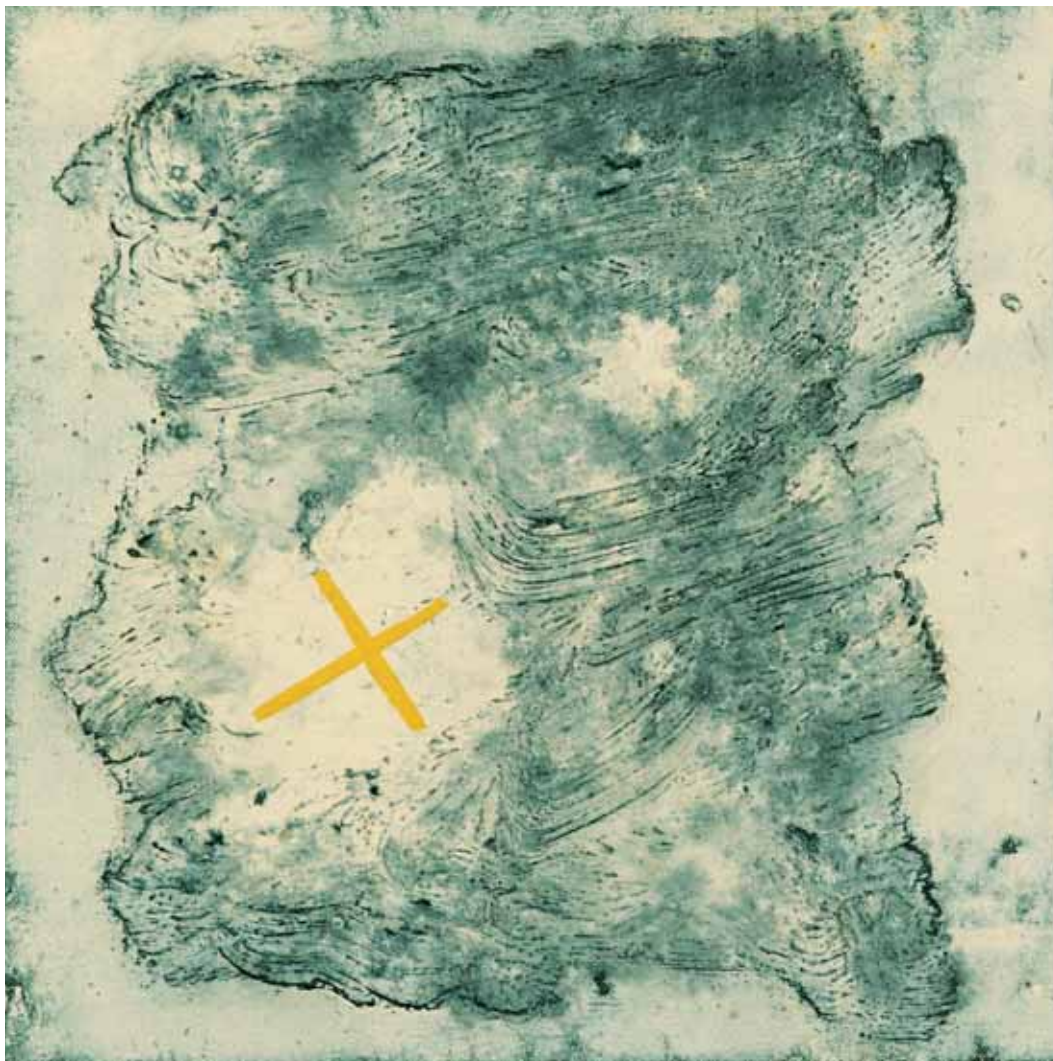
■ A través de este cuaderno, Ciria reflexiona sobre las principales cuestiones teórico-experimentales de su investigación, esto es, la compartimentación, las técnicas de azar controlado, los niveles pictóricos y los registros iconográficos. Estos cuatro conceptos, unidos a las múltiples posibilidades de interrelación que entre sí ofrecen (combinatoria) constituirán la sólida base conceptual que conformará la producción posterior del artista.

■ La compartimentación que se apuntaba ya en algunas pinturas de sus primeras series alcanza en determinadas piezas de “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” un sentido pleno. La cuadrícula, valorada como la estructura emblemática de la modernidad por Rosalind Krauss, será diseccionada por Ciria y resuelta con múltiples variaciones y niveles de presencia pictórica: nítida o velada, dibujada o construida, modos enumerados con exhaustivo rigor por el artista en las páginas de su *Cuaderno de memoria* de 1990.

■ Este orden se verá atravesado, o la inversa, según composiciones, por el uso de las *técnicas de azar controlado*, a las que ya nos hemos referido cuando señalábamos el temprano desarrollo visual alcanzado a través de la repulsión entre el óleo y el agua. Las posibilidades azarosas y erráticas que devienen de la interrelación de ambos componentes, así como de la técnica del chorreo o penduleo, experimentada por Max Ernst y desarrollada con posterioridad por Jackson Pollock, y las variaciones específicas que genera la *decalcomanía* planteada por Óscar Domínguez, delimitarán otros de los campos específicos de la poética abstracta de Ciria. Los campos texturales obtenidos por el pintor a través de un constante análisis de sus consecuencias, le llevará a sistematizar los procedimientos en diferentes estratos en función de su constitución como procedimiento provocado.

■ Racionalidad y libertad serán dos parámetros que, ejemplificados en ambos procedimientos pictóricos, 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 propia a través de manchas, pisadas o residuos propias de un proceso natural de envejecimiento.

■ La *investigación iconográfica* desarrollada por Ciria se interesará, dentro de su salto a la abstracción, por la valoración de tres posibles ejes: la forma clásica de la iconografía (ahora, pintura-mancha); la incorporación de una imagen preexistente mediante diversos procedimientos (una experiencia ya planteada, como ya vimos, en *Artista atrapado sobre la Virgen y el Niño*, del año 1989);



Mancha y cruz. 1990
Óleo sobre lienzo
20 x 20 cm.
(Colección particular, Madrid)

y la anexión de un objeto encontrado en el campo pictórico. En resumen, pintura, imagen y objeto como variables que articulan las posibilidades de representación de la nueva imagen abstracta de José Manuel Ciria.

■ Cuatro apartados o categorías que se servirán como herramientas para elaborar una imagen que surgirá de una determinada mezcla o *combinatoria* de sus posibilidades. 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.

Como ya hemos señalado, en la obra de Ciria no hay caminos de una sola vía, y las que podemos recorrer se entrecruzan en un complejo diálogo vivo donde conviven múltiples dimensiones. La concreción de su pintura a través de lo que se vienen llamando *los cinco componentes* pone de manifiesto esta intencionalidad conceptual y procesual de organizar su trabajo plástico como apertura hacia diversas direcciones.

■ La complejidad de estas nuevas estrategias, ahora esbozadas en las páginas de su cuaderno, es el fruto de todo un proceso de aprendizaje desarrollado al margen de la enseñanza artística institucional. ¿Cuál fue entonces la información de la que dispuso Ciria para concretar su plataforma teórica? Su incesante visita a talleres de otros artistas, a galerías de arte y salas de museos, y sobre todo, la ávida lectura de todo aquello que, ya sea por intuición o por recomendación, caía en sus manos. En este sentido, Ciria diseñó su propio currículum formativo, descartó rápidamente aquello que no le interesaba y profundizó en los conceptos que parecían refutar sus intereses. Fue Jacques Derrida quien señaló que heredar es elegir, y en el caso de nuestro artista esta herencia parece haber sido programada desde un criterio profundamente selectivo y, como comprobaremos, enormemente lúcido.

■ El proceso de consolidación de la imagen abstracta se verá impulsado por esta construcción teórica que el artista está llevando a cabo. Ciria acude a los orígenes canónicos de la abstracción y encuentra en Kandinsky, Mondrian y, sobre todo, en Malevich una primera producción visual que ya no está involucrada en un sentido ilusionista de la forma y el espacio. En el ensayo *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky deduce que el punto es el elemento básico de la gramática visual, mientras que la línea es analizada como el trazo que el punto deja al moverse y por lo tanto es un producto suyo. Con ella se salta de una situación estática a una dinámica. Con el Suprematismo, Malevich llega a la abstracción neta y reduce los elementos pictóricos al mínimo extremo (el plano puro, el cuadrado, el círculo y la cruz), formas esterométricas que se disponen sobre una superficie a través de una razón intuitiva. Las obras abstractas que elabora Ciria entre 1990 y 1991 no son ajenas a estas perspectivas: en su reflexión sobre la pintura como sistema de signos, el artista mantiene este interés por mostrar las unidades esenciales que configuran la producción visual.

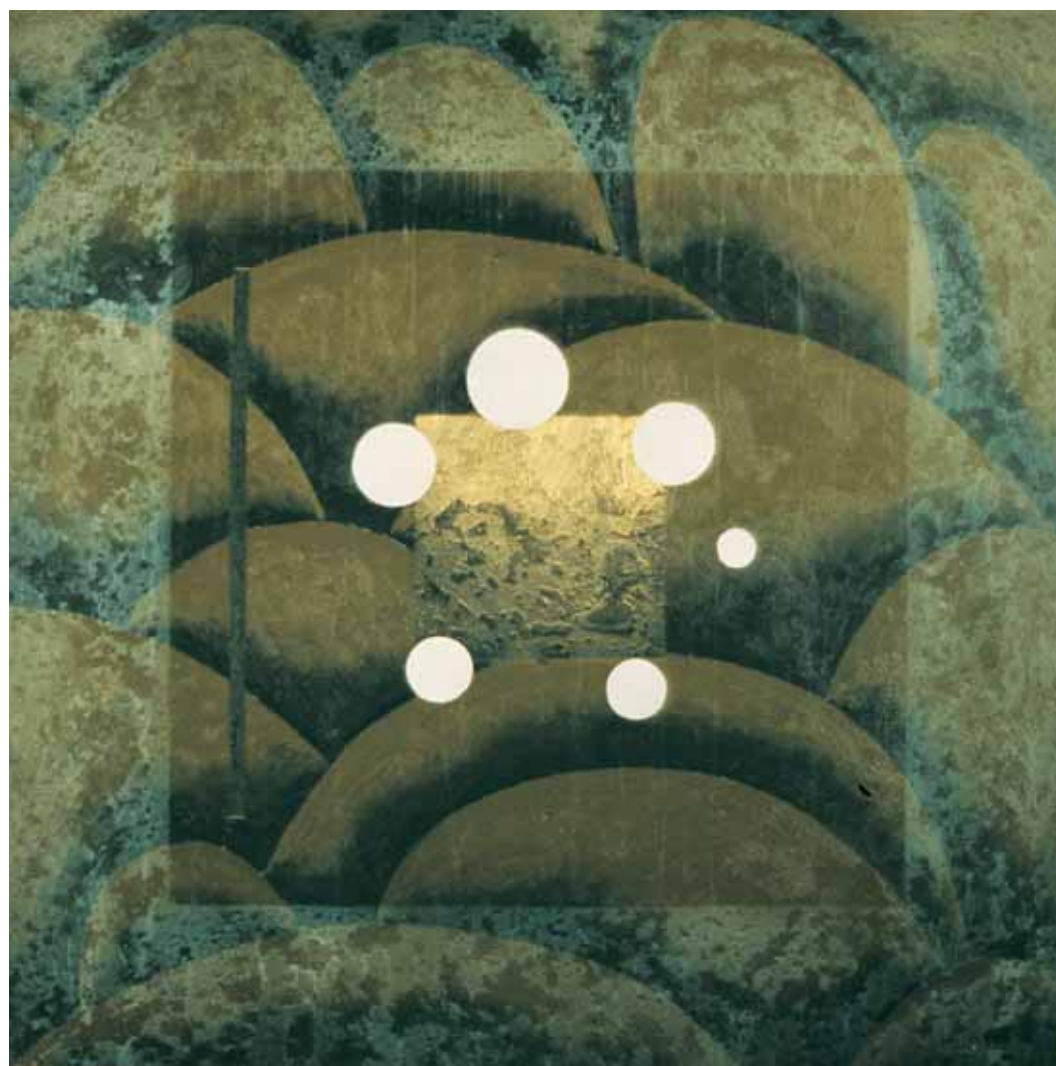
■ Por otro lado, y como señalábamos con anterioridad, los procesos automáticos desarrollados por los surrealistas ocuparán también un lugar destacado entre el núcleo de sus preocupaciones plásticas: el azar vigilante que operará en su producción se ve concretado en texturas abiertas y ritmos orgánicos. Mientras, la idea de que ninguna acción, consciente o inconsciente, es inocua, le lleva a elaborar con rigor firmes *estrategias de interrupción*¹⁰ que equilibrarán el componente automático y el analítico.

la consolidación de la imagen abstracta

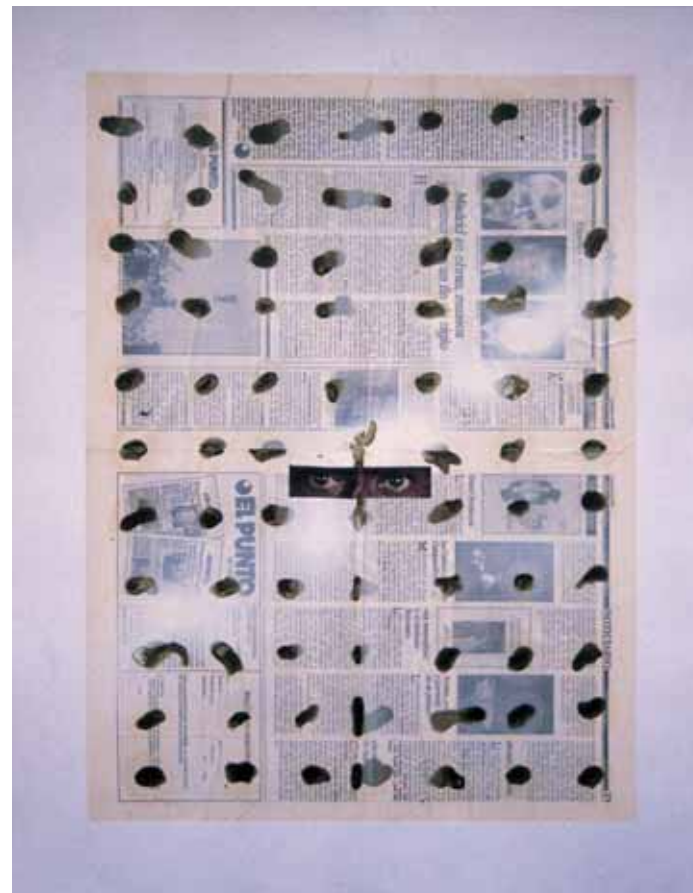
¹⁰ CASTRO FLÓREZ, Fernando. "La visión devorante de José Manuel Ciria", en *Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje*. MEIAC, 2000, p. 127.

■ Clement Greenberg, a quien Ciria descubre, por cierto, en este periodo de construcción teórica, había señalado en 1961: “Un arte importante es imposible, o casi imposible, sin una asimilación profunda del arte mayor de los períodos precedentes”¹¹. Ciria asume estos capítulos heroicos de la historia del arte del siglo XX desde un arrojado afán investigador hasta consolidar un tipo de imagen donde se plasmarán las dos grandes tradiciones pictóricas del siglo XX: la geométrica y la gestual. Ambas líneas de actuación van a ser, efectivamente, dos pilares de un discurso en el que el artista sabrá desbordar las propuestas del constructivismo y la abstracción, primigenios parámetros conceptuales de su propuesta estética, tan personalmente reelaborados que en su obra no ofrecerán nunca el sabor de lo *dejà vu*. Al contrario, José Manuel Ciria asume desde el inicio de su trayectoria

Cuatro estaciones. 1990
Óleo sobre lienzo
130 x 130 cm.
(Obra destruida)



¹¹ GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 237.



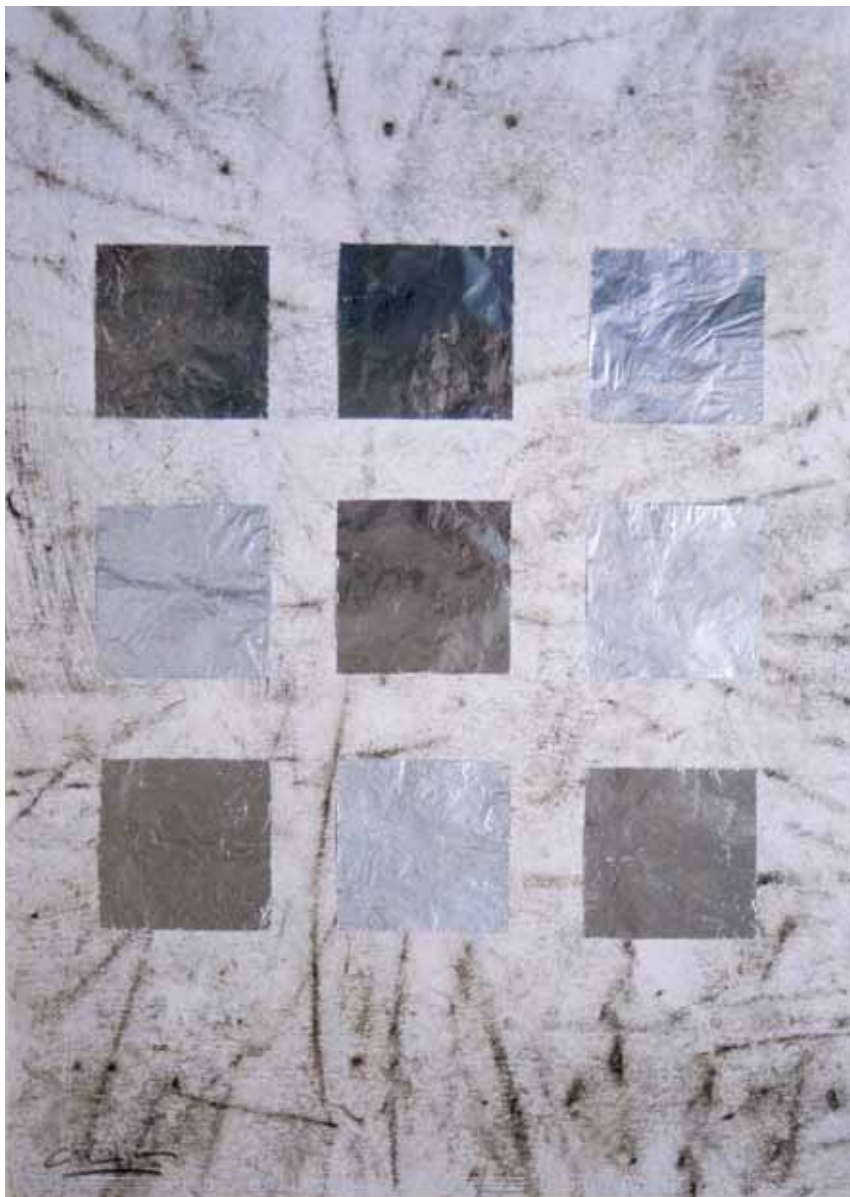
abstracta esta pluralidad desde un profundo conocimiento de las infinitas posibilidades que ofrece la dialéctica *gesto y contención*, para desarrollar a partir de estos parámetros un lenguaje propio. En este sentido se expresaban Replinger y García Berrio al señalar: “La reflexión sobre la herencia vanguardista en Ciria se alejó de la cita directa, del apropiacionismo como ejercicio masoquista, para dirigir la mirada a un campo de análisis más sugerente como fue el hacer evidente, visible, la vulnerabilidad que se escondía en el interior de los rígidos e idealizados sistemas formalistas”¹².

■ ¿Cómo se establecerá la relación compositiva entre los elementos constructivos y los orgánicos? En este primer momento de su producción abstracta, Ciria concederá un papel protagonista a una ordenación reticular que le mantiene próximo a una poética reductiva, donde las manchas aparecerán subordinadas a la malla en un proceso que se invertirá a partir de la segunda mitad de la década de los noventa. En cualquier caso, este proceso evolutivo se estructurará a partir de una base pre-conceptual, algo de lo que sus series de los años ochenta carecían.

Espiral. 1990
Óleo y collage sobre papel
77 x 60 cm.
(Colección del artista)

Ojos. 1990
Óleo y collage sobre papel
77 x 60 cm.
(Colección del artista)

¹² GARCÍA BERRIO, A y REPLINGER, M.
Op. cit., p. 97.



Nueve cuadrados. 1990
Óleo y collage sobre papel
70 x 50 cm.
(Obra destruida)

cir variables menos restrictivas concretadas en las superficies tratadas con extrema sutileza. En su obra *Nueve cuadrados* (1990) tal número de elementos se ordenan sobre la superficie irregular, tratada pictóricamente, del papel. Su manera de trabajar la superficie admite ya distintos niveles de control, cuyo resultado matiza la definición plena del papel recortado que se impondrá con afán simétrico. Una abstracción geométrica sin referencia a la realidad externa donde azar y plan se involucran con predominio del segundo.

■ El inventario de intenciones explicitado en su *Cuaderno de memoria-1990* va a tener su reflejo en las obras que abren sus primeras series abstractas. Sin embargo, demostrando la heterogeneidad de perspectivas que otorga el fundamental concepto de la combinatoria, José Manuel Ciria multiplica las posibilidades de su ideario estético-formal. Su elocuencia plástica en el ámbito de la abstracción arranca de distintos puntos, de cuyo desarrollo Ciria retomará con posterioridad sólo aquello que constituya un auténtico descubrimiento. Esta reapropiación selectiva y el retorno a concepciones visuales anteriores constituirán dos de las claves de la producción del artista a partir de este momento. Ciria insiste hoy en sus ideas de hace más de una década, aunque se sirva de medios y resoluciones de lo que entonces estaba distante.

■ Las primeras obras abstractas de Ciria corresponden a su preocupación por elaborar una reducción extrema de los motivos de su gramática visual: puntos, segmentos y cuadrados se sitúan con riguroso orden sobre un telón donde la mancha puede surgir como un accidente ocasional de variable intensidad. La composición surge de este modo por la vía de la distribución, y el color, reducido a breves gamas ocre y grisáceas, otorga a la forma una intensidad prácticamente desnuda.

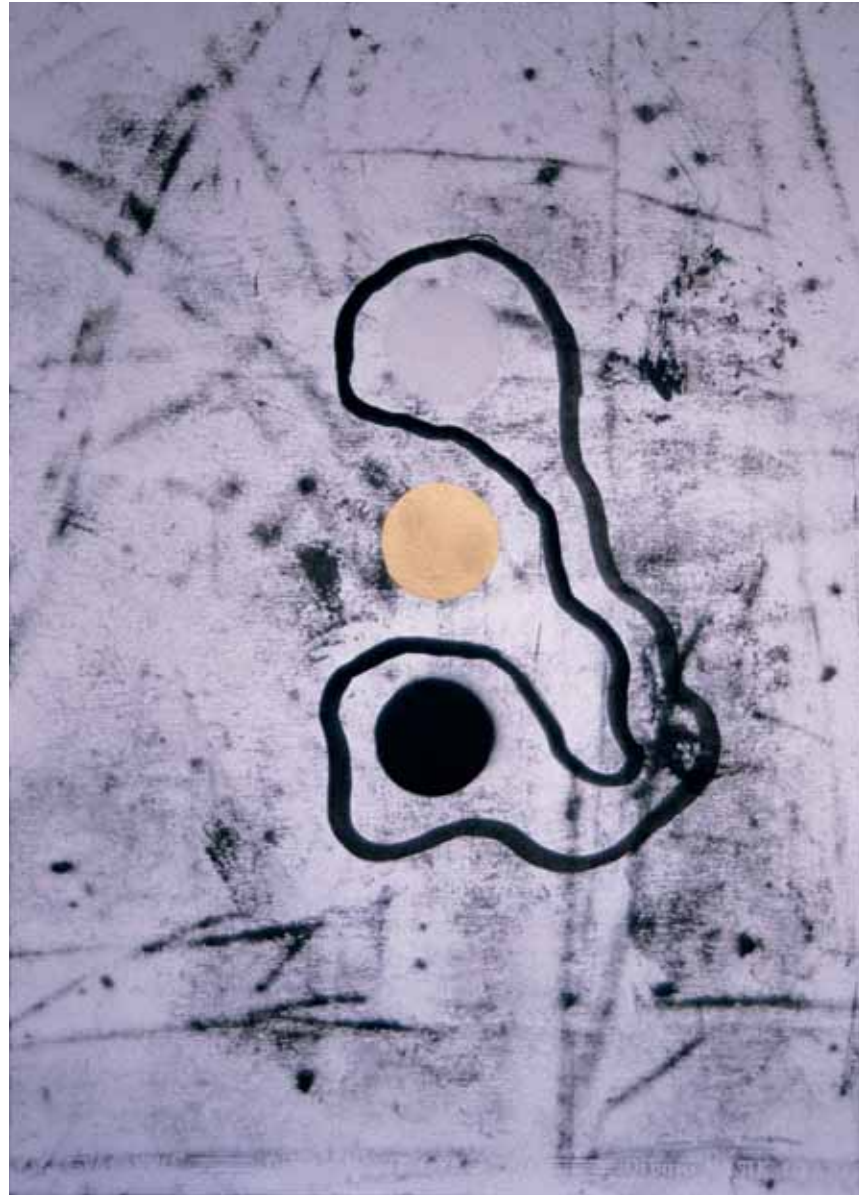
■ Esta imagen primera utiliza los ingredientes compositivos del arte de Malevich, pero atenúa ese mundo utópico de formas puras para introdu-

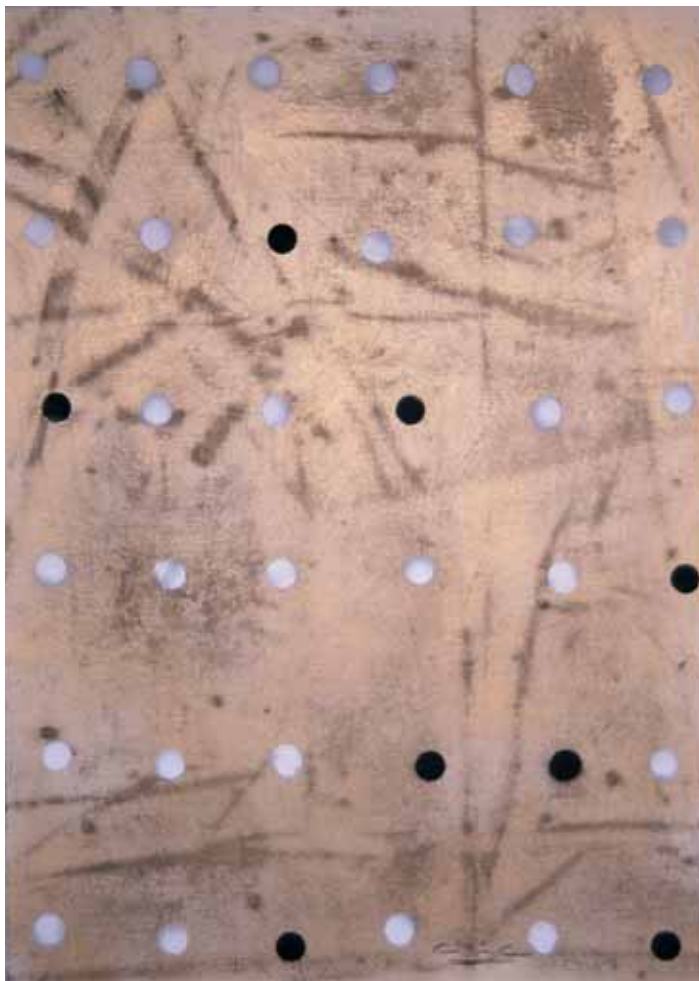
■ Ya nos hemos referido a su análisis del punto sobre el plano como el elemento básico de la gramática visual y a la raya como el trayecto que el punto efectúa. Ciria combina pequeñas estructuras circulares con manchas que adquieren un trayecto irregular y lineal, y que pueden ser leídas como la huella que ha dejado tras de sí el recorrido del punto que, tras ubicarse dentro de un orden, permanece paralizado. Dos piezas *Sin título*, realizadas en 1990, de iguales dimensiones y destruidas ambas por el propio artista, acogen esta estructuración compositiva donde los puntos se establecen como partes independientes pero que, establecidos sobre un mapa de huellas que simulan pliegues, adquieren un sentido vinculante.

■ Su sistema de signos se va a abrir en *Lenguaje* (1990) al empleo de la letra. Pero la grafía que utiliza Ciria en esta obra aparece violentada por una textura rota que sin embargo nunca elimina la posibilidad de identificación. Un matiz que altera la piel de esta letra-signo que, en su plenitud, hubiera sido impersonal en su forma. Su disposición sobre el soporte impide que surja el sonido de su lectura, permitiendo solamente algún ocasional gruñido inarticulado. Intuimos un mensaje cifrado, a modo de puzzle irresoluto, que enlaza con el interés del artista por otorgar a los elementos constitutivos de la obra pictórica la capacidad de modificar su sentido. Lo que Ciria despliega aquí es una alteración del orden lógico de la escritura, una experimentación que niega a las letras su capacidad comunicadora tradicional, algo que viene resaltado por la opacidad de un fondo donde prácticamente ha quedado suprimido la nítida variación textural que apreciamos en otras obras de este periodo.

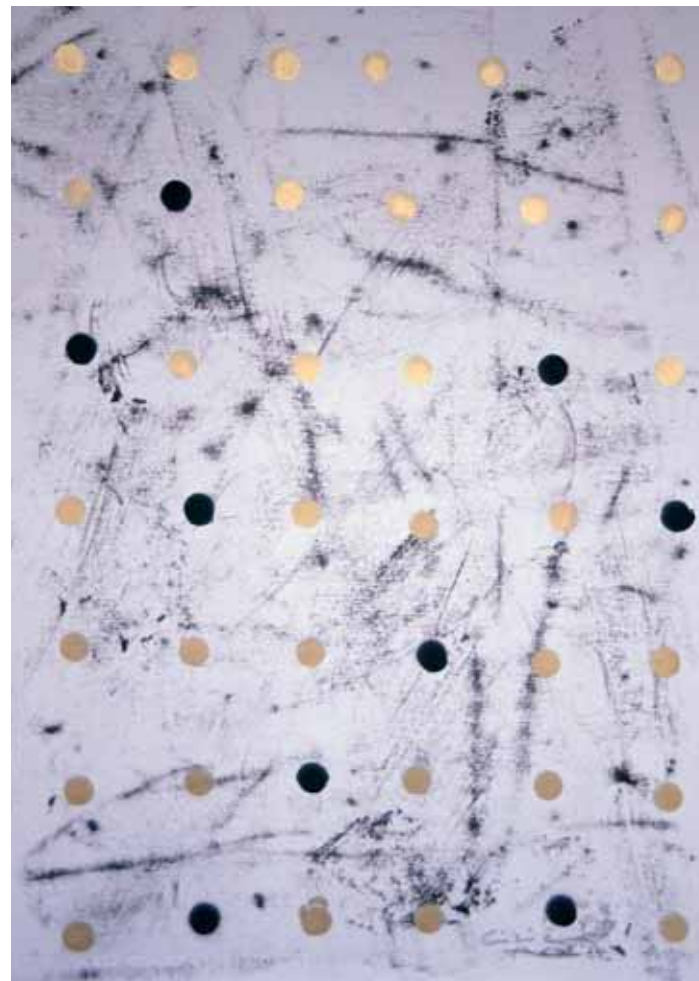
■ Pero el elemento clave que modula la poética compositiva de Ciria sigue siendo la compartimentación geométrica. Una obra como *Cuatro estaciones* (1990) acoge al menos dos variantes de todas las enumeradas por Ciria: una compartimentación simple, por variación de color, plasmada en la veladura externa que ejerce de marco

Sin título. 1990
Óleo y sintética sobre papel
70 x 50 cm.
(Obra destruida)





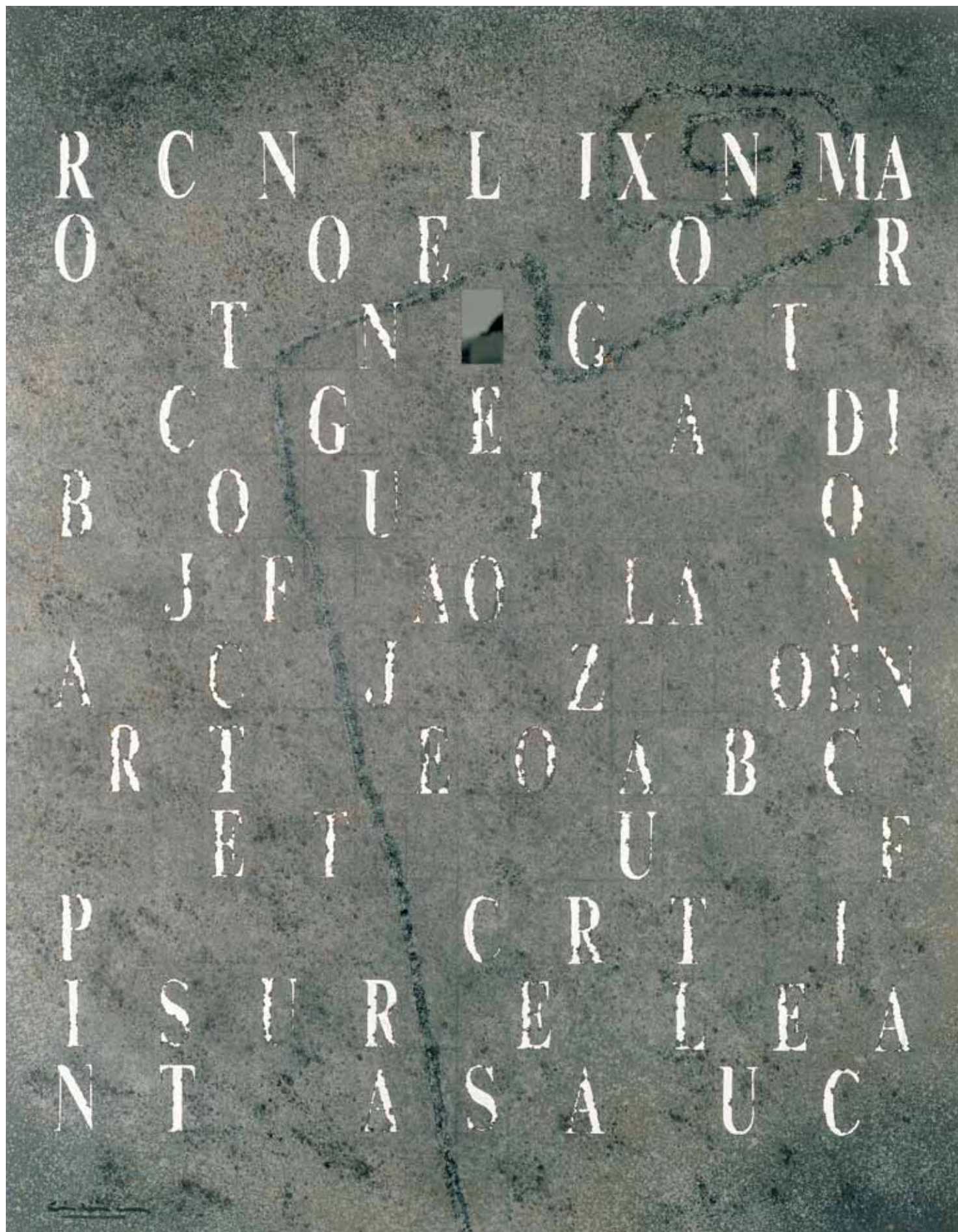
Sin título. 1990
Óleo y sintética sobre papel
70 x 50 cm.
(Obra destruida)



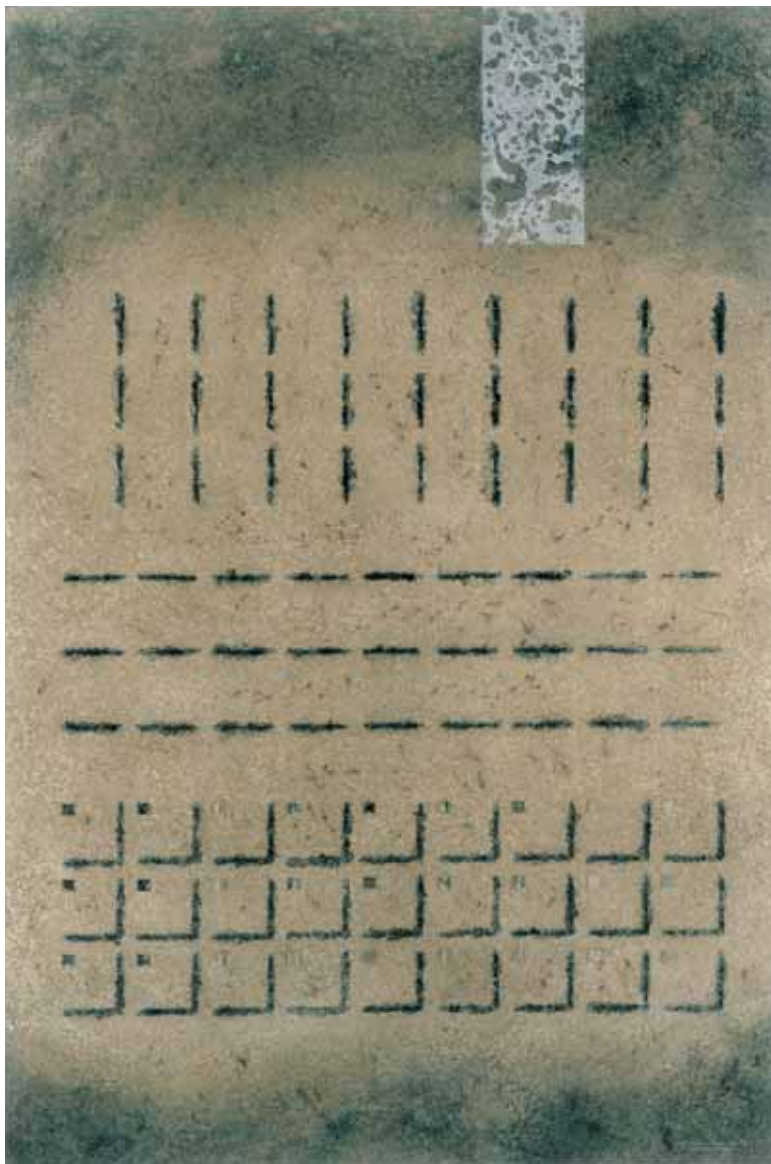
Sin título. 1990
Óleo y sintética sobre papel
70 x 50 cm.
(Obra destruida)

ortogonal de la obra, y una variación interna de color y tema, habilitada en el cuadrado central. A través de ambos elementos Ciria introduce nociones que alteran la frialdad geométrica sin deshacer la firme construcción organizativa. De este modo, ya a principios de los años noventa, Ciria demuestra una manera propia de reelaborar el legado vanguardista y, concretamente, desinfla la insistencia en valorar el cuadrado como espacio de una retórica mínima.

■ Como Schwitters, Ciria entiende que todo arte se basa en el ajuste, manipulación y combinación de un número determinado de elementos pictóricos, entre los que se cuenta el propio soporte. En *Espiral* y *Ojos*, piezas de 1990, Ciria apunta hacia la segunda opción o nivel conceptual y convierte las páginas centrales de una publicación —el semanario *El Punto de las Artes*— en superficie pictórica. Clement Greenberg se interrogaba al inicio de su temprano texto *Vanguardia y Kitsch*



Lenguaje. 1990
Óleo y collage
sobre lienzo
146 x 114 cm.
(Obra destruida)



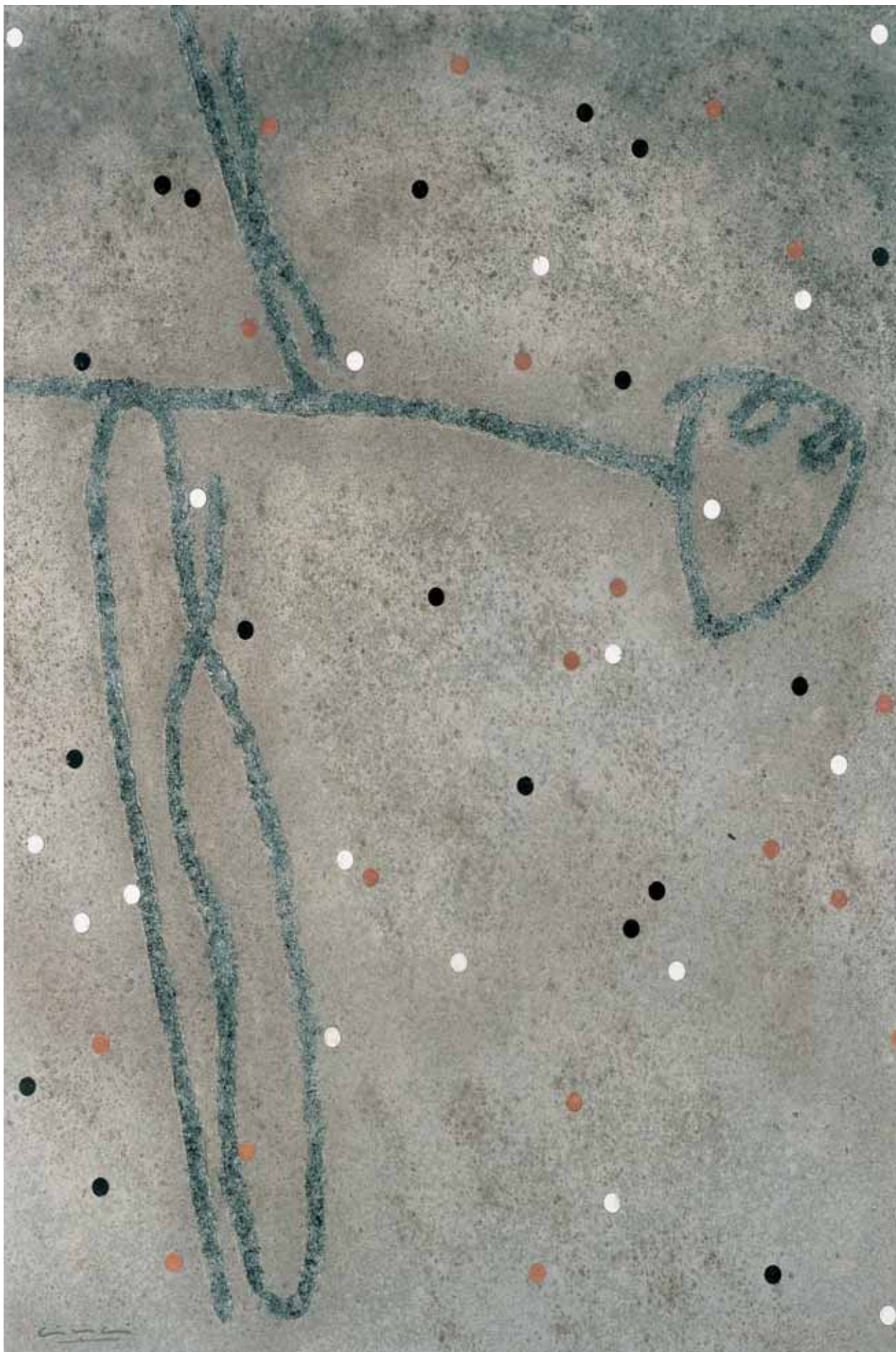
Ejercicios pre-rítmicos. 1990
Óleo y collage sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Obra destruida)

tices de un cromatismo de tonos grises, cobrizos y marrones. Por otro, se incorpora la sobriedad de unas nítidas estructuras geométricas que se imponen sobre el fondo tratado y adquieren un carácter monumental. Estas formas bien pueden integrarse en la formulación textural general, así en *Agua transparente*, o acoger su propia variación temática, como ocurre en *Ventana geométrica*. En ambos casos, la compartimentación está dominada por un tenso equilibrio, pero la poesía de su fina factura y la lentitud de contemplación a la que invitan sus jugosos matices atemperan el frío rigor analítico de la composición.

(1939) acerca de una civilización que produce de manera simultánea “una pintura de Braque y una cubierta del *Saturday Evening Post*”¹³. Siguiendo esta reflexión sería tentador analizar la integración llevada a cabo por Ciria como una reflexión sobre el universo de los *mass media* y su relación con los recursos visuales procedentes de la *alta cultura*. Sin embargo, otra vez es la compartimentación compositiva y la configuración global de la imagen lo que parece estar en la base de ambos collages. El sobrio diseño del semanario, compuesto a base de columnas, fotografías y anuncios que siempre mantienen un carácter ortogonal, proporciona una retícula a partir de la cual establecer un diálogo con la mancha. Las formas impresas del papel proporcionan a la compartimentación aquella *certeza* que Braque veía en el *collage*¹⁴, y que en el caso de Ciria responden a una apertura hacia la posibilidad inefable de señalar el recorrido de la mirada.

■ *Espiral y Ojos* son, sin duda, dos obras excepcionales en este momento de la investigación creativa del artista por la solución reticular planteada, ya que Ciria, en los primeros años noventa, buscará definir los límites de la materia mediante la señalización de márgenes modulares dentro de la propia pintura. En este proceso, el colorido de propuestas anteriores se verá eclipsado por gamas oscuras, como si la temperatura tonal hubiese quedado asfaltada por la inquietante presencia de texturas atmosféricas.

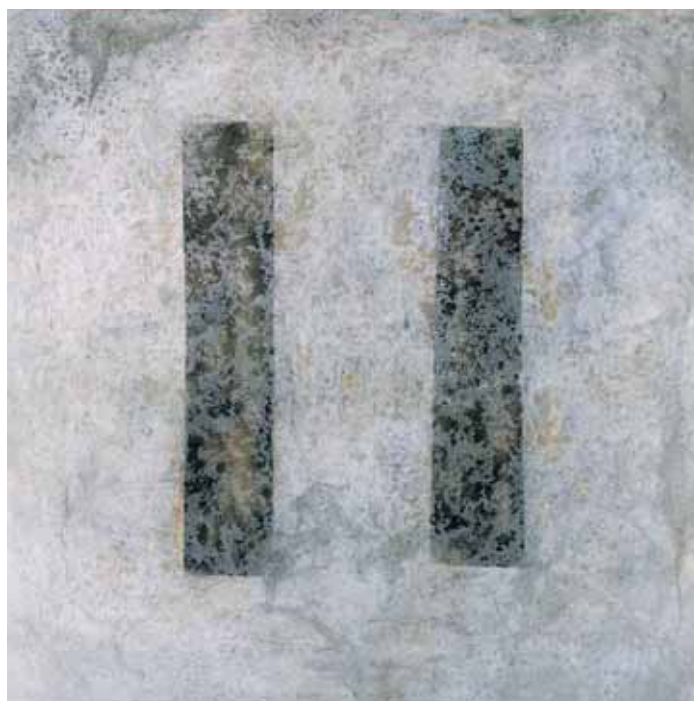
■ En 1991 lleva a cabo una serie de piezas donde estas pautas ya se han concretado plenamente: por un lado, la técnica de la repulsión distribuye azarosamente los ma-



Muñeco. 1990
Óleo y collage sobre lienzo
146 x 114 cm.
(Obra destruida)

¹³ GREENBERT, C. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁴ “El pintor que deseara hacer un círculo, sólo dibujaría una curva. Su experiencia podría satisfacerle, pero dudaría de ella. El compás le daría certeza. Los *papiers collés* en mis dibujos también me dan una certeza”. (Declaración de Braque publicada en 1917 en el diario *Nord-Sud*; tomado en DE MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX.*, Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 57).

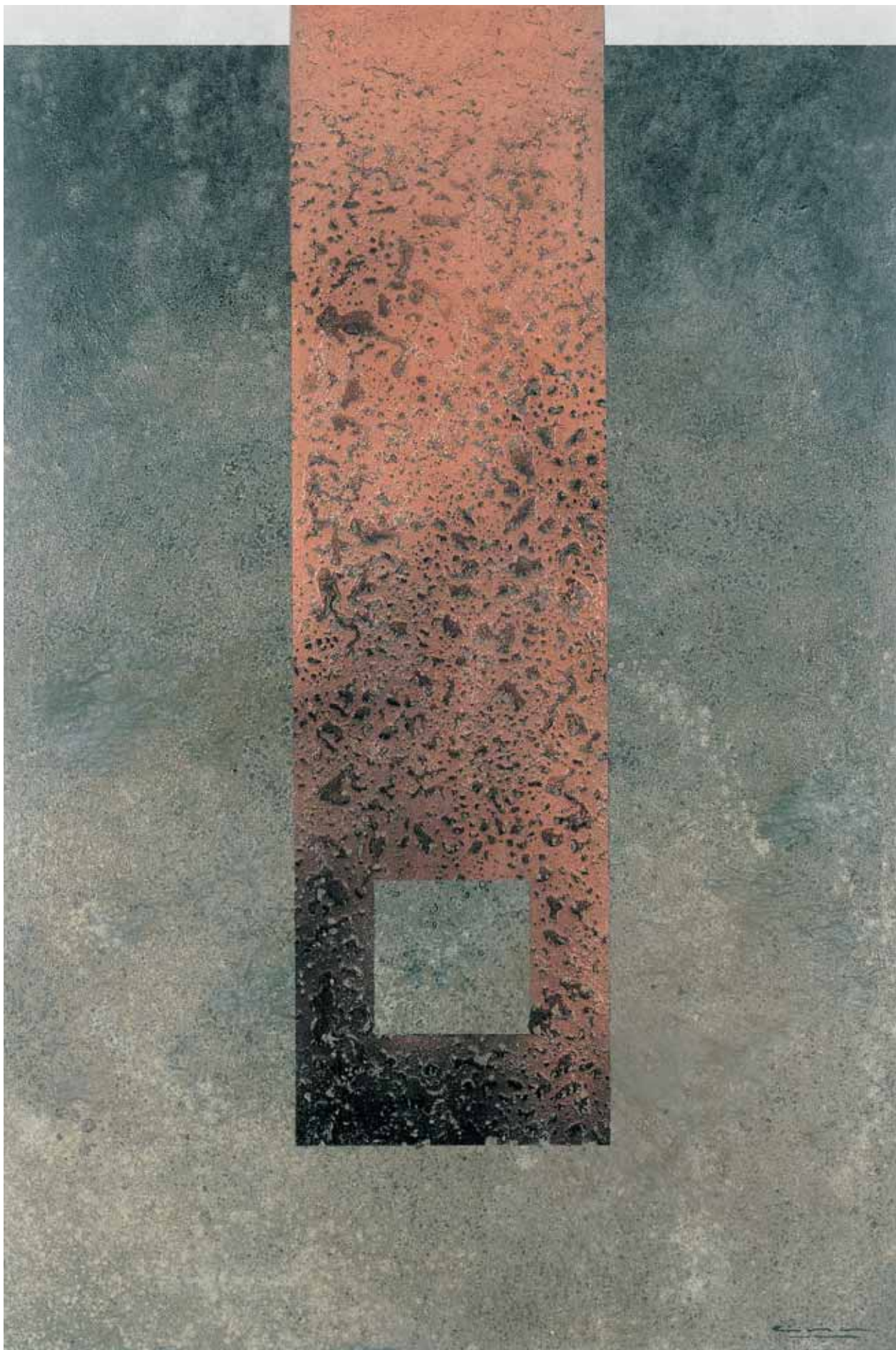


Acto, repetición, R. 1991
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Madrid)

Agua transparente. 1991
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm.
(Colección particular, Madrid)

Fénix oscuro. 1991
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm.
(Colección particular, Madrid)





Ventana geométrica. 1991
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección del artista)

Existe un origen casi mítico en la crisis de las vanguardias, antes incluso de que éstas existieran: nos referimos a la afirmación de Hegel de que el arte como tal, o al menos su plasmación más elevada, había llegado a su fin como etapa histórica; en cierto sentido, había perdido su verdad y su vida. Con esta reflexión, el pensador anticipará una problemática específica de lo contemporáneo, que empezará a vislumbrarse desde aquella época de feliz ruptura que abrieron las primeras vanguardias. Se formulará entonces una historia de continuo progreso donde cada nueva orientación se verá superada en un breve marco temporal ante el peligro de convertirse en dogma. Como ha señalado Álvaro Negro: “La vanguardia devino en la zofrénica paradoja del envejecimiento prematuro: lo nuevo se convertía en tradición casi *en tiempo real*, es decir, en el comienzo de toda vanguardia está implícito su final”¹⁵. En concreto, los treinta primeros años del siglo revelan de forma muy ilustrativa un discurrir inusitado hasta entonces de tendencias, manifestos y ensanchamiento del territorio artístico, y que se verá culminado ya en los años cincuenta por toda una generación de artistas abstractos.

primeras variaciones: serie “europa”

■ La nueva abstracción desarrollada durante los años noventa del pasado siglo, momento en el que se sitúa el arranque de José Manuel Ciria dentro de esta poética, ha delimitado su territorio, según Mercedes Replinger, “entre el reduccionismo de la pintura monocromática y la herencia envenenada de las vanguardias históricas, que presupone e impone para la historia del arte una línea continua que no se puede interrumpir”¹⁶.

■ La incorporación de Ciria al universo del lenguaje plástico no objetual se traza como una búsqueda irregular¹⁷ de la resolución visual de un plan en parte premeditado a través de sus cinco componentes fundamentales, ámbito donde realmente va a encontrar la reformulación crítica de todos aquellos conceptos de la vanguardia que le interesan. De este modo, tanto su automatismo de base surrealista como su modelo deconstructivo de la imagen abstracta moderna surgen de una lúcida autoconciencia de aquello que valora irónicamente como el arte de hoy: “en el fondo una sombra borrosa respecto al suscitado por los grandes movimientos de vanguardia”¹⁸. Por eso, su utilización de la materia en expansión *libre* y de la retícula del orden geométrico no es sólo la recuperación de las dos líneas fundamentales del arte del siglo XX, sino que a través de sus estrategias de interrelación y combinatoria busca una salida al relato ortodoxo de la vanguardia. El artista llega a esta resolución a través de un conocimiento autodidacta y lúcido de la modernidad visual, y halla un camino alternativo que presiente, tras diversos intentos, óptimamente acondicionado para un proyecto consistente en despejar todo un conjunto de incógnitas diversificadas.

■ En constante tensión no sólo con la tradición vanguardista, sino con los planteamientos que definen su propia obra, Ciria quiebra la posibilidad de un gran relato lineal. Las aristas de su discurso

¹⁵ NEGRO, ÁLVARO. “El fin del fin de la pintura”, en *Sky Shout. La pintura después de la pintura*. Santiago de Compostela, 2005, p. 125.

¹⁶ GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op.cit.*, p. 67.

¹⁷ Es decir, no se trata de un desarrollo lineal estricto, sino una investigación en la que conviven diferentes desarrollos paralelos, giros, crisis e inflexiones. El mito de la coherencia del discurso artístico ha sido superado por un concepto distinto: la coherencia se establece como una interrelación entre el creador y su deseo. No existen leyes externas al proceso creativo que señalen los hitos del camino que el artista debe seguir, aspecto al que se refirió Lionello Venturi en su *Historia de la crítica de arte*, G. Gili, Barcelona, 1982: “El juicio de la obra de arte no se contradice por ninguna ley extraña a la personalidad. Por consiguiente, la personalidad artística es considerada como ley de sí misma”.

¹⁸ CIRIA, J.M.: “Pesadilla antes de Halloween. Incendiario cuento otoñal”, en *Intersticios*. Fur Printing, Madrid, 1999, p. 33.



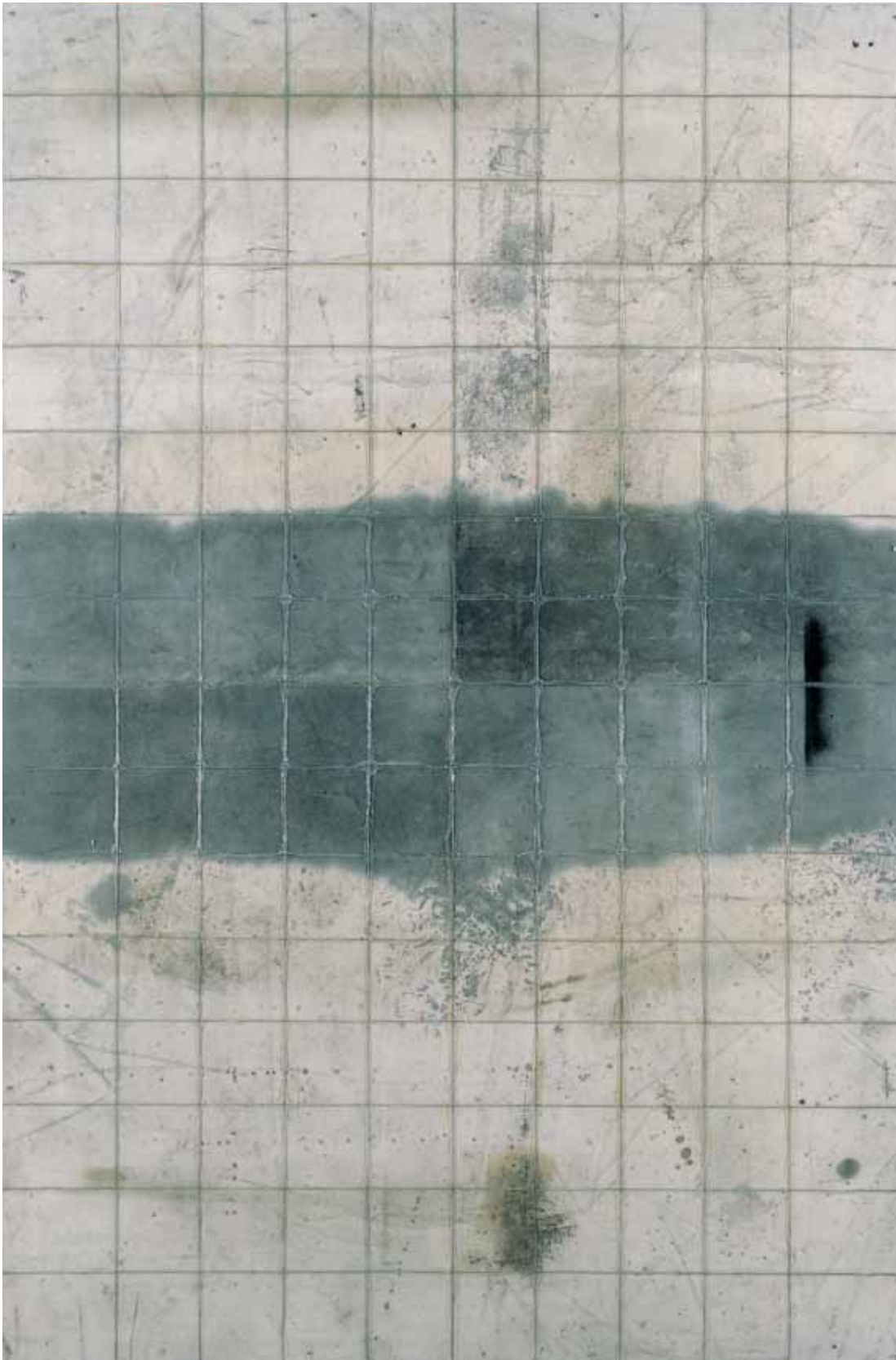
Ventana día gris. 1991
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección del artista)



Retícula. 1991
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm.
(Colección particular, Madrid)

intelectual y pictórico quiebran cualquier intento de reducción que queramos imponer para favorecer un análisis sencillo de una trayectoria tan intensa, y aún en los momentos de mayor uniformidad estilística. Las afinidades y recurrencias que encontramos en las diversas etapas de su producción nunca subrayan la clausura de su trabajo en un ámbito determinado de su ímpetu creador.

■ Entre 1991 y 1992 bajo el epígrafe “Europa”, José Manuel Ciria lleva cabo una serie de piezas que desvelan la vulnerabilidad de las estrictas categorizaciones. A primera vista, una obra como *Ventana día gris* (1991) podría parecer enteramente abstracta, a pesar de su título descriptivo. En realidad, el entramado que forma la retícula puede evocar una reja metálica a través de la cual vemos la atmósfera oscura de un día gris. Encontramos aquí un límite ambiguo entre abstracción y figuración: la reducción cromática y el juego de verticales y horizontales, que delimitan ámbitos ortogonales, parecen apuntar a una realidad para luego negarla. Aún así, la referencia que el título describe no deja de ser legible, estrategia a la que Ciria recurrirá en



Sin título. 1992
Óleo, resina y alambre sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección particular, Colonia)



Encuentro natural I. 1992
Óleo y collage sobre lienzo
81 x 65 cm.
(Colección particular, Madrid)



Encuentro natural II. 1992
Óleo y collage sobre lienzo
81 x 65 cm.
(Colección particular, Madrid)



Nueve cuadrados. 1991
Óleo y collage sobre papel
70 x 50 cm.
(Colección familia Ciria)

Concepto de módulo. 1991
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm.
(Colección del artista)

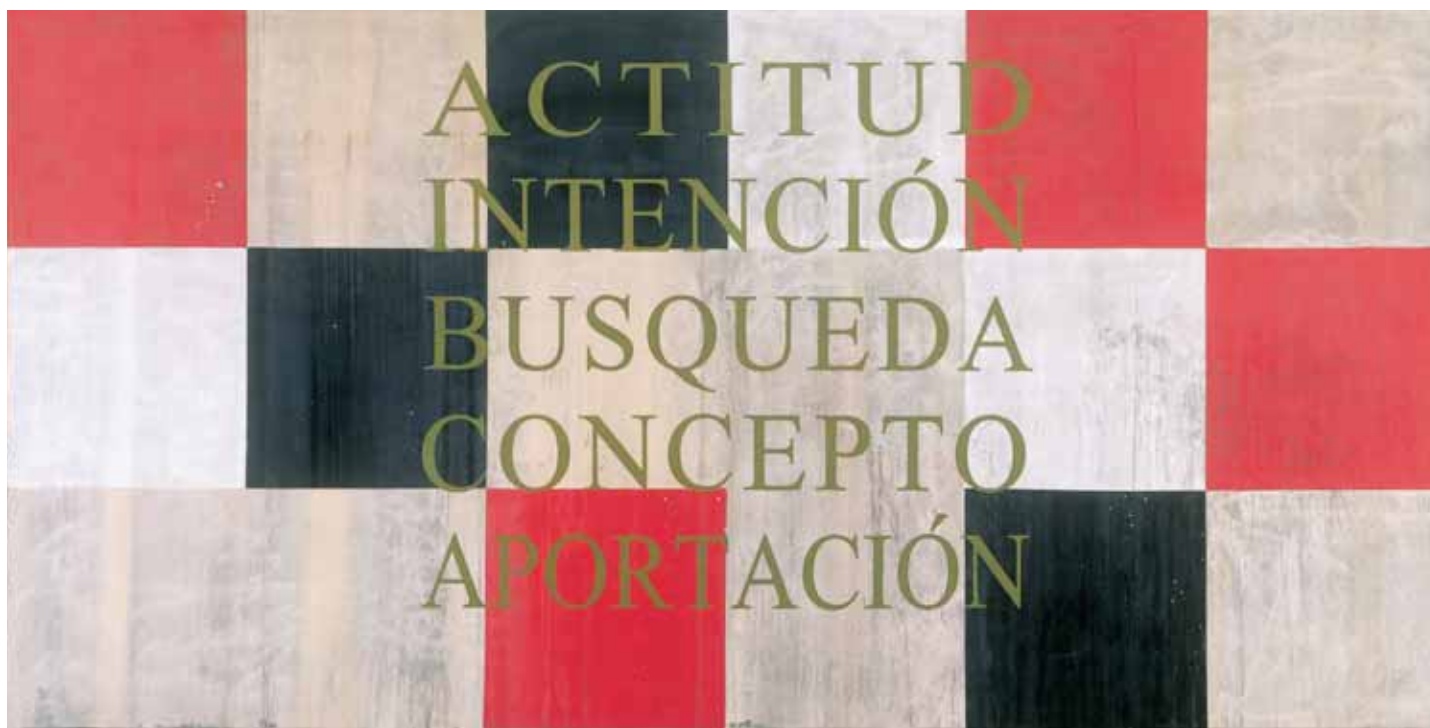
Pág. dcha.:
Sin título. 1992
Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.
(Colección particular, Madrid)



numerosas ocasiones aún cuando haya formulado los recursos claves de su propuesta abstracta más avanzada.

■ A este primer grupo de pinturas, cuya composición viene determinada por un entramado regular, pertenecen también *Retícula* (1991), *Sin título* (1992) y, con una neta variación tanto cromática como conceptual, *Actitud* (1992). Las dos primeras piezas amplían de manera progresiva los espacios cuadrangulares que nacen del corte perpendicular de unas líneas rectas que, en ninguno de los dos casos, establecen una disposición jerárquica para las manchas. En *Retícula*, éstas parecen resueltas y *organizadas de forma azarosa* (ese “azar en conserva” al que se refería Duchamp) y rompen la transparencia de la imagen geométrica, dirigiendo la atención hacia el arbitrario recorrido visual que trazan. La tensión entre la rigidez de la malla y las significativas oscilaciones acuosas





Actitud. 1992
Óleo sobre lienzo
200 x 400 cm.
(Colección del artista)

de las manchas crea un ritmo paralizado, un tiempo que ha quedado en suspenso al ser atrapado por una austera tela de araña.

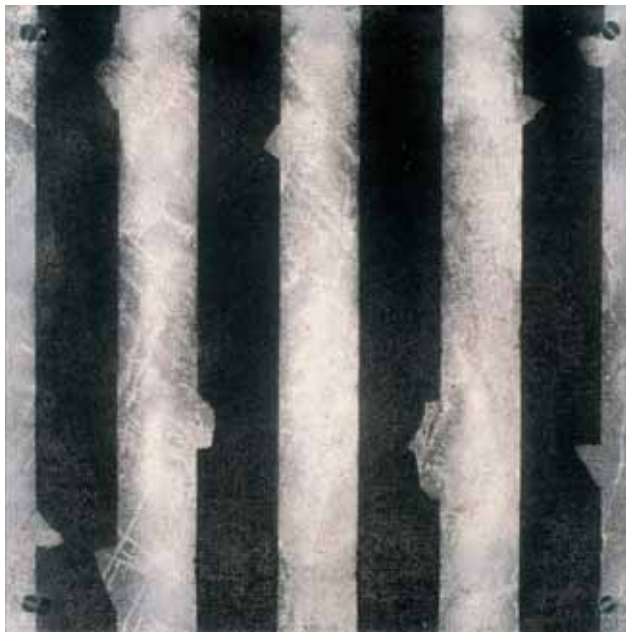
■ *Sin título* multiplica la fragmentación de la estructura geométrica y depura los recursos expresivos. Las diversas manchas que aparecían de manera aleatoria y compensada en la pieza anterior parecen haberse unificado en una franja central, de perfil titubeante pero de aspecto regularizado. Por otro lado, Ciria incorpora un recurso expresivo que refuerza todavía más la delimitación del componente azaroso: la traza geométrica pintada es sustituida por una real, construida por alambre, y que separa definitivamente al espectador de una masa cromática ya de por sí *poco atractiva* en su temperatura¹⁹.

¹⁹ "Abundan en las pinturas de entonces las tonalidades cenicientas y otras poco atractivas a la vista, tales como verdes fangosos, pigmentos oleaginosos que adquieren el color del aceite industrial, etc." (ABAD VIDAL, J.C. "De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas", en *Ciria, Squares from 79 Richmond Grove*, 2004, p. 77).

■ Todo lo contrario de *Actitud*, donde el rojo y el azul, en campos de color plano, conviven con grises y ocre matizados, así como con breves salpicaduras de blanco puro. Mantiene en esta obra una rígida estructuración geométrica, pero las pretensiones son distintas, y de ahí la diferencia formal y, sobre todo, conceptual que adivinamos. Cinco palabras se superponen, rotundas, a la compartimentación de este lienzo de gran formato: "Actitud, Intención, Búsqueda, Concepto, Aportación". Cinco claves que parecen querer resumir con orgullo las líneas de trabajo que Ciria ha desarrollado hasta el presente momento, donde su obra empieza a ser

valorada y su presencia reclamada en cada vez más numerosas exposiciones individuales y colectivas²⁰.

■ En esta época, los referentes suprematistas se mantienen con nitidez en parte de su producción. Una pequeña pieza, de veinte por veinte centímetros, *Sin título* (1991), nos aproxima a una abstracción geométrica radical y sin referencias a la realidad externa. La obra se inspira en las distintas versiones de *La cruz negra* que Malevich desarrollará durante los años veinte del pasado siglo, y que servirán al artista como punto de partida para reflexionar sobre un arte que existe en virtud de sus rasgos independientes. Ciria admira la reconceptualización llevada a cabo por el artista ruso y valora la *desconfianza en el ojo* proclamada por el credo suprematista²¹, pero se aleja de la férrea disciplina geométrica de Malevich para llevar a cabo una lectura deconstructiva vigorosa. Como si de una representación en negativo se tratase, Ciria cambia la tonalidad de la cruz y el fondo por sus contrarios; por otro lado, si la paleta está reducida al blanco y al negro, la factura es aún más heterogénea que en la obra del artista ruso: el óleo y la emulsión han trabajado para desequilibrar el sentido trascendente de la cruz suprematista y la estricta resolución de su concepción geométrica. De este modo, Ciria convierte la contundente composición de Malevich en “un icono voluntariamente anónimo, sin título, tal y como corresponde a una reliquia que ha perdido su referencia histórica para convertirse en símbolo de un *comentario*, casi obligado, de la modernidad. Las cruces de Ciria ilustran el escepticismo moderno frente a los iconos formalistas, mediante la ironía, pero también, mediante la representación de la vulnerabilidad de la geometría. Dos estrategias: ironía y vulnerabilidad, como mecanismos para la desmontar la rigidez inflexible de la geometría formalista”²².



Sin título. 1991
Óleo y sintética sobre lienzo
20 x 20 cm.
(Colección particular, Madrid)

Sin título. 1991
Óleo y sintética sobre lienzo
20 x 20 cm.
(Colección particular, Madrid)

²⁰“(…) Los títulos de las obras son un referente en Ciria, una “Actitud”, como ese cuadro de dos por cuatro metros pintado en 1991 que explica los inicios serios y conscientemente emancipados de un “autodidacta”, dicho con toda ironía, que llevaba siete años exponiendo y especulando manierismos con secuencias importantes hacia unas señas identificables, cada vez más definidas, entre las individuales de París en 1984 y la sevillana de 1987, y la exposición en la galería Al.Hanax de Valencia en 1991, donde Ciria es ya alguien a tener en cuenta”.
NUÑO DE LA ROSA, P. “Yo he trazado en el muro de tela una ventana”, en *José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, y CAM, Alicante, 2003, p.159

²¹TATLIN, V.: “Formas artísticas e intenciones utilitarias”, en AA.VV. *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Turner, Madrid, 1979, p. 300.

²²GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op.cit.*, p. 95.



El uso de la palabra. 1992
Óleo y collage sobre lienzo
133 x 50 cm.
(Colección Juan Estefa, Madrid)

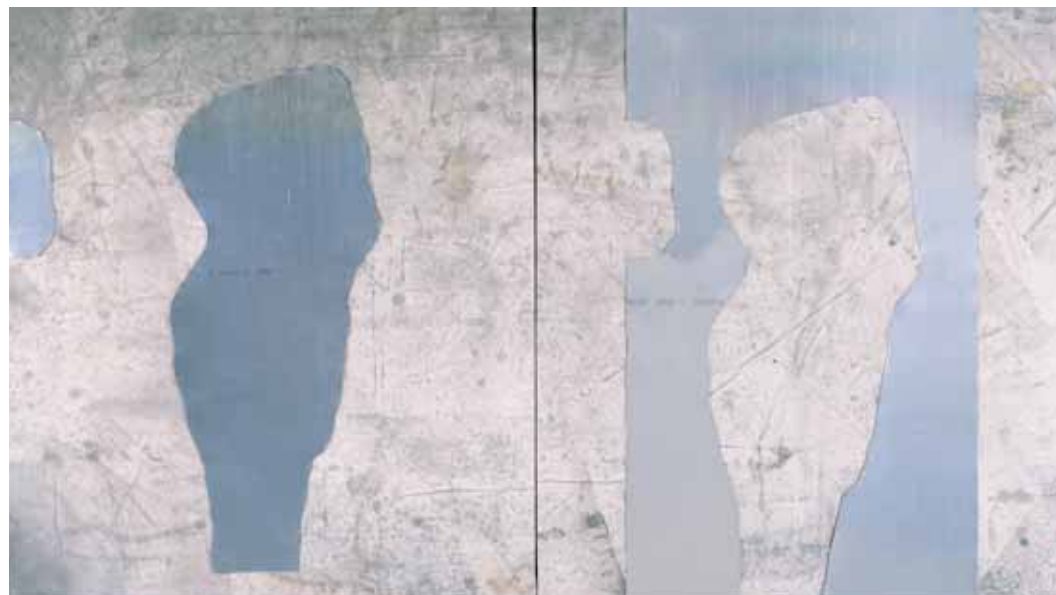
Lleno y vacío o la idea de Matisse
1991
Óleo y aluminio sobre lienzo
81 x 65 cm. c/u.
(Obra destruida)

²³ KRAUSS, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 170.

■ No existe en Ciria la rehabilitación de un ideal vanguardista, como tampoco se trata de un mero saqueo y reciclado de determinados modelos estéticos modernos. Su análisis del lenguaje suprematista debe ser visto como parte de un proceso de investigación personal, una interrogación interna cuya profundidad parece remitirnos a las reflexiones de Rosalind Krauss sobre el culto a la originalidad en las vanguardias y la posibilidad de un futuro donde surja todo aquello que había sido reprimido: “Miramos el origen de la modernidad desde una perspectiva nueva y extraña y lo vemos dividirse en reproducciones infinitas”²³.

■ Como una nueva variable formal dentro de la serie surge un conjunto de obras donde la mancha informe adquiere mayor presencia que en piezas anteriores. De hecho, el enjundioso contraste entre mancha y geometría queda ahora reducido a la incorporación de un pequeño fragmento cuadrangular de papel pegado sobre el libre desarrollo del óleo, con un austero abanico cromático elaborado con grises, verdes, ocre, cobrizos y amarillos. *Texturas y límites* (1991), *Encuentro natural I* (1992), *Encuentro natural II* (1992), y *El uso de la palabra* (1992) se corresponden con este modo de actuación.

■ Por otro lado, frente a la valoración de la geometría como elemento depurado que busca la simplicidad y el orden a través de una reducción del contenido formal al límite, Ciria abre una herida en su registro. Estos papeles pegados muestran un perfil tembloroso o bien una grieta accidental que actúa como un eco del registro libre que ocupa la mancha. Una geometría insegura, sumergida en el poder emergente de la materia en extensión, su disolución acuosa, y las fluctuantes relaciones entre textura y estructura. Un error calculado que se había convertido ya en el tema central de *Sin título* (1991), donde la estricta sucesión de bandas verticales negras y blancas era dinamizada por la ma-





Texturas y límites. 1991
Óleo y collage sobre lienzo
80 x 80 cm.
(Colección particular, Madrid)

tización textural cromática pero también por los quiebros irreparables que las formas geométricas acogían en su desarrollo.

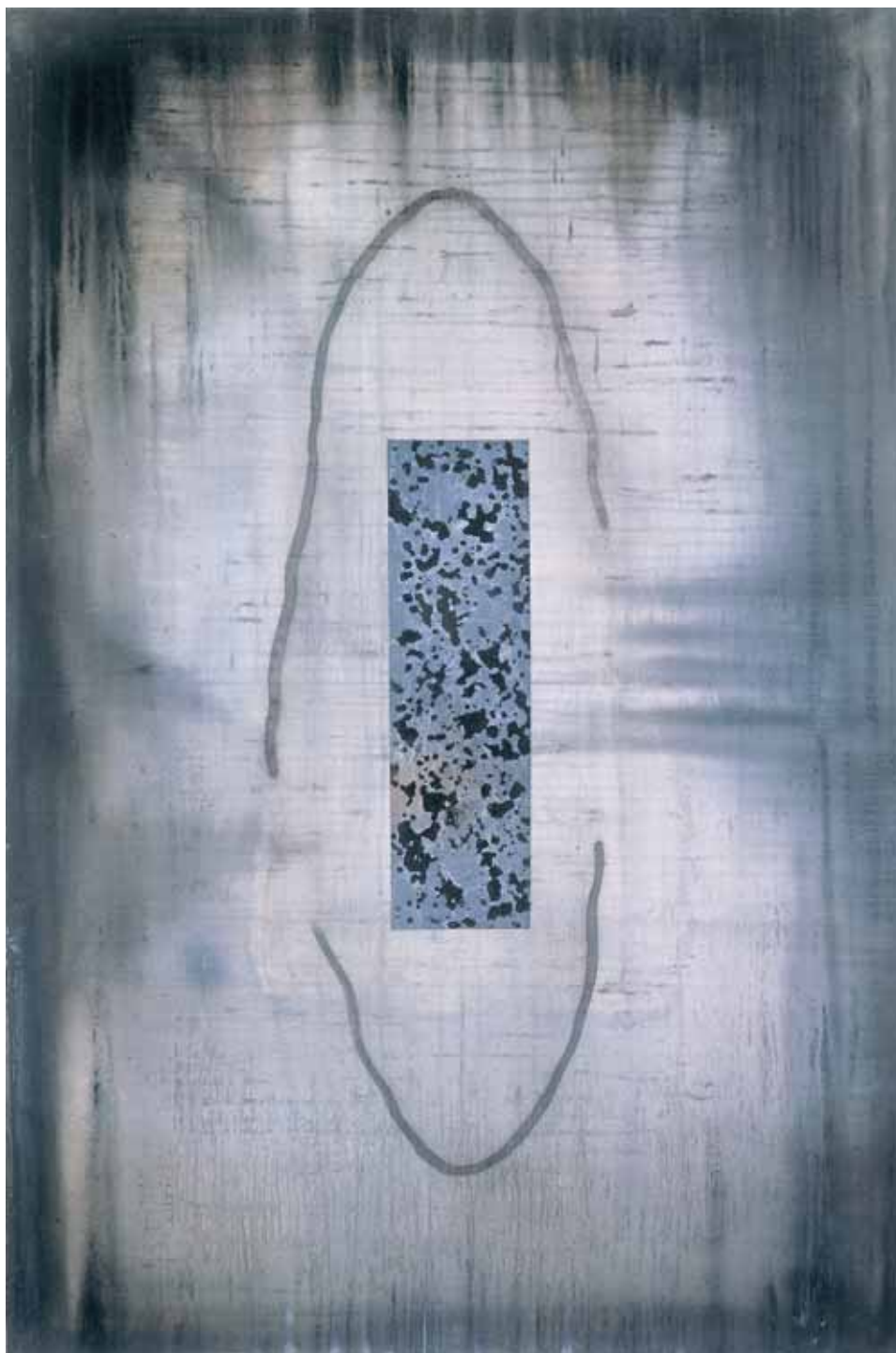
■ La diversidad en la expresión plástica de Ciria en este momento de su producción ha sido analizada como una *profunda crisis de sus imágenes*²⁴ en los momentos previos a la definición de una resolución definitiva. Un punto álgido de este planteamiento heterogéneo, que parece querer apurar todas las posibilidades antes de modular su camino hacia un gesto definitivo, lo encontramos en *Límite, círculo y retícula* (1992). Destruída por el propio artista, tal vez por la difícil integración de los tres niveles enunciados en el título, esta pieza se aleja bastante de la producción ulterior de

²⁴ “El decisivo programa teórico de reflexiones tipológicas sobre las potencialidades de la plástica de nuestro pintor se gestó sin embargo en momento de profunda crisis de sus imágenes. Su plasmación no obedecía en absoluto a ninguna forma de la experiencia eufórica codificada en un conjunto de resultados felices, sino por el contrario a un registro, incluso exasperado, de las “fuentes” de la operatividad plástica, revisadas como punto de apoyo inicial y necesario dentro de un intenso debate íntimo de originalidad, que conocía por entonces en el desasosiego creativo de Ciria sus abismos más ciegos” (GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op.cit.*, p 90).

Límite, círculo y retícula. 1992
Óleo y malla metálica sobre lienzo
200 x 200 cm.
(Obra destruida)



José Manuel Ciria, pero muestra con claridad su constante interés investigador. La malla metálica crea dos tipos de subdivisión (en su totalidad, con respecto al conjunto compositivo, creando dos campos simétricos, y en su interior, con una retícula transparente), y una drástica trabazón con la mancha posterior que define el casi imperceptible círculo. Con todo, la fractura definitiva de la imagen global acontece en el margen izquierdo a través de una mancha de recorrido irregular, oscura y rotunda, cuya intensidad altera el equilibrado efecto sensorial conseguido con la integración de malla metálica y lienzo. Una obra que en cierto sentido resume una actitud que hasta ahora hemos vislumbrado y que veremos con insistencia en siguientes capítulos: me refiero al interés de Ciria por avanzar a través de los caminos incómodos, complejos y fragmentados.



Sin título. 1991
Óleo y sintética sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección del artista)

El año 1992 puede establecerse como un hito que marca una parada importante en este trayecto, ya que acontece el encuentro de José Manuel Ciria con el que a partir de ahora será el soporte privilegiado de su obra: la lona plástica. Consciente de que cada material impone un planteamiento específico, hecho que le lleva a obviar el postulado tradicional de la *invisibilidad de la superficie*, el artista experimenta con las posibilidades que ésta le ofrece. 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 llegarán a configurar un orden geométrico que el artista integrará en el proceso pictórico. Dentro de lo que él mismo ha denominado *niveles pictóricos* asume ahora el tercer enunciado, ese soporte encontrado que posee una memoria de su envejecimiento, y cuyo encuentro, como pasó ya como la técnica de la repulsión, surge otra vez de un encuentro casual²⁵.

objetos y sombras

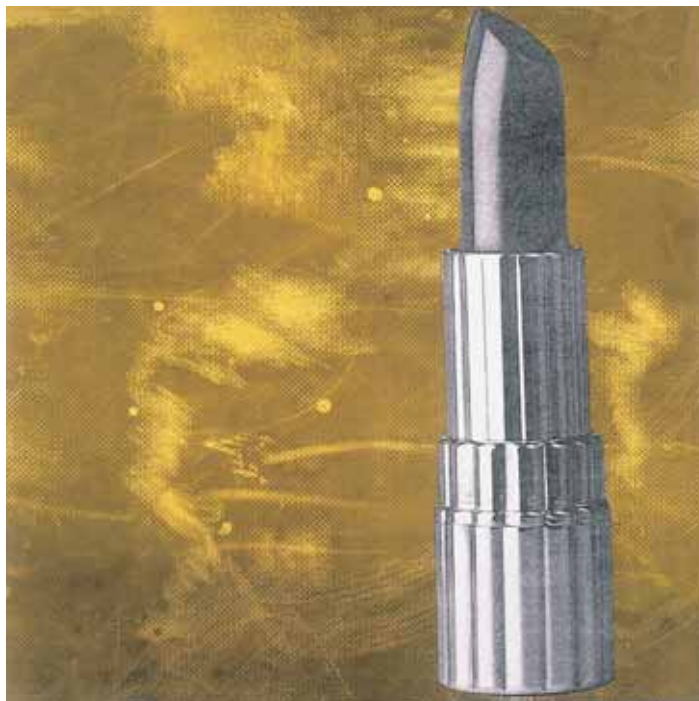
■ Mantener el paso del tiempo, trabajar con él, activar la mirada del espectador y resaltar su historia durante los capítulos anteriores del propio proceso creativo, revela una estrategia clave desarrollada por el artista: asimilar parte de aquello que ha vivido el soporte antes de su valoración como 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.

■ En sus primeros trabajos sobre lona plástica, Ciria incorpora el empleo de imágenes recortadas fácilmente reconocibles, precisamente en un momento de definitiva decantación hacia lo abstracto. La técnica del *collage*²⁶, planteada como un salto decisivo para la evolución del cubismo por parte de Picasso en 1912, adaptó materiales ajenos a las artes plásticas en un renovador juego donde la realidad y la ficción se solapaban en una búsqueda que sería ampliada por movimientos posteriores, en un proceso que desplazará la atención de la representación de los objetos hacia los objetos en sí. Será el inicio de una *lucha con la tela* que va a marcar el posterior de muchos artistas del siglo XX, desde los rusos Malevich y Tatlin, hasta Pollock a mediados de siglo.

■ Surgen ahora obras como *Palabra, color y sangre*, *Sencilla historia de amor* y *Todos escondidos*. Pero, ¿por qué recuperar el objeto? Podemos deducir que hay en la serie “El llanto desnudo” (1991-1992), a la que estas piezas pertenecen, un anhelo permanente por contradecir una línea argumental unificada, una voluntad de hacer de la mezcla heteróclita de elementos dispares el reflejo de sus inquietudes formales. Esta libertad es entendida desde la mezcla de idiomas, que le llevará a seguir profundizando sobre las posibilidades de la mancha abstracta y la contundente yuxtaposición de elementos figurativos procedentes de lo popular. En *Sencilla historia de amor* un pintalabios es

²⁵ “Un día fui a ver a un amigo a Legazpi, y a la vuelta, mientras iba caminado, descubrí una tienda de instalar y arreglar lonas de camiones con una lona enorme, amarilla, gigantesca, en la puerta. Fue verla y sentí el flechazo. Entré en el sitio, convencí al dueño de que me vendiera aquella lona, que el taxista y yo colocamos enrollada en la vaca del taxi. Me la llevé a mi taller de entonces, que era pequeño, y comencé a experimentar cortando trozos de aquella lona. Aquel encuentro fue el punto de partida para todo mi trabajo sobre lonas”. (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. 37).

²⁶ Acerca de la importancia del collage en el universo plástico de la modernidad ver CIRLOT, L. *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona, Ariel, p. 5: “El hecho de tomar un objeto cualquiera del entorno cotidiano del artista, para insertarlo en una pintura o en una pieza tridimensional, comporta toda una revisión del hecho artístico en sí”.



Sencilla historia de amor. 1992
 Acrílico y collage sobre lona plástica
 30 x 30 cm.
 (Colección particular, Madrid)

Todos escondidos. 1992
 Acrílico y collage sobre lona plástica
 30 x 30 cm.
 (Colección particular, Madrid)

Pág. dcha.:
Palabra, color, sangre. 1992
 Óleo y collage sobre lona plástica
 130 x 130 cm.
 (Obra destruida)



concebido como único signo en una secuencia de calidades heterogéneas, espacio que acentúa la rotundidad de una figura que, sobredimensionada, adquiere un carácter arquitectónico, como una soberbia torre metálica de acentuado carácter fálico.

■ Si bien Ciria adapta en esta serie formulaciones visuales propias del vocabulario del pop Art, como la temática superficial extraída de la publicidad o el paradójico tamaño épico empleado por artistas como Rosenquist, tanto el pintalabios o el dedal que protagonizan estas composiciones pueden ser apreciados más allá de su significado utilitario por la belleza que emana de la pureza de la geometría que los definen. Por otro lado, su perfil ha sido recortado y pegado sobre una superficie de manchas irregulares que en su desarrollo ha admitido diversos niveles de control y expansión. Al mismo tiempo que inquietante, esta obra es astuta por su contraste de calidades visuales: se establece una lucha entre el temperamento expresivo del fondo y el enfriamiento objetual del elemento recortado, una lucha calladamente agresiva, que hace de la imposibilidad de integrar elementos disímiles la garantía de una pintura *flotante*, que rechaza cualquier tipo de encasillamiento estilístico.

■ El sentido o significado que quiera darse a las figuras recortadas y pegadas sobre la lona pintada debe tener siempre en cuenta una función que va más allá de lo iconográfico: pueden actuar como contrapunto visual o bien como instrumento ordenador de la resolución compositiva. En concreto,



Hablando de pintura. 1992
 Acrílico y collage sobre lona plástica
 30 x 30 cm.
 (Colección particular, Madrid)



Capacidad de volar. 1992
 Acrílico y óleo sobre lona plástica
 195 x 130 cm.
 (Colección del artista)



los dedos que se superponen de manera ordenada sobre el fondo de *Todos escondidos* actúan como hitos de una malla reticular invisible, pero que nuestra mirada traza sin dificultad. En otro registro se sitúa una pieza como *Capacidad de volar* (1992), donde el artista incorpora los pliegues de la propia lona plástica al sistema organizador del cuadro, apuntando así hacia una vía de investigación más próxima a desarrollos ulteriores.

■ Pero la serie esconde una última sorpresa. Me refiero a *Hablando de pintura* (1992), una pintura clave en la evolución investigadora del pintor, donde a través de la técnica del collage ya no incorpora dedales o pintalabios, sino un fotolito del texto del catálogo donde la propia exposición

que el espectador contempla es comentada. Puede parecer que en este acto de explicar la pintura dentro del cuerpo de la propia pintura, Ciria busca intencionadamente en el espectador una suerte de complicidad, haciéndolo de alguna forma participe en la propia definición conceptual de la obra. Pero esta es una conclusión momentánea, puesto que la complejidad de esta pieza no acoge de manera sencilla un diálogo abierto con el espectador.

■ Ciria divide la composición en dos mitades no simétricas: la más angosta, acoge el fragmento del texto, mientras que la más amplia recoge el eco de esta compartimentación con una estructura rectangular. El lenguaje escrito no es aquí un código abierto, sino un elemento atrapado por la



Juego entre los ojos. 1992
Óleo y collage sobre lona plástica
130 x 130 cm.
(Obra destruida)



²⁷ GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M.
Op.cit., p. 80.

propia pintura, pero que parece luchar por mostrar su independencia: texto y pintura ocupan un mismo ámbito (la lona plástica) pero se sitúan en dos espacios compositivos distintos. Tan lejos y tan cerca, ambos elementos no pueden llegar a ser reconocidos por el espectador como un todo unificado: “mirada y palabra deben compartir el mismo lugar ambiguo que las condena a no poder reconocerse”²⁷.



Pág. izq.:

Febrero. 1992

Óleo sobre lienzo

146 x 114 cm.

(Colección particular, Madrid)

Tobago. 1992

Óleo y collage sobre lienzo

146 x 114 cm.

(Colección del artista)

Soot. 1992

Óleo sobre lienzo

146 x 114 cm.

(Colección del artista)

Paisaje Doggo. 1992
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección particular, Londres)

Pág. dcha.:
Gran reconstrucción. 1992
Óleo y collage sobre lienzo
220 x 160 cm.
(Colección Renfe)



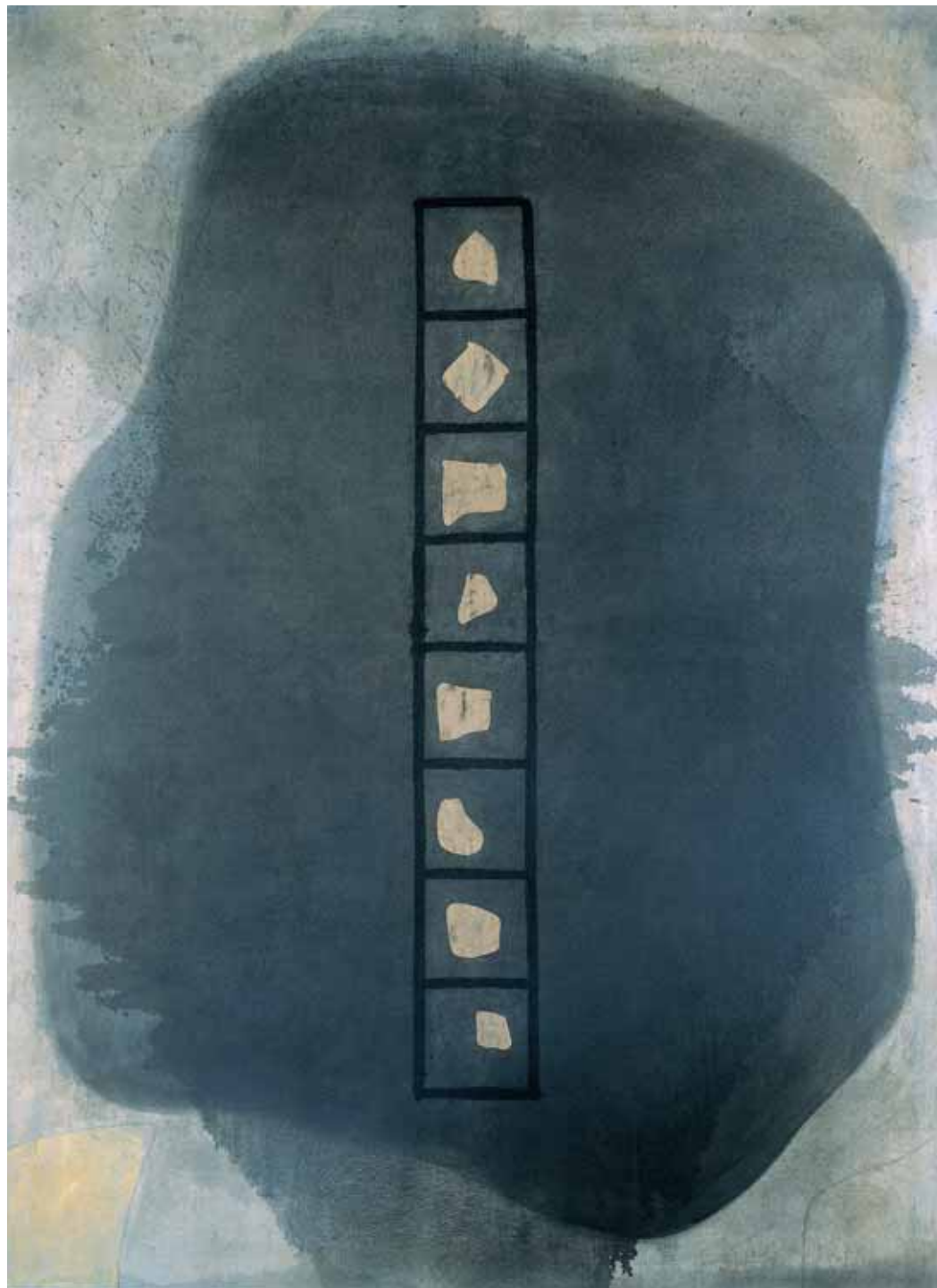


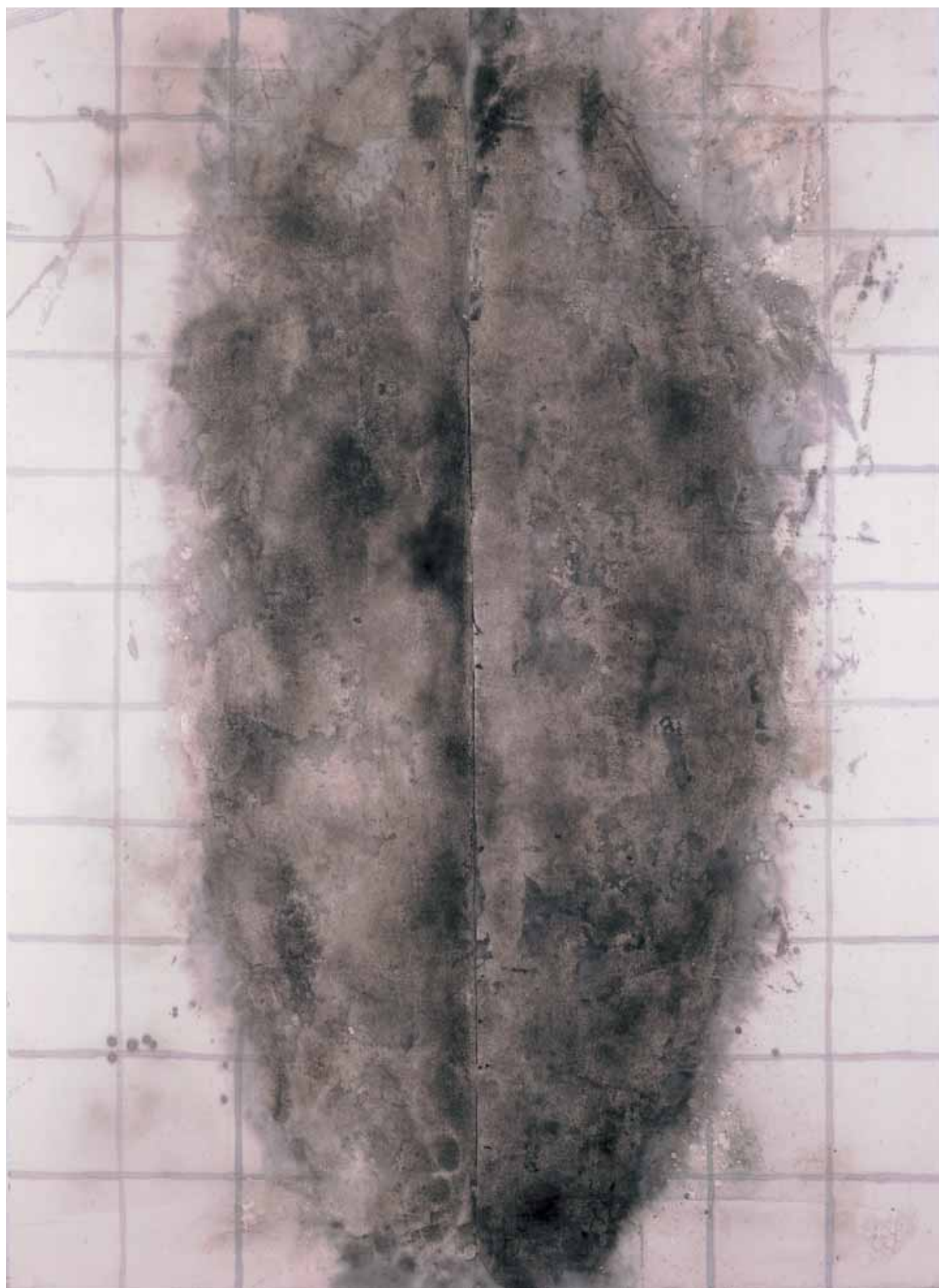


Ariel. 1992
Óleo y collage sobre lienzo
100 x 81cm.
(Colección particular, Valladolid)

El castillo de los Pirineos. 1992
Óleo y collage sobre lienzo
220 x 160 cm.
(Colección del artista)

Pág. dcha.:
Iriada. 1992
Óleo sobre lienzo
220 x 160 cm.
(Colección del artista)





Indaba. 1992
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección Gisela Toro, Madrid)



■ La pintura que Ciria desarrolla durante los primeros años de la década de los noventa no intenta buscar una salida unificada a su diversidad estilística, sino que parece complacerse en la construcción de múltiples horizontes que, sin embargo, enmarcan un mismo paisaje. Javier Maderuelo ha destacado como, pese a ese *afán antiestilístico* que él entonces apreciaba, existía una especie de aura común que caracterizaba su producción como algo salido de una misma mente ordenadora²⁸. “Sombras o maculaturas”, su nueva serie de 1992, puede ser vista como el inicio de un camino sinuoso que poco a poco se alza hacia su *climax*, momento en el que nuestro viaje puede apreciar unas características que, si bien nunca estarán constreñidas por la repetición, sí buscan la organización de una línea argumental.

■ Con respecto a “El llanto desnudo”, Ciria renuncia en esta nueva serie a los motivos iconográficos para profundizar en el juego de la mancha sobre soporte. Un juego, eso sí, profundamente serio que demuestra mejor que ninguna de las series anteriores el alto dominio de los recursos técnicos: veladuras, texturas, sutiles pinceladas, chorretones, la aplicación del goteo en los puntos exactos de la composición, invaden el soporte —ahora de nuevo lienzo, más apropiado para la elaboración de algunos de estos efectos— con la coherencia que da lo que ha sido planificado en sus esquemas básicos. Esto no quiere decir que Ciria haya dejado de lado el azar; al contrario, este elemento mantiene un carácter protagonista en su obra. Pero la perfecta integración de todos los recursos visuales, incluidos los registros geométricos que poco a poco se irán apoderando de la composición, proporcionan a su trabajo una firme arquitectura edificada únicamente con los propios procedimientos de la pintura. Cada uno de los elementos actúa como una piedra que, si cediera, derrumbaría el resto del edificio: de ahí esa sensación de que en la pintura de Ciria, aún en estas producciones tempranas, nada sobra ni falta: el artista huye de ampulosos retoricismos para concentrarse en una cada vez más apasionada elaboración de la imagen abstracta. Una imagen que nunca va a ser entendida en singular, pero que mantendrá, cada vez más, ciertos recursos permanentes.

■ La mancha es valorada en este momento como una ambigua nebulosa que parece surgir del propio soporte, casi como consecuencia de un proceso natural. Obras como *Indaba* o *Myth*, ambas de 1992, ilustran el interés por matizar una sugestiva película de tonalidad apagada, que se ha desplegado verticalmente en el centro de la composición, y que acaba teniendo la consistencia de una sombra. Es probable que este tipo de imagen de apariencia débil y etérea, como a punto de esfumarse, llevara al pintor a un intento de sujeción radical sobre el lienzo. Así ocurre en obras



Myth. 1992
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección Gisela Toro, Madrid)

²⁸ MADERUELO, Javier. “Afirmación de otra coherencia en la pintura”, en *José Manuel Ciria*. Galerías Delpasaje, Valladolid, y Ad Hoc. Vigo, 1993, p. 4.



Líneas y manchas. 1992
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.
(Colección familia Rodríguez-Pérez,
Madrid)



Stone faith. 1992
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Madrid)

como *Ariel* (1992), donde la materia pegada sobre el óleo introduce una barrera defensiva o tal vez un anclaje estructurado por medio de pequeñas manchas de color plano y contorno irregular, en abierto contraste con las matizaciones tonales del ritmo oscuro que acogen. Pero tal vez sea la gramática de *Iriada* (1992) la que mejor resuelva la estabilidad de una mancha que, ahora con mayor intensidad, parece surgir de las propias entrañas del lienzo, como humo que ha conseguido escaparse de esa fingida brecha central, fruto del pliegue que dividió en dos mitades iguales el soporte para buscar azarosamente la morfología de la mancha, y que sugiere toda una multiplicidad de experiencias: de luz, de sombra, de silencio, incluso una experiencia temporal, como proceso de una expansión detenida por la ya conocida estrategia de la retícula.

A partir de mediados del siglo XX, el tiempo aparece como un parámetro constitutivo de la naturaleza de la propia obra de arte. Con el surgimiento de las *performances*, los eventos, los *happenings*, las instalaciones y las creaciones videográficas, la temporalidad estimulará una nueva manera de pensar la producción artística. Ya con anterioridad a este desarrollo, figuras como Marcel Duchamp habían abierto una grieta en las tradicionales restricciones de la noción de arte, y sus *readymades*, (combinación de objetos de uso cotidiano expuestos como arte), obligaron a marcar un cambio radical de énfasis que, ahora, pasaría del objeto al concepto. Podríamos decir que hasta estas experiencias, la manifestación lingüística de una obra de arte debía leerse a través de aquéllos componentes que la conformaban como objeto físico; sin embargo, a partir de la asimilación de estos nuevos modelos, se iniciará una vía de investigación donde el acento se pondrá no tanto en la materialización visual como en el concepto que lo sustenta, nueva situación que ha de venir a redefinir las posibilidades de actuación del artista hacia nuevos horizontes; de este modo, y casi como un paradigma de ciertas opciones del arte contemporáneo, se invierte un proceso consolidado: ya no se reivindican las obras, sino las ideas y los procesos.

esta luz es de paso y es mortal

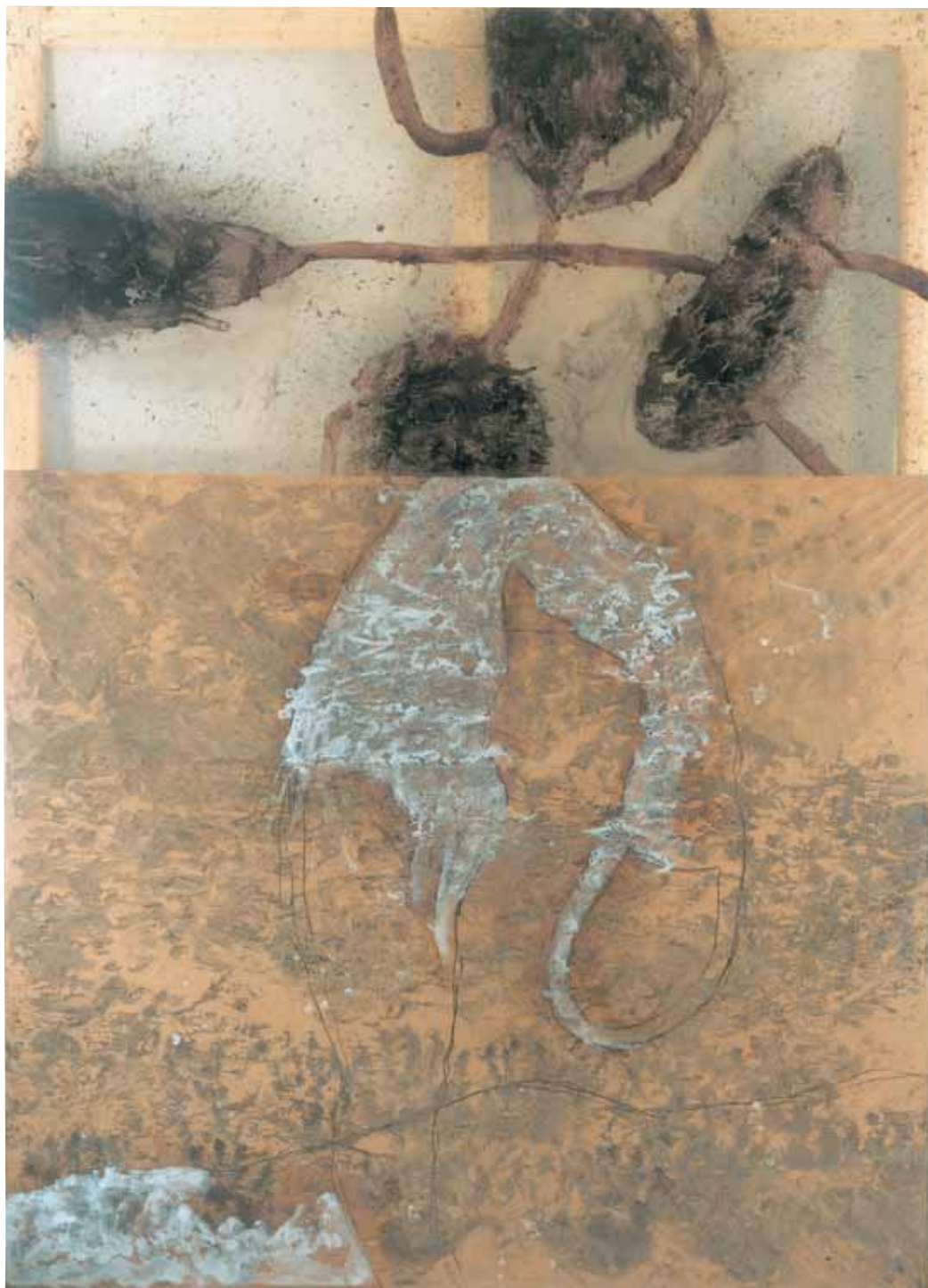
■ En este estadio de su trayectoria, José Manuel Ciria comienza a plantearse la posibilidad de realizar un proyecto dedicado a la memoria a través de una profunda interrelación de la obra pictórica con el tiempo como elemento activo. A través de múltiples ensayos y experiencias, comenzará a buscar la realización de una obra que hable antes y después de ella, que acelere el fluir temporal para hacer de su destrucción el punto de partida, pero sin limitar nunca el carácter de su propuesta a una intención estrictamente conceptual. En definitiva, Ciria quiere...destruir la pintura y seguir hablando de pintura!

■ Entre abril y julio de 1994, durante la beca concedida por el Ministerio de Cultura para disfrutar de una estancia en el Colegio de España en París, José Manuel Ciria consolidará esta nueva vía de reflexión a través de un proyecto, "Mnemosyne", cuyos ejes temáticos serán el tiempo y la memoria, pero no con la intención de visualizarlos a través de una resolución iconográfica, sino buscando sus condiciones de posibilidad e imposibilidad, y su materialización efímera, autodestructiva, como ejercicio pictórico.

■ El resultado final será el recuerdo de la imagen, aquello que precisamente no es *museable*, una memoria que no puede ser revisada si no es a través de fotografías, y cuyo desarrollo como creación reside precisamente en el hecho de ser literalmente consumida. Un hecho que modula un nuevo régimen de lectura para una poética de lo *ya sido*. En "Mnemosyne" no es a la creación en un formato concreto a lo que el espectador debe enfrentarse, sino a su memoria, a la extraña belleza que surge de su desintegración. A través de la activación conjunta de los procesos químicos y evolutivos de la



Memoria. 1994
Óleo sobre plástico
38 x 60 cm.
(Colección del artista. Obra efímera)



La fábula del perro y la presa.

1994

Óleo sobre papel y plástico

220 x 160 cm.

(Colección del artista.

Obra efímera)

Pág. dcha.:

Cena en Julien. 1994.

Óleo sobre papel y plástico

220 x 160 cm.

(Colección del artista.

Obra efímera)





CS

22

44

11



Sin título. 1994
Técnica mixta sobre plástico
146 x 114 cm.
(Colección del artista.
Obra efímera)

Pág. izq.:
Pont de l'archevêché. 1994
Técnica mixta sobre plástico
146 x 114 cm.
(Colección del artista.
Obra efímera)

materia, Ciria diseña una pintura destinada a desaparecer sobre el bastidor y, a su vez, desencadenar el proceso de la memoria, del recuerdo como sustancia implícita del pensamiento.

■ Ciria afronta este proyecto injertando semillas determinantes para hacer crecer su propia reflexión acerca de lo que en las postrimerías del pasado siglo se apuntaba ya como un destino trazado, la *desmaterialización* del arte, y que contaba con numerosos antecedentes revisados y valorados, entre otros, por Jean Baudrillard: “Con el minimal art, el arte conceptual, el arte efímero, el antiarte, se habla de la desmaterialización del arte, de toda una estética de la transparencia, de la desaparición y de la desencarnación, pero en realidad es la estética la que se ha materializado en todas partes bajo forma operacional. A ello se debe, además, que el arte se haya visto forzado a hacerse minimal, a interpretar su propia desaparición”²⁹.

■ Pero Ciria no se reivindica a través de “Mnemosyne” como mero autor de una idea sugerente —la desaparición pausada de la pintura— ligada únicamente a la idea de desmaterialización. De hecho, Ciria busca un camino intermedio entre el objeto y el concepto, consistente en *recargar la morfología signica* que, de forma paralela, empezará a introducirse en su obra, así en series como “Encuentros naturales” y “El uso de la palabra”. De este modo, y poniendo entre paréntesis la formulación más llamativa de la serie, que es su destrucción, Ciria no desdeña los elementos constitutivos de su discurso pictórico, si bien ahora, “conseguidos, después de años, los métodos con los que obligar a la materia pictórica a obedecer a la inalterabilidad y la permanencia, podía dedicarme libremente a formular otro tipo de investigaciones”³⁰.

■ Junto a los conceptos de degeneración, desgaste y recuerdo que van a promover la destrucción del soporte, el poderoso universo plástico de Ciria sigue mostrando un territorio constante de posibilidades expresivas donde la memoria y el tiempo también van a estar presentes. La mano del artista escoge la creación de manchas de color que fluyen azarosamente sobre el soporte, siempre bajo una mirada vigilante que precisa su condición de sustancia, de mancha dotada de una determinada morfología que ha ido poco a poco posicionándose, incluso de manera autónoma, sobre el material soporte. El aspecto ontológico de la duración se manifiesta no sólo en el proceso destructivo de la obra, sino también en la expansión y activación de la morfología de la mancha. Ciria, eso sí, maneja a su antojo el orden de este tiempo plástico, los condicionantes que delimitan su perfil como materia pictórica.

■ Como continuación de algunas piezas de la serie “Sombras o maculaturas”, Ciria sigue indagando en las ideas de gesto y orden a través de la superposición dinámica de capas de plástico superpuestas. El formato rectangular de *La fábula del perro y la presa* (1994) acoge dos ámbitos yuxtapuestos, uno encima de otro, cuya proporción es cercana, efectivamente, a la ecuación del número áureo, ratio matemática que modifica intuitivamente en favor de valores estéticos. Dentro de ambos espacios se desarrollan poéticas expresivas distintas, no sólo en la valoración del fondo sino en la

Pág. dcha.:
La memoria invisible. 1994
Óleo sobre papel y plástico
220 x 160 cm.
(Colección del artista.
Obra efímera)

²⁹ BAUDRILLARD, Jean: *La transparencia del mal* Anagrama, Barcelona, 1993, p. 23.

³⁰ CIRIA, José Manuel. “Sobre Mnemosyne y lo efímero”, en *José Manuel Ciria: Mnemosyne*. Madrid, 1995, p. 17.



La memoria invisible. 1994
Óleo sobre papel y plástico
220 x 160 cm.
(Colección del artista.
Obra efímera)





Grande soirée dansante. 1994
Técnica mixta sobre plástico
146 x 114 cm.
(Colección del artista.
Obra efímera)



ángulo inferior izquierdo y asume funciones de *contrapeso*. Este proceso de expansión matériaica apunta hacia una modulación expresiva de carácter sígnico según una secuencia resolutive que apunta hacia sus tonalidades y texturas.

definición expansiva de una mancha cuyo fluir es delimitado taxativamente por el límite geométrico que imponen los dos campos ortogonales. Ambos espacios, evocación no figurativa del perro y la presa, que a su vez parecen dos presencias que remiten a otros conceptos, establecen un diálogo entrecortado pues la neta yuxtaposición impide cualquier tipo de interpenetración. Entre las dos estructuras permanece la íntima conexión de verse abocadas a un mismo proceso de degeneración matériaica. De esta forma, compone una imagen total a partir de aspectos parciales estáticos y dinámicos, integrados con una sutileza que no rechaza la disonancia.

■ *Cena en Julien*, del mismo año, puede ser imaginada como el siguiente capítulo de un breve ciclo narrativo: tras la lucha entre la presa y el perro, éste ha vencido y amplía su morfología a todo el ámbito soporte. Más allá de esta caprichosa lectura, lo que sí es efectivo es la mayor unificación de la composición a través de la extensión de la mancha, cuya rotunda presencia es combinada con una tensión variable en sus componentes, frente a una compartimentación que ha quedado reducida al espacio que marca el

■ Pero aún en “Mnemosyne” encontramos piezas ligadas estrictamente a una de estas dos vertientes. *Memoria* (1994) rescata la idea de proceso en expansión de la mancha sin pretender alterar esta secuencia libre de su expansión a través de la compartimentación. Junto al elegante colorido, establecido como una interrelación de ritmo fluctuante entre el rojo y el negro, la materia derramada subraya la materialidad del propio pigmento y del soporte que lo acoge. Un soporte que, efectivamente, asume la pintura y parece con ella, impasible ante la transmutación del conjunto en un elemento efímero.

■ ¿Qué proceso técnico llevó a cabo el pintor para la desintegración material de su obra? Tras profundizar acerca de las diversas posibilidades que podrían adaptarse con mayor eficacia al proceso desintegrador de la materia, Ciria optó por un calculado programa que, a la vez que aseguraba la no duración de la obra, dejaba abierta la posibilidad de múltiples resultados y variaciones: “El soporte final, seleccionado por sus especiales cualidades, fue plástico de gramaje medio Panglass, que metafóricamente representaba para mí la transparencia de lo huido, como los recuerdos más lejanos que, progresivamente, van tornándose más y más opacos. En cuanto a los materiales: óleo (siempre óleo), secativo de cobalto, una disolución ácida, papel craft, medio acrílico sin aglutinante, la no utilización de barnices protectores, y cualquier cosa que tuviese una acelerada caducidad previamente testada con bandas de pH”³¹.

■ Plantea pues Ciria el empleo de más de un medio para, posteriormente, centrar su investigación en el plano de una única pero articulada ideología operativa. La materia huye al desintegrarse el soporte fotosensible, pero la memoria la recupera, con otras calidades, con otras interpretaciones; la memoria, en definitiva, construye una obra distinta a la que fue. Ciria lleva ahora hasta las últimas consecuencias su pretensión de que el soporte hable por sí mismo, muestre su huella, la herida causada por el paso del tiempo. No reconstruye y paraliza su destrucción, sino que la impulsa hacia su fin, tal vez hacia una *muerte* definitiva. ¿Qué queda entonces tras los flecos deshechos de estas pinturas? Miguel Logroño nos da la respuesta: “Queda el tiempo, una forma —además de una medida— de la duración. Queda, por tanto, una forma de memoria. Si donde venimos diciendo duración o instante, decimos tiempo, o su equivalente: memoria, advertiremos la consecuencia de lo que queda tras la desaparición orgánica de la pintura. Mnemosyne es el pintor, transcendido en un proyecto, y somos todos nosotros, que transcendemos a la acción y al acto de la creación, y al propio creador. Esta primera persona del plural que somos nosotros, incluyendo en esta unidad colectiva al propio artista, somos Mnemosyne, lo que ni siquiera renace de las cenizas, sencillamente porque no muere. Porque tiene memoria, porque tiene tiempo —instante o (per)duración—”³².

■ Una memoria privada pero también pública, que se completaba con la exhibición fuera de la sala de exposiciones para instalarse en un espacio de alcance popular destinado a las grandes aglomeraciones urbanas: la valla publicitaria. De nuevo, el tiempo aviva lo ignoto tras lo visible, y la luz se convierte, según las bellas palabras de Olga Orozco, en un elemento *de paso y mortal*.

Pág. izq.:

El martirio de Catalina. 1994

Técnica mixta sobre plástico

146 x 114 cm.

(Colección del artista. Obra efímera)

³¹ *Ibidem*.

³² LOGROÑO, Manuel. “Mnemosyne: la memoria del arte”, en *José Manuel Ciria: Mnemosyne*. Madrid, 1995, p. 25.

El conjunto de piezas que compone “Encuentros naturales” (1992-1994) se encuentra entre los trabajos más sólidos de su primera etapa abstracta, y sin embargo, se trata de una serie que prefiere esconder antes que revelar y que acoge el silencio como elemento ordenador privilegiado. Un silencio que permite seguir las trazas que los pliegues y las rozaduras han generado sobre el soporte, la irregularidad de una lona plástica que no acoge con facilidad la intervención matérica en su superficie. De este modo, la mano del artista actúa con extrema delicadeza para no alterar en su totalidad una piel que muestra huellas y heridas, luces y sombras, sello del tiempo que confiere a esta serie un sentido casi arqueológico. Por otro lado, la estructura trazada por las cerchas oxidadas sobre la lona genera una formulación geométrica, compuesta por líneas paralelas que configuran un mapa ordenador y que acentúa el orden geométrico sobre el que Ciria ha venido reflexionando en series anteriores.

un tenso diálogo entre el gesto y el orden

■ ¿Pero, donde está exactamente la huella del artista, su trazo pictórico? Éste desaparece bajo el efecto de las reacciones químicas y, como flujos azarosos en una tierra fértil, descubrimos una materia frágil que queda atrapada bajo el ritmo ordenado de esas bandas verticales. He aquí una forma de pintura como palimpsesto, pensada para que el soporte reciba los motivos y los haga suyos, los transforme en parte de su propia historia, pues ese objeto encontrado y reutilizado, la lona plástica, ha generado ya una *iconografía* propia reflejo de una vida anterior. El artista mantiene los accidentes que quiebran la uniformidad del soporte, y obtiene la sensación de interioridad espacial gracias a la protección de las bandas verticales durante el proceso pictórico: estas líneas son cubiertas para reservar su fisonomía y su ubicación en el primer plano de la composición. Una vez elaborado el proceso pictórico de la mancha, retira la impermeabilización a la que sometió a las bandas paralelas y que surgen entonces como red que articula el conjunto, un sabio juego con el proceso lineal del tiempo³³, donde la historia previa del soporte se sitúa como la última huella establecida sobre él.

■ Por otro lado, la importancia de la morfología sígnica —la realización de esta serie, aunque iniciada con anterioridad a “Mnemosyne”, se encuentra matizada por los hallazgos formales y conceptuales planteados en el proyecto parisino— organiza el espacio pictórico en piezas tan sugerentes como *Lleno y vacío* o *La idea de Matisse* (1994, Colección particular, Madrid). Dos *cuerpos* de similar morfología y unidos por un apéndice común, mancha plena y perfil trazado con grafito, representan respectivamente el lleno y el vacío a los que alude el título. Bajo la implacable reja de matiz dorado que se levanta sobre ellos, ambos elementos establecen un triple vínculo: compositivo —en torno a un eje axial remarcado por la barra horizontal central—, iconográfico —la figura *vacía* se eleva como sombra expandida de la mancha— y semántico —relación establecida por el antagonismo de los adjetivos a los que aluden—. La mancha del óleo y el perfil del dibujo quedan, pues, subordinados a una estructuración geométrica que retiene la idea de movimiento: ambos niveles, gesto y orden, se

³³ En este sentido se ha expresado Guillermo Solana al señalar: “Si estos cuadros exponen un proceso de memoria personal, lo hacen de manera inversa, confundiendo deliberadamente los tiempos, mezclando el antes y el después, usando una suerte de *flashback* para atraer al presente el pasado más remoto, alterando siempre el orden sucesivo de las cosas”. (SOLANA, G. “Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria” en *José Manuel Ciria. Mask of the Gance (Paintings). Journey to the past. Experience and Memory (Photographies)*. Galería Athena Art, Kortrijk y Galería Wind, Soest, 1998, p. 64).



Después de la lluvia. 1994
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Nuevo bosque I (A M.L.). 1994
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Pág. dcha.:
La memoria invisible. 1994
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)



apelan entre sí pero sin confundir sus límites; la trama ordenadora retiene a la morfología signífica a la vez que establece espacios que rítmicamente compartimentan la imagen con afán estabilizador.

■ *Equilibrio, Después de la lluvia, La memoria invisible*, piezas todas de 1994, mantendrán una resolución compositiva similar a la que presentaba la pieza anterior, ya que la mancha establecerá el campo principal de su desarrollo en el espacio central de la compartimentación geométrica. Esta rígida constitución dialéctica entre mancha y geometría que venimos describiendo, aún se mantendrá en la serie paralela “El uso de la palabra”, antes de alcanzar una mayor libertad expresiva de la mancha que se configurará a partir de su etapa romana. Un proceder ordenador que, en cualquier caso, muestra una cierta idea de recogimiento y claridad frente a la disgregación expresiva de la mancha que apreciamos en obras anteriores de esta misma serie, tales como *Encuentros I*, *Encuentros II* y *Encuentros III*, llevadas a cabo durante 1993. Pero más allá de los matices compositivos divergentes, la serie en conjunto establece el hallazgo de un espacio reticular depurado y lacerante,

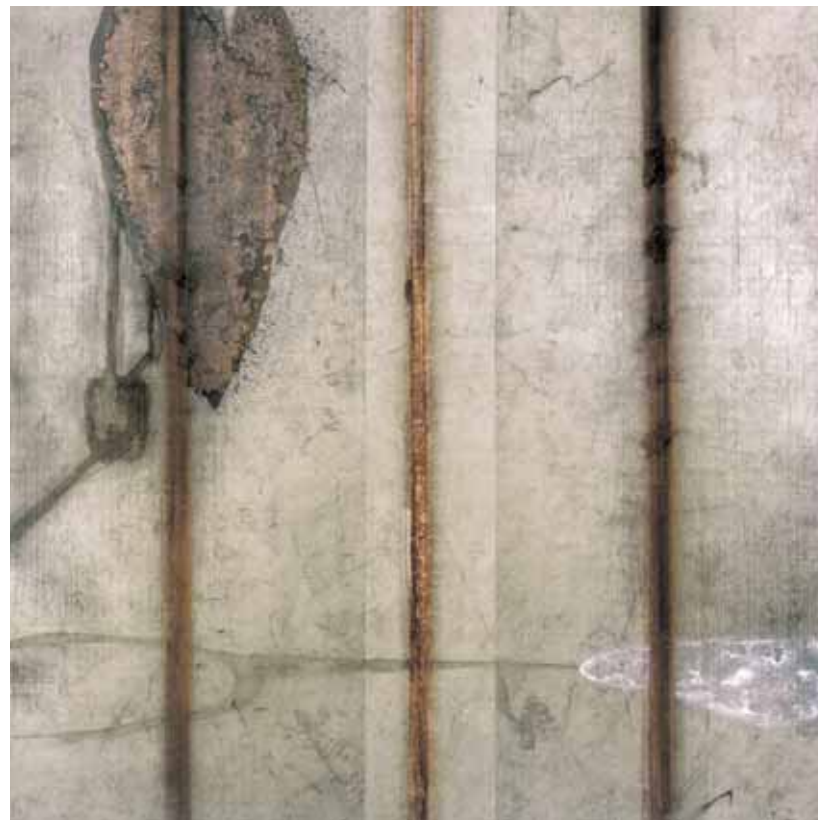


bajo el cual intenta abrirse paso un nuevo diálogo entre la razón meditada y el encuentro azaroso y gestual.

■ Como ya hemos visto, una de las preocupaciones fundamentales de Ciria va a estar constituida por el análisis de las posibilidades que le otorgan los diversos materiales. Ello no implica que descuide la elucubración formal, sino que ésta vendrá en parte determinada por la experimentación técnica que el artista desarrolla. Las propiedades físicas del óleo y las cualidades de la lona plástica, empleada con regularidad por el artista a partir de 1992, aproximan de un modo intuitivo a Ciria

Encuentros III. 1993
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección Mario Legorburu, Bilbao)





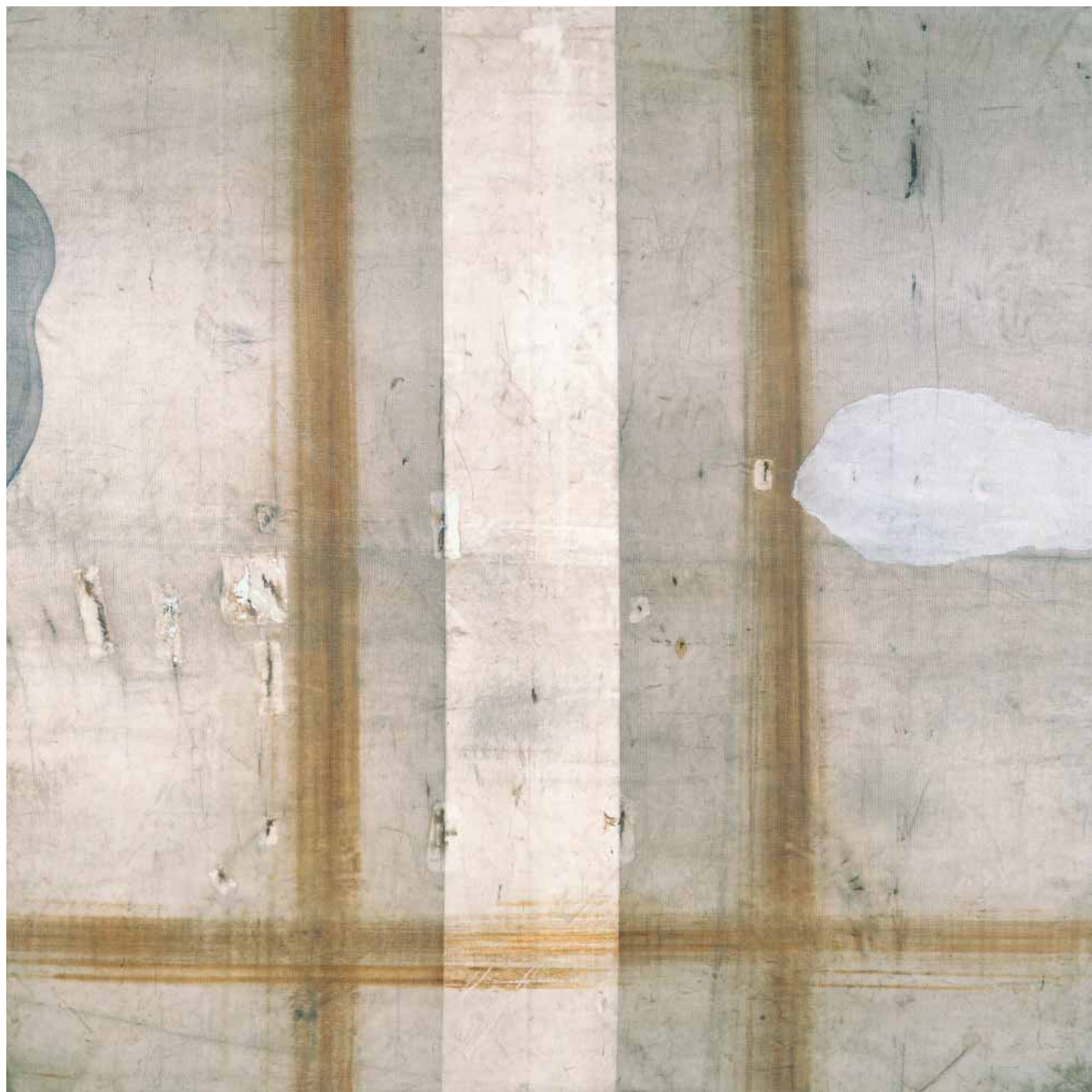
hacia una producción donde lo azaroso forma parte del proceso creativo. La decisión de adoptar la lona plástica como soporte clave había tenido lugar ese mismo año, y ya desde sus inicios abre un amplio abanico de posibilidades técnicas y expresivas. Este uso de la lona nace, como ha señalado Fernando 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”³⁴.

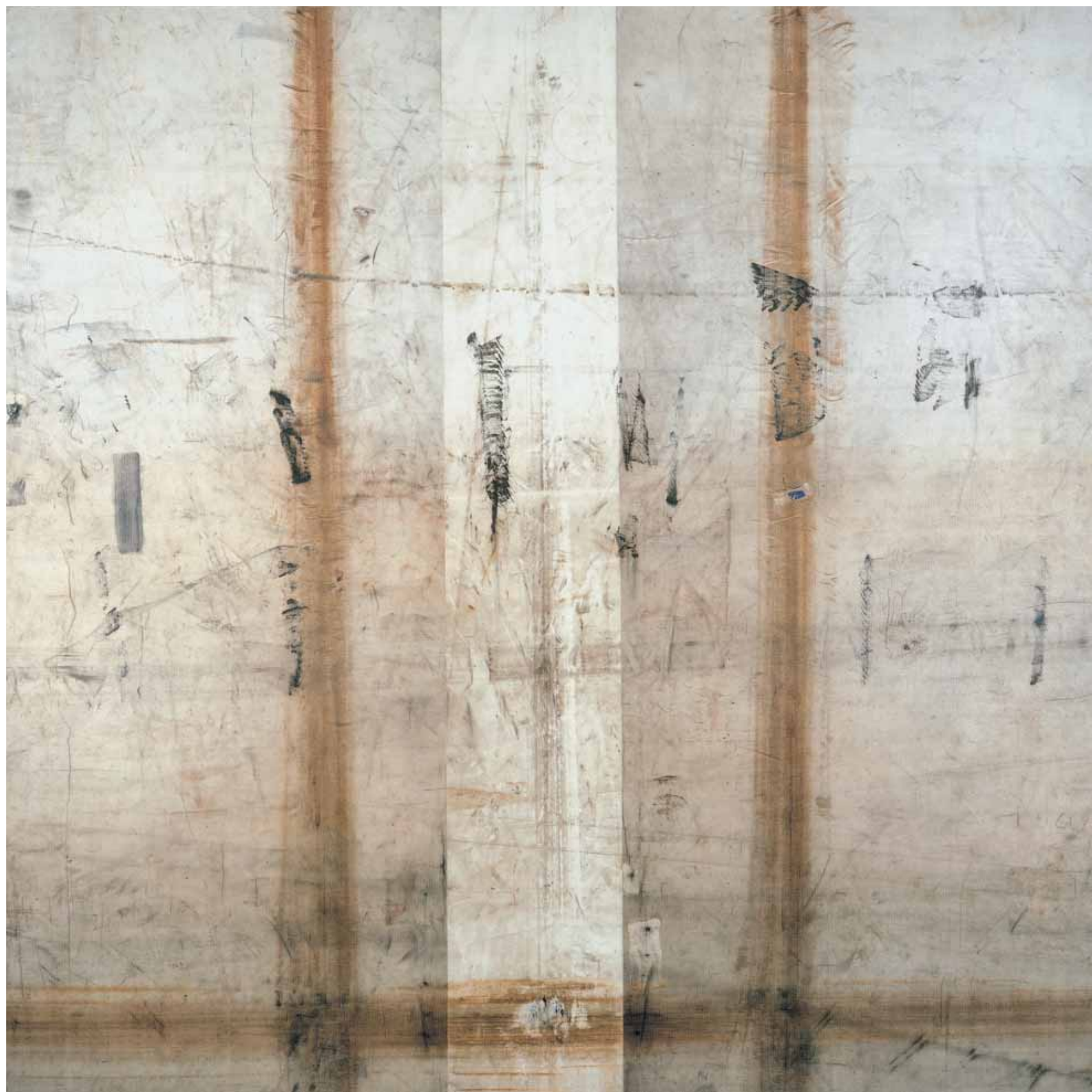
■ La mano del creador deja de estar reflejada por metonimia en la mancha, ya que de ella sólo descubrimos un eco, tamizado por la irrupción de los procesos automáticos. Al fluctuar por el soporte, la materia se pliega y se tuerce, abre caminos y en ocasiones se impone su propio límite expansivo. Pero 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. Diríamos que éste, al enfrentarse con el soporte en blanco, intuye cual será el final del trayecto pero no sabe —ni quiere saber aún— cuál será el camino que recorrerá para llegar hasta él.

Encuentros II. 1993
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

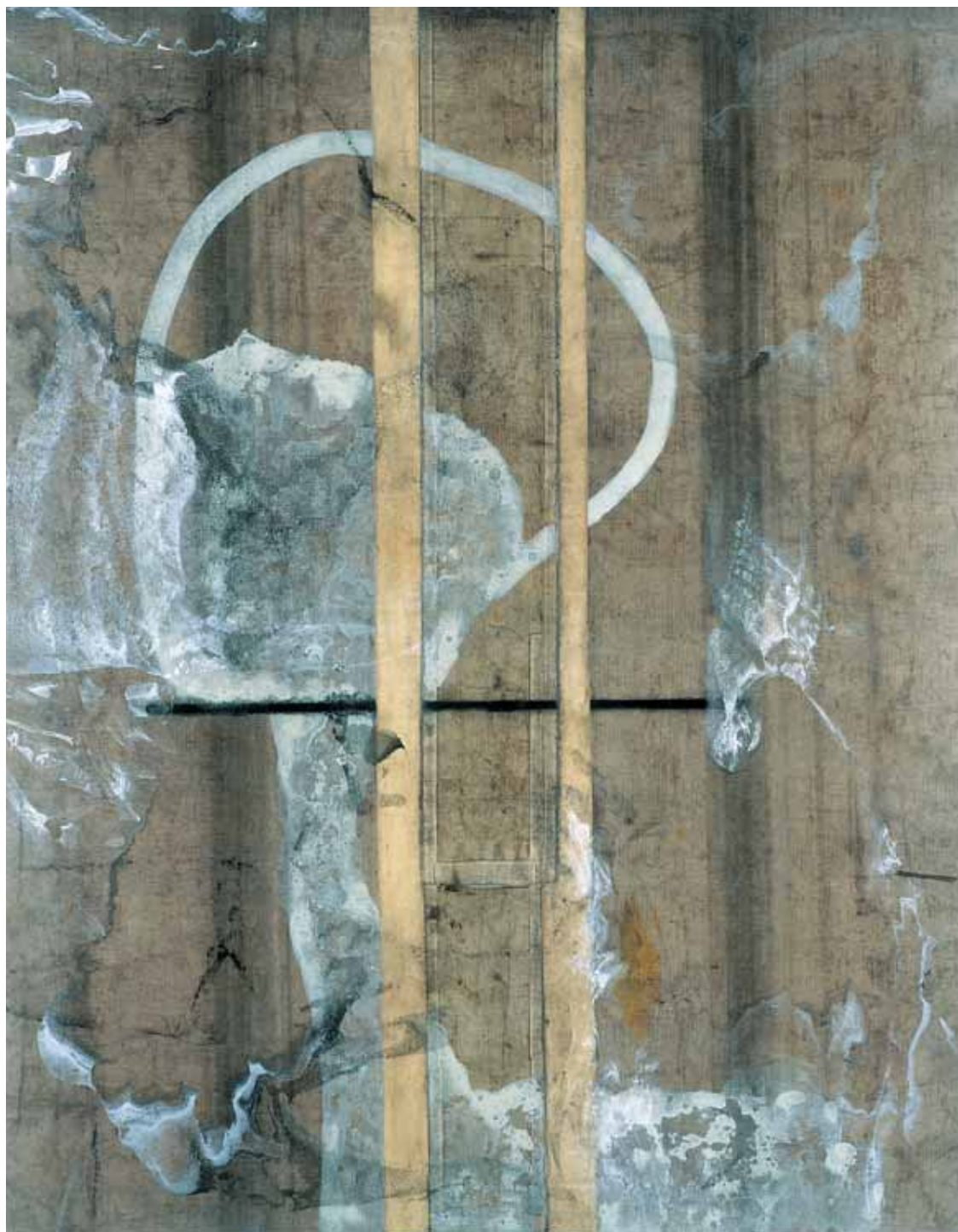
Encuentros I. 1993
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

³⁴ HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Catálogo de la exposición *Adage*. Galería Afinsa. Madrid, enero-febrero, 1992, p. 4.





Sin título. 1993
 Óleo sobre lona plástica
 146 x 114 cm.
 (Colección de Arte
 Fundación BBVA, Madrid)



Págs. anteriores:
Encuentros naturales II. 1992
 Óleo sobre lona plástica
 200 x 200 cm.
 (Colección de Arte
 Fundación Colegio del Rey,
 Alcalá de Henares. Madrid)

Encuentros naturales I. 1992
 Óleo sobre lona plástica
 200 x 200 cm.
 (Colección de Arte
 Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria)



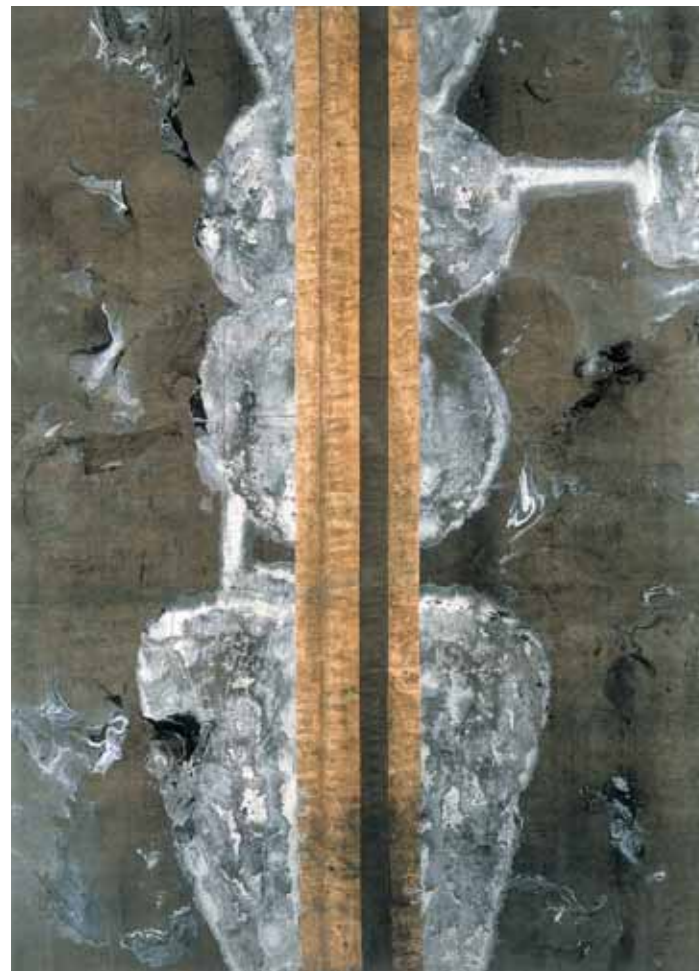
■ En la serie “El uso de la palabra” (1993) la gramática del azar vigilante se plantea ya como un desarrollo comunicativo-expresivo pleno dentro del pensamiento plástico de Ciria; un desarrollo que dejará de ser una tentativa en pruebas para mostrarse, en cambio, orgánico y complejo. El comportamiento metodológico de base está acabando de definirse y, como hemos visto, en un análisis lingüístico de la producción de Ciria no es difícil encontrar claros ligámenes de carácter geométrico y gestual acomodados bajo los conceptos de estructura y azar. Un esquema que se repite en infinitas variaciones y que presenta además, otro hilo conductor: la sobriedad cromática.

Lleno y vacío o la idea de Matisse. 1994
Óleo sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección particular, Madrid)

Equilibrio. 1994
Óleo sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección particular, Madrid)



A J.B. 1993
Óleo sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección del artista)

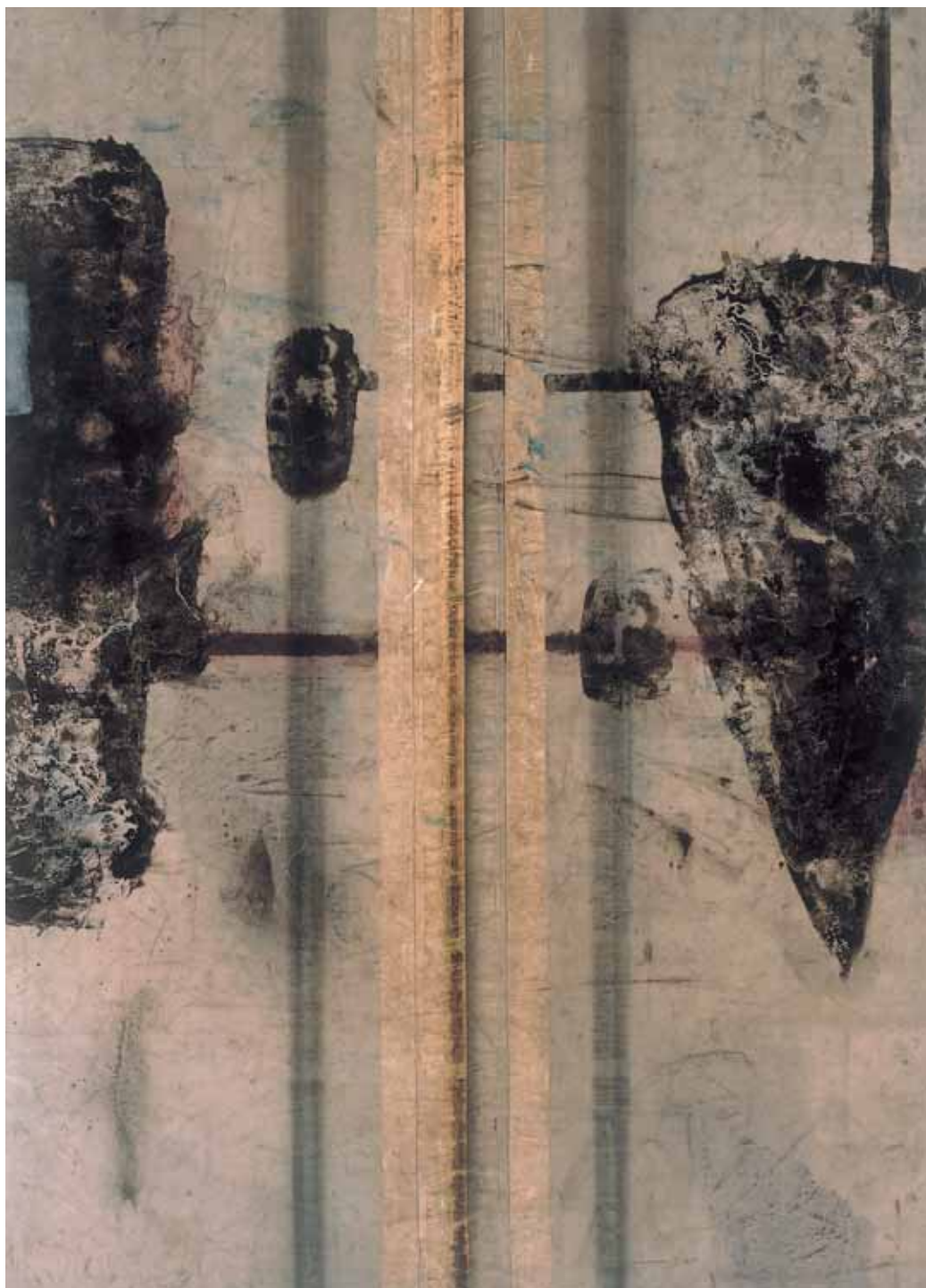


La torre. 1993
Óleo sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección particular, Madrid)

³⁵ MONTOLIO, Celia. "En el límite y después", en "Between memory and vision". Galería Adriana Schmidt, Stuttgart. 1994.

■ Junto a los amarillos, ocre, grises, pardos y negros que actúan como puntales visuales de la composición tonal, fluyen pequeños acentos de rojo y azul. Dueños de una zozobra evanescente, unos campos de color se verán involucrados en un sutil impulso de expansión. Otros, poseídos por una rigurosa estabilidad, asisten a la configuración de un límite formal cerrado. Impulsos antitéticos pero perfectamente integrados que otorgan a la pintura de Ciria de estos años una vibración interna que palpita ante nuestra mirada.

■ Pero se trata de un pálpito congelado, memoria de un tiempo transformado en momento petrificado. El barniz, con su capacidad para reunificar los matices y otorgar una superficie rotunda, "resuelve la lucha entre tiempos instaurando una suerte de tercer tiempo, ni medible ni intuitivo; en el instante, el devenir quiere convertirse en concepto"³⁵. Una fina capa que absorbe, en definitiva, la dinámica expansiva propia de la obra de Ciria.



Sin título. 1993
Óleo sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección del artista)

Sin título. 1993
Óleo sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección Alfonso Sicilia Sobrino,
Madrid)



■ Hasta la sistematización alcanzada por Jackson Pollock, la dimensión del soporte es un veredicto. Una sentencia casi definitiva a la que el pintor debe atenerse y a partir de cuyas proporciones jerarquiza los elementos de la composición. En su nueva concepción del espacio pictórico, Pollock consigue que en sus cuadros no aparezca un orden premeditado y, sobre todo, da a entender que su pintura se prolonga indefinidamente sobrepasando los límites impuestos de una tela posteriormente subdividida.

■ En su reflexión en torno a la plenitud y el vacío de la composición pictórica, Ciria deshace los límites materiales que considera innecesarios para llegar a la solución visual deseada. Al valorar los accidentes que el paso del tiempo ha dejado sobre la lona plástica, dispuestos de forma aleatoria, el artista no parte de una superficie límpida sobre la que establecer una lectura neutra. La interrelación de Ciria con el soporte ajusta una mirada múltiple que encuentra su eco en esa materia que parece surgir ante nuestra mirada en pleno proceso de transformación. Aún cuando busca una composición centralizada (así en *La torre* o en el tríptico *Guerreros*), la mancha busca una posibilidad de escape e impulsa apéndices que parecen querer salir del espacio rectangular delimitado por el soporte pictórico. Aún más, en *Sin título*, 1993, perteneciente a la colección Alfonso Sicilia Sobrino, las manchas matizadas por la técnica de la repulsión se han desplazado hasta el borde mismo de la lona mientras buscan una conexión entre ellas bajo el rígido desarrollo de la banda central. Una necesidad de expansión que intuimos también en esos ejes que tejen la red geométrica y atraviesan la mancha corroída.

■ La obra *A.J.B.* —apreciamos un claro homenaje en la coincidencia de las iniciales del artista Joseph Beuys, cuyos dibujos serán reinterpretados por Ciria en determinadas composiciones— agrupa ambos planteamientos de proyección virtual más allá de la lona, tanto de la mancha como de la banda geométrica, estableciendo de este modo un sabio juego de tensiones entre los medios expresivos y compositivos.

Dibujos de París

■ El proceso de elaboración de “Mnemosyne” es la culminación de las series “El uso de la palabra” y “Encuentros naturales”, y el punto de partida de los trabajos que integran la serie de dibujos de París agrupadas bajo el título “Memoria y visión”, así como del conjunto “Piel de agua”. De este modo, entre 1992 y 1994 Ciria desarrolla una intensísima actividad creadora que plantea el preámbulo a la definición del estilo más característico de Ciria y que empieza a concretarse de manera nítida un año más tarde en la serie “Máscaras de la mirada”. Las aristas que configuran su discurso durante los años previos a su estancia romana, vienen caracterizadas por una reflexión atenta a la valoración del soporte, la interrelación de la mancha original y provocada, el acondicionamiento

Bombeando (mi corazón). 1995
Óleo y grafito sobre cartón
180 x 180 cm.
(Colección Tf Editores, Madrid)

Pregunta a un ángel. 1995
Óleo y grafito sobre cartón
180 x 180 cm.
(Colección particular, Madrid)

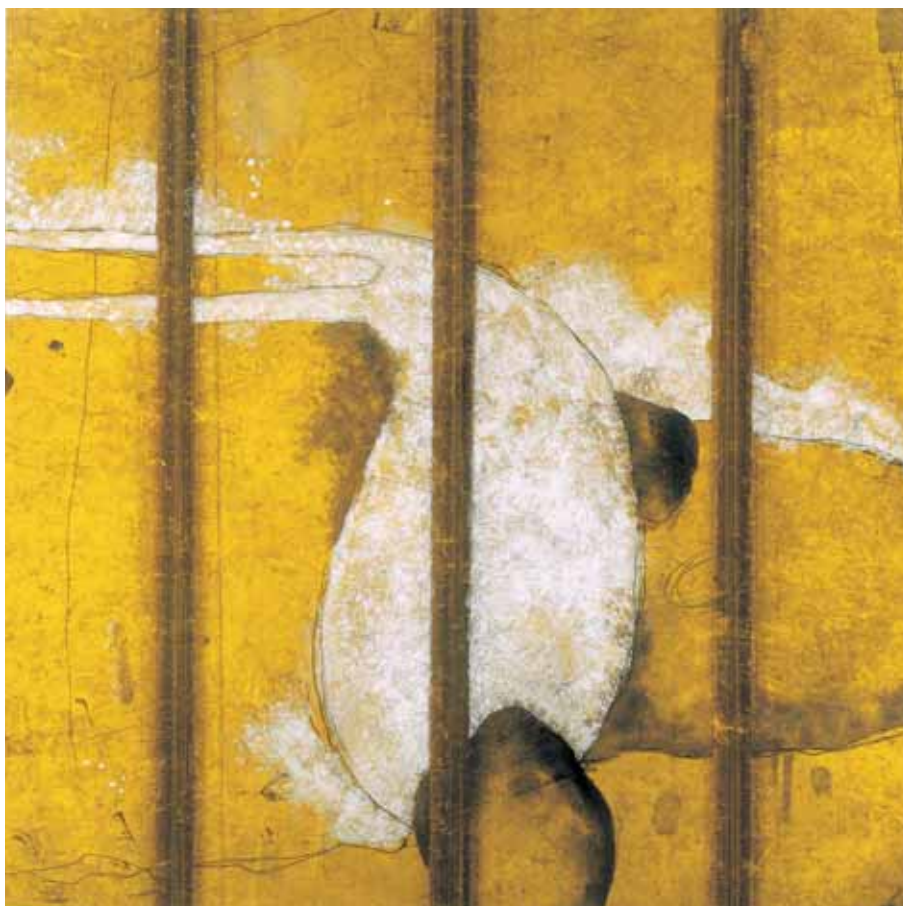


de un amplio repertorio de texturas —plácidas o violentas, más las primeras—, dominadas por la retícula geométrica.

■ En este momento creativo la serie “Memoria y visión”, elaborada con óleo y grafito sobre lona plástica, surge como un eco que apunta hacia el tránsito. Obras como *Memoria de la ninfa* mantienen el esquema compositivo al que hemos aludido para creaciones de las series anteriores, a saber: articulación en tres bandas compositivas que surge de la disposición de potentes y gruesas líneas verticales que retienen una figura dinamizada por su ritmo sensual que apenas retiene el tembloroso dibujo que la rodea. Una línea de dibujo que si en este momento recalca en contorno posteriormente alcanzará plena autonomía expresiva e imprevisible.

Pág, dcha.:
El alma del jardín. 1995
Óleo y grafito sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

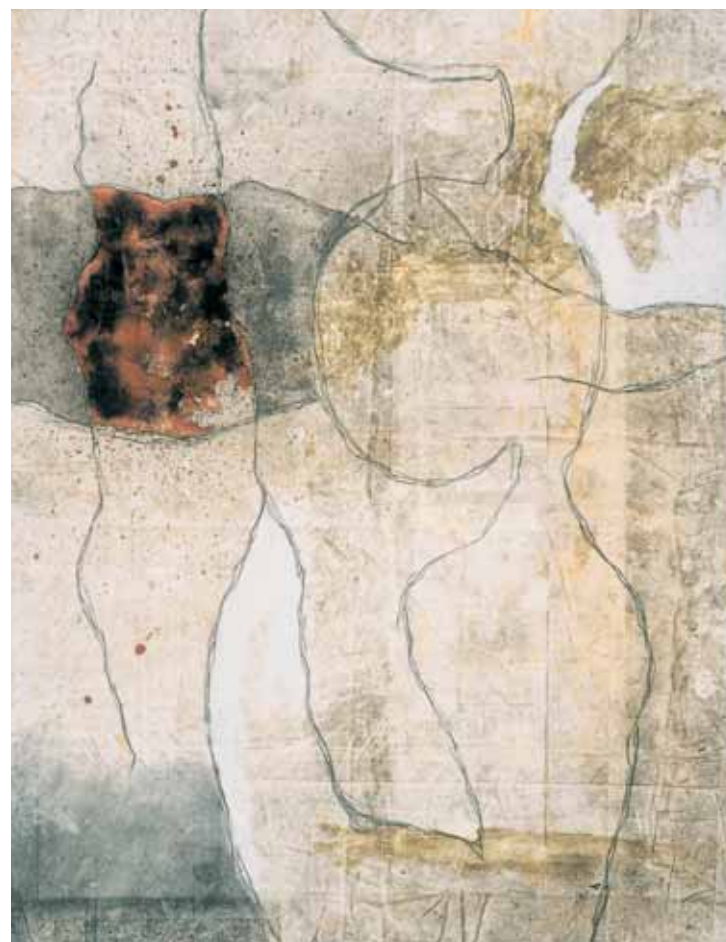




Memoria de la ninfa. 1994
Óleo y grafito sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección familia
De Mora-Granados, Madrid)

Sin título. 1995
Óleo y grafito sobre lona plástica
146 x 114 cm.
(Colección particular, Bruselas)

Poema de lluvia. 1994
Óleo y grafito sobre lona plástica
195 x 150 cm.
(Colección Diputación Provincial
de La Coruña)





Dibujo de París. 1994
Óleo y grafito sobre lienzo
220 x 160 cm.
(Colección Arte
y Naturaleza, Madrid)



Paisaje interior. 1994
Óleo sobre lienzo. 220 x 160 cm.
(Colección Juan Carlos Serrano
Franco, Madrid)

Sin título. 1994
Óleo y grafito sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección particular, Ginebra)

Pág. dcha.:
Yellow Kid. 1993
Óleo y grafito sobre lona plástica
220 x 160 cm. (Colección del artista)



■ Por otro lado, piezas más avanzadas, ligadas a investigaciones que culminarán en “Máscaras en la mirada”, anuncian un nuevo tipo de relación entre los motivos iconográficos: las tres bandas han renunciado a su ritmo intermitente y se establece una única más ancha, centralizada, encima de la cual parecen flotar las manchas. No queremos reducir las posibilidades creativas de Ciria a estas dos maneras de establecer la dialéctica entre gesto y orden, pero esta variación en el orden compositivo va a ser, sin duda, sustancial para la configuración de una nueva imagen abstracta que determinará el modo de actuación característico del pintor.

■ De una a otra idea existen diversos experimentos intermedios, como es la titubeante transparencia que se aprecia en las dos manchas —que en su definición a través del grafito adquieren un carácter biomorfo más evidente— que protagonizan *Sin título* (1994), hoy en Ginebra; o bien, dentro



de una experimentación que ya hemos visto en determinadas piezas de “Nmemosyne”, tiene lugar el abandono del ritmo geométrico a favor del pleno protagonismo de una forma libre en expansión, recurso que en esta serie vendrá ejemplificado con *Yellow Kid* (1993), alejada por completo de la retícula compositiva pero aún dentro de un temperamento ordenado, o las creaciones de 1994 *Poema de lluvia*, *Dibujo de París* y *Paisaje interior*, donde ya se define con claridad la sustitución de la geometría por la acción expansiva. Mientras en las dos primeras utiliza la línea para crear un conjunto de formas que se ligan entre sí a veces por vecindad y otras interpenetrándose, la última deshace el latigazo del dibujo para dejarse seducir por una mancha mostrada casi como materia bruta.

Piel de mancha. 1993
Óleo sobre lona plástica
81 x 65 cm.
(Colección particular, Madrid)

Forma seminal. 1993
Óleo sobre lona plástica
81 x 65 cm.
(Colección particular, Madrid)

Eje de tensión. 1993
Óleo sobre lona plástica
81 x 65 cm.
(Colección particular, Madrid)

La frágil piel del agua

■ *Piel de agua* es un óleo sobre lona plástica realizado en 1993 y que da a título a toda una serie de trabajos llevados a cabo este mismo año; en ellos, otra vez los extremos de la balanza, sobre los que se disponen el gesto y el orden, mantienen un equilibrio tenso. De un modo programático, Ciria establece variaciones sobre la teoría del automatismo como método para volcar imágenes inconscientes sobre el soporte, pero sin renunciar a la presencia activa de su conciencia y limitando, por tanto, los posibles alardes gestualistas.

■ Sorprende ahora la fluidez expresiva de unas obras marcadas por unas superficies dinámicas, que concentran la atención sobre ellas mismas, negando tanto la articulación regulada como la





vibración cromática. José Manuel Ciria está realizando una operación de gran complejidad, consistente en hallar la solución más adecuada para el orden dispositivo en el plano de elementos antitéticos. No obstante, la trabazón que establece la geometría antepuesta y la perturbación que



Torso. 1993
Óleo sobre lona plástica
100 x 81 cm.
(Colección particular, Madrid)

El invitado del lunes. 1993
Óleo sobre lona plástica
100 x 100 cm.
(Colección particular, Madrid)

Pág, dcha.:

Bosque y tiempo amenazador. 1993

Óleo sobre lona plástica

200 x 200 cm.

(Colección particular, Miami)

ésta ejerce sobre la mancha, como un artificio distanciador, ha sufrido intermitentes fracturas ya señaladas. Este intento de recuperación de la intensidad de la mancha culmina en una nueva estructura del cuadro, donde la retícula no es apoyo ordenado, sino pretexto sobre el cual avanza la dinámica de la expansión del óleo.

■ Muchas de las obras que componen la serie “Piel de agua” plantean ya algunas de estas vías, aún interrogantes ante su destino, a través del pleno protagonismo de unas manchas en expansión, como derramadas, y que parecen proceder de un estallido sostenido por un tiempo colapsado. Sobre ese soporte-historia que es la lona plástica, el artista alza una nueva geografía de formas rotas y movimientos particulares, que parecen buscar un acoplamiento seguro tras la huida de la retícula. Así, *El invitado del lunes* (1993) presenta un vocabulario plástico diseminado en un conjunto de aplicaciones texturales diversificadas que, aún en su heterogeneidad, acogen la posibilidad de la integración. Desaparece, pues, la retícula normativa y ahora es la incertidumbre de las formas en flotación quien se dispone a establecer el ideario estético.

Peine. 1993

Óleo sobre lona plástica

100 x 81 cm.

(Colección particular, Madrid)

Sin título. 1993

Óleo sobre lona plástica

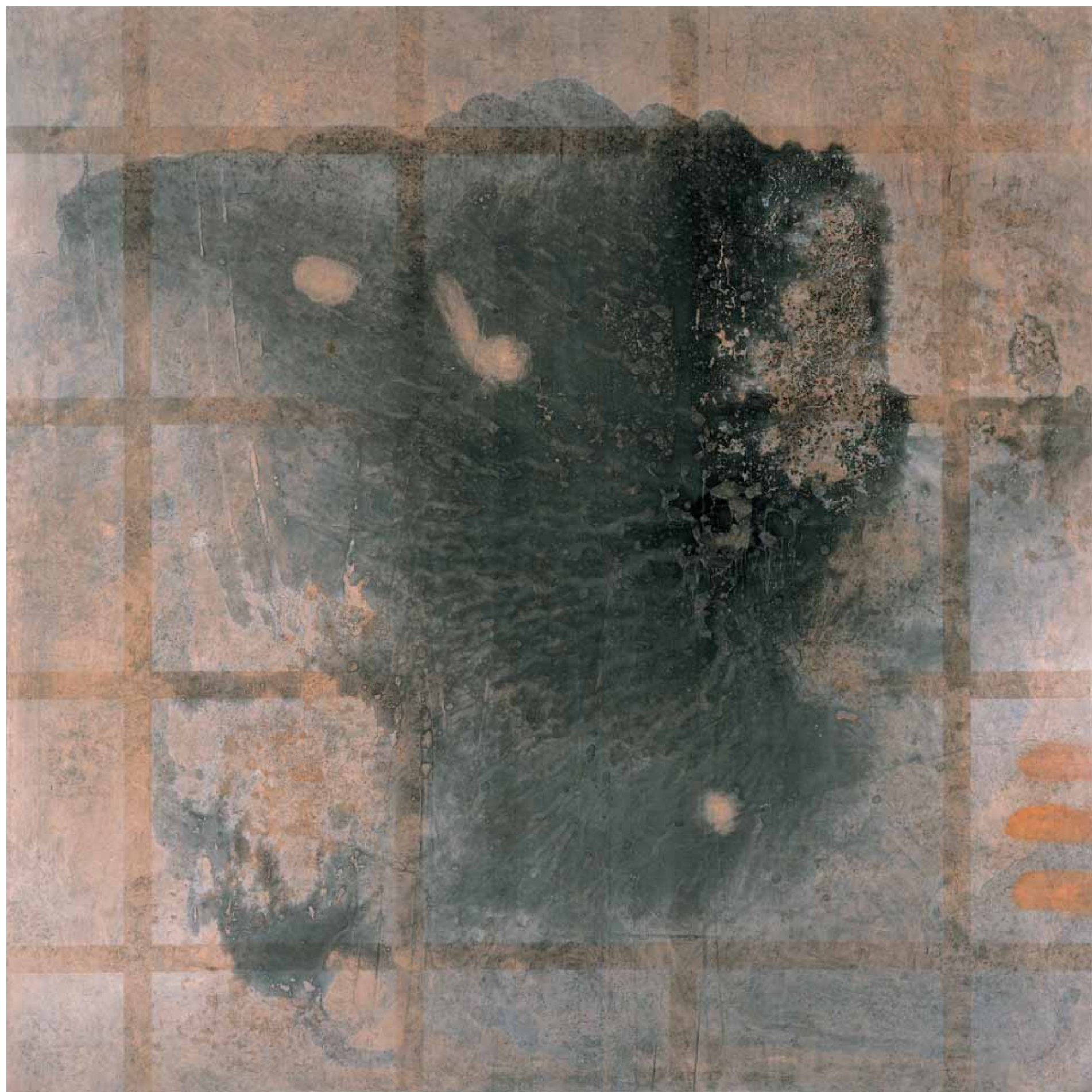
100 x 100 cm.

(Colección particular, Madrid)

■ Y aún cuando la geometría dispositiva permanezca, ésta no va a ahogar el acento que marcan las variables intensidades de la mancha. De hecho, los resultados de la experimentación de José Manuel Ciria







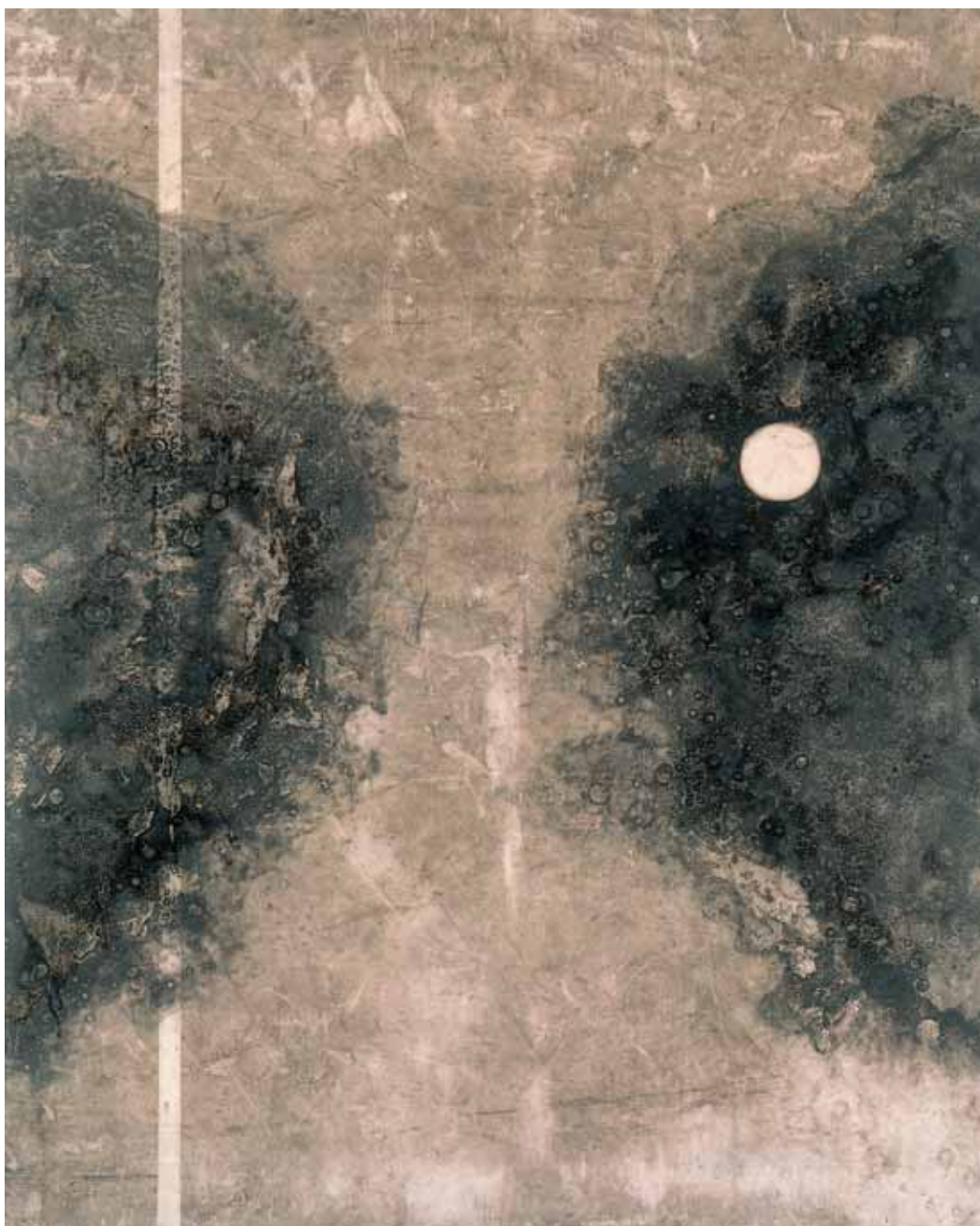


Figura obsesiva. 1993
Óleo sobre lona plástica
81 x 65 cm.
(Colección particular, Madrid)

Bosque. 1993
Óleo sobre lona plástica
100 x 81 cm.
(Colección particular,
San Sebastián)

con el motivo de la retícula van a replantear la concepción moderna (de Mondrian a Malevich, y con un amplísimo desarrollo) para abrir un camino que supera la estricta racionalidad matemática y apuntar hacia una teorización que incluye el acento expresivo y el interés simbólico. Fascinante revisión.

■ El orden perfecto, esa red de líneas verticales y horizontales que se entrelazan perpendicularmente, sujetan la mancha sin ejercer presión sobre ella. Esta apreciación procede de la sutil

Pag. izq.:
El crítico castigando al niño pintor ante tres testigos. 1993
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Bosque, niña, pájaro. 1993
Óleo sobre lona plástica
100 x 100 cm.
(Colección particular, Madrid)



Máscara Ernst. 1993
Óleo sobre lona plástica
100 x 81 cm.
(Colección particular, Madrid)

Página:
Piel de agua. 1993
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)



recesión espacial que intuimos entre mancha y orden y que puede venir determinada –entre otros recursos– por la introducción de matices que alteran la estricta regularidad de la malla. Así, en la primera versión de la obra de título bretoniano *El crítico castigando al niño pintor ante tres testigos* (1993), la pintura blanca que establece la red de cuadrados absorbe levemente variaciones grisáceas de la mancha. Se activa así un proceso que culmina en la segunda versión del cuadro, donde la transparencia reticular sitúa su rigidez en el ámbito del recuerdo, del sueño. Se ha excluido la posibilidad de su plena cristalización, y se abre el camino de su desaparición: de este modo, en *Piel de agua* (1993), emerge el poder fluctuante de una mancha tan sólo modulada por el gesto del artista y la memoria del soporte.

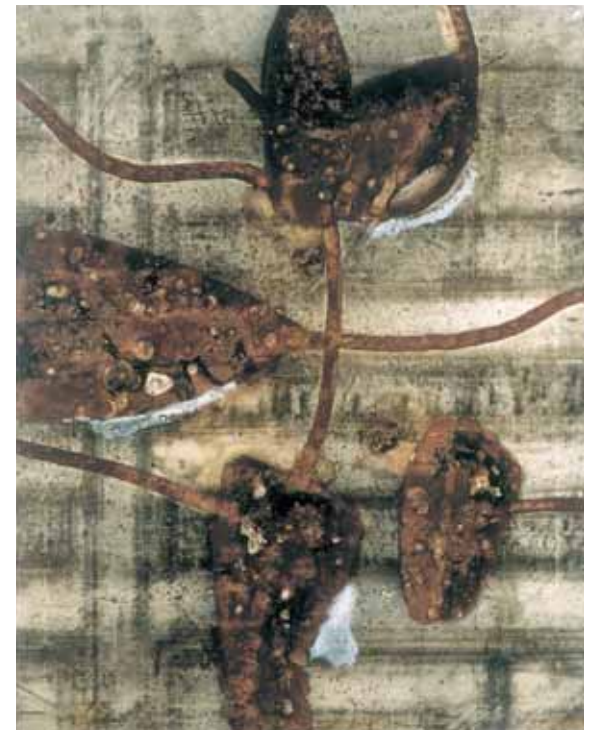


Si en la trayectoria de José Manuel Ciria el camino creativo se subdivide en múltiples trayectos, a partir de la serie “Máscaras de la mirada” se puede definir una calzada central que aún hoy sigue avanzando con el impulso de la experimentación constante. Comenzada a finales de 1994, pero con esporádicos tanteos durante el año anterior, José Manuel Ciria replantea en esta nueva serie su *discurso* plástico para culminar una concepción que ya hemos venido anunciando en capítulos previos: culmina ahora 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 pues 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.

máscaras de la mirada

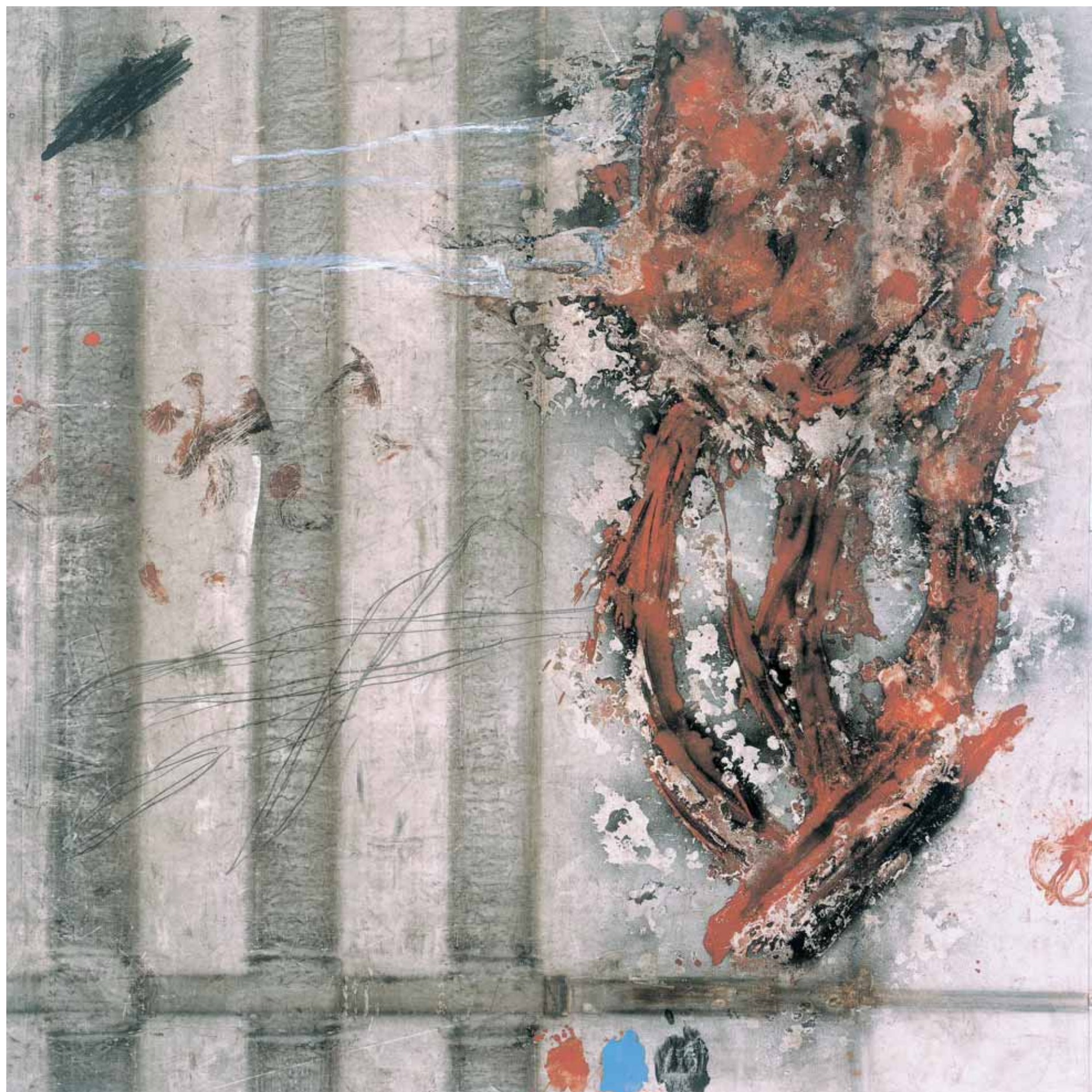
■ Dos obras tan tempranas como *Reductor de miradas* y *The Enchanted Wood* (1993) plantean el recurso a la alteración del orden dispositivo planteado hasta este momento con insistencia, y parecen abrir definitivamente un proceso de consolidación de una nueva imagen. La primera de ellas aclara el perfil de la mancha hasta hacerla completamente inteligible al espectador, quien aprecia en todos sus detalles tanto la monumentalidad de su perfil (esa forma tendente hacia lo oval que centra la composición) como el magma quebrado que habita en su interior. Rotunda en su disposición, esta forma se eleva sobre un espacio de luces y sombras ordenadas en bandas que se quiebran bajo el peso de la mancha. En *The Enchanted Wood* la mancha se establece como una superficie modulada y heterogénea que se antepone a la regularidad del fondo que ya no presupone un orden limitador sino un marco de actuación para la liberación gestual. Estas texturas abrasadas que impulsan la imagen hacia la incorporación del tiempo y la memoria basan su morfología en el color, la densidad y la deriva técnica que puede ir más allá de lo calculado para provocar que el cuadro casi se construya a sí mismo.

■ *Separad la cabeza de los cuerpos* y *Los placeres de la danza*, pintadas ya a finales de 1994, son una buena muestra de la profundización en estos procedimientos y también del modo en que José Manuel Ciria construye sus imágenes en este momento: el soporte es el espacio donde tienen lugar determinados acontecimientos que siguen una idea previa que nunca pretende ser molde exacto. La técnica de la repulsión surge de un impulso automático inicial al que sigue una propuesta correctora, situación que trasciende la posibilidad de una definición segura de aquello que va a ocurrir durante el proceso pictórico. A todo ello contribuye también el nuevo gesto automático del dibujo. Si en obras anteriores éste marcaba el contorno de la mancha, constituyéndola como presencia independiente, ahora renuncia a este carácter *constructivo* para emprender un camino nuevo, a través del cual “deambula inundado de manera imprevisible, atravesando en el conjunto una dosis de juego y autonomía”³⁶.



The Enchanted Wood. 1993
Óleo sobre lona plástica
146 x 114 cm.
(Colección particular, París)

³⁶ MURRIA, Alicia. *Sólo la luz provoca sombras*. “De nuevo, París”. Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1995.





Crossed Variation. 1995
 Óleo sobre lona plástica
 146 x 114 cm.
 (Colección particular, Bruselas)

Pág. izq.:
Reductor de miradas. 1997
 Óleo y grafito sobre lona plástica
 200 x 200 cm.
 (Colección Arte y Naturaleza,
 Madrid)

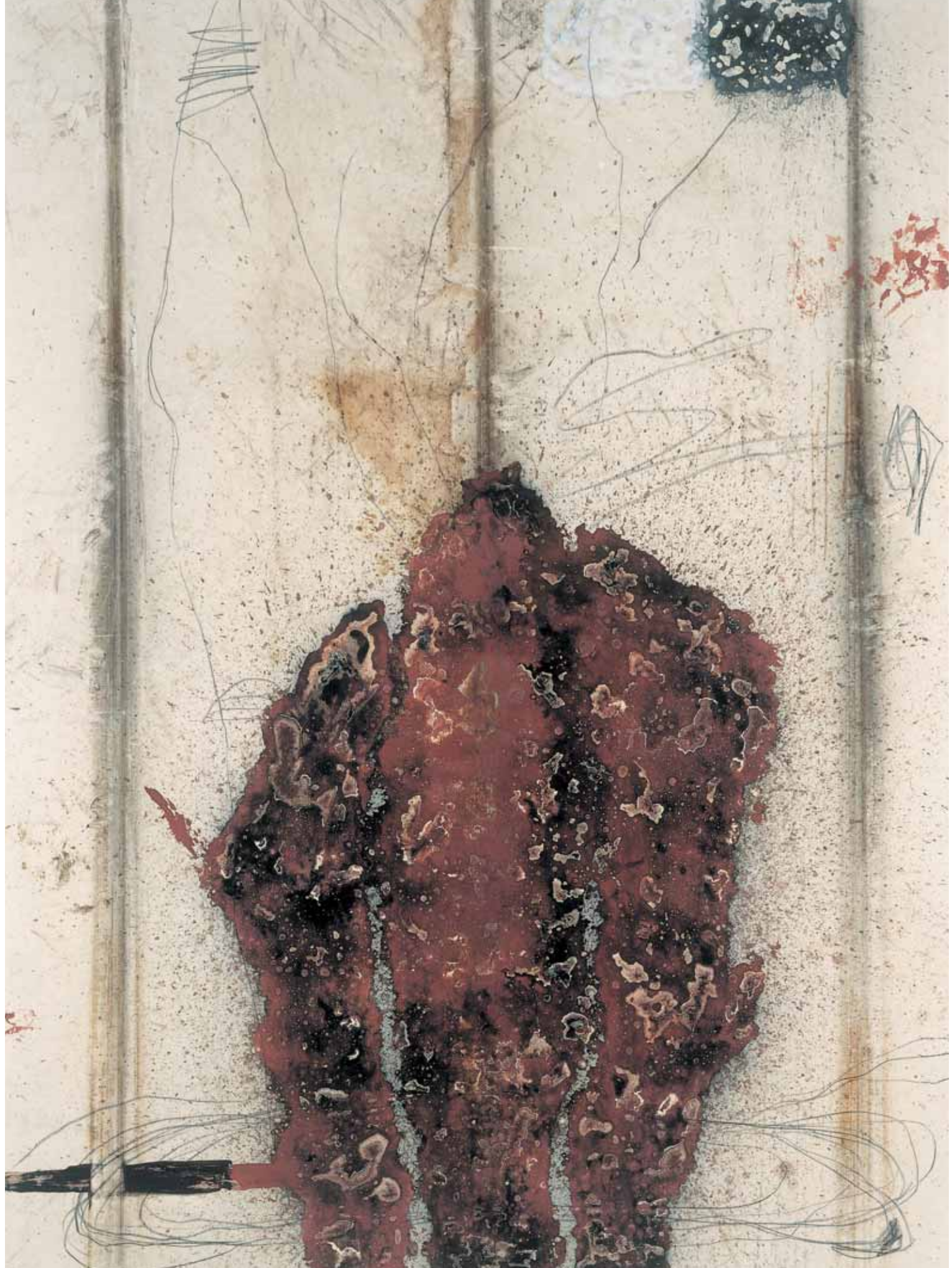


Reductor de miradas. 1993
Óleo sobre lona plástica
150 x 150 cm.
(Colección particular, Madrid)

**Separad las cabezas
de sus cuerpos.** 1994
Óleo y grafito sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección particular, Madrid)

Pág. dcha.:
Los placeres de la danza. 1994
Óleo y grafito sobre lona plástica
220 x 160 cm.
(Colección particular, Madrid)



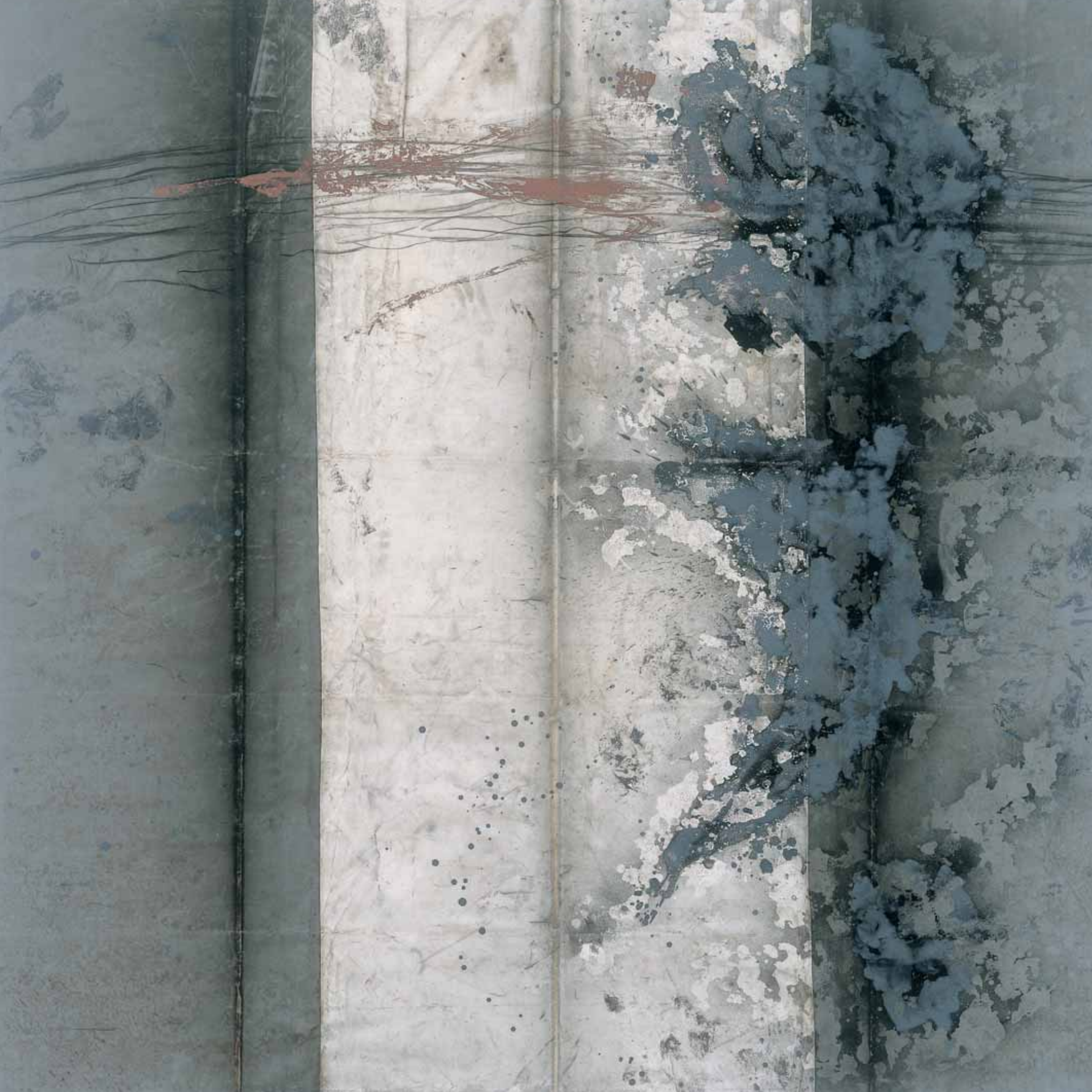


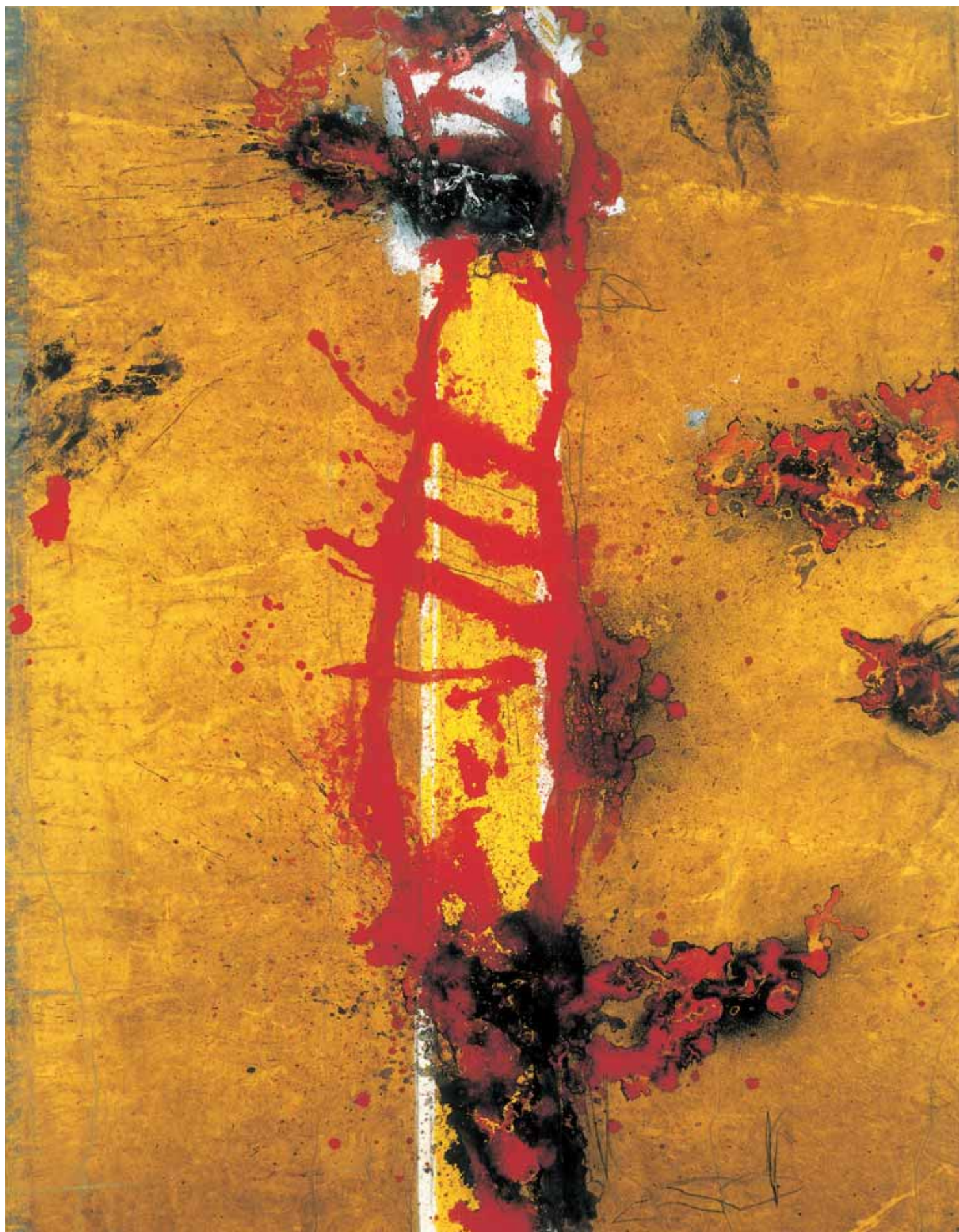


Momento repetido. 1997
Óleo sobre lona plástica
150 x 130 cm.
(Colección particular, Madrid)

Pág. dcha.:
Hermano de la banqueta roja. 1997
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Nueva York)

■ Conviene resaltar el proceso de refinamiento textural y cromático que Ciria va adquiriendo durante la elaboración de la serie: los habituales tonos negros, blancos y ocre se activan a través de las variadas temperaturas que suscita el rojo en piezas como *Crossed variation* (1995) o de los matices azulados que protagonizan las diversas variantes de *El visitante inesperado* (1995). Partiendo de un arreglo cromático basado en el amarillo, el negro y el rojo, el pintor desarrolla en *Sueño de*







El origen del algodón. 1996
Óleo y grafito sobre lienzo
150 x 130 cm.
(Colección Carlos de la Escosura,
Madrid)

un poema (1996) un diseño centralizado donde la mancha parece querer cubrir la rigidez que intuimos en la banda central. La extensión, gradación y texturización del tono tantean nuestra mirada y parece dirigirla hacia unas coordenadas donde cada estrato requiere un modo determinado de aprehensión. Debajo de la superficie de lo que puede leerse como una nueva dialéctica entre gesto y orden, el artista explora en esta serie un amplio abanico de interrogantes temáticos, conceptuales y técnicos que, además, van a ser re-escritos durante los siguientes años.

Pág. izq.:
Sueño de un poema rojo. 1996
Óleo sobre lona plástica
146 x 114 cm.
(Colección Caja Madrid)



Noche en Torrejón el Rubio V. 1999
Óleo sobre lona plástica
180 x 260 cm.
(Colección del artista)

La imagen del sueño. 1997
Óleo y grafito sobre lona plástica
130 x 100 cm.
(Colección Pilar Citoler, Madrid)

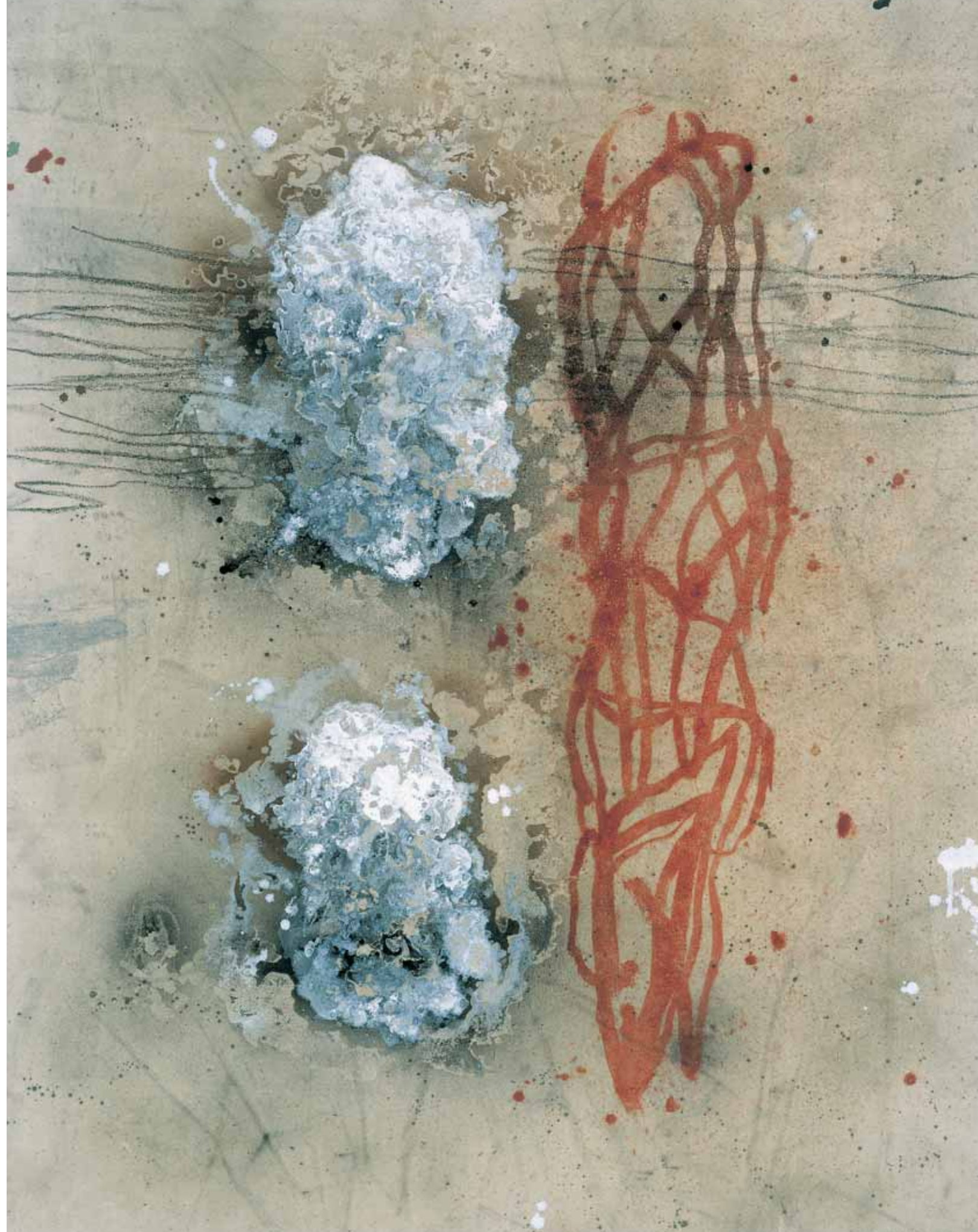
Pág. dcha.:
Las palabras del poema. 1996
Óleo y grafito sobre lienzo
146 x 114 cm.
(Colección particular, Madrid)

Págs. siguientes:
El visitante inesperado V. 1995
Óleo sobre lona plástica
146 x 114 cm.
(Colección particular, Kortrijk)

El visitante inesperado IV. 1995
Óleo sobre lona plástica
146 x 114 cm.
(Colección particular, Bruselas)



■ La estabilidad de la geometría es alterada por la sensualidad de la mancha que adquiere la apariencia de una nube sulfurosa y destila una belleza inquietante. Así ocurre en obras como *Hermano de la banqueta roja*, donde la materia revela su apariencia *devoradora* sobre el perfil de la pálida estructura vertical. De este modo, lo informe empieza a *contaminar* la pureza de lo regular a partir del contacto entre ambas formas, en un proceso que intuimos a punto de extenderse irremediablemente. Podríamos apreciar un cierto sentido narrativo que ha quedado en suspenso, un tiempo sujetado bajo el barniz que unifica el brillo de la obra.











La huella en el jardín

■ A través de determinados escritos podemos deducir que una parte de la crítica y un amplio sector de la historiografía artística consideran como un fenómeno asociado al proceso de maduración del artista la depuración de los recursos formales que han caracterizado su trayectoria creativa: “despojamiento”, “síntesis”, “templanza expresiva”, son algunos de los términos habituales en los ensayos críticos que sirven para marcar los escalones de esta *evolución canónica*. En el caso de Ciria podemos sugerir un proceso inverso a lo anteriormente establecido. La depuración cromática y formal parece acontecer en sus primeras formulaciones abstractas, mientras una cierta sensua-

Narciso. 1996
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

Pág. izq.:
Reflejos de Monet. 1996
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Gracias por nada John. 1996
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Sueño de Santiago. 1996
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección Manuel Chaure, Madrid)

Instante del sueño. 1996
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección Alfredo Briganty, Madrid)



Ideas de Alex. 2003
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Pág. dcha.:

Yago colocando juguetes. 2003
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

lidad de la mancha en expansión llega a partir de la indagación de las posibilidades que plantea el inicio de la serie “Máscaras en la mirada”.

■ Entre 1995 y 1996, José Manuel Ciria da una nueva vuelta de tuerca a la complejidad de los planteamientos iniciales de esta serie a través de la suite “El jardín perverso”, donde introduce como soporte aquellas lonas plásticas que habían servido para cubrir el suelo del taller durante la realización de otras piezas. Otra vez el azar como mecanismo aleatorio que camina libre hacia la superficie se convierte en el punto de partida de unas creaciones en las que, sin embargo, no reina la pura casualidad. Sobre este mapa abierto donde el tiempo ha dejado su huella, el artista precisa el desarrollo corregido de la gran mancha protagonista que reinventa aquellas primeras accidentales.

■ El gesto y la caligrafía, el movimiento y el ritmo plástico, elementos constitutivos de la poética de Ciria, son prologados con la incorporación de un acto ajeno a la intencionalidad artística: la lona pisada y manchada por el eco del ejercicio artístico es reciclada y valorada por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar la esencia del objeto encontrado y dueño de una memoria, en este caso, extraordinariamente ligada al propio artista. Estos residuos peculiares proceden de una relación establecida con anterioridad a la valoración del ar-

tista de la lona como posible arranque de una nueva propuesta creativa. De este modo, la memoria arcaica de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, son el reflejo de una pulsión que el pintor valora como merecedora de ser investigada. La mancha texturizada y el fondo manchado por el azar proceden de las mismas manos, de los mismos pinceles, de los mismos procedimientos..., pero responden a actos bien distintos.

■ Lo instintivo y lo razonado, conceptos que en la producción de Ciria alcanzan una dimensión nunca definitiva, sino abierta a la experimentación, están presentes a lo largo de la serie “Máscaras de la mirada”. En la presente suite, el primer valor adquiere una relevancia destacada, no sólo por





Lover Man. 1996
Óleo y grafito sobre lienzo
238 x 238 cm.
(Colección particular, Sevilla)

³⁷ “El borrado en esta última obra de la imagen inicial –presuntamente una apropiación a partir de Johnathan Lasker–, sustituida por el despliegue de un original propio, simboliza la voluntad de independencia e incluso la convicción de la propia superioridad pictórica, tanto personal como del espacio cultural europeo que Ciria aspira a interpretar, respecto a la notoriedad publicitaria de la pintura norteamericana, representada en este caso por el influyente Lasker”. (GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op.cit.*, p. 179).

³⁸ CIRIA, J.M.: “El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, en *El tiempo detenido*. Madrid, 1996, p. 28.

la incorporación de una mancha antes vista como despojo, sino por el amplio desarrollo de la textura quebrada llevada a cabo con las técnicas del azar controlado. Mientras, el orden geométrico quedará diluido bajo la impronta de un código visual flotante: así, mientras en *Narciso* (1996), la claridad asimétrica de la compartimentación se muestra evidente, en obras como *Reflejos de Monet* (1996) las manchas actúan como campos de fuerza que se alimentan de las precedentes. Los datos visuales dispuestos sobre la lona *en bruto* pueden, de este modo, ser susceptibles de una elaboración posterior con diferentes grados, incorporándose a una composición predeterminada, en este caso, por un cuidadoso estudio cromático. Esta operación es la que da coherencia a dos tipos de manchas aparentemente no combinables pero que, a través de la superposición e interpenetración establecida entre ellas, se integran en una estrategia de “generación de orden” que otorga coherencia formal a la obra.

■ Por otro lado, esta misma pieza afianza un proceso de inteligente *apropiación* plástica sobre el que José Manuel Ciria había trabajado en piezas anteriores. El sentido explícito que otorga el título *Reflejos de Monet* no se refleja en una cita evidente sino en un ambiguo ditirambo de alta sensualidad cromática. En cualquier caso, la elaboración apropiacionista propuesta por Ciria va más allá de la deconstrucción de la originalidad llevada a cabo por artistas como Sherrie Levine, para asentarse en una experimentación que, sin dejar de lado la intencionalidad irónica, acoge otras muchas lecturas. De hecho, el artista no sigue una formulación única y opta por la elaboración de un amplio inventario de posibilidades apropiacionistas –desde el préstamo de los títulos, a la reinterpretación de la composición o la contaminación de un determinado aspecto formal– que siempre se integrará sin fisuras en los procesos configuradores de su imagen abstracta. La pieza del mismo año *Gracias por nada John* señala incluso algunos flancos débiles de las líneas dominantes de la pintura contemporánea norteamericana³⁷ que se define, ya desde los años cincuenta, desde una conciencia de emancipación de las propuestas europeas. De hecho, el interés apropiacionista de José Manuel Ciria se ubica siempre dentro de una filiación europeísta, flexible geográficamente y cronológicamente (desde Matisse a Joseph Beuys), que culminará en sus reflexiones sobre Ucello y Giotto llevadas a cabo para el proyecto “El tiempo detenido” durante la beca de Roma.

El tiempo como laboratorio

■ A lo largo de sus series, José Manuel Ciria muestra una asombrosa capacidad para extraer todas las posibilidades de un determinado planteamiento visual, algo que nos habla tanto de su continuo deseo de avance como de su capacidad de reaccionar ante estímulos exteriores. El proyecto “El tiempo detenido” apura las posibilidades expresivas que había iniciado en las primeras piezas de la serie genérica, “Máscaras de la mirada”, a la que pertenece, bajo el impulso que supone su estancia en Roma con motivo de la Beca de la Academia de España que le fue

concedida en 1996. El legado de la pintura italiana, mito y nostalgia, adquiere un carácter distinto a través de la mirada del pintor, que filtra la inabarcable cultura visual italiana desde uno de los ejes temáticos de su producción: el tiempo. Al destilar lo observado con esta pauta de afinidad, dos pioneros de la construcción visual moderna adquirirán una relevancia preeminente en la investigación de su trabajo romano: Giotto y Ucello.

■ Establecer una imagen abstracta a partir de resoluciones figurativas va a ser uno de los principales retos que va a plantear el artista durante su estancia en Roma; su aproximación desde un lenguaje propio y autónomo a ambos creadores se llevará a cabo desde un análisis de los esquemas compositivos clásicos y, fundamentalmente, desde una apropiación deconstructiva de aquellos elementos estructurales que el artista valore más allá de la organización semántica de los motivos. En cualquier caso, vuelve a poner en entredicho —ya lo hizo antes, y volverá a hacerlo en producciones posteriores— la estabilidad de la línea que opone abstracción y figuración como compartimentos estancos interrelacionados tan sólo por la incorporación de seleccionados recursos formales de su opuesta.

■ El artista busca “la autonomía de lo plástico en la constitución de la obra de arte visual”³⁸, un planteamiento que supera la exterioridad del planteamiento icónico para adentrarse en problemas específicos de la imagen en cuanto estructura formal desde un posicionamiento *anicónico*. Al margen de la contingencia representativa de una determinada realidad, Ciria apuesta por la objetivación de los recursos plásticos que sustentan esa realidad. Pautas autónomas respecto al ilusionismo, pero pautas visuales al fin y al cabo, que no buscan ocultar lo figurativo sino diseccionar la imagen. Sin este punto de partida, la reescritura y relectura del concepto temporal de Giotto y Ucello plantearía el problema de hallar un método de traducción iconográfica. Sin embargo, consciente que el pasado se inventa siempre, que al volver nada resulta como recordabas, Ciria juega con la *impureza* de la memoria y replantea su percepción del *tiempo sostenido* que apreciamos en la obra de los dos maestros italianos.

Damnatio memoriae. 1996
Óleo sobre lienzo
238 x 238 cm.
(Colección Lorenzana, Madrid)



Estrellas en tus ojos. 1996
Óleo, collage y grafito sobre lienzo
238 x 238 cm.
(Colección del artista)



- En conclusión, y una vez superada la referencialidad semántica puede decirse que el resultado de la indagación ligüística llevada a cabo en el proyecto “El tiempo detenido” no plantea una solución de continuidad con sus referentes evocadores, sino que determina el inicio de una reflexión propia tras la asimilación de unos determinados parámetros extraídos de su análisis acerca del método de construcción visual seguido por Giotto y Ucello.
- Si ambos artistas basaban su contención temporal en la visión nítida de la escena sobre la anécdota (Giotto), en la dulce perspectiva antinarrativa (Ucello), así como en la quietud y solem-



Magari. 1996
 Óleo, collage y grafito sobre lienzo
 238 x 238 cm.
 (Colección del artista)

nidad de todos esos personajes sometidos a una espera que parece superarles, José Manuel Ciria desconecta estos recursos de la contextualidad figurativa para entrar de lleno en la valoración de cada uno de los particulares modelos planteados en la constitución visual. Más allá del posible uso de un mismo orden compositivo, donde la figura se transforme en mancha sin valor referencial, el artista diseña un complejo entramado de posibles adquisiciones y desplazamientos nocionales. Por ejemplo, la obra *L'Annuncio a S. Anna* (1996) surge del análisis del fresco con el tema iconográfico del mismo nombre realizado por Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua sin que exista el carácter de la supeditación. No hace falta insistir en que esta imagen es material de estudio que actúa como





incentivo dinámico, más que concepción visual que debe ser tomada *ad pedem litterae*. La huella de su contemplación, la memoria, deja una impronta que va a posicionarse nunca como mera cita sino como deconstrucción analítica.

■ Y junto a esta memoria que re-edifica lo antiguo como proyecto de futuro, el tiempo se abre camino en el conjunto de esta nueva serie. No sólo el tiempo en suspenso que fascina al pintor, sino el tiempo construido de manera azarosa, que avanza y quiebra la mancha, concreción *automática* de un flujo temporal que otorga ese carácter frágil e inestable, de obra en tránsito. El óleo y su repulsión, mancha quebrada y ritmo acuoso, cenizas y barnices, grafito, collage, lona plástica, tela estampada, lienzo imprimado... los recursos técnicos configuran un puzzle de complejidad heterogénea donde son el tiempo y la memoria quienes finalmente encajan las piezas.

■ La finalidad de la máscara en el teatro griego era ocultar la propia apariencia, para que un solo actor pudiera representar muchos personajes sólo cambiando su falso rostro: símbolos de la risa y del llanto, de la felicidad y la tristeza, en fin, de la comedia y de la tragedia. Ciria habla también de dos conceptos contrapuestos, ocultación y revelación³⁹, que acontecen en el cuadro-máscara. El plano pictórico, y todo lo que sucede dentro de él, será el equivalente de una puesta en escena donde el tiempo de la representación aún no ha terminado.

L'omaggio di un semplice. 1996
Óleo, collage y grafito sobre lienzo
200 x 375 cm.
(Colección particular, Madrid)

Pág. izq.:
La visione del carro di fuoco. 1996
Óleo, collage y grafito sobre lienzo
200 x 375 cm.
(Colección Antón García-Abril, Madrid)

L'annuncio a S. Anna. 1996
Óleo, collage y grafito sobre lienzo
200 x 375 cm.
(Colección particular, Madrid)

³⁹ "La máscara permite ver en su primera medida su condición ocultadora o reveladora, y a través de ella, la estructura que tensa y destensa configurando el propio lenguaje". (*Ibidem*, p. 27).

De Roma a Nueva York: tras la realización de “El tiempo detenido”, en 1997 Ciria celebra una exposición en la galería Hvgo de Pagano ubicada en la calle 57 y ese mismo año, durante un nuevo bloque de trabajo para la serie “Máscaras de la mirada”, lleva a cabo un conjunto de dibujos que servirán como embrión de la nueva producción “Manifiesto”, elaborada en 1998. Un periodo muy corto cronológicamente que, sin embargo, va a acoger un amplísimo trabajo que se verá culminado con las piezas que conforman la serie “Carmina Burana”, en la cual venía trabajando desde 1997. Pintar, pensar, pintar, escribir, exponer, volver a pintar. Un ritmo frenético que responde a la emergencia de una imaginación desbordante, al flujo constante de ideas seleccionadas y organizadas en torno a los parámetros de A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), denominación que —en palabras del propio José Manuel Ciria— “recurre de forma absolutamente subjetiva y caprichosa a la búsqueda y reformulación de una serie de antecedentes heredados desde el surrealismo bretoniano. ¿Existe la posibilidad de unir en una técnica y con un solo gesto, el método en tres tiempos de Ernst: abandono, toma de conciencia y realización?”⁴⁰. El artista asocia el proceso de *deconstrucción* de la imagen con las posibilidades de automatismo y plantea su base teórica como un interrogante que él mismo va a diseccionar afirmativamente en su producción visual.

■ Posiblemente, la primera sorpresa que depara la serie “Manifiesto” es de índole técnica: la pintura se complica con la incorporación de lonas militares, papeles pintados, cartones, maderas o alambres. Si la indagación del artista acerca de la integración de diversos materiales había aparecido de manera intermitente en trabajos ya comentados, ahora se emprende una investigación más sistematizada organizada por grandes formatos a través de la cual se abre paso una nueva configuración de la *construcción* pictórica y una nueva revisión de la poética surreal.

■ La segunda cuestión que, de entrada, suscitan sus pinturas de esta serie frente a otras contemporáneas, en concreto las pertenecientes a “Carmina Burana”, es el sentido efectista y barroco que la múltiple integración matérica aporta a la composición. Un aspecto con el que el propio artista se permite bromea en el título de la gran pieza *Intenso minimal barroco*. La riqueza del papel pintado pegado, la sensualidad de la mancha y la eliminación de la retícula no permiten asociar, ni mucho menos, la austeridad del minimal con esta obra que parece querer sustituir la sentencia *less is more* de Mies van der Rohe recuperada a través del minimalismo por un nuevo lema, tal vez *less is bore*, en la acepción crítica marcada por Foster⁴¹.

■ *Madrebien atropellado por un coche en Roma* amplía el sentido humorístico de la pieza anterior a través de la traducción literal del apellido del pintor Robert Motherwell (madrebien), cuya serie “Samurai” rememoró nuestro artista durante su estancia romana ante la visión de una mancha⁴² extendida sobre una calle adoquinada del Trastevere. La mirada activa y atenta de Ciria le llevó a captar algo que no había sido conscientemente buscado, y sobre ese elemento —la mancha producto del azar— llevó

la batalla se intensifica



Ventana habitada. 1998
Técnica mixta y collage sobre lona
320 x 500 cm.
(Colección del artista)

⁴⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁴¹ FOSTER, H. “Polémicas (post) modernas”, en PICÓ, J. (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 249-262.

⁴² Fotografiada por el propio artista y recogida en el catálogo de la exposición *El tiempo detenido*, Madrid, 1996, p.11.

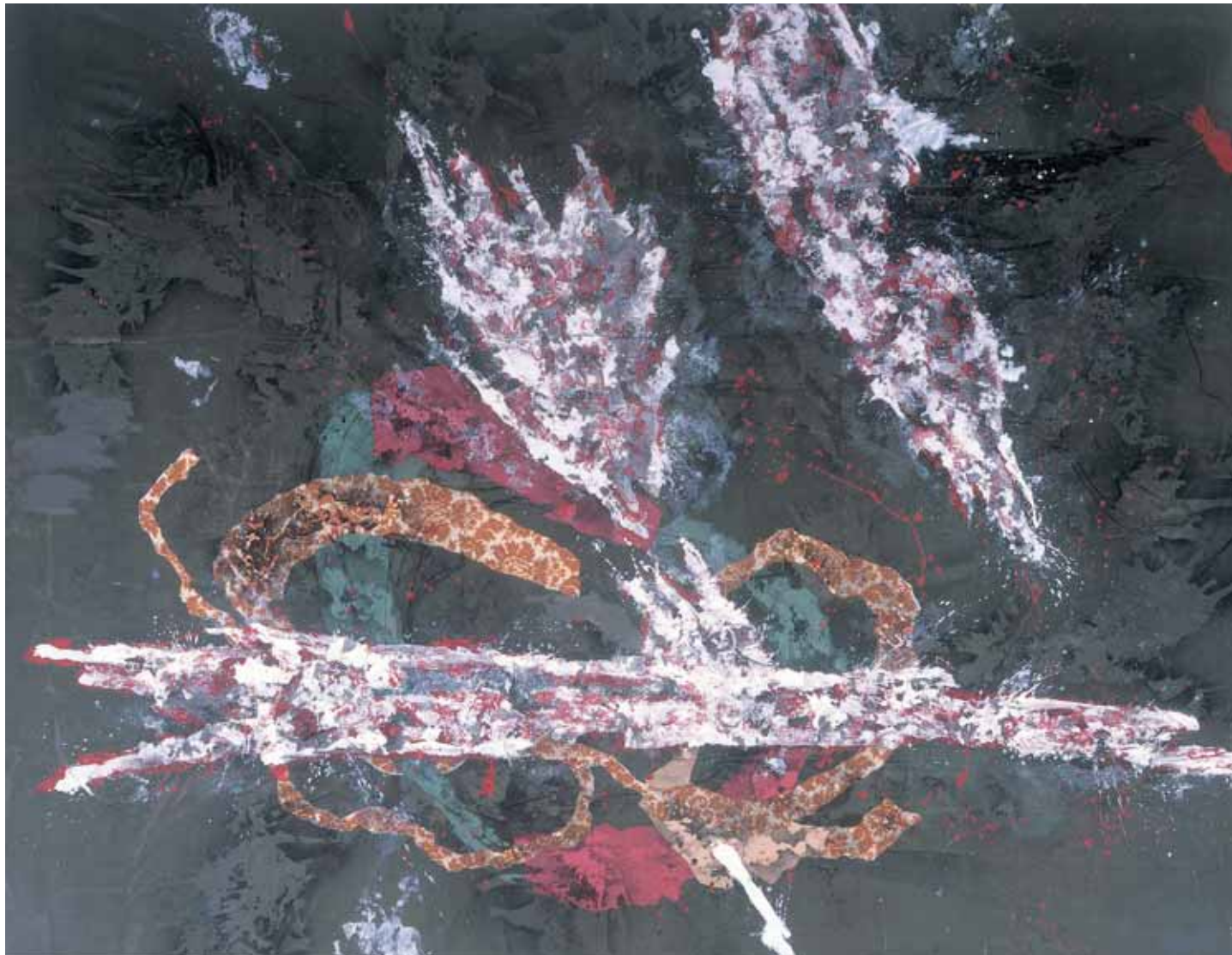
Madrebien atropellado

por un coche en Roma. 1998

Técnica mixta y collage sobre lona
330 x 460 cm.

(Colección del artista)

a cabo una lectura opuesta al primer significado —la composición pictórica—. Pues bien, precisamente de aquella fricción con la mancha callejera asociada con la obra del pintor americano surgirán las principales líneas de fuerza de la pieza que ahora comentamos. A modo de respuesta personal, José Manuel Ciria añade las posibilidades que le otorga la combinatoria para la formación y constitución del lenguaje definitivo de la obra: entre otras, la preparación del soporte y el análisis de su memoria, el aspecto quebrado de la mancha pictórica conseguido con técnicas de repulsión y azar controlado, así como la incorporación de una gama tonal híbrida. Tanto el verde apagado que fluye alternado en tramos con el rojo como los matices dorados que aporta el papel pegado, crean una tensión visual en su





Intenso minimal barroco. 1998
Técnica mixta y collage sobre lona
250 x 250 cm.
(Colección del artista)

Salto germinal. 1998
Técnica mixta y collage sobre lona
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

enfrentamiento con las tres principales manchas, tensión que vendrá acentuada por la independencia de su trayecto (en oval, casi arriñonado) respecto a la composición que marca el blanco intermitente.

■ Pero en la serie “Manifiesto” Ciria insistió también en una de sus variantes estilísticas de formulación más compleja como es la disposición geométrica. En *Flores de Beatriz (Veneno)*, el peso de la malla organizadora cae sobre la parte inferior del plano pictórico y se revela con toda la intensidad matérica que le otorgan los listones de madera. En un estudiado juego de compensaciones y equilibrio (que no es simétrico, ni mucho menos estático), Ciria contrapone la mayor amplitud del espacio gestual en la parte superior e incorpora el desarrollo rotundo, casi monumental, de una gran mancha roja que, proyectada desde la propia madera, inicia un trayecto en espiral.

Flores de Beatriz (Veneno). 1998
Técnica mixta sobre lona y madera
120 x 100 cm.
(Colección particular, Madrid)



Como cortesana por rastrojo. 1998
Técnica mixta sobre soportes diversos
160 x 120 cm.
(Colección Antonio Pedraz, Madrid)

Pág. dcha.:
Ventana habitada roja. 1998
Técnica mixta y collage sobre lona
130 x 100 cm.
(Colección particular, Madrid)







Cuaderno de memoria. 1998
Técnica mixta y collage sobre lona
130 x 100 cm.
(Colección familia Remón, Madrid)



Sueño efímero III. 1998
Técnica mixta sobre soportes diversos
130 x 97 cm.
(Colección particular, Lisboa)

Sueño efímero IV. 1998
Técnica mixta sobre soportes diversos
130 x 97 cm.
(Colección particular, Madrid)

■ Si en esta obra la mancha altera la posible rigidez de la geometría, en la gran composición *Ventana habitada* (320 x 500 cm.) la estructuración ordenada trae el germen de su propia desestabilización. El artista incorpora en el centro compositivo un cartón pegado rectangular pero de perfil irregular, como un pergamino desenrollado que muestra el daño provocado por el paso del tiempo; un continente de laceraciones subdividido a través de una retícula que no aporta rigor geométrico sino inestabilidad, trama irresoluta que apunta las posibilidades de lo racional pero que es matizada por lo intuitivo. Frente a la formalidad pura de la estricta malla ortogonal, interpretada con un sentido estricto de coherencia interna desde Malevich, José Manuel Ciria investiga⁴³ acerca del desequilibrio.

■ Pero donde la incidencia de la desestabilización del centro geométrico es más notable es en la integración de cinco de las seis manchas cuarteadas e inquietantes que rodean el núcleo central pegado sobre la lona. La distancia que provoca la gama fría que el artista ha empleado para el fondo y para el collage cuadrículado encuentra su contrapunto visual en la reverberación interna de destellos rojizos de estas formas en aproximación, una tonalidad que en *Ventana habitada roja* (1998) se

⁴³ He utilizado conscientemente a lo largo del texto el término “investigación” porque nuestro artista asume un tratamiento sistemático de los diversos problemas que organizan la elucubración de su pintura, concatenando razonamientos que no tiene por qué ser lineales, pero que siempre responden a un punto de partida experimentador y, en definitiva, todos se agrupan como páginas de un mismo volumen teórico-práctico.



Hydra crucificada. 1999
Técnica mixta sobre soportes diversos
116 x 89 cm.
(Colección particular, Málaga)

ha expandido a la práctica totalidad de la morfología de la mancha, convirtiendo su encuentro con el núcleo geométrico central en una invasión violenta.

■ Una disposición similar sigue el artista en *Cuaderno de memoria* (1998), obra que, a diferencias de las anteriores, posee unas connotaciones expresivo-sentimentales de carácter autobiográfico que surgen de ese foco gravitacional que centra el ulterior desarrollo compositivo global: nos referimos a un cuaderno de la infancia del artista, rescatado como manifestación de una identidad anterior y como testimonio esclarecedor del paso del tiempo. “Desde el mismo instante en que recuperé el pequeño cuaderno rojo –ha señalado el pintor–, necesitaba convertir aquel objeto en algo de ahora mismo y, a la vez, conseguir que quedase convertido en memoria”⁴⁴. Las tapas rojas nos muestran un cuaderno cerrado, reliquia imborrable que si bien deja abierta la posibilidad de la evocación, se definirá a partir de ahora como umbral: lo que queda fuera (el presente y el futuro) y lo que queda dentro de sus tapas rojas (un pasado concreto que la memoria convierte en inagotable). En definitiva, volver a vivir lo que ya no se puede precisar, un deseo que sólo se puede llevar a cabo en la memoria o en los sueños.

■ *Sueños efímeros* será el título, precisamente, de un conjunto de piezas donde la dialéctica mancha-geometría establece una nueva variante. Concretamente, en las numeradas como III y IV, la fuerza del gesto ha dejado de recorrer libremente la pintura al verse seccionada por una compartimentación rotunda. No se trata de una vuelta a la superposición de la trama geométrica sobre la mancha, sino a un nuevo tipo de relación compositiva donde el plano construido condiciona la libertad de la forma. Esta nueva opción combinatoria culminará en la excepcional serie “Compartimentaciones”, iniciada en 1999.

■ Precisamente a este año corresponden las últimas propuestas de la serie “Manifiesto”, algunas de las cuales son presentadas en la exposición “Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje”, celebrada entre marzo y mayo de 2000 en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.



Hydra amarilla. 1999
Técnica mixta sobre lienzo
130 x 97 cm.
(Colección particular, Madrid)

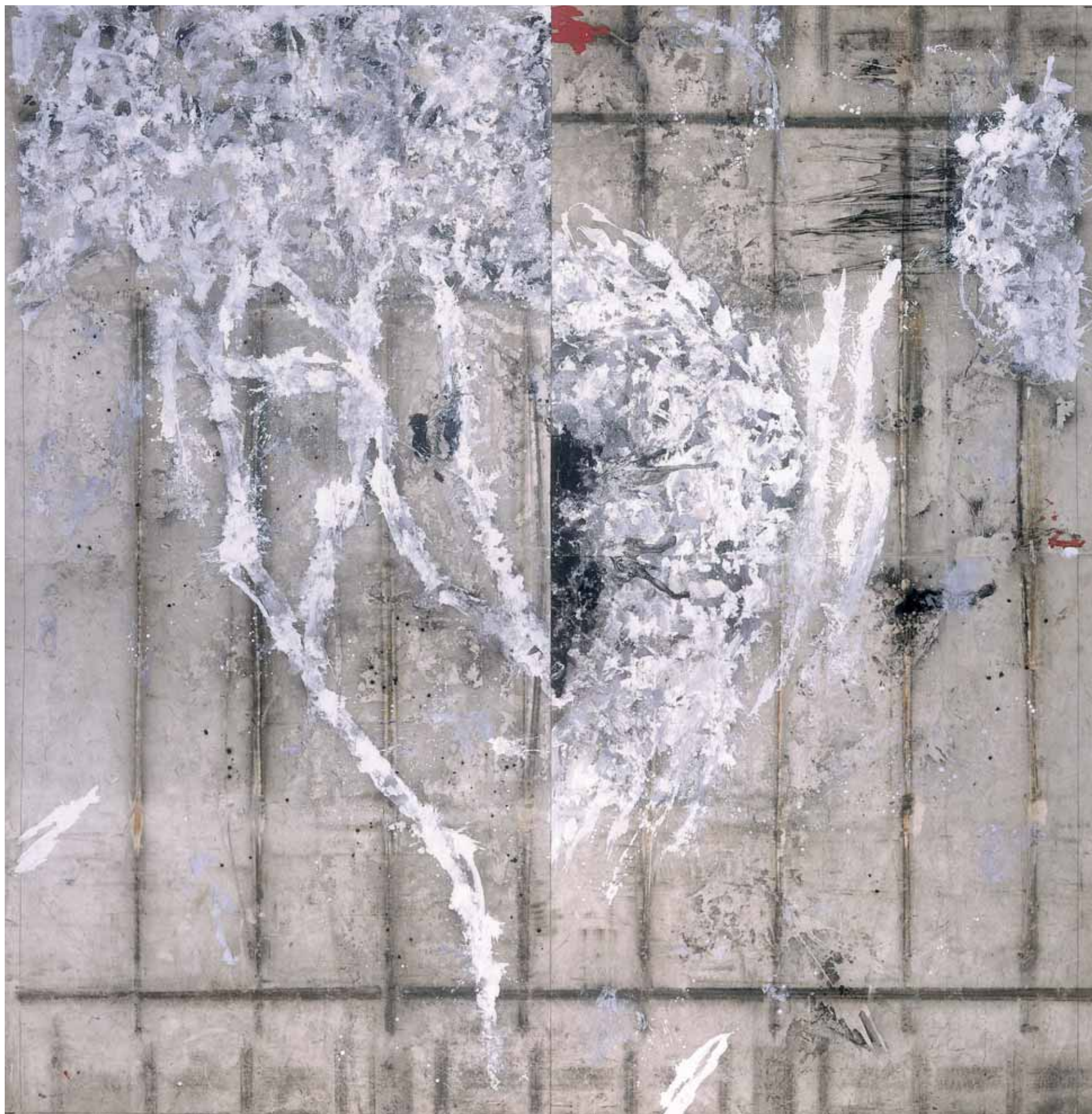
Venus del damero. 1999
Técnica mixta sobre soportes diversos
160 x 220 cm.
(Colección particular, Madrid)

⁴⁴ Cita recogida en REPLINGER, M.
“Cuaderno de memoria” en *José Manuel Ciria. Manifiesto / Carmina Burana*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998, pp. 6 y 7.





**Agualuz y la montaña
de los pájaros.** 1999
Técnica mixta sobre soportes
diversos
250 x 500 cm., díptico
(Colección del artista)





Progresión sobre la aurora I. 1997
Óleo y grafito sobre lona plástica
146 x 114 cm.
(Colección particular, Madrid)

poráneo de Badajoz. Piezas como *Venus del damero* o *Agualuz y la montaña de los pájaros* plantean una transformación a partir del análisis de la luz como recurso formal llevado a cabo durante sus viajes a Extremadura.

■ Durante los meses de octubre y diciembre de 1998, la galería Salvador Díaz de Madrid acogió la exposición conjunta de las series “Manifiesto” y “Carmina Burana”. Se enfrentaban en un mismo espacio dos líneas de trabajo muy diferentes en un momento en el que Ciria había intensificado los componentes de sus planteamientos plásticos. Sin duda, la muestra impedía al observador to-

Pág. izq.:
Espectador de guerras. 1998
Óleo sobre lona plástica
460 x 440 cm.
(Colección del IVAM, Valencia)

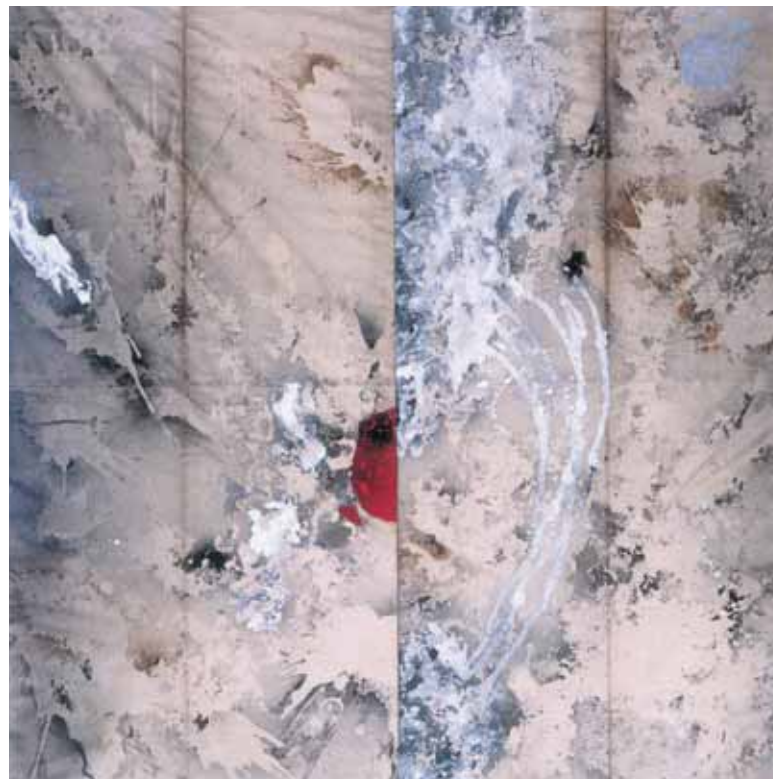


Respira como un animal. 1998
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

Nada que leer. 1998
Óleo sobre lona plástica
220 x 220 cm.
(Colección Familia Real, Patrimonio Nacional, Madrid)

Pág. dcha.:
Uf dem anger. 1997
Óleo y grafito sobre lona plástica
250 x 250 cm.
(Colección particular, Madrid)

⁴⁵ CASTRO FLÓREZ, F.: "Estuans interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria", en *José Manuel Ciria. Manifiesto / Carmina Burana*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998, p. 61.



mar una posición única ante los distintos ropajes que adquiriría la extraña belleza que desprendían aquellos cuadros. Las masas pictóricas apelaban a los sentidos con estrategias particulares: tonalidades ocre y cenicientas, masas blancas, rojas, amarillas, extensiones acuosas, y una elaboración meticulosa de materiales nuevos y técnicas alteradas por los procesos químicos. Una muestra que significó el compendio, revisión y regeneración de sus propuestas, una aceleración vertiginosa de su propia evolución que el artista llevó a cabo sobre formatos cada vez más grandes.

■ Para su serie "Carmina Burana", José Manuel Ciria toma el título de la cantata escénica de Carl Orff, quien subtituló su composición *Canciones seculares para cantantes y coristas para ser recitadas en conjunto con instrumentos e imágenes mágicas*. Estas *imaginibus magicis* que en la partitura se traducen en una riqueza rítmica de exquisita vibración sonora son moduladas por Ciria a través de esa "quietud" y "serenidad visual" apreciada por Fernando Castro Flórez⁴⁵ y que parece encontrar un coro exultante en el tacto abigarrado de su compañera de viaje "Manifiesto".

■ La tercera sección de la composición de Carl Orff, *Uf dem anger*, es también el título de una de las composiciones más depuradas de la serie, realizada en 1997. La compartimentación en dos ámbitos a partir de un eje axial implica también la clausura del libre flujo de la materia cromática en



Ethos & Logos. 1998
Óleo y grafito sobre lona plástica
310 x 260 cm.
(Colección del artista)

Sin título. 1998
Óleo sobre lona plástica
170 x 170 cm.
(Colección particular, Madrid)

expansión. Atribuye al vacío nada silencioso de la lona mayor valor expresivo y estiliza la composición al otorgar a la mancha un empuje hacia el centro. Ciria ya ha constatado a lo largo de su trayectoria que todos los componentes de la pintura son relevantes, y que su valor puede ser modificado a través de la combinatoria; asimismo, sabe que no hay elementos neutros, y que no hay soporte sin una determinada carga semántica; también que la imagen abstracta puede surgir desde un automatismo corregido por la conciencia y que el tiempo actúa siempre como herramienta esencial en la constitución plástica. En el momento de la elaboración de “Carmina Burana”, la norma y la subversión establecen un debate tenso que no llega a generar ninguna fisura, pues tan fuerte es la solidez de su cuestionamiento de la producción interna de la obra.

■ Con respecto a la anterior pieza, la obra *Ethos & Logos* (1998) amplía la compartimentación a través de la banda horizontal, si bien la mancha, aunque limitada en su expansión más allá del eje central, sigue superponiéndose sobre el entrecruzamiento geométrico que acoge el ámbito en el que se ubica. A través de este perpetuo estado de mutación combinatoria, José Manuel Ciria crea



en cada nueva pieza una epifanía única e inesperada entre la observación y la memoria visual. Este régimen de singularidades podría resumirse, en una actitud perimetral: disconformidad, reorganización inventiva e inesperada, y el recurso constante de la imaginación abren el camino de toda la serie, despliegue infinitésimo e innumerable, como ejemplificación radical de la posibilidad de la combinatoria.

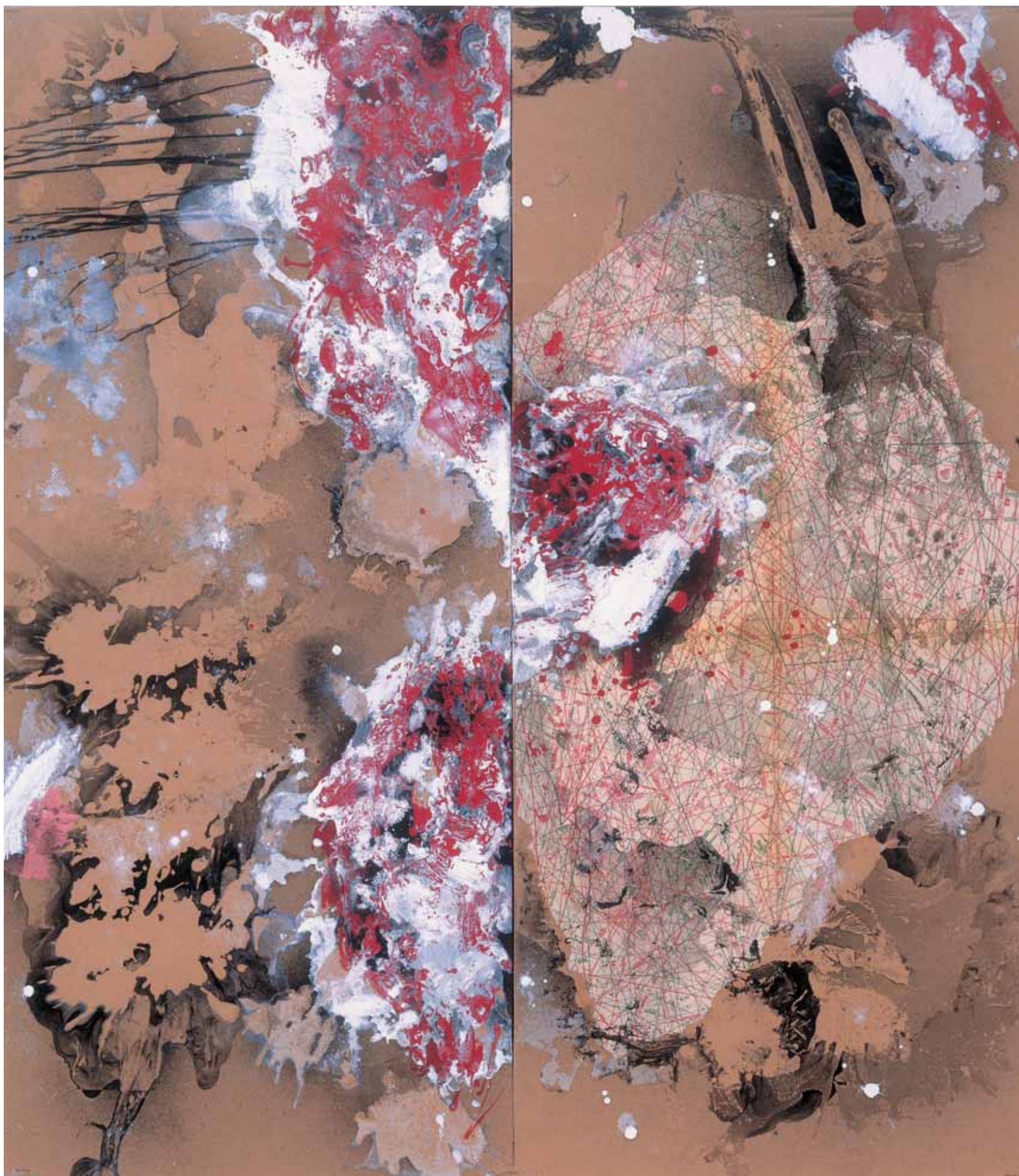
■ Como quiera que sea, hablamos de un horizonte que presenta una fisonomía tan amplia que no nos permite colocarnos en una relación concreta. Esta incitación al desplazamiento, al avance continuado dentro de una misma poética, queda ejemplificado en los cartones de *Nexo*, cuya exhuberancia establece un hilo conductor que enlaza con la producción que constituye “Manifiesto”. Especialmente rica en matices resulta *Nexo V (The way home)*, pieza de 1998 donde deseo y rigidez establecen impulsos inversos que, paradójicamente, buscan la integración total. A través de este recíproco enriquecimiento, la imagen abstracta de Ciria se muestra cada vez de una manera nueva enriquecida con una variada gama de motivos: la textura y memoria del propio soporte cartón, las líneas de dibujo que parecen rebotar incansablemente dentro de la mancha izquierda, el complejo equilibrio compositivo... crean en su conjunto un clima de alta tensión así como una rica temática de excitaciones diversas.

■ En su bello texto para la exposición en Salvador Díaz, Juan Manuel Bonet señala su fascinación por una de las piezas emblemáticas de la muestra, la obra *Espectador de guerras*, que define como “una monumental cascada de pintura en blancos, negros y grises (...) Un cuadro que se impone por su sola presencia, y sobre el cual uno estaría tentado de componer, más que un texto crítico, un poema de acción y también de meditación”⁴⁶. Efectivamente, la obra parece plantearse como una poesía esquiva que coexiste con un orden geométrico riguroso. Acción y meditación que se revelan a través de estrategias divergentes: por un lado, flujos de pintura blanca que se precipitan hacia la parte inferior del soporte, movimiento que implica una aceleración del tiempo pictórico tanto como la solidificación de una huella detenida. Por otro, articulación geométrica de un soporte lacerante, estigmatizado, proyección constante de su pintura que activa su fundamentación a través de su responsabilidad dialéctica con la mancha.



Nexo IV (Your smile). 1998
Técnica mixta y collage sobre cartón
106 x 92 cm.
(Colección particular, Madrid)

⁴⁶ BONET, J.M.: “Pintura, en singular”, en José Manuel Ciria. *Manifiesto / Carmina Burana*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998, p. 10.





Nexo I (Under the moonlight).
1998
Técnica mixta y collage sobre cartón
106 x 92 cm.
(Colección particular, Madrid)

Pág. izq.:
Nexo V (The way home). 1998
Técnica mixta y collage sobre cartón
106 x 92 cm.
(Colección particular, Madrid)

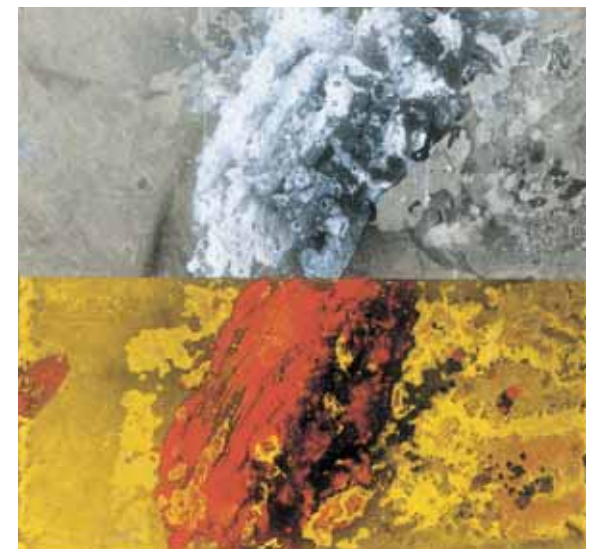
Los textos de Ciria, aún incluso aquellos de raíz claramente ficcional y poética, poseen un carácter teórico incontestable. Un escrito como *Espacio y luz (Analítica estructural a nivel medio)*⁴⁷ expone los ejes sobre los que puede realizarse un análisis coherente de la nueva serie “Compartimentaciones”, llevada a cabo entre los años 1999 y 2000, ya que sus líneas se revelan sumamente expresivas de las razones y métodos empleados para abordar un nuevo giro en su producción. Su interés por diseccionar, identificar y catalogar aquellos elementos que configuran la imagen pictórica revisará ahora los métodos a través de los cuales se concreta la compartimentación de la realidad para establecer un trasvase conceptual a su imagen abstracta: “Una compartimentación puede ser una simple línea, horizontal (el paisaje, el horizonte), vertical (el hombre, lo humano, el árbol, la música), o un conjunto de líneas. Cada grupo ofrece sus propias posibilidades y recurre a una denominación determinada”⁴⁸.

nuevos campos visuales

■ Podemos ver en estas palabras del artista una clara demostración de la utilización de un método analítico teórico como herramienta básica de su proyecto pictórico. Este interés metodológico y los frutos a los que puede dar lugar se van a ver precisados por el valor que adquiere en el pensamiento del pintor la dimensión profunda de los procesos de construcción de la obra de arte y el modo en que ésta es percibida por el observador.

■ Para ambos asuntos es fundamental la noción de límite, que ahora parece imponerse con mayor intensidad a la memoria de las huellas así como a los ritmos y frecuencias del flujo de masas y colores. El conflicto entre orden y caos, claves hermenéuticas de la obra del pintor, nos conduce de la continuidad a la discontinuidad, mientras que la ocultación de parte del desarrollo de la mancha exalta, irremediablemente, aquello que se ocultó. La fuerza de lo que no está, activa la plenitud del fragmento: así en *Gabriel y Mefistófeles* (1999), tanto la mancha roja inferior como la blanca superior se ajustan a la escritura compartimentada de una composición que secciona sus límites. Sin embargo, se impone la evidencia, la proximidad formal y rima dispositiva que apunta hacia una condición compensatoria: “Nunca ha sido el equilibrio tan inestable. Ni la voluntad tan precisa”, ha señalado Julio César Abad Vidal a propósito de esta obra⁴⁹. Mirar, por tanto, se convierte en un ejercicio complejo ante la fascinación que ejercen las posibilidades instrumentadas como pensamiento y acto creativo.

■ Los cortes geométricos de *Paisaje con viñetas I y II*, ambas de 1999, recuperan el mito de la pureza compositiva neoplástica por medio de una compartimentación establecida con líneas marcadas en negro circunscribiendo espacios ortogonales. Sin embargo, los colores planos de Mondrian desaparecen para dejar hablar al soporte y a la mancha que se extiende sobre él: cada compartimentación acoge un capítulo de un *relato* poético, una determinada extensión segmentada por las divisiones de la imagen como las partes de un rompecabezas irresoluto y sin posibilidad de conclusión. La retícula aísla el tiempo de la mancha, como las viñetas de un *comic* condensan un determinado



Gabriel y Mefistófeles. 1999
Óleo sobre lona plástica
58 x 61 cm.
(Colección del artista)

⁴⁷ CIRIA, J.M.: “*Espacio y luz (Analítica estructural a nivel medio)*” en José Manuel Ciria. *Espace et lumière*. Artim Galería, Estrasburgo, 2000.

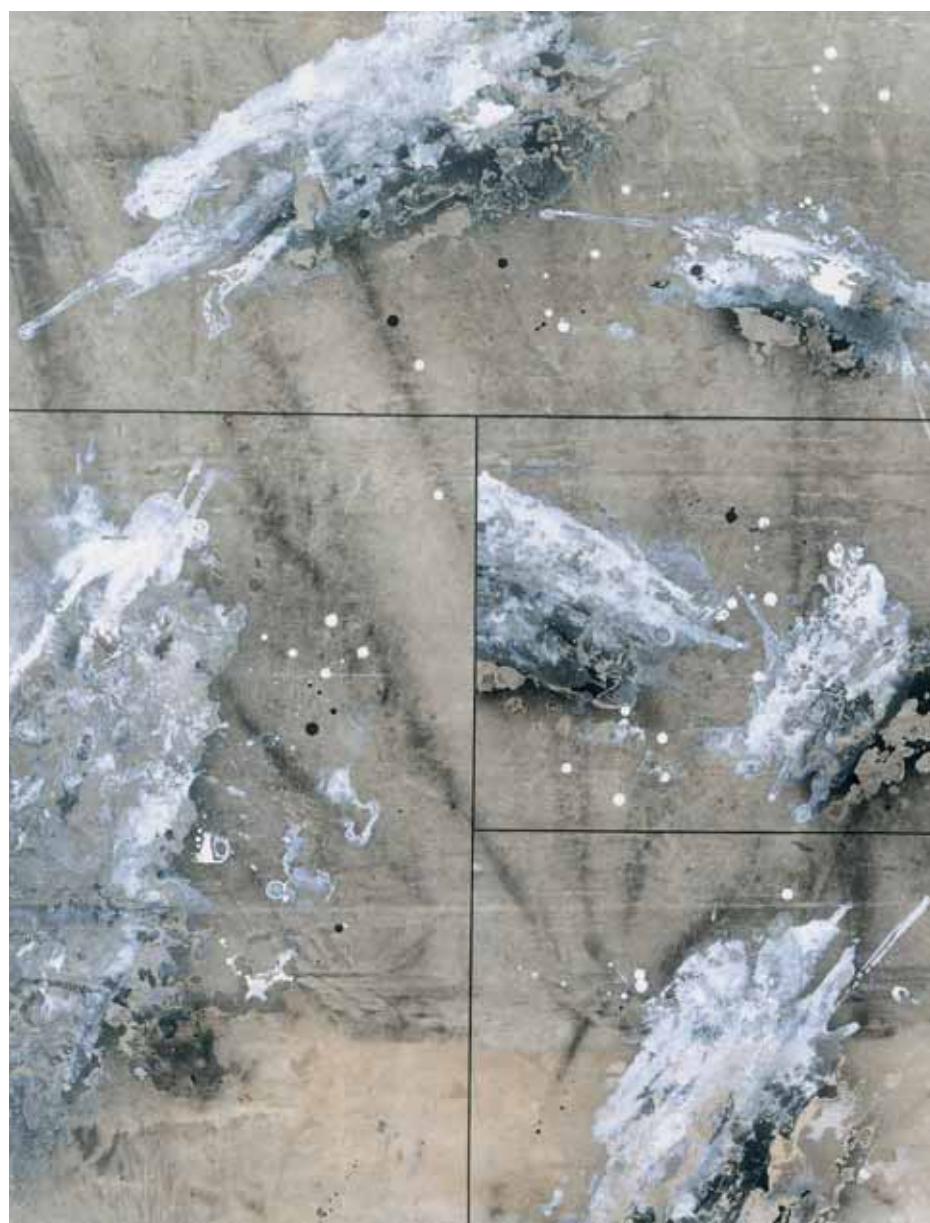
⁴⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁹ ABAD VIDAL, J.C.: *Pintura sin héroe*. Tf Editores, Madrid, 2003, p. 120.



Paisaje con viñetas II. 1999
Óleo y grafito sobre lona plástica
116 x 89 cm.
(Colección particular, Estrasburgo)

Paisaje con viñetas I. 1999
Óleo y grafito sobre lona plástica
116 x 89 cm.
(Colección particular, Madrid)





Money raw flesh. 1999
Óleo sobre lona plástica
146 x 114 cm.
(Colección particular, Madrid)

Sturt watchword. 2000
Óleo sobre lona plástica
100 x 80 cm.
(Colección particular, Madrid)

Sound of mind. 2000
Óleo sobre lona plástica
90 x 60 cm.
(Colección particular, Madrid)

Iberian oxcart. 2000
Óleo sobre lona plástica
100 x 70 cm.
(Colección particular, Madrid)



espacio narrativo. Por otro lado, obsérvese que Ciria mantiene un mapa común para los cuatro fragmentos en que se divide cada obra: las matizaciones de luces y sombras que el artista extrae del soporte adquieren una continuidad lógica y se abren paso bajo la estructuración regulada, como una especie de ventana por la que asoma una necesidad de unificación.

■ Este último elemento ofrecía una solución alternativa en *Gabriel y Mefistófeles*, que va a ser perfeccionada en las piezas llevadas a cabo durante el año siguiente. *Sound of mind* (2000) deja de lado las líneas geométricas dibujadas para convertirse en una obra totalmente construida: “La pintura se realiza en una etapa previa sobre un so-

porte determinado, para después ser recortado manteniendo unas dimensiones específicas de forma modular. La composición se organiza simultáneamente a la construcción del fondo, atendiendo a las variaciones de color y tema que más convengan”⁵⁰. En este caso, se trata de *cortes reales* como nueva categoría que actúa en la formulación de los elementos configuradores de la pintura.

■ Como motor de ampliación de este ya de por sí extenso abanico de posibilidades encontramos empleo del óleo sobre soporte papel en el conjunto de obras denominadas, como la serie que las acoge, *Compartimentaciones*. Llevadas a cabo durante el año 2000, el uso del papel parece proporcionar al artista una mayor libertad⁵¹ y, si bien no va a ser una solución exclusiva para este soporte, la mancha se libera de la sumisión de la trama depositándose sobre ella y estableciendo, de este modo, una relación más libre entre forma y fondo.

⁵⁰ CIRIA, J.M.: *Glance reducer* (*Compartmentalizations*), Athenea Art Gallery, Kortrijk, 2000, p. 76.

⁵¹ CERECEDA, Miguel.: “Ciria sobre papel”, en *José Manuel Ciria. Compartimentaciones. Obra sobre papel*. Galería Estiarte, Madrid, 2001, p. 5.



Compartimentaciones IV. 2000

Óleo sobre papel

135 x 100 cm.

(Colección particular, Madrid)

Compartimentaciones VII. 2000

Óleo sobre papel

135 x 100 cm.

(Colección particular, Madrid)

Compartimentaciones

2000

Óleo sobre papel

135 x 100 cm.

(Colección del artista)



Compartimentaciones VI

2000

Óleo sobre papel

135 x 100 cm.

(Colección particular,
Madrid)



Compartimentaciones I

2000

Óleo sobre papel

135 x 100 cm.

(Colección particular,
Madrid)



Compartimentaciones V

2000

Óleo sobre papel

135 x 100 cm.

(Colección particular,
Madrid)



Pág. dcha.:

Café Grisel

(Suite Buenos Aires)

2001

Óleo sobre soportes
diversos

200 x 200 cm.

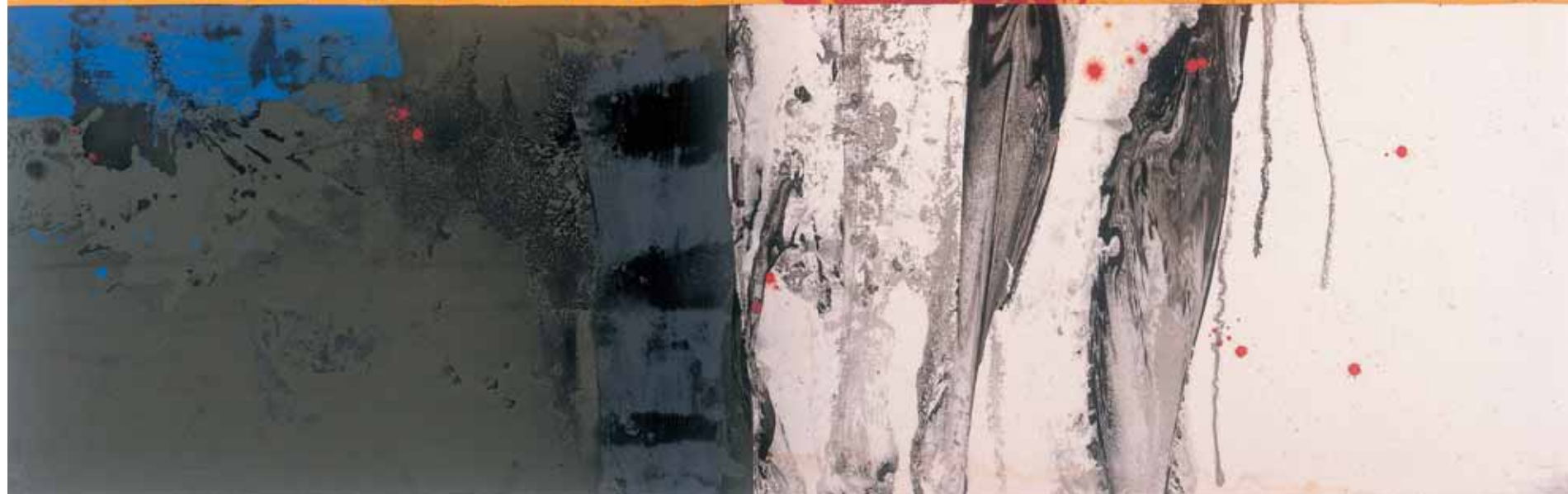
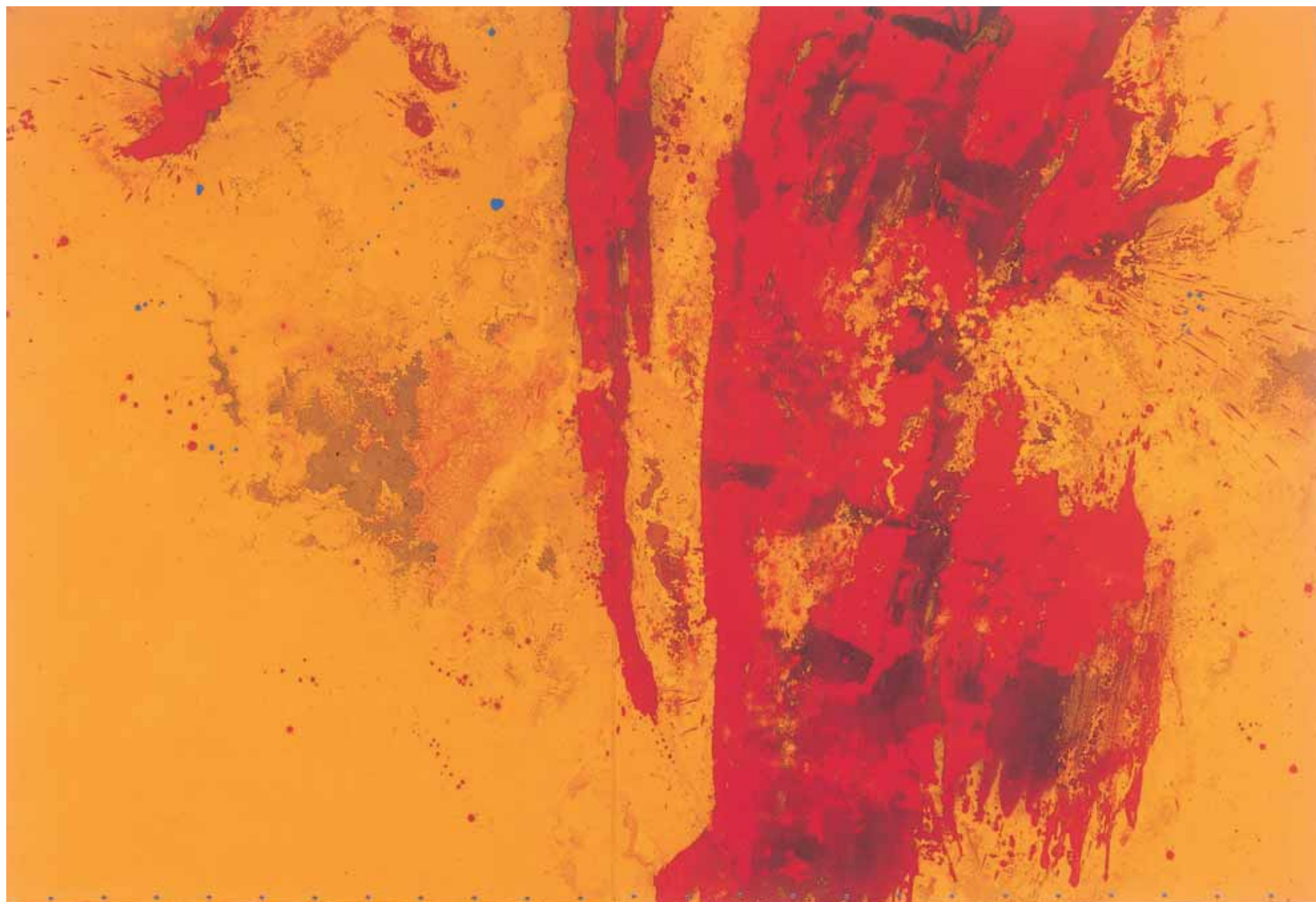
(Colección particular,
Madrid)



**Noche de whisky, palmeras
y gatos (Suite Buenos Aires).** 2001
Óleo sobre soportes diversos
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)



Pág. dcha.:
La ciudad dorada
(Suite Buenos Aires). 2001
Óleo sobre soportes diversos
200 x 200 cm.
(Colección particular,
Santo Domingo)



En 1957 Marcel Duchamp pronunciaba una conferencia en la *American Federation of Arts*, en Houston, donde señalaba que el *acto creativo* no era una cuestión exclusiva del artista: “El espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus cualificaciones internas y, en esa forma, añade su contribución al acto creativo. Esta contribución es aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita artistas olvidados”⁵². La integración dentro del proceso creativo de la problemática de la recepción nos llevaría a valorar la obra de arte en absoluto cerrada, definitiva o acabada hasta esa apertura interpretativa que, tal y como planteaba Eco⁵³, suscita toda obra de arte.

la dificultad del significado

■ En el año 2000 José Manuel Ciria comienza a representar cabezas humanas agrupadas bajo el nombre de Rorschach, alusión al psicólogo suizo cuyas investigaciones se orientaban al diagnóstico de las neurosis de sus pacientes por la particular interpretación que éstos realizaban sobre determinadas manchas abstractas. Más allá de esta rememoración del famoso *test* visual, que nos habla del interés de Ciria por los procesos inconscientes, la activación de la mirada del espectador surge en esta nueva serie del cuestionamiento de la objetividad de su sentido.

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

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

■ Para José Manuel Ciria tampoco existe un significado unívoco de la creación, y éste no puede formularse formalmente: “No hay nada semejante a un significado literal, si por significado uno entiende una concepción clara, transparente, sin que importe el contexto ni lo que hay en la mente del artista o del espectador, un significado que pueda servir de límite a la interpretación por ser anterior a ésta, un significado fuera de significación. La interpretación no existe sin la obra y jamás produce frutos, exceptuando los puramente analíticos”⁵⁴. Más que el significado, cuya búsqueda valora lícita, a Ciria le interesa el concepto que se une al significante “para constituir un signo lingüístico o a un complejo significativo que se asocia con las diversas combinaciones de significantes lingüísticos”⁵⁵.

⁵² DUCHAMP, Marcel: *Le processus créatif*, L'Échoppe, Paris 1987.

⁵³ ECO, Umberto: *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1965, y “El problema de la obra abierta” en *La definición del arte*, Martínez Roca, Libros universitarios y profesionales, Barcelona, 1970.

⁵⁴ Declaración del artista recogida en TOWERDAWN, Joseph: *Plástica y semántica* (Conversaciones con José Manuel Ciria), en *Quis custodiet pisos custodes*. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, p. 43.

⁵⁵ CIRIA, J.M.: “*Espacio y luz (Analítica estructural a nivel medio)*” en José Manuel Ciria. *Espace et lumière*. Artim Galería, Estrasburgo, 2000, p. 56.



Cabeza de Rorschach II. 2000
Óleo y grafito sobre papel
50 x 35 cm.
(Colección particular, Madrid)

Cabeza con fondo amarillo. 2002
Óleo sobre papel
135 x 100 cm.
(Colección particular, Alicante)

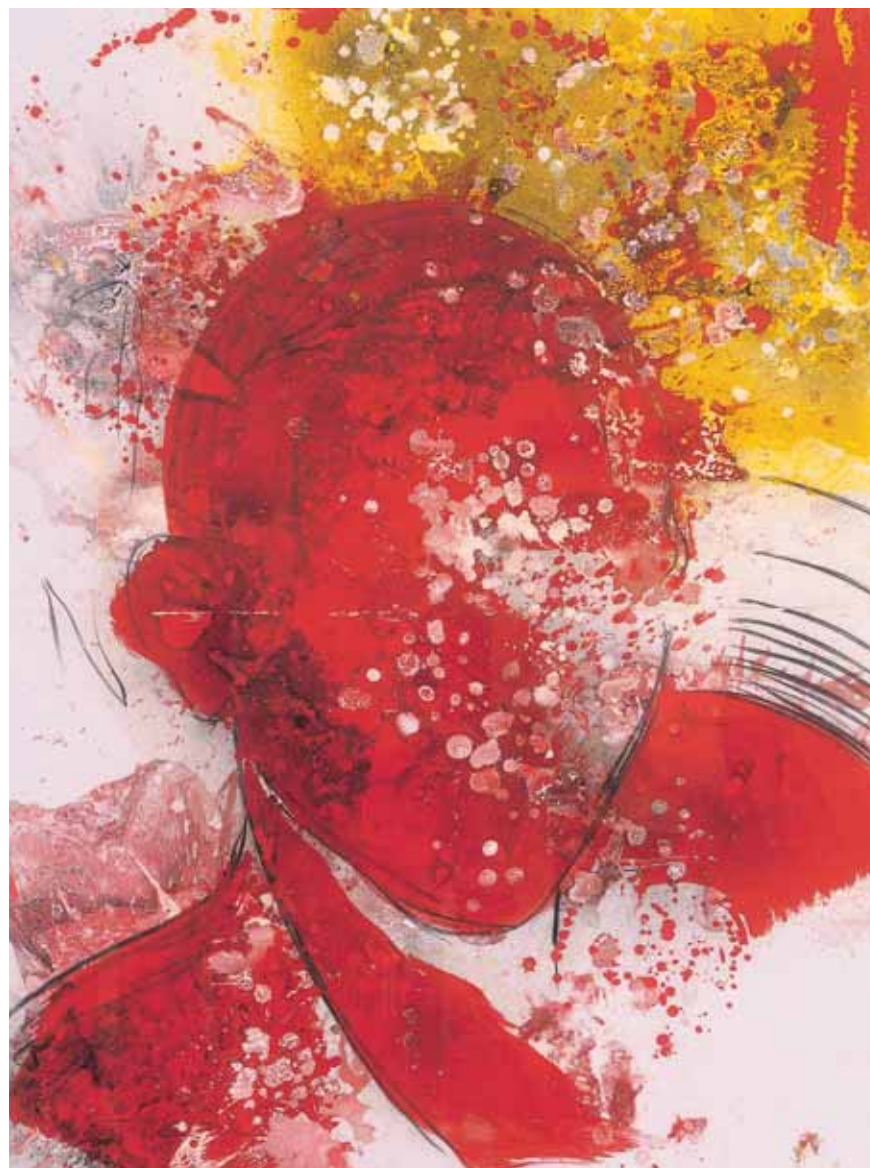
Pág. dcha.:

Abatimiento. 2001
Óleo sobre lona
220 x 220 cm.
(Colección del artista)

Magen David. 2001
Óleo sobre lona
220 x 220 cm.
(Colección del artista)

Lo efímero de la existencia. 2001
Óleo sobre lona
220 x 220 cm.
(Colección del artista)

Menorá. 2001
Óleo sobre lona
220 x 220 cm.
(Colección del artista)







Tres máscaras. 2004
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección particular, Oporto)

Cabeza sobre negro. 2004
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección particular, Lisboa)

Cabeza sobre rojo. 2004
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
(Colección particular, Lisboa)

Pág. dcha.:
Cabeza borradora. 2005
Óleo sobre lona
170 x 170 cm.
(Colección particular, Madrid)



■ Desde esta perspectiva, Ciria nos propone una aproximación a la lectura que vaya más allá de la mera interpretación iconográfica. Sus “Cabezas de Rorschach” surgen dentro de un marco teórico que ha sido elaborado como marco conceptual de una propuesta pictórica abstracta. La estructura formal de la cabeza y su resolución como obra pictórica es mucho más importante que el posible reconocimiento de un determinado nivel de mimesis, o que el dramatismo inherente a las 6 piezas de esta serie realizadas por el artista durante su primera estancia en Tel Aviv bajo el título de “Víctimas”.

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

■ En la serie “Glosa líquida”, llevada a cabo durante los años 2000 y 2003, Ciria profundiza acerca de la imposibilidad del significado unívoco. Para ello realiza una caligrafía presente en algunas de



Encuentros. 2001
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Glosa y pequeña máscara. 2002
Óleo sobre lona plástica
250 x 250 cm.
(Colección del artista)

Pág. dcha.:
Las tentaciones de Antonio. 2002
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

sus obras a partir de 1995, consistente en dejar a la pintura líquida abrir su propio trayecto, esto es, chorrear sobre el soporte con muy diversas modulaciones y densidades. Los flujos transparentes, que se pliegan y se cruzan mientras se precipitan hacia la parte inferior del soporte, se convertirán ahora en motivo protagonista de una extensa investigación, ya sea organizando plenamente la imagen global o conviviendo con soluciones híbridas (collage, fotografía e instalación). En cualquier caso, la importancia de esta nueva propuesta dentro la trayectoria del artista se verá reflejada en la extensión de la serie y en la gran cantidad de exposiciones con las que se ha estructurado la exhibición del conjunto⁵⁶.

■ El férreo pensamiento estético del artista asume por tanto la pintura líquida que sigue su curso sin la intervención de la mano, como motivo que se repetirá obsesivamente. No hay mancha que no parezca como rigurosamente imprevisible, perpetua sorpresa ante la mirada del espectador en su movimiento deslizante sobre la lona plástica. El pigmento, el óleo, el agua y determinados componentes ácidos se conjugan ahora para apostar por la fluidez frente a la quiebra, y el tiempo se revela con una virtualidad más serena. El trayecto del chorretón tiene su duración, su vida, y algunas veces su fin, cuando se detiene abruptamente, o su desarrollo se proyecta virtualmente más allá del soporte: es entonces cuando el cuadro se revela como un momento que no permite ver el fin de la duración misma. El automatismo surrealista deconstruido por las investigaciones conceptuales del artista se define ahora con el impulso “de una serie de manchas que se mueven en un espacio no referencial. Un esquema o dibujo que se adivina automático e inservible, puro juego de tensiones dictadas por un tercer ojo distraído y vago. Ojo inexplicable que dota a la mirada de intuición”⁵⁷.

⁵⁶ Dejando al margen las exposiciones donde estas piezas se mostraron conjuntamente con otras series, las muestras específicas para “Glosa líquida” serían las siguientes: “Glosa líquida”, Galería Bores & Mallo, Cáceres, noviembre-diciembre, 2000; “Viaje a los lagos”, Dasto Centro de Arte, Oviedo, febrero-marzo, 2001; “Después de la lluvia”, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, mayo-junio, 2001; “Eyes & Tears”, Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv, marzo-mayo, 2002; “Ecos del simulacro”, Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, abril-mayo, 2002 y “De profundis clamo ad te aqua”, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, marzo-abril, 2003, así como la citada en la nota siguiente.

⁵⁷ CIRIA, J.M.: “Ideas residuales ante el espejo”, en *Entre orden y caos*. Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv, octubre-diciembre, 2001, p. 9.









Propósito. 2002
Óleo sobre lona plástica
150 x 150 cm.
(Colección particular, Barcelona)

■ La nueva serie “Glosa líquida” acoge la posibilidad de un tiempo poético que, como dice Bachelard, es un tiempo que nace de la profundidad del instante, metafísico y no cuantificable, un tiempo que denomina *vertical* para diferenciarlo “del tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa”⁵⁸. El carácter interno de este tiempo poético se conjuga a través de la evolución creadora y la materia —en el sentido que Bergson dividía en la naturaleza lo vivo y lo inerte— para establecer una duración continua accesible únicamente mediante la intuición. No sirven, pues, ni formulaciones de ratios matemáticas ni la reducción a un *minimum* conceptual para concretar el tiempo fluido y subjetivo de estos cuadros.

Pág. izq.:

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

⁵⁸ BACHELARD, Gastón: *La intuición del instante*, Ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1973, p. 115.



Luz salada. 2002
Óleo sobre lona plástica
150 x 130 cm.
(Colección particular, Barcelona)



Ecos mentales. 2002
Óleo sobre lona plástica
150 x 130 cm.
(Colección particular, Barcelona)

■ La obra *Encuentros* (2001) propone un campo de resolución visual atravesado por ejes que definen una geometría poco severa y que actúa como punto de encuentro de la nueva caligrafía. A la estructura ordenadora de la imagen se liga una distribución aleatoria de la mancha que dinamiza su interioridad con variaciones tonales muy sutiles: éstas se manifiestan en una nube quebrada y sulfurosa que se deshace en la parte superior de la composición, espacio de origen de los flujos que se precipitan con densidad decreciente con la única interrupción del cruce en horizontal de otros chorretones de morfología menos estable. Este último recurso será, sin embargo, excepcional, pues Ciria buscará las consecuencias de la caída de la pintura derramada dentro de un *orden* vertical muy distante del *dripping*, ese laberinto abigarrado donde las manchas se entremezclan aleatoriamente impulsadas por la energía propia de la acción de pintar.

■ *Día verde y azul* (2002) presenta con nitidez este desarrollo, ahora sobre una lona pulida donde los pigmentos oleaginosos muy diluidos surgen de un gran núcleo rojo mezclado con negro. Como ha observado Mercedes Replinger, “la composición plantea una tensión entre el caos magmático superior y el orden transparente que impone el pigmento líquido en la parte inferior, como si intentara reflejar en un mismo soporte los dos grandes mitos de la creación del universo según la cultura hebraica como torbellino, *un tornado girando desde una quietud muerta*, y según la cultura griega, que imagina este momento como un desgarró, un roto, *un violento desgarrón como en un tejido*, de la que nacería la materia y el mundo”⁵⁹. Esta doble activación de la superficie de lona, donde “se reúnen gravedad y levedad”⁶⁰, se ha manifestado en numerosas obras anteriores y ahora adquirirá una notable amplitud de variaciones desde un nuevo sistema: el desplazamiento de los acentos para la formulación de los mismos conceptos refleja el continuo nacimiento de diversificados centros de interés para el artista, esto es, su capacidad para renovar la identidad de su lenguaje.

■ Una identidad que, en su constitución, no anula la posibilidad del homenaje, como así sucede en *Number 9* y *Sigma*, realizadas en 2002 y dedicadas ambas a Morris Louis, y donde la balanza se inclina a favor de una levedad fluyente. Formado en el ámbito de la WPA y con el muralista Siqueiros, el paso de Morris Louis a un particular uso del color, embebido en la tela, tendrá lugar en 1954. Un año antes visitó, junto a Clement Greenberg y el Kenneth Noland, el taller neoyorkino de Helen Frankenthaler, donde la contemplación de la obra *Montañas y mar* le descubre la posibilidad de utilizar el lienzo sin imprimir y de teñirlo con capas de pintura acrílica muy diluida. La posterior aplicación por parte de Morris Louis del pigmento derramado sobre el plano inclinado de la tela planteará una alternativa a la insistencia de Pollock por el proceso gestual regido por el impulso físico. Ciria asume la repetición desde la diferencia sin recurrir al vaciado cínico del contenido revisado y buscando la reactivación positiva del discurso de Morris Louis, es decir, asimilándolo como herencia y cuestionándolo como modelo estricto.

■ Estas dos obras, *Number 9* y *Sigma*, muestran una solución depurada al máximo en todos sus componentes, incluso en la transparencia extrema de las manchas que fluyen. Ahora bien, tanto las

⁵⁹ REPLINGER, M.: “Glosa líquida”, en *De profundis clamo ad te aqua*, Museo de Bellas Artes de Asturias, marzo-abril de 2003, p. 10.

⁶⁰ ABAD VIDAL, J.C.: “Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria”, en *José Manuel Ciria. Viaje a los lagos*. Dasto Centro de Arte, Oviedo, febrero-marzo, 2001, p. 20.

propuestas anteriores a estas obras como las que configuran la evolución posterior, se orientarán hacia una acentuación de los recursos expresivos, compositivos y cromáticos. *Pieza irremplazable de Argos* (2000) organiza esta triada con un repertorio *iconográfico* que incluye no sólo los flujos diluidos, sino con la yuxtaposición de un campo de manchas quebradas, rojas y blancas, en expansión dinámica, pertenecientes a la serie “Máscaras de la mirada”. El espacio pictórico se ha compartimentado con la unión de dos soportes (lona plástica y lienzo) que imponen un abrupto límite a ambos tipos de modalidades discursivas.

■ *Imagen construida I* e *Imagen construida II* responden a una elaboración más compleja de estos planteamientos, pues los dos cuadros se resuelven a través de la superposición fragmentada de imágenes independientes como pauta ordenadora de la superficie plástica. La noción de *collage*, fundamental para el desarrollo del arte de vanguardia, concluye en la valoración de un espacio que deja de ser homogéneo al admitir la *integración* como metodología inherente a la *construcción* plástica. José

Number 9 (A Morris Louis). 2002

Óleo sobre lona plástica

150 x 150 cm.

(Colección del artista)

Sigma (A Morris Louis). 2002

Óleo sobre lona plástica

150 x 150 cm.

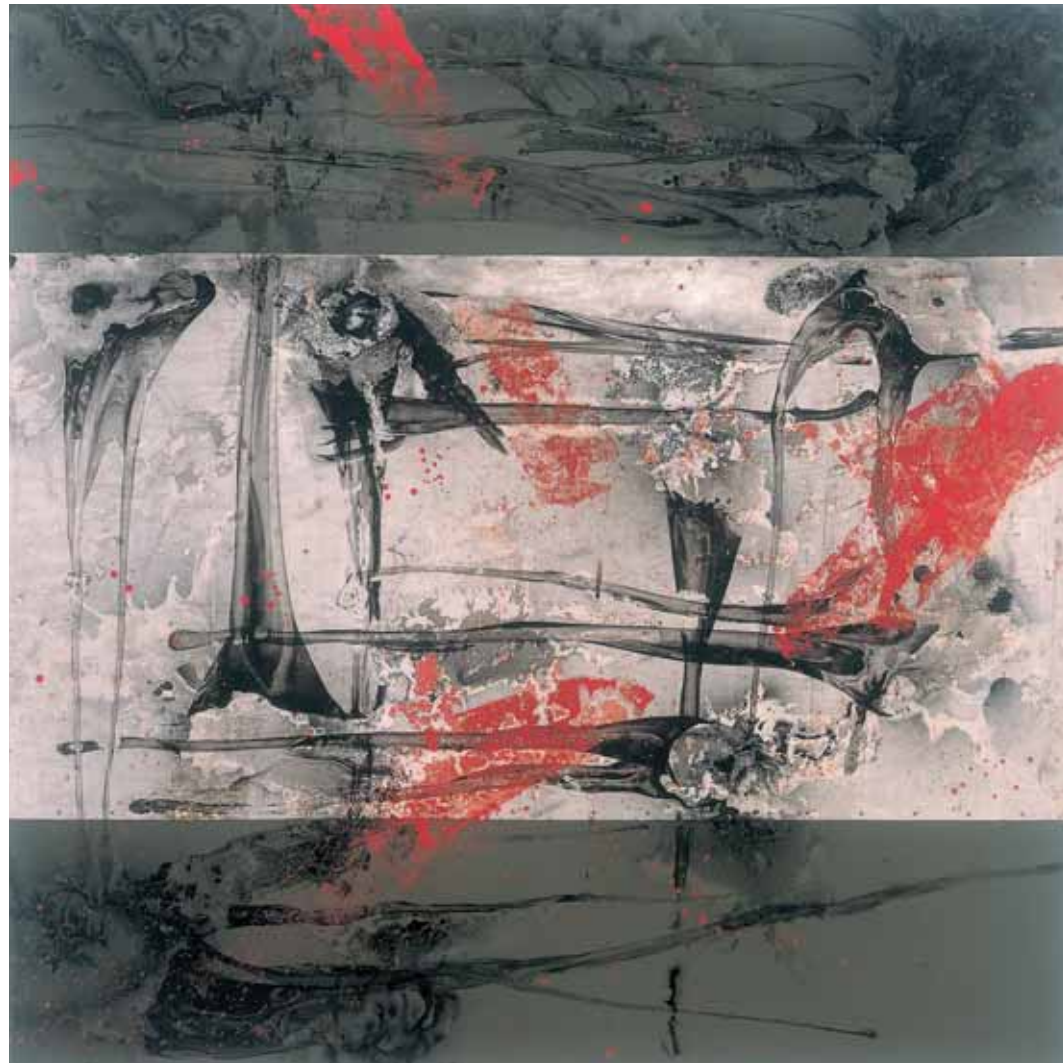
(Colección del artista)



Manuel Ciria, como ya hemos señalado en varias ocasiones a lo largo del texto, apura la herencia de la vanguardia para replantearla: ahora no es el objeto encontrado, sino la superposición de campos paralelos de su propio trabajo lo que edifica una imagen nueva unificada en sólidas coordenadas. Estamos ante el cuadro dentro del cuadro como una estrategia generada a partir del interés del artista por la compartimentación de la imagen visual o, según Mercedes Replinger, “pinturas dentro de la pintura” como un juego extraño de autorrepresentaciones que sólo remiten a la propia historia de la pintura”⁶¹.

■ Y efectivamente, a lo largo de la serie “Glosa líquida” contemplamos una producción cuyo tema es la propia pintura y que, como ya ocurriera en las *Cabezas de Rorschach*, plantea la ambigüedad

Anomalías. 2000
Óleo sobre lona plástica y lona
200 x 200 cm.
(Colección del artista)



⁶¹ REPLINGER, M.: “Glosa líquida”,
Op. cit., p. 54.



Pieza irremplazable de Argos. 2000

Óleo sobre lona plástica y lona
150 x 130 cm.

(Colección particular, Madrid)

Págs. siguientes:

Imagen construida I. 2001

Óleo sobre lona plástica y lona
200 x 200 cm.

(Colección del artista)

Imagen construida II. 2001

Óleo sobre lona plástica y lona
200 x 200 cm.

(Colección del artista)

de un significado cerrado. El propio artista llega a plantearse si estas pintura fluidas, que *representan* líquidos en movimiento, “¿son de concepción abstracta o figurativa?”⁶². No está claro el estatuto figurativo que tienen como referencias estas manchas, pero es cierto que una mirada atenta puede descubrir una *voluntad figurativa* en cuanto plasmación de un dato perceptual. En cualquier caso, sigue siendo “pintura como representación de sí misma. Pintura como escenografía de la pintura”⁶³.

⁶² CIRIA, J.M.: “Postimétrías de *Glosa líquida* y el caballo de Protógenes”, en José María Ciria.

El parque en la oscuridad. Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, noviembre-diciembre, 2003. p. 37.

⁶³ *Ibidem*.







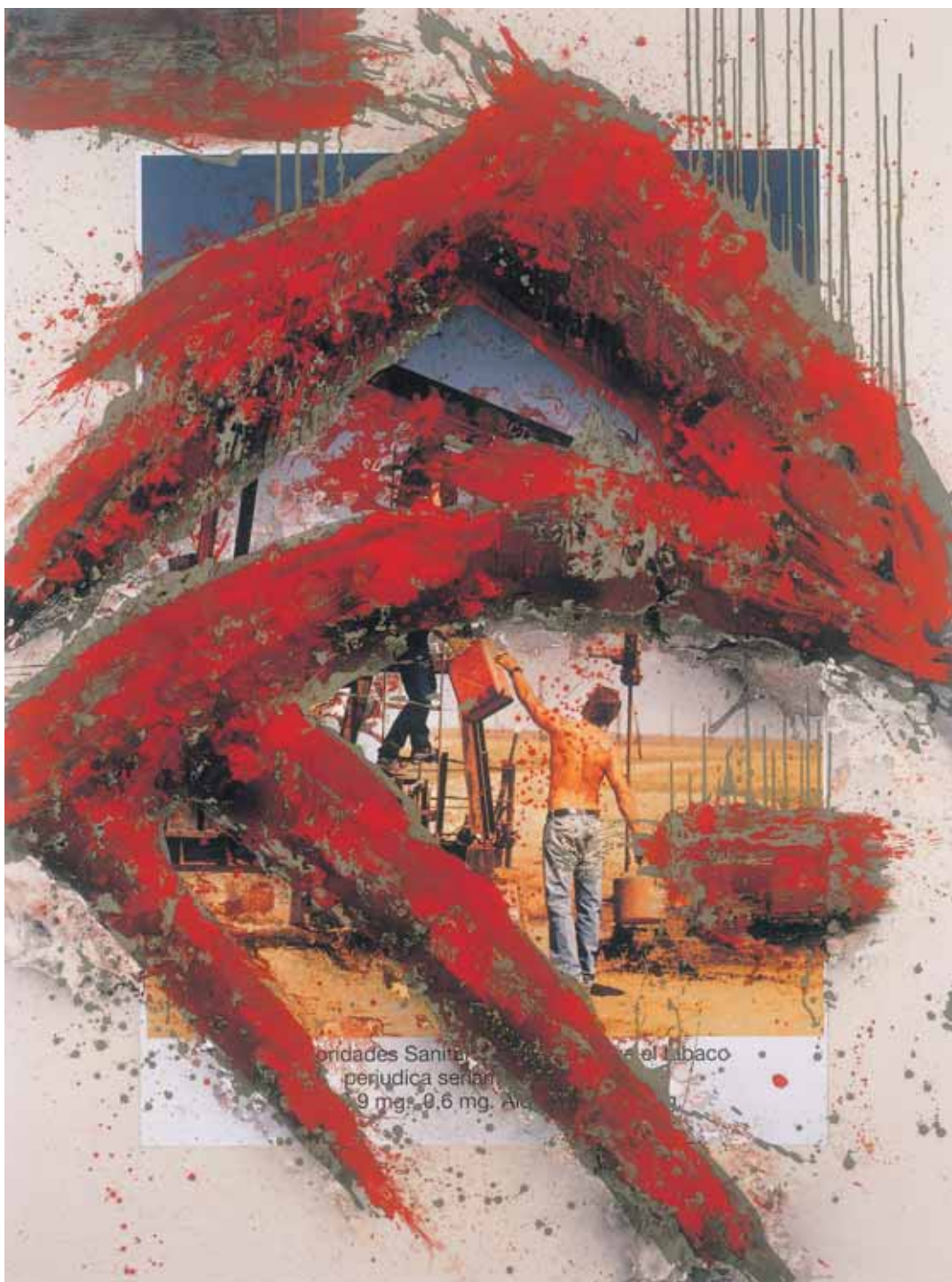
Esperma simultáneo. 2001
Técnica mixta sobre papel y lienzo
225 x 170 cm.
(Colección del artista)

Aquí tienes lo que necesitas. 2001
Técnica mixta sobre papel y lienzo
225 x 170 cm.
(Colección del artista)



La expulsión del paraíso

■ Si reducimos su definición a lo esencial, la pintura sería una disciplina que actúa a partir de sus elementos configuradores: soporte y materia pictórica. Ambos actúan como fronteras y, sin embargo, siempre están desplazándose hacia una reconceptualización de sí mismos. A partir de una revisión de determinadas líneas abiertas por las vanguardias del siglo XX, la posmodernidad acoge la *hibridación*⁶⁴ como alternativa para generar nuevas estructuras de realización y, con ello, nuevas prácticas de contemplación. José Manuel Ciria participa de parte de este enunciado en su nueva serie “Dauphin Paintings” o “Psicopompos”, iniciada en el año 2001, pero lejos de valorar —de momento— la denominada fotografía *creativa* opta por aquella de valor estrictamente utilitario: la de los carteles publicitarios.



Insolación. 2001
Técnica mixta sobre papel y lienzo
225 x 170 cm.
(Colección particular, Madrid)

⁶⁴ “Con la entrada de la fotografía en el campo de las artes plásticas, se abre también la posibilidad —que desarrollará *ad infinitum* el posmodernismo— de la hibridación, de la mezcla y del mestizaje, la contaminación de los *medios* que constituye, sin lugar a dudas, una de las principales determinaciones del arte contemporáneo”. (BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 43).



Pétalos. 2002
Técnica mixta sobre papel
160 x 116 cm.
(Colección particular, Oporto)

Vuelo. 2002
Técnica mixta sobre papel
160 x 116 cm.
(Obra destruida)

Thai. 2002
Técnica mixta sobre papel
160 x 116 cm.
(Colección particular, Oporto)

Isla burbujas. 2002
Técnica mixta sobre papel
160 x 116 cm.
(Colección particular, Oporto)



■ La elección de este tipo de imagen no está exenta de intenciones: “La fotografía publicitaria es el paraíso de un deseo higiénico, donde jamás nos sobresalta una náusea. El equivalente visual de esa pureza son unos cuerpos de piel completamente lisa. Cuerpos sin arrugas, sin grumos de grasa, cuerpos sin vísceras. La fotografía publicitaria parece empeñada en estirar la piel de sus modelos hasta hacerla perfectamente tersa. La fotografía publicitaria es un *super-lifting* visual”⁶⁵. Estos arquetipos inverosímiles ejercen sobre el observador *estrategias de seducción* que son interceptadas por el gesto pictórico de José Manuel Ciria, acto *vandálico* que, por otro lado, encuentra su equivalente en las pintadas callejeras sobre carteles publicitarios. De este modo, lo *sexy* se vuelve agresivo y lo seductor se fragmenta sin posibilidad de ser reintegrado. La comodidad de la mirada ha sido expulsada del paraíso. Esos personajes, que han borrado lo real en favor de la *simulación*⁶⁶, son alterados por lo pictórico, presencia aún más real, negando de este modo la posibilidad de una recepción correcta del mensaje para cuya promoción fueron diseñados.



Play. 2002
Técnica mixta sobre papel
160 x 116 cm.
(Colección particular, Alicante)

■ El claro sentido humorístico de títulos como *Insolación* (2001), donde la mancha roja se quiebra en varias direcciones que sólo permiten contemplar en su integridad la figura de un joven con la espalda desnuda azotada por el sol —se convierte así la imagen original en una comedia—, conlleva como decimos una alteración rotunda del significado original. Si Rotella emprendió en los años sesenta una acción similar como posibilidad de revancha y de protesta social, Ciria no se mantiene al margen de estas connotaciones, pero bajo las imágenes de “Dauphin paintings” subyace con mayor evidencia la posibilidad de ensanchar los medios de la obra artística. Ciria como *devorador* de imágenes preexistentes sitúa al límite la tensión de elementos contrarios y escribe una nueva posibilidad —que se subdivide en infinitas— para la elaboración de su heterogéneo discurso pictórico.

■ Pero la iconografía de la serie también se interesa, como en el caso de *Play* o *Islas Burbujas* (2002), por acoger imágenes y objetos de singular belleza cuya morfología es reconducida a una organización

⁶⁵ SOLANA, Guillermo: “Marsias o el cuerpo desollado de la pintura”, en José Manuel Ciria. *Visiones inmanentes*. Sala Rekalde, Bilbao, diciembre 2001-enero 2002, p. 23.

⁶⁶ Así se expresaba Baudrillard al señalar: “Lo real no se borra a favor de lo imaginario, se borra a favor de lo más real: lo hiperreal. Más verdadero que lo verdadero: como la simulación” (BAUDRILLARD, Jean: *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 9).

Pág. dcha.:
Serpiente. 2001
Técnica mixta sobre papel
300 x 400 cm.
(Colección del artista)

⁶⁷ ¿Qué añade el título a la visión de la obra?, se pregunta Anthony Julius: "Le dice, no de una manera muy neutra, que la obra es una imagen de Cristo sumergido en orina. Y sugiere, aunque sin afirmarlo, que la orina es del artista. También sugiere, ineludiblemente, que la obra es el resultado de un acto irreverente. Es una broma a expensas tanto de su tema como de su público. La imagen pide reverencia; el título se burla de nosotros por ofrecerla con credulidad". (JULIUS, A.: *Transgresiones. El arte como provocación*. Ed. Destino, Barcelona, 2002, p. 16.)

⁶⁸ NAVARRO, Mariano: "Pollock y las moscas", en *Ciria. Memento Somniare*. Pedro Peña Art Gallery, Marbella, julio-agosto 2003.

compositiva superior: esto es, la que traza la propia pintura. La solidez de la imagen publicitaria, la evidencia de su mensaje, es sometida a vaivenes imprevisibles.

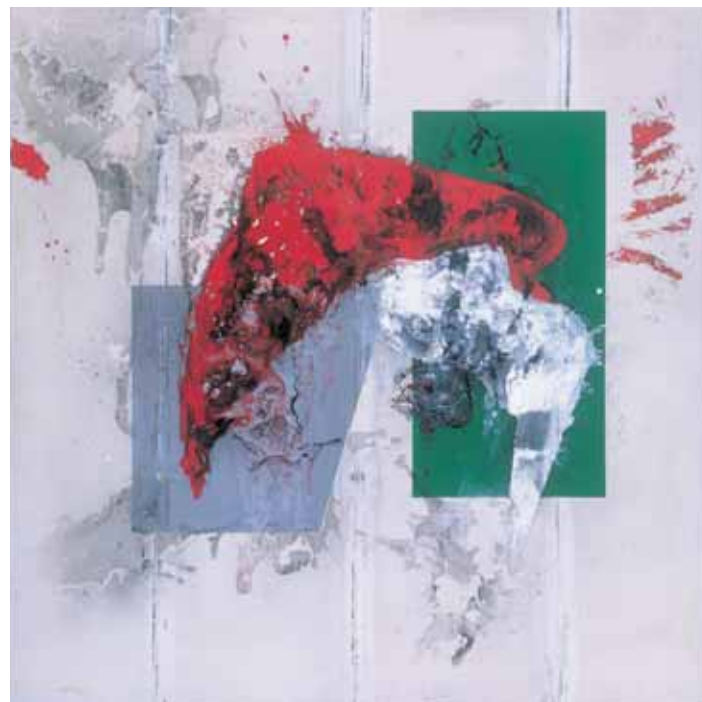
■ El uso de carteles en la serie "Dauphin Paintings" vino a excitar y desarrollar la posibilidad de llevar a cabo una apelación directa al espectador. La nítida sensualidad de los títulos que configuran la nueva serie "Venus geométrica" (*Tocarte, Lamerte...*), dotados en ocasiones de una agresividad sexual provocadora (*Morderte, Sodomizarte, Penetrarte...*), concuerdan con la apasionada y exultante forma que tiene Ciria de aplicar el color sobre la lona, generando de este modo una compleja y bella lucha entre dos manchas de color que se contrastan, interpenetran y se ayudan persuasivamente sobre una estructuración geométrica. Ambas manchas, rojo y blanco salvo contadas excepciones, establecen un violento encontronazo que evoca un *terrible* encuentro amoroso. De hecho, más que una ligazón sensual, ambas manchas tienen una actitud activa de lucha que puede hacernos recordar los violentos cuerpos deformados por la tensión de la confrontación física que pintara Francis Bacon.

■ En algunas de estas piezas es inevitable llegar a establecer una relación entre los chorretones de pintura diluida —como vimos, tema central de "Glosa líquida" que es introducido en series paralelas y posteriores— como una representación visual de los fluidos humanos: sangre, semen, sudor... No parece posible contemplar de forma estrictamente *anicónica* piezas como *Penetrarte* (2003) aún antes de que el título evoque en nosotros una determinada escena o añada un significado concreto a la visión de la imagen.

■ El fotógrafo Andrés Serrano motivó un gran escándalo en 1987 al presentar una fotografía de grandes dimensiones cuyo tema central era la crucifixión. El dramatismo propio de la imagen era tamizado por un sutil velo atmosférico cuya textura parecía tener una consistencia líquida. La contemplación de la obra, la asimilación de su alcance trasgresor, vendrá inevitablemente determinada por el conocimiento del título: *Piss Christ* (Cristo en Orina) y todo lo que ello implica⁶⁷ en la activación de nuestra manera de contemplar la fotografía. En la imagen de Ciria no se busca la diferenciación estricta de una lectura anterior y posterior al conocimiento del enunciado que le da nombre. Si el título *Penetrarte* especifica la dimensión de lo evocado, la fuerza visual de la imagen explicita la comprensión inmediata de una agitación sensual presente en su "imaginería de cúpulas ásperas"⁶⁸.

■ Pero con ser importantes la enumeración de esos deseos individualizados en acciones concretas a los que nos remiten los títulos y la sugerente asociación con posibles formas humanas en íntima conexión, quizá lo sean más los planteamientos estrictamente plásticos. Así en *Morderte* (2002), mancha y geometría establecen una tensa diagonal que atraviesa las marcas de las cerchas que compartimentan la superficie. Amarillo, rojo, blanco y gris: a través de ellos corre una cadena de tensiones tonales, morfológicas y compositivas, en un espacio donde todo parece estar perfectamente concatenado, cohesionado, pero también a punto de estallar, de saltar por los aires.







■ Una tensión que se centraliza sobre un *lecho* blanco y rectangular en la obra *Salpicarte* (2003). Las manchas en acción parecen expandirse y contraerse al tiempo que generan los intensos flujos pictóricos que se derraman por el soporte. Un cuadro cuya sensualidad es, por decirlo de alguna manera, profundamente medida, contenida, pero, como ocurría en la obra anterior –si bien ahora desde una resolución muy diferente– cargada de una tensión que está parece querer desmoronar este equilibrio inestable.

■ Lamerte (2002) recupera el motivo de los colgadores, en este caso como marco de la acción principal, donde lo orgánico somete a la geometría a un segundo plano. La consabida habilidad de Ciria para *armonizar* contrarios, para integrar en una imagen la combinación de recursos contrapuestos, de hacer que todo se mueva y encaje, alcanza en obras como esta un sentido pleno.

Caricia. 2003
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm.
(Colección particular, Santander)

Pág. izq.:

Sodomizarte. 2002
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Tocarte. 2002
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Lamerte. 2002
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

Morderte. 2002
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección Madrid-Rentiber, Madrid)

Salpicarte. 2003
Óleo sobre lona plástica
150 x 130 cm.
(Colección Galería Pedro Peña,
Marbella)

Pág. dcha.:
Penetrarte. 2003
Óleo sobre lona plástica
200 x 350 cm.
(Colección particular, Ibiza)





Entre las resoluciones dispositivas llevadas a cabo en la serie “Máscaras de la mirada” y la exultante complejidad técnica y formal de “Manifiesto” se sitúa un nuevo modo de creación reunido bajo el título “Sueños contruidos”, serie iniciada en el año 2000 y persistente hasta el 2006. Las nociones de collage y el ensamblaje son planteadas ahora por Ciria como acumulación fragmentada que configura una imagen total a partir de estratos parciales que se yuxtaponen o superponen. Cuerpos extraños o fragmentos pictóricos del propio artista integran una totalidad que no intenta ocultar sus límites y, por tanto, el sentido constructivo de la propia obra.

■ Tomemos como punto de partida una de las piezas más emblemáticas de la serie, pertenecientes al grupo de las obras denominadas “Imanes iconográficos”: *Vanitas (levántate y anda)*, realizada en el año 2001 con óleo, collage y aluminio sobre soportes diversos. Un fondo texturizado acoge la superposición de cinco imágenes de carácter muy distinto que se encuentran unificadas por una austera compartimentación superpuesta: una banda de aluminio que atraviesa el conjunto horizontalmente, de modo que ninguna imagen puede ser contemplada en su total integridad. Sólo el pequeño fragmento de un vidrio roto escapa de esta sujeción a la vez que se superpone sobre una obra del propio Ciria cuya gramática nos remite a la serie “Glosa líquida”: el fluir de la pintura parece un *reflejo* del ritmo azaroso de las líneas quebradas del cristal.

■ Ya hemos contemplado el interés de Ciria por la apropiación y relectura de obras pertenecientes a la herencia europea, en especial las ofrecidas por determinadas vías discursivas de las vanguardias históricas. Desde esta perspectiva, no es difícil encontrar el origen de esa enigmática rotura

de la geometría como material onírico

Paisaje del respeto. 2001
Óleo sobre soportes diversos
300 x 500 cm.
(Colección del artista)





Paisaje de la coexistencia. 2001
Óleo sobre soportes diversos
300 x 500 cm.
(Colección del artista)

del vidrio: efectivamente, éste se encuentra en *La Grand Verre*, llevada a cabo entre 1915 y 1923 por Marcel Duchamp, figura clave en la incorporación en el ensanchamiento del territorio artístico a través de la incorporación de objetos vulgares.

■ Pero ¡ojo!, ¿no eran ya objetos de carácter *vulgar* los tomados como materiales para el género del bodegón durante su esplendor barroco, y aún después? Sobre esta pregunta ha reflexionado Marchán Fiz y nos proporciona una contundente respuesta: “Duchamp abandona las convenciones ilusionistas del género, las saca de la actualidad de su propia vida y las desvía de una lógica de la re-

Paisaje de la paz. 2001
Óleo sobre soportes diversos
300 x 500 cm.
(Colección del artista)





Constructivista I. 2002
Óleo sobre soportes diversos
200 x 180 cm.
(Colección del artista)

presentación en aras de la ostentación. En todo caso, los ready-mades no se agrupan según la clase de objetos ni por sus afinidades materiales, formales o estilísticas inexistentes, pues, más bien, se afirman cual acontecimientos singularizados en deuda con un *nominalismo literal*⁶⁹.

■ La constatación de estos intereses viene determinada por la incorporación por parte de Ciria del famoso *Urinario-Fuente* de Duchamp, invertido y sobre el que se superpone la fantasmal silueta de

⁶⁹ MARCHÁN FIZ, Simón: "La *Fuente* y la transfiguración artística de los objetos", en *Arte y Parte*, nº 29, Santander, octubre-noviembre, 2000.

una calavera, figura clave del conspicuo sentido de *vanitas* que presenta la construcción-bodegón de Ciria ya desde su título. Este término, extraído del Eclesiastés (1,2) –“Vanidad de vanidades, dice el sacerdote... todo es vanidad”– e incorporado al género del bodegón durante el siglo XVII, tendrá un claro sentido moralizante acerca de la fugacidad de la vida y de los bienes materiales –incluido el propio arte–: es la imagen del *memento mori* por excelencia.

Constructivista II. 2002
Óleo sobre soportes diversos
200 x 180 cm.
(Colección Museo Municipal
de Madrid)





Constructivista III. 2002
Óleo sobre soportes diversos
200 x 180 cm.
(Colección del artista)

■ Esta última imagen se superpone a un texto que alude a la más célebre de las *protoinvestigaciones* del artista norteamericano Joseph Kosuth: *Una y tres sillas* (1965). Constituida por el objeto físico real (la silla), su fotografía y su definición de diccionario, la obra de arte quedaba reducida a una tautología que mostraba de manera inmediata las intenciones del artista. Un conceptualismo lingüístico que coincide con el redescubrimiento de Duchamp⁷⁰ y que re-abre el interrogante sobre la posibilidad-imposibilidad de definir el arte.

⁷⁰ "Lo que es cierto en la obra de Duchamp también puede aplicarse a casi todo el arte posterior a él" (KOSUTH, J.: "Arte y filosofía" (1968), en BATTCKOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte*, Barcelona, G. Gili, 1977, p. 67.



Cuadrados concéntricos. 2002
Óleo sobre soportes diversos
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

Pequeña ventana I. 2003
Óleo sobre soportes diversos
80 x 70 cm.
(Colección familia Pérez de Madrid,
Madrid)

Sin título. 2003
Óleo sobre soportes diversos
70 x 50 cm.
(Colección particular, Madrid)

Sueño con bocadillo. 2002
Óleo sobre soportes diversos
200 x 200 cm.
(Colección particular, Valencia)





■ La contigüidad *conceptual* de ambas piezas culmina en una última imagen reducida a un componente monocromático plano y que Mercedes Replinger⁷¹ ha asociado a las experimentaciones de Yves Klein⁷² con el color naranja antes de sus investigaciones con el exitoso *IKB: International Klein Blue*, traducción específica de su búsqueda de una profundidad infinita. Se culmina una lec-



Dos ventanas. 2003
Óleo sobre soportes diversos
80 x 70 cm.
(Colección particular, Madrid)

¡A ver si aprendes Madrebien! 2003
Óleo sobre soportes diversos
140 x 120 cm.
(Colección particular, Madrid)

⁷¹REPLINGER, M.: "Glosa líquida",
Op. cit., p. 10.

⁷²El interés de Ciria por Yves Klein se mostrará de nuevo en su serie de fotografías "Odaliscas", contemporáneas a la pieza que ahora comentamos, donde se evocan de manera sugerente sus *antropometrías*.



André en la montaña rusa. 2003
Óleo sobre soportes diversos
140 x 120 cm.
(Colección particular, Madrid)

La habitación cerrada. 2003
Óleo sobre soportes diversos
200 x 180 cm.
(Colección del artista)

⁷³ Señalado por REPLINGER, M.: "Glosa líquida", *Op. cit.*, p. 16.

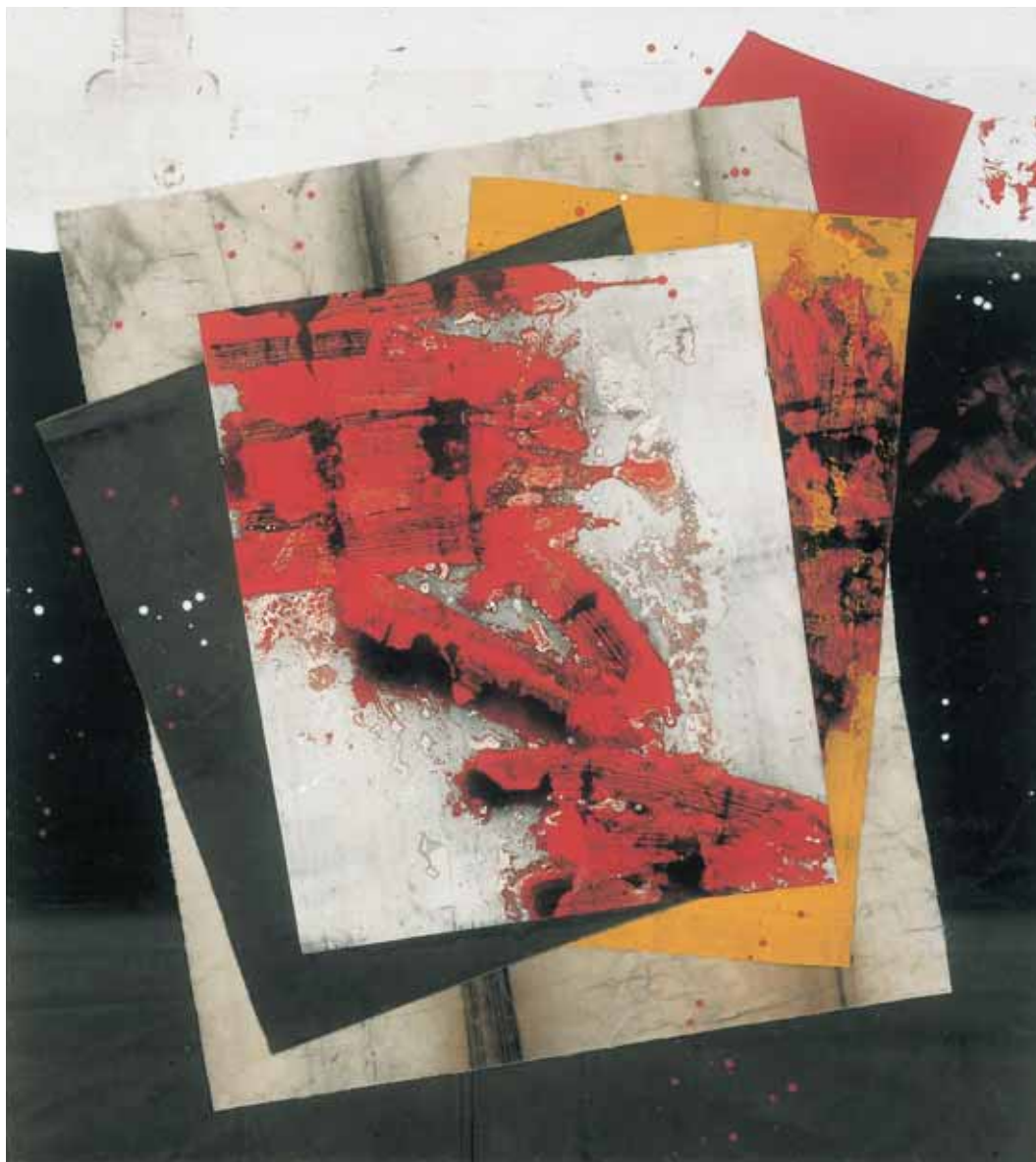
⁷⁴ *Ibidem*, p. 15.

tura superpuesta que nos conduce desde el inicio de los procesos de *desmaterialización* hacia ese vacío formal de Klein que, no obstante, recoge connotaciones emotivas. Toda la composición está unida por una red interpretativa del propio concepto de arte, donde las constantes citas integran un método de reflexión que liga la mirada del espectador a la lectura y comprensión meditada del conjunto.

■ La última imagen, aún sin comentar, es sin duda la más perturbadora. Y lo es en su extrema facilidad de comprensión: una tradicional pintura de paisaje, "una representación *kitsh* de las que adornan algunos de los salones de viviendas y cuya producción en serie, significativamente, se puede encontrar en ciertas zonas del Rastro madrileño, su lugar de venta preferido junto a los grandes almacenes de muebles estandarizados"⁷³. En cierto sentido, Ciria parece agrupar extremos que van desde la *cultura sucedánea* enunciada por Greenberg hasta la coartada autorreferencial de la obra de arte conceptual. Unos extremos ligados por la gran tradición pictórica representada en este caso por el bodegón barroco que anuncia el título y la disposición compositiva, y que es asumida también por una estrategia apropiacionista: como ha señalado el propio artista⁷⁴, la composición se inspira en determinados bodegones del pintor holandés Samuel van Hoogstraten donde bandas horizontales *sujetan* los elementos compositivos. Una solución que ya había sido planteada por Ciria en una obra como *Alex' toys* (2000) donde a la opulencia material del bodegón se han incorporado peluches, emotivo *objet trouvé* que nos muestra la osadía de Ciria en el uso de recursos formales y su ejercicio de *bricolaje compulsivo*.

■ Pero también se sentirá Ciria fascinado por aquella Rusia que fue capaz de romper radicalmente con una asentada tradición académica para, casi sin tiempo de transición, lanzarse hacia una abstracción radical. Sus obras *Constructivista I, II y III*, llevadas a cabo en 2002, presentan fragmentos mutilados de piezas anteriores del propio artista, así como trozos de soportes de color plano, formando trapecios, círculos, rectángulos y triángulos interrelacionados y que, en su conjunto, mantienen





Los besos de Alex. 2003
Óleo sobre soportes diversos
200 x 180 cm.
(Colección particular, Madrid)

un sutil equilibrio asimétrico. Un sistema compositivo que nos aproxima a periodos concretos del arte de Malevich, Popova, Rodchenko, El Lissitzky, Alexander Vesnín o Nikolai Suetin, pero ahora la mancha quebrada interfiere en la limpieza de los planos que construyen la composición. La expresión racional y objetivista del arte heroico ruso es atravesada por un elemento nuevo, nada menos que aquello que entonces fue rechazado conscientemente: la intuición azarosa, elemento concretado ahora en una mancha que es impuesta sobre los fragmentos estereométricos puros.

Alex' toys. 2000
Técnica mixta y aluminio
sobre soportes diversos
150 x 138 cm.
(Colección del artista)

Pág. dcha.:
Vanitas (Levántate y anda). 2001
Óleo y aluminio
sobre soportes diversos
200 x 210 cm.
(Colección particular, Madrid)

⁷⁵ NUÑO DE LA ROSA, Pedro: "Yo he trazado en el muro de tela una ventana", en *Teatro del Minotauro*, Alicante, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM, 2003, p. 167.



■ Ya Ciria había ido un año antes más allá en esta alteración del Constructivismo a partir de una selección de elementos configuradores de su gramática elemental: las formas geométricas en relación de yuxtaposición y superposición se separan del plano paralelo del soporte homogeneizador. O dicho de otro modo, los fragmentos constructivos buscan “un despliegue directo sobre la pared mediante una serie de lonas clavadas en diferentes sucesiones”⁷⁵. De este modo resuelve tres pie-







Tridente. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Valencia)

Pág. izq.:
Horda geométrica I. 2003
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

Horda geométrica II. 2003
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Horda geométrica III. 2003
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

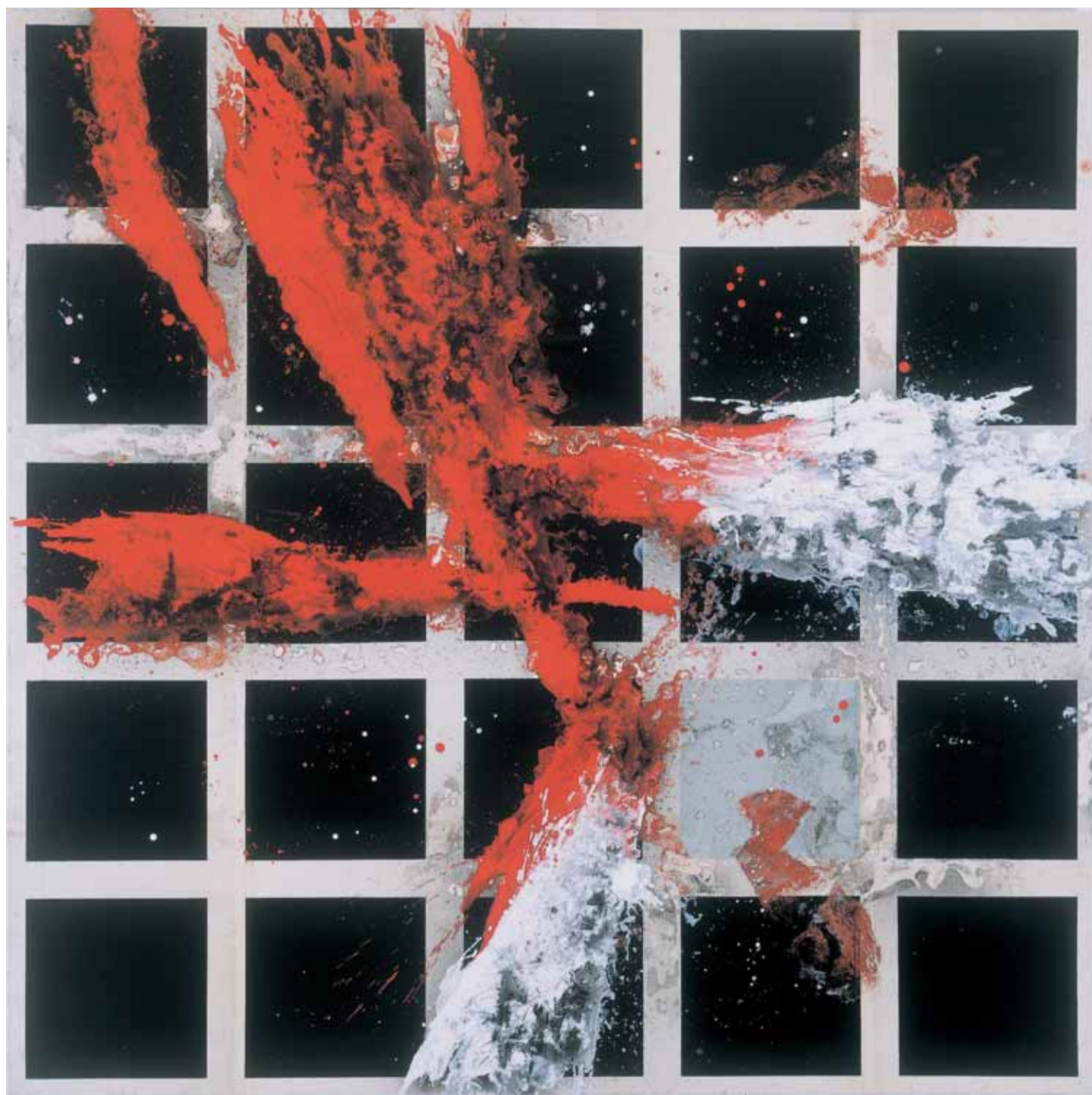
Horda geométrica V. 2003
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

zas de formato gigante (300 x 500 cm.) tituladas —a posteriori, y como consecuencia de su estancia de dos meses en Tel Aviv— *Paisaje de respeto*, *Paisaje de la coexistencia* y *Paisaje de la paz*.

■ Más que representaciones de sueños, estas obras repiten la estructura del material onírico, fragmentada pero susceptible —a través del análisis— de una interpretación que nos revele los deseos que lo han originado. Una imagen que oculta tanto como revela, definida por Ciria como una *arquitectura* —en el sentido en el que Liubov Popova se refería a sus composiciones realizadas entre 1916 y 1918— y que puede edificarse hacia muy diversas orientaciones: como una secuencia central (pienso, en este sentido, en *André en la montaña rusa*, de 2003) o bien segmentada en infinitas va-

Págs. siguientes:
Sobre cuadrados negros I. 2005
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)

Palabras excluyentes. 2003
Óleo sobre lona plástica
152 x 132 cm.
(Colección particular, Madrid)







Diagonal obsesiva. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Valencia)

riaciones, y cuya impronta visual estará determinada por la compartimentación del fondo y forma, así como por la energía del movimiento de ésta última.

■ El programa visual iniciado con “Máscaras de la mirada” va a generar constantes reflexiones en series que, si bien adquieren carácter independiente, son deudoras de estos planteamientos iniciales. Si así lo indicábamos al principio del estudio de “Sueños contruidos”, la elaboración de “Carmina Burana”, “Compartimentaciones” o “Venus geométrica” ejemplifican también la extensión alcanzada por dicha serie genérica.

■ Bajo este esquema, el impulso para activar la fase terminal del óleo en expansión y la racionalidad de la estructura geométrica transforman la obra “en el espacio de un juego de referencias que sigue desdoblándose, como una especie de puesta en escena caleidoscópica de la historia de la abstracción”⁷⁶, una batalla que se establece desde diferentes frentes entre dos recursos contrapuestos y que, en la nueva serie “Horda geométrica o El grito”, vuelve a ser *ganada* por la mancha (si entendemos que esa victoria se concreta en la superposición del gesto sobre la compartimentación geométrica).

■ José Manuel Ciria, un hombre que ha meditado sobre lo *moderno*, que ha buscado la sistematización de las leyes de la práctica pictórica, la configuración de un espacio pre-conceptual para no parar de concebir estructuras visuales nuevas, inicia esta serie en el año 2003 con la misma pasión investigadora que le ha movido hasta el momento. Así lo corroboran, de hecho, las innumerables variantes que sobre el esquema inicial —esa gramática elemental que configuran mancha y retícula— establecerá durante los tres años siguientes en los que la serie “Horda geométrica” se mantendrá activa.

■ Pero además, en este proceso de análisis de su propia pintura vuelve a replantearse la necesidad de construir un nuevo marco conceptual para comprender las posibilidades y componentes de la pintura. Esta necesidad nace de una crisis que le anima a buscar parámetros personales sobre los que posicionarse como pintor, y de este esfuerzo nacerá la definición de unos modos de distribución elementales que denominará *Dinámica de Alfa Alineaciones* (D.A.A.) que, curiosamente, parece alterar de orden las siglas de A.D.A.: “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

Formas, geometría y máscara. 2003
Óleo sobre lona plástica
150 x 130 cm.
(Colección particular, Madrid)

⁷⁶ LÉPICOUCHÉ, Michel Hubert:
“El nacimiento de Délos o el milagro
del agua: la abstracción épica
de José Manuel Ciria”, en *José Manuel Ciria*.
Espace et lumière. Estrasburgo,
Artim Galería, 2000, p. 24.



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. 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 similar⁷⁷.



Columna vertical. 2005
Óleo sobre lienzo
200 x 150 cm.
(Colección particular, Madrid)

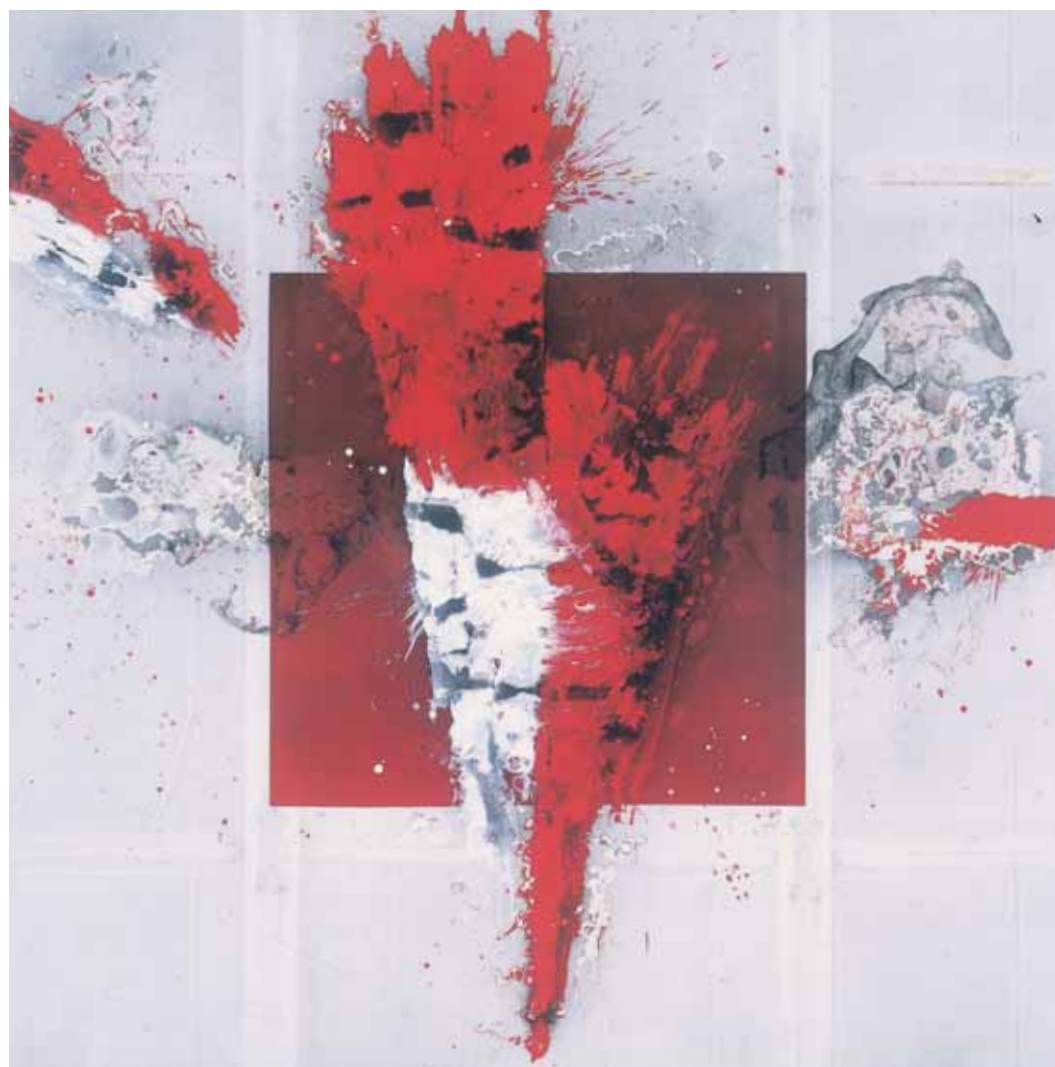
Uno de los nuestros. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección del artista)

⁷⁷ Declaración recogida en *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Barcelona, Galería Bach Quatre, noviembre-diciembre 2005, pp. 95-96.



Doble T blanco. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 130 cm.
(Colección particular, Valencia)

■ Esta definición, expuesta a lo largo de una amena y cercana charla con Juan Estefa Freire, nos desvela con cuanta meditación deconstruye Ciria la Historia del Arte y, por extensión, su propia obra. Justificar la *pertinencia* y la *permanencia* del medio pictórico es sin duda una labor necesaria en el complejo campo del arte contemporáneo, donde el interés por los denominados “recursos de oficio”, como el manejo del óleo y el pincel, ha llegado a ser denostado como una permanencia anacrónica, una herramienta que alcanza su última plenitud en el espacio decimonónico. Si bien la insistencia en anunciar la *muerte de la pintura* parece una moda ya superada, Ciria exige 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 y discursos. La pintura no



Amantes I. 2003
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección particular, Madrid)



Formas sobre retícula. 2005
Óleo y grafito sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Madrid)

Tormenta de febrero. 2003
Óleo sobre lona plástica
150 x 150 cm.
(Colección particular, Madrid)

está muerta, pero hay propuestas pictóricas caducas, como hay videoinstalaciones incapaces de despertar en el observador más predispuesto un mínimo interés visual.

■ Esta renovación constante de los planteamientos teóricos que sustentan su pintura no le hará descuidar la consolidación de las propuestas visuales ya iniciadas. En este sentido, la serie “Horda geométrica” constituye un ejercicio de fluidez y, al mismo tiempo, de contención en la estabilización de su lenguaje. Fluidez porque la integración entre los elementos constituyentes adquiere una pasmosa naturalidad: no deja huella alguna de la compleja elaboración que se esconde tras la imagen final. Contención no porque Ciria limite ninguno de sus impulsos creativos —él se ha referido incluso a la importancia de ser complejo e incluso inmaduro: “la obra debe de ser barroca y debemos andar lo más posible por el filo de la navaja”⁷⁸—; contención, decíamos, porque ha aprendido a moderar la integración de recursos formales para, eso sí, diseccionar todas sus posibilidades.

■ Pienso en una obra como *Horda geométrica V* (2003), de formato estrictamente cuadrado, con una clara estructuración reticular (establecida con las bandas de la lona en los campos laterales y compartimentación con campos de color centrales que escalonan su temperatura rojiza) atravesada por una soberbia mancha roja y blanca plena de matices. Enumeramos recursos ya conocidos... pero qué diferente es de todo lo visto. Ese es el poder de la combinatoria, que no es otra cosa que la mente privilegiada de un artista volcado en la exploración sistemática de esa compleja maquinaria que es la creación de un cuadro.

■ Creación como materialización de una idea que nunca es exacta. Este juego de variables y probabilidades es un recurso sobre el que el artista trabaja sin intentar superar el límite que va de lo azaroso a lo razonado. No se puede perfeccionar algo que por naturaleza es ajeno a una voluntad concreta, y

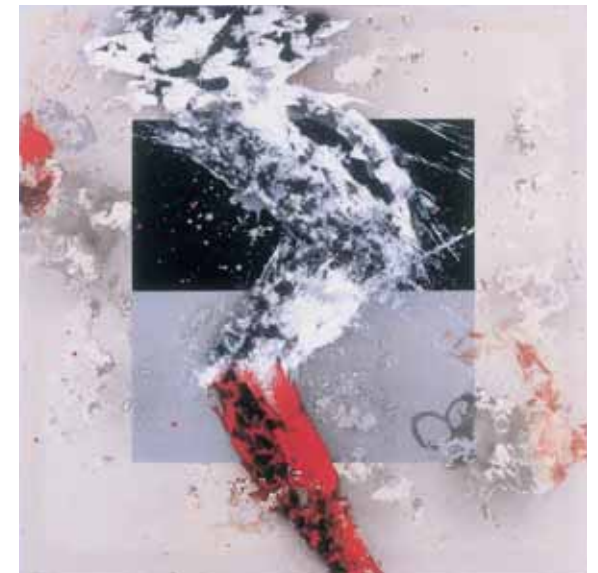
⁷⁸ Declaración de José Manuel Ciria recogida en SOLANA, Guillermo: “Salpicando la tela del agua”, en *Squares from 79* Richmond Grove, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, pp. 29-30.



de ahí procede el atractivo que la repulsión va a tener para el artista. Su serie “Glosa líquida” le había ofrecido la oportunidad de analizar a lo largo de tres años “una de sus más bellas metáforas de *la huella del proceso*”⁷⁹ que se concreta en la pintura derramada. Ahora, Ciria vuelve a la comprobación empírica de la reacción del óleo roto y distorsionado por el agua, a la huella densa e incontrolable por mediación de unos procesos químicos que actúan como prolongación de la mano del artista.

■ Como hemos comprobado hasta ahora, y encontramos ejemplificado en *Sobre cuadrados negros I* (2005), la resolución planteada por Ciria no es una mera superposición del gesto a la retícula. En este proceso la primera activa y modifica las posibilidades de lectura de la segunda, y viceversa, poderoso contraste que es la culminación de una investigación que trata de dotar a las obras de una sólida fuerza interna. En esta obra el trayecto de las manchas, la alternativa cromática entre el rojo y el blanco, así como la integración grisácea en una de las casillas del *tablero*, o el eco cromático en determinados puntos de las bandas reticulares, operan en la razón de su efectividad como pintura. El azar está presente en el desarrollo interno del óleo y en determinados matices que modulan su expansión orgánica, pero la valoración global del conjunto responde a una especial estructura deductiva elaborada con rigor cartesiano.

■ Por otro lado, como ocurre en *Diagonal obsesiva* o *Columna vertical*, ambas de 2005, la compartimentación central puede verse sometida a una degradación cromática interior que parece venir dinamizada por el impulso de la propia mancha. *Amantes I* (2003) es, en este sentido, una de las piezas más bellas de la serie: el cuadrado central se encuentra flanqueado por sendas huellas lacerantes, tortuosas cicatrices que deja en la pintura el uso de la repulsión. La gran mancha central, que adopta una disposición en forma de lanza y que se superpone a una compartimentación degradada en su tonalidad, se presenta con una monumentalidad que, no obstante, es alterada



Ventana negra y gris. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Alicante)

Pág. izq.:
Rostro del aire. 2005
Óleo sobre lona plástica
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

Noche de bodas. 2004
Óleo sobre lona plástica
200 x 400 cm.
(Colección particular, Ginebra)

⁷⁹ RUBIO NOMBLOT, Javier:
“Una aproximación documental al ciclo
Glosa líquida (2000-2003) basada en el
uso impropio de la analogía y la reinvención
del zigurat”, en *José Manuel Ciria. El parque
en la oscuridad*. Galería Manuel Ojeda,
Las Palmas de Gran Canaria,
noviembre-diciembre, 2003, p. 10.

Evolución de encuentros III. 2005
Óleo y grafito sobre lona plástica
170 x 170 cm.
(Colección del artista)

Pág. dcha.:
Evolución de encuentros I. 2005
Óleo y grafito sobre lona plástica
170 x 170 cm.
(Colección del artista)

⁸⁰ A este respecto, me parece interesante confrontar el planteamiento expuesto —la ordenación medida de una composición sólida en la obra *Amantes I*— con una anécdota narrada por el propio artista que revela un impulso (pisar el lienzo) reconducido para estabilizar la composición: “Aquel día estaba levantando una obra del suelo que ya había secado. Al ponerla de pie, la composición se caía descaradamente hacia el lado izquierdo, volví a tirar la obra al suelo y con el pie manché de pintura el borde del lado derecho aproximadamente a 30 cm. del lado superior, repetí el mismo ejercicio una o dos veces. Una vez que aquello era una mancha sin que se notas en las pisadas, levanté la obra, súbitamente absolutamente todo se recolocó y la composición resultaba perfecta”. (“Conversación de Juan Estefa Freire con José Manuel Ciria, en *Limbo de Fénix*. Op. cit., p. 96.



por dos recursos esenciales. En primer lugar, la mancha bícroma se abre en su interior para acoger una variación matérica que revela su fragilidad, la de un cuerpo que parece dinamizado por luces y sombras en constante batalla. En segundo lugar, su morfología posee una fractura que, en su disposición global, genera una tensión asimétrica: la parte superior derecha de la mancha ha desaparecido —o mejor, no ha llegado a desarrollarse—, espacio vacío que encuentra su equilibrio en dos contrapesos: la mancha rota que flanquea el lateral izquierdo del cuadrado, y la más breve roja y blanca (reflejo de la central) que se abre paso en el extremo contrario de la composición. Las variaciones compositivas⁸⁰ son hermanadas por las interferencias continuas entre el orden y el azar, que se componen lentamente bajo una mirada atenta a la resolución final de la imagen. Su pintura no es muda: el más ligero movimiento de sus componentes es causa de modificaciones tangenciales.



Ciria llega a Nueva York el día 25 de septiembre de 2005, y a las pocas horas se hace un corte profundo con un cristal en el dedo corazón de la mano derecha. Tal vez un psicoanalista podría ver en este hecho, aparentemente anecdótico, un acto provocado por el inconsciente bajo el estímulo de la intranquilidad que produce toda nueva etapa. Son muchas las posibilidades que este viaje puede otorgar y muy numerosos los objetivos: el principal, la necesidad de un cambio de ubicación que posibilite empezar *desde cero*, y en definitiva, un firme deseo “de enfrentarme a la soledad y saber lo que doy de sí”⁸¹. No es la primera vez que el artista visita Nueva York pero ahora observa la ciudad desde una perspectiva nueva: es el lugar donde va a instalar su taller para llevar a cabo un replanteamiento de su obra y su trayectoria. “La ciudad en este viaje, me resulta sorprendente, poderosa... pero especialmente áspera”⁸². Aquel corte no fue casual.

malevich en manhattan

■ En Nueva York, algunos rasgos que en años anteriores estaban en germen son recuperados bajo la pauta de los cambios acaecidos tanto en su pintura como en sus planteamientos teóricos. A primera vista, la obra que inicia en este nuevo emplazamiento recupera el interés figurativo que había mostrado en la serie “Cabezas de Rorschach I”, iniciada en el año 2000: recordemos que se trataba de bustos sin rostro, donde sólo el perfil trazado por el grafito o modulado por la mancha abrían el camino de una posible identificación que —como vimos— nunca era evidente. A este respecto sería bueno recordar aquellos tempranos *autómatas* llevados a cabo entre 1984 y 1985 que ya presentaban una interioridad rota por el efecto de la emulsión como primer nivel de esta iconografía. Ambos ejemplos nos sirven de marco conceptual para introducirnos en el sustrato figurativo de José Manuel Ciria, que ha seguido una continua línea *serpentinata* a lo largo de su trayectoria y que, en Nueva York, estabilizará su recorrido para mostrar con nitidez su presencia.

■ No deja de resultar irónico que Ciria acuda a la ciudad que vio nacer la primera vanguardia específicamente norteamericana, el Expresionismo Abstracto, para emprender una aventura figurativa —tendencia preferente, por otro lado, en el mercado artístico norteamericano—. A excepción del trabajo de figuras como Willem de Kooning, que nunca abandonó la representación humana, los artífices de la Escuela de Nueva York configurarían un paisaje cultural que, si bien no se verá sometido a un discurso dominante, determinará un posicionamiento vinculado a la obtención de una nueva imagen abstracta. En cualquier caso, Ciria no entiende el acto de creación desde una antítesis generada por la presencia o ausencia de un dato real, y su interés por explorar las posibilidades de su lenguaje pictórico pasará por subrayar lo indeleble de términos tan aparentemente discordantes como “figurativo” y “abstracto”.

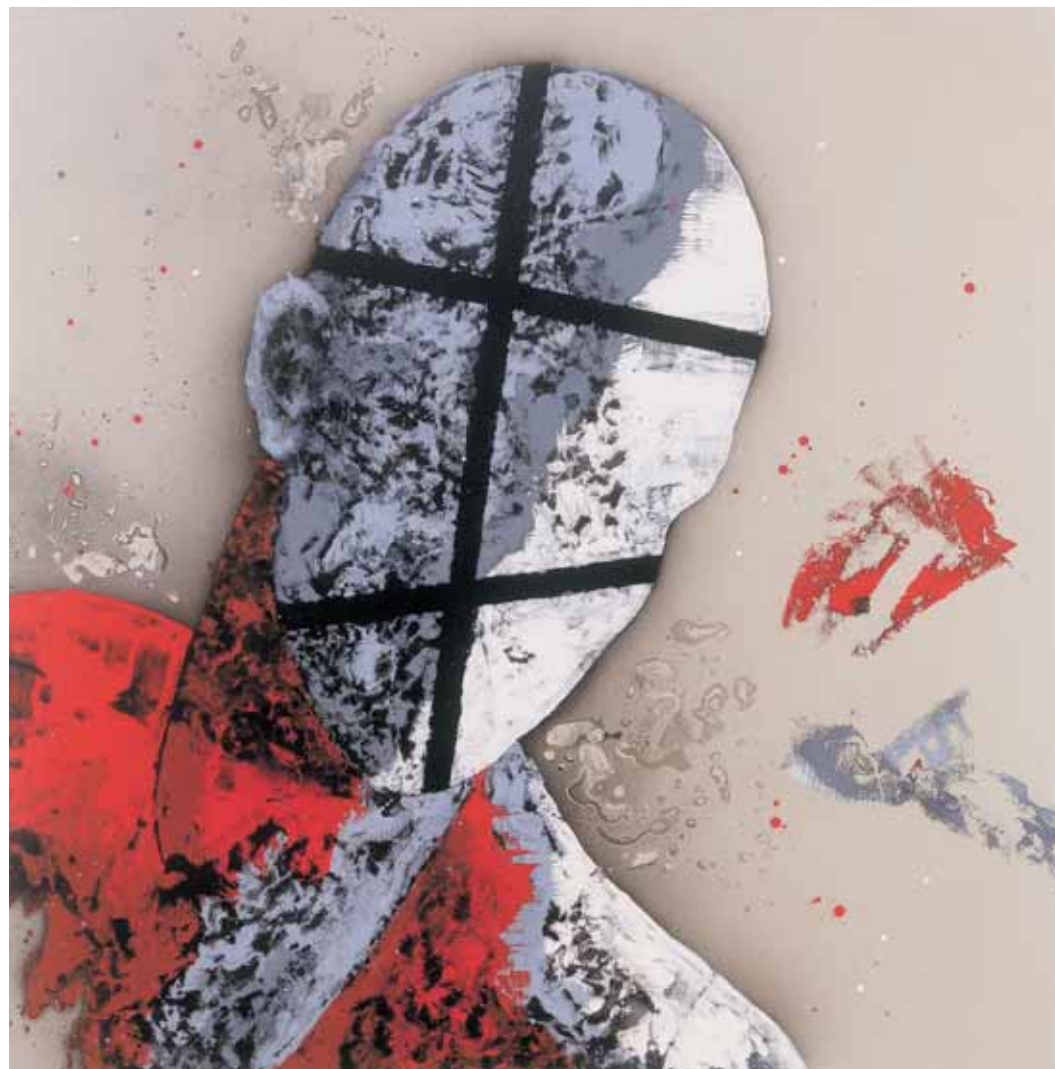
■ Tàpies señalaba que el artista “es hombre de laboratorio”, pues trabaja en soledad hasta conseguir “el milagro según el cual unos materiales, que por sí solos son inertes, empiezan a hablar con una fuerza expresiva que difícilmente puede compararse a ninguna otra cosa”⁸³. Ciria, en el espacio de su taller, indaga hacia todas las variables posibles que puede generar un concepto, consolida teoremas y afirma

⁸¹ *Ibidem*, p. 88.

⁸² CIRIA, J.M.: “Nueva York, estados de ánimo, el momento figurativo, Malevich y Zuloaga”, en *Ciria. El dueño del tiempo*. Pedro Peña Art Gallery, Marbella, agosto-octubre 2006, p. 5.

⁸³ TÀPIES, Antoni: “La otra pintura”, en *Cuadernos Hispano-Americanos*, nº 70, Madrid, octubre, 1955.

Cabeza con doble cruz
de Malevich. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Oporto)



el éxito de su resolución sobre el soporte. Y aún cuando el experimento ha concluido, no duda en volver a revisarlo para desmontarlo e iniciar así una nueva elaboración. A este procedimiento responde su primera serie neoyorquina, “Cabezas de Rorschach II”, una revisión crítica de aquellos trabajos que elaborara años antes bajo la misma denominación. Ahora, el artista ha llevado a cabo una depuración del fondo, sobre el que se disponen breves matices acuosos y escuetas compartimentaciones. La mancha quebrada que en su acento expresivo se proyectaba más allá de la propia cabeza en las piezas de Tel Aviv, es ahora acomodada en un interior físico firmemente definido en su contraste sobre un fondo en el que proyecta una leve sombra. Esta estabilidad que define los campos de trabajo como elementos asociados pero independizados formalmente, se va a mantener en la construcción cromá-

tica del rostro: las masas de color se recogen frente a la interpenetración dinámica que acontecía aún en las piezas más avanzadas de “Cabezas de Rorschach I”, como en *Cabeza sobre negro* (2004).

■ La investigación llevada a cabo por el artista permite la renovación del universo plástico, un paso más respecto al inventario al que inicialmente habían sido sometidas esas cabezas. Pero la fórmula que está definiendo aún mantiene una incógnita que será resuelta en *Cabeza con doble cruz de Malevich* (2005). En esta obra aborda el rostro como un espacio plástico que es preciso componer y para ello recurre a dos instrumentos: el color y la compartimentación geométrica. Ésta última se establece por medio de bandas extraídas del vocabulario suprematista que encierran el rostro



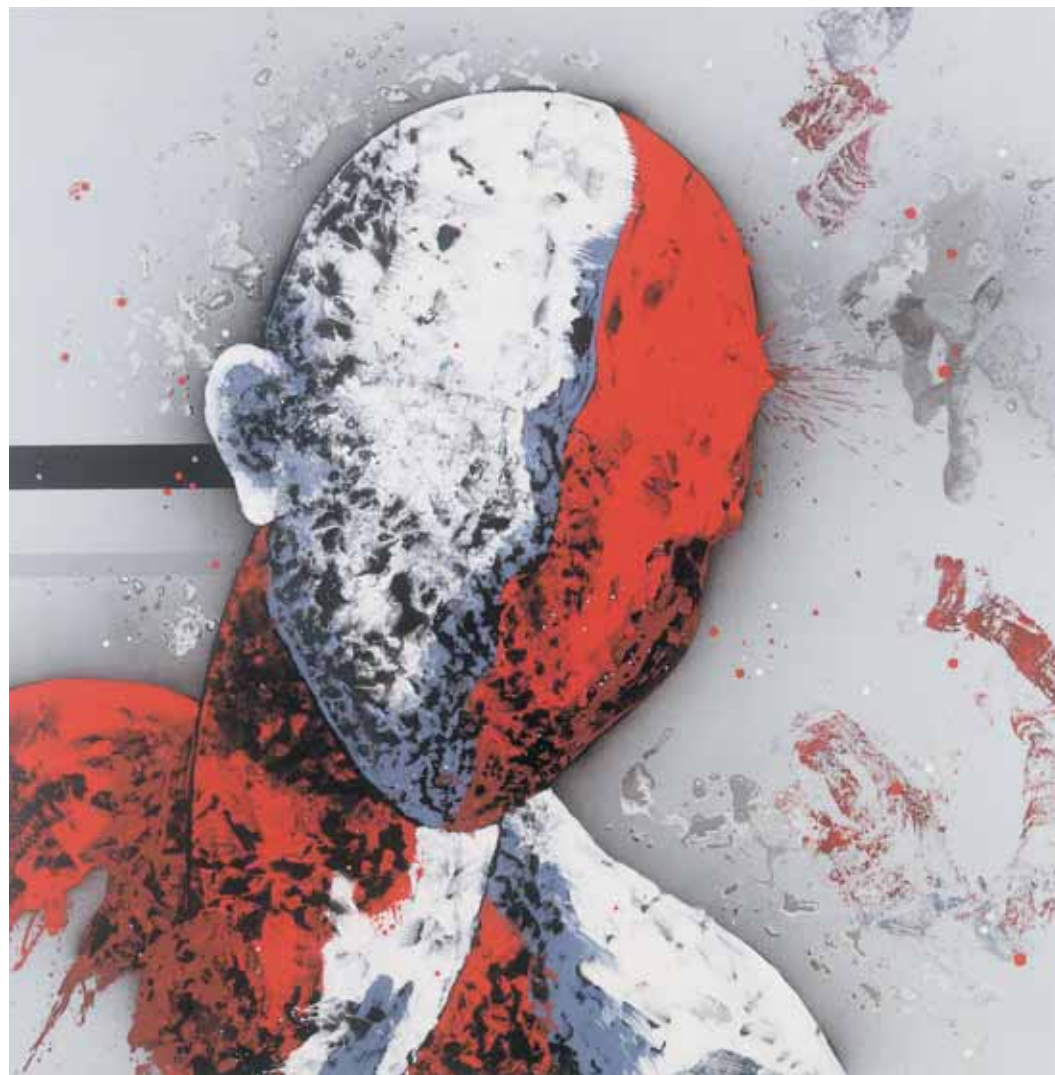
Sentimiento y cuadrado negro. 2005

Óleo sobre lienzo

150 x 150 cm.

(Colección particular, Oporto)

Cabeza viajera virtual. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Madrid)



Pág. dcha.:
Cabeza sobre fondo Malevich. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Oporto)

a modo de máscara combinando *las energías del negro y del blanco*; pero existe detrás de esta superposición otro homenaje a la labor creativa de Malevich que, a la postre, será la vía de análisis que Ciria seguirá con mayor dedicación: debajo de esa máscara geométrica se esconde el retorno a la figura que, desde 1927, tuvo lugar en la trayectoria del pintor de vanguardia a través de muy diferentes fases. En concreto, estas cabezas de Rorschach nos aproximan a aquellos *rostros sin rostros* que Malevich pintó hacia 1930 aún bajo el impulso de la depuración supremática.

■ En *Sentimiento y cuadrado negro* (2005) José Manuel Ciria incorpora en el espacio vacío que genera la inclinación de la cabeza bicroma un elemento que para Malevich, según la carta que remitió





Desearía ser normal. 2005
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
(Colección particular, Oporto)

Sólo palabras. 2005
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.
(Colección particular, Oporto)

⁸⁴ STACHELHAUS, Heiner: *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico*. Ed. Parsifal, Barcelona, 1991, p. 195.

⁸⁵ “¡Malevich!, mi muy querido Malevich tantas veces visitado, vuelves a requerirme un nuevo homenaje a tu pensamiento y singularidad, quizá el último y definitivo” (CIRIA, J.M.: “Nueva York, estados de ánimo, ...” *Op.cit.*, p. 10).



a su amigo Matiushin, era “el germen de todas las posibilidades”: el cuadrado. Para nuestro pintor, esta forma geométrica también ha sido punto de partida de múltiples posibilidades combinatorias, unidad básica de compartimentación cuya conceptualización ha trabajado desde múltiples perspectivas. Sin embargo, en este caso, por su estricta monocromía negra, por su reducido tamaño —y sin dejar de ejercer una importante función compositiva— se dispone sobre todo como un discreto homenaje a esa especie de *grado cero* de la pintura que Malevich alcanzó con sus composiciones suprematistas, y que explicará la extraordinaria modernidad de sus posteriores trabajos figurativos. Así también lo entendió el propio pintor ruso cuando llevó a cabo su *Autorretrato* de 1933, una obra *profundamente trágica*⁸⁴, hoy en el Museo Estatal de San Petersburgo. El artista recurre a un lenguaje clásico para mostrarse a sí mismo en pose solemne y ataviado como un humanista del Renacimiento italiano, tan lejos de su pretensión de liberar al arte del lastre de las cosas. La obra no está firmada con su nombre, sino que abajo a la derecha, hay un pequeño cuadrado negro.

■ La historia era demasiado hermosa como para no dejarse atrapar por ella⁸⁵.

Autómatas andróginos malevicheanos

■ La teoría y la producción de Malevich abrieron en el escenario de las vanguardias rusas el camino hacia un arte desvinculado del objeto y, por tanto, hacia la abstracción total. Sus inicios pictóricos se centraron en un análisis de la estructura de la imagen a partir del estudio de las obras de Cézanne y de Picasso, y de la originalidad formal que aporta el *neoprimativismo*. Estas primeras obras, que mantienen la robustez de los grabados populares rusos y donde se capta la vida cotidiana del pueblo, sintonizarán pronto con la estética del cubo-futurismo como escalón previo hacia la aceleración de una abstracción neta. Su arte inicia con *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) un estilo, el Suprematismo, desvinculado de la carga del objeto y donde llegó al más alto grado de simplificación geométrica. Pero el nuevo arte fue juzgado y finalmente rechazado. Luego, el retorno a la figura después de 1927 con figuras de deportistas, muchachas, y sobre todo, campesinos hieráticos, algunos

El abrazo I. 2005
Óleo sobre lienzo
98 x 150 cm.
(Colección del artista)

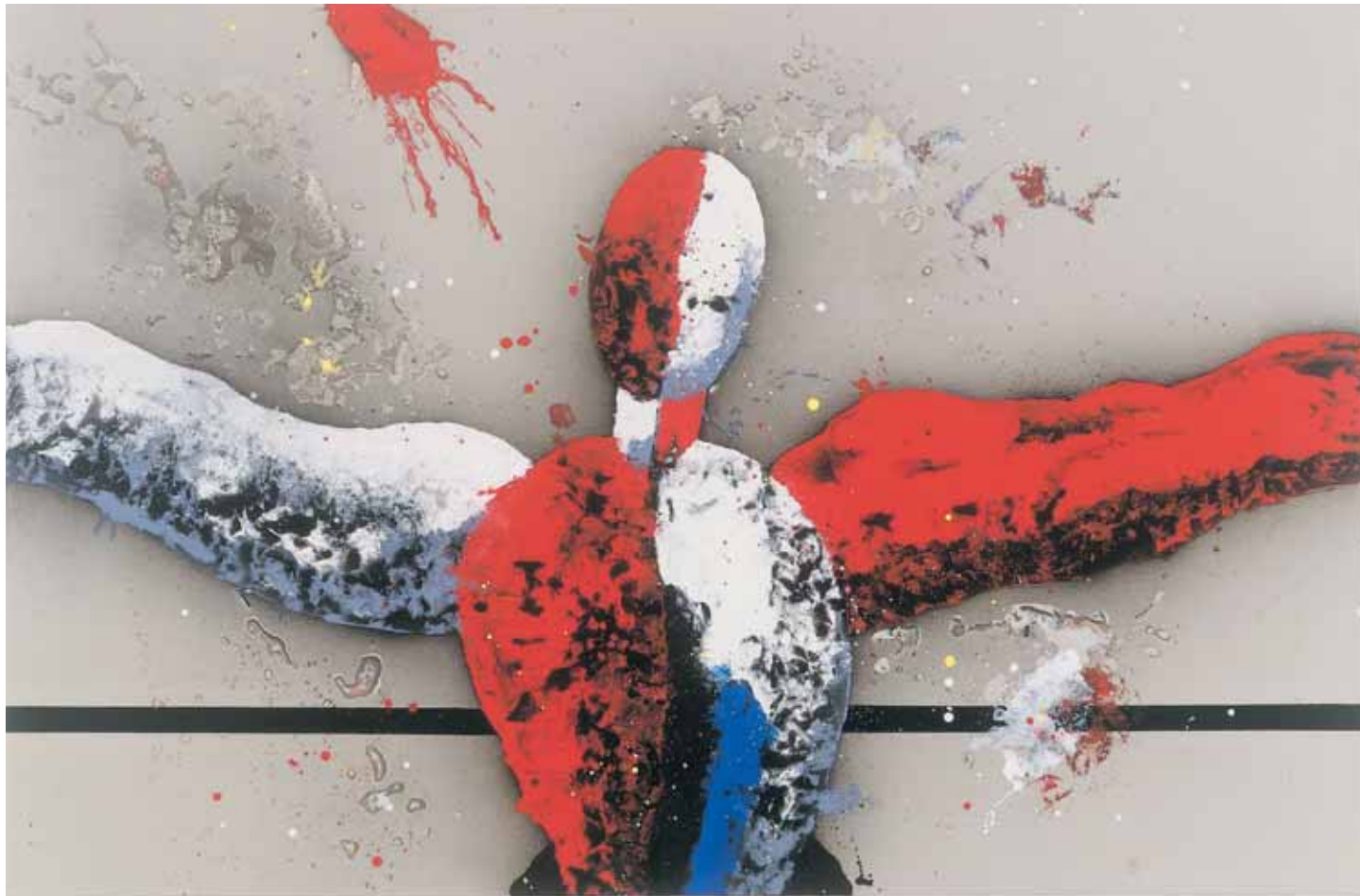


Figura con luz amarilla. 2005
Óleo sobre lienzo
152,5 x 122 cm.
(Colección particular, Oporto)

Figura simplificada. 2005
Óleo sobre lienzo
152,5 x 122 cm.
(Colección particular, Oporto)

sin rostro, como “una vehemente protesta en silencio contra la política del terror y de la represión estalinista, a partir de 1928, para con los intelectuales, los artistas y los campesinos”⁸⁶. Hacia 1930 hace una obra realmente inquietante por su extrema ambigüedad, y que lleva el revelador título de *Presentimiento complejo* (Museo Estatal Ruso de San Petersburgo). Estamos ante un fascinante autorretrato sin rostro, óvalo perfecto, donde se muestra vestido con un traje amarillo que se ciñe a la cintura a través de un cordón, único detalle naturalista en una composición donde las formas alcanzan un alto grado de simplificación. La articulación entre lo abstracto y lo real queda subrayada por la ubicación de la figura ante un fondo definido a través de cuatro bandas de color plano y una pequeña estructura arquitectónica. Detrás del lienzo, Malevich modifica la fecha de realización para atemperar la evidencia de su crítica a su presente histórico: “composición hecha de elementos del vacío, de la soledad y de una vida desesperada en 1913”.

■ La compleja dinámica entre abstracción-figuración de los últimos años de vida del Malevich, en especial las grandes piezas del denominado “segundo ciclo campesino” y sus variantes, ejercen sobre





Figura con rastrillo fuera del cuadro. 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Oporto)

José Manuel Ciria una fascinación cada vez mayor. En Nueva York emprende una intensa investigación sobre esta etapa del artista: 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 sobre el que Ciria se impulsa para elaborar su propia concepción, su propio pensamiento artístico: nace así la primera generación de “autómatas andróginos malevicheanos”.

■ El cuerpo articulado, y un interior que es a su vez fluido y estático, determinan la construcción de la figura que protagoniza *Solo palabras* (2005). Los brazos en alto, dotados de una estricta rigidez,

⁸⁶ MARCADÉ, Jean-Claude: *Kasimir Malevich*. Fundación Caixa Catalunya, Barcelona, marzo-junio de 2006. p. 239.



Torso geométrico masculino. 2006
Óleo sobre lona plástica
150 x 150 cm.
(Colección particular, Marbella)

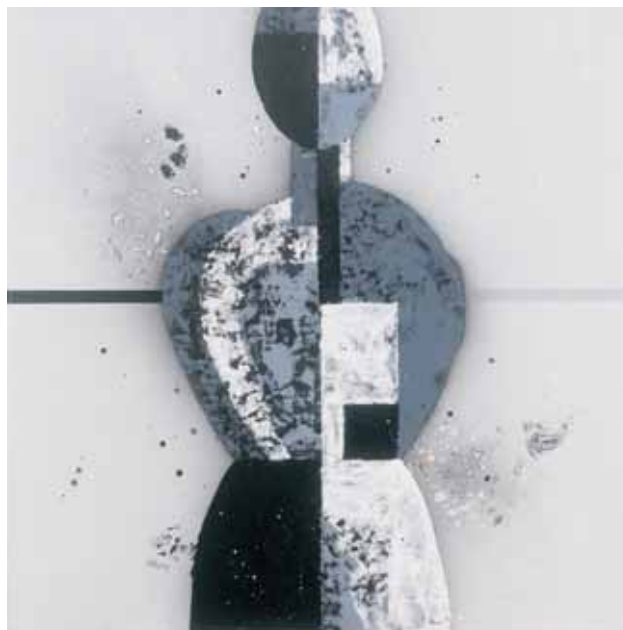


**Figura con cuadrado negro
(Primera versión).** 2005
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Oporto)



Campesino. 2006
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm.
(Colección particular, Madrid)

superan en su proyección el límite del lienzo: las manos desaparecen del campo visual que determina el plano pictórico, una resolución que Malevich había resuelto con la variante de los brazos caídos en su obra *Presentimiento complejo*. De este mismo trabajo parece surgir también ese fondo establecido en bandas paralelas que varían en su cromatismo: ahora Ciria independiza este motivo de las reminiscencias figurativas presentes en Malevich, y lo traslada al centro de la composición. Ya no está presente la casa roja ni la evocación de una línea de horizonte que delimite la posibilidad de un espacio; Ciria ha profundizado así en la idea de una *composición hecha de elementos del vacío* y convierte ese fondo de contraste en una experiencia visual compartimentada sin función figurativa. Como vemos, entre una y otra obra no se establece un mero saqueo de recursos formales, sino una lectura analítica de éstos que tiene lugar tras la disección exhaustiva del universo visual de Malevich. A partir de este ejercicio nace el interés de Ciria por situarse en un ámbito creativo determinado, que no es tampoco el de la réplica: 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 sin aquellos tintes específicamente dramáticos, debidos “a la extrema politización del discurso estético”⁸⁷ que tuvo lugar durante los años 30. Ciria retira todos estos condicionantes antes de emprender la deconstrucción de la estructura interna de la imagen para alcanzar la génesis de su configuración. Su *Dinámica de Alfa Alineaciones* ha empezado a funcionar con afilada precisión.

⁸⁷ PAZ, Marga: “Los años treinta. El tiempo amenazador”, en *Arte y Parte*, nº 8, abril-mayo 1997, Santander, p. 34.



Traje Malevich. 2005
Óleo sobre lienzo
152,5 x 122 cm.
(Colección del artista)

■ En *El abrazo I* (2005) Ciria modula con una amplitud sinuosa la figura de unos brazos transfigurados en manchas en expansión. Ambas encuentran su límite en el lienzo y en el torso que, como el cuello y la cabeza, acogen una compartimentación bícroma: rojo y negro. Forma y color construyen la imagen a partir de una organización dispositiva contrastada y que, a su vez, busca 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 y que mantiene la vía de experimentación abierta por el propio Malevich⁸⁸ al respecto. Pero la de Ciria es una frontalidad marcada por un cierto alarde emocional, un gesto arrebatado que ya encontrábamos tanto en la obra anterior como en la pieza del mismo año *Desearía ser normal*, y que ahora volvemos a contemplar, si cabe, con mayor nitidez: la figura extiende los brazos, busca una huida del espacio del lienzo, un gesto de anhelo ante algo inalcanzable, “quizás la libertad de expresión y pensamiento”⁸⁹.

■ Pero en seguida desaparece esta última connotación en un pequeño conjunto de obras donde la sobriedad cromática y la radical amputación de estos brazos ponen en evidencia el deseo de un mayor grado de síntesis en el desarrollo de la imagen. *Figura simplificada*, *Personaje enamorado* y *Figura con cuadrado negro (primera versión)*, todas de 2005, muestran distintas variantes sobre esta nueva actitud. Por otro lado, la eliminación de toda sensualidad cromática con la sustitución del rojo por gamas oscuras acentúa el sentido constructivo del interior de la imagen. Este proceso culminará en una de las obras señeras del conjunto: *Figura con rastrillo fuera del cuadro* (2005), donde Ciria toma como punto de partida la mitad superior de la obra de Malevich *Mujer con rastrillo* (1928-32, State Tretyakov Gallery).

■ Ciria ha seleccionado como elemento de investigación la compleja construcción visual llevada a cabo por Malevich en el torso y el rostro de la figura de la campesina. La supresión del paisaje y del rastrillo otorgan a la imagen un sentido atemporal dentro de una síntesis que evita la interferencia de los recursos anecdóticos en el proceso de deconstrucción de la imagen. Ésta, elaborada por Malevich a través de fragmentos planos azules, rojos, blancos y negros, es recuperada por Ciria en su sentido netamente constructivo: de ahí que emprenda una segunda variación reduccionista, y otorgue a la figura una monumentalidad rotunda que, de nuevo, se va encontrar alterada con los matices azarosos de la aplicación del óleo dentro de unas zonas estrictamente compartimentadas.

■ En *Personaje de medio cuerpo con colores de Malevich* (2006) Ciria sigue hablando del problema plástico de la composición, pero sus investigaciones le llevan a incorporar variaciones combinatorias que, en este caso, vendrán determinadas por una nueva temperatura tonal. La lógica organizadora, la cavilación geométrica del interior de la propia figura, la estricta rigidez del brazo o la composición equilibrada y asimétrica, son elementos extraídos de la poética de Malevich a través de obras como *Torso con cara rosa*, *Busto femenino* o *Torso. Protoformación de una nueva imagen*, todas llevadas a cabo hacia 1928 y hoy conservadas en el Museo Estatal Ruso de San Petersburgo. La última obra enumerada conserva en su trasera un nuevo pensamiento del artista: “N. 3 “Forma-

⁸⁸ Sobre la revisión efectuada por Malevich sobre el arte del icono remitimos a DUBORGEL, Bruno. *Malevich. 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”.

⁸⁹ CIRIA, J.M.: “Nueva York, estados de ánimo, ...” *Op.cit.*, p. 17.

ción de una nueva imagen” / “El problema: color y forma y contenido” / “Torso”. Las reglas imprecisas del arte han sido reducidas por Malevich a conceptos mínimos (color, forma y contenido) sobre los que edificar su sistema *postsuprematista* de la nueva figuración. José Manuel Ciria revalida estas investigaciones con el impulso de sus propios intereses, de un criterio selectivo desprovisto de la *angustia de las influencias*. Su lenguaje rescata a esta pintura del proceso de erosión al que le somete el paso del tiempo y cubre sus cicatrices con perfiles propios. No se trata, sin embargo, de una nueva forma de concebir a Malevich, sino de una nueva forma de concebirse a sí mismo.

■ “Por si ustedes no se han ido fijando en las fechas, habré de comentarles, que este tipo de obras aparecen siempre después del verano, es decir, son obras de otoño e invierno. No está mal, trabajar



Personaje amenazador (Cruz). 2006
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm.
(Colección del artista)

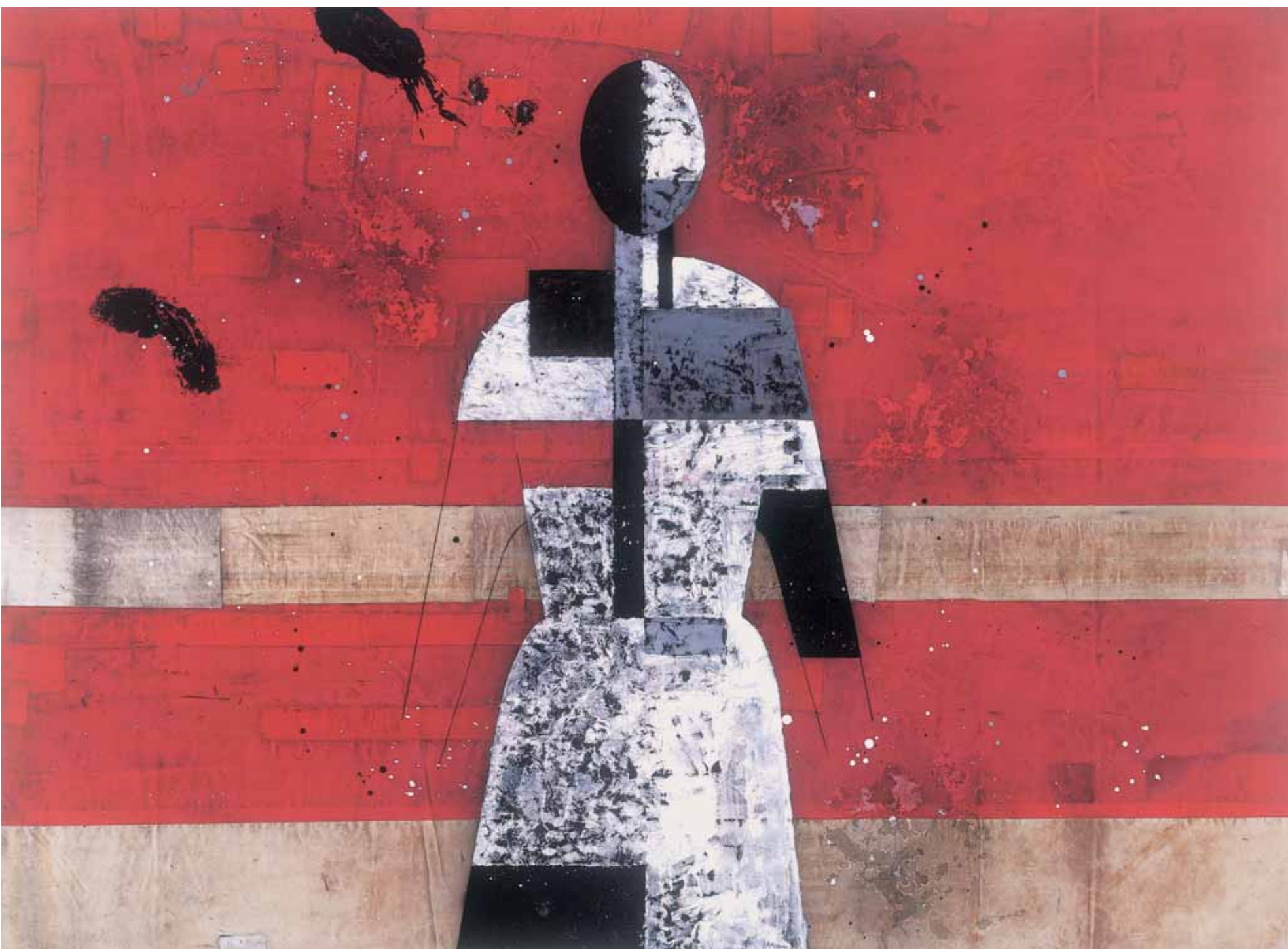
**Personaje de medio cuerpo
con colores de Malevich.** 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.
(Colección del artista)



Pág. dcha.:
Personaje sobre fondo rojo. 2006
Óleo sobre lienzo. 191 x 261 cm.
(Colección particular, Bilbao)

⁹⁰ *Ibidem*, p. 55.

en obra figurativa en esas dos estaciones del año y dejar la abstracción para la primavera y el verano⁹⁰. El artista parece sobreestimar a las musas, metamorfoseadas ahora en ciclos temporales. Pero la llave que abre el cambio no es un don ambiguo. La obra de José Manuel Ciria avanza con el esfuerzo de un trabajo continuado con los materiales pictóricos y encuentra inflexiones como consecuencia de la profundidad de sus registros teóricos. Lo sensible y lo conceptual discurren al unísono para interrogarse sobre el arte como un vector resultado de ambas fuerzas. Las respuestas son poderosas porque ninguna vía de análisis queda formalizada y sellada por completo: las ideas que se generan en la superficie de una obra proyectan su punto de fuga en otra distinta. La pintura como contenedora de enigmas acerca de la propia pintura.



El sentido de estricta linealidad, es decir, de sucesión evolutiva de hallazgos conectados en un trayecto progresivo, ha sido alterado en muy diversas ocasiones en la producción de José Manuel Ciria. Reflexiones que ya parecían cerradas son asumidas de nuevo por el artista con la intención de incorporar nuevas variables que activen otras posibilidades de desarrollo. En este sentido, el crecimiento de la obra del pintor puede recordar a una estructura arbórea, donde cada rama cobija múltiples salientes que proceden de un desarrollo natural e imprevisible.

la guardia place

■ Sin duda, el momento más intenso de ruptura con la linealidad discursiva se manifiesta durante su estancia en Nueva York. Podemos imaginar al artista en su amplio taller situado en La Guardia Place durante una de sus intensas sesiones de trabajo. La línea perfila una monumental figura *malevicheana* que el artista contempla con detenimiento, mientras su mente articula nuevas posibilidades para el desarrollo de la serie. Avanza con cautela hacia el cuadro tratando de resolver un enigma que empieza a adquirir un enunciado concreto: “¿Dónde está el origen de esto?”. La solución le descubre a José Manuel Ciria un regreso que en ningún caso significa un retroceso: son sus autómatas de mediados de los años ochenta, pero a la vez son figuras completamente distintas. La combinatoria crea 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.

■ Unos meses más tarde, la situación parece repetirse de nuevo. Sus *autómatas andrógynos* comienzan a desaparecer para dejar paso a nuevas modulaciones antropomórficas, biomórficas y no-objetuales. La estrategia evolutiva de Ciria en estos momentos es recurrente: la ajustada línea que se establece ahora entre abstracción y figuración nos remite a la planteada en la serie “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” (1989-1990), en los momentos previos a la consolidación de la imagen abstracta. La reducción progresiva que planteaba aquél título cuaternario, y que terminaba con el “signo” como nexo de transición hacia la plástica anicónica, será resuelta ahora con una tríada que describe algunas de las principales preocupaciones teóricas de José Manuel Ciria en este momento: lo figurativo, lo abstracto y el complejo espectro de soluciones intermedias que entre ambos modos se plantea. Pero, más allá de la cuestión terminológica disciplinaria, esta nueva serie, titulada por el artista “La Guardia Place”, abre opciones de investigación acerca de la configuración de la imagen mucho más profundas que la mayor o menor evidencia de una forma reconocible.

■ Por otro lado, al poner de relieve un camino paralelo entre la evolución de Ciria en la segunda mitad de los ochenta y la establecida durante su estancia en Nueva York a lo largo del 2006, podemos establecer un orden que, como adelantábamos, no nos habla de linealidad sino de coincidencias, de sincronías, donde la memoria de un trabajo anterior vuelve a ser vivida como una parte integral del desarrollo de los eventos presentes. Y si el itinerario de maduración plástica llevado a cabo por el artista a comienzos de los años noventa estuvo sostenido por una profunda indagación teórica,

Tropiezo en la nieve (Manchester).

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Hombre de corazón estrujado.
Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

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



plasmada en lo esencial en las notas de su *Cuaderno de memoria*, la consistencia visual de su nueva serie nos revela nuevamente la definición de un pensamiento plenamente estructurado.

■ *Hombre de corazón estrujado* y *Figura adolescente* mantienen la presencia rotunda definida en la serie “Post-Supremática”, pero ahora definen su interioridad con estructuras de mayor flexibilidad a la vez que, ambas piezas, 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. Por tanto, ambos cuerpos están frente a nosotros, pero no sólo ofrecen la posibilidad de una consideración descriptiva o narrativa, sino también una constitución autónoma que posibilita otros contenidos.

■ *Cabeza-parches* refuerza esta investigación. Ante esta obra, un tirano André Breton habría espetado a Ciria aquellas mismas palabras que dirigió a Giacometti cuando éste, a mediados de la década de los treinta, decidió volver a la figuración: “¡Ya sabemos lo que es una cabeza!”. No es la primera vez que José Manuel Ciria asume, tanto desde la composición como desde el propio título de la obras, referencias a la ortodoxia de los géneros (figura, paisaje y bodegón), siempre planteando una revisión conceptual de las tipologías iconográficas que han jalonado, a grandes rasgos, la creación pictórica de la Edad Moderna –y aún Contemporánea– a la vez que estableciendo nuevos límites en su concepción. En este caso, la efigie se convierte en una suerte de máscara que oculta

la posibilidad de una identidad concreta, deshecha en el dinamismo de unas manchas-parches que estructuran con blancos, negros y grises la ausencia de una expresión.

■ Y Ciria responde a Breton: “¿Realmente sabes lo que es una cabeza?”

■ La dimensión figurativa y sus posibilidades de recepción por parte del espectador se desequilibran aún más en la siguiente familia que integra “La Guardia Place”. La dialéctica entre *representación* e *interpretación* se asienta en la segunda dirección, sin anular totalmente la primera. Ésta, la representación, va a venir evocada por los títulos de las obras, que predisponen al observador a una actitud de búsqueda y, lo que es más importante, un deseo de encuentro. De este modo, una obra como *Perro colgado* materializa una figuración desconcertante pues, si el título arroja luz sobre el



Cabeza-parches.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

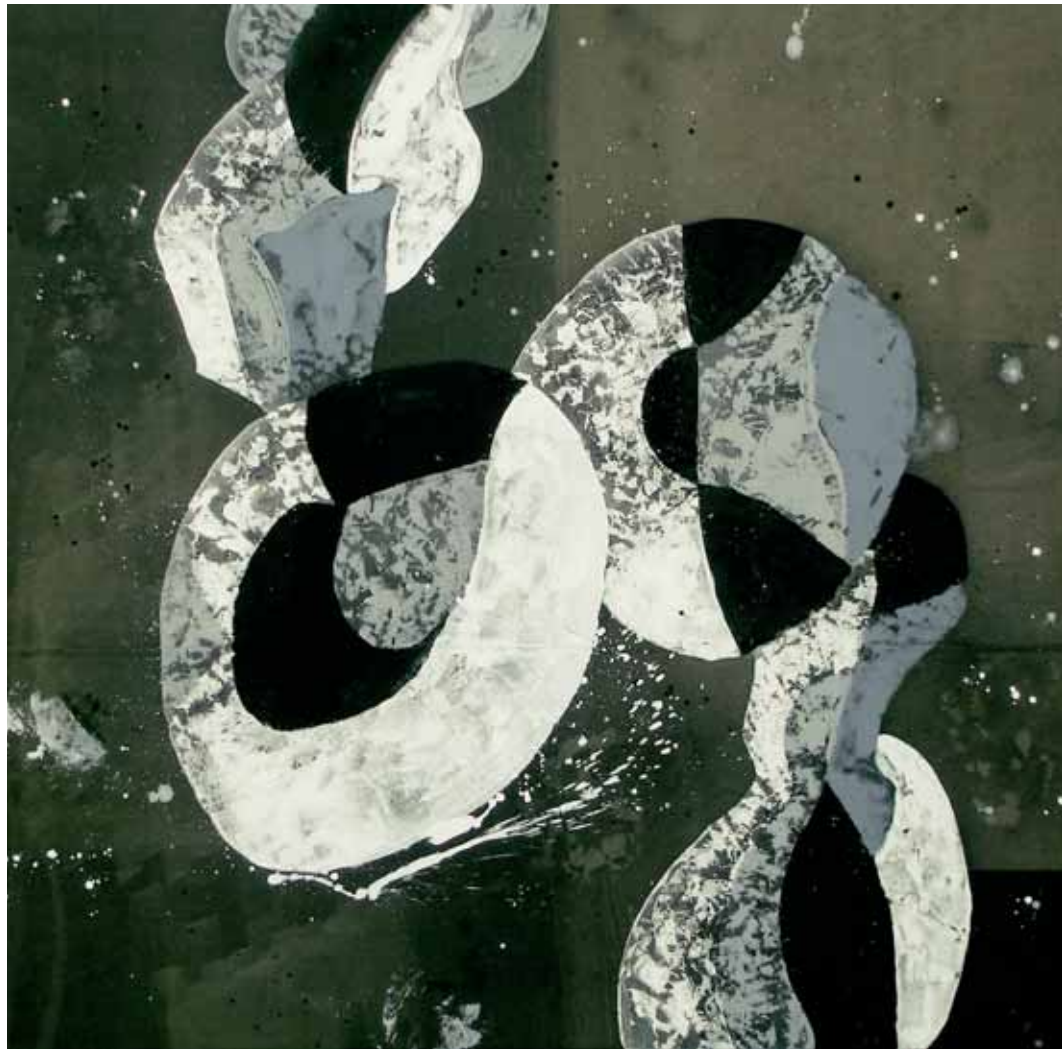
tema, la estructura serpenteante que contemplamos parece adquirir una dimensión propia, ajena a la tradicional asociación entre forma y contenido.

■ La potente actitud física a la que aluden las obras *Bañista*, *Contorsionista 1* y *Contorsionista 2*, se plantea desde la permanencia del impulso activo. De este modo, identificamos giros complejos, formas en tensión y ritmos dinámicos, mientras que la jerarquía de la figura —ese orden que la constituye como presencia humana— ha desaparecido a través de una agresiva mutación. Elucidar su postura, encontrar su fisicidad, son opciones que han quedado fuera de juego, con todo lo que ello permite: por un lado, que ese *cuerpo* resulte imposiblemente dinámico; por otro, la definición de un lenguaje que se organiza según necesidades formales y no como merca construcción referen-

Figuras abstractas.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006

Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.





cial. Las áreas blancas, negras, rojas y grises, firmemente silueteadas, se constituyen en su conjunto como un engranaje orgánico que introduce fracturas en la seguridad de los contenidos.

■ El lienzo *Figuras abstractas* pone en evidencia la fragilidad de las asociaciones pues, partiendo de una estructuración muy similar a la de las piezas anteriormente descritas, ahora el título no deja lugar para la elucubración. Esta obra puede servirnos de puente hacia la tercera familia de la serie “La Guardia Place”, compuesta por aquellas piezas donde las formas ya no poseen referencias concretas, si bien siempre se mantiene la sospecha de que pueden leerse de forma diferente.

■ El camino formal que emprende Ciria en toda la serie es el de la sencillez (percibimos un enfriamiento expresivo, una depuración de los componentes en combinación) pero la pretensión que esconde es muy compleja. Más allá de la pertenencia a una de las tres familias que hemos definido, toda la serie “La Guardia Place” mantiene unas constantes en su producción: el artista impone un

Perro colgado.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Bañista.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

mayor nivel de control de la mancha cromática, que reduce sus matices erosivos pero amplía sus sugerencias, mientras se define con nitidez sin interrumpir los desarrollos adyacentes. El contorno adquiere una nitidez plena, que revela la estructura de una forma que se expande 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 controladas, y ahora la forma concreta es aislada como tema clave.

■ *Penélope l'amour* puede revelarnos, en su calculada sencillez, las principales claves de esta nueva poética ordenadora que se abre paso. José Manuel Ciria establece el tema central investigan-



Contorsionista II.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Manos.

Serie La Guardia Place
(Madrid). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.





do su desarrollo horizontal, así como su relación con la compartimentación simétrica del fondo. Los contornos nítidos definen un diseño que está concebido con ordenado rigor que acoge, no obstante, gradaciones y densidades variables. Y aún cuando en obras como *El sueño de Inam* o *El vuelo de Saturno* Ciria hace desaparecer la rotundidad del dibujo, la mancha central mantiene íntegra la claridad de su estructura y la independencia de la alternancia cromática.

■ Pero esta forma que se define como protagonista siempre adquiere su personal desarrollo como parte vinculada a una composición global. 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 variantes que pueden plantear dichos elementos. *Abracadabra* y *Regalo de cumpleaños* muestran como un tema determinado (me refiero a la estructura negra, blanca y gris que en ambas piezas se dispone a la izquierda de nuestra mirada, de similar morfología) puede ser el punto de partida para la estabilización de imágenes diversificadas pero que comparten, eso sí, una energía visual de parecido alcance.

■ Detrás de estas investigaciones encontramos una búsqueda de estructuras básicas que sustentan la composición y que él denomina, como ya hemos señalado con anterioridad, “Alfa Alineaciones”. En su deseo de desnudar la pintura para extraer sus puntos gravitacionales, Ciria alcanza propuestas de sorprendente solidez. *Un segundo antes de despertar* muestra tres formas semicirculares que establecen una relación concatenada en progresión ascensional, en clara referencia a la explosión de la granada, de cuyo interior sale despedido un pez, del que, a su vez, surgen dos

Contorsionista I.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Un segundo antes de despertar.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.





Abracadabra.

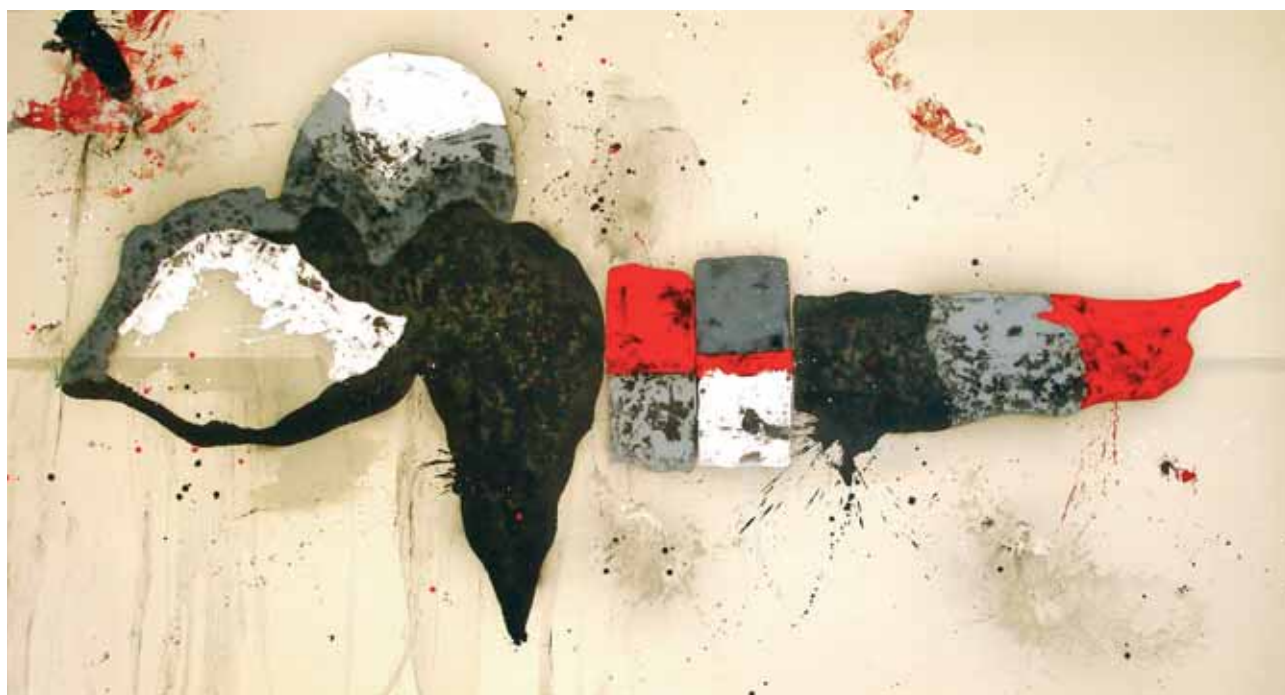
Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Regalo de cumpleaños.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm.

Penélope l'amour.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm.





amenazantes tigres y una bayoneta, que encontramos en *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* (1944) de Salvador Dalí. Nuestro pintor no busca la reinterpretación de la obra, sino la exploración creativa de un diagrama visual fascinante, posiblemente ya definido incluso con antelación al propio Dalí. En estas tres formas interrelacionadas encontramos el esquema visual de un tiempo detenido, de una *narración* colapsada, más allá de la interpretación iconográfica que pueda hacerse de ellas.

■ José Manuel Ciria ha comparado a menudo la pintura con una respiración, donde coger aire sería una bella metáfora de la indagación sobre conceptos ya planteados, y expulsarlo se identificaría con la búsqueda de nuevos territorios por explorar. “La Guardia Place” enlaza formalmente con muchas investigaciones que le han guiado en la construcción de su discurso, y apunta a su vez cavilaciones sobre lo que puede ser su arte posterior. En este estadio de tránsito, en el que intuimos la génesis de un nuevo ciclo, miramos expectantes el devenir de un lenguaje que muestra su flexibilidad, su virtualidad y su vigencia.

■ Se entreabre una puerta...

El vuelo de Saturno.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

El sueño de Inam.

Serie La Guardia Place
(Nueva York). 2006
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



JOSÉ MANUEL

DATOS

Cirila

BIOGRÁFICOS

José Manuel Ciria

Manchester, 1960

■ Exposiciones individuales

2007

- Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires (Argentina).
- Iglesia de San Esteban, Murcia.
- Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).

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 (MGECE), 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 Solleiric, 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.



"Visiones inmanentes", Sala Rekalde, Bilbao, 2001

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

◇ Exposición itinerante organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM).

- 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

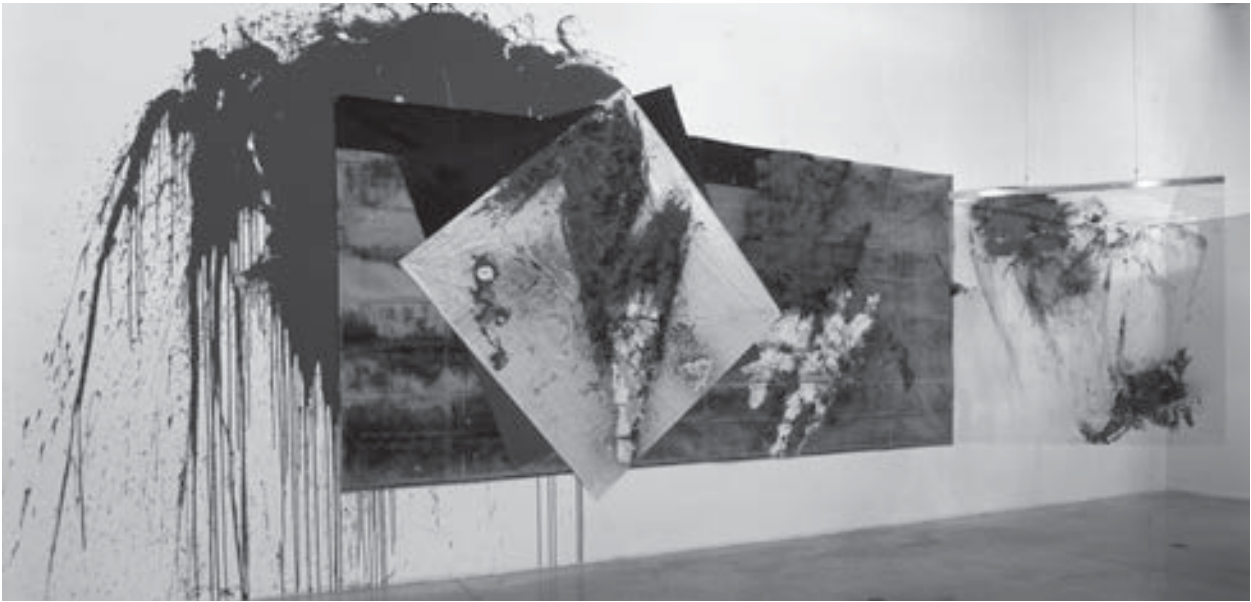
- Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
- Colegio de Arquitectos, Málaga.
- Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
- Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- Galería Salvador Díaz,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



"O sonho de Lisboa", Galería António Prates, Lisboa, 2004

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 Altzerri, 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).



"El sol en el estómago", Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona, 2003

■ Exposiciones colectivas

2007

- “*Aspace*”. Galería Fernando Silió, Santander.
- “*Pintura Española y Portuguesa*”. Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).

2006

- ARCO´06. Galería Moisés Pérez de Albéniz (MPA) y Galería Estiarte, 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*”. Fundaciój 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 Benoot, Gante (Bélgica).
- “*Abstract*”. Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
- “*Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal*”. Instituto Cervantes, Viena (Austria).
- “*Naturalezas del Presente*”. Museo Vostell, Malpartida, Cáceres.

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, Bogota.
- 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.
- “*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 Zaragozano”*.
- Circulo de Bellas Artes, Madrid.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- ESTAMPA´01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid.
- *“Nostalgia y Encuentro de Roma”*. Asamblea de Extremadura, Mérida.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- PORTO ARTE. Galería Antonio Prates, Oporto (Portugal).
- ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates y Galería Bores & Mallo, Lisboa (Portugal).
- *“Esencias”*. Sala Kubo. Kutxaespacio del Arte, San Sebastián.
- *“Print Makings by Spanish Artists”*. Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran (Irán).

2000

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

1999

- ARCO´99. Galería Salvador Díaz, Madrid.
- *“Gráfica Contemporánea”*. Galería Lekune, Pamplona.

- Galería Estiarte, Madrid
- ART BRUSSELS´99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica).
- IV Bienal Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Arabes).
- *“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 Argentaria. Museo Municipal, Málaga.

1998

- ARCO´98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.



“Eyes & Tears”, Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv, Israel, 2002

- “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).
- “*Il 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).
- Il Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine Arts, El Cairo (Egipto).
- XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana.
- Galería Moderna Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia).
- “*Colección Estampa*”. Instituto Cervantes, París (Francia).
- Galería Estiarte, Madrid.
- “*El Arte y la Prensa*”. Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- “*Solo*”. Museo de la Ciudad, Madrid.
- Galería Salvador Díaz, Madrid.
- Galería Wind, Soest (Holanda).
- Galería Clave, Murcia.
- LINEART´97. Galería Athena Art, Gante (Bélgica).
- ART MULTIPLE. Galería Raquel Ponce, Düsseldorf (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).



“*Gesto y orden*”, Palacio de Velázquez, Centro Nacional de Exposiciones, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994

- 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 Kunstausstellung*”. Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).

1991

- Galería Al.Hanax, Valencia.
- Galería La Kábala, Madrid.
- Galería D´Kada, Madrid.
- Galería Uno, Madrid.

1990

- Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
- Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
- Galería Uno, Madrid.

1988

- Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).

1987

- 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

2002

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

2001

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

1999

- I Certamen de Pintura Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia. (Primer Premio).
- VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña. (Premio Adquisición).
- LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Valdepeñas, Ciudad Real. (Primer Premio - Primera Medalla de la Exposición).
- II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. (Premio Adquisición).
- LXVI Salón de Otoño. Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid. (Premio Extraordinario “Reina Sofía”).
- XXI Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Caja de Extremadura, Plasencia. (Premio “Ortega Muñoz”).

1997

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

1996

- XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio).
- XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio).
- I Salón de Otoño de Pintura. Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición).
- VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio).
- Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. (Primer Premio).
- V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. (Premio Adquisición).
- I Mostra Biennal d´Art d´Alcoi. (Premio Adquisición).

1995/96

- Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.

1994

- Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
- V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional).



“Cuaderno de notas”, Madrid, 1990

- XIII Certamen Nacional “Ciudad de Alcorcón”, Madrid. (Premio Adquisición).

1993

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

1992

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

■ Colecciones y Museos

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
- Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
- Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
- Albertina Museum, Viena (Austria).
- Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
- Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
- Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
- Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.

- Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
- Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.
- Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.
- Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).
- Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).
- Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
- Calcografía Nacional, Madrid.
- Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).
- Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).
- Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.
- Academia Española, Roma (Italia).
- Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Colección ADT, Madrid.
- Colección AENA, Alicante.
- Colección Arte y Patrimonio, Madrid.
- Colección Ayuntamiento de 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.
- Colección Caja Madrid, Madrid.
- Colección Comunidad de Madrid, Madrid.
- Colección Comunidad de Murcia, Dirección General de Cultura, Murcia.
- Colección Iberia, Madrid.
- Colección Lorenzana, Madrid.
- Colección Marifí Plazas Gal, Alicante y Cartagena.
- Colección Renfe, Madrid.
- Colección Rheinhyp Rheinische Bank, Madrid.
- Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.
- Colegio de España, París (Francia).
- Diputación Provincial de Córdoba.
- Diputación Provincial de La Coruña.
- Fundación Actilibre, Madrid.
- Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).
- Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
- Fundación BBVA, Madrid
- Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
- Fundación EAE, Barcelona.
- Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
- Fundación 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

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 Garneria *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-razional* 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 Montolío *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 Montolío *Cruce de memorias*. Octubre 1994.

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

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

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

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

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

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

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

JOSÉ MANUEL CIRIA. Catálogo exposición Galería Antonio Prates, Lisboa. Textos de Marcos-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.



Exposición en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas, México, 2005

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.

SPACE 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 *Ciria sobre papel*. Febrero 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MANCHA Y CONSTRUCCIÓN. Catálogo exposición Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú. Textos de Leticia Martín 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 Montolío *En el límite y después*, Juan Manuel Bonet *Lirismo y construcción*, Fernando Castro Flórez *Semillas de la noche*, José Manuel Ciria, José Manuel Ciria *Sobre Mnemosyne y lo efímero*, Celia Montolío *Cruce de memorias*, Alicia Murria *Solo la luz provoca sombras*, Miguel Logroño *Donde nacen los signos*, Guillermo Solana *Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria*, Dominique Nahas *Todos somos fieros acontecimientos*, Guillermo Solana *Epifanías*, Jesús Remón Peñalver *La pintura subjetiva de Ciria en el fin de la modernidad*, Mercedes Replinger *El sueño creador de José Manuel Ciria: El último instante de la tradición*, Juan Manuel Bonet *Pintura, en singular*, Fernando Castro Flórez *Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria* y Marcos-Ricardo Barnatán *José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación*. Enero 2005.

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

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

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

LIMBOS DE FÉNIX. Catálogo exposición Galería Bach Quatre Arte Contemporani, Barcelona. Textos de Ángel Antonio Herrera *El dueño del volcán, o El preferido del incendio, o Salvaje es el que se salva*, Anna Maria Guasch *José Manuel Ciria año cero: El aleteo de una pintura efable*, Hilario Bravo *Reformulación del caos 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. Catalogó 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.

RECORRER LA PINTURA. Libro monográfico. Texto de Carlos Delgado *Recorrer la pintura*. Abril 2007.



Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, Argentina, 2007

Bibliografía

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.

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.

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: "Recorrer la pintura". Texto libro Recorrer la pintura. Madrid, abril 2007.

EL PUNTO: "Arte moderno y contemporáneo de España y Portugal". Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 11 de enero de 2007.

GARCÍA, P.: "Ciria cuelga en Murcia Pinturas construidas y figuras en construcción". Periódico La Verdad. Murcia, 20 de enero de 2007.

INFANTE, Eduardo: "Ciria o el fracaso de la diplomacia". Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, febrero 2007.

MARTÍNEZ-LOZANO, Luis: "Ciria muestra sus investigaciones pictóricas en la sala San Esteban". Periódico El Faro. Cartagena, 20 de enero de 2007.

REPLINGER, Mercedes: "El pintor en Nueva York". Texto libro Ciria Ediciones Roberto Ferrer. Madrid, febrero 2007.

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.

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.

CASA & JARDIM: "Cordeiros Galeria, Grandes obras do acervo". Revista Casa & Jardim. Oporto, diciembre 2006.

RODRÍGUEZ, Gabriel: "José Manuel Ciria – Líneas en el espejo". Periódico ABC, ABC de las Artes. Madrid, 12 de agosto de 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.



Exposición en la Iglesia de San Esteban, Murcia, 2007

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 Menesianos. 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.

MURRÍA, 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. “Sapische Gegenwarts-kunst. Büla-ch, 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, Ausstellungen”. 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 Citoler”. Texto catálogo “Fragmentos. Arte del XX al XXI”. Concejalía de las Artes. Centro Cultural de la Villa. Madrid, marzo 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Treinta y seis jugadores”. Periódico El Mundo. M2. Madrid, 2 de julio de 2004.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Ser internacionales”. Periódico El Mundo. Madrid, 28 de octubre de 2004.

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

BORRÁS, Pilar: “José Manuel Ciria”. Revista Descubrir el Arte. Madrid, febrero 2004.

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

CIRIA, José Manuel: “Cortando alas a libélulas”. Texto catálogo “El sueño de Lisboa”. Galería Antonio Prates. Lisboa, noviembre 2004.

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

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

DELGADO, Carlos: “Impurezas o el modo híbrido”. Periódico El Punto. Madrid, 19 de marzo de 2004.

DELGADO, Carlos: “José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro”. Periódico El Punto. Madrid, 30 de abril de 2004.

DELGADO, Carlos: “Sueño en Lisboa. El registro onírico de Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 15 de octubre de 2004.

EL PUNTO: “Fragmentos, arte del XX al XXI. Colección Citoler”. Madrid, 19 de marzo de 2004.

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

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

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

HONTORIA, Javier: “José Manuel Ciria”. Periódico El Mundo, Revista El Cultural. Madrid, 5 de febrero de 2004.

LAS PROVINCIAS: “Las propuestas de Ciria, en Valencia”. Valencia, 27 de abril de 2004.

LÓPEZ, Antonio: “José Manuel Ciria”. Revista La 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 NOMBLOT, Javier: “Historia de una gran colección”. Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 3 de abril de 2004.

SOLANA, Guillermo: “Salpicando la tela de agua”. Texto catálogo “Ciria. Squares from 79 Richmond Grove”. Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, mayo 2004.

SEGUÍ, J. R.: “La abstracción sí sirve...”. Periódico Levante. Valencia, 27 de abril de 2004.

UBICARTE: “José Manuel Ciria. Squares from 79 Richmond Grove. Museo Nacional de Varsovia”. ubicarte.com. 15 de junio de 2004.

URIBARRI, 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 desgarrro de su obra en Glosa líquida”. Periódico Canarias 7. Las Palmas de G. C., 22 de noviembre de 2003.

CARPIO, Francisco: “Fronteras conquistadas”. Texto catálogo exposición *Nexos*. Galería Pedro Peña. Marbella, noviembre 2003.

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

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

CONDE, Enrique: “Ciria presenta El sol en el estómago”. Diario de Noticias. Pamplona, 25 de enero de 2003.

DE CATALINA, Ana Marta: “Ciria y El Teatro del Minotauro”. UBL-CARTE. 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 Oje-da sus *churretones de memoria*”. Diario de Las palmas. Las Palmes de G. C., 22 de noviembre de 2003.

DELGADO, Carlos: “Pasión y racionalidad en la obra de Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 30 de mayo de 2003.

DELGADO, Carlos: “Memento Somniare. El poder creativo de J. M. Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 1 de agosto de 2003.

DELGADO, Carlos: “José Manuel Ciria. El parque en la oscuridad”. Periódico El Punto. Madrid, 12 de diciembre de 2003.

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

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

EL PUNTO: “José Manuel Ciria, El sol en el estómago”. Madrid, 31 de enero de 2003.

EL PUNTO: “MACUF, Unión Fenosa en el Arte Contemporáneo”. Madrid, 7 de febrero de 2003.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria presenta Parajes Binarios”. Madrid, 1 de agosto de 2003.

EL PUNTO: “Pasión y racionalidad en la obra de Ciria”. Madrid, 28 de noviembre de 2003.

FEÁS COSTILLA, Luis: “Ciria, la construcción de la fluído y lo informe”. Periódico La Voz de Asturias. Oviedo, 13 de abril de 2003.

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

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

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “José Manuel Ciria, Teatro del Minotauro”. Periódico El Punto. Madrid, 14 de febrero de 2003.

GARCÍA RUBÍ, Amalia: “De profundis... pinturas de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 21 de marzo de 2003.

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

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

HERRANZ, Julio: “Pintando a lo grande”. Periódico Última Hora, Revista FDS. Ibiza, 21 de noviembre de 2003.

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

LA VOZ DE ASTURIAS: “Muestra de Ciria en el Museo de Bellas Artes”. Oviedo, 8 de marzo de 2003.

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

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

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

MARTÍN RUIZ, Leticia: “Basso, Ciria, Lleó. Tres nombres”. Periódico El Punto. Madrid, 12 de septiembre de 2003.

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

MURILLO, Mar: “Ciria, el tiempo y la memoria”. Revista Época. Madrid, 28 de marzo de 2003.

P.R.: “Mi obra es como un grito”. Periódico La Nueva España. Oviedo, 13 de marzo de 2003.

NAVARRO, Mariano: “Pollock y las moscas”. Texto catálogo exposición *Memento Somniare*. Galería Pedro Peña. Marbella, julio de 2003.

NUÑO DE LA ROSA, Pedro: “Yo he trazado en el muro de tela una ventana”. Texto catálogo exposición *Teatro del Minotauro*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y CAM. La Lonja del Pescado. Alicante, febrero de 2003.

PERICÀS, Yolanda: “José Manuel Ciria fa esclatar les costures de l’espai al Casal Solleric”. Diari de Balears. Palma de Mallorca, 15 de mayo de 2003.

PIÑA, José Manuel: “José Manuel Ciria y su Glosa Líquida en el MAC”. Diario de Ibiza. Ibiza, 14 de noviembre de 2003.

PIQUERO, J.L.: “El Museo de Bellas Artes trae a Oviedo las Glosas líquidas de José Manuel Ciria”. Periódico Les Noticias. Oviedo, 16 de marzo de 2003.

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

REPLINGER, Mercedes: “Glosa líquida”. Texto catálogo exposición *De profundis clamo ad te aqua*. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, marzo de 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: “José Manuel Ciria”. Revista Arte y Parte. Santander, febrero 2003.

RODRÍGUEZ, Gabriel: “El azar y sus necesidades”. Periódico ABC, Blanco y Negro Cultural. Madrid, 23 de agosto de 2003.

ROS, Cristina: “José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro”. Periódico Última Hora. Palma, 10 de junio de 2003.

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

RUBIO NOMBLOT, Javier: “Una aproximación documental al ciclo Glosa líquida...”. Texto catálogo exposición *El Parque en la Oscuridad*. Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2003.

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

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 *Ecos del simulacro*. Galería Bach Quatre. Barcelona, abril 2002.

EL PUNTO: “J.M. Ciria, Premio Nacional de Grabado María de Salamanca del MGE C 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 LÈPICOUCHÉ, 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 Lápiz. 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 soporto ver...”. Revista Telva. Mayo de 2001.



Vista del taller de Nueva York, La Guardia Place, 2007

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 Tenderina”. Sábado, 10 de febrero de 2001.
LEVOV, Chiquita: “Espacio entre orden y azar”. Periódico Aurora: Tel Aviv, 18 de octubre de 2001.
LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “José Manuel Ciria”. Zaragoza Gráfica. Zaragoza, 12 de abril de 2001.
LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “De recuerdos y añoranzas, de pasados actuales”. Texto catálogo exposición *Después de la lluvia*. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, mayo 2001.
MARANTZ, Lea: “A squirt with a saying”. Periódico Ma’ariv. Tel Aviv, 19 de octubre de 2001.
MARTÍN RUÍZ, Leticia: “Visiones inmanentes. José Manuel Ciria”. Periódico El Punto de las Artes. Madrid, 21 de diciembre de 2001.
PARREÑO, José María: “La Noche. Imágenes de la noche en el Arte Español 1981-2001”. Texto catálogo exposición *La Noche*. Museo Esteban Vicente. Segovia, mayo 2001.

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, Miquel. Periódico El Punto. 1 de junio de 2001.
SEAFREE, J: “José Manuel Ciria - Compartimentaciones”. Galería Estiarte. Periódico La Brocha. Marzo de 2001.
SOLANA, Guillermo: “Marsias o el cuerpo desollado de la pintura”. Texto catálogo exposición Sala Rekalde. Bilbao, diciembre 2001.
SUÁREZ, Rubén: “Sobre el viaje de Ciria a Dasto II”. Periódico La Nueva España. Jueves 15 de febrero de 2001.
SUÁREZ, Rubén: “Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia”. Texto catálogo exposición *Después de la lluvia*. Museo Pablo Serrano. Zaragoza, mayo 2001.
TINTE, Juan Antonio: “Propios y extraños en la galería Marlborough”. Periódico El Punto. Madrid, 20 de julio de 2001.
TUDELILLA, Chus: “Orden y Azar”. El periódico de Aragón. 18 de mayo de 2001.

VARELA, 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’Espanne 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: “Tápies 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 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 LÉPICOUCHÉ, 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 LÉPICOUCHÉ, 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”. Fan-zine 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, François: “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 Argentaria. Madrid, diciembre de 1999.

BONET, Juan Manuel: “Abstracción versus figuración”. Texto catálogo exposición itinerante *Imágenes yuxtapuestas*, Colección Argentaria. Madrid, diciembre de 1999.

CARRILERO, Alfredo: “José Manuel Ciria” (Entrevista). Revista Tf. N.º 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 Ni-comedes García Gómez”. Madrid, 4 de junio de 1999.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria ganó la Nacional de Valdepeñas”. Madrid, 10 de septiembre de 1999.

EL PUNTO: “Intersticios de J. M. Ciria”. Madrid, 17 de septiembre de 1999.

EL PUNTO: “Entregados los premios del 66º Salón de Otoño 1999”. Madrid, 19 de noviembre de 1999.

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

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. N.º 294. Kortrijk, septiembre de 1998.

BRUTIN, Hugo: “Kunst in Oost, en West-Vlaanderen, José Manuel Ciria in Athena Art Gallery”. Revista Arts Antiques Auctions. N.º 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.DA- 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 slangenhuid”. Revista Knack Weekend. Kortrijk, 23 de septiembre de 1998.

JIMÉNEZ, Juan José: “La nueva abstracción de José Manuel Ciria”. La Tribuna Dominical. Albacete, 8 de febrero de 1998.

KUNSTWERK: “Masks of the glance”.

LA BROCHA: “José Manuel Ciria”. Madrid, diciembre de 1998.

LOGROÑO, Miguel: “Pintura e inmaterial”. Texto catálogo exposición Galería Guy Crété. Madrid, marzo de 1998.

MADERUELO, Javier: “La emoción y madurez de Ciria”. Periódico El País. Babelia. Madrid, 14 de noviembre de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: “José Manuel Ciria”. Texto catálogo exposición itinerante 5 X 5. Madrid, enero de 1998.

MARÍN-MEDINA, José: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 9 de enero de 1998.

MANZANEDA, Lola: “El arte de las manchas”. Revista París Match. Madrid, 5 de noviembre de 1998.

MUÑOZ, Jorge: “José Manuel Ciria: una promesa hecha realidad”. Revista Inversión. Madrid, 30 de octubre de 1998.

NAHAS, Dominique: “Todos somos fieros acontecimientos”. Texto catálogo exposición Galería Hvgo de Pagano. Nueva York, enero de 1998.

OTERO, Gloria: “Despliegue retórico”. El periódico del Arte. Madrid, 17 de diciembre de 1998.

PEREDA, Rosa: “La gran obra del siglo”. Babelia, periódico El País. Madrid, 14 de febrero de 1998.

R.M.R.: “25 artistas galardonados por Caja Madrid”. Periódico El País. Madrid, 13 de enero de 1998.

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

REPLINGER, Mercedes: “El sueño de José Manuel Ciria: el último instante de la tradición”. Texto catálogo exposición Galería Antonio Prates. Madrid, junio de 1998.

REPLINGER, Mercedes: “José Manuel Ciria, A.D.A., Una retórica de la abstracción contemporánea”. Monografía. Madrid, septiembre de 1998.

REPLINGER, Mercedes: “Cuaderno de memoria”. Texto catálogo exposición Galería Salvador Díaz. Madrid, octubre de 1998.

REVISTART: “José Manuel Ciria”. Barcelona, noviembre de 1998.

REVUELTA, Laura: “Abrir fronteras”. Revista Blanco y Negro, periódico ABC. Madrid, 22 de marzo de 1998.

ROMERO, Manuel. “Arte gráfico español contemporáneo”. Texto catálogo exposición Instituto Cervantes de Amman. Madrid, febrero de 1998.

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

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

TABLEAU MAGAZINE FINE ARTS: “José Manuel Ciria, schilderijen”. Soest, 21 de septiembre de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: “José Manuel Ciria, pintura pura”. Periódico El Punto. Madrid, 13 de marzo de 1998.

TREVIÑO GAJARDO, Pilar: “José Manuel Ciria: pulso vital”. Periódico El Punto. Madrid, 25 de septiembre de 1998.

VISUAL: «José Manuel Ciria». Madrid, octubre de 1998.

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

1997

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “La imaginiería 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 *Solo*. Museo de la Ciudad. Madrid, julio de 1997.

CONDE-SALAZAR, Luis: “Solo you”, Revista Metrópoli, periódico El Mundo. Madrid, 18 de julio de 1997.

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

EL PUNTO: “Premio-Adquisición del V Certamen Anual Iberdrola-Universidad de Extremadura”. Madrid, 17 de enero de 1997.

EL PUNTO: “La creación de este siglo”. Madrid, 14 de febrero de 1997.

EL PUNTO: “Estiarte cumple 25 años, un recorrido por la gráfica española”. Madrid, 9 de mayo de 1997.

EL PUNTO: “Solo una propuesta de arte universal en el Museo de la Ciudad”. Madrid 4 de julio de 1997.

EL PUNTO: “Ciria en Barcarola”. Madrid, 4 de julio de 1997.

EL PUNTO: “Solo: el arte al margen de las tendencias”. Madrid, 18 de julio de 1997.

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

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

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

GARCÍA-OSUNA, Carlos: “Siete artistas treintañeros 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 *A 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.

IMANA, 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 Herald 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, Franciso: “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 Bienal d’Art d’Alcoi*. Alcoi, noviembre de 1996.

MUÑOZ, Jorge: “Vuelve con fuerza la abstracción”. Revista Inversión. Madrid, 16 de febrero de 1996.

MUÑOZ, Jorge: “Abstractos del 2000”. Revista Inversión. Madrid, 18 de octubre de 1996.

NIETO ALCAIDE, Víctor: “Encuentros en la reconstrucción de la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta”. Texto catálogo *AENA Colección de Arte Contemporáneo*. Madrid, enero de 1996.

NUE (Noticiario de la Universidad de Extremadura): “Certamen de pintura Iberdrola-Uex”. Cáceres, diciembre de 1996.

OLMO, Santiago B.: “Las preguntas de la pintura”. Revista LÁPIZ. Madrid, febrero de 1996.

PAREDES, Tomás: “Ojo, charco, perro”. Texto catálogo exposición *A 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.

BERGER, Laurel: “José Manuel Ciria, controlled coincidence”. Revista ARTnews. Nueva York, octubre 1994.

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.

MURRIA, Alicia: “Solo la luz provoca sombras”. Texto catálogo exposición *De nuevo París*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e Instituto Cervantes de París. Madrid, marzo de 1995.

NAGOYA, Satoru: “Future of Nicaf 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.
GARNERIA, José: “El uso de la palabra”. Periódico Levante. Valencia, 14 de enero de 1994.
HUICI, Fernando: “Afinidades electivas”. Periódico El País. Madrid, 17 de septiembre de 1994.
MADERUELO, Javier: “El gesto de Dionisos, frente al orden de Apolo”. Texto catálogo exposición *Gesto y Orden*, Palacio de Velázquez. Madrid, 24 de mayo de 1994.
MALAGÓN, Juan Carlos: “Gesto y Orden: La utopía creadora”. Revista Guía del Ocio. Madrid, 12 de septiembre de 1994.
MONTOLIO, Celia: “En el límite, y después”. Texto catálogo exposición Galería Adriana Schmidt. Madrid, 20 de marzo de 1994.
MUÑOZ, Jorge: “Tres pintores para invertir”. Revista Inversión. Madrid, 21 de octubre de 1994.
PAREDES, Tomás: “Gesto y Orden”. Periódico El Punto. Madrid, 9 de septiembre de 1994.
PELLICER, Nello: “Pintura lírica”. Periódico El Mundo. Madrid, 21 de enero de 1994.
ROMERO, Manuel: “El pensamiento estructurado”. Texto catálogo *V Bienal Internacional de El Cairo*. Madrid, diciembre de 1994.

1993

ALONSO, Andoni: “Un investigador”. Periódico El Mundo. Madrid, 10 de septiembre de 1993.
BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Huellas en la lona”. Periódico El Mundo. Madrid, 22 de enero de 1993.
BLANCO, Javier: “La belleza del azar”. Revista Antena Semanal. Madrid, 2 de mayo de 1993.
BONET, Juan Manuel: “Lirismo y construcción”. Texto catálogo ex-

posición Galería El Diente del Tiempo. Valencia, 14 de noviembre de 1993.
CIRIA, José Manuel: “El sueño de la palabra, la memoria y el tiempo”. Revista Tendencias. Valencia, diciembre de 1993.
DANVILA, José Ramón: “El control de las sensaciones”. Periódico El Punto. Madrid, 15 de enero de 1993.
D.C.J.: “José Manuel Ciria”. Atlántico Diario. Vigo, 14 de mayo de 1993.
EL PUNTO: “Visiones de siete jóvenes artistas”. Madrid, 13 de septiembre de 1993.
EL PUNTO: “Obra seriada en la feria de Düsseldorf”. Madrid, 1 de octubre de 1993.
EL PUNTO: “Ciria, una voluntad hecha cuadros”. Madrid, 15 de octubre de 1993.
EL PUNTO: “Adquisiciones de plástica contemporánea en Vitoria”. Madrid, 12 de noviembre de 1993.
FRANCES, Fernando: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 1 de octubre de 1993.
GARCÍA 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.
PAREDES, Tomás: “Una insistente mirada hacia dentro”. Periódico El Punto. Madrid, 12 de febrero de 1993.
RUIZ DE EGUINO, Iñaki: “La imagen de una piel de agua”. Periódico El Diario Vasco. San Sebastián, 2 de octubre de 1993.
SÁEZ-ANGULO, Julia: “Arte con Arco al fondo”. Revista Antiquaria. Madrid, febrero de 1993.
SCHNEDER, Bruno F.: “Kreishaus-Galerien”. Periódico Kölnische Rundschau. Colonia, 16 de noviembre de 1993.
TORRES, Mar: “Forma sin forma”, Periódico El Mundo. Valladolid, 20 de enero de 1993.
VILORIA, María Aurora: “Niveles y registros”, Periódico El Norte de Castilla. Valladolid, 5 de febrero de 1993.
VISUAL: “Pinturas de José Manuel Ciria”. Madrid, enero de 1993.

1992

DIARIO DE ALCALÁ: “Ausencias en la ciudad de Alcalá”. Alcalá de Henares, 10 de octubre de 1992.
DIARIO DE ALCALÁ: “José Manuel Ciria, ganador del premio Alcalá de pintura”. Alcalá de Henares, 15 de octubre de 1992.
DÍAZ-MAROTO, José María: “Equivalencia y revolución”. Revista Miguel Ángel. Madrid, marzo de 1992.
EL PUNTO: “El grito mudo de Ciria”. Madrid, 5 de junio de 1992.
EL PUNTO: “Pasos recientes de José Manuel Ciria”. Madrid, 18 de septiembre de 1992.

EL PUNTO: “José Manuel Ciria, premio Ciudad de Alcalá de pintura”. Madrid, 30 de octubre de 1992.
EL PUNTO: “GRAFIC-ART 92”. Madrid, 13 de noviembre de 1992.
HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Texto catálogo exposición *Adage*, Galería Almirante. Madrid, diciembre de 1992.
LÓPEZ GONZÁLEZ, Héctor: “Mirada interior-exterior”. Texto catálogo exposición 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

ALVAREZ 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 Herald de Aragón. Zaragoza, 23 de mayo de 1991.
PAREDES, Tomás: “Un nuevo lenguaje para la abstracción”. Periódico El Punto. Madrid, 31 de mayo de 1991.
PÉREZ-GUERRA, José: “El lenguaje de José Manuel Ciria”. Periódico El Punto. Madrid, 18 de enero de 1991.
PÉREZ-GUERRA, José: “Este tiempo nueve expresiones”. Periódico El Punto. Madrid, 5 de julio de 1991.
PONCE, Fernando: “Más allá de la razón”. Revista Antiquaria. Diciembre de 1991.
PRATS RIVELLES, Rafael: “En el lenguaje pictórico”. Periódico Levante. Valencia, 18 de enero de 1991.
PRATS RIVELLES, Rafael: “José Manuel Ciria en Al.Hanax”. Revista CYAN. Madrid, febrero de 1991.
ROMO, Agustín: “José Manuel Ciria”. Revista Correo del Arte. Madrid, diciembre de 1991.

RUBIO NOMBLOT, Javier: “La huella del agua”. Periódico El Punto. Madrid, 17 de mayo de 1991.
RUBIO NOMBLOT, Javier: “Ciria, pasos en su progresión”. Periódico El Punto. Madrid, 8 de noviembre de 1991.
SOBRINO, Alvaro: “Pintar sobre los elementos”. Revista Visual. Madrid, diciembre de 1991.

1990

A.A.: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 19 de abril de 1990.
JIMÉNEZ, Pablo: “Entre el signo y el gesto”. Texto catálogo exposición Galería Al.Hanax. Madrid, diciembre de 1990.
PÉREZ-GUERRA, José: “Nueve en uno, un espacio nuevo”. Periódico El Punto. Madrid, 8 de noviembre de 1990.
REVERTE, Miguel: “José Manuel Ciria” Revista Ronda. Madrid, marzo de 1990.

1989

PAREDES, Tomás: “Ciria: Un expresionismo bronco”. Periódico El Punto. Madrid, 11 de marzo de 1989.
PAREDES, Tomás: “José Manuel Ciria, una narración apasionada”. Periódico El Punto. Madrid, 9 de junio de 1989.
PAREJA, Victoria: “Ciria expone Personajes encerrados”. Periódico YA. Madrid, 13 de febrero de 1989.

1988

PÉREZ DE AZOR, José: “Ciria, su expresividad”. Periódico El Punto. Madrid, 30 de septiembre de 1988.
RUBIO, Javier: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Madrid, 29 de septiembre de 1988.
YA: “José Manuel Ciria expone su obra más reciente”. Madrid, 28 de septiembre de 1988.

1987

LORENTE, Manuel: “José Manuel Ciria”. Periódico ABC. Sevilla, 31 de octubre de 1987.

José Manuel Ciria

by
Carlos Delgado

HUNTING

Manchester. School year 1966. It is a clear autumn morning. The whom boy his classmates call *el españolito* (the Spanish kid) is bent over his desk, half his body leaning on it, intent on sketching on a sheet of paper the images of a tiger in a defensive attitude and a terrified elephant fallen into a trap. He keeps in his drawer a small red *Silvine* notebook full of exercises done in a smooth handwriting, firmly written on the lines that compartmentalize the pages. Only the numerous drawings he has inserted between the texts alter the tidy orderliness of this notebook, certainly unusual in a seven-year-old boy, as is his relationship with his classmates: self-absorbed and solitary, his drawings seem to be the chief way in which to vent his restless nature. *He drew, he drew all day long...*

The time allowed to do the exercise is over. The teacher collects all the students' drawing sheets and walks over to the cork board next to the blackboard. She pins the drawings on it trying to silence the racket rising behind her. But our little boy does not see his drawing among the rest and tries to warn the teacher about her oversight. When he manages to reach her she has already moved over to the other side of the wall and there she hangs the only drawing left in her hands. The teacher notices the boy is standing close to her, she bends down slightly and says to him "Well done, José Manuel." His classmates stare at the *españolito* mystified, trying to figure out what that distinguishing gesture means. José Manuel, young as he is, immediately understands what has happened.

Madrid. 1968. The boy has moved to Spain with his family. His parents had left the country during Franco's dictatorship; they were now returning, at a time when the regime was undergoing some timid liberalisation, the Stabilisation Plan carried out nine years earlier which had started a progressive economic development contrasting with an anachronistic political structure, badly adapted to its European surroundings. Be as it may, the phenomenon known as *desarrollismo* – "developism" – deeply transformed the configuration of labour, transforming a predominantly agricultural society into a population chiefly involved in the industrial and utilities sectors. All these new expectations led the boy's parents to settle in Madrid, a city already used to the coming and going of people; it was, at last, their final destination where they started to run a hotel management business.

José Manuel was then eight years old and it would take him some time to adapt to the sudden change and forget the days spent in the house at Richmond Grove, to which he would return many years later. In Madrid the boy starts to attend the Colegio de la Merced, a new school where he becomes, of course, *el inglesito* (the English kid). His pencil, so effortlessly wielded in contrast to his fumbling Manchester classmates is substituted by chalk. Don Carlos, the teacher, very soon discovers the boy's artistic abilities and gives him the task of copying on the blackboard the naive illustrations from the children's Bible studied in class. These drawings have the power to ignite José Manuel's creativity. With growing confidence the boy reinterprets the original models from the little Bible according to his fancy, an attitude of freedom praised by the schoolteacher who spontaneously expresses his positive judgements on the boy's inventions. For the latter, to be able to render what he sees according to a vision which tries to go beyond the thing itself is a training which shall open up the way for his own invention.

Transition to adolescence shall increase his desire for a serious contact with painting: around 1976 he starts to attend the Círculo de Bellas Artes –Madrid's Fine Arts Circle– to draw from real models. His first gestures of transgression emerge at the time, rejecting an education which, intuitively at least, he perceives as obsolete. One of the exercises he had to do at the Círculo was the copy of a male nude carrying a spear. All the students adjusted the figure on the basis of the coordinate axis marked by its verticality and the diagonal traced by the spear, the root of the analysis of the proportionality of the parts and the subsequent inclusion of light and shadow. José Manuel did not distance himself from this academic development, but he varied the disposition of the spear so that it violently ran through the model's chest. Art, as literature for Blanchot, is a means of questioning, constantly acting against the material it helps to set. But the young man does not consciously pursue such strategy, seeming rather to intuitively outline his desire to paint without abiding by the perceptual image.

Some years earlier, in 1973, José Manuel had carried out a small work on cardboard where he seems to seek another way of using pictorial materials. Being no more than a vigorous assemblage of intermixed colours, the work is nonetheless surprising in that it reveals an early fascination regarding the expressive possibilities of colour beyond the copy of a given factual reality. Clearly, the incipient artist could not yet feel comfortable with this kind of painting, much less understand the span of the formulations implied in an abstract image. However, given the thorough research carried out by José Manuel during his ripe years, this piece is to be viewed as a pleasantly anecdotic work of art illustrating the process of development of a particular artistic temperament.

From his later work at the Tower of the Círculo de Bellas Artes we are left with some examples of copies based on photographs of works by Sorolla, Rusiñol and Zuloaga, as well as Derain and Matisse among others. The choice seems to have been imposed in some cases and free in others, but what really is important about these plastic exercises is that they definitely settle the artist's wish to dedicate himself to painting as well as to smoothen his technique. Constant visits to José María Serrano Franco's neighbouring atelier shall polish the latter as Serrano Franco encouraged the young man to take interest in the particularities of diverse pictorial materials. It is a kind of training where the young man starts to give the search of a personal style his full attention, breaking apart entirely from the useful but limiting exercise of copying.

José Manuel dreams constantly of being a painter. During his military service he fills some of the long journeying nights from Alicante to Madrid with a curious game: he makes a list of the different things he would like to be when he grew up, thinks about them and crosses them out one by one until there is only one left: *Painter. Always. That is my calling.*

Deleuze said that obtaining what one desires is not difficult; what is difficult is to desire. There is no deception in our hero's longings: his announced wish to be a painter is consistent with the slow, solid building of that desire. In the mid eighties he focuses on an incipient leap from academic painting to one of freedom and renewal linked to his first reconsiderations of surrealist aesthetics and of controlled chance methods. And a number of strange figures, which could be metaphysical automata, start to appear in his paintings. These characters, sprung from his desire, have trapped him. Before realizing it he has landed on a path where one horizon shall lead him to another, and another, and yet another. Automata, trapped artists, hands, organic forms, stain, geometry, masks, heads, Malevich... The reality constituting this desire cannot be given a final name but the man impelling it along the following pages does have one: José Manuel Ciria.

THE BEGINNING THAT STARTED LONG BEFORE

The specific diversity of approaches to artistic creation puts forward numerous operative possibilities to carry out its analysis. All of them, however, present limitations inherent to their methodology. For example, from the point of view of the consideration of the works in their specific individuality, such an analysis can only set forth one particular aspect of the multiple phenomenology of the artist's aspirations which as a whole seem to constitute what has become known as the "artistic discourse". True, the progress of art cannot be tracked through dates. However, the option of a chronological structuring in terms of advance may help to locate the apparition or the rejection of the linguistic particularities formulated by an artist during the elaboration of his creative activity. The following pages make use of the mainstays of chronological trajectory and sequential structuring to delineate the primary axis of José Manuel Ciria's plastic production. It is a story located in a historical, cultural and social reality which is not only that of Spain's last three decades but also that of the broadened, fragmented and incomplete circuit of *post-modernity*. And the wish inherent to this proposal is to talk about painting starting from a complex *pre-conceptual* field in the space of *post-culture*; about painting subject to the continuous analysis of its components where the order implicit in each formula is temporary, open to combination and occasionally random.

Let us then start with randomness, with chance itself. A key concept in José Manuel Ciria's work, it was to lead the artist to wonder about the mutual incompatibility of oil and water. In the winter of 1977 he was working on the backgrounds for an animation film considering the use of oil applied through different means, including an airbrush. He would then decide to administer some final nuances on the street pavement, thus avoiding the condensation in the closed space of the atelier of the bothersome paint cloud generated through the manipulation of that rudimentary airbrush. Rain conveniently starts to fall on the work which is spread on the pavement; however, Ciria chooses not to shelter himself or his creations, fascinated after the first few drops by the struggle in which oil and water seem engaged. What does that uncontrolled and extraordinary reaction mean? The importance of the personal verification of this natural effect of repulsion is evident if we contemplate the immense development it shall undergo in Ciria's latter trajectory, finally becoming a hallmark of his style.

The painter's experimental drive would motivate the early incorporation of this action to his first series considered as such, since the setting in motion of his plastic work had begun some time before. But it is at this time when he showed deep interest in the creative universe of surrealism, and it is not surprising that this possible development of chance should immediately hold his attention. In fact, in his investigation on the repulsion of materials the artist's production connects with technical experiences both surrealist and akin to surrealism (from Óscar Domínguez's *decalcomanias* to Max Ernst's oscillating pendulum) referred to the creativity of the uncontrolled. Taking as a starting point this avant-garde inheritance, it becomes possible for the painter to start on his own alternative path: by 1984 he is already fully incorporating to his production the development of controlled chance techniques.

THE INSIDE OF THE AUTOMATA

Ciria will develop textural fields sprung from the technique of repulsion in the interior of the figures around which the series "Automata" (*Autómatas*, 1984-1985) is built. The skin is thus nuanced by a dispersed, frail chromatic cadence, and determined by the mixture of an oily medium, water and incompatible pigments, this technique becoming ever more closely linked to the artist's work. The textures suggested are locked within the physical framework of a number of automata, their presence before our eyes monumental and imposing while the framework wherein they are placed, sharpened through distance and perspective, receives an emphatic treatment. Both figure and essence are highlighted in their independence without altogether establishing an associative connexion consolidating a narrative: it would appear that time and space are suspended.

In contrast to a multi-shaded interior, definition itself as a figure springs from a form-reduction mechanism which leads to its presentation as an ossified anthropomorphic structure. Particular features and the physiognomic anecdote disappear, strangeness blending in with the definition of the object through these expressive resources. This treatment of form already situates Ciria's painting on a borderline oscillating between the abstract and the figurative but distanced from any simplified formulation. In any case we witness the first trial in a process whereby the visible reference may become transfigured into a pictorial stain, without nonetheless losing its definition as figure.

In the triptych *Hanging Houses* (*Casas Colgantes*, 1984) the background outlines a visual space whose walls vanish towards a point in the background which opens up to Cuenca's landscape. It is a world that emerges as a specific reality before which appear an assemblage of undulating cadences which do not transpose faithfully or trustworthily, nor even truthfully, a particular physiognomy. Nevertheless, if not fully recognizable these figures always evoke a seemingly human presence. Their motion as they advance towards the spectator seems to stress the formal distance separating them from the idyllic landscape enveloping the composition. The semantic links weaved by our eyes are left undefined, and this ambiguity gives this particular work –and the entire series in general– a disturbing sense which brings us closer to Ciria's interest in the tension generated by the use of opposing resources.

In this sense, *Strength* (*La fuerza*, 1985) may be the most interesting piece of the series. If the interrelation between stain and geometry is to be a hallmark in the artist's later work, an early manifestation of this mode of action can be sensed in this piece. The automaton shape at the centre of the composition raises its arms and constitutes a blue mass subdivided in various sinuously-profiled fields. The *strength* the title alludes to emerges from those undulations which distort a possible recognition in naturalist terms, forming at last a chromatic stain shaded with extreme delicacy. But that *strength* can also be felt in the visual intensity provided by the almost totemic sense acquired by this stain-figure through its presentation in full foreground, clearly outlined against the background. Divided into four octagonal strips of various widths, the latter emphatically wrap up the composition, the artist nonetheless resorting to a series of subtle shadows which, projected onto the body, provide a certain feeling of space.

We are therefore faced to a flexible structure developing against a compartmented background, a conjunction variously developed by Ciria in his later production. But we are not referring to the work he shall carry out in his first abstract compositions, superimposing geometry over gesture stains. Rather, this early piece seems to foreshadow that which shall constitute Ciria's most characteristic language developed from 1995 – more specifically from *Masks of vision* (*Máscaras de la mirada*) – where stains shall advance to the foreground while the lineal reticule withdraws to the background. In any case, this analysis of *Strength* must be understood as an intuitive solution imposed by the development of the composition, possibly recorded in the artist's visual memory to be reintroduced in later developments. With the opening of this line and the unrestrained expansion of the textural nuances Ciria's language would become galvanized by an impulse essential to the configuration of his abstract image. Nevertheless, *Strength* must continue to be valued as the most advanced piece in the series and the one closest to Ciria's mature discourse. In fact, it is no coincidence that this piece possesses certain formal concomitances with the recent "Post-suprematic" series, where the painter seems to once again assume the synthesised figure as the axis of the composition of his visual proposition.

OTHER FIGURES

The human figure is one of the clues in Juan Manuel Ciria's first period. After an initial attempt conditioned by metaphysical poetics the painter begins to display the physiognomic details he had hidden in the series "Automata". The importance of this greater definition of the figure, never naturalistic but already clearly human, is evidenced by the fact that it would be the sole motif in his painting until the end of the eighties.

As for the mastery of technique, the painter had greatly progressed thanks to his experiments with the possibilities of repulsion and its confirmation as plastic texture. Through previous exercises, Ciria had already become acquainted with the method of disintegrating the firm oil layer through the incorporation of activating elements. These exercises, however, were still to be valued from a researching point of view since their possible effects remained undefined.

Man 400 (*Hombre 400*, 1985) lies halfway between the formal essentiality of his automata and the humanisation of the body witnessed along the series "Figures" ("Figuras") where it belongs. The textural fields achieved through the technique of repulsion which completely dominated the inner development of the *automata* settle into chromatic plots and coexist with more uniform stains. This division which the inflexion of light and colour masses seems to summon, contributes a new constructive sense to his figures. Could we be witnessing the impact of Cézannian tradition? Be as it may, Ciria had looked to the French modern legacy as one of his lines of research since his copying days. The sensuality of the anti-naturalist chromaticism of the *nabi* painter Bonnard, of Matisse, or of the *Fauves* may be glimpsed in a painting where, in addition, colour serves as a means of analysis, division and structuring of the whole work, a course of chromatic exaltation, this, whose interest soon faded for the artist: he would go on to structure his proposals from the angle of plastic formulations whereby other formal spheres would hold more interest.

This exercise of chromatic construction entails a recovery of the figure-features in such a way that we can intuitively perceive the face of this *Man 400*. On the other hand, the inclusion of a specific study of the effect of light upon the figure—at least as regards its layout within the shape: we know that the light comes in from the left— contributes a sense of reality which was lacking in his *automata*. Nonetheless, the body is still presented in a predominantly synthetic way, the spectator thus lacking the means to identify the figure as decidedly human. The title itself of the work gives the central figure a serial sense which ultimately confers a markedly artificial character.

In *Man 400* Ciria detaches through the use of diaphanous space the figure from its surroundings; however, in *Feminine Foreshortening* (*Escorzo femenino*), a work dating from the same year, figure and background interrelate. A more intense use of repulsion leads him to dilate the shades without preserving the rigorous lineal division of his former works: the lateral shadow of the body seems to flow upon the background which in turn restores shape in the areas where the pink-hued meaty texture has not intervened.

Ciria's work is at this time conditioned by various interests on form, too diverse for the artist to settle on a specific discourse on the subject. His guesswork and radical inflexions as his work develops are not, however, representative of this initial period alone. Lead by his fascination with the varying angles human physiognomy can offer, Ciria gradually builds a distinct mode of expression, and, in contrast to conventional compositions such as the ones presented by *Woman on Yellow Background* (*Mujer con fondo amarillo*, 1985), or *Girl* (*Niña*, 1986), he shall become increasingly interested in more complex images where suggesting is more important than representing. I am referring in particular to the second version of *Marta* (1985), a figure rooted in the classical tradition as remarkable for its melancholic solitude as its fellows from the same series, but distinguishable from them in that it harbours a sense of intimate withdrawal. This withdrawal, expressed by the figure's embracing of its own folded leg, is observed from a lateral angle. The profile modulating the vision is intensely illuminated through a white pictorial cadence establishing a continuing flow between leg, arm and side. In this painting an experimental change can be observed, a stylization of the figure whereby it is made simpler and more schematic, transforming ultimately into a pictorial mass which, paradoxically, enhances the emotional connotations attributed to the character.

BLACK AND RED. EXPRESSIVE MODULATIONS

If in former series Ciria assembled heterogeneous elements occasionally toying with abstraction, his next project assembled under the title "Black Series" ("Serie Negra", 1986-1987) is characterised by a greater figurative vehemence. The next step in the intuitive configuration of a non-naturalistic figure is determined by a drastic reduction of the chromatic range, a decision which leads him to the almost exclusive use of black and white and the various intermediate hues both colours admit. Along with these resources a visual universe develops: it includes, if somewhat timidly, formal elements destined to emphasise expression, such as spatial distortions, gestures of self-absorption and enigmatic atmospheres which highlight this line of research. Ciria's personal knowledge of historical expressionism and of the German *Young Savages*² lured him to cross the threshold towards an enhancement of the characteristics we are describing.

As in his former series, the ambiguity of the event depicted collapses the possibility of a narrative. The subject of the work is left suspended in a space and at a time where action is perturbed by enigmatic sensations. *We shall never permit...* (*No dejaremos nunca...*, 1986) is, in this sense, perhaps the best illustration—starting from the title itself— of this interruption of narrative and its subsequent encounter with the mysterious. Even in those cases where the character seems to reveal the secret it harbours (*The Ball - La Bola*, 1986), the reality depicted continues to come across as strange. Camouflaged under the skin of apparent reality we can feel a latent content in the Freudian sense which Dali so radically and literally applied to Millet's *L'Angélus*.

However, an exceptional work in the series, *The painter showing a painting of a painter who is painting a painter who is looking at you* (*El pintor enseñando un cuadro de un pintor que está pintando un pintor que te está mirando*, 1987) is as narrative as the title itself implies. More clearly than any other piece in the series, this piece is suggestive of a homage, filtered through surrealism, paid to the great Spanish tradition—the interplay of gazes in Velázquez's *Las Meninas*—. Even if we are able to trace the course of the reflections and to perceive their intricate rhythm as they read each other, we cannot boil it down to one concept or fully determine its meaning.

Ciria's unwavering dedication to the exploration of a figurative universe altered by variable expressiveness becomes consolidated at the end of the eighties. Abstraction, which he constantly keeps an eye on, remains inaccessible to him; but at the same time he seems to realize that his former attempts in the figurative sphere are not fully convincing either.

The next step shall not be spontaneous but rather the result of a conscious effort to vivify the image, filling it with expressive energy. This intention seems to go hand in hand with the choice of a more intense dominant colour scheme within the so called "Red Series" (1987-1988). This hue had already made its appearance in *Portrait of a Sculptor* (*Retrato de un escultor*, 1987-1988), a work from the former series, and it now seems to spread impetuously and violently expressive throughout these new works. Ciria would never show any definite concern about the symbolic value of the colour and yet he perceives the expressive repercussions of a tone he would later fully incorporate to his work devoid of any evocative encumbrances.

The course followed by Ciria's evolution is, however, never strictly lineal; instead, it advances full of question marks, crisis and discoveries. In this sense, a work such as *More* (1986), carried out in the middle of the "Black Series" process, allows us to perceive some of the interests aroused during the latter, simultaneously foreshadowing solutions fully developed in the new "Red Series" where it doubtlessly belongs. This is not only suggested by the development of the red background, a colour which has not yet invaded the figure, but also by the presentation of the latter, dramatically rendered, of exceeding energy. The pressure borne by the figure, projected to the foreground of the work, speaks of mannerism and is connected, according to Julio César Abad, to Michaelangelo's robust anatomical compositions.³

These features would emerge again, more radically now, in *Tortured* (*Atormentado*, 1987), the culmination of Ciria's expressionist style. This composition is structured solely through the human figure, all spatial measurable references having disappeared. If in *More* the blue-shaded figure stood clearly against the red background, in this work the artist must resort to other plastic techniques to avoid the possible confusion between similarly shaded shape and background: a series of white strokes acting as dabs of light outline the *tortured's* silhouette whose full personality takes over the entire work.

The absence of scenographic ornaments—still present in some pieces of his former series— transforms the figures into the focal element of the composition, centering them sometimes with the frontality of an icon. Such is the case of *Woman in Labour* (*Parturienta*, 1987) whose monumental presence and expressive deformation recalls Willem de Koonig's series begun in 1964 with *Woman, Sag Harbor*. On the other hand, the subject of obstetrics interlinks with a primitive tradition endowing woman with the gifts of child-bearing, fertility, nutrition and protection. Ciria, however, overlooks these implications; in his construction of the image they become secondary to his interest in stressing the architecture of the work, the tense cadence outlining the red mass against the blue background. As in former works, Ciria avoids the chronological location of the object depicted; these figurative proposals are seldom, if ever, sifted through time. His images refer to concepts rather than to narratives, even the serpentine figure in *Before Nature* (*Ante la naturaleza*, 1988) energetically and literally alludes to man's relationship with his environment.

The "Red series" cycle concludes with an enlightening title revealing the artist's intentions: *Revision of Subjects* (*Revisión de temas*, 1988). In spite of the clumsy organization—too schematic due to the rigorously compartmented composition— the piece is interesting in that it shows Ciria's intense deliberations before establishing a new chapter in his painting. The painter summarises in a way the chief plastic findings he has developed: the ornamental geometric strip on the left leads directly to the sober frieze which in *The Awaiting*

(*La espera*, 1988) enclosed the same margin. The great blue figure, beset by the imminent closure of the reddish scenario surrounding it, seems a new arrangement of the one that covered its face in *More* (1986). The space we intuitively perceive as about to give way to the impulse of the hand at the top right corner brings to mind the artist's interest in the concept of emptiness, radically expressed in a no longer existing piece, *The Dove* (*La paloma*, 1988). The three superimposed rectangles on the right demonstrate shape, colour, contrast and texture as conceived at this point in the author's creative imaginary. The resource of introducing a painting within a painting had already been explored –with very different consequences– in the “Black Series” work *The painter showing a painting of a painter who is painting a painter who is looking at you* (*El pintor enseñando un cuadro de un pintor que está pintando un pintor que te está mirando*).

TRAPPED ARTISTS

José Manuel Ciria shall continue exploring the formal possibilities of his artistic program. Any references to a smooth evolutionary course or a predetermined trajectory would, however, be impracticable as the emergence of an artistic solution often brings about an antithesis, hindering a lineal study of his work. In his next series developed throughout 1989, Ciria retrieves some of the findings achieved through his former works, reformulating them from new angles; the artist only gives in when his discourse has come to an end. This shall lead him to reinforce the processes of spatial and chromatic tension involving the figures, a research forcing the spectator to view them in a different way, to consider them in different terms. In the series “Trapped Artists” (“Artistas Atrapados”) spatial tension forces the figures to fold themselves up yielding to an uncomfortable space, simultaneously pushing them towards the spectator as they fully take over the foreground.

Arnold Hauser referred to Mannerism when reflecting upon the origin of this formal and psychological distortion: “A mannerist work is not so much a representation of reality, but a set of contributions to that representation.”⁴ Ciria's *maniera* emerges from the use of an abstract space diluted in strange atmospheres and from the highly personal human canon struggling to find a privileged place in the composition. In this struggle the body may come to establish a game of correspondences with the limits of the pictorial surface, ultimately achieving an archaic *frame-adaptation* which in the end enhances the expressionist flavour of the work.

From now on the artist shall intensify spatial ambiguity as we formulate it here and shall render more complex his elaboration of the human body, sometimes reduced to a mere biomorphic-derived structure. Ciria's insistence on continuing to create recognisable forms shows how carefully he advanced towards the discovery of a new kind of image. On the other hand, the appearance of deliberate carelessness in the assemblage and the glowing intensity of the colourings indicate the sharing of interests with some of the proposals –already referred to– of German Expressionism. Nonetheless, this line of action shall gradually soften and find its way into much more austere courses.

Most of the series “Trapped Artists” intelligently explores this expressive quality centred upon spatial pressure, shape distortion and fiery colouring. In *White Trapped Artist* (*Artista atrapado blanco*, 1989) he renders the figure as something improbable, grotesquely arranged as it lifts its eyes towards the spectator. However, beyond the uneasiness aroused by such twisting of the body in such a limited area, there exists no psychological interaction between the figure and the spectator. In fact, Ciria begins to feel interested in the *construction* of the image, leaving no space to other anecdotic motifs which could deviate our attention: the white mass, transmuted into a monstrous organism, like a strictly plastic creative assemblage where pose and gesture are destined to vivify the image filling it with energy.

The title of the series alludes to a particular oppressive atmosphere which we sense emotionally rather than physically, and which can only be overcome through the free consideration of the creative activity, independently of past models and excluding all commercial or public-pleasing considerations. This line of thought is clearly expressed –and none too subtly– in the work *Artist Trapped over Virgin and Child*

(*Artista atrapado sobre la Virgen y el Niño*, 1989): the figure, facing downwards, all carnality lost through its transformation into a diagrammatic stroke, becomes a highly powerful symbol through its arrangement over the reproduction of a Madonna. However, behind the blunt and ironic parody of the great pictorial tradition is hidden a more interesting interpretation, a biographical element underlying the projected fiction. At this time Ciria is toiling to find a definite direction: distanced for good from the academic formation he always rejected, he is conscious of his theoretical shortages as an artist. The Madonna both terrifies and fascinates him. At this time, the end of the eighties, Ciria was obsessively looking for a conceptual base lending solidity to his painting. He also moved from his atelier and suffered a crisis which kept him from painting for one and a half years. Many works from this period, including the one just mentioned, would be destroyed by the artist himself⁵. He seemed to perceive them –at least when he tries to remove them from his works– as erroneously set out, needing to be perfected if their plastic potentiality was to be ultimately fulfilled. This very work, for example, anticipates his later investigation on “iconographical modes of expression” (classical iconography; the incorporation of a previously existing image through the use of iconography and, thirdly, the aggregation of a found object) and the interest he progressively developed on collage, a technique enabling him to broaden his combinatorial abilities through the use of different surfaces and diverse iconic materials.

From a conceptual point of view, however, *Trapped Artist* (*Artista atrapado*, 1989) could be the work best revealing the fascinations haunting the painter's creative universe. As if extracted from the myths of Icarus or Phaeton, the figure of the artist, transformed into a sort of exasperated hand, falls after his attempt to approach the blazing star flashing on the topmost part of the composition. On either side of this central axis the artists has placed words seemingly expressing his theoretical preoccupations and the aesthetic categories involved in his reflections. Horizontally read, on the left, stand “Alphabet”, “Meaning”, “Chance”, “Experiment”, “Concrete” and on the left “Assemblage”, “Abstract”, “Language”, “Culture”. The presence in the plastic work of words or texts, occurring intermittently in a number of creations dating from the end of the eighties and beginning of the nineties, was to be reinstated with dramatic lettering and a provocative consciousness in the series “Words” (“Palabras”) developed by Ciria in 2002.

MEN, HANDS, ORGANIC FORMS AND SIGNS

From the point of view of form and motif, Ciria's last figurative works had implied the exacerbation of deformation. In his next series, however, he would keep up this process of stylization achieved through the selection of one part of the body as a reference to the whole. This morphology, highly symbiotic in that it traces a very narrow line between abstract and figurative art, is expressed in the *Quaternary iconography* series “Men, hands, organic forms and signs” (“Hombres, manos, formas orgánicas y signos”, 1989-1990). Its cardinal importance stems from the fact that the last two items from the title list already suggest visual operations which would bring about the final leap into abstraction. In fact, the inventory of human figures the artist had begun with the series “Figures” (“Figuras”) starts to lose its substance giving way to other interests. Fragmentation and division are two recourses impelling the process whereby the figure would cease to be the main point of reference and become the starting point of an “intimately developed abstract introspection”⁶.

In 1990, after developing several pieces still intimately linked to neo-expressionist figurative proposals, all created in 1989 –*Face* (*Rostro*), *Gay Painting* (*Pintura gay*), *Swimmer* (*Nadador*), *Triangle Man* (*Hombre triángulo*), *Face* (*Rostro*), *AA Siesta* (*La siesta AA*)– Ciria would begin a series of paintings where the figure gives way to the autonomous presence of the sign. Formerly suggested features have now developed into a coherent group: it is a painting perceived as sober at first glance, the artist strictly identifying composition with image-construction. This identification brings about a certain rigidity which is, however, compensated by intense textural work or the dynamism provided by the occasional use of the dripping technique.

This time, in contrast to former abstraction-related works, Ciria has long reflected on the reasons underlying this mode of action. Intuition has given way to meditation: once settled, advancing in one specific direction, the latter would consider the diverse possibilities to be generated. However, Ciria's transition from his last figurative works to this new abstract dimension was still to undergo an intermediate phase where the artist would be impelled to break apart from the global representation of the figure, approaching its fragmentation and subsequent compartmentalization.

Kalheb's Arms (*Los brazos de Kalheb*) and *Arm* (*Brazo*), both dating from 1989, are in this sense key pieces in the analysis of an intermediary state in this evolutionary process. In both creations, selection and distortion transform the human arm into a practically abstract sign. The work thus allows at least two possible interpretations, figurative or abstract, multiplied by the broken nuances of the oil and the chromatic variations it hosts. This atrophied human form, synecdoche to the whole, precedes the metamorphosis into an organic structure preserving hardly any representative feature. The same happens in *Hands in Spiral* (*Manos en espiral*) from 1989 and in *Volute* (*Voluta*) where the sign clearly becomes independent of possible figurative interpretations.

This line of research was to culminate in his first *compartmentalizations* (*compartimentaciones*), a concept Ciria would exhaustively study⁷ and progressively update as his researching trajectory developed. *Lineal Compartmentalization* (*Compartimentación lineal*), *Compartmentalization with Colour Variation* (*Compartimentación con variación de color*) and *Compartmentalization with Colour and Subject Variation* (*Compartimentación con variación de color y tema*), all three from 1990, open the way for a visual option, whether explicit or veiled, present in all of the artist's later production. In this case we are looking at three processes of simple compartmentalization effected from the starting points of chromatic, thematic or textural variations and illustrating the possibilities implied in the different plastic techniques the artist is developing in the field of abstraction. From what we have hereto seen, we may conclude that Ciria's work, before settling on one particular material, form or iconographical mode of expression entails the constant reordering of these variables. In these three pieces, and in a very didactical manner –almost as an illustration of the title– the painter establishes a kind of *elementary compartmentalization unit*: a rectangular structure located at the topmost part of each painting, cataloguing three different kinds of compartmentalization on the basis of the formal options used for their formulation.

In principle, the concept is rendered in a simple way: line, colour and theme vary our perceptual experience (superimposition or integration, distinctiveness or indistinctiveness, etc). The high level of complexity and the infinite number of permutations generated by this draft in Ciria's later production was to be fascinating to witness.

MEMORY NOTEBOOK

In 1990 Ciria started to write down a conceptual basis that would bring together the diverse interests behind his painting. Some of the works belonging to the series “Men, Hands, Organic Forms and Signs” (“Hombres, manos, formas orgánicas y signos”), particularly those connected to the last two groups in the list, marked the beginning of a process soon complemented, as the artist himself has stated⁸, by a *theoretical platform* he would start to develop by taking notes⁹. Through the rendering in writing of his thought, the artist would try to elucidate the mechanism of painting conceived as a language. This experiment would be aimed at the achievement of very specific goals, pointed out by the artist as he wrote: “To legitimate pictorial practice through a researching experimental attitude and trying to establish meanings / Objectify the events arising from pictorial practice by means of theoretical reasoning. (Theory combined with experimentation) / Observe the changes in meaning which may occur regarding the formulation of a series of descriptive units / Give our attention to the understanding of the expressive mechanisms specific to painting”

The fact that Ciria should place at the top of his list his intention to *legitimate pictorial practice* seems no mere accident. This interest was, in fact, what first drove the artist to develop an exhaustive theoretical

research, a construction which was soon ratified by the coherence and weightiness of his plastic production. The notebook became exactly what he needed: a platform which would support him should the possibility of *falling into emptiness* arise. Through its elaboration he put together a sound analysis of the components and possibilities which were starting to stabilize his new pictorial discourse.

These notes, entries and drafts show the artist's driving interest in defining the main features of the visual system he is so passionately building. At this time he discovers Kandinsky, Clement Greenberg and Walter Benjamin's thought and theories, as well as the philosophy of language and semantics from Wittgenstein to Chomsky, and he assimilates the visual contributions of artists such as Malevich or Beuys in addition to the discursive fundamentals of the conceptual artists, assuming all these different perspectives to lay the foundations of a new stage in his production. This preoccupation is, however, not exclusively theoretical. His paintings from this period seek to underline these interests as intensely as his writings, although they have a geometrical rigidity which would eventually soften and flow towards other grounds.

Through this notebook Ciria reflects on the chief theoretical and experimental features of his research, namely compartmentalization, controlled chance techniques, pictorial levels and iconographical modes of expression. These four concepts, added to the numerous possibilities of interrelation they offer (combinations) were to build a solid conceptual platform which would support the artist's later production.

Compartmentalization, already insinuated in some paintings of his first series, would achieve full meaning in certain pieces from “Men, Hands, Organic Forms and Signs”. The grid, which Rosalind Krauss judges to be the emblematic structure of modernity, would be dissected by Ciria and rendered with multiple variations and levels of pictorial presence: it would be clearly-cut or hazy, drawn or built, the artist exhaustively enumerating all these modes in the pages of his 1990 *Memory Notebook*.

This order would be run through (or the other way round, depending on the composition) by the *controlled chance techniques* we referred to when pointing out the artist's early visual development through the observation of the repulsion between oil and water. The chancy and erratic possibilities arising from the interrelation of these elements, as well as the technique of pendulum-dripping experimented by Max Ernst and developed by Jackson Pollock and the particular variations generated by Óscar Domínguez's *decalcomania*, would delimit another specific field in Ciria's abstract poetics. The textual fields obtained by the painter through the constant analysis of their effects would lead him to systematize the processes in different levels, according to their characteristics as induced processes.

Two parameters, rationality and freedom, illustrated through both pictorial techniques, would find their means of expression on the surface to which this theoretical-conceptual program would devote a third section titled *pictorial levels*. Ciria distinguishes three kinds of surfaces: the traditional and unblemished canvas, the found-surface and, halfway between, the found-surface already bearing a temporal memory: stains, footprints, residues naturally brought about by ageing.

On his way to abstraction, Ciria would reflect while developing his *iconographical research* on three possible axis: the classical form of iconography (now stain-painting), the incorporation of a pre-existing image through diverse proceedings -an experience already suggested, as we saw, in *Artist Trapped over Virgin and Child*, (*Artista atrapado sobre la Virgen y el Niño*) dated 1989- and the aggregation of a found-object to the pictorial field. Painting, image and object would then become the variables according to which the representational possibilities of José Manuel Ciria's new abstract image was to be articulated.

Four sections or categories that were to serve as elements in the elaboration of an image which would result from a particular mixture or *combinatory* of the possibilities presented by them. All these elements would integrate a visual system which was not meant to be seen or understood by the spectator as a system as such, but rather to be used as a working program based on conceptual units, themselves divisible into other units and liable to be combined as part of a method of visual construction.

THE CONSOLIDATION OF THE ABSTRACT IMAGE

We have already pointed out that there are no one-way paths in Ciria's work. The roads we may follow interlink forming a complex, living dialogue that brings together different dimensions. The consolidation of his painting through what has been referred to as *the five elements* indicates his intention, expressed through concepts and processes of organising his plastic work while clearing the way for openings in various directions.

The complexity of these new strategies, now sketched in the pages of his notebook, is the consequence of a complete learning process developed apart from institutional artistic teachings. What information did Ciria then possess that enabled him to consolidate his theoretical platform? He extracted it from constant visits to other artists' ateliers and, above all, from avidly reading every recommended or intuitively selected text he laid his hands on. In this sense, Ciria designed his own curriculum, he quickly rejected what did not interest him and delved into the concepts seemingly attuned with what did interest him. As Jacques Derrida stated, to inherit is to choose. In Ciria's case this inheritance seems to have been programmed using highly selective and extremely lucid criteria.

The theoretical construction carried out by the artist would impel the process of consolidation of the abstract image. Ciria goes back to the canonical origins of abstraction and finds in Kandinsky, Mondrian and, above all, Malevich the first visual production not involving an illusionist sense of form and space. In *Point and Line to Plane* Kandinsky concludes that the point is the elementary unit of visual grammar and considers the line as the trace generated by the moving point, therefore a product of such motion. A static situation thus becomes dynamic. With Suprematism, Malevich reaches pure abstraction reducing the pictorial elements to the very minimum (the simple plane, the square, the circle and the cross), stereometrical forms arranged on a surface according to intuitive reason. The abstract works created by Ciria between 1990 and 1991 are not alien to these considerations. Throughout his reflection on painting as a system of signs the artist remains intent on determining the essential units conforming visual production.

On the other hand -as has already been discussed- the automatic processes developed by the surrealists would also occupy an outstanding position among his essential plastic preoccupations: the watchful chance operating in his production was to be expressed through open textures and organic rhythms. At the same time, the idea that no action -conscious or unconscious- is innocuous was to lead him to elaborate strict and firm *interruption strategies* which would balance the automatic and the analytical component¹⁰.

Clement Greenberg -discovered by Ciria during this period of theoretical construction- stated in 1961: "Important art is impossible, or almost impossible, without the exhaustive assimilation of major art from previous periods"¹¹. Ciria assimilates these heroic stages in twentieth-century history of art with impassionate researching eagerness, ultimately consolidating a kind of image expressing the two great pictorial traditions from that century: geometrical tradition and gesture tradition. Both were to become indeed the cornerstones of the artist's discourse as Ciria takes the proposals of constructivism and abstraction one step further and personally re-elaborates these two primeval conceptual parameters in such a way that his aesthetic proposals were never to give an impression of *déjà-vu*. On the contrary, the artist, deeply aware of the infinite possibilities offered by *gesture-restraint* dialectics, had assumed this plurality from the beginning of his trajectory, his own language stemming from these parameters. Replinger and García-Berrio state in this sense that "Ciria's reflection on avant-garde inheritance broke away from the system of direct quotation, from the masochist exercise of self-appropriation, concentrating rather upon a more enticing field of analysis: to make evident, visible, the vulnerability underlying the rigid and idealised formalist systems"¹².

How did he establish the relationship between constructive and organic elements as regards composition? In this initial stage of his abstract production Ciria would give preponderance to a reticular arrangement bringing him close to reductive poetics: stains would become secondary to net-patterns, a process inverted in the mid nineties. In any case, this evolutionary process was to be structured from pre-conceptual premises, which his series from the eighties lacked.

The list of intentions laid down in his *Memory Notebook-1990* would be reflected on the works inaugurating his first abstract series. However, in demonstration of the diversity of perspectives given in the essence of combinations, José Manuel Ciria was to multiply the possibilities offered by his aesthetic-formal ideology. His plastic eloquence in the field of abstraction stems from different points but when developing them later on Ciria shall only introduce those implying genuine discovery. This selective re-appropriation, as well as the recovery of earlier visual conceptions, were to be two of the keys to the artist's subsequent production. Ciria's present work contains ideas generated more than a decade ago, even if the artist makes use today of means and techniques which at the time were still remote.

Ciria's first abstract works arise from his intention to carry out an extreme reduction of the motifs of his visual grammar: points, segments and squares are arranged in an rigorously orderly way over a fabric where the stain may occasionally emerge as an accident of variable intensity. The composition thus emerges through the technique of distribution and colour, reduced to bated ochre and greyish hues, contributing a practically bare intensity to the form.

This first image uses the composition elements of Malevich's art but reduces the utopian world of pure forms by introducing less restrictive variables expressed on surfaces treated with extreme subtlety. In *Nine Squares* (*Nueve cuadrados*, 1990) the same number of elements are arranged upon the irregular surface of pictorially treated paper. His way of tackling with the surface already admits different levels of control resulting in the mellowing of the stark definition of cut paper whose symmetrical presence shall impose itself: a geometrical abstraction bearing no reference to external reality where chance and plan interplay and the latter prevails.

We have already referred to his analysis of the point on the plane as the elementary unit of visual grammar and to the line as the trajectory of the point. Ciria combines small circular structures with stains engaged in an irregular and lineal trajectory which may be interpreted as the trace left by the motion of the point which comes to a standstill after finding its place in the composition.

Two *Untitled* pieces -*Sin título*- dating from 1990, both of the same size and both destroyed by the artist, are structured according to the same principles of composition: the points are established as independent elements linked in a sense by their arrangement on a map of traces simulating creases.

In *Language* (*Lenguaje*, 1990) his system of signs was to open itself to the use of letters. But Ciria uses in this work characters convulsed through their arrangement on a broken texture, even if he never fully eliminates the possibility of identification. The texture alters the skin of this letter-sign whose shape would have been impersonal if left undistorted. Its arrangement on the surface precludes articulate reading, only occasionally does an incoherent sound emerge. We intuitively sense an encoded message, an unfinished jigsaw puzzle as it were, answering to the artist's interest in giving the elements conforming his work the capacity to modify their meaning. Ciria alters the logical order followed in reading, an experiment whereby he denies the letters the capacity to communicate traditionally attributed to them. This is enhanced by the opacity of the background where the distinct textural variations observed in other works from this period have practically disappeared.

Geometrical compartmentalization remains nevertheless the key element modulating Ciria's compositional poetics. *Four Seasons* (*Cuatro estaciones*, 1990) incorporates at least two of the variables listed by Ciria: a simple compartmentalization by colour variation reflected on the external glazing which serves as octagonal framework to the painting and an internal variation of colour and subject filling the central square. By means of these two features Ciria introduces elements which alter the geometrical frostiness without dismantling the firmly constructed organisation. Thus, at the beginning of the nineties, Ciria proves his personal way of re-elaborating the avant-garde inheritance, more specifically, he deflates the insistent tendency to value the square as the space of minimal rhetoric *par excellence*.

As Schwitters, Ciria believes art to be based on the adjustment, manipulation and combination of a certain number of pictorial elements, among which is the surface itself. In *Spiral* (*Espiral*) and *Eyes* (*Ojos*), both from 1990, Ciria points to the second conceptual option or level and transforms the central pages of a periodical -the weekly review *El Punto de las Artes*- into a pictorial surface. At the beginning of an early

text, *Avant-Garde and Kitsch* (1939), Clement Greenberg reflected upon a civilization which simultaneously produces “a painting by Braque and a cover of the *Saturday Evening Post*”¹³. If we follow this observation through, it would be tempting to analyse the act of integration carried out by Ciria as a reflection on the universe of mass media and its relationship with the visual resources originating from *high culture*. However, compositional compartmentalization and the global configuration of the image seem to lie again at the core of both collages. The sober design of the review, composed mainly of columns, photographs and advertisements of an unwaveringly orthogonal nature, provides a grid which serves as a starting point for interaction with the stain. Printed paper brings to compartmentalization that *certainly* Braque used to perceive in collage¹⁴ and which, in Ciria’s case, is the result of remaining open to the ineffable possibility of tracking the path followed by the eyes.

Given the reticular solution they present, *Spiral* and *Eyes* are doubtlessly two exceptional works at this point in the development of the artist’s creative research. For, at the beginning of the nineties, Ciria shall try to define the limits of matter through the tracing of modular margins within painting itself. The colouring of former proposals shall thereby be eclipsed by dark hues, as if vividness had been buried under disturbing atmospheric textures.

In 1991 he carries out a series of pieces fully incorporating these guidelines: on the one hand, the technique of repulsion randomly distributes the hues of a grey, copper and brown-shaded chromatism; on the other, the sobriety of a series of precise geometric structures is incorporated, imposing their presence over the treated background and acquiring a monumental character. These shapes can either integrate within the general textural formulation as in *Transparent Water* (*Agua Transparente*), or harbour their own thematic variation as in *Geometric Window* (*Ventana geométrica*). In both cases compartmentalization is presided by a tense balance. However, its poetically delicate elaboration and its rich shades inviting slow contemplation temper the cold analytic rigour of the composition.

FIRTS VARIATIONS: THE “EUROPE” SERIES

The crisis of avant-gardes has an almost mythical origin, predicted even before they existed. We are referring to Hegel’s statement that art in itself, or at least its most elevated rendering, had come to an end as a historical period; it had, in a sense, lost its truth and its life. Thus the philosopher anticipated a specifically contemporary issue, discernible from the beginning of the era of cheerful rupture inaugurated by the first avant-garde tendencies. A period of continuous progress was then inaugurated where every new tendency was immediately surpassed to avoid the dangers of dogmatism. As Álvaro Negro has stated, “Avant-garde art became the schizophrenic paradox of premature ageing: novelty became tradition almost *in real time*, that is, the beginning of every avant-garde tendency implies its end”¹⁵. To be precise, the first thirty years of the century illustratively reveal a hereto unheard of parade of tendencies, manifestos and the expansion of art’s dominions culminated during the fifties by an entire generation of abstract painters.

According to Mercedes Replinger, when José Manuel Ciria joined the new abstract art movement developed during the nineties it had limited its realm “between the reductionism of monochromatic painting and the poisoned inheritance of historical avant-gardes which presupposed and imposed, as regards art history, a continuum which could not be broken”¹⁶.

Ciria’s incorporation to the universe of non-objectual plastic language emerges as an irregular search¹⁷ for the visual resolution of a plan, partly premeditated through its five elementary components. He would thereby come to truly carry out a critical reformulation of the avant-garde concepts he found interesting. Both his surrealism-based automatism and his deconstructive model of the abstract modern image were to emerge from lucid self-consciousness as to what he judges, ironically, to be today’s art: “really, a dim shadow of that inspired by the great avant-garde movements”¹⁸. That is why his use of matter expanding in *freedom* and of the reticule of geometric order not only brings about the recovery of the two chief tendencies in twentieth-century art, through his inter-relation and combination strategies it also implies

the search for an exit from the orthodox avant-garde narrative. The artist comes to this resolution through a self-taught and lucid knowledge of visual modernity and finds an alternative path which, after several attempts, he perceives as ideally suited for a project consisting in solving an entire set of diversified riddles.

Constantly questioning not only the avant-garde tradition, but also the premises defining his own work, Ciria kills out the possibility of one great lineal narrative. The jutting edges in his intellectual and pictorial discourse tear apart any simplifying attempt to favour a simple analysis of such an intense trajectory, even at the moments of greatest stylistic uniformity. The affinities and recurrences we find in the different stages of his production never imply the closure of his work in any specific sphere of his creative impetus.

Between 1991 and 1992, and under the title “Europe”, José Manuel Ciria carries out a series of pieces which reveal the vulnerability of strict categorizations. At a first glance, a work such as *Grey Day Window* (*Ventana día gris*, 1991) could seem entirely abstract, despite its descriptive title. Actually, the structure formed by the reticule may evoke a metallic grid through which we gaze out at a grey day. We are faced here with an ambiguous borderline between abstract and figurative art: the chromatic reduction and the interplay of vertical and horizontal lines delimiting orthogonal areas seem to point at a reality which is then denied. Even so, the reference described by the title can still be perceived; Ciria shall make use of this strategy in several occasions, even after formulating the key resources of his most advanced abstract proposal.

Reticule (*Réticula*, 1991), *Untitled* (*Sin título*, 1992) and, incorporating a clear chromatic and conceptual variation, *Attitude* (*Actitud*, 1992) belong to this first group of paintings where the composition is characterised by a regular structure. The two first pieces progressively broaden the quadrangular spaces resulting from the perpendicular cut of a series of straight lines that do not, in any way, establish a hierarchical arrangement for the stains. In *Reticule* (*Réticula*) they seem to be solved and *randomly organized* (that “tinned chance” Duchamp referred to) by breaking the transparency of the geometrical image and directing the attention towards the arbitrary visual course they trace. The tension between the stiffness of the grid and the significant watery oscillations of the stains creates a paralyzed rhythm, time suspended in the trappings of an austere spider’s web.

In *Untitled* (*Sin título*) the fragmentation of the geometrical structure is multiplied and the expressive resources are refined. The various stains appearing randomly and balanced in the former piece seem to have merged into a central streak, tremulously outlined but homogeneous-looking. On the other hand, Ciria incorporates an expressive resource reinforcing even further the element of randomness: the geometrical painted streak is substituted for a real one, made of wire, which definitely separates the spectator from a chromatic mass in itself *unattractively* shaded¹⁹.

Not so in *Attitude* (*Actitud*), where red and blue on smooth colour fields coexist with shades of grey and ochre and with sparse sprinklings of pure white. The artist maintains in this work a rigid geometrical structure, but his purposes are different: hence the formal and, above all, conceptual difference we sense. Five words are emphatically placed over the compartmented canvas: “Attitude, Intention, Search, Concept, Contribution”. Five clues seemingly wanting to proudly summarize the lines of work Ciria has hereto developed, now that his work is starting to be valued and his presence starting to be required at a growing number of individual and collective exhibitions²⁰.

Suprematist referents are clearly maintained in part of his production from that time. A small piece –twenty by twenty centimetres– *Untitled* (*Sin título*, 1991), brings us near a radical geometrical abstraction bearing no references to external reality. The work is inspired in the different versions of *Black Cross* developed by Malevich during the twenties which would serve the artist as a starting point to reflect on a form of art existing by virtue of its independence. Ciria admires the conceptual renewal carried out by the Russian painter and values the *distrust in the eye* proclaimed by the Suprematist creed²¹. But he turns away from Malevich’s forbidding geometrical discipline carrying out instead a vigorous deconstructive interpretation. Treating the image as a negative, Ciria exchanges the colour of the cross and of the background for their opposites. The colour range is reduced to black and white, but the rendering is even

more heterogeneous than in the Russian artist's work: oil and emulsion have worked together to throw out of balance the transcendent sense of the Suprematist cross and the strict rendering of its geometrical conception. Ciria thus transforms Malevich's imposing composition into a "Voluntarily anonymous icon, untitled, as befits a relic despoiled of its historical context, thus transformed into the symbol of an almost mandatory *commentary* on modernity. Ciria's crosses, as opposed to the formalist icons, illustrate modern scepticism by means of irony and also through the representation of the vulnerability of geometry: two strategies, irony and vulnerability, as mechanisms to dismantle the inflexible rigidity of formalist geometry"²².

The rehabilitation of an avant-garde ideal does not exist in Ciria, but it is not a matter of looting and recycling certain modern aesthetic models either. His analysis of Suprematist language must be interpreted as part of a process of personal research, a deep intimate questioning bringing to mind Rosalind Krauss' reflections on the cult of originality in avant-garde art and on the possibility of the future emergence of all which had been repressed: "We look at the origins of modernity from a new and strange perspective, and we watch it break down into infinite reproductions"²³.

A number of works within the series emerge as a new formal variant where the stain acquires a greater presence than in former pieces. The rich contrast between stain and geometry is now reduced to the incorporation of a small quadrangular fragment of paper affixed upon the freely-expanding oil. The chromatic range is austere, consisting of grey, green, ochre, coppery and yellow hues. *Textures and Limits* (*Texturas y límites*, 1991), *Natural Encounter I* (*Encuentro natural I*, 1992), *Natural Encounter II* (*Encuentro natural II*, 1992), and *The Use of Words* (*El uso de la palabra*, 1992) illustrate this line of action.

On the other hand, opposing the consideration of geometry as a refining element seeking order and simplicity by reducing formal content to its limit, Ciria opens a breach in his procedure. These glued papers show a tremulous profile or an accidental crack echoing the freely-expanding space occupied by the stain. It is a frail geometry immersed in the emergent power of extending material, its watery dissolution, and the fluctuating interplay between texture and structure: calculated error which had already become the central theme in *Untitled* (*Sin título*, 1991) where the strict succession of black vertical streaks was invigorated by the chromatic textural shading, but also by the irreparable fissures accommodated by the developing geometrical shapes.

The diversity of Ciria's plastic expressions at this point in his production has been viewed as a *deep crisis in his images*²⁴, previous to the definition of a final resolution. A climax in this heterogeneous proposal, which seems to want to exhaust all possibilities before modulating a final gesture, can be found in *Limit*, *Circle and Reticule* (*Límite, círculo y retícula*, 1992). Destroyed by the artist himself, possibly because of the difficulties in integrating the three elements listed in the title, this piece is rather distanced from José Manuel Ciria's later production, but it shows clearly his unwavering researching interest. The metallic net creates two kinds of subdivisions (as a whole as regards the entire composition, creating two symmetrical fields; and within, through a transparent reticule) drastically intertwining with the stain at the background defining the almost imperceptible circle. Nonetheless, a stain of irregular trajectory, dark and emphatic, brings about the definitive fracture of the image as a whole, its intensity altering the mellow effect on the senses created through the integration of the metallic net and the canvas. This work summarises in a sense an attitude we have up to now but glimpsed and which we will dwell upon in the following chapters. I am referring to Ciria's interest in advancing along uncomfortable, complex and fragmented pathways.

OBJECTS AND SHADOWS

1992 may be viewed as a cardinal point indicating an important stop in this trajectory. During this year José Manuel Ciria was to encounter the surface *par excellence* of his work: plastic canvas. Aware that each material must be considered from a different angle, which leads him to obviate the traditional principle of the *invisibility of the surface*, the artist experiments with the possibilities the latter offers.

The quivering shades of oil, its accidental and corrected flow, is enhanced by the an impermeable surface incorporating its own visual memory, the eroding traces of an anonymous activity which the artist himself piously preserves. Until the mid nineties Ciria preserved in his works many vestiges of the tarpaulin itself, such as smears of incrustated grease which constituted a geometrical order that the artist would integrate in the pictorial process. Within what the artist himself has named *pictorial levels*, he now assumed the third formulation: the found surface possessing memories of its own ageing and which he had encountered quite by chance, as had happened with the technique of repulsion²⁵.

To preserve the traces left by time, to work with time, to activate the spectator's gaze and highlight its history in the chapters preceding the creative process itself, constitutes a key strategy developed by the artist: to assimilate a part of what the surface has experienced before valuing the surface itself. This so-called coincidence, this finding, opposes the convention proclaiming the artist as the sole creator of the work, the formula of the creative re-utilization of the found-object inheriting a line of research which emerged with the first historical avant-garde tendencies.

In his first works with plastic canvas Ciria incorporated the use of easily recognisable cut images, precisely at the time he definitively fell in with abstraction. The technique of *collage*²⁶, presented by Picasso in 1912 as a decisive leap for the evolution of Cubism, adapted materials alien to plastic arts in a innovative game whereby reality and fiction overlapped, immersed in a search which later movements would render more complex by deviating the attention from the representation of the objects to the objects themselves. Thus would begin a *struggle against fabric* which many artists of the twentieth century would engage in, from the Russians Malevich and Tatlin to Pollock in the forties.

Works such as *Word, Colour and Blood*, (*Palabra, color y sangre*), *Simple Love Story* (*Sencilla historia de amor*) and *All Hiding* (*Todos escondidos*) are now created. But why reinstate the object? The "Naked Weeping" series ("El llanto desnudo", 1991-1992) to which these pieces belong conveys, we may conclude, a permanent desire to contradict a unified narrative line: Ciria's intention to express his formal concerns through the heterogeneous mixture of disparate elements. Such freedom, understood as combination of languages, would lead the artist to delve into the possibilities of the abstract stain and the emphatic juxtaposition of figurative elements originating from everyday life. In *Simple Love Story* (*Sencilla historia de amor*) a lipstick is conceived as the only sign in a sequence of heterogeneous textures, a space which enhances the rotundity of a figure of almost architectonic dimensions: a splendid and markedly phallic metallic tower.

Although Ciria adapts in this series visual formulations corresponding to Pop Art vocabulary, such as the superficial subjects extracted from advertising or the paradoxically epic size employed by artists such as Rosenquist, both the lipstick and the thimble which are at the centre of these compositions can be valued beyond their utilitarian meaning, given the beauty emanating from the purity of the geometry defining them. On the other hand, their profile has been cut out and affixed upon an irregularly stained surface developed at various levels of control and expansion. The work, if disturbing, is also astute in its contrasting visual textures: the expressive temperament of the background and the cut-out element, coldly objectual, are engaged in a struggle, a silently aggressive fight, through which the impossibility of integrating dissimilar elements emerges as the guarantee for a *hovering* painting, rejecting any stylistic labelling.

The sense or meaning to be given to the cut-out figures affixed upon the painted tarpaulin must always take into account a function which goes beyond the iconographic: they may act as visual counterpoints or as instruments organising the composition. More precisely, the thimbles neatly overlapping each other over the background of *All Hidden* (*Todos Escondidos*) act as the mainstays of a hidden reticular net our eyes, however, have no difficulty in tracing. In another work, *Ability to Fly* (*Capacidad de volar*, 1992), belonging to a different register, the artist incorporates the creases of the plastic canvas itself to the organisational system of the painting, thus pointing at a line of research which comes nearer to later developments.

But the series harbours one last surprise. I am referring to *Talking of Painting* (*Hablando de pintura*, 1992), a key work in the painter's evolution as a researcher. Through the technique of *collage*, the element incorporated is not a thimble or a lipstick, but a photolithography of the text of the catalogue commenting the very exhibition the spectator is visiting. Through this act of explaining the painting within the painting,

Ciria may seem to seek the spectator's complicity, obtaining his participation in the conceptual definition of the work. This conclusion, however, is momentary as the complexity of the work hardly allows for an open dialogue with the spectator.

Ciria divides the composition into two asymmetric halves. The narrower half integrates the fragment of text, while the broader one echoes this compartmentalization through a rectangular structure. Written language is here, rather than an open code, an element trapped by the painting itself but still struggling to show its independence: text and painting occupy the same space (the plastic canvas), but are located in two different areas of composition. The spectator cannot really perceive these two elements, so close and yet so far, as forming a unified whole: "vision and word must share the same ambiguous space condemning them to be unrecognizable"²⁷.

The painting developed by Ciria in the early nineties does not try to find a unified solution for his stylistic diversity. It seems instead to take pleasure in building multiple horizons which, nonetheless, frame the same landscape. As Javier Maderuelo has pointed out, regardless of the *anti-stylistic urge* at that time valued by Ciria, a sort of common aura characterised his work as the production of an organising mind²⁸. "Shadows or Stainings" ("Sombras o maculaturas"), his new 1992 series, may be perceived as the starting point of a sinuous pathway gradually rising to its climax. At this point in our trajectory we may perceive a series of characteristics which, if never constrained by repetition, tend to organise a narrative line.

As for "Naked Weeping", Ciria gives up in this new series all iconographical motifs, concentrating instead on the game of stain and surface. It is a deeply serious game, illustrating better than any former series his mastery of technical resources: glazings, textures, subtle brush strokes, blotches, the use of dripping at exact points in the composition, they all take over the surface now made of new canvas, more adequate to some of these effects. And they do so coherently, following the artist's fundamental plans. This is not to say that Ciria may have turned away from chance. On the contrary, randomness is still the chief element in his work. However, the perfect integration of all visual resources, including the geometrical elements which will gradually dominate the composition, lend his work a firm architectural quality built exclusively through processes peculiar to painting. Every element acts as a piece of masonry, were one to be dislodged the building would collapse. Hence the feeling that nothing is lacking or superfluous in Ciria's painting, even in these early works. The artist refuses to use any extravagant rhetorical techniques, concentrating with growing passion on the elaboration of the abstract image. The latter shall never be conceived according to one exclusive definition, but it shall come to preserve a growing number of unvarying features.

At this time the stain is valued as an ambiguous, nebulous secretion of the surface itself, emerging almost as if according to a natural process. Works such *Indaba* or *Myth*, both from 1992, illustrate Ciria's nuancing of a suggestive, dimly coloured band, vertically unfolded at the centre of the composition, finally dwindling away, insubstantial as a shadow. This kind of image of fragile and ethereal appearance, as if about to vanish, probably led the artist to attempt a radically firm grip on the canvas. It seems to be the case in *Ariel* (1992) where the matter affixed to the oil seems to introduce a defensive barrier, or perhaps an anchorage, structured through a series of small, evenly-coloured and irregularly-outlined stains in full contrast with their dark, nuanced hue. However, the language of *Iriada* (1992) may well be the one best solving the stability of a stain that, now with greater intensity, seems to emerge from the entrails of the canvas, as if smoke had managed to escape from the illusory crack at the centre created by the crease dividing the canvas into two equal halves randomly defining the morphology of the stain. Multiple sensations are thus suggested: light, shadow, silence, even the experience of time expressed through a process of expansion which the reticular strategy, already familiar, holds in check.

THIS LIGHT IS TRANSITORY AND MORTAL

Since the middle of the 20th century time appears as an element essential to the very nature of a work of art. As performances, events, happenings, installation art and videographic creations emerged,

temporality stimulated a new mode of perception of the artistic production. Already Marcel Duchamp among others, had previously broken through the traditionally restrictive notion of art; his ready-made objects (every-day life objects combined and exhibited as art) forced a radical change of focus from the object to the concept. We could say that before such experiences the linguistic manifestation of a work of art seemed to emerge as a visual narrative to be read through the elements conforming the physical object. But the assimilation of these new models triggered a line of research enhancing not so much the material visualization as the concept underlying it. This new situation redirected the artist's possible modes of action towards new horizons. Thus, almost as a paradigm of certain tendencies in contemporary art, a consolidated process was inverted: the claim is on ideas and processes, not on the work of art itself.

At this stage in his trajectory, Ciria began to envisage the possibility of carrying out a project dedicated to memory, based on the deep interrelation between the pictorial work and time as an active element. Through several attempts and experiences, he began to create a work of art which would express itself before and after its birth, which would accelerate the flowing of time to make a starting point out of its own destruction, even if not limiting his proposal to a strictly conceptual intention. Ciria wanted, ultimately... to destroy painting and yet continue to talk about painting!

From April to June 1994, when a scholarship from the Ministry of Culture allowed him to stay at the Colegio de España in Paris, José Manuel Ciria consolidated these new series of reflections through a project, "Mnemosyne", whose thematic cornerstones were to be time and memory. He had, however, no intention to visualize them as icons. He wished, rather, to investigate the conditions under which the two elements became possible or impossible, seeking to bring about their ephemeral and self-destructive materialization as a pictorial exercise.

The final result was to be the memory of the image, precisely a *non-museum* concept, a memory only photographs would be able to revive. Its development as a creation would consist precisely in the fact of having been literally consumed, a new way to approach the poetics of *what had been*. In "Mnemosyne", the spectator is not faced with the creation in a given format, but with its memory, with the strange beauty emanating from its disintegration. Through the joint activation of the chemical and evolutionary processes of matter, Ciria was to design a painting meant to disappear as we watch and, simultaneously, to trigger the process of remembrance, of memory as the essence of thought.

Ciria approached this project by enriching his own reflections on what at the end of last century was destined to inevitably emerge: the *dematerialization* of art, whose numerous precedents Jean Baudrillard, among others, revised and assessed: "Minimal art, with conceptual art, ephemeral art, anti-art, implies the dematerialization of art, the aesthetics of transparency, of disappearance, of dis-incarnation. The truth, however, is that those aesthetics are the ones materialized everywhere in an operational form. This is why art has been compelled to become minimal, to interpret its own disappearance"²⁹.

However, Ciria does not claim himself through "Mnemosyne" as the mere author of an attractive idea –the slow disappearance of painting– linked only to the concept of dematerialization. In fact, he was looking for a pathway between the object and the concept, *recharging the signical morphology* which simultaneously began to infuse his work in series such as "Natural Encounters" ("Encuentros naturales") and "Speech" ("El uso de la palabra"). Setting aside the most striking formulation of his work –its destruction–, Ciria does not disdain the elements conforming his pictorial discourse; although now, "once I have achieved, after two years, the methods to force the pictorial matter to obey inalterability and permanence, I could freely dedicate myself to formulate other kinds of investigations"³⁰.

Together with the concepts of degeneration, erosion and remembrance which would promote the destruction of the surface, Ciria's powerful plastic universe will continue emerging as a rich field of expressive possibilities, where memory and time were also to be present,. The artist's hand chooses to create coloured stains which, under his watchful eyes, flow randomly over the surface, never losing their condition as substance, as stains provided with a particular morphology having gradually, even autonomously, found their space upon the surface. The ontological aspect of duration is manifested not only in the destructive process of the work, but also in the expansion and activation of the morphology of

the stain. Ciria, however, manipulates as he chooses the order of this plastic time, the conditions delimiting its profile as pictorial matter.

As a sequel to certain pieces from the “Shadows or Stainings” series, Ciria continued his study of the ideas of gesture and order through the dynamic superimposition of plastic layers. The rectangular format of *The Fable of the Dog and the Prey* (*La fábula del perro y la presa*, 1994) integrates two juxtaposed angles, one above the other, whose proportions indeed approach the golden number equation, a mathematical ratio the artist intuitively modifies in favour of aesthetic principles. Within both spaces are developed different expressive poetics, not only as regards the valuation of the background, but also respecting the expansive definition of a stain whose flow is categorically delimited by the geometric limit imposed by the two orthogonal fields. Both spaces, non-figuratively evoking the dog and the prey, themselves two presences referring in turn to other concepts, establish a broken dialogue, the clear juxtaposition precluding any kind of interpenetration. The two structures are sentenced to undergo the same process of physical degeneration, a circumstance which remains their only intimate link. The artist thus composes a complete image through partial static and dynamic elements integrated with a subtlety which is not incompatible with dissonance.

Dinner at Julien (*Cena en Julien*) from that same year, can be imagined as the following chapter in a short narrative: after the fight between the dog and its prey the victorious dog extends its morphology throughout the space of the surface. Beyond this fanciful reading, what is perceived as truly effective is a greater unification of the composition through the expansion of the stain whose emphatic presence is combined with the varying tension of its components in the face of a compartmentalization which has been reduced to the space at the bottom left corner acting as *counterweight*. The process of expansion of matter points at a signical expressive modulation following a resolute sequence enhancing its tonalities and textures.

It is, however, still possible to find in “Mnemosyne” pieces intimately linked to one of these two tendencies. *Memory* (*Memoria*, 1994) dwells again upon the process of expansion of the stain, without meaning to alter the sequence of its free expansion by the technique of compartmentalization. Together with the elegant colouring established as a rhythmical cadence fluctuating between red and black, the spilt matter enhances the materiality of the pigment itself and of the surface it rests upon. The surface indeed assimilates the paint and perishes with it, indifferent to the transmutation of the whole into an ephemeral element.

Which was the technical process used by the artist to achieve the material degeneration of his work? After going deeply into the different possibilities which could be most efficiently adapted to the process of disintegration of matter, Ciria chose a calculated program guaranteeing the non-durability of the work, as well as leaving the door open to multiple results and variations: “The final surface, selected for its special qualities, was an average weight Panglass plastic which to me metaphorically represented the transparency of what is elusive, like the earliest memories which turn gradually more and more opaque. As for the materials: oil (always oil), a cobalt drying agent, an acid dissolution, craft paper, an acrylic medium free of agglutinating agents, no protective varnishes, and anything having an elevated caducity rate previously tested with pH bands”³¹.

Ciria therefore initially proposed to use more than one means and then focused his investigation on the level of one single albeit articulate operative ideology. Matter disappears with the disintegration of the photosensitive surface, but memory retrieves it possessing now other qualities and being subject to other interpretations. Ultimately, memory constructs a work which is different from the one which left us. Ciria is now fully consistent with his aspiration to allow the surface to express itself autonomously, to show us its traces, the wound inflicted by passing time. He does not reconstruct and paralyse its destruction but drives it to its end, perhaps to a definitive *death*. What, then, remains behind the tattered remains of these paintings? Miguel de Logroño gives us the answer: “Time remains a manifestation, as well as a gauge, of duration. A form of memory therefore remains. If instead of saying “duration” or “instant” we say “time”, or its equivalent: memory, we shall become aware of what is left behind after the organic disappearance of

painting. Mnemosyne is the painter transcended within a project and she is also all of us, who transcend the action and the act of creating, and the creator himself. “We” -meaning us, a group including the artist himself-, are Mnemosyne, she who is not even reborn from the ashes, simply because she does not die. Because she has memory, because she has time –instant or (per)durability–”³².

A private but also public memory completed with the exhibition outside the gallery, set up in a space available to all, meant for great urban crowds: the outdoor billboard. Time revives again the unknown behind the visible and light becomes, in Olga Orozco’s beautiful words, *transitory and mortal*.

A TENSE DIALOGUE BETWEEN GESTURE AND ORDER

The pieces conforming the “Natural Encounters” series (“Encuentros naturales”, 1992-1994) range among the most solid works of Ciria’s first abstract period. However, it is a series he prefers to hide rather than to reveal, opting for silence as privileged organising element. A silence allowing us to trace the imprints that creases and scratches have generated on the surface, the irregularity of the plastic canvas, which does not easily welcome intervening matter. The artist’s hand thus acts with the utmost delicacy so as not to alter the tonality of a skin bearing bruises and blemishes, lights and shadows, the marks of time, conferring this series an almost archaeological meaning. On the other hand, the structure traced by the rusty trusses on the tarpaulin generates a geometrical arrangement, composed of a series of parallel lines conforming an organising chart, and enhancing the geometrical order Ciria has been reflecting on for so long.

Where, then, is the artist’s imprint, his pictorial trace? It disappears under the effect of chemical reactions, and randomly flowing as upon fertile soil we discover a fragile matter which is trapped within the organised cadence of those vertical bands. We are faced with a form of painting conceived as palimpsest, created so that the surface may receive the motifs and make them its own, transforming them into part of its own story; for this found and re-used object, the plastic canvas, has already generated its own *iconography* reflecting a former life. The artist preserves the corrugations breaking the uniformity of the surface and creates a sense of spatial interiority thanks to the protection lent by the vertical bands during the pictorial process. These lines are covered so that their physiognomy may be preserved as well as their location at the foreground of the composition. Once the pictorial process of staining is concluded, the artist withdraws the coverings protecting the parallel bands which emerge as a net organising the whole. A game has been wisely played with the lineal flow of time³³: it would seem that the last imprint to mark the surface is the very token of its previous life.

On the other hand, the importance of signical morphology –this series, though begun before “Mnemosyne”, is influenced by the formal and conceptual discoveries resulting from the Parisian project– organises the pictorial space in pieces as suggestive as *Fullness and Emptiness* (*Lleno y vacío*) or *Matisse’s Idea* (*La idea de Matisse*, 1994, private collection, Madrid). Two *bodies* sharing the same morphology, linked together through a common appendix –a full-bodied stain and a profile drawn with graphite– respectively represent the fullness and the emptiness alluded to in the title. Under the forbidding golden-hued grid enclosing them, a threefold connexion is established between them: the horizontal central bar marks the central axis of the work expressing a compositive link, the *hollow* figure rises as the expanded shadow of the stain expressing an iconographical link, and the antagonistic relationship between fullness and emptiness expresses a semantic link. The oil stain and the traced profile thus remain subject to a geometrical structuring retaining the idea of movement: the two levels, gesture and order, call to each other but never intermingle; the organising network retains the signical morphology and simultaneously, on behalf of stability, establishes spaces which rhythmically compartmentalize the image.

Balance (*Equilibrio*), *After the Rain* (*Después de la lluvia*), *Invisible Memory* (*La memoria invisible*), all date from 1994. Their compositional structure is similar to that of the preceding piece, the space filled by the expanding stain mainly as the central area of the geometrical compartmentalization. The strained dialectic relationship established between stain and geometry is still maintained in “Speech” (“El uso

de la palabra”), a parallel series. Later, the artist’s Roman phase would give rise to a greater expressive freedom of the stain. In any case, this organising procedure gives a certain idea of withdrawal and clarity in contrast to the expressive disintegration of the stain perceived in preceding works from this same series such as *Encounters I*, (*Encuentros I*), *Encounters II*, (*Encuentros II*) and *Encounters III* (*Encuentros III*), all dating from 1993. However, beyond the slight differences in composition, the series as a whole establishes the finding of a reticular space, streamlined and lacerating, where a new dialogue between premeditated reason and the gestual and random encounter is trying to push through.

As we have seen, one of Ciria’s main preoccupations was to analyse the possibilities offered by the different materials. This does not imply neglect of reflections on form which were to be partly determined by the technical experimentations carried out by the artist. Through the physical properties of oil and the qualities of plastic canvas which he employed regularly from 1992 on, Ciria intuitively came closer to a production where chance was to be a part of the creative process. He had decided that very year to use as key surface the plastic canvas, a material which from the very beginning gave rise to a vast array of technical and expressive possibilities. As Fernando Huici observes, his use of plastic canvas comes about because of “its optimal potential to respond to other random factors which determine a substantial part of Ciria’s work (...). Its impermeable nature and its slippery surface allow the pictorial matter spread by the painter upon the horizontally extended tarpaulin to flow with utter and unrestrained freedom”³⁴.

The hand of the creator ceases to be metonymically reflected on the stain of which we shall only perceive an echo filtered by the interference of automatic processes. As it flows along the surface the matter folds and twists, it traces its own paths and occasionally establishes the limits for its own expansion. But art is always a controlled act, to a lesser or greater extent. Consequently, in Ciria’s painting this randomness flows under the impulse –not the limitation– of a control strategy ultimately collaborating in the generation of the painter’s projected construction. It could be said that, when facing the blank surface, the painter intuitively senses what lies at the end of the road, but he doesn’t know –doesn’t want to know– the how to get to it.

In the “Speech” series (“El uso de la palabra”, 1993) the language of watchful randomness is now presented as a fully communicative and expressive development within Ciria’s plastic thought. This development is no longer a mere attempt; on the contrary, it is now complex and organic. The artist’s core methodological behaviour is fully defining itself and, as we have seen, when linguistically analysing Ciria’s production it is not easy to find clear geometrical and gestual connexions underlying the concepts of structure and chance. This scheme repeats itself variously and infinitely, moreover presenting a new connecting line: chromatic sobriety.

Alongside yellows, ochres, greys, browns and blacks, which act as cornerstones for the chromatic composition, flow tiny touches of red and blue. Some of these colours, prey to an evanescent tremor, undertake a subtle expansion. Others, rigorously stable, witness the shaping of a closed formal limit. These antithetic albeit perfectly integrated impulses lend Ciria’s painting from this period an internal vibration which palpitates before our eyes.

But it is only a frozen hunch, memory of a time transformed into a petrified instant. Glaze, in its capacity to reunite hues and render a categorical surface “puts an end to the struggle between different times, establishing a sort of third time impossible to measure or sense. In an instant the flow of time becomes a concept”³⁵. A thin coating ultimately absorbing the expansive dynamics peculiar to Ciria’s painting.

Prior to the systematization reached by Jackson Pollock, the dimension of the surface was a verdict, an almost final sentence the painter had to abide by, whose proportions determined the hierarchy of the elements of the composition. Through his new conception of the pictorial space, Pollock made it possible for a premeditated order not to appear in his paintings. Above all, he made it understood that his paintings stretched far beyond the limits imposed by a subsequently divided canvas.

In his reflections on fullness and emptiness in the pictorial composition, Ciria breaks through the material limits he considers unnecessary for the desired visual solution. When assessing the random corrugations that time has formed on the plastic canvas, the artist is not taking as a starting point a limpid

surface from which he may derive a neutral interpretation. Ciria’s interrelation with the surface implies the adjustment of a multi-faceted vision which is reflected by the matter seemingly emerging before our eyes as if in the middle of a transformation. Even when seeking to create a centralized composition (as in *The Tower –La torre–* or the triptych *Warriors*), the stain tries to escape by stretching out appendixes which try to pervade the rectangular space delimited by the pictorial surface. In *Untitled (Sin título)*, 1993) belonging to Alfonso Sicilia Sobrino’s collection, the stains, nuanced through the repulsion technique, move towards the very edge of the canvas while looking for a common connexion under the rigidly developed central band. This need to expand can also be sensed in the axis that weave the geometrical net and pierce the corroded stains.

The work *To J.B* –the coincidence of these initials with those of Joseph Beuys seem to clearly indicate a homage to the artist whose drawings were to be reinterpreted by Ciria in several compositions– brings together both notions of virtual projection beyond the canvas, both as far as the stain and the geometrical band are concerned, thus establishing a wise balance of tensions between expression and composition means.

DRAWINGS FROM PARIS

The process of elaboration of “Mnemosyne” is the fulfilment of the “Speech” and “Natural Encounters” series, as well as the starting point for the Parisian drawings integrating the “Memory and Vision” (“Memoria y visión”) series and for the “Skin of Water” (“Piel de Agua”) series. Between 1992 and 1994 Ciria was thus immersed in an extremely intense creative activity, forecasting the definition of his most characteristic style which started to clearly define itself one year later through the “Masks of Vision” series (“Máscaras de la mirada”). Prior to his stay in Rome, his discourse was characterised by a deep reflection on the evaluation of the surface, the interrelation between the original and the created stain, the structuring of a vast repertoire of textures –calm or violent, more the former– dominated by the geometric grid.

The series “Memory and Vision” (“Memoria y visión”) carried out with oil and graphite on plastic canvas emerged at this time of creativity like an echo portending change. Works such as *Memory of the Nymph (Memoria de la ninfa)* maintain the compositional scheme we alluded to when referring to preceding series: articulation into three compositive bands formed through the arrangement of powerful and thick vertical lines retaining a figure invigorated by a sensual cadence which the sinuous drawing encompassing it hardly restrains; a drawn line now merely tracing a profile, later reaching full autonomy and unpredictable expressiveness.

On the other hand, more advanced pieces linked to investigations culminated in “Masks of Vision”, announce a new kind of relationship between the iconographical motifs: the three bands no longer follow an intermittent cadence while a single, broader one takes over the centre, the stains seeming to float above it. We do not mean to reduce Ciria’s creative potential to these two ways of expressing the dialectics between gesture and order, but this variation in the compositive order is undoubtedly to be critical for the configuration of a new abstract image which is to determine the painter’s characteristic mode of action.

Various experiments lie between one and the other idea, such as the hesitant transparency perceivable in the two stains –their biomorphic nature enhanced through graphite outlining– that play the lead in *Untitled (Sin título)*, 1994), presently in Geneva; or, within an experimentation which as we have seen resulted in various pieces from “Mnemosyne”, geometric cadences abandoned for a freely expanding form, an option illustrated in this series by *Yellow Kid* (1993) which breaks away completely from the compositive grid but is still has an orderly nature; or the 1994 creations, *Rain Poem (Poema de lluvia)*, *Drawing of Paris (Dibujo de París)* and *Inner Landscape (Paisaje interior)* where the substitution of geometry for expansion is already clearly defined. In the two first works, Ciria uses the line to create a group of shapes, sometimes interpenetrating, sometimes interlinked through vicinity; the last breaks up the drawing and is captivated by a stain which is shown almost as crude matter.

THE FRAGILE SKIN OF WATER

Skin of Water (Piel de agua) is an oil on plastic canvas painted in 1993 which lends to an entire series of works carried out that same year and where, once again, the two opposing elements of gesture and order are poised in a strained balance. Ciria programmatically establishes variations on the theory of automatism as a means to pour images from the unconscious onto the surface; however, his consciousness is actively present, restraining possible excesses in gesture.

The expressive fluidity of these works is surprising; their surfaces, always dynamic, attract all attention to themselves rejecting both regulated structuring and chromatic vibrations. José Manuel Ciria is now carrying out a greatly complex operation as is the search of the most adequate solution for the ordered arrangement on the surface of antithetical elements. However, the obstacle underlying pre-established geometry and the disturbance it inflicts upon the stain, like a distancing artifice, has been defied several times, as we already know. This attempt to recover the intensity of the stain culminates in a new structuring of the painting whereby the reticule ceases to act as a supporting, organising base and becomes a pretext over which the oil advances expanding dynamically.

Many of the works in “Skin of Water” illustrate some of these techniques, still of uncertain destiny, by means of the full prominence of expanding stains, as if spilt, which seem to have their origin in explosions born by collapsed time. Over the history-surface, that is, the plastic canvas, the artist constructs a new geography of broken shapes and particular movements which seem to seek a safe space after their flight from the reticule. Thus, *Monday’s Guest (El invitado del lunes, 1993)* presents a plastic vocabulary disseminated in a series of diversified textural applications which, heterogeneous as they are, allow for the possibility of integration. The organising reticule disappears and it would seem now that the aesthetic programme is to rest upon the uncertainty of floating shapes.

Even if the organising geometry remains, it does not suffocate the accents enhanced by the variable intensities of the stain. In fact, the results of José Manuel Ciria’s experiments with the reticule are to give a new vision of the modern conception (widely developed from Mondrian to Malevich) opening the way to transcend strict mathematical rationality, pointing to a theorisation which is to include expressive accentuation and symbolic significance. A fascinating revision.

Perfect order, the net of vertical and horizontal lines perpendicularly interweaving, retains the stain without exerting pressure on it. This appreciation arises from a feeling of space, from the subtle distance which can be sensed between stain and order and which may originate, among other possible resources, from the incorporation of shadings altering the strict homogeneity of the net. Thus, in the first version of the work *The Critic punishing the Child before Three Witnesses (El crítico castigando al niño pintor ante tres testigos, 1993)* of Bretonian title, the white painting establishing the network of squares slightly absorbs the greyish nuances of the stain. In this way a process is activated which culminates in the second version of the painting, where the stiffness of the reticular transparency stretches to the sphere of memories, of dreams. Its complete crystallisation is out of the question, but the way to its disappearance has been cleared: thus, in *Skin of Water (Piel de agua, 1993)* emerges the fluctuating power of a stain modulated only by the artist’s hand and by the memory of the surface.

MASKS OF VISION

If the creative way followed by José Manuel Ciria branches out into multiple trajectories, from the period of the “Masks of Vision” series (“Máscaras de la mirada”) a central pathway is defined which until today continues to unfold impelled by constant experimentation. The artist began this series in 1994, having made some attempts to the effect the year before, and through it he re-established his plastic *discourse* which thereby culminated in a conception we have anticipated in previous chapters: the ascension of the stain, which had previously formed the lower layer and now floats above the geometrical structure that had hereto placed itself strategically between the gesture and the spectator. Emotion and reason once more

intermingle, a circumstance which was from then on to define the artist’s journey (with notable exceptions, such as the series “Interstices” (“Intersticios”) created in 2002, where the geometrical segmentation of the surface increases and the stain submits to it) and which would ultimately consolidate a formula liberating the gesture.

Two early works, *Vision-reducer (Reductor de miradas)* and *The Enchanted Wood (1993)*, present an alternative to the organizational order insisted upon so far and seem to finally open a process of consolidation of a new image. In the first of the two the profile of the stain (the faintly oval-shaped form at the centre of the composition) is defined until it becomes completely intelligible to the spectator who can perceive it in all its monumentality, expressed in every one of its details, and can also see the broken magma within it. Commanding, the shape rises over a space formed by lights and shadows arranged into bands which crack under the weight of the stain. In *The Enchanted Wood* the stain is established as a modulated, heterogeneous surface imposing itself over the uniformity of the background which no longer presupposes restraint or order but rather acts as a framework within which the gesture can liberate itself. These scorched textures forcing the image to assimilate time and memory base their morphology on colour, density and the drifting technique which may go beyond what was calculated, the painting thus almost generating itself.

Separate the Heads from the Bodies (Separad la cabeza de los cuerpos) and *The Pleasures of Dancing (Los placeres de la danza)* painted at the end of 1994, prove clearly how the artist deepens into these proceedings and the way in which he constructs his images at that time: the surface is a space wherein certain events take place following a previous idea, never meant to work as a rigid cast. The technique of repulsion emerged from an initially automatic impulse subsequently corrected through another proposal. Whatever might happen during the pictorial process remained un-definable, a circumstance to which the new automatic gesture generating the drawing now contributes. In former works drawing traced the outline of the stain which then emerged as an independent presence. Now the drawing gives up that *constructive* role to embark upon a new road along which “it wanders, unexpectedly flooded, combining with every step a dose of playfulness and a dose of autonomy”³⁶.

The process of textural and chromatic refinement Ciria executes as the series is generated must be pointed out. The different temperatures of red activate the usual blacks, whites and ochers in pieces such as *Crossed variation (1995)* while the blue shades constitute the chief colouring of the different versions of *The Unexpected Guest (El visitante inesperado, 1995)*. From the starting point of a chromatic arrangement based on yellow, black and red, the painter develops *A Dream about a Poem (Sueño de un poema, 1996)*, a design that has the stain as centre of gravity, a stain which seems to want to cover the stiffness we sense in the central band. The spreading, nuance and texture of colour test our gaze and seem to direct it to a series of coordinates where every level is apprehensible in its own different way. Under the surface of what can be interpreted as a new struggle between gesture and order, the artist explores in this series a wide range of thematic, conceptual and technical enigmas which, moreover, are to be reformulated over the following years.

The stability of geometry is altered by the sensuality of the stain which acquires the appearance of a sulphurous cloud of disturbing beauty. It is the case in *Brother of the Red Stool (Hermano de la banqueta roja)* where matter unfolds its *devouring* appearance over the pale vertical profile of the structure. Through contact, what is shapeless thus begins to *contaminate* the purity of what is regular, in a process that can be intuitively sensed to spread irrevocably. We can perceive a certain suspended narrative meaning, a time tied under the varnish which gives the work its unified glow.

THE FOOTPRINT IN THE GARDEN

It can be concluded from certain texts that some art critics and numerous art historiographers associate an artist’s maturing process with the gradual perfecting of the formal resources which have characterised his creative trajectory. “Renouncement”, “synthesis”, “expressive temperance” are

some usual terms in essays purporting to determine the exact steps to be followed in this *canonical evolution*. In Ciria's case we may suggest the opposite. Formal and chromatic refinement seem to take place in his first abstract formulations, while a certain sensuality can be sensed in the expanding stain, arising from the possibilities presented at the beginning of the "Masks on Vision" series ("Máscaras en la mirada").

Between 1995 and 1996 José Manuel Ciria goes yet one step further in the complexity of the initial premises of this series through the suite "The Perverse Garden" ("El jardín perverso") where he uses as surface the plastic canvas which had covered the floor of the atelier while working on other pieces. Chance, the random mechanism freely rising towards the surface, acts again as the starting point for a series of creations which are nonetheless not governed exclusively by pure accident. On this open map where time has left its imprint the artist carries out the corrected development of the great, overruling stain through which the first accidental ones are re-created.

Gesture and calligraphy, movement and plastic rhythm, the ingredients of Ciria's poetics, are furthered through the incorporation of an act alien to artistic intentionality: the stained and foot-marked tarpaulin echoing the artistic activity is re-cycled and valued for its expressive immediateness and, above all, because it illustrates the essence of the found-object, possessing its memory, in this case extraordinarily connected to the artist himself. These peculiar remains have their origin in a relationship established previously to the valuation by the artist of the tarpaulin as possible triggering element for a new creative proposal. The archaic memory of rhythms, frequencies and flows, masses and colours, becomes the reflection of a drive that the painter deems worth researching. The textured stain and the background, besmeared by chance, come from the same hands, from the same paintbrushes, from the same processes, but answer to very different acts.

Instinct and reason, ever experimented with, never decisively defined in Ciria's production, are present all along the "Masks of Vision" series ("Máscaras de la mirada"). In this suite instinct acquires notable relevancy, not only because of the incorporation of a stain formerly perceived as residue, but also because of the intense development of the broken textures carried out through controlled chance techniques. In the meantime, geometrical order is to dissolve giving way to a floating visual code. Thus, while in *Narcissus* (*Narciso*, 1996) the asymmetric clarity of the compartmentalization is obvious, in works such as *Reflections of Monet* (*Reflejos de Monet*, 1996) the stains act as energy fields feeding from previous ones. The visual data arranged over the tarpaulin *in the rough* may thus be susceptible of subsequent elaboration in different degrees, adding to a composition which in this case is predetermined by a careful chromatic study. This operation is what lends cohesiveness to two kinds of apparently non-combinable stains; as they overly and interpenetrate each other they become integrated in an "order-generating" strategy lending formal coherence to the work.

On the other hand, this same work supports an intelligent process of plastic appropriation, a process José Manuel Ciria had worked upon in former pieces. The explicit sense of the title *Reflections of Monet* does not come about as an obvious quotation but as an ambiguous dithyramb of great chromatic sensuality. In any case, the act of elaboration-appropriation effected through Ciria's proposal goes beyond the deconstruction of originality carried out by artists such as Sherry Levine. It emerges as an experimentation allowing many interpretations, not least the ironical one. In fact, the artist does not follow a one-way formulation, he chooses instead to elaborate a vast array of appropriationist possibilities –from borrowing the titles to reinterpreting the composition or the contamination of a specific formal trait– all of them always flawlessly integrated in the process of generation of his abstract image. A piece from the same year, *Thanks for nothing, John* (*Gracias por nada John*), goes as far as to underline certain weak points in the chief tendencies of contemporary North American art³⁷ which defines itself from its beginnings through the conscious emancipation from European proposals. In fact, Ciria's interest in appropriation is always located within an European affiliation, geographically and chronologically flexible (from Matisse to Joseph Beuys). It was to culminate with his reflections on Ucello and Giotto carried out for the "Suspended Time" project during his stay in Rome.

TIME AS A LABORATORY

José Manuel Ciria shows throughout his series an amazing ability to extract all the possibilities from a given visual conception, not only showing his inexhaustible desire to advance, but also his capacity to react to stimulus. Invigorated by his stay in Rome, after being awarded in 1996 the Scholarship of the Academy of Spain, the artist maximised through the "Naked Time" project ("El tiempo desnudo") the expressive possibilities anticipated in the first pieces of the generic series "Masks of Vision" to which the project belongs. The legacy of Italian painting –myth and nostalgia– acquired a different character through the painter's eyes which surveyed the vast Italian visual culture from the angle of one of the thematic axis of his production: time. Because they, too, filtered what they observed through time, two pioneers of modern visual construction, Giotto and Ucello, would become pre-eminently relevant during his Roman research.

One of the chief challenges met by Ciria during his stay in Rome would be to establish an abstract image taking figurative resolutions as a starting point. He would initially approach the two artists by means of a personal, autonomous language, analysing the classical compositional schemes, chiefly through an act of deconstructive appropriation of the structural elements he valued beyond the semantic organisation of the motifs. In any case he would question again –as he had done in the past and would do in the future– the stability of the line which opposes the abstract and the figurative as two isolated fields inter-connected only through the incorporation of specifically selected formal resources from one the counterpart.

The artist seeks "the autonomy of plasticity in the constitution of the visual work of art"³⁸, an approach that goes beyond the superficiality of an iconic explanation and tackles with the specific problems posed by the image as formal structure from an *non-iconic* point of view. Leaving aside the representative eventuality of a given reality, Ciria emphasizes the objective nature of the plastic resources sustaining it. He follows his own procedure as regards illusion; but it is a visual procedure, not intending to hide the figurative but to dissect the image. Without this starting point the re-writing and re-interpreting of Giotto's and Ucello's notion of time would come up against the problem of finding a method for iconographical translation. Aware, however, that the past is ever re-invented, that when returning nothing is ever as one remembered, Ciria plays with the *impurity* of memory and re-establishes his perception of *suspended time* as it can be perceived in the work of the two Italian masters.

In conclusion, and once semantics as reference had been surpassed, it may be said that the result of the linguistic research carried out in the "Time Suspended" ("El tiempo detenido") project goes beyond the premises presented by its evocative references. Ciria embarks on a personal reflection after assimilating certain parameters extracted from his analysis of the method of visual construction followed by Giotto and Ucello.

The two artists articulate their suspension of time taking as starting point a lucid vision of the scene where the narrative unfolds (Giotto), the sweet anti-narrative perspective (Ucello), and the stillness and solemnity of all those characters ever immersed in an act of waiting which seems to transcend them. José Manuel Ciria frees those resources from their figurative context directly carrying out a complete evaluation of each one of the particular models presented through the visual construction. Going beyond the alternative of using the same compositional order, transforming the figure into a stain devoid of any referential value, Ciria designs a complex programme where possible acquisitions and conceptual modifications interlace. The work *L'Annuncio a S. Anna* (1996) arises from the analysis of the fresco bearing the same title and representing the same iconographical theme painted by Giotto in the Capilla Scrovegni in Padua, without any signs of subordination. This image is obviously used as research material acting as dynamic incentive rather than as a visual conception to be taken literally. The imprint of its contemplation, memory, leaves a mark which is never to be interpreted as a mere quote, but rather as an act of analytical deconstruction.

Together with memory, which rebuilds what belongs to the past transforming it into a project which belongs to the future, time makes its way into this new series. Not only suspended time that so fascinates Ciria, but time randomly constructed, advancing and breaking the stain, the *automatic* materialisation of a chronological flow lending fragility and instability to the now transitional work. Oil and its repulsion, broken stains and watery cadences, ashes and varnishes, graphite, collage, tarpaulin, patterned fabric,

printed canvas: these technical resources make up a heterogeneous jigsaw puzzle, time and memory ultimately fitting the pieces together.

In Greek theatre the purpose of the mask was to hide appearances, so that one individual could play several characters by changing only his false face. They symbolised laughter and tears, happiness and sadness, comedy and tragedy. For Ciria too, the counterpoised concepts of occultation and revelation³⁹ are present in the mask-painting. The pictorial surface and all the events unfolding upon it are equivalent to a stage upon which a play continues to unfold.

THE BATTLE INTENSIFIES

From Rome to New York: after creating the “Suspended Time” series, Ciria celebrates in 1997 an exhibition at the Hvgo de Pagano Gallery on 57th street. That same year, while working on a new sets of pieces for the “Masks of Vision” series (“Máscaras de la mirada”), he carried out a number of drawings which were to serve as a starting point for the “Manifiesto” (“Manifiesto”) series created in 1998. A great amount of work was to be done during this very short period of time culminating in the “Carmina Burana” series on which he had been working since 1997. Painting, thinking, writing, exhibiting, painting again: a time of feverish activity impelled by an unbridled imagination, a constant flow of ideas selected and organised around the A.D.A. parameters (*Automatic Deconstructive Abstraction*), a name which, as Ciria himself has stated, “refers in an absolutely subjective and capricious way to the search and reformulation of a series of antecedents inherited from Bretonian surrealism. To bring together in one technique and one sole gesture Ernst’s three-step method –abandonment, awareness and execution– does that possibility exist?”⁴⁰ The artist associates the process of *deconstruction* of the image with the possibilities of automatism and conceives its theoretical base as an enigma which he intends to dissect and solve through his visual production.

The first surprise that the “Manifiesto” holds is possibly of technical nature: the painting becomes more complex through the incorporation of army canvases, painted papers, cardboards, wood and wires. The artist had worked on the integration of different materials in several previous works already referred to. Now he embarks upon a more systematized research organised in large scale formats through which a new configuration of pictorial *construction* and a new revision of surrealist poetics emerge.

The second question that arouses from the outset from the compositions belonging to this series as opposed to other contemporary ones, specifically those belonging to “Carmina Burana”, is the dramatic and baroque sense that the integration of multiple matters gives the composition. The artist himself jokingly acknowledges this circumstance and names one of these great pieces *Baroque minimal intense* (*Intenso minimal barroco*). The richness of glued painted paper, the sensuality of the stain and the elimination of the reticule make it certainly impossible to associate the sobriety of minimalism with this work where the Mies van der Rohe’s sentence “less is more” reinstated through minimalism, could be substituted for a new statement –perhaps “less is bore” in Foster’s critical sense⁴¹.

Madrebien run over by a car in Rome (*Madrebien atropellado por un coche en Roma*) expands the sense of humour of the preceding piece by the literally translating into Spanish of the surname of the painter Robert Motherwell (“Madrebien”) whose series “Samurai” came to Ciria’s mind in Rome when he saw a stain⁴² stretched over a cobbled street in the Trastevere. Ciria’s active and attentive eyes lead him to perceive something he had not consciously looked for; and from that element –a randomly generated stain– he extracted an antithetical interpretation: the pictorial composition. The essential force lines underlying *Madrebien run over by a car in Rome* emerged precisely from the opposition between the stain on the street and the work of the American painter as associated with it. José Manuel Ciria added as a personal contribution the possibilities offered by combinatorial analysis for the formation and constitution of the painting’s final language: among others the preparation of the surface and the analysis of its memory, the broken appearance of the stain achieved through the techniques of repulsion and controlled chance,

the incorporation of a hybrid colour scheme. Streaks of dull green flowing alternatively with red and the golden hues contributed by glued paper create visual tension as they clash against the three main stains. The tension is intensified by their independent trajectory (oval, almost kidney-shaped) opposing the intermittent dashes of white.

In the “Manifiesto” series Ciria also insisted on one of his most complex stylistic variations: geometrical disposition. In *Beatriz’s Flowers (Poison)* (*Flores de Beatriz (Veneno)*), the weight of the organising network falls upon the lower part of the pictorial surface revealing itself with the material intensity awarded by the wooden slabs. Through the carefully executed technique of compensation and balance (not symmetrical, much less static) Ciria opposes the vastness of gesture space in the upper part incorporating the imposing, almost monumental development of a great red stain which, projected from the wood itself, embarks upon a spiralling trajectory.

The stain thus alters in this work the likely stiffness of geometry. However, in the vast composition *Inhabited Window* (*Ventana habitada*), 320 x 500 cm., an orderly structuring carries the seed of its own imbalance. The artist adheres to the centre of the surface a rectangular but irregularly-profiled paper, like an unfolded scroll showing the damages caused by time. It is a lacerated continent subdivided by a reticule which does not lend geometrical rigour but instability, giving rise to an incomplete narrative which points to rationality but is filtered through intuition. In contrast to the pure formality of the strict orthogonal network interpreted by Malevich as bearing a deep sense of internal coherence, José Manuel Ciria researches imbalance⁴³.

But where the incidence of the destabilization of the geometrical centre becomes more noticeable is with the integration of six disturbing, creased stains which surround the central nucleus glued to the canvas. The distance created by the cold hues the artist uses for the background and for the rectangular collage finds its visual counterpoint in the internal reverberation of the reddish gleams in these approaching shapes. In *Red Inhabited Window* (*Ventana habitada roja*, 1998) red has invaded almost totally the morphology of the stain and its encounter with the geometrical nucleus becomes a violent clash.

Ciria follows a similar process in *Memory Notebook* (*Cuaderno de memoria*, 1998) which in contrast to preceding works has expressive and sentimental autobiographical connotations arising from a centre of gravity upon which the artist’s subsequent global compositional development is to focus. We are referring to a childhood notebook the artist recovered as the manifestation of a former identity and as a revealing testimony of the passage of time. “From the very instant I recovered the small red notebook” Ciria has stated “I felt the need to turn the object into something belonging to right now, managing at the same time to transform it into memory”⁴⁴. The red covers show a closed notebook, an unfading relic which opens the door to evocation, but is thereafter defined as threshold: what lies outside –the past and the future– and what remains within the red covers –a specific past which memory renders inexhaustible. To live again that which has lost its definition, a wish that can only come true in memories or dreams.

Ephemeral Dreams (*Sueños efímeros*) is precisely the title of a series of pieces where the struggle between stain and geometry takes a new turn. In pieces number III and IV the strength of the gesture no longer expands freely along the painting, an emphatic compartmentalization has divided it. It is not that the geometrical network is again placed over the stain, we are facing, rather, a new kind of compositional relationship where the constructed surface constrains the freedom of the shape. This new combining option will culminate in an exceptional series, “Compartmentalizations” (“Compartimentaciones”), begun in 1999.

The latest pieces of the “Manifiesto” series belong, in fact, to that year. Some of them were presented in the exhibition “Monfragüe. Abstract Emblems over the Landscape” (“Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje”) which took place between March and May 2000 in Badajoz’s Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Pieces such as *The Venus of the Checkerboard* (*Venus del damero*) or *The Bird Mountain* (*La montaña de los pájaros*) put forward a transformation based on the analysis of light as formal resource which he had carried out during his trips to Extremadura,.

During October and December 1998 the Salvador Díaz Gallery in Madrid also showed a joint exhibition of the “Manifesto” and “Carmina Burana” series. Two very different lines of work meeting in the same space at a time when Ciria had intensified the fundamentals of his plastic discourse. The exhibition certainly prevented the spectator from assuming a single position when facing the strange beauty emanating from those variously clad paintings. The pictorial masses attracted the senses by means of particular strategies: ochre and ashy hues, white, red and yellow masses, watery extensions and a meticulous elaboration of new material and techniques altered through chemical processes. This exhibition compiled, revised and regenerated Ciria’s proposals, dramatically accelerating his own evolution carried out on ever larger surfaces.

José Manuel Ciria borrowed the title of his “Carmina Burana” series from Carl Orff’s scenic cantata which Orff had subtitled *Secular Songs for Soloist and Chorus with Accompanying Instruments and Magic Tableaux*. These *imaginibus magicis*, expressed on the score as a rhythmical richness of exquisite vibrating resonance, are modulated by Ciria through the “stillness” and “visual serenity” observed by Fernando Castro Flórez⁴⁵ which seem to find an exultant choir in the motley surfaces of the “Manifesto”.

The third section of Carl Orff’s composition, *Uf dem anger*, is also the title of one of the most refined compositions of the series, created in 1997. The surface is compartmentalized into two fields organised around an axis thus checking the chromatic free expansion of the matter. Ciria attributes greater expressive value to the emptiness –not the silence– of the greater half and stylizes the composition by pushing the stain inwards. Over the years, the artist had experienced all the elements in a painting as relevant, aware that their value may be modified through combinatorial analysis. He also knew that no element is neutral and no surface devoid of semantic load, that the abstract image may emerge from a consciously corrected automatism, and that time is the essential tool in plastic creation. At the time he created “Carmina Burana” rule and subversion established a tense debate which, however, generated no fissures, proving just how solid his questioning of the internal production of the work was.

As regards the preceding piece, the work *Ethos & Logos* (1998) broadens the compartmentalization by means of a horizontal band, although the stain, whose expansion is limited beyond the central axis, still overlies the geometrical intertwinning of its area. Through this never-ending process of combinatorial mutation José Manuel Ciria creates in every new piece a unique and unexpected epiphany between observation and visual memory. These singularities all add up to a perimetral attitude: disagreement, creative and unexpected reorganisation and the constant use of the imagination open the way for the entire series, endlessly unfolding, radically illustrating the possibilities of combinatorial analysis.

We are, in any case, referring to a horizon of physiognomy whose vastness does not allow us to place ourselves in a specific relationship. This incitement to move, to continuously advance within the same poetics, is illustrated by the cardboards in *Link V (The way Home) (Nexo V (The way home), 1998)*, a piece where desire and rigidity are impelled by opposing forces which paradoxically seek to completely integrate. Through this act of reciprocal enrichment, Ciria’s abstract image emerges renewed every time, bearing a vast array of motifs: the texture and memory of the cardboard surface itself, the drawn lines which seem to rebound incessantly within the stain on the left, the complex compositional balance... All jointly create a highly strained atmosphere, as well as a variously exciting and rich array of subjects.

In his beautiful text for the exhibition at Salvador Díaz, Juan Manuel Bonet mentions his fascination for one of the emblematic pieces, *War Spectator (Espectador de guerras)*, which he defines as a “monumental waterfall of painting done in whites, blacks and greys (...) A painting whose mere presence is in itself imposing and about which one is tempted to compose, rather than a critical text, a poem of action and also of meditation”⁴⁶. The work indeed seems to present itself as an elusive piece of poetry coexisting with a rigorous geometrical order. Action and meditation are revealed through diverging strategies: on the one hand, white painting flows and falls upon the lower part of the surface in a movement implying the acceleration of pictorial time as well as the solidification of a suspended imprint. On the other hand we perceive the geometrical articulation of an abrasive, stigmatized surface, constantly projecting its painting, justifying itself through its part of responsibility in its dialectic relationship with the stain.

NEW VISUAL FIELDS

Ciria’s texts are undeniably theoretical, even those clearly fictional or poetic. A text such as *Space and Light (Structural Analysis at Medium Level) (Espacio y luz (Analítica estructural a nivel medio))*⁴⁷ presents the axes which can determine a coherent analysis of the new “Compartmentalizations” series (“Compartimentaciones”) created between 1999 and 2000 as indeed it expresses the reasons and methods employed to tackle with a new turn in his production. His interest to dissect, identify and catalogue the elements conforming the pictorial image would lead him to revise the methods through which the compartmentalization of reality comes about, conceptually transferring this information to his abstract image: “A compartmentalization may be a simple line, horizontal (the landscape, the horizon), vertical (man, what is human, the tree, music) or a group of lines.

Every group offers its own possibilities and resorts to a specific denomination”⁴⁸. The artist’s words clearly demonstrate the use of an analytical method as elementary tool of his pictorial project. This methodological interest and the fruits it may bear are to be defined through the value acquired, in the painter’s mind, by the depth of the processes of construction of the work of art and the way in which the spectator perceives it.

The notion of limit which now seems to prevail with greater intensity over the memory of imprint and over the cadences and frequencies of masses and colours, is essential to both issues. The conflict between order and chaos, the hermeneutical clues to the painter’s work, leads us from continuity to discontinuity while the fact that the stain is partly covered inevitably enhances what remains hidden. The strength of that which is not there activates the energy of the fragment. Thus, in *Gabriel and Mephistopheles (Gabriel y Mefistófeles (1999))* both the lower red stain and the upper white stain adjust to the compartmentalized language of a composition whose limits are sectioned. However, its straightforward formal arrangement and its rhythmic organisation impose themselves as compensatory conditions: “Never was balance as unstable, nor will as precise”, observed Julio César Abad Vidal about this work⁴⁹. Looking thus becomes a complex exercise in view of the fascination roused by the possibilities offered by the instruments of thought and creative act.

The geometrical cuts in *Landscape with Panels I and II (Paisaje con viñetas I y II)*, both from 1999, reinstate the myth of neoplastic purity of composition through a compartmentalization established with lines traced in black circumscribing orthogonal spaces. However, Mondrian’s flat colours disappear allowing the surface and the stain spreading over it to speak: each compartmentalization holds a chapter in a poetical *narrative*, a specific area segmented by the division of the image like the pieces of an unsolved and impossible to conclude jigsaw puzzle. The reticule isolates time from the stain just as the panels in a comic strip condensate a specific narrative space. On the other hand, the four fragments into which the work is divided are similarly charted by Ciria: the nuances in light and shadows the artist extracts from the surface acquire a logical continuity and break through the organized structure, like a sort of window out of which showed a need for unification.

This last element offered an alternative solution in *Gabriel and Mephistopheles*, perfected in the pieces Ciria created during the following year. *Sound of mind* (2000) turns away from geometrical lines, transforming instead into a completely constructed work: “The painting is carried out at a former stage, on a specific surface which is then cut out preserving specific modular dimensions. The organization of the composition and of the background are carried out simultaneously in compliance with the most convenient chromatic and thematic variations”⁵⁰. In this case, the new notion of *real cut* contributes to the formulation of the elements conforming the painting.

The use of oil on paper in the set of pieces titled *Compartmentalizations* (as the series hosting them) created in 2000, powerfully adds to this already vast array of possibilities. The use of paper seems to give the artist a greater freedom⁵¹ and, although this technique is not to be used only on paper, the stain breaks free from its submission to the network by pouring itself over it thus establishing a looser relationship between shape and background.

THE DIFFICULTY OF MEANING

In 1957 Marcel Duchamp made a speech in the *American Federation of Arts* in Houston where he stated that the *creative act* was not exclusive to the artist: “The spectator puts the work in contact with the outer world by deciphering and interpreting its internal qualities, thus contributing to the creative act. This contribution becomes even more evident when posterity gives its final verdict and reinstates forgotten artists”⁵². The integration of reception within the creative process leads us to value the work of art as by no means closed, final or finished until it comes before that interpretative openness which according to Eco⁵³ every work of art causes.

In 2000 José Manuel Ciria started to depict human heads. He grouped them under the name of Rorschach alluding to the Swiss psychologist whose research on neurosis was based on his patients’ particular interpretation of certain abstract stains. Ciria’s interest in unconscious processes explains his recall of this well-known test. Beyond this, however, the artist seeks through the new series to question the objectivity of the spectator’s gaze.

The physiognomy of the figures belonging to the “Rorschach Heads I” (“Cabezas de Rorschach I”) is not clear beyond the silhouetted heads, necks and shoulders. The face comes about as a chromatic explosion where no facial feature (nose, eyes, lips...) can be discerned, the *character’s* mood thus remaining unfathomable. However, the violence in its eyes, their density stretching beyond the figure itself may drive the spectator to discover a meaning behind the absence of features, an undoubtedly dramatic meaning.

Adorno stated that works of art are *enigmas*; they simultaneously express and hide something. This mystery would require the spectator to carry out the complex exercise of transcending the inner world of the creation in order to complete a semantic code which other eyes, or even the eyes of that same spectator as he looks again, will certainly reopen.

Creation, also for José Manuel Ciria, does not have an univocal meaning and cannot be formally formulated: “There exists nothing we can define as literal meaning, if by literal one understands a clear, transparent conception, regardless of the context or of whatever lies within the artist or the spectator’s mind, a meaning preceding interpretation and therefore serving as a limit to it, a meaning outlying interpretation. There is no interpretation without a work and it never bears any fruits, except the purely analytical ones”⁵⁴. Rather than meaning, whose search Ciria considers licit, the artist is interested in the concept intermingling with the signifier “thus constituting a linguistic sign or a group of meanings to be associated with the various combinations of linguistic signifiers”⁵⁵.

From this angle Ciria proposes an approach to reading which goes beyond the mere iconographical interpretation. His “Rorschach Heads” develop from a theoretical framework elaborated as conceptual framework of an abstract pictorial proposal. The formal structure of the head and its rendering as pictorial work is much more relevant than the acknowledgement of a specific level of mimesis, or than the dramatics inherent to the six pieces in the series forming the subgroup “Victims” (“Víctimas”) created during Ciria’s first stay in Tel Aviv.

Even in the pieces of this series carried out during 2004, such as *Three Masks* (*Tres máscaras*), *Head over Black* (*Cabeza sobre negro*) and *Head over Red* (*Cabeza sobre rojo*), the oval of the face is severed from its natural, organic, irreducible context, namely the human body. Neck and shoulders disappear and only an oval stain remains, suggesting thanks to the title of the work something familiar but unidentifiable. The deletion of what is no longer figurative is enhanced through the incorporation of a clear compartmentalizing strategy in the background that includes the head as an experimental and analytical proposal which cancels any possible connotations of its precise iconographic origin.

In the “Liquid Gloss” (“Glosa líquida”) series carried out from 2000 to 2003 Ciria works deep into the impossibility of univocal meaning. To that end he intensifies a form of calligraphy already present in some of his works from 1995 onwards: he lets the liquid paint create its own path, that is, he lets it drip over the surface at different levels of modulation and density. The transparent rivulets, folding and intermingling as they rush towards the lower part of the surface, now become the chief motif of a thorough investigation,

*either globally organising the entire image or combining with hybrid techniques (collage, photography, installations). In any case, the importance of this new proposal within the artist’s trajectory is to reflect itself through the vastness of the series and the great number of exhibitions which have structured the exhibition as a whole*⁵⁶.

Ciria’s strict aesthetic discourse therefore assumes liquid paint which follows its course without the intervention of the hand. This motif is to repeat itself obsessively. Every single stain has an entirely unexpected appearance, ever surprising the spectator as it slithers along the tarpaulin. Pigment, oil, water and a series of acid components combine to bring about fluidity as opposed to coarseness while time reveals itself through a calmer virtuality. The trajectory of the flowing paint has a certain duration, a limited lifespan which sometimes ends when it abruptly comes to a stop. It may also flow outside the surface virtually projecting its development beyond it, the paint then blocks out the end of duration itself from our sight. Surrealist automatism, deconstructed by Ciria’s conceptual investigations, is now defined through the impulse of “a series of stains moving upon a non-referential space. It is a sketch or drawing revealing itself as automatic and useless, purely the interplay of tensions as dictated by a third eye, distracted and lazy; an unaccountable eye lending intuition to sight”⁵⁷.

The new “Liquid Gloss” series (“Glosa líquida”) admits the possibility of a poetic time that, as Bachelard said, would spring from the depths of the instant, metaphysical and un-measurable; a time he terms *vertical*, thus distinguishing it from “common time, flowing horizontally along with the river, along with the whispering wind”⁵⁸. The internal nature of this poetic time is conjugated through creative evolution and matter –in the sense according to which Bergson distinguished the living from the inert in nature– thus establishing a continuous duration, accessible solely through intuition. Neither formulas nor mathematical ratios, nor the reduction to a conceptual minimum, serve to define the fluid and subjective time flowing within these paintings.

Encounters (*Encuentros*, 2001) puts forward a visual resolution field run through by axes defining a not very strict geometry which acts as meeting point for this new form of calligraphy. The organising structure of the image is added to the random distribution of the stain which acquires dynamicity through the very subtle chromatic variations within it. These are expressed through a broken and sulphurous cloud which dissolves as it reaches the upper part of the composition, a space wherefrom rivulets spring and fall with increasing density only interrupted by the horizontal crossing of other drippings morphologically less stable. This last recourse is nonetheless exceptional; Ciria shall seek to render the effects of spilt paint within a vertical *order* which is very distant from the dripping technique, that overwrought labyrinth where stains randomly intermingle driven by the energy contained in the act of painting itself.

Green and Blue Day (*Día verde y azul*, 2002) clearly illustrates this development, now upon a polished canvas where very diluted oleaginous pigments burst forth from a great red and black nucleus. As Mercedes Replinger has observed, “the composition expresses the tension between the upper magmatic chaos and the transparent order imposed by the liquid pigment below, as if the artist wanted to represent upon the same surface the two great myths of universal creation: according to Hebraic culture a whirlwind, a *tornado spinning above dead stillness*, and according to Greek culture a tearing, a hole, a *violent ripping as it were, of fabric* from which matter and the world are born”⁵⁹. This double activation of the canvas where “lightness and gravity are united”⁶⁰ is expressed in numerous preceding works and now reaches a wide span of variations from a new system: the displacement of stresses in the formulation of the same concepts shows the continual rebirth of varied points of interest for the artist, that is, his capacity to renew the identity of his language.

Such identity is not opposed to homage, as is the case in *Number 9* and *Sigma*, carried out in 2002 and dedicated to Morris Louis, where the balance tips in favour of a flowing lightness. Formed at the WPA together with the muralist Siqueiros, from 1954 Morris Louis started to use colour in a particular way, soaking the fabric in it. The year before he had visited together with Clement Greenberg and Kenneth Noland, Helen Frankenthaler’s New York atelier where as he contemplated the work *Mountains and Sea* he envisaged the possibility of using a non printed canvas dyeing it with layers of very diluted acrylic paint.

Morris Louis then poured the pigment over the inclined surface of the fabric thus presenting an alternative to Pollock's enduring, physically impelled gesture process. Ciria repeats the process differently, not cynically appropriating Morris Louis' technique, but rather seeking to positively reactivate his discourse, that is, assimilating it as inheritance and questioning it as rigid model.

Both works, *Number 9* and *Sigma*, show a highly refined solution of all their components, including the extreme transparency of the flowing stains. However, the pieces preceding these two and those subsequently created are directed at the enhancing of the expressive compositional and chromatic resources. The triad *Irreplaceable Argos Piece* (*Pieza irremplazable de Argos*, 2000) is organised through an iconographical repertoire including not only diluted rivulets but also the juxtaposition of a field of broken stains, red and white, dynamically expanding, belonging to the "Masks of Vision" series ("Máscaras de la mirada"). The pictorial space is compartmented through the union of two surfaces (tarpaulin and canvas) abruptly limiting both discursive modalities.

Constructed Image I and *Constructed Image II* answer to a more complex elaboration of these premises. Both paintings are resolved through the fragmented superposition of independent images, as a technique organising the plastic surface. The notion of *collage*, essential in the development of avant-garde art, gives rise to the valuing of a no longer homogeneous space which now admits *integration* as a methodology inherent to *plastic construction*. As we have already observed, José Manuel Ciria makes the most of the avant-garde inheritance to present it in a renewed way. A new image, solidly put together, is built through the superposition of parallel fields belonging to his own work and no longer through the found-object. The painting within the painting emerges as a strategy arising from the artist's interest in the compartmentalization of the visual image or, in Mercedes Repliger's words, "paintings within paintings as a strange game of self-representations only referring to the history of painting itself"⁶¹.

And indeed in the "Liquid Gloss" series ("Glosa líquida") we perceive a production whose subject is painting itself, turning our attention, as in *Rorschard Heads* (*Cabezas de Rorschrad*) to the ambiguity of closed meanings. The artist himself goes as far as to wonder whether these fluid paintings *representing* moving liquids "are conceived as abstract or figurative"⁶². The figurative status of these stains may not be clear, but if we watch attentively we can discover a *figurative will* as expression of a perceptual piece of information. In any case, we are still looking at "a painting representing itself, a painting staging painting"⁶³.

EXPULSION FROM PARADISE

If its definition is reduced to essentials, painting is a discipline acting through its components: surface and pictorial matter. They both act as frontiers, but they are ever moving towards their own re-conceptualisation. Having assimilated certain tendencies rising from the twentieth-century avant-garde, post-modernity gives way to *hybridization*⁶⁴ as an alternative to generate new compositional structures and simultaneously new forms of contemplation. José Manuel Ciria assumed this tendency through his new series "Dauphin Paintings" or "Psicopompos" begun in 2001. However, far from valuing—for the moment being—the so-called *creative* photography, he chose a strictly utilitarian variant: advertising posters.

His choice of this kind of images is not free of intentions: "Advertising photography is the paradise of hygienic desire, where nausea never threatens. The visual equivalent of this purity is a completely smooth-skinned body, bodies without wrinkles, without blobs of fat, without viscera. Advertising photography seems intent on stretching its models' skin until it becomes perfectly terse. Advertising photography is visual *super-lifting*"⁶⁵. These non-verisimilar archetypes act upon the spectator through *seduction strategies* which are intercepted by José Manuel Ciria's pictorial gesture, a *vandalistic* act echoed in urban graffiti scrawled over outdoor billboards. What was sexy is now aggressive and what was seductive becomes irrevocably fragmented. Lazy contemplation has been expelled from Paradise. These characters which have blocked out reality in favour of *simulation*⁶⁶ are altered by the pictorial act, an even more actual presence, thus abolishing the possibility of a correct reception of the message they were designed to promote.

The evident sense of humour in titles such as *Sun-stroke* (*Insolación*, 2001),—where the red stain that bursts forth in different directions only lets us contemplate as a whole the figure of a young man whose bare back is scorched by the sun—implies as we have said a deep alteration of the original meaning: the original image is transformed into a comedy. If in the seventies Rotella carried out similar actions as a possibility of revenge and social protest, Ciria is not alien to these connotations although under the "Dauphin paintings" images lies, more evidently, the possibility of increasing the means of the work of art. As *devourer* of pre-existing images, Ciria, increases to the utmost the tension between opposing elements giving rise to a new possibility—infinately subdivided—of elaboration of his pictorial discourse.

But the iconography of the series also takes an interest—as in *Play* or *Bubble Islands* (*Islas Burbujas*) from 2002—in including singularly beautiful images and objects whose morphology is reduced to a superior compositional organisation, namely that of the painting itself. The soundness of the advertising image, its obvious message, is thus subjected to an unpredictable to-and-fro.

The use of advertising posters in the "Dauphin Paintings" series stimulated and developed the possibility of directly appealing to the spectator. The clear sensuality of the titles conforming this new "Geometrical Venus" ("Venus geométrica") series—*Touching You* (*Tocarte*), *Licking You* (*Lamerte*)—sometimes tinged by a provocative sexual aggressiveness (*Biting You* (*Morderte*), *Sodomizing You* (*Sodomizarte*), *Penetrating You* (*Penetrarte*), match Ciria's passionate application of colour on the tarpaulin generating a beautiful, complex struggle between two colour stains that mutually contrast, pervade and persuasively help each other over a geometric structure. The two stains, almost always red and white, are violently engaged in what is evoked as a *terrible* love encounter. Rather than being just sensually connected, they have an active fighting attitude which may bring to mind the violently deformed bodies, disfigured by the tension of physical encounter, painted by Francis Bacon.

In some of these pieces it is inevitable to perceive the drippings of diluted paint (which were, as we have seen, the central motif in "Liquid Gloss", also introduced in parallel and latter series) as a visual representation of human fluids: blood, semen, sweat... It does not seem possible to contemplate from a strictly *un-iconic* angle pieces such as *Penetrating You* (*Penetrarte*, 2003) even before the title evokes in us a specific scene or adds a specific meaning to the vision of the image.

The photographer Andrés Serrano raised a great scandal in 1987 when he exhibited a large-scale photograph having a crucifixion as central subject-matter. The drama inherent to the image was mellowed by a subtle atmospheric veil texture of an almost liquid appearance. The observation of the work, the assimilation of its transgressing nature was inevitably determined by the title, *Pissing Christ* given the way in which its perception activated a certain form of contemplation of the photograph⁶⁷. In Ciria's work, however, reading the title is not an act intended to modify the perception of the image. The title *Penetrating You* may specify what is evoked, but the visual power of the image specifies the immediate comprehension of a sensual agitation ever present in Ciria's "imagery of rough copulations"⁶⁸.

But in spite of the importance of the listing of these desires individualized in specific acts referred to in the titles and their suggestive association with intimately connected human forms, the strictly plastic premises are even more relevant. In *Biting You* (*Morderte* (2002)), for example, stain and geometry are tensely set in a strained diagonal which runs across the marks of the trusses compartmenting the surface. Yellow, red, white and grey: a chain of tonal, morphological and compositional tensions runs through them in a space where all seems to be perfectly concatenated, agglutinated, but also on the verge of explosion, of breaking into pieces.

This tension is focused upon a white, rectangular *bed* in the work *Splashing You* (*Salpicarte* (2003)). The active stains seem to expand and to contract as they generate the intense pictorial fluids which pour over the surface. The sensuality in this picture is, for lack of words, deeply measured, restrained; but as in the preceding work—very differently resolved—it is loaded with tension that seems about to collapse this unstable balance.

In *Licking You* (*Lamerte* (2002)) the motif of the hangers is reinstated and used, in this case, as a framework for the main *action*, the organic prevailing over geometry which becomes secondary. Ciria's

well-known ability to *harmonize* opposing elements, to integrate and combine in one image antithetical resources, to make everything move and fit together, reaches its full significance in works such as this.

OF GEOMETRY AS INIRICAL MATERIAL

A new mode of creation arises between the organisational resolutions carried out in the “Masks of Vision” series and the exulting technical and formal complexity of “Manifesto”, materialized in the series “Constructed Dreams” (“Sueños contruidos”) which Ciria begun in 2002 and worked upon until 2006. The notions of collage and assemblage are now envisaged by the artist as processes of fragmented accumulation, a complete image being formed out of fractioned strata juxtaposing or overlying each other. Alien bodies or fragments of the artist’s pictorial work make up a totality which does not try to hide its own limits nor, therefore, the constructive sense of the work itself.

Let us take as a starting point one of the most emblematic pieces in the series belonging to the group of works named “Iconographical Magnets” (“Imanes iconográficos”): *Vanitas (Rise and Walk) (Vanitas (levántate y anda))*, oil, collage and aluminium on various surfaces, created in 2001. Over a texturized background, five very different images overlap each other, unified by an austere overlying compartmentalization: an aluminium band which runs across the surface horizontally so that no image can be integrally perceived. Only a small fragment of broken glass escapes from this restraint overlying in turn a work by Ciria himself, whose language brings to mind the “Liquid Gloss” series: the flowing painting seems to *reflect* the random rhythm of the broken profile of the glass.

We are already familiar with Ciria’s interest in the appropriation and re-interpretation of works belonging to the European legacy, in particular those offered in certain discursive pathways of the historical avant-gardes. From this point of view the origin of that enigmatic piece of broken glass is not difficult to find. It is, indeed, in *La mariée mise à un par ses célibataires, meme (Grand Verre)* created between 1915 and 1923 by Marcel Duchamp, a key figure regarding the incorporation of vulgar objects to the widening territory of art.

Yes but, careful!, shouldn’t we consider *vulgar* the objects inspiring the still-life genre during their baroque splendour and even later? Marchán Fiz has reflected on this issue and gives us his conclusive answer: “Duchamp abandoned the illusionist conventionalisms of the genre. He extracted them from his own every-day life and from the logic of representation, immersing them instead in the logic of ostentation. Ready-mades, in any case, cannot be classified according to the type of objects conforming them or to the material, formal or stylistic affinities between them; rather, they come about as singularised events answering to a *literal nominalism*⁶⁹”.

The verification of these interests is established in Ciria’s incorporation to his work of Duchamp’s famous *Urinary-Fountain* which he inverts and over which floats the ghostly silhouette of a skull, the key-figure symbolising the conspicuous meaning of *vanitas* alluded to in the title of this construction/still-life painting. This term was extracted from the Ecclesiastes (1:2) –“Vanity of vanities, says the Priest, vanity of vanities; all is but vanity”– and associated to the still-life genre in the 17th century, bearing a clear moralising meaning as to the fleetingness of life and of material things, including art itself. It is the image *par excellence* of the *memento mori*.

This image overlies a text alluding to the North American artist Joseph Kosuth’s best-known *proto-investigation: One and Three Chairs* (1965). Conformed by the actual material object (the chair), its photography and its definition according to the dictionary, the work of art was reduced to a tautology immediately demonstrating the artist’s intentions. This linguistic conceptualisms coincided with the re-discovery of Duchamp⁷⁰ posing anew the question of the possibility or impossibility of defining art.

The *conceptual* parallelisms between the two pieces culminate in one last image reduced to a monochromatic surface which Mercedes Replinger⁷¹ has associated with Yves Klein’s⁷² experimentations with orange prior to his research into the successful *IKB: International Klein Blue*, which specific translation

of his search for infinite depth. An overlying interpretation ensues, bringing us from the beginnings of the processes of *dematerialization* to Klein’s formal void which, however, has emotional connotations. The entire composition is woven together into a network interpreting the very concept of art, the constant quotations integrating a mode of reflection which links the spectator’s gaze to the interpretation and meditated understanding of the whole.

The last image, which we have not yet discussed, is doubtlessly the most disturbing. And it is so no matter how easy it is to understand: a traditional landscape, “a *kitsch* representation like those hanging in the living-rooms of homes and whose mass production can be found –significantly– in certain areas of the Madrid “Rastro” (flee market), especially outside the great standard furniture stores”⁷³. In a way, Ciria seems to bring together opposing categories ranging from the pseudo-culture postulated by Greenberg to the self-referring alibi of the conceptual work of art. These antithetic elements are linked together, in this case, by the great pictorial tradition represented by the baroque still-life anticipated by the title and the compositional organisation, and also assumed through an appropriation strategy: as Ciria⁷⁴ himself has stated, the composition is inspired in certain still-life paintings by the Dutch artist Samuel van Hoogstraten where horizontal bands *hold* the elements in the composition. Ciria had already made use of this resource in *Alex’ toys* (2000), adding to the material opulence of the still-life the teddy-bears, moving *objet trouvé* which shows us Ciria’s bold use of formal resources and his tendency to *compulsive bricolage*.

Ciria was also fascinated by Russia, a country capable of breaking radically away from a deeply rooted academic tradition and almost without transition cross over to extreme abstraction. *Constructivist I, II and III (Constructivista I, II, III)* dating from 2002, present mutilated fragments of pieces previously created by the artist himself and pieces of flat-coloured surface forming interrelated trapezes, circles, rectangles and triangles which, as a whole, preserve an asymmetric balance. This compositional system brings to mind specific periods in the art of Malevich, Popova, Rodchenko, El Lissitzky, Alexander Vesnin or Nikolai Suetin, but in this case the broken stain clashes against the neatness of the planes conforming the composition. A new element runs through the rational and objectivist expression peculiar to Russian art, no less than that which was then being consciously rejected: random intuition materialised by means of a stain which imposes itself over the stereometric, pure fragments.

One year earlier Ciria had already gone beyond altering constructivism when he selected certain elements conforming his elementary pictorial language: juxtaposed and overlying geometrical shapes separate from the parallel plane offered by the homogenizing surface. To put it differently, the constructive fragments seek to “directly deploy themselves over the wall through a series of canvases nailed following different orders of succession”⁷⁵. That is how he solves three giant-scale pieces (300 x 500 cm.) which he titled –subsequently and as a result of Ciria’s two-month stay in Tel-Aviv– *Landscape of Respect (Paisaje de respeto)*, *Landscape of Coexistence (Paisaje de la coexistencia)*, and *Landscape of Peace (Paisaje de la paz)*.

Rather than representing dreams, these works echo de structure of oneiric material, fragmented but capable –through analysis– of being interpreted in a way which reveals us the wishes which have originated it. It is an image hiding as much as it reveals, defined by Ciria as an *architecture* –in the sense given by Liubov Popova to his compositions dating between 1916 and 1918– susceptible of being built following very different orientations: as a central sequence (as in *André in the Rollercoaster (André en la montaña rusa)* from 2003), or segmented in infinite variations, its visual impact determined by the compartmentalization of background and shape, as well as by the energy of the latter.

The visual programme starting with “Masks of Vision” would give rise to constant reflections materialized in other independent series, indebted nonetheless to this early discourse. We indicated as much at the beginning of the analysis of “Constructed Dreams”, but “Carmina Burana”, “Compartmentalizations” and “Geometrical Venus” also illustrate the influence exerted by that earlier series.

Following this scheme, the impulse activating the final phase of the expanding oil paint and the rationality of the geometrical structure transforms this work into “a space within which the game of references continues to be played, as if the history of abstraction was being represented on a kind of

kaleidoscopic stage”⁷⁶. It is a battle entered into from different angles by two opposing resources and which the stain once again “wins” in the new “Geometric Horde or The Cry” series (“Horda geométrica o El grito”), that is, the gesture overlies again the geometrical compartmentalization.

José Manuel Ciria, a man who has meditated on *modernity*, who has sought to systematize the laws of pictorial practice to elaborate a pre-conceptual space which would give rise to incessantly new visual structures, began this series in 2003 driven by the same passion which had impelled him so far. This is certainly demonstrated by the countless variants upon the initial scheme –that elementary grammar formed by stain and reticule– conceived over the three years of development of the “Geometrical Horde” series.

Moreover, as he analyses his own painting Ciria again envisages the need of building a new conceptual framework through which to understand the possibilities and components of painting. This need is born from a crisis driving him to search for personal parameters which would allow him to establish his position as a painter. This effort would give rise to the definition of certain elementary modes of distribution which he would name D. A. A. (*Alpha Alineation Dynamics (Dinámica de Alfa Alineaciones)*). Curiously, this concept seems to alter the order of the initials A.D.A.: “By Alpha Alineations I mean the basic tensional structures in a pictorial work. That is: in painting, except for minimalist tendencies and others akin to it, there exist a series of primary conforming elements which lend tension to the composition. This can be observed throughout the entire history of painting, from Renaissance to Baroque, to Romanticism, Cubism, Suprematism, Constructivism and American Abstract Expressionism. It would be great to be able to create a computer programme capable of *reading* painting which would go as far as to lay bare the work, showing those lines and gravitational points through which the composition is interwoven. The detective-film image of the search for fingerprints comes to mind. We would be able to observe how many apparently disparate compositions share a common structure and soul, for those lines and gravitational points coincide exactly, or at least very similarly”⁷⁷.

This definition, expounded during a relaxed, entertaining chat with Juan Estefa Freire, reveals the amount of meditation behind Ciria’s deconstruction of the History of Art and behind his own work. To justify the *pertinence* and *permanence* of the pictorial technique is, doubtlessly, a necessary task in the complex field of contemporary art where the so-called “craft resources”, such as the mastery of oil paint and paintbrushes, have come to be despised as anachronistic necessities, tools whose splendour faded away for good back in the nineteenth century. It seems that announcing the *death of painting* is no longer fashionable; Ciria nonetheless points out the need of constructing a theoretical framework which will give soundness to pictorial technique, a conceptual reflection prompting the embrace of complexity and the proliferation of options and discourses. Painting is not dead, but there are expired pictorial proposals, the same as there are video-installations able to rouse the visual interest of the least predisposed spectator. Ciria constantly renovates the theoretical foundations sustaining his painting, which does not imply he neglects fortifying the visual proposals he has already brought about. The “Geometrical Horde” series illustrates, in this sense, both his fluidity and his self-containment regarding the stabilisation of his language. This fluidity is illustrated by the surprisingly spontaneous integration of the compositional elements; there is no trace of the complex process of elaboration underlying the final image. As for his self-containment, Ciria does not restrain any of his creative impulses; he has referred to the importance of being complex and even immature: “the work must be baroque and we must walk on the knife’s edge as often as possible”⁷⁸. By self-containment we mean, rather, that Ciria has learnt to moderate the integration of formal resources in order to –passionately– dissect all the possibilities they offer.

I am thinking of a work such as *Geometrical Horde V (Horda geométrica V, 2003)* of strictly square format, with a clearly reticular structuring (established through lateral tarpaulin bands and the compartmentalized chromatic fields of varying shades of red) across which stretches a superb red and white, multi-hued stain. We are already familiar with these resources, yet this work is utterly different from all we have seen so far. It is the power of combinatorial, the privileged mind of an artist intent on the systematic exploration of the complex machinery activated during the creation of a painting.

Creation as the materialization of a never exact idea. This game of variables and probabilities is a resource the artist works on without trying to break the line separating chance from reason. Anything which is by nature alien to a specific will cannot be perfected; hence the appeal, for the artist, of repulsion. His “Liquid Gloss” (“Glosa líquida”) series had offered him the opportunity to spend three years analyzing “one of his most beautiful metaphors of *the traces of the process*”⁷⁹ materialised in poured paint. Ciria now goes back to test empirically the reaction of broken oil paint distorted by water; he focuses on its dense, uncontrollable trace using a series of chemical processes which serve as extensions of the painter’s hand.

As we have proved so far and is illustrated in the work *Upon Black Squares I (Sobre cuadrados negros I, 2005)*, Ciria’s chosen mode of action does not merely imply the superimposition of gesture over reticule. In this process the stain activates and modifies the various interpretative alternatives offered by the reticule and vice-versa. This powerful contrast means the culmination of an investigation whose aim is to lend the works inner soundness and strength. In this work the path followed by the stains, the chromatic alternation between red and white, and the integration of greyish hues within one of the cases of the *chessboard*, as well as the chromatic echoes resounding at specific points of the reticular bands, they all operate because they are effective. Randomness is present in the internal development of the oil painting and in certain nuances modulating its organic expansion, but the global evaluation of the whole answers to a specific deductive structure, built with Cartesian rigour.

On the other hand, as is the case in *Obsessive Diagonal (Diagonal obsesiva)* or *Vertical Column (Columna vertical)* both from 2005, the central compartmentalization may also undergo inner chromatic degradation which seems to derive from the energy of the stain itself. *Lovers I (Amantes I, 2003)* is in this sense one of the most beautiful pieces in the series: the central square is flanked by lacerating traces, tortuous scars which repulsion has left upon the painting. The great central stain, spear-shaped, overlies a chromatically degraded compartmentalization; its vastness is, however, altered by two fundamental resources. In the first place, the bi-colour stain opens up to hold internal textural variations revealing its fragility, that of a body seemingly invigorated by lights and shadows in constant struggle. Secondly, its morphology bears a fracture exerting an asymmetrical tension upon the whole: the upper part of the stain has disappeared –or, rather, it has not started to develop–, an empty space that finds its balance in two counterweights: the broken stain flanking the left side of the square and the smaller, red and white one (echoing the stain in the centre), emerging on the other side of the composition. The compositional variations⁸⁰ are linked to each other by the continuous interferences of order and chance, slowly coming together before the artist’s eyes, intent on the final resolution of the image. Ciria’s painting is not mute, the slightest movement of any of its components causes tangential modifications.

MALEVICH IN MANHATTAN

Ciria arrived in New York on September 25, 2005, and a few hours later he made a deep cut in his middle finger with a piece of glass. A psychoanalyst might interpret this apparently meaningless event as an act caused by the unconscious as a result of the disturbance felt before the starting of any new phase in his life. The journey offers a great deal of possibilities and it had many aims: the chief one was the need for a change of location allowing the artist to make a clean start, ultimately driven by a strong desire “to face solitude and know how far I can go”⁸¹. It is not the first time the artist visits New York but this time he looks at the city from a new angle: it is here that he will set up his atelier in order to reshape his work and his trajectory. “The city seems to me, in this trip, surprisingly powerful... but particularly hostile”⁸². That cut was not accidental.

As a result of the changes undergone in his painting as well as in his theoretical discourse, Ciria recovered in New York some features undeveloped in previous years. At a first glance, the painting that he started in his new location recovers the figurative interest shown in the “Rorschach Heads I” (“Cabezas de Rorschach I”) series begun in 2000: let us not forget it was composed by a series of faceless busts

whose graphite-traced or stain-modulated profiles were the only feature suggesting a possible and never evident identification. In this sense we should indeed remember those early *automata* created between 1984 and 1985 which already presented an interior broken by emulsion as a first level in this iconography. Both examples serve as a conceptual framework for the analysis of the materiality of José Manuel Ciria's figurative art, for the artist had followed a continuous but winding road, stabilising his trajectory in new York where he would vividly show his presence.

Ciria had come to the city where the first specifically North American avant-garde tendency, Abstract Expressionism, was born. However, he set out –ironically– upon a figurative pathway, on the other hand a tendency favoured at the time by the North American artistic industry. Excepting the work of artists such as Willem de Kooning who never abandoned anthropomorphic representation, the New York School cultural scene directed its attention to achieving a new abstract image, its discourse nonetheless never acquiring a dominant tone. Ciria, however, does not perceive creation as the antithetical compensation for the presence or absence of a real fact. His interest in exploring the possibilities of his pictorial language would drive him to enhance the essence of these two apparently discordant terms, “figurative” and “abstract”.

Tapiés said that the artist is a “laboratory man” as he works in solitude until he obtains “a miracle through which a series of materials, inert in themselves, acquire an expressive power hardly to be compared to anything else”⁸³. In his atelier Ciria examines the wide range of variants a concept may generate, he consolidates theorems and affirms his successful treatment of the surface. Even when the experiment has come to an end he does not hesitate to go through it once more, dismantling it and executing a new mode of elaboration. “Rorschach Heads II” (“Cabezas de Rorschach II”), his first New York series, results from these proceedings as a critical revision of the first series carried out years before under the same title. The artist has now refined the background made up of subtle watery nuances and narrow compartmentalizations. The broken stain whose expressive stress went beyond the head itself in the works exhibited in Tel Aviv, lies now in a firmly defined physical inner space contrasting with a background upon which it throws a subtle shadow. This firmness which defines the fields of work as associated but formally independent elements will also influence the chromatic construction of the face: the masses of colour are contained in contrast to their dynamic interpenetration in the more advanced pieces from the “Rorschach Heads I” series, such as *Head over Black (Cabeza sobre negro, 2004)*.

The research carried out by the artist brings about the renewal of the plastic universe, one step further in the initial inventory of the heads. However, the formula he is working on remains a mystery which he solves in *Head with Double Cross by Malevich (Cabeza con doble cruz de Malevich, 2005)*. This work approaches the face as a plastic space to be composed by means of two instruments: colour and geometrical compartmentalization. The latter is established by means of bands taken from the Suprematist vocabulary which shut up the face as in a mask combining *the energies of black and white*. But behind this superimposition lies another homage to Malevich's creative achievements, ultimately analysed by Ciria with the greatest dedication: under that geometric mask hides the return to figurative painting which had been taking place in various stages since 1927 in the trajectory of the avant-garde painter. To be precise, these Rorschach heads bring to mind those *faceless faces* painted by Malevich in 1930 when he still operated under the influence of suprematist refinement.

In *Feeling and Black Square (Sentimiento y cuadrado negro, 2005)* José Manuel Ciria adds to the empty space created by the leaning bi-coloured face an element which was for Malevich “the seed of all possibilities”, as he wrote to his friend Matiushin: the square. This geometrical shape was for Ciria the starting point of countless combinatorial possibilities, the basic compartmentalization unit whose conceptualization he worked on from very different angles. In this case, however, due to the strictly black monotony and to its small size (which does not prevent it from playing an important compositional role), it is above all presented as a discreet homage to what could be defined as the *zero degree* of painting established by Malevich through his suprematist composition, which would explain the extraordinary modernity of his latter figurative works. The Russian painter expressed this very perception through his 1933 *Self-portrait, a deeply tragic work*⁸⁴, today in St Petersburg State Museum. The artist makes use of a

classical language, depicting himself in a solemn pose, dressed as a Humanist from the Italian Renaissance, so very distanced from his wish to break art free from the burdens of physical reality. The work does not bear the signature of its maker, but a small black square.

The story was too beautiful not to let oneself be trapped by it⁸⁵.

MALEVICHEAN ANDROGYNOUS AUTOMATA

Malevich's theories and practices opened the way in the Russian avant-garde scenery to object-dissociated art and therefore to total abstraction. His beginnings as a painter were focused on the analysis of the structure of the image based upon the study of works by Cézanne and Picasso and of the formal originality contributed by *neo-primitivism*. These first works preserve the robustness of popular Russian engravings depicting every-day life of the people; they would tune in to Cubist and Futurist aesthetics, one step away from acceleration towards complete abstraction. His art starts from his *Black Square on White* (1915), a style –Suprematism– freed from the burdens of the object, reaching the highest degree of geometric simplification. But the new form of art was judged and rejected. Then the return to figurative art after 1927, depicting figures of sportsmen, young women and above all hieratical peasants, some faceless, expressing “a vehement silent protest against the politics of terror and Stalinist repression, from 1928, against intellectuals, artists and peasants”⁸⁶. Towards 1930 he created a work whose extreme ambiguity is truly disturbing, with the revealing title of *Complex Premonition* (St. Petersburg Russian State Museum). It is a fascinating, faceless portrait, a perfect oval whereby he depicts himself clad in yellow, wearing a cord around his waist, the only naturalistic detail in a composition whose shapes reach a high degree of simplification. The articulation between abstraction and reality is enhanced by the location of the figure against a background defined through four flat-coloured bands and a small architectonic sculpture. Behind the canvas Malevich modified the date of creation of this work in order to palliate his obvious criticism of his historical present: “composition made out of the elements of emptiness, solitude and a desperate life in 1913”.

José Manuel Ciria's fascination for the complex dynamics between the abstract and the figurative which operated during Malevich's last years, particularly in the pieces from the so-called “second peasant cycle” and its variants, was ever increasing. In New York he undertook a thorough examination of this phase in the artist's trajectory, he devoured texts, compiled images and started to envisage the possibility of restoring the complex rotundity of these creations starting from elements in his own plastic vocabulary. In any case, and as we shall later prove, this is but a historical springboard catapulting Ciria towards the elaboration of his own conception, his own artistic thought. Thus is born the first generation of “androgynous Malevichean automata”.

The central figure in *Only words (Sólo palabras, 2005)* is built by means of an articulated body and an interior both fluid and static. The uplifted arms, stiffly rigid, are projected beyond the limits of the canvas, echoing Malevich's resolution in *Complex Presentiment* where the arms were left hanging. The background established in chromatically varying parallel bands also seems to bear Malevich's influence. Ciria, however, frees this motif from the figurative reminiscences present in *Complex Premonition* and moves it to the centre of the composition. The red house is no longer present, nor is the suggested line of the horizon delimiting the possibility of a space. Ciria has thus taken the idea of a *composition made out of the elements of emptiness* one step further, he transforms the contrasting background into a compartmentalized visual experience having no figurative function. As we can see, the characteristics in Malevich's work are not simply repeated in Ciria's, they are analytically interpreted once the Russian artist's visual universe has been thoroughly dissected. This exercise arouses Ciria's interest in adopting a specific creative position beyond mere assent. As innovator, he defends the possibility of destroying the legacy of the heroic avant-garde selecting from it only the elements he deems valid.

In approaching Malevich's work Ciria does not take side paths. He seeks direct confrontation as the starting point of his *laboratory* work. His figures no longer belong to a specific world, the specifically

dramatic connotations which the “extreme politicisation of aesthetic discourse”⁸⁷ had given rise to in the thirties are absent from his exploration of a universe bordering abstraction and figuration. Ciria expels all these conditionings before initiating the deconstruction of the internal structure of the image in order to bring about its genesis. His Alpha Alineations Dynamics have begun to work with sharp precision.

In *The Embrace I (El abrazo I, 2005)*, Ciria modulates with sinuous amplitude the shape of arms transformed into two expanding stains. Both are limited by the canvas and by the torso which, like the neck and head, is compartmentalized in two colours: red and black. Shape and colour construct the image from the basis of a contrasting dispositional organization seeking, in turn, to calmly set the image in balance. Its stark frontward position, repeated throughout the entire Malevichean series, approaches the definition of a new iconic model furthering Malevich’s experimentations on the subject⁸⁸. However, Ciria conceives frontality as marked by a certain emotional impulse, a passionate gesture perceivable in earlier works and presently with greater clarity: the figure stretches out its arms as if seeking to escape from the canvas, a gesture of yearning for the unattainable, “maybe freedom of thought and expression”⁸⁹. *Simplified Figure (Figura simplificada)*, *Character In Love (Personaje enamorado)* and *Figure with Black Square (First Version) (Figura con cuadrado negro (primera versión))*, all from 2005, illustrate different variations of this new attitude. On the other hand, the complete elimination of chromatic sensuality by substituting red for dark tonalities enhances the constructive sense of the interior of the image. This process was to culminate in one of the chief works in the series: *Figure with Rake Outside the Painting (Figura con rastrillo fuera del cuadro, 2005)*, where Ciria takes as starting point the upper half of Malevich’s *Woman with Rake* (1928-32, State Tretyakov Gallery).

Ciria has selected as the object of his research Malevich’s complex visual construction of the peasant’s torso and face. The suppression of landscape and rake lend the image an a-temporal sense within a synthesis precluding the interference of anecdotic elements in the process of deconstruction of the image. Malevich had built the figure through fragments with blue, red, white and black planes. Ciria recovers its utterly constructive sense, whence his creation of a second reductionist variation lending the figure an emphatic monumentality which, again, is altered by the random nuances brought about by the application of oil paint within strictly compartmentalized zones.

Through *Half-bodied character with Malevichean colours (Personaje de medio cuerpo con colores de Malevich, 2006)* Ciria continues to reflect on the plastic issue of composition. His investigations, however, lead him to incorporate combinatorial variations which in this case are determined by a new tonality. The compositional logic, the geometrical conception of the interior of the figure itself, the stiff rigidity of the arm and the balanced and asymmetric composition are all elements extracted from Malevich’s poetics, manifested in works such as *Figure with Pink face*, *Female Bust* or *Torso. Prototype of a New Image*, all created around 1928 and kept in St. Petersburg Russian State Museum. The last work on the list still bears at the back the artist’s new thought: “N. 3. Formation of a new image” / “The problem: colour and shape and content” / “Torso”. Art’s imprecise rules have been reduced by Malevich to minimal concepts (colour, shape and content) on which he built his *post-suprematist* system of new figurative art. José Manuel Ciria re-validates these investigations driven by his own interests, leaning on selective criteria freed from the *anxiety of influence*. His language rescues this painting from the process of time-inflicted erosion and covers its scars with his own profiles. It is not, however, a new way to conceive Malevich, but a new way to conceive himself.

“In case you may have not paid attention to the dates, I shall have to point out that this kind of works always emerge after summer, that is, they are autumn and winter works. It is not a bad thing to dedicate these two seasons to figurative works, leaving abstraction for spring and summer”⁹⁰. The artist seems to overestimate the Muses, transformed into chronological cycles. José Manuel Ciria’s work advances driven by continuous efforts directed to working on the pictorial materials, while the depth of his theoretical reflections gives rise to inflexions in his evolution. Sensitivity and conceptuality simultaneously unfold raising questions about art as the result of the union of the two forces. The answers are powerful since no line of analysis is ever fully formalized or sealed. The ideas generated on the surface of a painting project their vanishing point into another one, as painting harbours enigmas about painting itself.

LA GUARDIA PLACE

The sense of strict linearity considered as the series of evolutionary findings referred to a progressive trajectory, has been altered on different occasions in Jose Manuel Ciria’s production. Reflections that seemed closed are resumed again by the artist with the intention to add new variables that will activate further developments. In this sense, the growth of the painter’s work reminds a treelike structure where every branch produces numerous ramifications all stemming from a natural and unpredictable development.

There is no doubt that the most strenuous moment of rupture with his discursive linearity takes place during his stay in New York. We can imagine the artist in his spacious atelier in La Guardia Place during one of his intense working sessions. The line is tracing the profile of a huge *malevichean* figure which the artist is closely studying while in his mind he articulates new possibilities for the development of the series. He advances cautiously towards the painting trying to solve an enigma which is starting take the form of a specific question: “Where lies the origin of all this?”. The answer opens Jose Manuel to a return, by no means a retrograde step: he is facing again his automata from the eighties, but at the same time they are entirely different figures. Combinatorial brings about infinite solutions starting from finite elements and on this occasion the resolution has taken him back to a past which will teach him to know more about the present: far from lineal time, distances are deceiving, memory searches in the gaps of oblivion for a new starting point.

Months later the situation seems to repeat itself. His *androgynous automata* start to disappear clearing the way for new anthropomorphic, biomorphic, non-objectual modulations. Ciria’s evolutionary strategy at this point is recurrent: the tight line established now between abstraction and figuration takes us back to the “Men, hands, organic forms and signs” (1989-1990) series at the moment previous to the consolidation of the abstract image. The progressive reduction suggested by that quaternary title and which ended with “sign” as the transitional nexus to an iconic plastic shall be solved now by a triad which describes some of José Manuel Ciria’s preoccupations at this moment: abstract art, representational art and a complex range of intermediate solutions established by each of the two modes. But beyond the mere terminological disciplinary question, this new series which the artist calls “La Guardia Place” opens research possibilities about the configuration of the figure far deeper than the greater or lesser evidence of a recognisable form.

On the other hand, in highlighting a parallel trajectory of Ciria’s evolution in the second half of the eighties and during his stay in New York in 2006, we can establish an order which, as we pointed out earlier, does not show linearity but coincidences, synchronies, where the memory of previous works is revived as an essential part in the development of current events. And if the itinerary of the artist’s plastic maturing process at the beginning of the nineties underlay a deep theoretical investigation whose basics were reflected in the notes of his *Memory Notebook*, the visual consistency of his new series reveals again the definition of a fully structured thought.

Man with squeezed heart (Hombre de corazón estrujado) and *Adolescent figure* (Figura adolescente) still have the emphatic presence established in the “Post-Suprematic” series, except that now the interior is defined with structures of greater flexibility while both paintings establish an increasing decision to reach chromatic refinement. Shape gives up its properties subject to the rules put forward by a new *identity*, a different level of perceptive definition. Therefore, the two bodies in front of us not only offer the possibility of a descriptive or narrative consideration, but also an autonomous constitution that enables further contents.

Head-patches (Capeza-parches) reinforces such investigation. Facing this work, a tyrannical André Breton would have inflicted on Ciria the same words he said to Giacometti when he decided in the mid thirties to go back to representational art: “But we already know what a head is!”. It is not the first time that Ciria assumes, both from the composition itself or from the title of his works, references to the orthodoxy of the genres (figure, still nature, landscape), but always engaging in a conceptual revision of the different types of icons which have outlined painting in the Modern –even in the Contemporary– Age and at the same time establishing new limits to its understanding. In this case the image becomes a sort of mask hiding all possibility of a specific identity, broken up by the energy of stain-patches which structure with whites, blacks and greys the absence of expression.

And Ciria replies to Breton: “¿Do you really know what a head is?”

The representational dimension and its possibilities of being perceived by the observer are further unbalanced in the next family of “La Guardia Place” The dialectics between *representation* and *interpretation* moves in this second direction, without entirely cancelling the former. Representation shall be recalled in the titles of the works which predispose the observer to an attitude of search and –what is more important– to a wish to find. Such is the case of the disconcerting representational nature of *Hanging Dog* (Perro Colgante) where although the title throws light on the subject of the painting, the winding structure we behold seems to gain its own importance, alien to the traditional association between shape and content.

The powerful physical attitudes referred to in *Bather* (Bañista), *Contortionist I* (Contorisionista I) and *Contortionist II* (Contorsionista II) is established in the continuation of the active impulse. Thus, we identify complex twists, tense shapes and dynamic rhythms, while the hierarchy of the figure –the order established as human presence– disappears after an aggressive mutation. To elucidate its position, to find its physical reference are now entirely out of question, with all that this permits: on the one hand, the fact that the *body* proves dynamic to an impossible extent, on the other the definition of a language conformed by formal needs and not as a mere referential construction. The firmly silhouetted white, black, red and grey areas form an organic assembly which breaks up the certainty of the contents.

The picture *Abstract Figures* (Figuras abstractas) evidences the frailty of associations. Even starting from a very similar structuring to that of the paintings previously referred to, the title in this case leaves no space for lucubration. This work can serve us as link with the third family of “La Guardia Place” formed by the works where shapes no longer have specific references, although there always remains the suspicion that they can be read differently.

Even if the formal way adopted by Ciria in the whole series is that of simplicity (expression cools off, the elements combined are purified), the underlying intention is very complex. Irrespective of which of the three families we have mentioned it may belong to, the whole of the “La Guardia Place” series holds constants in its development: the artist imposes a greater degree of control on the chromatic stain, he reduces its erosive hues but he increases its suggestions, at the same time clearly defining itself without interrupting adjacent developments. The setting reaches full sharpness revealing the structure of a shape that expands itself over a subtly compartmented background with predominance of light shades slightly altered by textures of low intensity. The controlled chance systems take a second place in favour composition understood as a series of conscious and controlled aesthetic decisions resulting in a specific shape now isolated as key subject of the painting.

Penelope l’amour can reveal us in its calculated simplicity the main clues to this new ordering poetics which is breaking through. JoséManuel Ciria establishes the central theme by researching its horizontal development and its relationship with the symmetric compartmentalization of the background. The clear outlines define a design imagined with a strict rigor which nevertheless includes variable gradations and densities. And even if in *The Dream of the Inam* (El sueño del Inam) or *The flight of Saturn* (EL vuelo de Saturno) Ciria eliminates the emphasis of the sketch, the central stain still keeps untouched the clarity of its structure and the independence of the chromatic alternation.

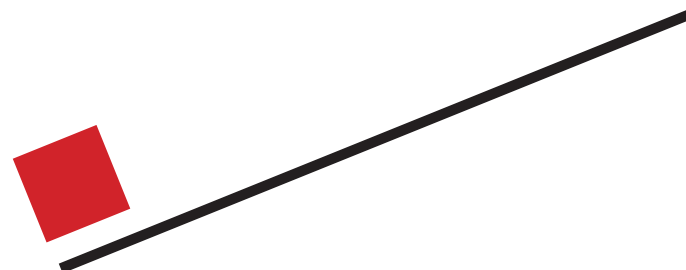
But this shape that defines itself as leading element always reaches its personal development as part of a global composition. For Chomsky the infiniteness of language is due solely to the combinatorial of its elements and Ciria intends to make the most the different variants that such elements can give place to. *Abracadabra* and *Birthday Present* (Regalo de cumpleaños) both show how a specific theme (I mean the black, white and grey structure which in both pictures appears to our left, of similar morphology) can be the starting point for the balance of diversified images sharing a visual energy of similar scope.

Behind these investigations we find the search for basic structures to support the composition and which he calls, as we mentioned earlier, “Alpha Alienations”. In his wish to strip painting in order to discover its gravitational points, Ciria reaches surprisingly solid proposals. *One second before waking up* (Un Segundo antes de despertar) shows three semicircular shapes which establish a concatenated

ascending progression, in clear reference to the explosion of a pomegranate from whose inside shoots out a fish with threatening tigers and a bayonet emerging from it which we find in Dali’s *Dream caused by the flight of a bee round a pomegranate one second before waking up* (Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un Segundo antes de despertar (1944)). Our artist does not intend to re-interpret the painting, but the creative exploration of a fascinating visual diagram, possibly established prior to Dali himself. In these three interrelated shapes we find the visual diagram of a held up time, of a collapsed *narrative*, beyond any iconographic interpretation.

José Manuel Ciria has often compared painting to breathing where inhaling would be a beautiful metaphor of the investigation of existing concepts and exhaling would be the equivalent of the search for new territories to explore. “La Guardia Place” is formally linked to many investigations which have guided him in the establishment of his discourse while at the same time it points at considerations about what may be his subsequent art. From this transitional stage, where we sense the genesis of a new cycle, we look expectantly at the development of a language which shows its flexibility, its virtuality and its validity.

The door stands ajar ...



NOTES

1. “We live a post-culture, a culture related to all sorts of abuses –post-Holocaust, post-industrial, post-humanist, even-” (CONNOR, Steven. *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Akal, Madrid 1996, p. 51

2. “A series of trips to Germany allowed me to confront the work of the German expressionists; the classics -Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Feininger or Nolde- and the neoexpressionists - Baselitz, Lüpertz or Kiefer. They aroused my awareness of my condition as painter; they made me understand the transition between past and present, between tradition and modernity. The exhibition *Origin and vision* [*Origen y visión*] at the Palacio de Velázquez, apart from those staggeringly huge dimensions, made me realise that what I was doing had a purpose.” (Statement by José Manuel Ciria as quoted in SOLANA, Guillermo: “Salpicando la tela del agua”, in *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE and SEACEX, Madrid, 2004, p. 24).

3. ABAD VIDAL, J.C: “Of Ciria’s paintings, squared as the prisoner’s struggle against the bars”, in *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE and SEACEX, Madrid, 2004, p. 65.

4. HAUSER, Arnold: *El Manierismo: la crisis del renacimiento y el origen del arte moderno*, Guadarrama, Madrid, 1965. Vol I, p. 25.

5. “The truth is that all works dating from that period were destroyed. I obsessively looked for those collectors who had bought any of them and persisted until I managed to exchange them. In some cases I even had to destroy the painting in front of them, to show them that the exchange was due solely to an intention to improve.” (Statement by José Manuel Ciria as quoted in SOLANA, Guillermo. *Op. cit.*, p. 25).

6. GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes. *José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 84.

7. We have found an excellent synthesis of the artist’s intentions in this respect in GARCÍA-BERRIO, A. and REPLINGER, M., *Op. cit.*, p. 89: “Ciria has carried out an exhaustive analysis of the possibilities offered by compartmentalization, obtaining spectacular conclusions organised in numberless strata depending on specific observation centred upon predetermined interests, or on the confrontation obtained from the use of different variables: lineal compartmentalization, compartmentalization with colour variation, with subject variation, with colour and subject variation; geometrical or ageometrical compartmentalizations, depending on their design, their use, or the degree of sharpness (clear cut or hazy) or integration. Real compartmentalizations, or partitons carried out on surface or texture. Macro- or microincidental partitions, applied to the whole of the pictorial surface or to specific elements. Modular compartmentalizations. Geometric fields. Etc., etc. ...”

8. “At the end of the eighties my painting was still figurative. I had carried out several experiments attempting to cross over to abstraction, but the results were frankly deceiving; and by this I do not mean I did not “understand” abstraction –some of those exercises were, in fact, interesting, and they were attractive as far as composition, colour and texture go. I regret having destroyed them, in some cases. Seen from a distance, the main problem was that my training was classical and self-taught, and I did not know by what means to step into abstraction. I could not manage to “believe” in those compositions; I could not understand painting as mere formal experimentation, devoid of sense or purpose. I wanted to do abstract painting, but I was still shackled to figurative painting; the nightmare lasted approximately two years. Finally I did cross over, rather naturally, taking a double path. On the one hand, I was working on a series called Men, Hands, Organic Forms and Signs. As its name indicates, that series was formed by four families or groups of works, the last two of which had a clearly abstract calling needing only to be developed. On the other hand, there was the sincere need to generate a theoretical patform interweaved with a whole series of conceptual preoccupations. My longed-for leap to abstraction was therefore propitiated, apart from my plastic experimentations in the field, by a sort of theoretical “hanger” or system which allowed me to develop a complete and genuine field of experimentation. Many of these theoretical preoccupations were gathered in a small notebook which has always been with me (...).” CIRIA, J.M. “Cuaderno de notas - 1990”, in *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Galería Bach Quatre. Barcelona, 2005, p. 139).

9. The notebook has been re-edited in *José Manuel Ciria. Paisajes binarios*, Fernando Silió Gallery, Santander, 2003, pp. 77-120 and in *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Bach Quatre Gallery. Barcelona, 2005, pp.141-184.

10. CASTRO FLÓREZ, Fernando. “La visión devorante de José Manuel Ciria”, in *Ciria. Monfragüe. Emblemas abstractos sobre el paisaje*. MEIAC, 2000, p. 127.

11. GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 237.

12. GARCÍA BERRIO, A and REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 97.

13. GREENBERT, C. *Op. cit.*, p. 15.

14. “The painter who wished to make a circle would only draw a curve. His experience could satisfy him, but he would be uncertain of it. The compass would give him assurance. The *papiers collés* in my drawings also give me assurance”. (Statement by Braque published en 1917 in *Nord-Sud*; taken from DE MICHELLI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX.*, Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 57).

15. NEGRO, ÁLVARO. “El fin del fin de la pintura”, en *Sky Shout. La pintura después de la pintura*. Santiago de Compostela, 2005, p. 125.

16. GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op.cit.*, p. 67.

17. In other words, it is not a strictly lineal development, but a research bringing together different parallel developments, turns, crisis and inflexions. The myth of the coherence of artistic discourse has been surpassed by a different concept: coherence is established as the interrelation between the creator and his desire. There exist no laws outlying the creative process signalling the landmarks along the path the artist must follow, as Lionello Venturi observes in his *History of Art Criticism*, G. Gili, Barcelona, 1982: “The judgement on a work of art is not contradicted by any law alien to personality. Consequently, artistic personality is considered as a law of itself”.

18. CIRIA, J.M.: “Pesadilla antes de Halloween. Incendioario cuento otoñal”, en *Intersticios*. Fur Printing, Madrid, 1999, p. 33.

19. “Ashy hues, and other shades unattractive to sight, abound in the paintings from that period: muddy greens, oleaginous pigments acquiring the colour of industrial oil, etc.” (ABAD VIDAL, J.C. “De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas”, in *Ciria, Squares from 79 Richmond Grove*, 2004, p. 77).

20. “(...) The titles of Ciria’s works are a referent, an “Attitude”, as that two by four metre painting created in 1991 which explains the serious and consciously emancipated beginnings of a “self-taught” artist –note the irony-, who for seven years had been exhibiting and speculating mannerisms with important sequences towards identifiable hallmarks, increasingly defined, between the individual Paris 1984 exhibition, the 1987 one in Sevilla and the 1991 exhibition at the Al. Hanax Galery in Valencia, where Ciria already had a name”. NUÑO DE LA ROSA, P. “Yo he trazado en el muro de tela una ventana”, en *José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, y CAM, Alicante, 2003, p.159.

21. TATLIN, V.: “Formas artísticas e intenciones utilitarias”, in VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Turner, Madrid, 1979, p. 300.

22. GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER, M. *Op.cit.*, p. 95.

23. KRAUSS, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 170.

24. “Ciria’s final theoretical program of typological reflections on the potentialities of plastic art was conceived, however, at a moment of great crisis among his images. Their expression did not spring from any form of euphoric experience codified through a set of eloquent results; on the contrary, it emerged from an almost exasperated search for the “sources”

of plastic operativity, revised as initial and necessary mainstays within an intense and intimate debate on originality, which was, at that time, at its darkest, as expressed by Ciria’s creative angst” (GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op.cit.*, p 90).

25. “One day I went to see a friend in Legazpi and as I was walking back home I discovered a shop where they installed and fixed tarpaulins for lorries. There was a huge, yellow, gigantic tarpaulin at the door. The minute I saw it my heart was stolen. I went inside the place and convinced the shopkeeper to sell me the tarpaulin, the taxi-driver and I rolled it up and placed it on the roof rack. I took it to the atelier I then owned, which was small, and started experimenting by cutting off pieces from that tarpaulin. That was my starting point for all my work on tarpaulins”. (Statement by José Manuel Ciria as quoted in SOLANA, Guillermo: “Salpicando la tela del agua”, en *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, p. 37).

26. In the importance of *collage* in the plastic universe of modernity see CIRLOT, L. *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona, Ariel, p. 5: “To take any object from the artist’s everyday life, inserting it in a painting or a three-dimensional piece, implies an utter re-evaluation of art itself”.

27. GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op.cit.*, p. 80.

28. MADERUELO, Javier. “Afirmación de otra coherencia en la pintura”, in *José Manuel Ciria*. Galerías Delpasaje, Valladolid, and Ad Hoc. Vigo, 1993, p. 4.

29. BAUDRILLARD, Jean: *La transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 23.

30. CIRIA, José Manuel. “Sobre Mnemosyne y lo efímero”, en *José Manuel Ciria: Mnemosyne*. Madrid, 1995, p. 17.

31. *Ibid.*.

32. LOGROÑO, Manuel. “Mnemosyne: la memoria del arte”, en *José Manuel Ciria: Mnemosyne*. Madrid, 1995, p. 25.

33. Guillermo Solana has stated in this sense: “If these paintings show a process of personal remembrance, they do so inversely, deliberately throwing different times into confusion, mixing what comes before with what comes after, using flashbacks to bring the remotest past to the present, always altering the successive order of events”. (SOLANA, G. “Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria” in *José Manuel Ciria. Mask of the Glance (Paintings)*. *Journey to the past. Experence and Memory (Photoghahies)*. Galería Athena Art, Kortrijk y Galería Wind, Soest, 1998, p. 64).

34. HUICI, Fernando: “Bajo la piel”. Catálogo de la exposición *Adage*. Galería Afinsa. Madrid, enero-febrero, 1992, p. 4.

35. MONTOLIO, Celia. “En el límite y después”, en “Between memory and vision”. Galería Adriana Schmidt, Stuttgart. 1994.

36. MURRIA, Alicia. *Sólo la luz provoca sombras*. “De nuevo, París”. Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1995.

37. “The erasing in this last work of the initial image –presumably appropriated from Jonathan Lasker-, substituted by the unfolding of his own original, symbolizes a commitment to independence and even a conviction of being pictorially superior, personally as well as within the cultural Eropean space Ciria aims to interpret, regarding the notorious publicity of North American painting, represented in this case by the prominent artist Lasker”. (GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER, M. *Op.cit.*, p. 179).

38. CIRIA, J.M.: “El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, en *El tiempo detenido*. Madrid, 1996, p. 28.

39. “We may perceive in the mask, initially, its hiding or revealing nature; looking through it, we may perceive the tensing and distending structure conforming language itself”. (*Ibid.*, p. 27).

40. *Ibid.*, p. 30.

41. FOSTER, H. “Polémicas (post) modernas”, en PICÓ, J. (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 249-262.

42. Photographed by the artist itself and included in the catalogue of the exhibition *El tiempo detenido*, Madrid, 1996, p.11.

43. I have consciously used in this text the term “research” because Ciria treats in a systematic way the diverse problems compounding his pictorial discourse, reasoning in a not necessarily lineal way but always in view of an experimental starting point. Ultimately, all his reasoning comes together in the pages of the same theoretical-practical volume.

44. As stated in REPLINGER, M. “Cuaderno de memoria” en *José Manuel Ciria. Manifiesto / Carmina Burana*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998, pp. 6 y 7.

45 CASTRO FLÓREZ, F.: “Estuans interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria”, en *José Manuel Ciria. Manifiesto / Carmina Burana*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998, p. 61.

46. BONET, J.M.: “Pintura, en singular”, en *José Manuel Ciria. Manifiesto / Carmina Burana*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998, p. 10.

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

48. *Ibid.*, p. 55.

49. ABAD VIDAL, J.C.: *Pintura sin héroe*. Tf. Editores, Madrid, 2003, p. 120.

50. CIRIA, J.M.: *Glance reducer (Compartmentalizations)*, Athenea Art Gallery, Kortrijk, 2000, p. 76.

51. CERECEDA, Miguel.: “Ciria sobre papel”, en *José Manuel Ciria. Compartimentaciones. Obra sobre papel*. Galería Estiarte, Madrid, 2001, p. 5.

52. DUCHAMP, Marcel: *Le processus créatif*, L’Échoppe, Paris 1987.

53. ECO, Umberto: *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1965, y “El problema de la obra abierta” en *La definición del arte*, Martínez Roca, Libros universitarios y profesionales, Barcelona, 1970.

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

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

56. Not taking into account the exhibitions where these pieces were shown along with other series, the following are the exhibitions dedicated exclusively to the “Liquid Gloss” series: “Glosa líquida”, Bores & Mallo Gallery, Cáceres, November-December, 2000; “Viaje a los lagos”, Dasto Art Centre, Oviedo, February-March, 2001; “Después de la lluvia”, Pablo Serrano Museum, Zaragoza, May-June 2001; “Eyes & Tears”, Herzliya Contemporary Art Museum, Tel Aviv, March-May 2002; “Ecos del simulacro”, Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona, April-May, 2002 and “De profundis clamo ad te aqua”, Asturias Fine Arts Museum, Oviedo, March-April 2003, as well as the one indicated in the following note.

57. CIRIA, J.M.: “Ideas residuales ante el espejo”, in *Entre orden y caos*. Givatayim Theatre-Museum, Tel Aviv, October-December 2001, p. 9.

58. BACHELARD, Gaston: *La intuición del instante*, Ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1973, p. 115.

59. REPLINGER, M.: “Glosa líquida”, en *De profundis clamo ad te aqua*, Asturias Fine Arts Museum, March-April 2003, p. 10.

60. ABAD VIDAL, J.C.: “Los inestables cimientos. Notas a una nueva serie de Ciria”, in *José Manuel Ciria. Viaje a los lagos*. Dasto Art Centre, Oviedo, February-March 2001, p. 20.

61. REPLINGER, M.: “Glosa líquida”, *Op. cit.*, p. 54.

62. CIRIA, J.M.: “Postimetrías de *Glosa líquida* y el caballo de Protógenes”, in *José María Ciria. El parque en la oscuridad*. Manuel Ojeda Gallery, Las Palmas de Gran Canaria, November-December 2003. p. 37.

63. *Ibidem*.

64. “As photography made its way in plastic art, the possibility of hybridization, of mixture and merging, developed *ad infinitum* by post-modernity, also arose, the contamination of the *means* which certainly constitutes one of the chief determinations of contemporary art”. (BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 43).

65. SOLANA, Guillermo: “Marsias o el cuerpo desollado de la pintura”, in *José Manuel Ciria. Visiones inmanentes*. Rekalde Gallery, Bilbao, diciembre 2001-enero 2002, p. 23.

66. In Baudrillard’s words, “Reality is not erased in favour of the imaginary; it is erased in favour of hyperreality. More real than reality, like simulation” (BAUDRILLARD, Jean: *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 9).

67. What does the title add to the work?, wonders Anthony Julius. “It tells the spectator in a not too neutral way that the work is an image of Christ immersed in urine. And it suggests without stating it, that it is the artist’s urine. It also suggests, inevitably, that the work is the result of an irreverent act; it is a joke on the subject as well as on the spectator. The image commands reverence; the title mocks us for gullibly offering it”. (JULIUS, A.: *Transgresiones. El arte como provocación*. Ed. Destino, Barcelona, 2002, p. 16).

68. NAVARRO, Mariano: “Pollock y las moscas”, in *Ciria. Memento Somniare*. Pedro Peña Art Gallery, Marbella, July-August 2003.

69. MARCHÁN FIZ, Simón: “La *Fuente* y la transfiguración artística de los objetos”, in *Arte y Parte*, nº 29, Santander, October-November 2000.

70. “What is true of Duchamp’s work can also be applied to all art occurring after him” (KOSUTH, J.: “Arte y filosofía” (1968), in BATTCKOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte*, Barcelona, G. Gili, 1977, p. 67.

71. REPLINGER, M.: “Glosa líquida”, *Op. cit.*, p. 10.

72. Ciria’s interest in Yves Klein was to merge later in his series of photographs “Odalisques” (“Odaliscas”), contemporary to the piece we are now discussing where his *anthropometrics* (*antropometrias*) are suggestively evoked.

73. Señalado por REPLINGER, M.: “Glosa líquida”, *Op. cit.*, p. 16.

74. *Ibidem*, p. 15.

75. NUÑO DE LA ROSA, Pedro: “Yo he trazado en el muro de tela una ventana”, en *Teatro del Minotauro*, Alicante, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana and CAM, 2003, p. 167.

76. LÉPICOUCHÉ, Michel Hubert: “El nacimiento de Délos o el milagro del agua: la abstracción épica de José Manuel Ciria”, en *José Manuel Ciria. Espace et lumière*. Estrasburgo, Artim Galería, 2000, p. 24.

77. Statement in *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Barcelona, Galería Bach Quatre, november-december 2005, pp. 95-96.

78. Statement by José Manuel Ciria in SOLANA, Guillermo: “Salpicando la tela del agua”, in *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, pp. 29-30.

79. RUBIO NOMBLOT, Javier: “Una aproximación documental al ciclo Glosa líquida (2000-2003) basada en el uso impropio de la analogía y la reinención del zigurat”, en *José Manuel Ciria. El parque en la oscuridad*. Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, noviembre-diciembre, 2003, p. 10.

80. It is interesting in this sense to confront our reflections –on the measured organization of a solid composition in *Lovers I*– with an event told by the artist himself an impulse (to step on the canvas) was redirected in order to lend stability to the composition: “That day I was lifting up a work from the floor after it had dried. As I set it straight the composition clearly leaned towards the left. I let it fall again upon the floor and with my foot I smudged with paint the right-side corner, some 30 cm. away from the top. I repeated the gesture one or two times. Once it had become a stain and no trace of the footprints was left, I lifted up the work and everything suddenly fell into place. The composition was perfect”. (“Conversation between Juan Estefa Freire and José Manuel Ciria, in *Limbos de Fénix. Op. cit.*, p. 96.

81. *Ibid.*, p. 88.

82. CIRIA, J.M.: “Nueva York, estados de ánimo, el momento figurativo, Malevich y Zuloaga”, en *Ciria. El dueño del tiempo*. Pedro Peña Art Gallery, Marbella, August -October 2006, p. 5.

83. TÀPIES, Antoni: “La otra pintura”, en *Cuadernos Hispano-Americanos*, nº 70, Madrid, octubre, 1955.

84. STACHELHAUS, Heiner: *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico*. Ed. Parsifal, Barcelona, 1991, p. 195.

85. “Malevich!, my very dear Malevich, so many times visited; you ask me to pay new homage to your thought and singularity, maybe the last and final homage” (CIRIA, J.M.: “Nueva York, estados de ánimo, ...” *Op.cit.*, p. 10).

86. MARCADÉ, Jean-Claude: *Kasimir Malevich*. Foundation Caixa Catalunya, Barcelona, March-June 2006. p. 239.

87. PAZ, Marga: “Los años treinta. El tiempo amenazador”, en *Arte y Parte*, nr. 8, April-May 1997, Santander, p. 34.

88. On Malevich’s revision of the art of the icon, see DUBORGEL, Bruno. *Malevitch. La question de l’icône*. Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1997. The painter, we should bear it in mind, already termed his *Black Square over White* “a bare icon of our times”.

89. CIRIA, J.M.: “Nueva York, estados de ánimo, ...” *Op.cit.*, p. 17.

90. *Ibid.*, p. 55.



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

Edición al cuidado de
Gabriel Villalba

Texto
Carlos Delgado

Fotografía
José F. Lorén
Paolo Cipollina
José Manuel Ciria

Diseño gráfico
Javier G. del Olmo

Compaginación
Angélica Sancho Moreno

Traducción
Soledad Muñoz Bayo
Isabel Urzaiz

Fotomecánica e impresión
ARG impresores

Encuadernación
José Luis Sanz

Dep. legal: M-17.848-2007

■ EL TRABAJO DE LA
MANO DEL HOMBRE
SE DEBE PERCIBIR,
PRECISAMENTE, EN
EL TEMBLOR Y EN LA
DEFORMACIÓN DE
LOS BORDES DEL
CUADRÁNGULO ■

KASIMIR MALEVICH (1878-1935)

Verano 2006 / Primavera 2007

En el mes de julio, nos entrevistamos con
José Manuel Ciria
con motivo de estudiar el proyecto de una publicación
sobre su trayectoria pictórica.
Mientras, se fué confeccionando el texto literario que acompaña la edición de este libro:

"Recorrer la pintura"

Más tarde se abordó la configuración de la maqueta,
con pautado tipográfico múltiple, en cuadrángulos,
para encajar mejor las reproducciones de las obras del artista, aquí seleccionadas,
y ser fieles, con este estilo, al espíritu malevicheano.
Al comienzo del año, con un enorme agradecimiento a Álex (Alejandro Sáez) se ha compaginado el libro
y, en los albores del mes de abril,
visado todo y con la aquiescencia del artista,
desde su estudio neoyorquino en La Guardia Place,
lo entregamos a la imprenta
para su impresión y encuadernación
en formato cuadrangular.



LAVS MALEVICH



Carlos Delgado

(Madrid, 1979)

Licenciado
en Historia del Arte,
profesor y crítico de Arte.
Ha dirigido y participado
como docente en diferentes
cursos, seminarios
y congresos
de ámbito nacional.
Desde 2002, trabaja
en el semanario
El Punto de las Artes
y es colaborador habitual
en diversas publicaciones
periódicas y revistas
especializadas.
Es autor, en colaboración,
de *Quién y porqué. Anales
de las Artes plásticas
en el siglo XXI* (2002).

(Foto Kepha Borde)

La solarización fotográfica de la portada
y de las págs. 270 y 271 se ha realizado utilizando
una fotografía de Javier Salas



un inicio que comenzó mucho antes
negro y rojo. modulaciones expresivas
hombres, manos, formas orgánicas y signos
artistas atrapados
la consolidación de la imagen abstracta
primeras variaciones: serie "europa"
objetos y sombras
esta luz es de paso y es mortal
un tenso diálogo entre el gesto y el orden
máscaras de la mirada
la batalla se intensifica
nuevos campos visuales
la dificultad del significado
de la geometría como material onírico
malevich en manhattan
la guardia place