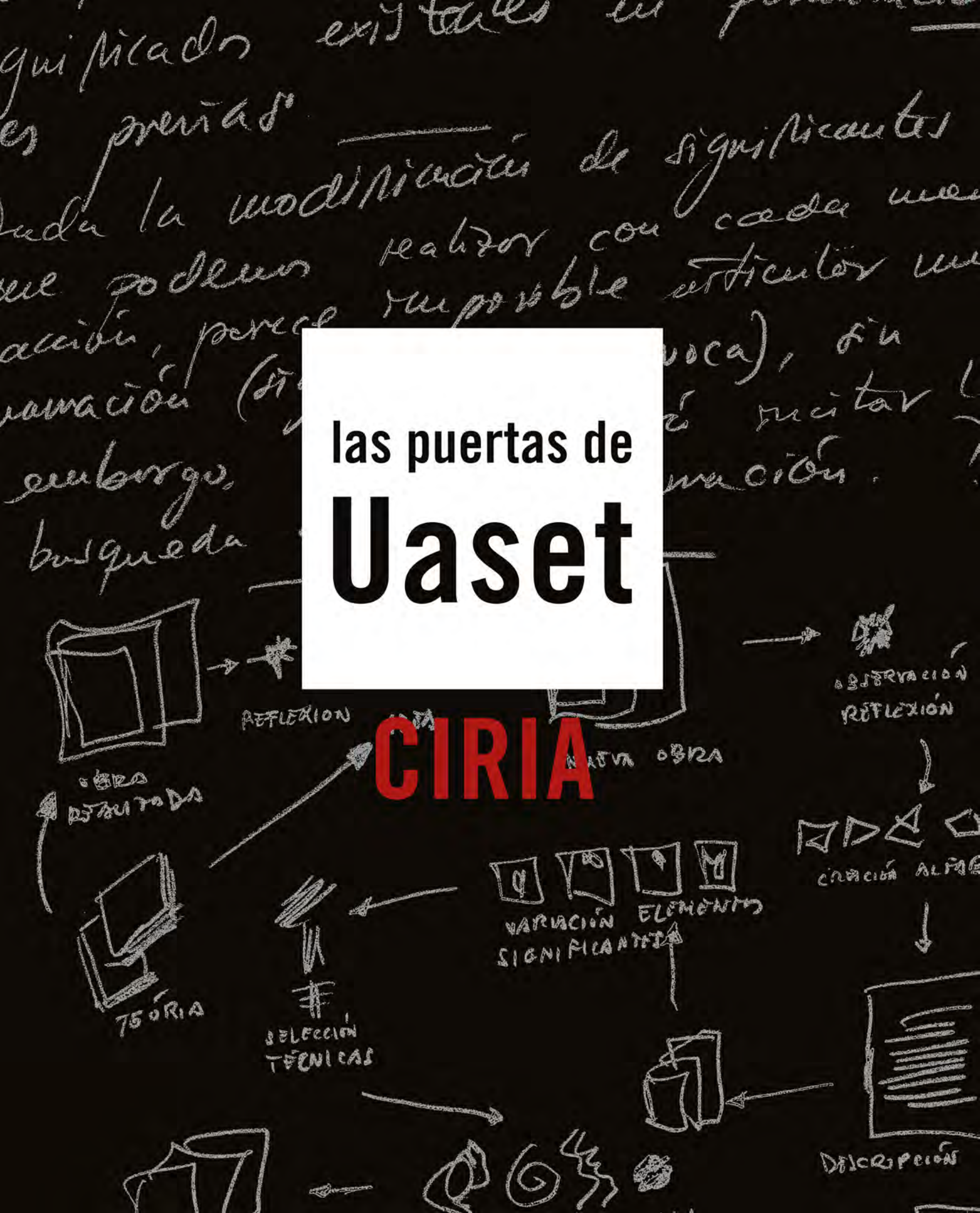


las puertas de
Uaset

CIRIA



A(R1)VS A(R1)VI A(R1)OS A(R1)OI A(R1)ZS A(R1)ZI
A(R2)VS A(R2)VI A(R2)OS A(R2)OI A(R2)ZS A(R2)ZI
A(R3)VS A(R3)VI A(R3)OS A(R3)OI A(R3)ZS A(R3)ZI

NVS NVI NOS NOI NZS NZI
OVS OVI OOS OOI OZS OZI

Para terminar hibridando tres series:

M(N1)VQ M(N1)VU M(N1)VE M(N1)OQ M(N1)OU M(N1)OE M(N1)ZQ M(N1)ZU M(N1)ZE
M(N2)VQ M(N2)VU M(N2)VE M(N2)OQ M(N2)OU M(N2)OE M(N2)ZQ M(N2)ZU M(N2)ZE
M(N3)VQ M(N3)VU M(N3)VE M(N3)OQ M(N3)OU M(N3)OE M(N3)ZQ M(N3)ZU M(N3)ZE
M(NX)VQ M(NX)VU M(NX)VE M(NX)OQ M(NX)OU M(NX)OE M(NX)ZQ M(NX)ZU M(NX)ZE

A(R1)VQ A(R1)VU A(R1)VE A(R1)OQ A(R1)OU A(R1)OE A(R1)ZQ A(R1)ZU A(R1)ZE
A(R2)VQ A(R2)VU A(R2)VE A(R2)OQ A(R2)OU A(R2)OE A(R2)ZQ A(R2)ZU A(R2)ZE
A(R3)VQ A(R3)VU A(R3)VE A(R3)OQ A(R3)OU A(R3)OE A(R3)ZQ A(R3)ZU A(R3)ZE

NVQ NVU NVE NOQ NOU NOE NZQ NZU NZE
OVQ OVU OVE OQO OOU OOE OZQ OZU OZE

En una observación simple, somos capaces de percibir que al cruzar todas estas tipologías con una sola de las 21 Técnicas de Azar Controlado que disponemos, así como cualquiera de las 21 posibilidades en el apartado de Compartimentaciones, obtenemos un total de 68.796 formulaciones tipológicas experimentales. Si pretendemos saber cuantas formulaciones, podríamos obtener si de estas dos últimas parcelas experimentásemos con dos, o tres, o cuatro... elementos, en sus combinaciones con las 156 tipologías descritas en los tres últimos cuadros, resultaría prácticamente incalculable.

Por tanto, vemos que el desarrollo planteado de forma germinal en el Cuaderno de Notas 1990 y, que terminaría conformando la formulación de lo que después llegaría a denominarse como A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática), resultó ser un perfecto método o “mecanismo” de dictar posibilidades formales para el desarrollo de una práctica y experimentación pictórica.



$$Cm.n \times Pn = Vm.n. \gg Cm.n = Vm.n/Pn = (m!/(m-n)!)/n = m!/n! \times (m-n)! = m/n$$

las puertas de
Uaset

CIRIA

5 dic. 2014 • 1 feb. 2015

Tabacalera Promoción del Arte



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE

Edición 2015



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© José Manuel Ciria, VEGAP, Madrid, 2014

© De los textos y fotografías, sus autores

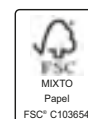
NIPO: 030-15-001-0

ISBN: 978-84-8181-590-0

Depósito legal: M-34757-2014

Imprime: La Imprenta CG

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).



Las puertas de Uaset, exposición organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, plantea un diálogo directo entre la pintura y el emblemático espacio de Tabacalera Promoción del Arte. Y lo hace a través del trabajo de José Manuel Ciria, artista que ha desarrollado uno de los discursos más complejos y sugerentes de la pintura española actual.

Desde que en 1984 realizara su primera muestra individual en la galería parisina La Ferrière, Ciria ha trazado un recorrido jalonado por numerosas exposiciones y premios. En los últimos años, su figura ha adquirido una amplia proyección internacional a través de sus muestras individuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya en Tel Aviv, Israel (2002), Museo Estatal Galería Tretyakov en Moscú, Rusia (2004), Museo Nacional de Polonia, Varsovia (2004), Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas, México (2005), Kunsthalle Museo Centro de Arte PasquArt en Berna, Suiza (2005), Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán en Mérida, México (2006), Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina (2007), Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile (2009) y Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Bucarest, Rumanía (2012), entre otros muchos espacios museísticos.

A lo largo de su trayectoria, Ciria ha creado un fabuloso cuerpo de obras que, estructurado en series, busca seguir indagando en las posibilidades de la pintura. Para ello, ha trabajado con la geometría, con las técnicas de azar controlado, con numerosos soportes y con múltiples registros iconográficos. Al mismo tiempo, ha asumido el tiempo, la memoria y la experiencia como núcleos temáticos de su trabajo. El resultado no se presta a una lectura fácil, no es inmediato en su entendimiento, y es precisamente en esa riqueza misteriosa donde radica parte de la excepcionalidad de su obra. Al mismo tiempo, su aproximación a la pintura como un campo de reflexión acotado con límites siempre móviles, donde el proceso creativo siempre activa interrogantes sobre sí mismo, ha determinado una polivalencia difícil de encajar en una u otra tendencia grupal.

Las puertas de Uaset es una muestra que quiere desvelar los principales ejes que, bien desde la evidencia o bien desde la sutileza, constituyen la urdimbre que unifica la poética de Ciria. Definido habitualmente como autor de una personal síntesis entre las dos líneas de fuerza de la abstracción histórica –la gestual y la geométrica–, en esta exposición se ha planteado un análisis transversal que se organiza en torno al proceso de configuración teórica de sus obras y su posterior materialización. El comisario de la exposición, Carlos Delgado Mayordomo, ha seleccionado pinturas procedentes de tres series emblemáticas dentro de la producción de Ciria (Máscaras de la Mirada, Sueños Construidos y Memoria Abstracta) a través de las cuales podemos descubrir verdaderas taxonomías de las formas la abstracción. La segunda parte de la muestra se centra en la actual serie *The London Boxes* y nos descubre una compleja derivada, resultado de sus últimas investigaciones, que incluye la posibilidad figurativa y la repetición modular.

En definitiva, *Las puertas de Uaset* es una oportunidad excepcional para descubrir el sentido global del trabajo de uno de nuestros artistas más internacionales pero también para volver a pensar la pintura como un vigoroso escenario en el desarrollo del arte actual.

EXPOSICIÓN

CIRIA. LAS PUERTAS DE UASET

Organiza

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
y de Archivos y Bibliotecas
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes

Comisariado

Carlos Delgado Mayordomo

Coordinación

Mariflor Sanz

Diseño gráfico

Javier Remedios

Montaje expositivo

Castellanos B-M

Iluminación

Intervento

Transporte

Sit

Seguro

Stai – Aon Arte

Comunicación

Conchita Sánchez
Paloma Ballesteros

CATÁLOGO

Diseño y maquetación

RemediosCreativos

Autores de los artículos

Carlos Delgado
José Manuel Ciria

Fotografías

Pedro Martínez de Albornoz
José Manuel Ciria
Javier Remedios
Maj Lindström

Traducción

Justin Peterson

Nuestro más profundo agradecimiento a Begoña Torres, Mariflor Sanz, Guillermo González, Mercedes Piera, Esther Esteban, Javier Remedios, Kino Verdú, José Manuel Landeira, Luis Moro, Cristina Ortega, Marta Arrieta, Eduardo Sourrouille y a todo el equipo de Castellanos, especialmente a Jesús.

ÍNDICE

Pág.

LAS PUERTAS DE UASET

Carlos Delgado Mayordomo

TERRITORIOS	11
Madrid	12
Nueva York	15
Berlín	18
Londres	20
LA CIUDAD DE LAS 100 PUERTAS	26
¿Una exposición de pintura?	37
Memoria Abstracta	46
El uso de la palabra	52
Sueños Construidos	57
The London Boxes	70
Otros itinerarios	88

POSIBLES ANOMALÍAS: PAUTAS DE ACERCAMIENTO

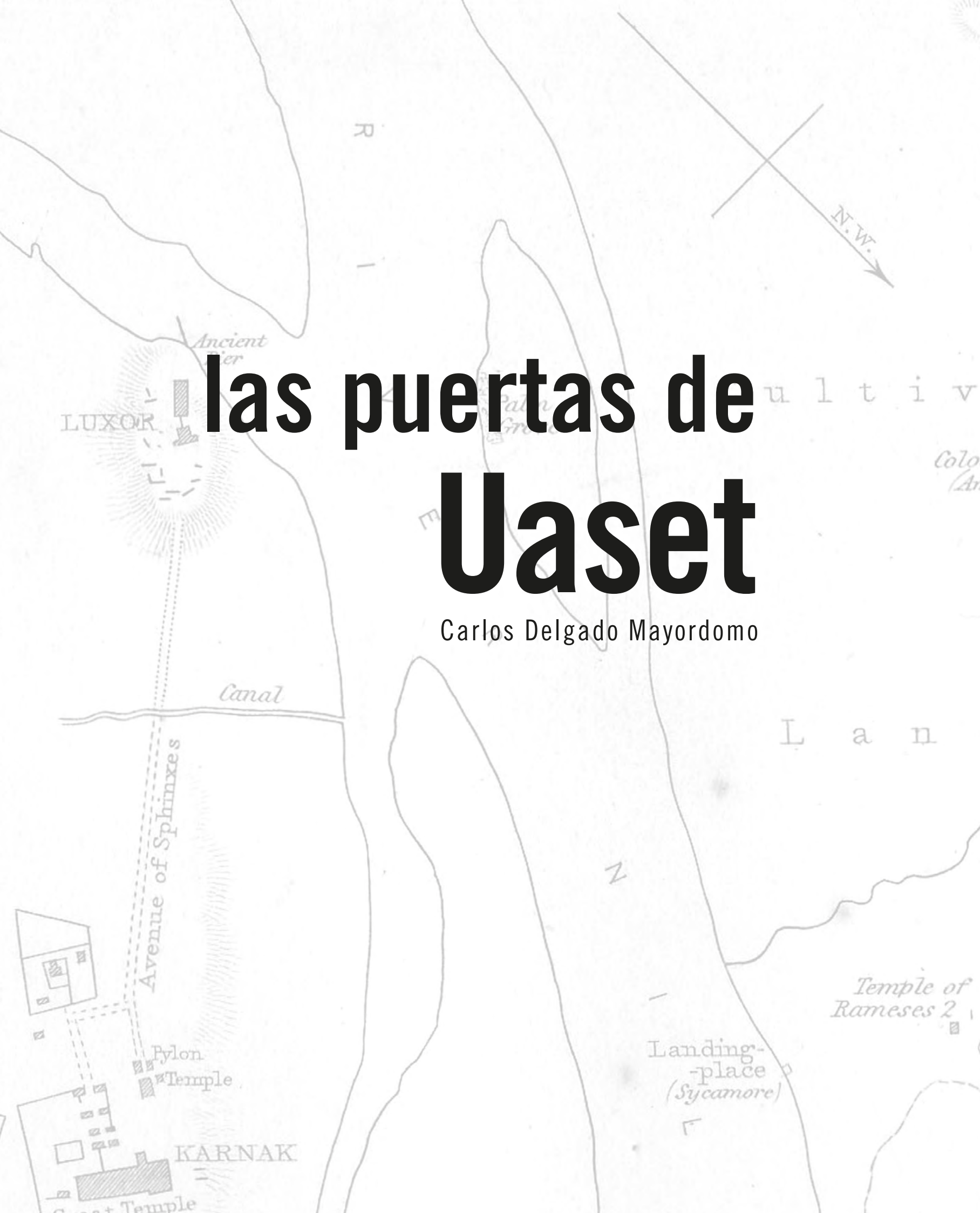
José Manuel Ciria

PRIMERA PARTE	94
ENTREACTO	109
Narración I (Procedencia)	109
Narración II (Una versión que pudiera haber conducido al mismo destino)	111
SEGUNDA PARTE	113

PRODUCCIÓN 2013-2014	127
-----------------------------------	-----

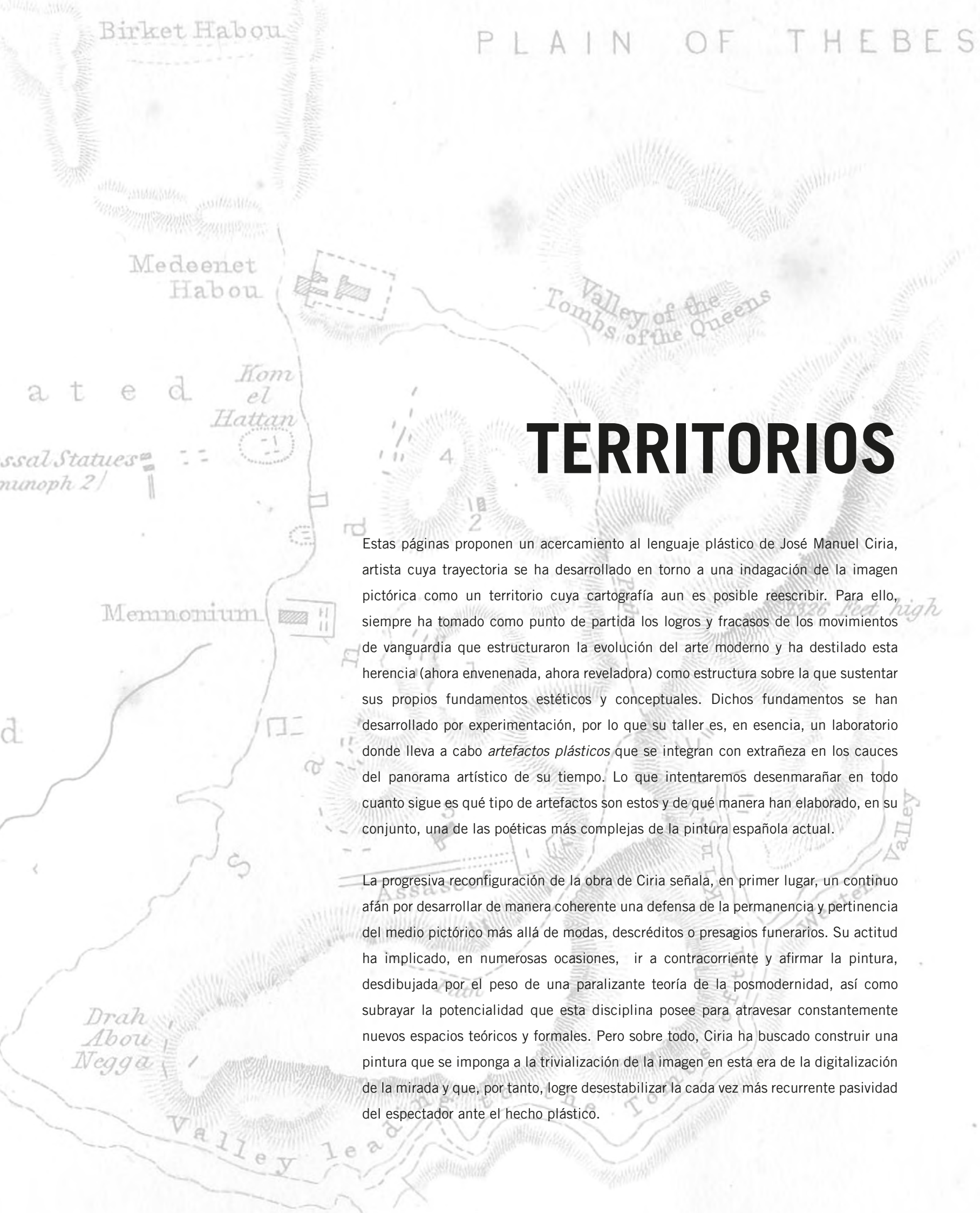
ENGLISH ESSAYS	141
-----------------------------	-----

CURRICULUM VITAE	177
-------------------------------	-----



las puertas de Uaset

Carlos Delgado Mayordomo



PLAIN OF THEBES

TERRITORIOS

Estas páginas proponen un acercamiento al lenguaje plástico de José Manuel Ciria, artista cuya trayectoria se ha desarrollado en torno a una indagación de la imagen pictórica como un territorio cuya cartografía aun es posible reescribir. Para ello, siempre ha tomado como punto de partida los logros y fracasos de los movimientos de vanguardia que estructuraron la evolución del arte moderno y ha destilado esta herencia (ahora envenenada, ahora reveladora) como estructura sobre la que sustentar sus propios fundamentos estéticos y conceptuales. Dichos fundamentos se han desarrollado por experimentación, por lo que su taller es, en esencia, un laboratorio donde lleva a cabo *artefactos plásticos* que se integran con extrañeza en los cauces del panorama artístico de su tiempo. Lo que intentaremos desenmarañar en todo cuanto sigue es qué tipo de artefactos son estos y de qué manera han elaborado, en su conjunto, una de las poéticas más complejas de la pintura española actual.

La progresiva reconfiguración de la obra de Ciria señala, en primer lugar, un continuo afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio pictórico más allá de modas, descréditos o presagios funerarios. Su actitud ha implicado, en numerosas ocasiones, ir a contracorriente y afirmar la pintura, desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la posmodernidad, así como subrayar la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios teóricos y formales. Pero sobre todo, Ciria ha buscado construir una pintura que se imponga a la trivialización de la imagen en esta era de la digitalización de la mirada y que, por tanto, logre desestabilizar la cada vez más recurrente pasividad del espectador ante el hecho plástico.



Madrid

Nacido en Manchester en 1960, Ciria inicia en el Madrid de los años setenta un proceso de formación donde combina el aprendizaje académico con la exploración personal de los criterios del vanguardismo histórico. Será a principios de la década de los ochenta cuando comience a establecer una condición más severa para su pintura, estructurada ahora en series y, desde un punto de vista formal, en conexión directa con el neoexpresionismo figurativo que se impuso entonces como tendencia internacional privilegiada. Sin embargo, pronto se alejará de un vocabulario formal dirigido por las modas y, ya en los primeros años de la década de los noventa, buscará distintas opciones para empezar a elaborar un discurso propio. La diversidad en la expresión plástica de Ciria en este momento de su producción ha sido analizada como una *profunda crisis de sus imágenes*¹ en los momentos previos a la definición de una primera resolución orientada hacia lo abstracto.

Algunos de los cuadros que conformaban la serie “Hombres, manos, formas orgánicas y signos” (1989-1990) pueden ser considerados como el inicio de un trayecto que pronto se verá complementado por una *plataforma teórica* que comenzará a desarrollar a modo de cuaderno de notas. A través de la plasmación escrita de su pensamiento tratará de dilucidar 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 desarrollen 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 pintura².

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

A través de este cuaderno de notas, Ciria reflexionó extensamente 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 (y que el artista denominará “combinatoria”) constituirán la base conceptual que conformará la producción posterior del artista. Ahora bien, recorrer la trayectoria que siguió tras el descubrimiento de un modo propio de entender la imagen abstracta es adentrarnos en un espacio con senderos que se bifurcan y se vuelven a encontrar. Tras la *liberación del significante* que supuso su llegada a la abstracción, Ciria estructuró en grupos y subgrupos las áreas analíticas de su proceso plástico anticipando de este modo un número elevado de puertas de entrada. También desarrolló exploraciones transversales como la idea de lo efímero (serie Mnemosyne, de 1994) y sus consecuencias en la memoria; dialogó de manera directa con la tradición clásica (serie El Tiempo Detenido, de 1996); replanteó códigos visuales del género del paisaje (serie Monfragüe, 2000); pero, sobre todo, operó a través de un pulso constante entre la disposición geométrica *versus* la irrupción accidentada de la mancha.

1 “El decisivo programa teórico de reflexiones tipológicas sobre las potencialidades de la plástica de nuestro pintor se gestó sin embargo en un 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. *José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea*. Tf editores, Madrid, 1998, p. 90.

2 El cuaderno ha sido reeditado en varios catálogos del artista: *José Manuel Ciria. Paisajes binarios*, Galería Fernando Silió, Santander, 2003, pp. 77-120; *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix*. Galería Bach Quatre. Barcelona, 2005, pp.141-184; *Ciria. Beyond*. Monasterio de Prado, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010, pp. 49-97.

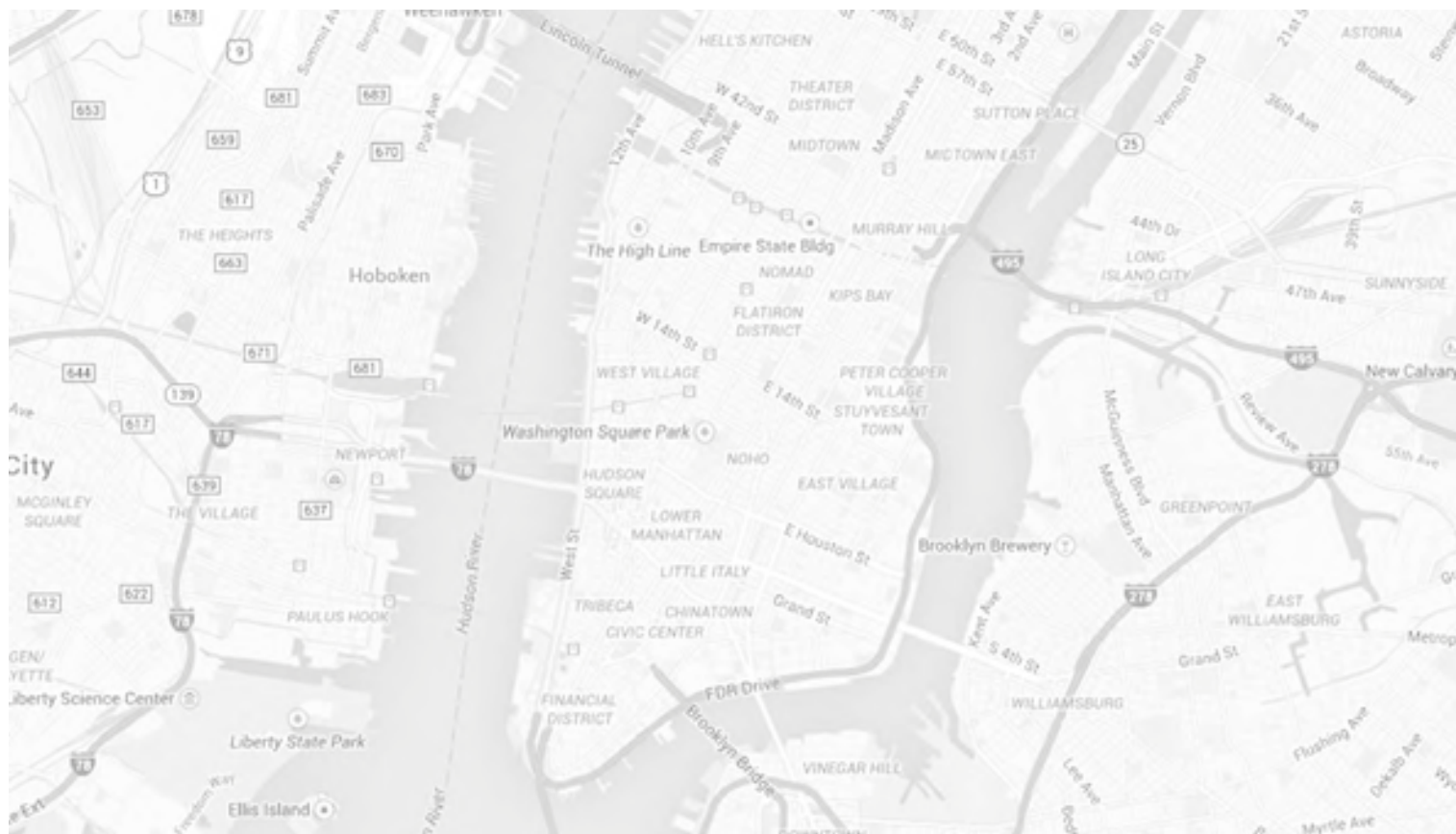
Hasta la exposición *Gesto y Orden* (1994) en el Palacio de Velázquez de Madrid, la geometría se superponía a las manchas gestuales. En aquellas nuevas piezas culminaba el artista una primera investigación donde el vaciado simbólico de la imagen fue abriendo el camino hacia una progresiva liberalización del gesto. De este modo, con la serie Máscaras de la Mirada, iniciada ese mismo año y sobre la que volveremos de manera recurrente a lo largo del texto, las manchas pasarán a ocupar el primer plano y la retícula lineal se convertirá en fondo, siempre a través de resoluciones planteadas por la lógica de la combinatoria dispositiva.

Si bien esta importante línea de actuación no define la totalidad de intereses de su obra, en esta época las obras mayores, las más innovadoras, son precisamente las que ponen al límite las posibilidades dialécticas de la mancha y la geometría. En este sentido, su serie Máscaras de la Mirada se puede definir como una calzada central que aún hoy sigue avanzando con el impulso de la experimentación constante. Es, además, el arranque de una producción 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:

Recorre 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?³

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. Esta tensión, regulada a través de la condición inasimilable de los constituyentes de la mancha –aceite, ácido y agua– y las múltiples dicciones que conseguirá imponer a la geometría, trazarán muy diversos niveles de intensidad expresiva en las series Manifiesto (1998) o Carmina Burana (1998). Y ya, en los primeros años del nuevo siglo, las series Compartimentaciones (1999-2000), Cabezas de Rorschach I (2000), Glosa Líquida (2000-2003), Dauphing Paintings (2001), Venus Geométrica (2002-2003), Sueños Construidos (2000-2006) u Horda Geométrica (2005) culminarán esta investigación en toda su amplitud hasta que, de nuevo, vuelva a ser retomada al final de su etapa neoyorquina.

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



Nueva York

Comentábamos al principio de este escrito que Ciria toma como punto de partida para su poética los logros y fracasos de los movimientos de vanguardia que estructuraron la evolución del arte moderno. Ahora bien, frente a los gestos de la neovanguardia que se convirtieron en una repetición institucionalizada bajo el pretexto de sus innumerables reediciones, Ciria siempre ha buscado instrumentalizar una propuesta capaz de esquivar lo decorativo y lo banal con la intención de ofrecer muy diversos interrogantes sobre las posibilidades actuales de lo pictórico. Esta búsqueda de una madurez no ahogada en una domesticación de su propio estilo es lo que le llevará, a finales del año 2005, a instalarse en Nueva York para repensar las claves de su discurso, estrategia coherente con un artista que siempre ha trabajado dentro de un espacio personal en movimiento y afianzando un discurso que integra de manera sinérgica los distintos contextos que habita.

Frente a la idea del artista migrante, constituido como una otredad que trabaja en un territorio ajeno, o el cliché del viajero global, desligado de la especificidad de territorio, Ciria pertenece a ese grupo de creadores que ha sabido convertirse en un sujeto de acción en el nuevo espacio al que accede. Antes de su traslado a Nueva York, a Ciria le había interesado aquella vanguardia americana que entendió la pintura como “lugar para un acontecimiento”, tal y como señalara Harold Rosenberg al respecto de los pintores de acción neoyorquinos. Pero ahora, su presencia física en esta ciudad significa desligarse del peso de esta herencia y apostar por el enfriamiento de su pintura, lo que se traducirá en un atemperar los códigos expresionistas de su producción de los años noventa. Pero sobre todo, Nueva York sirve como espacio de reflexión para *repensar* su pintura y alterar aquellos valores que, con indiscutible éxito, había desarrollado en la década anterior. Este arriesgado gesto fue realizado a través de una conciencia plena: “no quería volver a pintar más obra en la línea de la abstracción gestual previa a Nueva York”⁴.

Los primeros tanteos de Ciria hacia un nuevo lenguaje apuntarán hacia una exploración figurativa traducida en la condensación de la mancha gestual, libre y expansiva, dentro de una estructura visual delimitada por la línea de contorno. Sus primeras experiencias a este respecto conformarán la serie denominada Post-Supremática (2005), en la que el artista empezará a elaborar rostros sin identidad, cuerpos sin carne, figuras de gestos congelados y aspecto hierático. La evolución lógica a partir de este punto va a ser tanto de continuidad como de ruptura. Continuidad porque en estas primeras obras encontrará una herramienta excepcional para sus trabajos posteriores: el dibujo como estructura compositiva. Ruptura porque aquellas primeras figuras se irán modulando hasta posibilitar un territorio de libertad iconográfica, con formas que pronto dejarán de estar reguladas por la lógica del cuerpo.

Este tránsito es el origen de la que sin duda es una de las etapas más prolíficas dentro de la trayectoria de Ciria, jalonada por el amplio conjunto de La Guardia Place (2006-2008). A partir de la reflexión del artista sobre el dibujo nacerán, dentro de esta misma serie, familias de diversa intensidad referencial; en todos los casos, es posible intuir la presencia de una morfología fragmentada donde se restituyen realidades que siempre se encuentran alejadas de una interpretación descriptiva. El dibujo que estructura las obras de esta nueva serie recoge en su interior una materia palpitante y a la vez petrificada; acaba por concebirse como germen de un signo icónico que, en sus múltiples matices, es devorado como registro legible. Al mismo tiempo, es el único resorte que posee el motivo frente a la amenaza de su desaparición: si el dibujo no existiera, la mancha se expandiría en un proceso azaroso que posiblemente tendría mucho que ver con la producción abstracta anterior de Ciria. Y sin embargo, no debemos entender este dibujo como una mera demarcación para la mancha: la línea se convierte en herramienta estructural y compositiva de la imagen, define nuevas iconografías y abre la posibilidad de la regulación y la repetición modular.

Ya dentro de las exploraciones temáticas y formales que acoge La Guardia Place, la máscara había sido directamente enunciada en diversas obras donde la dimensión del *disegno* se concretaba en una simple estructura ovalada frente a la iconografía proteica, libre y expansiva que predominaba en el conjunto de la serie. Este elemento iconográfico será, junto a un nuevo sentido del color –fluido, plano, accidentado–, lo que determinará la senda a transitar en sus nuevas creaciones pertenecientes a la serie Schandenmaske (2008). La raíz experimental modular sufrirá posteriormente diversas alteraciones, desde la descomposición a través de la función activa del vacío en su serie Desocupaciones (2008) hasta la expresividad engañosamente *naïf* de la serie Doodles (2008).

4 CIRIA, J. M. “Volver”. *Búsquedas en Nueva York*. Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, pp. 44-45.

Pero tal vez, el giro más imprevisto de todos los llevados a cabo durante su periodo neoyorquino llegará con Cabezas de Rorschach III, conjunto iniciado en 2009, donde Ciria apuesta por rostros sobredimensionados en su escala, caras convertidas en campos de combate donde se establecen contrapuntos lumínicos y distorsiones cromáticas, poderosos primeros planos que apelan a un crudo diálogo con el espectador. Pero, en cualquier caso, retratos, sin más derivas conceptuales ni exploraciones formales que las que se generan desde el deseo de convertir a la pintura en un fascinante ejercicio plástico.

La ambigüedad que plantea Ciria entre el retorno de la figura y su persistente transformación antinaturalista, elaborada en el marco de problemas formales de la representación, señala un afán de transgredir o incluso negar constantemente la afirmación física y psicológica del género del retrato. Como un maquillaje dramático, estructurado a fogonazos, los colores usurpan la verosimilitud a la piel de los personajes que integran Cabezas de Rorschach III. Por eso tal vez parece lógico que esta serie, en su fase final, rechazara incluso la carnalidad de lo pictórico para integrar directamente la construcción a través del *collage*. Tal vez fuera esta estrategia la única posible para hablar de un ser humano, el actual, que actúa con nuevos apellidos: escindido, vacío, imprevisto, trascendido, donde el concepto de unicidad parece haber desaparecido definitivamente. Nuevas identidades, intersubjetividades, individuos no delimitados que se inscriben en una nueva era ajena al carácter engañosamente esclarecedor de las denominaciones tradicionales.

El itinerario encadenado a través de distintas series propuesto a lo largo del texto no presenta exactamente una evolución lineal, sin cesuras ni hiatos; al contrario, las consecuencias creativas de la producción de Ciria durante su estancia en Nueva York responden a un discurso dinámico que en ocasiones

se solapa y que resitúa constantemente las claves genéricas de su producción. De este modo, si sus primeras experiencias figurativas durante los años ochenta fueron el impulso hacia su obra abstracta expresionista de la década de los noventa, su investigación acerca del dibujo desarrollada durante su etapa neoyorquina es el germen de un último grupo de trabajo vehiculado nuevamente desde un contundente diálogo entre el gesto y el orden. Me refiero a la serie Memoria Abstracta –iniciada en 2009 y, por tanto, realizada de manera paralela a Cabezas de Roscharch III– donde el artista acentúa los dos extremos de su poética de los años noventa: la mancha, ahora de una expresividad condensada, como un estallido controlado en su expansión; y la retícula, de un rigor infranqueable, serial como un damero y férrea como una máquina que cataloga y distribuye ordenadamente las formas.

Releyendo mis primeros textos acerca de esta serie⁵, escritos al calor del inmediato proceso de producción de la misma, descubro mi insistencia por separar diametralmente los resultados formales de Cabezas de Rorschach III y Memoria Abstracta, señalando el carácter extraño de la una respecto a la otra. En mi actual revisión de este momento de la producción de Ciria encuentro, sin embargo, una vinculación simbólica que supera la lectura meramente formalista que en un primer momento realicé de ambas series. De hecho, más allá de su plasticidad, las manchas que operan dentro de la retícula en Memoria Abstracta pueden ser entendidas como individualidades anónimas, encarceradas en un doloroso orden que castra la diferencia, sometidas a un poder que no es otra cosa que la inmovilidad y la parálisis a través de un mecanismo artificial. Son, por tanto, aquellas cabezas de Rorschach pero ahora desviadas hacia la negación del rostro y la pérdida del reconocimiento. De este modo, el artista convierte cada mancha en una materia entre la vida y la muerte, un estallido sin aliento, solo un símbolo que en el ámbito de la representación se percibe disyunto.

5 DELGADO, C. *Ciria. Five Squares. Series americanas*. Palacio Simeón, Diputación de Orense, 2010.

Berlín



Ubicado dentro de una cartografía global por la idiosincrasia de su trayectoria, el artista ha asumido un fértil posicionamiento diaspórico donde cada espacio vivido funciona como cerradura –de estrategias ya elaboradas en su plenitud– y aldaba –hacia nuevas concepciones plásticas–. Podríamos decir entonces que es en los momentos de tránsito físico, emocional y profesional, cuando el artista establece sus principales laboratorios de ideas y donde predomina un proceso intelectual dialógico que mantiene antiguos imaginarios y nuevas estrategias de posicionamiento.

Ciria ha logrado forjar una trayectoria sólida pero alerta, un discurso en continua tensión y desacomodado que, durante su breve etapa en Berlín, gira en torno a múltiples interrogantes sobre las derivas de su discurso. Como el propio artista me señalaba en conversación:

Habían surgido muchas preguntas a las que necesitaba de una manera u otra dar contestación: ¿Hasta qué punto mi pintura es abstracta? ¿Debo cambiar de códigos y generar nuevas técnicas y lenguajes? ¿Volver a la pureza de la serie Máscaras de la Mirada? ¿Qué resultados ofrecería la organización dispositiva de la serie Memoria Abstracta liberada del férreo fondo compartimentado y geométrico? ¿Cómo juntar la abstracción gestual con el retorno a la línea y la estructura de series como La Guardia Place o Doodles?

Las respuestas a estas preguntas las tenía, por supuesto, el propio artista. Y empezaron a aparecer lentamente desde una opción en apariencia sencilla: utilizar Máscaras de la Mirada y Memoria Abstracta como puntos de partida y extraer la dinámica de la mancha como *lo crudo*, es decir, como base sobre la cual empezar a edificar una nueva imagen. De la primera serie, realizada en los años noventa, extrae la mancha como registro icónico protagonista; de la serie neoyorquina recoge la contundencia plástica hacia la que evolucionó esta misma mancha (su planitud, densidad y contraste) así como el orden compositivo, si bien desaparece el contundente peso de

la estructura geométrica que enmarcaba e individualizaba cada una de las manchas. En resumen, Ciria desmonta el andamiaje y descubre que el edificio se sustenta por sí solo; la mancha ha aprendido la lección, ha interiorizado la lógica de su ubicación, ha dominado el deseo expansivo del gesto y no necesita de otros recursos para configurar una composición que es rigurosa sin ser estricta, ordenada sin ser reiterativa, controlada sin anular la intensidad expresiva.

El resultado será el punto de partida para dos grupos que nacen de la consideración de la mancha –lo crudo– como frontera, sobre o bajo la cual actuar: el primero, Psicopompos, establece la pintura como arma de desestabilización de la verosimilitud fotográfica a través de una hibridación donde ambos medios diluyen sus grados de intensidad que poseían en su *definición fuerte*; el segundo, Puzzles, invierte el proceso a través de la disección y disposición sobre la mancha de fragmentos pegados que han sido extraídos de su propia iconografía. En ambos casos, el artista transforma el soporte en un espacio extraño, refractario a cualquier consideración de la obra como un mero mapa de la libre expresividad del artista. Así, calentar una imagen ajena o enfriar la imagen propia son dos estrategias para separarse de la inmediatez de la pintura, un distanciamiento que parece responder al requisito que José Luis Brea planteaba para el ejercicio artístico en el actual momento de banalización de la industria cultural, esto es inscrito en las auras frías, como “halos que rechazan toda relación de culto”⁶ y desplazan el concepto de obra de arte al mismo nivel que cualquier artefacto.

6 BREÁ, J. Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 11-12.

Londres



Consciente que el arte actual ha abandonado las direcciones únicas y fuertes de la modernidad para ganar en complejidad y movilidad, Ciria busca en sus trabajos declinar una narración única a favor de un encadenamiento de posibilidades. Una idea verdaderamente fecunda tiene con frecuencia una estructura incompleta, rehúsa la inmediata satisfacción estética y apunta hacia su ulterior desarrollo. Si trazáramos un mapa esquemático de su producción descubriríamos como, de cada punto de partida, surgen rutas alternativas, puntos nodales y finales abiertos a la posibilidad de ser recuperados.

The London Boxes, serie iniciada en 2013, es actualmente el último estrato de una línea de investigación concreta, aquella que se inicia en 2005, donde el artista plantea una inflexión en su producción fuertemente escorada hacia la recuperación de la línea y que encontró, tras diversas experimentaciones, un primer hito en la serie La Guardia Place. Fue en este grupo donde la composición global empezó a ser entendida

por el artista como un conjunto de decisiones conscientes y donde la forma concreta, modulada por el dibujo, era aislada como tema clave. Nacían así piezas figurativas (dentro de los amplios márgenes de iconocidad que permite la figuración contemporánea) junto a piezas totalmente arreferenciales al tiempo que otras composiciones difíciles de delimitar en uno u otro extremo.

En *The London Boxes* el límite entre abstracción y figuración vuelve a posicionarse en un territorio tenso. Desde la consciencia de que ni en las formas más extremas del plasticismo abstracto dejan de cumplirse en algún grado el fundamento simbólico de las artes visuales, Ciria busca en esta serie elaborar formas concretas a través de unos volúmenes improbables que se disponen en diferentes planos, amontonados o en equilibrio inestable, como testimonio de la destrucción y de la metamorfosis de las cosas; si existe lo figurativo, éste nunca promete una identificación fácil y la contextualización del motivo queda en suspenso. No podemos definir esa estructura múltiple que armada a través del dibujo centra la composición si no es con un lenguaje estrictamente plástico, aludiendo a su color y forma, a sus volúmenes, o a puntuales motivos como esa suerte de ojo-canica recurrente que parece un irónico apunte acerca de la preeminencia de lo retiniano. Éste parece ser el único camino que nos queda, la única posibilidad de activar la palabra, conscientes de que la experiencia humana está estructurada lingüísticamente.

En este proceso semántico, abstracción y representación se reactivan dialécticamente, mientras una mirada atenta nos lleva a descubrir elementos estructurales iterativos, es decir, matrices que aisladas pueden configurarse como núcleos lingüísticos operativos en distintas obras de la serie. No es la primera vez que Ciria recurre a esta formulación basada en unidades básicas distintivas que adquieren su función por medio de la repetición⁷; su serie *La Guardia Placé* contaba con

numerosos ejemplos donde el artista recurría una y otra vez a una imagen propia a la que sometía a variaciones (gráficas, de dirección, de color o de estructura interna) que parecían buscar un rendimiento suplementario para una misma imagen.

Como en aquellas piezas, en *The London Boxes* la sintaxis de la matriz responde al ajuste lógico en el ensamblaje compositivo de cada obra. Al artista le interesa, en primer lugar, conseguir la solidez del texto visual para, posteriormente, someterlo a un nuevo estadio. La pertinencia de la matriz radica en que posibilita una reflexión siempre en curso, una sistematización de su investigación sobre una iconografía concreta. Replantear su trabajo denota un cuestionamiento crítico de sus propias estructuras formales de enorme valor. Por otro lado, este cuestionamiento a través de la repetición funciona en un sentido positivo o creativo, noción que deriva de la reflexión que llevará a cabo Deleuze al distinguir entre repetición de la identidad y repetición de la diferencia, repetición de lo mismo y repetición de lo nuevo, repetición activa o repetición pasiva o reactiva⁸. Una nueva matriz, al volver a aparecer de nuevo en otra obra, no conserva lo que niega, sino que afirma lo que cambia, su novedad, que siempre es esencialmente semántica. Y para que esta repetición no se agote, “debe ir acompañada del juego de la creatividad que agregará algo diferente a la repetición”⁹.

Híbrida, fría y extremadamente compleja pese a su aparente sencillez, *The London Boxes* engrana *dispositivos retóricos* que parecen responder a la propia opacidad de un mundo, el contemporáneo, donde ha desaparecido cualquier posicionamiento fijo, ya sea territorial, ideológico o espiritual. Una inestabilidad analizada desde el irónico hedonismo del placer de pintar, un acto tan estéril como provocador, pero capaz de dislocar la mirada acomodada a través de un pensamiento sólido para tiempos líquidos. Lo sorprendente es que solo es, al fin y al cabo, pintura.

7 DELGADO, C. “Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria”. *Ciria. Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius*. Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008, pp. 178-187.

8 DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, Madrid, 1971.

9 MALPARTIDA, D. “El placer de la repetición”. *Revista de Actualidad Psicológica*, xv, Buenos Aires, julio de 2003.









LA CIUDAD DE LAS

100 PUERTAS



Un trabajo de comisariado opera fundamentalmente desde la reflexión, la investigación, el diálogo con el artista o los artistas implicados, la articulación de conceptos y la generación de un discurso que aporte nuevas ideas y produzca conexiones inéditas. En las decisiones del comisario siempre están en juego sistemas de inclusión y exclusión, que deberían ser utilizados no como parámetros de poder bajo los cuales construir un pensamiento desde una lógica de intención universalista, sino desde la conciencia de que lo narrado podría haber sido contado de otro modo. Y todo esto siempre puede resolverse desde la escritura, ámbito que considero central en la actividad del comisario como territorio que posibilita elaborar replanteamientos de posiciones y ajustar los márgenes de incertidumbre que rodean a la producción artística contemporánea.

En esta dirección, pienso que sigue siendo en gran parte vigente la idea del comisario o curador como cartógrafo planteada a principios de los años noventa por Ivo Mesquita y que, a su vez, retomaba el concepto metodológico utilizado por la psicoanalista Suelly Rolnick en el estudio de la producción del deseo en la era de la cultura industrial. Para Ivo Mesquita:

el trabajo del curador/cartógrafo resulta una especie de diario de viaje donde quedan registrados los paisajes descubiertos, los caminos recorridos. De esta forma, en una exposición —el objetivo final de la expedición de este curador— se encuentran identificadas las prácticas creadoras, los sistemas de percepción, los elementos que conquistarán un territorio para ejercerse y las direcciones para su inteligibilidad. La exposición se brinda, ella misma, como su propia explicación¹⁰.

Es cierto que los mapas, resultado del trabajo del cartógrafo, son una distorsión de la realidad que se lleva a cabo a través de la escala (lo que implica una decisión sobre cuáles son los detalles más significativos), la proyección (que altera formas y distancias) y el símbolo (elemento gráfico que sintetiza las características de lo real). Sin estas señales, serían tan inútiles como el mapa de Bellman en la historia de Lewis Carroll, que pretendía representar el mar sin vestigios de tierra y que, en realidad, era una hoja de papel en blanco. Tal vez es necesario tomar conciencia de que la voz del comisario siempre implica mecanismos de distorsión pero también de que, a través del control y conocimiento de esos mismos mecanismos, puede llegar a ser una forma operativa de hacer legible y transitable la compleja orografía del arte contemporáneo.

Todas estas ideas¹¹ estaban sobre la mesa cuando arrancó el proceso de trabajo para *Las puertas de Uset*. Y de manera más simplificada, una pregunta: ¿qué podía o debía ser una exposición que recogiera las claves de un trabajo tan versátil, amplio y estructurado como el de José Manuel Ciria? En un primer

momento, la amplitud y complejidad del espacio de Tabacalera me empujó a pensar en una suerte de *manual expositivo* donde se trazaran de manera clara y compartimentada los principales grupos de trabajo desarrollados por el artista tal y como he narrado, de manera somera, en las páginas anteriores. Se trataría, por tanto, de una muestra que analizaría su trayectoria desde la consolidación de un lenguaje abstracto, a mediados de los noventa, para posteriormente mostrar sus distintas derivas hasta la actualidad. Esta narrativa lineal, estructurada a partir de grandes hitos, generaba un guión demasiado cerrado, con pocas posibilidades de interacción, y donde el camino seguro implicaba un final demasiado obvio: cronología lineal, series, etapas, valores autónomos, interrelaciones claramente justificadas, seguridad y generalidad de los resultados.

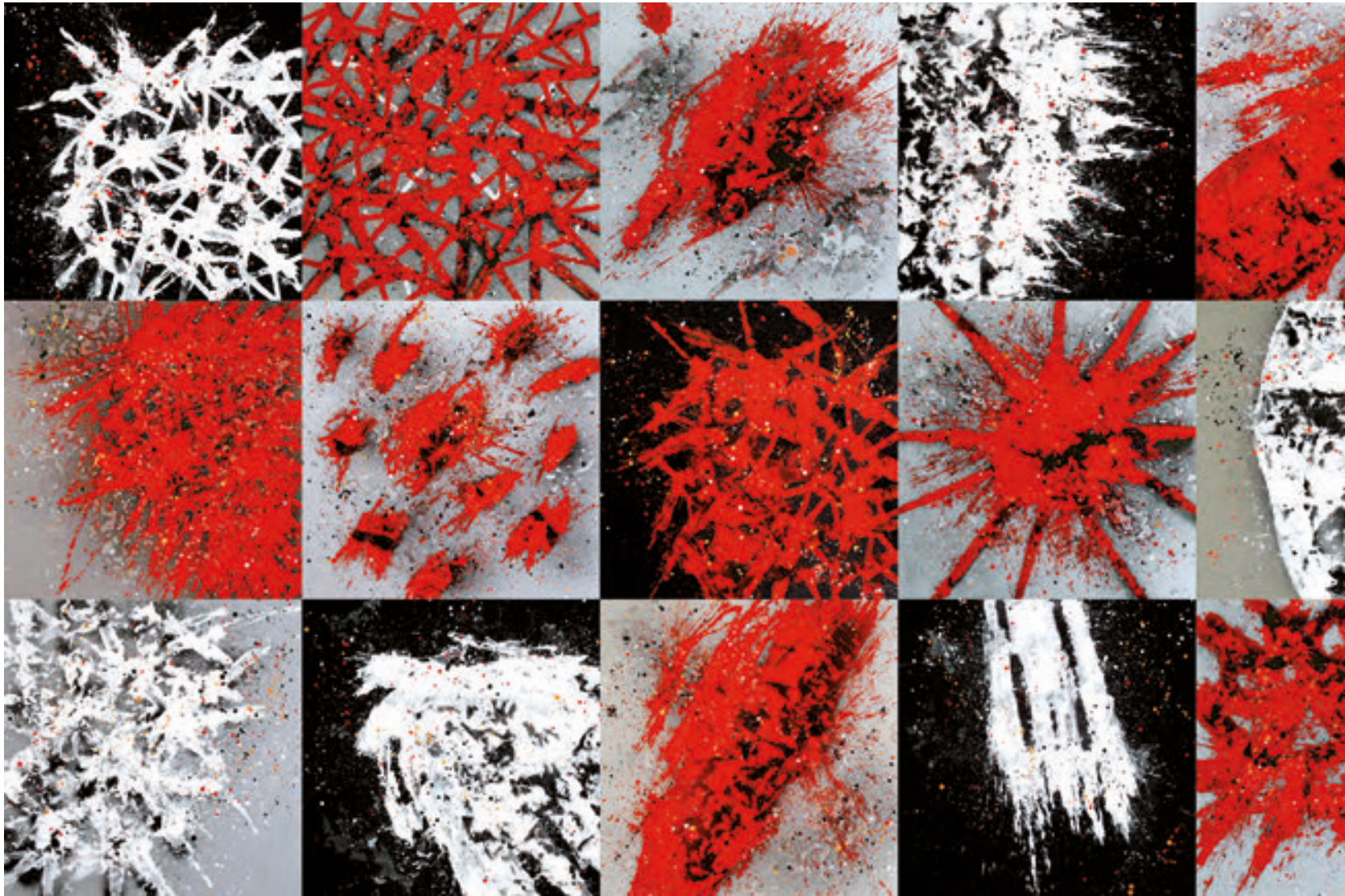
Otra opción hubiese sido mostrar únicamente sus últimos trabajos, aquellos que actualmente operan en su estudio, en sus próximas exposiciones en galerías y que interesan, por su novedad, a críticos, coleccionistas y seguidores de la obra del artista. Una estrategia que evita el conflicto, propensa a separarse de los análisis globales de los hechos y pensamientos que desencadenaron un presente determinado. Este carácter perentorio, inmediato, sirve para ilustrar una imagen clarificadora de la acción actual del artista, pero oculta los pliegues y repliegues que justifican una continuidad, un cambio de actitud o un simple maquillaje del estilo.

Entre la opción retrospectiva y la estrategia de lo más reciente, se abrían formas muy diferenciadas de abrirse camino en la producción de Ciria. La exposición debía, en cualquier caso, detectar ejes centrales o señalar accidentes; revelar transformaciones o enlazar opciones recurrentes; pero siempre marcando una posible vía de acceso que actuara desde una tensión nueva y que creara un desequilibrio que invitara al espectador a posicionarse. Lo importante no era la novedad del planteamiento con respecto a otras exposiciones acerca del artista, sino la necesidad de ella misma.

10 MESQUITA, I. "Cartografías". POWER, Kevin (ed.) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p. 331.

11 Recogidas y ampliadas en el artículo DELGADO, C. "¿Para qué sirve un comisario?", publicado en la revista online PAC el 12 de marzo de 2014. Disponible en: [http://](http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/%C2%B-Fpara-que-sirve-un-comisario/)

www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/%C2%B-Fpara-que-sirve-un-comisario/



Despertar. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo sobre tableros de madera. 300 x 900 cm

Páginas 30 y 31: *Despertar*. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo sobre tableros de madera. 300 x 900 cm
(Visión del montaje en Espacio Tabacalera)









Consciencia. Serie Máscaras de la Mirada. 1992-2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Pintura. Serie Máscaras de la Mirada. 1992-2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Voz. Serie Máscaras de la Mirada. 1992-2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Página 34: *Distorsión Semántica*. 2002. Óleo sobre soportes diversos, aluminio, vinilo y planchas de PVC. Medidas variables. (Visión del montaje en Espacio Tabacalera)

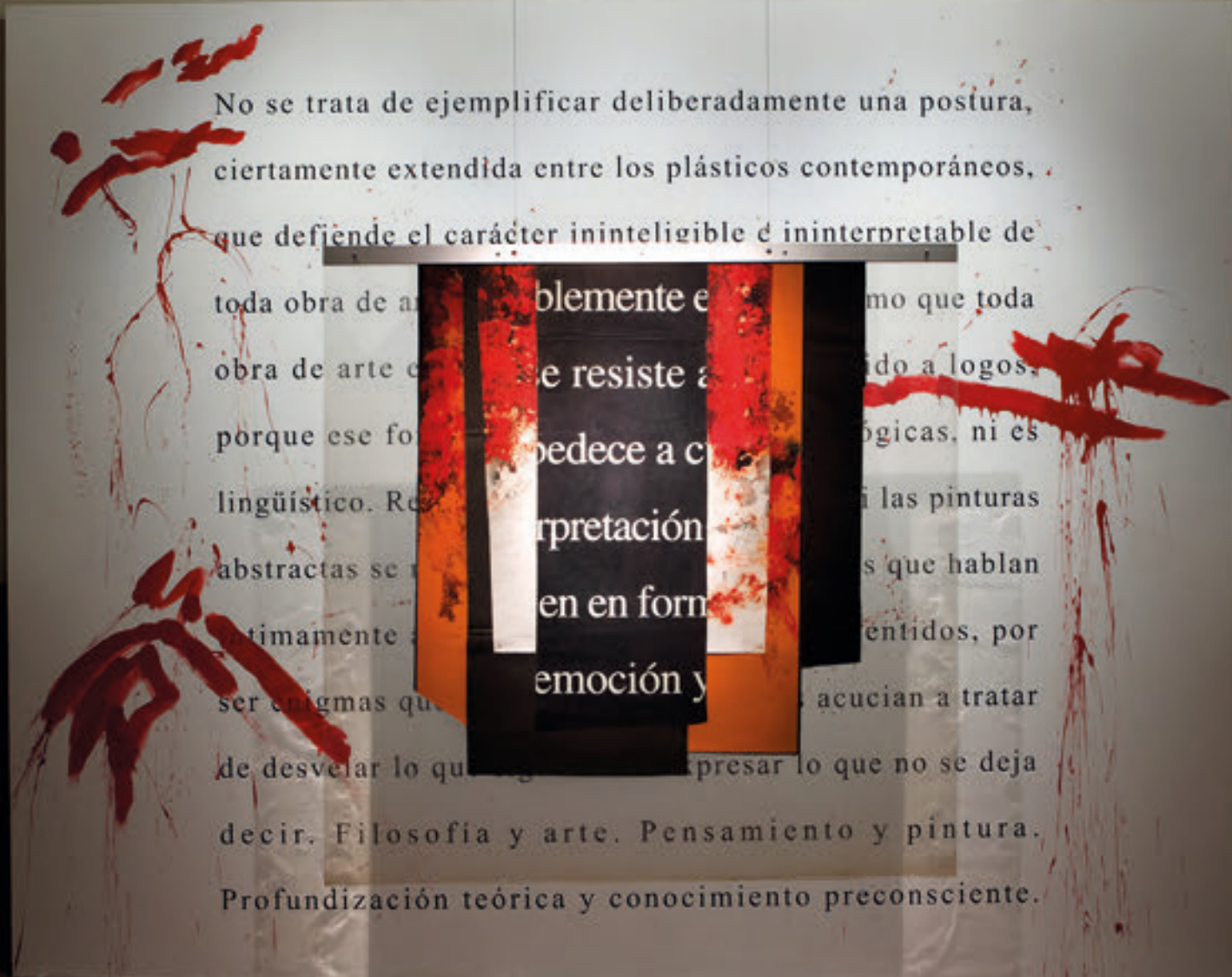


Tomemos el arranque de un texto del propio Ciria, publicado en 2002, bajo el título *Signo sin orillas*:

El pintor puede pretender evidenciar la asociación de ideas, ofreciendo un ambiente o entorno “estético”, pensado y creado con dicho fin. El cuadro, quizás, nunca pueda volver a interpretarse como un elemento aislado y, sin embargo, el mercado marcará siempre la disección y el lógico desmembramiento. Las exposiciones como propuestas configuradas por diferentes obras, elementos u objetos y con una poética global. Por tanto, obras que se circunscriben a un supuesto argumentativo y que al tiempo han de funcionar por sí mismas. Rara “conceptualización” de la pintura, que lucha por generar una plataforma de legitimación, sin encontrar los discursos adecuados y se deja contagiar por la banalidad de las aventuras multimediáticas, que a su vez anhelan el mismo soporte¹².

La problemática de la articulación de lo expositivo como escenificación de un determinado modo de aproximarse al artista está presente en su reflexión. Más aún desde la unicidad y especificidad de un tipo de pintura, como la que desarrolla Ciria en un alto porcentaje,

¹² CIRIA, J. M. *Signos sin orillas*. Alicante, Galería Italia, 2002.



No se trata de ejemplificar deliberadamente una postura,
ciertamente extendida entre los plásticos contemporáneos,
que defiende el carácter ininteligible e ininterpretable de
toda obra de arte. Como todo lo que se resiste a ser reducido a logos,
obra de arte que se resiste a ser reducida a logos,
porque ese formalismo impide a las pinturas
lingüístico. Resiste a la interpretación, ni es
abstractas se resiste a la interpretación, ni es
intimamente se resiste a la interpretación, ni es
ser enigmas que se resiste a la interpretación, ni es
de desvelar lo que se resiste a la interpretación, ni es
decir. Filosofía y arte. Pensamiento y pintura.
Profundización teórica y conocimiento preconsciente.

sometida a un soporte tradicional; la relación entre su especificidad como pieza autónoma y su integración en un discurso más amplio dentro de una exposición genera una fluctuación semántica inevitable. Las mismas formas, los mismos colores, la misma materia, pero distintos significados producidos por la mirada que organiza la experiencia expositiva. La lectura es siempre producida en y por la subordinación a un orden, que en las prácticas actuales asume, con muy diversos niveles de interés y efectividad, la figura del comisario.

Toda esta introducción al proceso de comisariado de esta muestra, aunque extensa, es una manera de abordar las variables que se presentaron al trazar aquellos puntos nodales que arquitraban las vías de acceso a la obra de Ciria. A estas alturas los lectores lo habrán intuido o comprendido: el título de la muestra hace referencia a la antigua ciudad de Uaset, conocida por los griegos como Tebas y que hoy reposa bajo Luxor, bautizada por Homero como *la ciudad de las 100 puertas*. La cifra, no exacta pero descriptiva de un núcleo abierto hacia muchas direcciones, ejemplificaba esa intrincada red de ideas, conceptos y formulaciones desarrolladas en la obra de Ciria y en la que venimos insistiendo.

A modo de narración ficcional, esta nueva y metafórica Uaset, vista desde la perspectiva que hoy nos ofrecería *Google Earth*, estaría levantada sobre un terreno con numerosas elevaciones y depresiones; su núcleo central quedaría delimitado por una muralla de abrupto reborde atravesada por numerosas alineaciones divergentes; el trazado central estaría definido por una compleja red de senderos que se cruzan y otros que se bifurcan, de callejones ciegos, de recodos inesperados y, sobresaliendo por su anchura, dos principales vías. La primera, denominada Máscaras de la Mirada, habría sido construida a partir de 1993 en lo que supuso la consolidación de una identidad propia para la ciudad. En torno a esta vía, adaptada al relieve y por ello sinuosa y serpenteante, surgieron otras calles, avenidas y plazas que terminaron por configurar núcleos que, pese a estar integrados en una cartografía global, empezaban a ser entendidos como micro-espacios con una dinámica de funcionamiento propio. Serán puentes como El Jardín Perverso, llevado a cabo con restos de otras edificaciones, los que actúen como principal engranaje a la hora coser el tránsito entre los distintos barrios. En cualquier caso, pronto se hizo evidente la necesidad de establecer un segundo eje capaz de asumir un constante flujo de idas y venidas y se decidió emprender, allá por 1999, Sueños Construidos, en cuyo trazado se impuso en un principio el orden regulador de lo ortogonal. A lo largo de los años, ambos caminos fueron avanzando paralelamente, pero en su avance demostraron una inclinación mutua que llevará a que ambas vías, ya en 2009, se encuentren y colisionen en una gran plaza que se denominará Memoria

Abstracta. Recientemente, inesperados asentamientos en torno a la ciudad han generado una periferia difusa, con vacíos aún por ocupar, donde las funciones específicas y ortodoxas del urbanismo tradicional se han visto sustituidos por un territorio quebrado que algunos llaman The London Boxes.

Cuando Jean Baudrillard dice que “el territorio ya no precede al mapa, ni le sobrevive; en lo sucesivo, será el mapa el que preceda al territorio”¹³ está anticipando la operatividad, legibilidad y democratización de los mapas en el mundo actual. Ya no herramienta exclusiva de expertos sino de cualquier ciudadano que lleve uno en el bolsillo, el mapa nos conduce por la ciudad y nos permite habitar el espacio, aun a sabiendas de que ese papel es un ámbito falseado, jerárquico e incompleto. La cartografía imaginaria que planteamos para nuestra Uaset es tan limitada como cualquier mapa, pero nos permitirá adentrarnos con cierta garantía de éxito en un territorio lábil que sigue en proceso de expansión.

Máscaras de la Mirada es, efectivamente, la más amplia de todas las series desarrolladas por Ciria; en ella nacen las claves de su lenguaje y de ella derivan numerosos grupos de trabajo. Predominantemente expresionista y gestual, la mancha funciona como actor principal frente al rotundo sentido geométrico que requerirán los planteamientos plásticos de Sueños Construidos. Más adelante, profundizaremos en la complejidad de ambas series, que no solo suponen sendos extremos en torno al gesto y al orden, así como Memoria Abstracta es mucho más que una tensa puesta al límite del diálogo entre ambas claves.

Las tres series están reguladas por una misma plataforma teórica, organizada a través de unidades conceptuales, divisibles a su vez en otras unidades, y susceptibles de ser combinadas entre sí. Esta plataforma, consistente en un análisis pormenorizado de los elementos plásticos constitutivos de la imagen pictórica, da como resultado la creación de cuatro grandes apartados o

categorías de aproximación discursiva: compartimentación geométrica, técnicas de azar controlado, niveles pictóricos o soportes y registros iconográficos. Este programa teórico de reflexiones tipológicas dio lugar, en los años noventa y con Máscaras de la Mirada como ejemplo modélico, a un tipo de pintura que fue adjetivada como “*automatismo radical* con base psicológica *surrealista* y modelo *deconstructivo* de la imagen”¹⁴. Por su parte, Sueños Construidos recupera este mismo campo preconceptual pero el resultado de la combinatoria ha desplazado el *automatismo radical* a favor de una *tipología geométrica sistemática* basada en rigurosas compartimentaciones lineales. Memoria Abstracta, como resultado o consecuencia de ambos grupos, puede ser vista como una depuración absoluta de su discurso donde se consume un papel preciso tanto para la geometría como para la mancha. Esta linealidad, basada en predomios, desplazamientos y contrastes, será rebasada en su obra última a través de un cuerpo extraño: la serie The London Boxes, caracterizada por la recuperación de la línea como herramienta estructural, el acento en el sustento simbólico, la perseverancia en la repetición y el uso de sintagmas plásticos.

La tesis central de la exposición empezaba a armarse. El punto de partida eran las tres series que han servido, a lo largo de los años, como jácenas del discurso abstracto del artista; la *coda final* sería la hibridez de The London Boxes, resumen y síntesis de otras derivas que el artista ha desarrollado fundamentalmente a partir de su etapa neoyorquina. En este sentido, la cartografía no debía mostrarse cerrada, sino abierta a un nuevo proceso híbrido de construcción. También empezaban a ponerse sobre la mesa conceptos transversales que poco a poco determinarían finalmente la compleja selección de las obras: relación entre el discurso teórico y la producción material, uso del lenguaje, reapropiación, módulo, tiempo, memoria y, sobredeterminando todos los demás, pintura. Complejo término este último para un artista que ha afirmado de manera recurrente y sin perder cierto tono sarcástico: “yo no hago pintura”.

13 CORBOZ, A. *El territorio como palimpsesto. Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Ediciones UPC, Barcelona, 2004, p. 31.

14 GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 41.

¿Una exposición de pintura?

Señalaba Deleuze que un filósofo ya tiene bastante con crear conceptos y constituir el sistema como para poder encargarse de explicitar los problemas que sobrevuelan a su filosofía, siendo esa la labor de la historia de la filosofía:

Los filósofos aportan conceptos nuevos, los exponen, pero no dicen, o no dicen completamente los problemas a los que tales conceptos responden. [...] La historia de la filosofía debe no re-decir lo que dijo un filósofo, sino aquello que sub-entiende necesariamente, eso que no decía y que está, sin embargo, presente en lo que decía¹⁵.

Las puertas de Uaset no busca, parafraseando a Deleuze, re-decir a Ciria sino incorporar aquellas palabras que han determinado, con evidencia o sutilmente, toda la evolución de su pensamiento artístico. Desde el punto de vista teórico, estas líneas quieren ser ejemplo de ello. Desde la formulación expositiva, se ha buscado incardinar estos conceptos a través de una selección de obras que dejan amplios vacíos en la evolución global del artista y que generan relaciones aun por catalogar; y ello porque es aquí, en esta zona difusa, donde podemos construir esta nueva Uaset metafórica cuyos caminos y fronteras se basen en su ductilidad. Frente a una propuesta de intención canónica, que fosilice conceptos y convierta a éstos en meros universales, *Las puertas de Uaset* quiere plantearse más bien como una caja de herramientas para pensar el trabajo de Ciria sin negar nunca la pertinencia de otras construcciones.

15 DELEUZE, G. *Conversaciones*. Pre-textos, Madrid, 1995, p. 261.









Igual que el filósofo crea conceptos, un ingeniero construye puentes y un cartógrafo levanta mapas. Pero, ¿qué debe construir exactamente un artista? ¿Cómo definimos ese medio de actuación que puede ir desde un soporte tradicional hasta una acción, una apropiación o la alteración de un código HTML? El artista actual trabaja dentro de un marco lo suficientemente amplio como para clasificar su continente de manera ortodoxa y la diversidad de las creaciones queda legitimada no ya por las normas que rige la teoría tradicional de los modos, sino por el hecho de que cada propuesta tiene el poder y el derecho de obedecer a sus propias leyes.

Las artes plásticas tradicionales han tenido que asumir que en el arte contemporáneo el medio se transforma y rompe sus fronteras, límites y convenciones. Así ocurrió con aquel urinario que Duchamp elaboró en 1917 y que metió en la institución arte para que mutara al instante de objeto de uso común a sujeto poético y artefacto artístico. El mismo Duchamp que dijo aquello de “tonto como un pintor”, y que para Ciria no deja de ser “tan sólo un pintor en el más profundo y amplio sentido de la palabra”¹⁶. De hecho, tal vez ha sido la pintura el medio tradicional más discutido y cuestionado. Las tesis que a partir de los años setenta del pasado siglo pregonaban su muerte terminaron por activar una constante crisis del medio pictórico aún en los momentos de aparente recuperación positiva¹⁷. Lo predecible de determinadas convenciones de lo pictórico señaladas a través de las pautas otorgadas por la modernidad, así como la acusación de haberse convertido en un “idioma sobreutilizado”¹⁸, cambiaron radicalmente su posición como medio privilegiado: de caja de resonancias de las diversas opciones que dibujaron la cultura visual occidental, la pintura pasó a ocupar –salvo contadas excepciones– un lugar aparentemente periférico en el desarrollo de las opciones creativas que definirán el territorio lábil de la posmodernidad.

La posible muerte de la pintura funcionó como sinécdoque de una totalidad (el propio concepto de arte) que parecía imponer la

16 CIRIA, J. M. “La mirada subjetiva (fragmento). Una posible defensa de la pintura”. *Intersticios*. Madrid, 1999, pp. 11-40.

17 ARTHUR, C. Danto ha señalado que tales anuncios siempre se han dado, paradójicamente, en momentos en los que la pintura gozaba de muy buena salud. DANTO, C. Arthur, “Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura después de la modernidad”.

Nuevas Abstracciones. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museu d’Art Contemporani, Barcelona, 1996, p. 15.

18 LAWSON, Thomas. “Última salida: la pintura”. WALLIS, Bian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001, p. 154.

urgencia de un final que nunca llegó a acontecer. A este respecto resulta llamativo el gusto de los historiadores por las metáforas de la muerte y el asesinato para hablar de la (dis)continuidad de procesos, pues tales anuncios nunca propusieron una detención literal de los medios creativos tradicionales; como ha señalado Hal Foster a este respecto, “de lo que se trataba era de la innovación formal y de la significación histórica de estos medios”¹⁹.

En el año 1977, Rosalind Krauss realizó un conocido análisis²⁰ sobre la escultura contemporánea que ponía en evidencia la aparición en la escena artística occidental de una serie de obras tridimensionales enmarcadas en prácticas hasta entonces inéditas que, por carecer de terminología precisa para nombrarlas, se acababan denominando sencillamente esculturas. De esta manera, se hacía eco de las operaciones críticas que, acompañando al arte americano de posguerra, habían desarrollado a su servicio tal manipulación:

En manos de esa crítica, categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa²¹.

Desde la conciencia de que la escultura y la pintura son categorías históricamente delimitadas y no universales, Rosalind Krauss planteaba un nuevo devenir que rompía con la práctica y conceptualización moderna y que, por tanto, no podía ser concebido de modo historicista. Y si bien en el medio pictórico, la transformación de la disciplina como tal no se dio con la misma radicalidad que en el caso de la escultura en aquellos primeros años, sí es cierto que muchas de las posteriores prácticas vinculadas ya directamente a la posmodernidad buscarán ubicar el medio pictórico en un campo artístico expandido y pronto la pintura tendrá que ser adjetivada a partir de su nueva elasticidad; lo híbrido y lo instalativo se convertirán

en condiciones aparentemente indispensables para rescatar a la pintura de su letargo.

A lo largo de toda la trayectoria de Ciria existe un pulso emergente por ir más allá del soporte tradicional, lo que le ha llevado a plantear trabajos con otros medios como el graffiti, la fotografía, el video, la instalación o resoluciones híbridas con la pintura. Sin embargo, intuimos una alta precaución en estas propuestas, siempre puntuales y contundentes, como si su aprobación hubiese pasado el filtro de dos preguntas sencillas pero operativas: ¿es necesario este planteamiento técnico-formal? ¿Implica una suma a nivel conceptual? Ciria pertenece, al fin y al cabo, a esa generación que, involucrada en la pertinencia de la pintura, ha tenido que plantearse más de una vez que tal vez el único destino posible para este medio es agregarse a esa otra pintura que “ha abandonado casi todo: el lienzo, el marco, la pared, los géneros...”²², y que encarna una nueva modalidad, *pintura porvenir*, que será aquella que sepa dar “cumplida cuenta de su propia extinción”²³. Una pintura cuyo resultado sólo puede ser una paradoja irresoluble: pintura que para sobrevivir, debe alejarse de las categorías que la ha definido como tal durante siglos. Una pintura oculta tras el peso que el relato ortodoxo de las vanguardias ha tejido sobre su destino, contemplado como un proceso lineal, progresivo y en permanente cambio para su subsistencia.

Las puertas de Uaset es una exposición, afirmémoslo ya, de pintura. Algunas obras pasan por diferentes núcleos experimentales; otras se aferran con firmeza al soporte tradicional; pero en todos los casos responden a un programa previo de selección reflexiva de materiales y medios expresivos que busca, por un lado, construir los signos que le corresponden (una voz propia proyectada desde su tiempo) y, por otro, evitar una pintura banal y abocada a la inmediata obsolescencia.

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

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

21 *Ibidem*, p. 289.

22 BARRO, D. *Imágenes [pictures] para una representación contemporánea*. Mimesis-Multimedia, Oporto, 2003, p. 94.

23 BREA, J. L. *Op. cit.*, p. 136.





Visión Crucificada II. Serie Sueños Construidos. 2003.
Óleo y *collage* de lienzo y lona plástica sobre lona militar y barra de hierro. 200 x 250 cm

Memoria Abstracta

La gran nave de entrada de Tabacalera es, en realidad, un punto de llegada. Mientras recorría las distintas salas del edificio fantaseaba con la posibilidad de voltear su estructura para poder invertir el recorrido y, de este modo, culminar en ese espacio porticado como conclusión de los caminos trazados a lo largo de la exposición. Ese ámbito, inevitable como punto de partida, funcionaba además como trampa: lo mostrado allí tendría un carácter absolutamente diferencial pero, al mismo tiempo, debería dar *legibilidad* a aquello que viniera a continuación.

La instalación *Memoria abstracta* fue ensayada previamente en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Bucarest; y digo ensayada porque no llegaron a establecerse entonces distintas alturas para los lienzos que la constituyen, lo que implicó una notable reducción de los puntos de vista del espectador y una reducción de la capacidad expresiva de la obra. La nave de entrada de Tabacalera era el espacio idóneo para volver a plantear esta obra en toda su complejidad; aquella era esa pieza diferencial que, por su carácter escenográfico, habitaba plásticamente el espacio y que, sin asociarse a un repentino nomadismo estético-formal, revelaba una parte poco habitual en la formalización del trabajo de Ciria: un modo de pensar basado en la traslación de su poética a un dispositivo tridimensional, si bien la tensión cromática y dispositiva de la obra permite que se siga percibiendo como una reflexión sobre la pintura. Y aquella también era una pieza capaz de dar legibilidad al resto de la muestra por tratarse de una robusta investigación, extrema en su contraste entre la mancha y la geometría, acerca del significado de construir hoy en día una imagen abstracta.

Mancha y geometría, ejes de esta pieza, son el eco de una objetivación histórica inmanente a sendos modos de entender la abstracción que cristaliza con la modernidad. La investigación que emprendió Ciria de este principio genitor de las heroico-vanguardias arranca en su praxis pictórica de los años noventa dentro de una abstracción post-heroica y, aun, post-minimal, que será desplazada en el grueso de su etapa neoyorquina y recuperada, a partir de 2009, dentro de un proceso de contención y profundización. Pero la serie *Memoria Abstracta* no solo busca resoluciones formales de un calado distinto de aquellas que desarrollara en los años noventa, sino la construcción de un nuevo universo regulado, férreo y estricto. Para explicar este conjunto, el artista ha hecho referencia a aquellos “encorsetamientos sociales en los que vivimos, al poco margen de maniobra que tenemos de cambiar nada de lo que nos ocurre a nuestro alrededor, de las barreras y diferencias que imponen y subrayan entre nosotros los políticos o nuestros guías

religiosos, de la soledad e incomunicación”²⁴. Aunque esencial dentro del discurso, el sentido de la serie no se resuelve con una significación social. *Memoria Abstracta* es plena abstracción y la forma pictórica es el propio tema. Como aquel Mondrian que usó la fórmula *horizontal-vertical* como raíz teosófica de una nueva pintura reveladora y transparente, Ciria busca una monumentalidad que tense el pensamiento dialéctico que existe entre razón y expresividad, figura y fondo, conjunto y unidad, asonancia y disonancia. De este modo, ningún código de su obra es ahora pasivo o aleatorio ni escapa del orden regulador.

La instalación *Memoria Abstracta* permite que algunas de las manchas –en realidad, lienzos pintados y arrugados– se liberen a través de un juego espacial que incorpora distintas alturas. Sobre el suelo, la red geométrica funciona como mapa que, o bien oprime el palpito de la mancha, o bien deja que se libere de una proyección horizontal hacia el techo. Si mantenemos la lectura social a la que antes hacíamos referencia, tal vez Ciria esté integrando un sentido optimista al conjunto de la serie. Desde una lectura formal, es una manera de acceder a un nuevo grado de tensión para la objetividad modular –aferrada a lo bidimensional– y la subjetividad del color –volumétrica y en busca de una salida– que caracteriza toda la serie. El cuadro se transforma ahora en *mise en espace* y la obra ya no es solo lo que se (re)presenta, sino un complejo ámbito de relaciones entre la imagen y el espectador. La singularidad del lugar y la inestabilidad formal de la obra (ya no un lienzo clausurado y con una perspectiva unificada sino una escenografía compleja y variable) crean una instalación concebida como transitividad. De este modo, frente al instante logrado en la modulación estática de la obra clásica, esta obra se convierte en una experiencia visual amplificada. Al habitar y no solo contemplar, el espectador se transforma en un agente que necesita elucidar el espacio, esclarecer su sentido e implicarse en una cadena de decisiones (cómo y desde donde mirar, introducirse, bordear, centrar la mirada o abarcar el conjunto) que implica un alargamiento perceptivo. No se

24 VANDER WEG, K. “Conceptos opuestos. Una conversación con José Manuel Ciria”. *Ciria. Conceptos opuestos. 2001-2011*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2001, p. 23.





trata ya de aquella teatralidad que Michael Fried achacó al arte minimal y que tendrá un importante desarrollo posterior, sino de un viaje a las tripas de la imagen plástica de Ciria a través de unos códigos que son ahora sobredimensionados, desencajados y puestos en suspenso. Tiempo, espacio y memoria como núcleos temáticos de la obra.

A lo largo de su evolución, Ciria ha estado dispuesto a cambiar, y con relativa frecuencia, la formulación de su obra, si bien ninguna de las fases por las que ha pasado se desliga completamente del resto de su trabajo. El nacimiento de la serie Memoria Abstracta tiene su punto de partida en una obra de 2008, *Flowers (for MLK)* que, como ha explicado el propio artista, surge en un momento de duda y experimentación en torno a lo geométrico:

Estuve trabajando en los fondos geométricos durante tres semanas, no obstante, no tenía claro qué era lo que iba a pintar encima: ¿un monigote, manchas abstractas? Una noche, una vez terminado un fondo, me quedé mirando aquella superficie durante horas y me decía a mí mismo: qué pena no ser un pintor geométrico. Pero otros fondos llenos de compartimentaciones geométricas estaban a punto de finalizarse, debía tomar una decisión unitaria para los cinco lienzos en elaboración (...). La obra *Flowers (for MLK)* había supuesto una enorme sorpresa y una vuelta a mi propia memoria. Al día siguiente sin más contemplaciones tumbé el lienzo de dos por dos metros sobre el suelo, abrí los cubos preparados de óleo rojo, naranja-amarillo y negro y, empecé a pintar pequeñas manchas con dichos tonos en cada uno de aquellos cuadrados. Tras varias sesiones la obra estaba terminada²⁵.

La geometría tiene en la obra de Ciria un carácter aglutinador. En esta serie, se radicaliza y consume una nueva dirección basada en un orden, un ultra-orden podríamos decir, que niega cualquier lirismo a favor de una ley interiorizada que da una nueva habitabilidad –o estrangulamiento, según composiciones– a la mancha. Si tomamos como ejemplo una de las piezas más contundentes del arranque de la serie, *Abrupto* (2009), descubrimos que la ortogonalidad es el núcleo de todas las posibilidades: dos cuadrados concéntricos delimitan un interior regulado por el mismo módulo. Queda así enfatizada la presencia del cuadro como objeto físico dentro del cual estallan, ordenadamente, manchas de color que generan su espacio, moduladas cada

una por una luz propia, latidos independientes que mantienen la sensación de una masa que respira y que busca sobrevivir. Surge así un espacio multiplicado a través de pequeñas cápsulas espacio-temporales donde lo que sucede es la fuerza expresiva del color. Ciria busca la esencialidad de los recursos plásticos “geometría” y “orden”, pero no obedece, como hicieron las primeras abstracciones, a una proyección intelectual que derive en un elaborado dogmatismo. La esencialidad no es para Ciria una herramienta a través de la que encontrar una idea pura, sino el camino desde donde llegar a un cruce, generar un cortocircuito, alentar una colisión que estalle frente a la mirada del espectador.

Toda la serie Memoria Abstracta plantea este conflicto franco y directo. El propio límite del soporte, aquello que Michel Fried llamaba *figura literal*, es el que actúa como retícula en el políptico *Despertar* (2009). Experimento extraño dentro del conjunto, artefacto de difícil clasificación, esta obra funciona como un *puzzle* donde las distintas piezas, 27 en total, están destinadas a no encajar entre sí. La mancha adquiere una morfología variada (redes lineales, fogonazos, estrellas...) y se hunde en el interior de cada uno de los tableros. Su proyección como imagen ya no íntegra, sino inconclusa y esquiva, es desplazada virtualmente más allá del límite del soporte. Veremos más adelante que esta resolución es una vuelta a los códigos compositivos de Sueños Construidos, uno de los capítulos más interesantes en conjunto con Máscaras de la Mirada, y que tendrá gran presencia en el desarrollo de esta exposición. Son, en definitiva, trayectos de ida y vuelta que dislocan la mirada del crítico de arte o del historiador que quiera clasificar taxativamente cada una de sus etapas.



25 CIRIA, J. M. *Alasduras y alasmaduras*. Annta Gallery, Madrid, mayo de 2009, p. 24.



El uso de la palabra

Las palabras han estado presentes en el plano pictórico a lo largo de la historia del arte, desde las leyendas destinadas a asignar una interpretación iconográfica en el arte medieval hasta su uso recurrente, y con distintas pretensiones, durante el desarrollo de las vanguardias. Es, de hecho, en el siglo xx cuando la relación entre los códigos plásticos y lingüísticos brotará como un empeño “por explorar reinos contiguos y hacerlos cooperar en un maridaje sémico que es, quizá, una de las expresiones más claras de lo que Octavio Paz ha llamado la «nostalgia de significación» propia de nuestro tiempo”²⁶.

La necesidad de *comunicabilidad* con el espectador buscada por Ciria le ha llevado a asumir la representación de la palabra dentro de la imagen en diversos capítulos de su trayectoria. En la temprana *Artista atrapado* (1989) planteaba un singular autorretrato que parecía extraído 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 incorporaba palabras que parecían obedecer a sus preocupaciones teóricas en aquel momento. Leídas horizontalmente, a la izquierda se sitúan “Alfabeto”, “Significado”, “Azar”, “Experimento”, “Concreto”, y a la derecha “Conjunto”, “Abstracto”, “Lenguaje”, “Cultura”. Otros conceptos como “Contexto”, “Espacio” o “Aportación” se leerán en posteriores obras del artista, como *Actitud* o *Cruz*, ambas de 1991, y elaboradas a partir de composiciones reticulares de cuadrados de diversos colores. Esta presencia de palabras o textos en la obra plástica será retomada con una grafía dramática y con una conciencia provocadora en la serie Palabras que Ciria llevará a cabo en el año 2002.

Dentro de la propuesta de análisis que supone *Las puertas de Uaset*, aquellos ejemplos resultaban demasiado rotundos en su formalización y significado. El uso de la palabra debía estar presente a través de piezas donde se manifestara, además de la presencia del signo lingüístico, el pensamiento de Ciria acerca del significado:

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 analíticos²⁷.

Páginas 54 y 55: *Paisajes*. Serie Sueños Construidos. 2001. Óleo sobre soportes diversos. Medidas variables. (Visión del montaje en Espacio Tabacalera)

Consciencia, Pintura y Voz son tres obras que el artista empieza a elaborar en 1992 con fondos geométricos sobre los que se dispone letras capitales de color verde, elaboradas con plantillas y conformando las palabras que dan título a cada pieza. Años más tarde, en 2006 –durante sus primeros meses en Nueva York, es decir, antes de dar una orientación nueva a su pintura–, el artista recuperó estos lienzos y aplicó sobre ellos las manchas gestuales, en rojos y blancos, características de la serie Máscaras de la Mirada que estaba, por entonces, tratando de cerrar. Considero que este terreno difuso es sumamente sugestivo por dos razones: por un lado, estas obras se constituyen en una crítica al carácter meramente sensual y retiniano de un tipo de pintura marcada por la ausencia de cualquier legibilidad conceptual. Por otro lado, el gesto pictórico funciona aquí como tachadura que bloquea la falsa transparencia de lo que entendemos por significado. Ciria plantea sutilmente las diferencias que existen entre lo dicho y lo comunicado, consciente de que, como ha señalado Graciela Reyes:

Las palabras significan por sí mismas, y, sin embargo, la comunicación exige mucho más que intercambiar significados preestablecidos. Piénsese en la diferencia entre preguntar “¿Qué quiere decir esa palabra?” y “¿Qué quieres decir con esa palabra?” En el primer caso estamos pidiendo información sobre el lenguaje, que se encuentra, por ejemplo, en el diccionario. En el segundo caso, estamos planteando el problema de interpretación que tiene que ver con la intención del hablante al usar la palabra: estamos preguntando por el significado que debemos interpretar en ese contexto²⁶.

La complejidad de la relación paratextual entre la palabra y la imagen que plantea Ciria en sus obras sirve no como mero intercambio de sentidos, sino como herramienta para que palabra

e imagen se hagan significar, respectivamente, en un contexto común. Ahora bien, 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”²⁹. Dentro de este mismo interés por la ambigüedad semántica, el artista incluye en estas obras *palabras llenas*³⁰, es decir, categorías mayores del habla con un significado independiente –ese, como decíamos antes, que aparece en el diccionario– pero donde el contexto (en este caso plástico) determina gran parte de su posible significado. El artista usa palabras cargadas de un contenido que parecen aludir a una cuestión meta-artística, si bien son al mismo tiempo contenido representacional, iconografía, recurso plástico y compositivo. En definitiva, este trabajo se ubica en línea con la respuesta filosófica que el último Wittgenstein dio a la pregunta de ¿qué es el significado? al señalar que *no existe algo como el significado*.

Consciencia, Pintura y Voz, armadas en el montaje expositivo de *Las puertas de Uaset* a modo de tríptico, sirven como marco conceptual a una pieza que busca nutrirse de la imposibilidad de su aprehensión por el espectador de una forma inmediata. Me refiero a *Distorsión semántica* (2002), obra que integra un *collage* de retazos de pinturas previas, cortadas y montadas, sujetas en una barra de metal que cuelga del techo a un metro de una pared, que a su vez está pintada por Ciria con brochazos in situ y en la cual se ha impreso un texto con gran cuerpo de tipografía. De este modo, el artista rompe la secuencialidad de la lectura e introduce un elemento anómalo o imprevisto en lo literario; el sistema perceptivo entiende que el *collage* interrumpe la comprensión del texto, se convierte en un ruido visual, una sobra que hay que esforzarse en eliminar para poder completar la lectura. El discurso de la pintura interrumpe el de la palabra y viceversa; el espectador, dueño de esa *percepción distraída* que corresponde a nuestro

26 CUETO, Magdalena y MARFUL, Inés. “Textualidad de la Imagen e Imaginería del Texto”. *Los Paisajes del Texto*. Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1992.

27 TOWERDAWN, Joseph: “Plástica y semántica (Conversaciones con José Manuel Ciria)”. *Quis custodiet pisos custodes*. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, p. 43.

28 REYES, Graciela. *El abecé de la pragmática*, Arco Libros, Madrid, 2007, p. 7.

29 CIRIA, J. M.: “Espacio y luz (Análisis estructural a nivel de medio)”. José Manuel Ciria. *Espace et Lumière*. Artim Galería, Estrasburgo, 2000, p. 56.

30 En contraposición con las denominadas palabras vacías, cuyo significado es solo gramatical, dentro de antigua distinción que ya se encuentra en la tradición gramatical china. Cfr. LYONS, John. *Semántica lingüística. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 93-98.





tiempo de opulencia visual, solo puede bizquear dirigiendo un ojo a la pintura y otro a la jerga que parece explicarla. Podemos recordar los textos de Roland Barthes acerca de la muerte del autor, en los cuales se postula otra manera de entender la obra: es el lector quien construye el texto, escrito o visual. Pero en realidad, Ciria está planteando la necesidad de articular discurso e imagen con coherencia, que ambos estratos se reconozcan y se justifiquen entre sí.

Diez años antes, en 1992, Ciria realizó *Hablando de pintura*, una obra en la que introducía un fotolito del texto del catálogo donde se reproducía la obra comentada: pintura y descripción de la pintura, imagen y escritura, en definitiva, un artefacto que colocaba “en un círculo infernal a la pintura, que se convierte en espejo de la «palabra sobre el arte» y, al revés, para no decir nada, nada más que su propia incomunicabilidad, pues el discurso de una anula la visualidad de la otra”³¹. En *Distorsión semántica* Ciria reflexiona de la dificultad de ajustar pensamiento teórico y formulación práctica, empeño que siempre se verá atravesado por variables que no pueden encajar en ningún protocolo previo, por más que el artista se haya encargado de desglosar, clasificar y conceptualizar todos y cada uno de los recursos que integran su trabajo. Sin embargo, el artista también es consciente que solo desde el soporte que supone un pensamiento teórico es posible desarrollar una pintura que no esté abocada a caer en el vacío de lo decorativo, lo intranscendente y lo banal. El texto sobre la pared, ajustado en esta compleja paradoja, dice así:

No se trata de ejemplificar deliberadamente una postura, ciertamente extendida entre los plásticos contemporáneos, que defienden el carácter ininteligible e ininterpretable de toda obra de arte. Probablemente el fondo último que toda obra de arte expresa, se resiste a ser reducido a logos, porque ese fondo no obedece a cuestiones lógicas, ni es lingüístico. Reto de

interpretación y crítica. Si las pinturas abstractas se nos aparecen en forma de signos que hablan íntimamente a nuestra emoción y nuestros sentidos, por ser enigmas que son, con más fuerza nos acucian a tratar de desvelar lo que significan. Expresar lo que no se deja decir. Filosofía y arte. Pensamiento y pintura. Profundización teórica y conocimiento preconsciente.

La modernidad comportó, al menos en su origen, que todo el arte representacional tenía una concepción *tradicional* del mundo. El arte abstracto fue una respuesta al sentido moderno de realidad que significó, en último lugar, la construcción de unas leyes propias para la pintura. Esta autonomía derivará en una inevitable ininteligibilidad de un arte que, a su vez, pretendía ser universal. Como ha señalado Donald Kuspit, todo esto tiene algo de irónico:

Los artistas abstractos se envuelven con la bandera de un lenguaje artístico ininteligible para afirmar el carácter misterioso del arte como tal, salvándolo así para la intemporalidad y la trascendencia, pero también sostienen que su lenguaje tiene la única clase de inteligibilidad moderna³².

Ciria reclama un escenario donde plantear modos de comprensión, contextualización y análisis para la creación actual. Una filosofía del arte operativa y una práctica artística mediada por la investigación teórica. Un pensamiento para la imagen contemporánea, hipótesis sobre las que trabajar y conclusiones que debatir. Un lenguaje capaz de articular con coherencia los cambios que se producen en el desarrollo de lo que todavía llamamos artes visuales. Y todo ello, lo pide desde la etiqueta (incompleta pero inevitable a la hora de una definición rápida en tiempos de manuales torpes, listas sin rigor y perversos *rankings*) de *pintor abstracto*.

31 GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 79.

32 KUSPIT, D. *Signos de Pisque en el arte moderno y posmoderno*. Akal, Madrid, 2003, p. 134.

Sueños Construidos

A partir de las resoluciones dispositivas llevadas a cabo en la serie Máscaras en la Mirada, nace en 1999 un nuevo conjunto que, bajo el nombre Sueños Construidos, asumirá como poética central la construcción de la imagen a partir de la acumulación fragmentada de estratos parciales que se yuxtaponen o superponen. Cuerpos extraños o fragmentos pictóricos del propio artista integrarán una totalidad que nunca intenta ocultar sus límites y, por tanto, el sentido constructivo de la propia obra. De hecho, en este conjunto se alcanza, como ha señalado Abel H. Pozuelo:

El máximo grado de calentamiento en el uso de la combinatoria de todo el periodo. Así, en lo iconográfico, la serie es lugar para la incorporación de objetos propiamente dichos (vulgares bolsas de plástico, juguetes, cartones o revistas...), de imágenes preexistentes (soportes emulsionados o fotografías) y de lo objetivamente pictórico, grupo éste último en el que hay que destacar el aprovechamiento de los jirones y recortes de obras propias previamente pasadas por la cuchilla³³.

33 POZUELO, A. "El sueño del constructor". *José Manuel Ciria. Sueños Construidos*. Galería Estiarte, Madrid, enero-marzo de 2004, p. 24.

Construir a partir del uso
fornecedores. Los dos frentes
del proceso creativo del artista
desde una heterodoxa región
fragmento puede revelar la
funcionan como órganos de
cuerpo-pensar. Cada uno de
mayoría a otros institutos y
acumula a un organismo más
una misma piel. De este modo
para destruir la petrificación
de un lado a otro, en un vagar
cada frente a la totalidad de











Provocadamente diacrónico. Serie The London Boxes / Jardín Perverso VI. 2014. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm

Páginas 58 a 61: *Visiones Inmanentes.* Serie Sueños Construidos. 2001. Óleo sobre soportes diversos, aluminio, vinilo y planchas de PVC. 200 x 200 x 5 cm c/u (Visión del montaje en Espacio Tabacalera)

El tema central de la serie es el de la configuración de la obras, su propia materialización. De hecho, es posible percibir con nitidez la experimentación de diferentes procedimientos y el andamiaje constructivo. Así ocurre con singular belleza y complejidad en *Paisajes* (2001), monumental pieza que, ahora, acompaña al visitante a lo largo de uno de los amplios pasillos del espacio de Tabacalera. Se trata de un paisaje cambiante elaborado a partir de tres piezas distintas de la misma serie, un laberinto móvil donde los soportes se interrelacionan con dinamismo, superponiéndose entre sí o acumulándose unos sobre otros. De nuevo, Ciria ha salido del bastidor porque lo requiere la propia construcción y polisemia de la imagen. De hecho, estos sueños contruidos parecen repetir la estructura del material onírico, fragmentado 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, una arquitectura que, pese a su aparente inestabilidad, parece haberse armado a través de un razonamiento exhaustivo de equilibrios y desequilibrios.

No es la primera vez que Ciria combina materias elaboradas, sirviéndose de ellas en su condición de heterogeneidad y fragmento. Esta idea se incardina con el estudio de Claude Lévi-Strauss acerca de la figura del *bricoleur* que, en nuestros días, es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados, instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que finalmente se hace que sirvan y a la que se los intenta adaptar por medio de diversos tanteos. Pero en la serie Sueños Contruidos, es su propio universo plástico objeto principal de apropiación:

Si Ciria es, como se ha dicho a veces, un *bricoleur* de voracidad ilimitada, que se apropia de todo lo que tiene a su alcance para reutilizarlo, entre sus materiales ocupa un lugar especial su propia producción. Ciria

es un *autobricoleur*. En este sentido pertenece a una larga tradición clásica de artistas que nutren su creación en gran medida de su propia obra: artistas como Degas y Gauguin, De Chirico y Picasso, que retoman con frecuencia motivos y fragmentos anteriores para reelaborarlos, volviendo constantemente sobre sus propios pasos. En inglés existe una palabra, *to cannibalize*, “canibalizar”, para denotar la operación de extraer de una máquina averiada piezas que se utilizan para reparar otras máquinas en uso. Un *canibalismo* o *autocanibalismo* de este género atraviesa toda la obra de Ciria e implica a veces el uso de fragmentos concretos de cuadros fallidos, destruidos por el artista, para crear nuevas obras³⁴.

Fracturado, surcado por divergencias, el mundo contemporáneo es asumido plásticamente por Ciria desde la propia heterogeneidad que lo determina: el fragmento, el recorte, el resto. Su labor de reintegración en un todo no implica la imposición de una visión cerrada sino la puesta en relieve de un encabalgamiento de planos que, en su diálogo, logran erigir una imagen. Ciria revisa aquí las formas del cubismo pero sobre todo del constructivismo ruso, de Tatlin a las “arquitecturas pictóricas” de Liubov Popova. Esta vía a favor de la línea heroica geométrica supone un enfriamiento de la expresividad gestual de la serie genérica Máscaras de Mirada y anticipa algunos de los ejercicios que desarrollará en el inicio de su posterior etapa neoyorquina a través del filtro de Malevich.

El *collage*, con su capacidad de traer a un mismo contexto elementos de ámbitos diversos para crear una unidad ya no purista sino esencialmente precaria, ha sido posiblemente el instrumento destructivo y constructivo más poderoso inventado en el arte del siglo xx. Lo plural invade el espacio hasta entonces único de la obra de arte. La introducción canónica por parte de Picasso en su célebre *Naturaleza muerta con*

34 SOLANA, G. “El monstruo en su laberinto”. *José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, y CAM, Alicante, 2003, p. 33.

silla de rejilla (1912) y su ampliación, poco después, a través del ensamblaje o construcción de la escultura mediante el encuentro de materiales y objetos aprehendidos de la realidad, tendrá pronto una rápida respuesta a través de la invención por parte de Duchamp del *ready-made*, ahora objeto encontrado y seleccionado, pero no confeccionado, por el artista.

En la obra de Ciria está presente, ya lo hemos señalado con anterioridad, la contestación a las formas de las vanguardias históricas. Ha mirado con sensibilidad, precaución y conciencia del carácter accidentado de la modernidad, los códigos tanto del *automatismo surrealista* como del *reduccionismo geométrico*. La primera opción ha sido el puente hacia un expresionismo gestual que siempre ha intentado atemperar a través de la compartimentación pero también, o como consecuencia, reelaborando la tradición del *collage*. En una pieza tan temprana como *Cadencias* (1991), Ciria ya distribuía por todo el espacio del lienzo un rítmico serpenteado de monedas cuya materialidad y valor respondía con enérgica contrariedad la sensualidad táctil y expresionista de la superficie del cuadro. Temprano experimento de carácter intuitivo que pronto se verá organizado a través de la lógica sistemática de sus campos analíticos.

Pensar desde el fragmento y transformar en *resto* su propia producción es la clave de *Visiones Inmanentes*, políptico realizado en 2001 y consistente en cinco *collages* monumentales, bifrontes, envueltos en una gruesa funda de plástico transparente y colgados del techo. Integrados por fragmentos de lona, de plástico, de papel y diversos objetos, los diez frentes narran una vertiginosa historia acerca del proceso creativo del artista y de su manera de entender la pintura desde una heterodoxia regulada por la descentralización: ningún fragmento puede reclamar un protagonismo exclusivo pues todos funcionan como órganos vitales derramados en el interior de un cuerpo extraño. Los fragmentos, correspondientes en su mayoría a obras mutiladas y expropiadas de su contexto original, sucumben a un organismo múltiple cuyo orden se ha extraviado bajo una misma piel:

Los *collages* de la serie *Visiones Inmanentes*, con su entramado de retículas superpuestas, representan un modo apolíneo de figurar el interior del organismo. En ellos todo tiende a volverse piel para sustituir a la piel arrancada o perdida. Todo es piel, porque la piel es el modo de hacer visible e inteligible la carne. Así es como vería Apolo el cuerpo desollado del sátiro, un modo de articular analíticamente la realidad del interior del cuerpo para conferirle una ilusión de orden y quitarle su aspecto horrendo y repugnante. Pero podemos imaginar una representación más literal del interior del cuerpo, una representación basada en la percepción de Marsias. En este caso, cuando la piel es arrancada, el cuerpo profundo emerge como pura carne sin superficie inteligible, sin hilo de Ariadna. Lo que late bajo la piel ya no es otra piel, sino algo completamente distinto, algo rigurosamente inconcebible: la carne como magma espeso, a medio camino entre líquido y sólido³⁵.

Esta piel, con su presencia táctil y su ausencia óptica, encierra una arquitectura laberíntica y enigmática. Frente al efecto pacificador y apolíneo de la pintura al que hacía referencia Lacan³⁶, *Visiones Inmanentes* trastoca el equilibrio del señuelo imaginario-simbólico desde el exceso. De este modo, el artista muestra los residuos de lo real para desvirtuar la petrificación contemplativa del sujeto, llevándolo de un lado a otro, en un vagar nómada desde el interior dislocado de cada *collage* a la totalidad de un conjunto abierto y rizomático.

Realizado un año más tarde, el políptico *El sol en el estómago* es, desnudo, sin piel y modulado interiormente por la geometría, una inmediata respuesta a *Visiones Inmanentes*. Son nueve estructuras, compuesta cada una de ellas a partir de una superficie de lona militar sobre la que se adhieren superficies de lona plástica y lienzo. Aunque no son bifrontes, cuelgan nuevamente del techo y, por tanto, generan una compartimentación espacial fuera del

35 SOLANA, G. "Marsias o el cuerpo desollado de la pintura". Ciria. *Visiones inmanentes*. Sala Rekalde, Bilbao, diciembre 2001, p. 23.

36 LACAN, J. *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis: seminario XI*. Barral, Barcelona, 1977, p. 108.



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







muro que es operativa como reflejo de la compartimentación interior de la obra. Pero esta disposición también funciona como inventario de una disección donde se han desgajado las distintas capas que integran un mismo motivo de exploración. Como ha señalado Javier Hontoria:

Podríamos decir que cada una de las lonas es la versión reducida del conjunto de la pieza. Mientras en cada lona vivimos en un estado de sospecha, con la intuición de la existencia de una realidad que subyace a nuestra visión, un lugar que no vemos pero en el que sabemos que se esconde la pintura, en la pieza global son esos mismos espacios los que nos la muestran en toda su grandeza. Una mirada frontal a la pieza no la revela en su totalidad. Desconocemos qué ocurre en ciertos ángulos imposibles para nuestra vista. Se intuye una prolongación de la pintura como se intuye detrás de cada pieza de lona superpuesta. Y caminando entre los espacios sale a nuestro encuentro³⁷.

En *El sol en el estómago*, el resto vuelve a funcionar como índice. Para su construcción, Ciria recopila distintas telas, unidades ya elaboradas, recortadas para acoplarse a su nuevo destino y cuya yuxtaposición genera una red de cuadrados y rectángulos que el artista denominará “viñetas”. Efectivamente, la estructura global tiene algo de esa inquebrantable red geométrica que ordena la narración en las páginas de un cómic; sin embargo,

la línea que construye dicha red ha desaparecido para dejar paso a los intersticios, esos vacíos que median entre las partes y que mantienen activa la idea de lo frágil y lo perentorio. En definitiva, un palpito humano y sensible como el que aplicó Malevich a su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915), en realidad un cuadrángulo no geométrico donde los lados o ángulos rectos no eran ni paralelos ni iguales. Geometría de apariencia infranqueable pero que, a través de una mirada atenta, vemos como también articula nociones de error, inestabilidad y herida.

La gestualidad, que había ganado la batalla durante todo el desarrollo formal abierto a partir de Máscaras de la Mirada, es ahora encapsulada. El trayecto de la mancha de color es cortado en su expansión, intenta ubicarse con lógica en un espacio no referencial pero siempre acaba condicionada por el plano construido. De hecho, cada una de las telas es una unidad conmensurable que tiene sentido a partir de su relación con la totalidad: existe un juego de pesos y contrapesos, llenos y vacíos, que implica una toma de decisión racional por parte del artista a la hora de construir el conjunto. Es decir, hay una composición global que da sentido a cada una de las nueve lonas y un hilo conductor que ata firmemente todo el grupo en su despliegue espacial. De nuevo, un artefacto construido a través de la vinculación funcional de distintas piezas, un bricolaje íntimo elaborado a través de proximidades, ausencias y restos, conscientemente incompleto pero sorprendentemente rotundo.

37 HONTORIA, J. “Intersticios: realidades subyacentes”. *José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro, Op. cit.*, pp. 127-128.

The London Boxes

En 2002, dentro de un conjunto de obras que evita la presencia de un soporte ceñido a un bastidor, compuestas por distintos materiales y que se disponen directamente sobre la pared, Ciria crea *Visión crucificada*. Siempre atento al funcionamiento de sus obras fuera del taller, el artista exhibe esta pieza durante su exposición en 2003 en la galería Moisés Pérez de Albéniz de Pamplona y descubre un difícil diálogo de la misma con la luz y el espacio. De vuelta al estudio, decide realizar una nueva versión que incorpora a un bastidor y la incluye dentro de la suite Imanes Iconográficos, un interesantísimo grupo que nace de la serie Sueños Construidos. Así, encarcelada en el límite del soporte, esta segunda versión de *Visión crucificada* es atravesada por una barra de aluminio que cierra y estabiliza definitivamente la composición como un contundente freno a la sensualidad pictórica de los retazos que integran la imagen.

El propio artista ha señalado³⁸ que este recurso compositivo, propio de toda la suite, 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 incorporaron peluches, emotivo *objet trouvé* que nos muestra la osadía de Ciria en el uso de recursos formales y su ejercicio de bricolaje compulsivo propio de este periodo. Pero tal vez el más contundente, desde un punto de vista tanto formal como ideológico, sea el trabajo *Vanitas (levántate y anda)*, realizado en el año 2001 y cuya formulación incorpora distintos códigos histórico-artísticos, desde Duchamp a Joseph Kosuth, que en su conjunto configuran una audaz reflexión acerca de la supervivencia de la pintura dentro de los parámetros visuales contemporáneos³⁹.

Tras barajar distintas opciones, las tres piezas mencionadas se consolidaron como principales posibilidades a la hora de integrar Imanes Iconográficos dentro del discurso de *Las puertas de Uaset*. Pese a no ser demasiado extensa, el conjunto supuso para Ciria un punto álgido como *hacedor* de imágenes a través de la apropiación de elementos procedentes de una arqueología que buceaba en lo residual para crear un cuerpo nuevo. Finalmente optamos por *Visión crucificada II*, y la elección vino determinada por una lectura transversal que vehiculaba esta pieza con los hallazgos plásticos más recientes del artista: durante una jornada de trabajo junto a Ciria en su estudio madrileño, revisando catálogos anteriores y proyectos nuevos, descubrimos casi por azar la similitud entre la composición de *Visión crucificada II* y un dibujo actual perteneciente a los bocetos que estaban dando lugar al conjunto The London Boxes.

De este modo, la obra extendía su interés específico como una de las puertas más contundentes que se abrieron a partir de Sueños Construidos y se ampliaba a través del análisis del funcionamiento de una *dispositio* o composición pictórica, más allá de la *inventio* (iconografía) y la *elocutio* (la caligrafía plástica)⁴⁰, que servía de engranaje con el proceder que estaba emprendiendo en The London Boxes. La similitud entre las estructuras básicas tensionales de ambas obras no era casual, sino la interiorización de un código visual aplicado a su obra en dos momentos de su trayectoria donde el artista presta una especial atención a la estabilización razonada de la composición. El siguiente paso fue llevar a cabo una obra específica para esta exposición, *Icono memorizado*, donde asume sendas fuentes –*Visión crucificada II* y el dibujo– como punto de partida para repensar la composición en su conjunto como una matriz, es decir, como una unidad básica distintiva y significativa que puede operar varias veces y con distinta intención semántica.

Efectivamente, una de las claves teóricas que ha modulado la trayectoria de Ciria a lo largo de los últimos años, fundamentalmente a partir de la serie neoyorquina La Guardia Place, ha sido la insistencia en unos sintagmas de construcción icónica que estimulan su significado a través de su incorporación y variación en diversas obras. El punto de partida de esta poética nace, precisamente, en torno a la elaboración de esta serie: hacia 2006 Ciria comienza a intentar esclarecer cuáles son aquellos centros de interés que, al contrario de otros puntos de la imagen, alterarían por completo el significado de ésta si desapareciesen o se desplazasen de manera significativa; aquellos elementos que, independientemente de su valor iconográfico o narrativo, configuran la arquitectura de una imagen. Esta investigación, que el artista denominará DAA

38 REPLINGER, M.: "Glosa Líquida". *De profundis clamo ad te aqua*, Museo de Bellas Artes de Asturias, marzo-abril de 2003, p.15.

39 Sobre el discurso en torno a las posibilidades de la pintura que plantea Ciria en esta obra han reflexionado con gran lucidez diversos teóricos. Destacamos aquí la lectura que ofrece Mercedes Replinger en el texto de la cita anterior, así como el análisis que se desarrolla en ABAD VIDAL, J. C. *Ciria. Pintura sin héroe*, Tf Editores, Madrid, 2003, pp. 96-102.

40 Para una aproximación exhaustiva acerca de la retórica en las artes visuales vid. GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual. Tecnos, Madrid, 1988*. A partir de este modelo metodológico retórico ha sido analizada la obra abstracta de José Manuel Ciria de los años noventa en GARCÍA BERRIO, A. y REPLINGER, M., *Op. cit.*



Sintagmas I,II,III,IV,V,VI,VII,VIII,IX y X. Suite Sintagmas / The London Boxes. 2014. Óleo e impresión digital sobre lienzo. 190 x 190 cm c/u

Páginas 73 y 74: *Sintagmas.* Suite Sintagmas / The London Boxes. 2014. Óleo e impresión digital sobre lienzo. 190 x 190 cm c/u
(Visión del montaje en Espacio Tabacalera)











(Dinámica de Alfa Alineaciones), implicará extraer no la similitud formal de diversas creaciones plásticas sino la recurrencia de determinadas *unidades primarias* que sirven de jácena en la estructuración visual a lo largo de la Historia del Arte. El propio artista nos ofrece la siguiente definición:

Utilizamos la denominación Alfa Alineaciones para referirnos a todas aquellas estructuras básicas “tensionales” dentro de una obra pictórica. En cualquier pintura, excepto en el Minimal y sus proximidades, existen una serie de elementos configuradores primarios que tensan y facilitan la composición. Esto se produce en toda la historia de la pintura clásica y llega hasta lo que entendemos por contemporáneo. La metodología consiste en observar y “desnudar” un trabajo pictórico hasta llegar a sus elementos configuradores elementales/preferentes, es decir, una observación empírica-analítica a la búsqueda de los pesos gravitacionales y líneas de tensión que se producen en una composición dada.

En la primera fase de su pensamiento acerca de esta nueva plataforma teórica, Ciria parece envuelto en una investigación que de antemano sabe utópica y que pasaría por la catalogación de patrones recurrentes dentro de una suerte de *imaginario colectivo* que determinarían estrategias inconscientes utilizadas a lo largo de la historia de la pintura para el ajuste de la escritura visual. La operatividad de esta reflexión se consolidó en un segundo momento donde, una vez desplazada la búsqueda de coincidencias de consignas, líneas de tensión y distribución en obras ajenas, se propuso aislar, diseccionar y estudiar el armazón compositivo que construía en sus propias imágenes, lo que finalmente dio

lugar a un nuevo modo de emprender un análisis exhaustivo de los componentes de su retórica plástica.

Es en este contexto cuando Ciria tiene acceso a la tesis doctoral de José Luis Tolosa *Cambio semántico del módulo para su utilización en una práctica pictórica*⁴¹ donde el profesor plantea una formulación operativa del elemento modular a través de su propia praxis como pintor. Para Ciria, en la búsqueda de intensificar los límites de su pintura, esta lectura significará un primer estrato desde donde derivará una investigación propia. El término módulo, estricto en su definición como figura iterativa e invariante en contorno y tamaño, será sustituido por el de *matriz*, aludiendo así a la concepción de un molde que da forma a algo concreto y cuya reproducción en serie siempre permite determinados niveles de alteración respecto al original. A partir de la variación de aquello que se sitúa a ambos lados del límite preciso del dibujo (tanto su interior como su relación con el exterior-fondo) y la inmanencia de aquello que lo define como tal matriz, la repetición será entendida como herramienta metodológica para diseccionar con precisión todas las formas operativas de rendimiento de la imagen.

Copiarse a sí mismo o copiar obras existentes, volver a indagar sobre lo ya conocido, denota un desencanto con los mitos del vanguardismo. La fe en la evolución lineal y progresiva de la obra de arte es sustituida por un cuestionamiento crítico que fisura la idea de una imagen irreductible e universal. En La Guardia Place, la investigación acerca de la matriz versará acerca de unas determinadas nociones plásticas (tamaño, subdivisión interna, inversión sobre un eje, relación con el fondo, gama cromática) que serán las que atraviesen la versatilidad semántica de la imagen original. En The London Boxes, la unidad distintiva gana protagonismo, se consolida en primer plano y reduce las nociones plásticas antes mencionadas: ahora, su variación semántica procede en gran parte de su disposición dentro de la imagen, ya no solo sobre un eje bidimensional, sino incorporando a través del volumen una respuesta visual tridimensional. Numerosos dibujos previos a la obra pictórica actuarán no tanto como bocetos sino como herramienta de comprobación, de análisis de las posibilidades formales y modelo conceptual de un mismo proyecto pictórico.

La iconografía de *Provocadamente diacrónico* acumula una superposición inestable de elementos fuertemente individualizados y otros ambiguos en su descripción formalista. Los primeros son los que establecen una cadena en primer plano que, en su conjunto, configura una matriz global. Sobre ella volverá a trabajar en la obra *Circuito de códigos*, ahora codificada desde una perspectiva inversa, como si dicho engranaje hubiese

41 TOLOSA, J. L. *Cambio semántico del módulo para su utilización en una práctica pictórica*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 2002.



Vitrina de objetos, recuerdos y memoria (I).
 Madrid. 2003. 140 x 140 cm

girado sobre sí mismo y, en el trayecto, se hubiese erguido y despojado de aquellos anexos compositivos que ahora, en una disposición nueva, ya no son necesarios. Así, la forma triangular que en la primera composición tensa y ajusta la imagen desde la esquina superior izquierda desaparece en la segunda obra que, por contra, incorpora en su parte superior una banda también roja que estabiliza el conjunto.

No insistiremos más en la descripción pormenorizada de este tipo de recursos, evidentes para una mirada atenta, pero queremos incidir finalmente en la fundamentada relación que el artista establece entre figura y fondo. Así, en *Provocadamente diacrónico*, la complejidad iconográfica no es atemperada sino acentuada a través de un soporte que posee su propio índice de ritmos, frecuencias, flujos, manchas y huellas. La integración de estos “incidentes casuales elocutivos”⁴² nace de la utilización de un lienzo que previamente ha servido para cubrir el suelo del taller durante la realización de otras piezas. De este modo, el artista no solamente asume la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista, quien ya entre 1995 y 1996, realizó *El Jardín Perverso I*, y posteriormente en 2003 *El Jardín Perverso II*, a partir de este mismo planteamiento y que, de manera puntual, volverá a atravesar piezas de muy distintas series. El soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar una propuesta azarosa dueña, a su vez, de una memoria extraordinariamente ligada al propio artista. Todo lo contrario que en *Circuito de códigos*, donde Ciria busca hacer operativa una monumentalidad que vendrá determinada por la depuración de la matriz y del fondo, vinculados entre sí a partir de un acento en la zona media desde donde se expande el peso de la forma hacia la izquierda y la intensidad del vacío hacia la derecha.

Ciria ha aludido al amontonamiento de enseres y cajas, consecuencia de su reciente traslado a Londres, como punto de partida de esta nueva iconografía. Desde luego, esta posible referencia va a quedar pronto solapada por un profundo análisis de los *dispositivos retóricos* y las *locuciones semánticas* del nuevo tipo de imagen que quiere construir, densa en su superficie pero sin anclarse en un paradigma meramente retiniano. Pintura, por tanto, que quiere ser contemplada y leída, desde luego no desde la transparencia (aquí lo figurativo es una superficie simulada, zona de equívocos para el orden de lo simbólico) sino desde la disrupción empática, la deconstrucción visual y la preocupación conceptual. La reiteración de determinadas matrices, así como esa gama cromática de rojos, blancos, negros y ocre que, a modo de fogonazos, intenta llenar esa extraña morfología que protagoniza la imagen, es en realidad un señuelo

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



Vitrina de objetos, recuerdos y memoria (II).
Nueva York. 2011. 140 x 140 cm

para un reconocimiento primario. El espectador es consciente que está ante un grupo de trabajo, una serie donde puede identificar datos visuales recurrentes. Sin embargo, cada obra plantea la necesidad de que la disección de su poética se desarrolle de manera independiente. No hay redundancias o cacofonías, sino múltiples cualidades que crean en cada una de las piezas gramáticas imprevisibles.

Así ocurre con especial nitidez en *Sentimientos tóxicos*, una obra que identificamos como parte de The London Boxes pero que procede de la experimentación con el *collage* emprendido en Sueños Construidos y vuelto a forzar, con un sentido más expresivo, en la última fase de Cabezas de Rorschach III. Además, la obra muestra en su estructuración interna dos realidades superpuestas que han fracturado su contigüidad aun perteneciendo a un mismo tipo de enunciación formal. Una y otra parte funcionan como polos de esta ambivalencia que no busca encajar sino relacionarse desde una especie de atracción-repulsión mutuas, y es desde esta radicalidad desde donde Ciria logra crear una imagen poderosa, perfectamente armada como un cuerpo roto tanto en su presencia real como en su reflejo, sea cual sea cada una de estas dos partes. Pintura, por tanto, que se desplaza hacia lo discontinuo para poder generar una identidad propia.

Y hablando de identidades, el artista nos muestra la suya –o al menos, su rostro como sede simbólica de la misma–, a través de gestos irreverentes, feos y enfáticos en las diez piezas que configuran el políptico *Sintagmas*. Comúnmente se espera de un retrato fotográfico que muestre los aspectos visibles de la persona y aluda con ellos a los aspectos invisibles. Sin embargo, Ciria busca camuflarse a través de la mueca y, encima de ella, de la pintura. La magnificación del formato evoca el primer plano cinematográfico que, como plantea Jacques Amount⁴³, es una interpelación al psiquismo del personaje que invita al espectador a introducirse en un paisaje emocional que nace de la desmesurada ampliación del rostro. Aquí, ese *paisaje* ha sido brutalmente invadido por fragmentos –compuestos de dos o más unidades consecutivas, siguiendo el valor dado por Saussure a lo sintagmático– de aquellas piezas que hemos visto mientras avanzábamos por las últimas salas de *Las puertas de Uaset*.

El híbrido pintura-fotografía, espacio determinante para la renovación de ambos medios durante la posmodernidad, será un modo de actuación al que Ciria acudirá en momentos muy concretos. Con extrema sutileza lo hizo para su exposición *Acto Post-racional* (1991) donde un conjunto de pinturas abstractas se reflejaban, gracias

43 AMOUNT, J. *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 103.

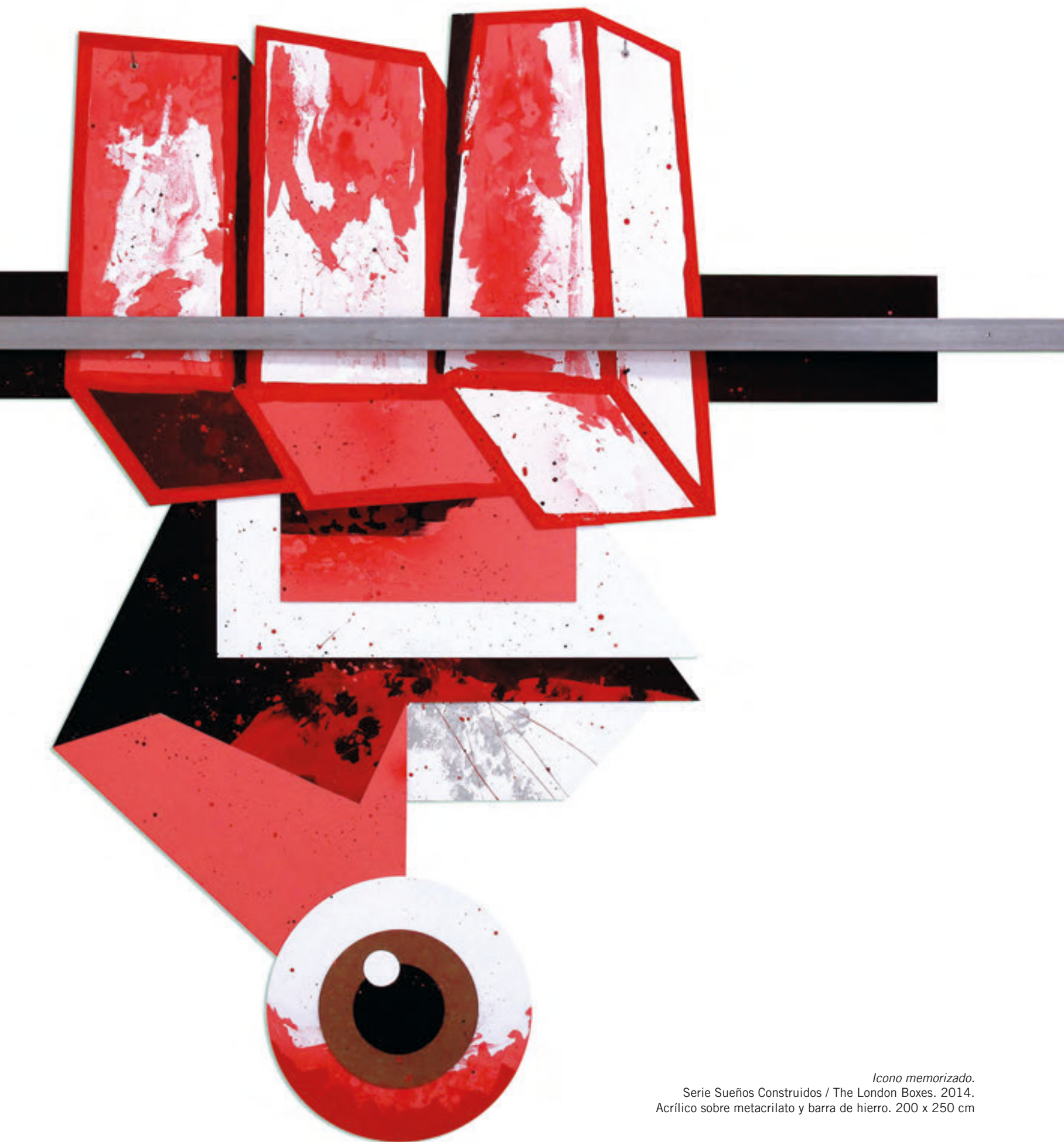


Vitrina de objetos, recuerdos y memoria (III).
Londres. 2014. 140 x 140 cm

al montaje expositivo, en unas impactantes fotografías pertenecientes al archivo de la Agencia EFE. Si en estas obras la narración de la fotografía y la pintura era paralela, la primera serie que anudará ambos medios en un mismo soporte se desarrollará una década más tarde: en *Psicopompos* (2001-2002) Ciria llevaba a cabo la intervención pictórica sobre imágenes de carteles publicitarios. En una segunda fase de esta serie, desarrollada durante su etapa berlinesa, desplazará la independencia material del cartel a favor de su impresión digital sobre lienzo, decisión que implica que su textura fuera asumida por la trama del soporte y que, por tanto, se establezca una relación ambigua entre pintura y fotografía.

Este mismo recurso es el empleado en *Sintagmas*. La urdimbre con la que Ciria ha construido sus últimas obras es ahora diseccionada para averiguar qué elementos deben separarse, formando qué tipo de conjuntos estructurados y con qué lógica interna. Imaginemos que desmontamos un reloj con la intención de volver a recomponerlo. Esto puede tener dos finalidades: hacer que el mecanismo interno vuelva a funcionar como antes, sin preocuparnos de por qué; o conocer las razones que expliquen el porqué. Ciria busca este último sentido, la descripción del funcionamiento lógico de las estructuras. Pero una pintura no es, desde luego, un reloj y no da la misma hora para todos. Las leyes de funcionamiento de la obra artística no se agotan en el acto de componer y recomponer. Y es ahí, en ese límite entre la posibilidad y la imposibilidad de que la pintura genere la producción de un discurso susceptible de ser cuantificado, donde el artista activa un irónico gesto de desesperación. Theodor Adorno pensaba que una de las tareas del arte consistía en “elevar a la conciencia una experiencias confusas y olvidadas sin «racionalizarlas»”. El afán de Ciria por catalogar *todos los paisajes posibles* de su discurso es una manera de luchar contra una *hipervisibilidad* contemporánea que, sin aportar ilusión ni verdad, es una manera de “exterminar la mirada”⁴⁴. La disonancia entre la fotografía y la pintura, entre el rostro y el sintagma plástico, solo se atempera en un mensaje común: el de la radical ilegibilidad del signo y el de la radical infinitud de interpretaciones por venir.

44 FRANCBLIN, C. “Entrevista con Jean Baudrillard: La comedia del arte”. *Lápiz*, n.º 187-188, noviembre-diciembre, p. 39.



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





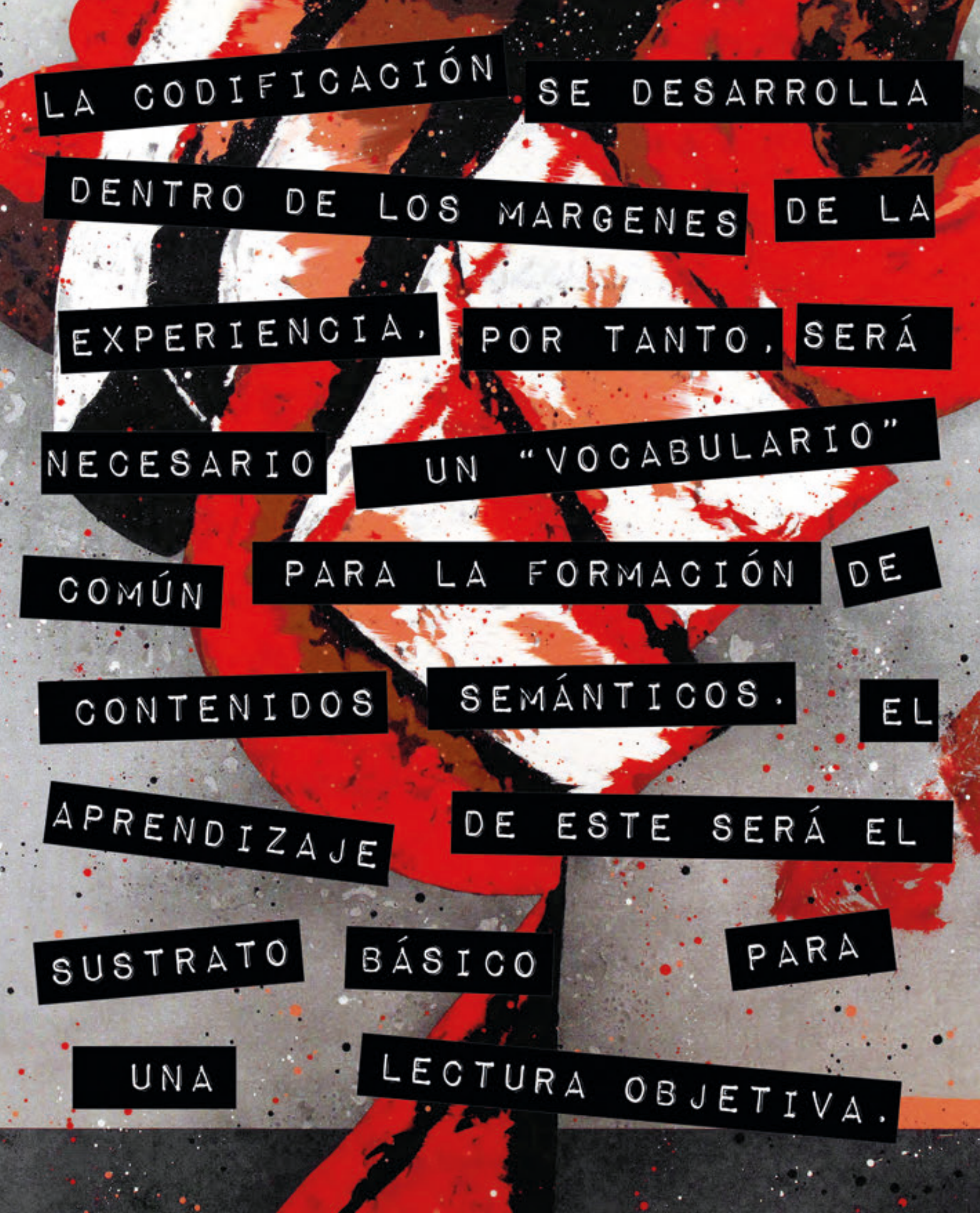
Otros itinerarios

Tras lo expuesto anteriormente, estamos ahora mejor situados para abordar el problema de la puesta en escena de *Las puertas de Uaset* como artefacto visual y narrativo capaz de contar una historia pertinente de la trayectoria artística de José Manuel Ciria. La exposición nace de un diálogo directo con el artista a la hora de buscar aquellas obras seminales y de referencia en la construcción de su lenguaje y, para ello, apostamos por acudir a los hitos de mayor calado en la configuración de la mancha a través de las técnicas de azar controlado (serie Máscaras de la Mirada); del orden a través de una geometría capaz de activar grados de impureza (serie Sueños Construidos); del punto de tensión máxima en el diálogo entre ambos extremos (serie Memoria Abstracta); para culminar con su serie más reciente, The London Boxes, en lo que consideramos la síntesis más rotunda de otra vía de actuación donde mancha y geometría se modulan entre sí con una nueva sensibilidad a través del armazón compositivo del dibujo, la lógica de la matriz y la introducción de un sustrato simbólico-referencial.

La construcción final, siempre dentro de los parámetros mencionados, podía haber derivado en otras obras, algunas de ellas mencionadas a lo largo del texto. Cada sala de Tabacalera se convertía, en este sentido, en una hipótesis, un espacio donde tomar partido y adoptar una decisión entre múltiples variables. En definitiva, podíamos haber contado muchas otras historias. Este hecho es intrínseco al desarrollo de una exposición, una parte esencial en el pensamiento del comisario, y si insistimos en ello es precisamente porque consideramos necesario reivindicar lo otro, es decir, aquellos trabajos y discursos que fueron descartados para enunciar una línea narrativa definitiva. Pero esta misma línea siempre remite de manera indirecta a otro orden que, como en un juego de resonancias, activa una mirada transversal que es la que asume la nostalgia por lo no narrado, por las obras descartadas y las genealogías no establecidas. Pensar, seleccionar, buscar órdenes de reciprocidad y núcleos dialécticos, auscultar la lógica del discurso, interrogar la forma y el lugar de cada manifestación artística, son actos operativos cuando se consolidan en una articulación compleja, provisoriamente estable, pero que un nuevo bisturí podría abrir para descubrir otra realidad, otro cuerpo.

Existe una brecha abierta en la exposición, una obra que se desborda en la construcción del significante global y que está ubicada en un punto estratégico: es punto de fuga visual del gran pasillo de Tabacalera y eje a partir del cual el espectador descubre el extraño giro final que supone *The London Boxes*. Monumental y vibrante, *Luz y Texto (Campo de 2467 flores)* está constituida a partir de los restos sobrantes del material

con el que el artista ha estado construyendo sus últimos *collages*, donde mezcla la iconografía de su serie londinense y los recursos compositivos de Sueños Construidos. Imagen, por tanto, que es puro residuo, pura exterioridad, pura contaminación, compuesta de fragmentos que, recortados como una suerte de flores-mandalas, son organizados con una lógica de apariencia fluctuante. Una iluminación muy específica introduce un sutil movimiento al conjunto configurando un fantasmagórico ilusionismo que parece acentuar la promesa accesible de un sentido pleno: estaríamos, sin duda, ante la representación de un campo de flores mecido por el viento. Sin embargo, existe un estrato discursivo literario aplicado por el artista que hace que cada color –aliado con su disposición: arriba, abajo y centro– se convierta en “logos”. Se genera, de este modo, una codificación alfabética que puede traducirse como lenguaje escrito: “La luz es la materia prima del color y el espacio es una función de ésta”. Así empieza un texto oculto que es algo más que un juego conceptual: el trabajo artístico es evaluado en función de la lógica de las palabras, cuestionando de este modo los límites de la percepción visual y de lo conocido. Ciria logra en esta obra un aplazamiento del sentido, consciente que incluso el mensaje cifrado es un decir abierto, un fragmento de un discurso inacabado, susceptible de interminables reutilizaciones. Una obra-señuelo que, bajo su apariencia lírica moviliza el ansia de plenitud del significado para, finalmente, revelarlo como tarea inagotable. Se trata, en definitiva, de no aceptar la servidumbre de la mera seducción visual y enunciar el arte como una máquina de creación de sentidos. Quizás es el momento de empezar una nueva época heroica para la pintura.



LA CODIFICACIÓN SE DESARROLLA

DENTRO DE LOS MARGENES DE LA

EXPERIENCIA, POR TANTO, SERÁ

NECESARIO UN "VOCABULARIO"

COMÚN PARA LA FORMACIÓN DE

CONTENIDOS SEMÁNTICOS. EL

APRENDIZAJE DE ESTE SERÁ EL

SUSTRATO BÁSICO PARA

UNA LECTURA OBJETIVA.

TABACALERA. PROMOCIÓN DEL ARTE. Denominación de las salas



¿El arte es un plagio
o una revolución?
Paul Gauguin

posibles anomalías

PAUTAS DE ACERCAMIENTO

José Manuel Ciria

primera parte



HO

H0 - En mi cabeza se amontonaban todos los fantasmas. Como en otras ocasiones, tenía una enorme necesidad de sacar la pintura del muro. Seguramente un artista, por mucho que quiera mantenerse firme en unos principios, no puede escapar de la realidad que le circunda. Es esclavo, como todo el mundo, de su propia profesión; y por ello está obligado a estar formado e informado de lo que está ocurriendo. Por dicho motivo, cabría la pregunta ¿es verdadera necesidad, o simplemente seguir la corriente de lo que ocurre? La serie Memoria Abstracta había resultado gratificante. Disfruté mucho haciendo las composiciones y aunque en dicho grupo de trabajo hubo infinidad de bocetos y dibujos preparatorios, el conjunto resultó ser bastante breve. Quizá sea esa manía de intentar siempre buscar “otra cosa”, de querer provocar una nueva incertidumbre en lugar de profundizar y repetir hasta la saciedad una fórmula que se plantea oportuna. Los fantasmas comían patatas alrededor de una mesa dentro de mi cabeza. En aquella situación, una idea se cruzó inesperadamente: una retícula en el suelo, una inmensa red reticular sobre el suelo ocupando todo el espacio. En cada cuadrado, como en Memoria Abstracta una “mancha”, una lona o lienzo pintado. Le ofrecí unos dibujos de la instalación pictórica a Donald Kuspit, le gustaron mucho, pero empezó a poblar las paredes de cuadros y forzosamente había que elegir, o las paredes, o el suelo. Ambas cosas simultáneamente resultaban agobiantes y desdecían la propuesta. Intenté explicar que la obra tendría partes que estarían colgadas del techo, por lo que no era necesario ocupar los muros. No hubo forma de modificar aquello que quería enseñar de mi trabajo. No me quejo, fue un verdadero placer colaborar a su lado y las numerosas conversaciones resultaron fascinantes. No es tan fácil encontrar interlocutor en determinadas materias tan preparado y tan sencillo. El cambio de salas, en el último momento,



Instalación *Memoria Abstracta*.
Serie Memoria Abstracta. Museo de Arte Contemporáneo de Bucarest. 2012.
Medidas variables

para la exposición programada en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Bucarest, precipitó aquello que se había gestado lentamente pero que no estaba preparado. Tenía a mi disposición toda la planta baja y la primera planta del complejo, el problema era lo que antiguamente fue una enorme sala de baile. Ajustar la obra seleccionada a los nuevos espacios fue una labor sencilla, pero no teníamos nada con lo que llenar aquel gran salón adyacente. Cuando enseñe la posibilidad de realizar la instalación del suelo a Gabi Serrano, comisario de la exposición, le brillaron los ojos y automáticamente decidió que aquello era lo que se iba a mostrar en dicho espacio. La contrariedad era que tuvimos que realizar la obra in situ, 119 lonas manchadas de pintura ocupando 119 cuadros de 120 x 120 cm cada uno. Nos pasamos toda la estancia encerrados en el museo trabajando, saliendo solamente a descubrir la ciudad cuando nos echaban por la noche. Fue una pena que resultase imposible que parte de la instalación colgase del techo, pero creo que en este nuevo montaje va a poder observarse la obra tal y como apareció en mi mente. ***Instalación Memoria Abstracta.***

Cuando era niño odiaba profundamente a los profesores de dibujo. Yo me esmeraba en dibujar lo mejor que podía, y ellos me tachaban con un rotulador o un bolígrafo rojo los putos dibujos con un enorme BIEN o MB. Asnos. Un día, una profesora me devolvió mi dibujo “corregido” y delante de sus narices rompí la hoja de papel. Estaba harto. Ella me preguntó el motivo de aquella acción. Directamente, contesté que el dibujo estaba estropeado con semejantes letras enormes encima. Se enfadó mucho pero nunca volvió a “tacharme” mis “obritas”. Al final de curso me dio un diploma, pero como ya tenía varios y mi rebeldía era dueña de mis acciones, decidí devolvérselo con un enorme MB de color rojo. Esa vez fueron mis padres los que se enfadaron, y volví a tener a aquella profesora al año siguiente en dibujo técnico. Una pesadilla. Pero esa, es otra historia.

No consigo recordar si mis preguntas de hoy son las mismas que tuve ayer



EOO

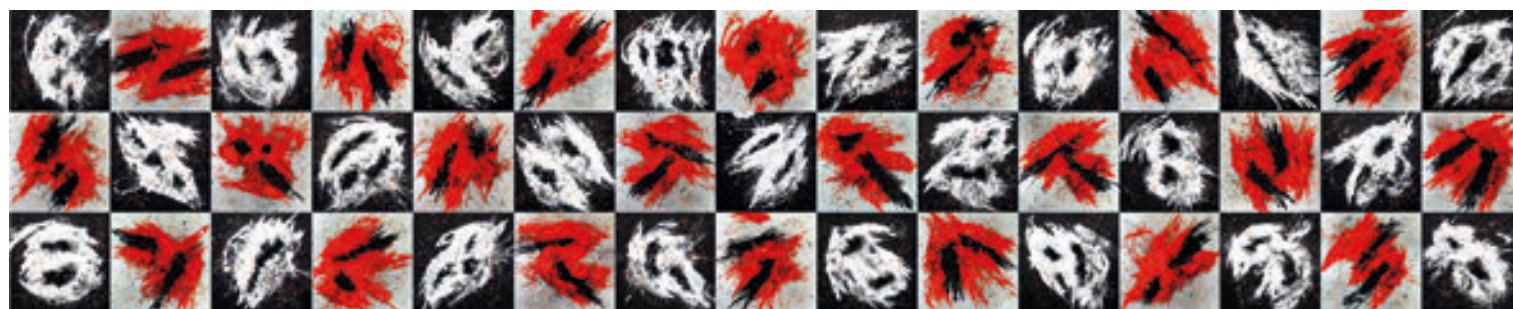
Estaba preparando el gran mural reticulado *Encuentros de ira* (serie Memoria Abstracta) para la pared final de las salas del IVAM. El montaje se realizó como estaba previsto ocupando una superficie de 4 x 11 metros, aunque la idea original no pudo verse hasta meses después en el MUPAM de Málaga, con la totalidad de las 45 piezas que conforman la composición, haciendo una mancha sobre la pared de 3 x 15 metros. Donald Kuspit estaba enamorado de este trabajo y decidió incluir la obra partida en dos piezas de 3 x 7 metros en la exposición del Círculo de Bellas Artes. Simultáneamente a este mural gigante, estuve trabajando en tres polípticos de nueve piezas cada uno. Quería que el espíritu de estas composiciones se separase un poco de sus hermanas, por ello incluí, aparte de los habituales fondos en negro y aluminio, un grupo de nueve tableros pintados de color arena. Pretendía escapar de la mancha habitual incluyendo manchas más pequeñas, encuentros en los bordes, máculas con perfiles de otro color, madejas, una estrella, una máscara, la silueta de una posible cabeza. Días y noches, agua y desierto, quietud y movimiento, en una cadencia rota de blancos y rojos. Las composiciones clásicas similares de la serie Memoria Abstracta, aunque fuesen en versiones más pequeñas, tenían tal perfección resolutive y contundencia, que me sentí bastante desanimado ante el resultado de los nuevos polípticos. Dándole vueltas a los tableros, empecé a buscar otras soluciones intercambiando algunas piezas entre las tres propuestas iniciales. No me gustaba ninguna combinación, pero en el movimiento, de repente todo el suelo del taller estaba cubierto de los 27 fragmentos y aquello en su conjunto funcionaba. Por tanto, una sola obra de 3 x 9 metros. Un relámpago titulado **Despertar**.

Estoy viendo una exposición de Sarah Lucas en la Whitechapel londinense. No suelo comer caramelos, pero

inexplicablemente durante la visita estoy entretenido con un Chupa Chups. De repente se me acerca una celadora y me dice que no está permitido comer en la sala y que tengo dos opciones, o guardar el dulce en el bolsillo o bien no sacarlo de la boca. Para comentar la obra a la persona que me acompañaba, me era inevitable sacar la bola de la boca y sujetarla en la mano por su palito. Creo que aquello era lo que molestaba a la señora. Contesté lo más amablemente posible con el caramelo dentro de la boca en un inglés ininteligible. Al instante una idea pasó por mi cabeza, ¿por qué no abrirme la cremallera del pantalón, sacarme el pene y mear tranquilamente en alguno de aquellos viejos retretes que la artista había distribuido en diferentes lugares de la sala? El éxito estaba garantizado: llamarían a la policía, vendrían a detenerme y la prensa se haría eco de mi gamberrada. Es decir, todo el mundo en Londres se habría enterado de que Ciria había llegado a la ciudad. La verdad es que aquello merecía la pena y, en el peor de los casos, quizá una simple multa. Lo cierto es que no tuve valor de hacerlo. A los pocos meses, los periódicos de medio planeta sacaban la noticia de una supuesta artista llamada Deborah de Robertis, que mostraba su sexo delante de la pintura de Courbet *El origen del mundo* en el Museo d'Orsay. Creo que mi idea era mucho mejor: en lugar de ser famoso durante un par de minutos por ir enseñando el chocho por los museos, lo de ir orinando en los retretes de Sarah Lucas resultaría mucho más provocador y radical. Posiblemente por eso me dedico a la pintura, hay muchas cosas en arte que simplemente me parecen una meada.

Mientras escribo, deposito mis ojos sobre la foto de mi padre que tengo sobre la enorme y destartalada mesa. Su mirada siempre es cómplice y tierna. Desde el total respeto y cariño, cuanto echo de menos a mi mejor amigo.

Encuentros de ira. Serie Memoria Abstracta. 2009.
Óleo y aluminio sobre madera. 300 x 1500 cm





E01

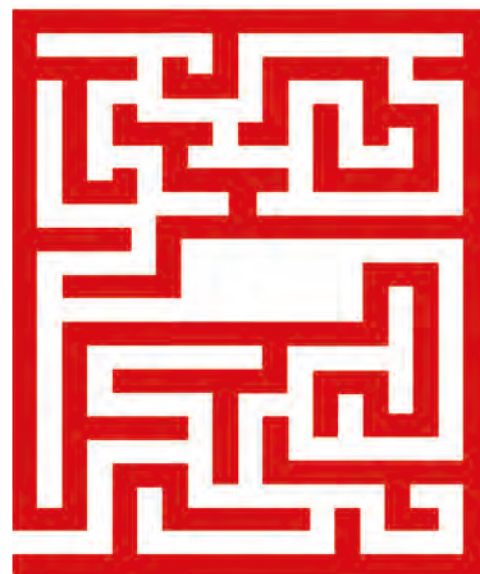
En 1992 preparé unos lienzos cubiertos de negro y lavados con disolvente, que junto a las lonas de camión eran los fondos habituales que utilizaba en aquella época. Previamente tenía pintados unos motivos geométricos que quedaban perfectamente integrados tras la manipulación. Encargaba vinilos de plástico adaptados al tamaño para transferir las siluetas de las letras y palabras. El color verde era aplicado con los dedos en varias capas buscando contraste con el fondo. Seis de aquellas telas fueron desmontadas de su bastidor, y enrolladas en un sólo rulo. Necesitaba bastidores de 2 x 2 metros y no tenía dinero. El cilindro soportó una mudanza cuando cambié de estudio en Madrid, pero el lienzo externo que envolvía al resto fue dañado con un gran corte en el centro de la composición. Durante los primeros meses del año 2006 vivía en un estado un tanto esquizofrénico, me había trasladado a vivir a Nueva York el año anterior y en el taller de Manhattan el trabajo tomó un nuevo rumbo a través de la serie Post-Supremática. Un retorno a la línea, a la estructura, al dibujo. El problema consistía en que en mis regresos a Madrid, la obra que abordaba era la misma que había estado desarrollado antes de mi mudanza. Aquella situación duró bastantes meses, hasta que ambos estudios se fundieron en una única dirección.

Fue precisamente en uno de esos viajes, recolocando cosas y haciendo limpieza, cuando el rulo que había guardado catorce años antes reapareció. Eran unas obras sin catalogar que no encajaban con el devenir de la pintura posterior y que, simultáneamente, ofrecían unos fondos fantásticos para trabajar encima. Decidí estirarlas y montarlas sobre unos bastidores con tableros de madera, y ponerme a pintar. Inevitablemente pertenecen a la serie Máscaras de la Mirada, pero creo que pueden considerarse como las mejores obras de todo aquel conjunto. Fueron los últimos trabajos antes de retomar la serie en 2011 motivado por un encargo y, esperaba una ocasión especial para incluirlos en una muestra. **Consciencia, Pintura y Voz.**

Algunos te miran con admiración y te colocan en una especie de pedestal. Otros utilizan una espesa envidia con la que comunicarse. También existen los que únicamente sienten desprecio y actúan de manera inexorable profundizando soterradamente en la llaga.

Asisto con un galerista a la feria Frieze de Londres. En el pabellón de Frieze Masters hay colgada una obra maravillosa del periodo expresionista abstracto de Guston. Mi acompañante me comenta

que aquello le parece una mierda (literal). Varios pasillos después, encontramos una pieza soberbia –de esas que a uno le gustaría robar si le resulta imposible comprarla– también de Guston, pero de su etapa final. El comentario de mi amigo fue exactamente el mismo. ¿Será qué no le gusta Philip Guston? Aquella misma noche descubrí que mi interlocutor no tenía ni remota idea de arte, no conocía a nadie y era bastante reaccionario. Hay galeristas extraordinarios, pero también existen los que en lugar de montar una galería de arte, deberían haber abierto una boutique de ropa o una tienda de frutos secos.



F01

Distorsión Semántica. 2002.
Óleo sobre soportes diversos, aluminio,
vinilo y planchas de PVC. Medidas variables



“No se trata de ejemplificar deliberadamente una postura ciertamente extendida entre los plásticos contemporáneos, que defiende el carácter ininteligible e ininterpretable de toda obra de arte. Probablemente, el fondo último que toda obra de arte expresa se resiste a ser reducido a logos, porque ese fondo no obedece a cuestiones lógicas, ni es lingüístico. Reto de interpretación y crítica. Si las pinturas abstractas se nos aparecen en forma de signos que hablan íntimamente a nuestra emoción y nuestros sentidos, por ser enigmas que son, con más fuerza nos acucian a tratar de desvelar lo que significan. Expresar lo que no se deja decir. Filosofía y arte. Pensamiento y pintura. Profundización teórica y conocimiento preconsciente”. Tenía las planchas de PVC transparente cortadas a la medida, pero en el último momento decidí concluir la obra *Visiones Inmanentes* con solo cinco “bolsas”. Después de la beca en Tel Aviv y la exposición en la sala Rekalde de Bilbao, volví a retomar el trabajo que había quedado a medias, pero en aquel momento, era el texto que he reproducido al principio de este párrafo, el que me pedía espacio en la pieza y, la posibilidad de interrumpir su lectura. *Distorsión semántica* fue incluida en la muestra realizada en la galería Moisés Pérez de Albéniz entre enero y marzo del año 2003. Moisés, fue extremadamente generoso y me dio alas, una cosa era la obra que se mostraba en ARCO y otra eran las propuestas espectaculares que presentaba en su espacio.

Cuando mis padres decidieron regresar a Madrid después de 10 años en Inglaterra, tuve algunos problemas en el colegio: *Eleven, twelve, thirteen, fourteen, fifteen, sixteen...* Me costó un poco adaptarme al once, doce, trece, catorce, quince, dieciséis... En su lugar, yo traducía: once, doce, *diecítres, diecicuatro, diecicinco*. Mis compañeros se reían mucho conmigo.

En España se tiene muchas veces la idea, por parte de la crítica profesional, que los artistas somos prácticamente analfabetos. Quizá tengan razón.

Los artistas deberíamos llevar una chapa o un brazalete identificativo con la siguiente leyenda: “Artista plástico. Compórtense apropiadamente”. No sé si así la gente nos comprendería mejor, o empezarían a exterminarnos.

F02

Trabajaba simultáneamente en varios *collage* de la serie Sueños Construidos. Tenía pequeños montones de telas recortadas de diferentes dimensiones, recuperadas de cuadros malogrados o preparadas especialmente. Entre ellas muchas eran cuadradas y rectangulares, esperando ser seccionadas al tamaño que correspondiera. Al distribuirlas sobre el suelo para comenzar con la selección, mis manos se pararon ante lo que mis ojos veían. Allí, en el suelo, había una inmensa retícula que tenía “vida propia”. Me quedé durante horas mirando aquella composición, me gustaban los “intersticios” que se formaban entre las piezas que dejaban ver los bordes de otras lonas o lienzos que había debajo. Provocar retículas e intersticios. Diferentes retículas colgadas del techo

de tamaños diversos, con algún lienzo enfondado en negro para resaltar los planos. Pasear entre un pequeño bosque de retículas suspendidas en el aire. Una obra dirigida a las tripas y no a las retinas, ardor en el vientre, ***El sol en el estómago***. Era lógico llegar a aquel punto en las *Compartimentaciones*. Existían unos apuntes escritos años antes que se recopilaron en el *Cuaderno de Notas-1990*, donde ya se esbozaba la idea de una compartimentación real o física. Únicamente había que profundizar en la propuesta y esperar a que llegara el momento de materializarla. La intención de sacar la obra del muro, “pintura expandida” como se la llamó durante algún tiempo, se materializó entre los años 2001 y 2003 en obras como *Visiones Inmanentes*, *Distorsión semántica* y *El sol en el estómago*. Hubo muchas ideas, bocetos y dibujos de instalaciones diversas, y quizá la más ambiciosa fuese *Laberinto*, donde pretendía recrear una suerte de laberinto del Minotauro, pero nunca encontré un espacio con las dimensiones y características necesarias. Incluso me tomé la molestia de investigar el plano ideal para un laberinto lleno de calles y encrucijadas, intencionadamente complejo para confundir a quien se adentrase en él, llegando a la conclusión de que mi favorito era un laberinto ortogonal similar al de Ashcombe. Aún conservo algunos diseños de aquellos espacios.

Voy andando por Mayfair y encuentro una inauguración en una galería de arte. Mientras observo desde el exterior el iluminado espacio, un amigo a mi espalda me empuja. Después de un abrazo y el ritual del saludo, ambos entramos en la galería. Tranquilamente y por separado miramos la obra colgada de dos artistas que no tienen ninguna relación entre sí. Cuando coincidimos de nuevo en la calle, mi amigo me hace una aclaración: “*the gallery is ran by a wonderful gay couple, but this exhibition is fucking shit, they paid four thousand pounds to the art critic because he didn't wanted to write the essay of the catalogue*”. De algo hay que comer.

Es un largo camino.
Posiblemente
los hombres no
deberían hablar
nunca de los
dioses

El sol en el estómago. Instalación. 2003. Óleo sobre soportes diversos y aluminio. Medidas variables



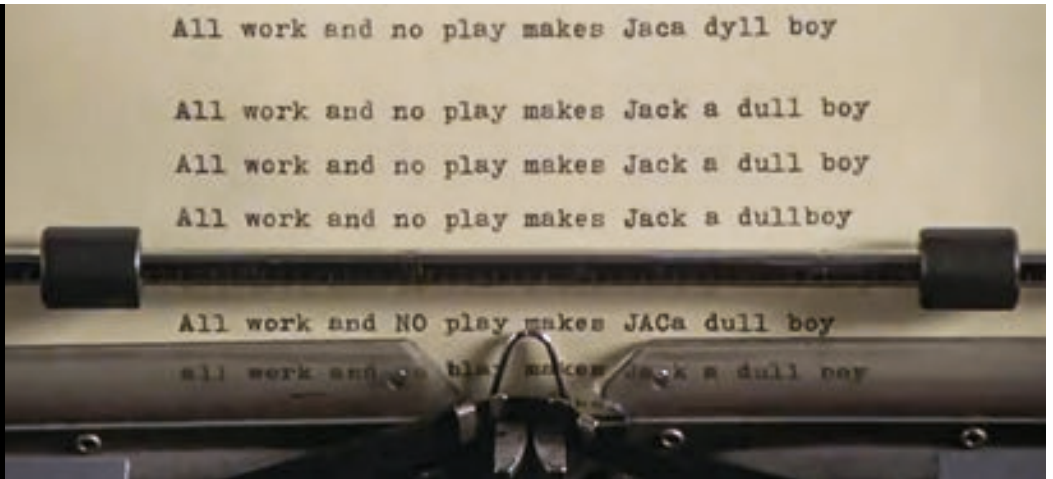


Estaba terminando de preparar las obras que se iban a mostrar en la exposición de la galería MPA de Pamplona en 2003. Había empezado dos piezas con la misma idea: utilizar los materiales y aspecto de las “bolsas” pero para unos trabajos que iban a ir colgados de las paredes. La primera en terminarse, que estuvo incluida en la muestra, fue *Visión crucificada*. Es una obra a la que tenía un enorme afecto, pero que no terminó de funcionar en la galería por la distancia a la que estaba situada la iluminación. No me molestaban los brillos de la luz cuando las bolsas estaban exentas, pero no me gustaba el efecto que se producía sobre aquella obra en el montaje. Lamentablemente, el final de la pieza fue trágico. El PVC que la cubría fue muy dañado en un transporte y la obra no pudo restaurarse. El resultado, fue que a la vuelta al estudio decidí modificar la obra *Visión crucificada II*, quitando la plancha de PVC que la cubría y trasladando la composición a un bastidor entelado de 2 x 2 metros, incluyéndola como una variación dentro de la suite *Imanes Iconográficos*. La obra ha vuelto a ser retocada recientemente para que formase parte de esta exposición. Hace pocos meses, mientras trabajaba con Carlos Delgado en la selección de las pinturas que se iban a mostrar en *Las puertas de Uaset*, estábamos trasteando con reproducciones de muchas obras observando las diferentes posibilidades. Entre todo aquel material había unos cuantos dibujos de la serie última The London Boxes. Por pura casualidad dos imágenes cayeron una junto a la otra: *Visión crucificada II* y un boceto incierto que aún no tenía título. A ambos nos sorprendió la enorme similitud de la composición. Una de ellas ofrecía unos cortes geométricos claramente definidos, mientras la otra estaba previsto resolverla con curvas. Decidí modificar el boceto para que ambas tuvieran aún mayor relación y doté a la obra terminada de un título más adecuado, *Icono memorizado*. También, la inclusión de un enorme ojo en la parte inferior, quizá reminiscencia de la serie Cabezas de Rorschach III.

Es imposible convivir con una persona alcohólica. Todo alrededor se convierte en basura.

Contrariamente a lo que la gente suele pensar, las musas son bastante fáciles de atrapar. Se esconden cuidadosamente, pero en el momento que te pones a trabajar, no pueden evitar acercarse a ver lo que se está haciendo. En ese momento, si tienes trampas preparadas, no tienes más que esperar. Es incluso legal matarlas, dado que la mayoría de las personas y las autoridades desconfían de su existencia. ¡Dulces musas! A mi me gusta comerlas poco hechas con un poquito de sal y acompañadas de un vino blanco seco bien frío. Su ingestión tiene efectos enormemente beneficiosos para los artistas.

Para ser un plástico basta pensar como un artista.
Para pintar, además, hay que pensar en pintura



I. Una pequeña lona con manchas sobre un texto, crucificada, flotando en el espacio sujeta con alambre. *Desmembramiento* es el nombre del antiguo suplicio..

II. **Conocimiento censurado** pertenece a un pequeño grupo de libros “mutilados” que pinté en 2004. La idea de esta obra es eminentemente política. Un grito rojo. Entendemos por censura como la supresión de un contenido o la modificación de la forma de una obra, atendiendo a razones ideológicas, morales o políticas. En un sentido amplio se considera como la supresión de material de comunicación que puede ser considerado ofensivo, dañino, inconveniente o incómodo para un determinado gobierno o los medios de comunicación, según sus particulares intereses. ¿Cuántos libros han sido quemados o simplemente prohibidos a lo largo de nuestra historia? En la censura política, los gobiernos manipulan y ocultan información a sus ciudadanos, para controlar a la población e impedir que la libre expresión pueda llevar a críticas, revueltas o rebelión. La práctica de la desinformación. La censura religiosa que nos acompaña desde el albor de los tiempos, que anula cualquier material que pueda discrepar de la impuesta fe dominante. Una cosa es la fe y otra bien distinta es la Iglesia, cuya acción ha sido devastadora durante siglos. Como en todas las religiones, no nos está permitido pensar ni cuestionar. O la censura de los medios de comunicación, que obedecen ciegamente la orientación política de

los dueños del medio, destruyendo la labor y libertad periodística. No importa el conocimiento, solamente el poder o el dinero.

Estaba en Nueva York hablando con Carole Newhouse sobre la muestra que iba a comisariarme. Me había traído una copia de los planos de las salas. No tenía ni remota idea del tamaño y me quedé muy sorprendido al ver la magnitud. No iba a ser una exposición fácil. Pasé toda la tarde y parte de la noche contemplando aquellos inmisericordes planos y moviendo todas las obras del estudio, para preparar diferentes propuestas que Carole pudiera elegir o combinar. Al día siguiente por la mañana, sin pensar y como un autómatas, levanté los grandes lienzos manchados que tenía protegiendo el suelo del estudio. Una vuelta de tuerca más en la intermitente sub-serie crossover *El Jardín Perverso*. Grapé una de las telas contra la pared sur y empecé a dibujar una imagen que me rondaba. El accidente de su propio tamaño, 269 x 350 cm, había procurado que otro lienzo se solapara encima de la parte inferior, dejando una franja de color crudo que subrayaba el volumen de la composición. Sombra insistida detrás de la figura sobre dicha línea y blanco, negro y grises para resolver. Luz. Un surco rojo de lado a lado en el borde superior. Al cabo de unos días el trabajo estaba terminado. Había utilizado acrílico en lugar del habitual óleo dado que la obra siempre iba a viajar enrollada y no se iba a usar bastidor. Lo curioso, es que así como recuerdo perfectamente la elaboración de las tres piezas posteriores “hermanas” de la obra que me estoy refiriendo, no recuerdo absolutamente nada de aquellos días. Un vago resplandor en el que trabajo y trabajo sin comer ni dormir, sin pensar si era de día o de noche. Una obra que al levantarla del suelo me sobrecogió. Caprichosas musas. **“Broken”**.

“All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy...” Es posible que como Nicholson en *El Resplandor*, existan demasiados artistas que repiten hasta la saciedad la misma e idéntica fórmula. Yo al menos intento disimularlo.



Broken. Serie Cabezas de Rorschach III. 2011. Mixto sobre lienzo. 269 x 350 cm





Siempre me ha gustado trabajar en diferentes series simultáneamente, al menos, en dos a la vez. Una especie de punto y contrapunto, que permite extrapolar conclusiones entre obras que en principio no tienen relación. A finales del año 2008, estaba inmerso en la serie Doodles, que venía a ser una profundización de ciertas conclusiones de la serie previa La Guardia Place, con más color y un aspecto más lúdico. Hacía muchos dibujos y bocetos de cosas diferentes, necesitaba abrir un nuevo “camino”. Tenía unos bosquejos con dameros y retículas, en uno de ellos rellené los espacios entre las líneas con manchas de diferentes colores hechas con acuarela. A los pocos días tenía dispuesto un lienzo de 2 x 2 metros con un damero regular de nueve cuadrados resuelto en aluminio y color arena tostada. Lo que me sorprendía era que había incluido un marco interior en negro separado de los bordes dentro de la composición. Durante un par de semanas tuve el fondo preparado a la vista mientras trabajaba en otras obras. Llevaba prácticamente cinco años sin pintar con manchas y, sinceramente, tenía muchas ganas, pero el fondo me imponía cierto respeto, no quería equivocarme. Contrariamente a mi costumbre de trabajar por la mañana con luz natural, *Flowers (for MLK)* fue pintado por la noche en una sola sesión. Al día siguiente, al levantarme, me sentía satisfecho contemplando la obra. Mientras en la pintura anterior a Nueva York de la serie Máscaras de la Mirada, los elementos geométricos eran un recurso para incluir en el mismo plano la geometría y lo gestual, creando tensión, en la nueva serie Memoria Abstracta, lo geométrico había crecido exponencialmente hasta convertirse en coprotagonista de las composiciones. De entre todos los trabajos de la serie, quizá sea **Abrupto** uno de los más poderosos y atinados. Contiene una extraña energía y acidez que trasciende la mirada. Movimiento.

Dos preguntas de examen para los conocedores de mi trabajo (se sobrentiende que solamente podrán examinarse interesados y amigos):

1 - ¿Cuál es la correcta cronología de aparición de las siguientes plataformas teóricas?

- a) - A D A., D A A., A A D.
- b) - D A A., A A D., A D A.
- c) - A A D., A D A., D A A.
- d) - Ninguna de las anteriores.

2 - ¿Puede completar los títulos completos que expresan las siglas?

El sobresaliente, tendrá como recompensa la invitación a cenar en un buen restaurante japonés (válida para dos personas). Con un notable, bocadillo de calamares en *El brillante* de Marqués de Zafra (Plaza de Roma). El bien, se premiará con una palmada en la espalda. Suficiente, una mera sonrisa. Eso sí, el que suspenda me cago en la leche...

Mucho iluminado. Intereses particulares, comisiones, favores, doctrinas, posturas sesgadas, los compromisos, lo que se lleva, el amiguete, lo último acontecido en Nueva York, la ocurrencia, la perro flautada, el escaso afán pedagógico, la insistencia en lo procesual aunque no produzca obras, el comportamiento mafioso, el divismo... Queda poco espacio para la maravilla, el descubrimiento y la fascinación.

Debería haber
clases de
“Educación
de la Mirada”



Paisaje de la coexistencia. Serie Sueños Construidos. 2001. Óleo sobre soportes diversos. 300 x 500 cm

Paisaje del respeto. Serie Sueños Construidos. 2001. Óleo sobre soportes diversos. 300 x 500 cm

Paisaje de la paz. Serie Sueños Construidos. 2001. Óleo sobre soportes diversos. 300 x 500 cm

E02

En el año 2001, inmerso en la serie Sueños Construidos, tenía el compromiso de realizar dos exposiciones internacionales: el C.C. La Recoleta de Buenos Aires y el Museo-Teatro Givatayim de Tel Aviv. Me interrogaba sobre la obra que debería seleccionar o preparar para llenar aquellos enormes espacios. También debía tener en cuenta el transporte de los trabajos, dado que los presupuestos no eran demasiado generosos. Sobre las mesas del estudio de Madrid, tenía pequeños restos de diversos *collage* y empecé a jugar con ellos formando diferentes estructuras imaginando que el blanco de las mesas era en realidad las paredes de las salas. La idea fue sencilla. Hacer obras muy grandes resueltas con capas de diferentes lonas que irían clavadas directamente a los muros, solucionando a su vez el transporte, puesto que todos aquellos lienzos podían ser enrollados juntos en un solo rulo. A su lado viajaría solamente una caja de formato medio, con las piezas que sobresalían de las composiciones y otras obras de acompañamiento que completasen las muestras. Mezclé diversos tipos de soportes: lonas plásticas, lonas militares, lonetas, lienzos... a los que incorporé diferentes iconografías procedentes de series previas, principalmente las manchas de Máscaras de la Mirada y los chorretones de Glosa Líquida. Así aparecieron tres trabajos de 3 x 5 metros, *Paisaje de la coexistencia*, *Paisaje del respeto* y *Paisaje de la paz*, tituladas intencionadamente con dichos nombres ante mi compromiso en Israel. Carlos Delgado, mi amigo y el comisario de exposiciones con el que más he trabajado y que mejor conoce mi obra,

se empeñaba en incluir al menos un par de dichas obras en *Las puertas de Uaset*. En ocasiones hemos tenido diferencias de parecer en cuanto a las obras a seleccionar para una u otra exposición, pero lo cierto es que intento no contrariarle dado que suele tener razón –simplemente porque es capaz de hilvanar un discurso en el instante que ve los primeros planos de una sala–. Capacidad de ver y relacionar. Pues bien, a pesar de todo lo dicho, yo seguía albergando dudas sobre lo oportuno de contar con aquellas piezas. El panel sobre el que dichas obras iban a apoyarse tiene 16,70 metros de largo, es decir, es una pared lo suficientemente monstruosa. La zozobra se disipó, cuando una noche en Londres se me ocurrió encender el ordenador, observar las reproducciones digitales y empezar a “recolocar” todos aquellos telones con una “dispositio” diferente convirtiéndolos en una sola composición, ***Paisajes***.

Casi desde su nacimiento se dice que la pintura ha muerto. Hoy día es un simple problema retórico producto de la hipertextualización. Qué tendrá que ver una gallina ponedora con las castañas caídas de un árbol. Alguno/a me dirá que no le interesan los huevos y que lo que de verdad le gusta (o incumbe) es el “marrón glacé”. Pues cojonudo.

Desconozco si la
estupidez
puede curarse

E03



Javier González de Durana, había visto mi exposición en la galería Salvador Díaz y me brindó la oportunidad de hacer una muestra de mi trabajo en la Sala Rekalde de Bilbao. Nunca agradeceré suficientemente su ayuda. Para mí aquello era un enorme reto dada la magnífica programación que tenía el centro. No recuerdo nunca haberme esforzado y trabajado tanto

como en aquella exposición. Pinté unas vallas publicitarias de 3 x 4 metros directamente sobre mezclas de diferentes carteles de anuncios que iban pegados sobre los chapones reales, facilitados por mi amigo Miguel Ángel Clavaguera cuando trabajaba en Dauphin. Había una selección de obras de la serie Glosa Líquida, diversos Psicopompos, varias

piezas de la suite Buenos Aires (una hibridación entre Máscaras de la Mirada y Sueños Construidos), y una serie de fotos reproducidas en gran formato de la serie Odaliscas. Pero algo faltaba. Había hecho unas obras experimentales envueltas en plástico transparente, y tenía unas bolsas planas del mismo material en las que introducía pequeñas piezas resueltas



Visiones Inmanentes. Serie Sueños Construidos. 2001. Óleo sobre soportes diversos, aluminio, vinilo y planchas de PVC. 200 x 200 x 5 cm c/u

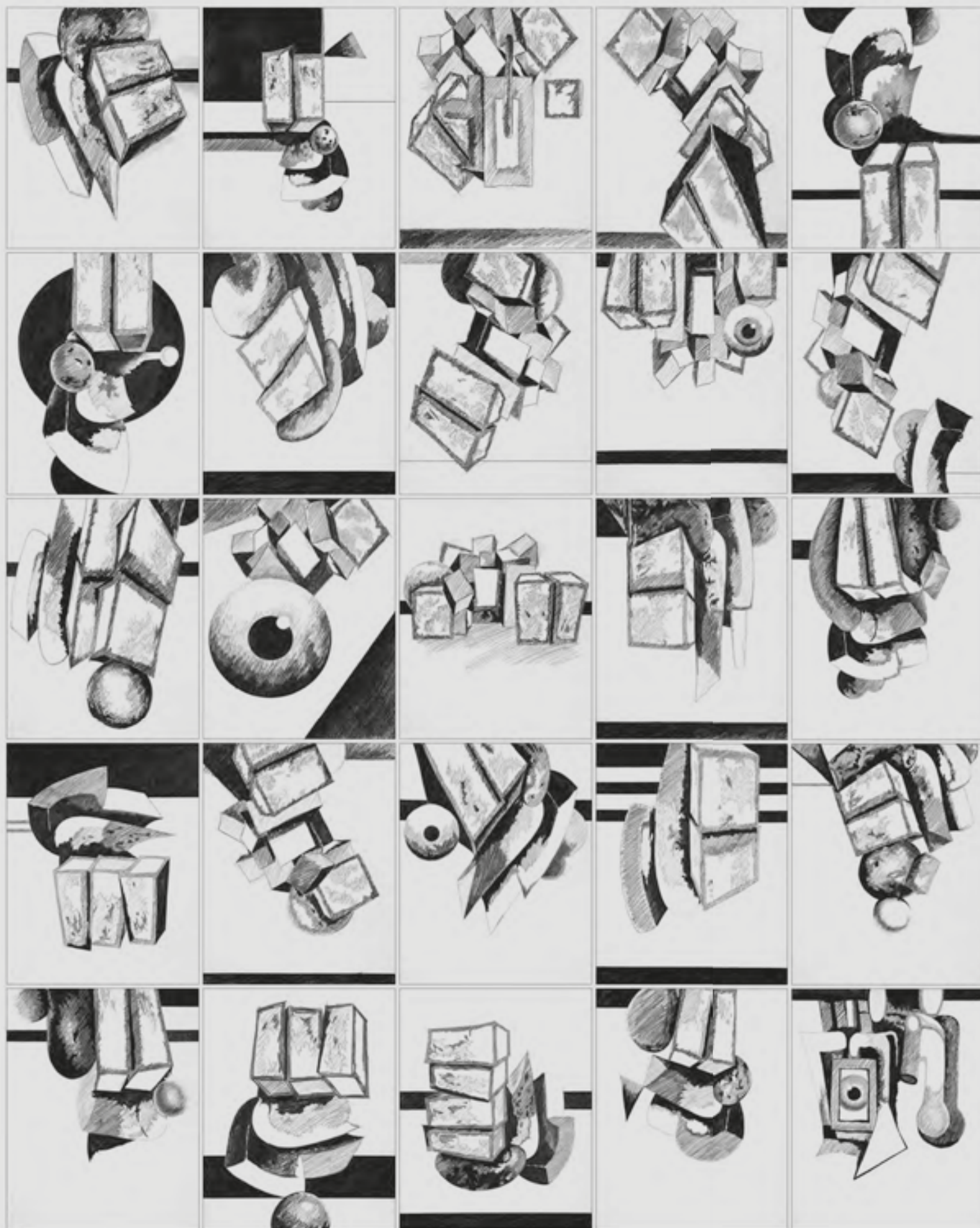
como aquello que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella. En *Visiones inmanentes*, el *collage* más ambicioso, pretendía que la visión no pudiera dividirse en los diferentes elementos que conforman la propuesta. Quería que sus cinco elementos y diez caras quedaran grabadas en la mente como un todo unitario. Incluí un muñeco con la cara de Wittgenstein, por aquello de las posibilidades evolutivas de la obra de arte. La obra se completa con un texto que hace una mancha de 2 x 2 metros sobre el muro.

Había coincidido con Julian Schnabel en la presentación en Madrid de su primera película, *Basquiat*, y en la posterior cena que se celebró en casa de Soledad Lorenzo. Admiraba mucho su trabajo. También nos vimos un par de veces en Manhattan, en una reunión con Tony Shafrazi y en una comida en el Cipriani de Quinta Avenida. Quería saludarle y ver si estaba haciendo algo nuevo, por lo que fui a su charla-inauguración en el Diary Art Centre de Londres. Me dejaron pasar antes de la apertura y pude deambular por las salas aún vacías de público. El lugar se fue llenando poco a poco y antes de tomar asiento para escuchar la entrevista, decidí ir al aseo. En la puerta me encontré a su hijo Vito y nos saludamos con un escueto “hi”. Al entrar en el baño, había varias puertas cerradas, tiré de la primera y, para mi gran sorpresa, al abrir me encontré a Julian de pie con los pantalones y los calzoncillos bajados. Me disculpé y cerré la puerta lo más rápido que pude. A la salida se me acercó, me saludó y me dijo: “bueno, ya nos conocíamos”. Mi contestación: “no tan íntimamente”. Nos reímos. Fue lo más interesante de la tarde.

en papel o en lona. Pero las bolsas se deformaban cuando las colgaba del asa, por lo que coloqué unas arandelas en cada esquina de la parte superior. Tenía varias terminadas y las dispuse juntas en una pared para fotografiarlas, pero el resultado no funcionaba al perderse los bordes de los sacos. Entonces construí un pequeño cadalso de donde colgar las piezas flotando

en el aire. Al disponer una tras otra, me interesaron mucho las imágenes que obtenía con la Polaroid. Reproduciendo aquello en un formato mucho más grande, obtuve *Visiones inmanentes*. Posiblemente el mejor título de toda mi carrera. Quería ofrecer una nominación que se acercase a lo que me rondaba en la cabeza. Inmanente según el DRAE, se define

Si se elige el camino de la búsqueda y la sorpresa, el espectador demandará sorpresas y se sentirá decepcionado si no las recibe. Si se prefiere ir por la senda de la profundización, la obra no puede volverse barroca, supuestamente deberá ir a la esencia y la síntesis. ¿Se pueden hacer ambas cosas a la vez?



Dibujos *The London Boxes*. 2014. Grafito sobre papel Bristol Vellum de 300 gr. 35,6 x 27,9 cm c/u

entreacto

Narración I

Procedencia

Durante las primeras semanas de la mudanza a Londres, no tenía disponibilidad de los materiales con los que empezar a trabajar; antes había que abrir aquella montaña de cajas, colocar los enseres, forrar el suelo y las paredes de plástico, ordenar y limpiar... Tampoco podía entretenerme haciendo *collage*, necesitaba un par de mesas grandes vacías, una para recortar y pegar, y otra para documentación. Estaba castigado a hacer dibujos. Los primeros que salieron fueron unos bocetos de Puzzles y algunas composiciones para resolver con manchas. Eran bosquejos rápidos realizados sin pensar, —el deambular de la mano— decía hace años. Observando aquel caos en que estaba envuelto, empecé a dibujar lo que me rodeaba, me distraía haciendo garabatos sobre el papel representando cajas, bultos, fardos, bolsas, basura... No tenía instalado el equipo de música ni la televisión.

Un mes después estaba dando una vuelta por el centro de Londres camino de Trafalgar Square. Andando en dirección sur, descubrí una librería de Walther König, —está en todas partes— pensé para mí mismo. Cotilleando entre las diferentes publicaciones, cayó en mis manos una monografía cuya edición era atractiva. Pasaba las hojas sin especial interés (el artista siempre me había gustado pero no figura entre mis favoritos), cuando de repente sentí un temblor. Allí, en la página 71, aparecía una composición en la que un fragmento era prácticamente idéntico a uno de mis dibujos. No daba crédito a lo que veía. Decidí comprar el catálogo para comprobar, de vuelta en casa, si aquello era real o simplemente un ofuscamiento.

En cuanto entré por la puerta, sin quitarme el abrigo, fui corriendo a buscar en el montón de los dibujos aquel que era tan parecido. Me senté en una silla y durante bastante rato estuve observando ambas imágenes. Puede que resulte increíble, pero una y otra eran extraordinariamente similares. Tengo la certeza de que previamente no había visto jamás aquella obra hasta que el catálogo estuvo en mis manos.

Durante los días siguientes, tuve el libro abierto por la página en la que aparecía la reproducción, y me percaté que allí había una señal evidente que después pude comprobar en Google. La publicación tenía una inmensa errata. Los pies de foto de las páginas 70 y 71 estaban intercambiados. ¿Por qué no utilizar aquel dibujo coincidente como una nueva “matriz”? Algo dentro de mí me llevaba en esa dirección.

A pesar de tener preparados tres bloques de trabajo para empezar a desarrollar en Londres: Una continuación de Máscaras de la Mirada con unos fondos completamente nuevos, una veintena de fotos de formato grande impresas sobre lienzo para extender las últimas indagaciones de los Psicopompos y, una serie abstracta completamente inexplorada denominada Procedimientos. Decidí dejar todo a un lado y utilizar aquella imagen como “matriz”, siguiendo la investigación de D. A. A. que quedó inacabada en Nueva York. El resultado es The London Boxes.



Narración II



Una versión que pudiera haber conducido al mismo destino

Diferentes metodologías. En la segunda parte de la plataforma D. A. A. (Dinámica de Alfa Alineaciones), habían aparecido las “matrices”. Núcleos idénticos o similares, sobre los que las composiciones se apoyaban, dispuestos en lugares diversificados entre unas obras y otras. Profundizando en esa idea, resultaba evidente que la primera aproximación tenía precisamente un carácter dispositivo. Es decir, que a la hora de representar, dibujar, fotografiar... lo primero que organizamos es la distribución de los elementos que van a intervenir en la composición. Por decirlo de una manera aún más simple, antes de representar un bodegón o una naturaleza muerta, existe una colocación cuidadosa de aquellos “objetos” que vamos a representar. Lo que en fotografía también podríamos denominar como “encuadre”. Pues bien, como ya he mencionado, aunque tenía preparado el desarrollo de tres series diferentes para arrancar en Londres, la llegada de la mudanza trayendo desde Nueva York todos los enseres y un largo centenar de cajas de todo lo acumulado durante siete años, interrumpió toda posible actividad. La apertura de todas aquellas “arcas” y la recolocación de sus contenidos llevo semanas. La montaña de embalajes, cajones, bolsas, cartón, no daban tregua y parecían multiplicarse ante el supuesto avance. Entremedias, durante la comida o la cena, garabateaba dibujos en un cuaderno. Sorprendentemente lo que surgía en aquellos dibujos eran cajas y bultos acumulados. Ahora ya no se si el estudio dispositivo de The London Boxes, empezó como un nuevo análisis de las matrices de la segunda plataforma ampliando las aparecidas en la serie La Guardia Place, o simplemente estaba obsesionado con las “cajas”.

Voices, voices, I hear voices in my head. Boxes, boxes, I see boxes all around. Puta mudanza.



Serie The London Boxes. (Formatos pequeños). 2014. Óleo y aluminio sobre lienzo. 51 x 40,5 cm c/u

segunda parte



Hay dos cajas apiladas, una sobre otra flotando en el aire, sujetas al borde superior de la composición por una especie de bolsa doblada de color marrón. Al lado, supongo que colgado de una percha, un porta-trajes roto que con las luces nocturnas adquiere caprichosos colores sobre sus diferentes texturas. Detrás, un rollo de papel mal envuelto en plástico de burbujas, sobre el que se apoya un lienzo enrollado en un canuto de cartón. Más allá, una pequeña bolsa de desperdicios de color rojo. ¿Por qué no representar aquello aislado sobre un fondo-paisaje vacío y sucio? Un par de líneas de tensión en el ángulo superior izquierdo y, manchas y elementos atmosféricos que enturbien la visión. Ha nacido la serie *The London Boxes*.

Muchos historiadores dividen la obra de Picasso en función de sus diferentes mujeres. Una nueva ilusión, una nueva vida, un giro en la obra... Resulta un acercamiento muy atractivo. Salvando las enormes distancias, sugiero con total humildad que aquella persona que se interese en mi trabajo durante los últimos años, deberá atender al lugar, al cambio de ubicación de mi taller: Madrid, Nueva York, Madrid, Londres... Mi intención al llegar a Manhattan era intentar reinventarme, para ello lo de la vuelta al dibujo, a la línea, a la estructura, y el abandono de la "mancha". El cierre del estudio de Nueva York, por motivos familiares, se vio probablemente recompensado en parte con una vuelta a mi antigua forma de trabajar. A todos en algún momento nos emociona la nostalgia de volver a recorrer el viejo camino conocido. Por dicho motivo, reconozco que he disfrutado mucho regresando a la serie *Máscaras de la Mirada* (entre finales de 2012 y el verano de 2013), forzándome además a encontrar algo nuevo. El resultado ha sido



un desdoblamiento de la serie en tres niveles: las composiciones clásicas, las obras que han incorporado *collage* sobre la superficie de las máculas bajo la denominación Puzzles y un tercer grupo de mestizaje, entre los *Psicopompos* sirviendo de soporte con sus fondos fotográficos y una mezcla descontextualizada de la iconografía de Máscaras y Memoria Abstracta. Todo ello se presentó a finales de 2013 en la galería Kornfeld de Berlín en una muestra titulada *Sobre/Bajo lo Crudo*. Por estas razones, he querido que mi llegada a Londres fuese acompañada, otra vez, de un nuevo desplazamiento en la obra, posiblemente para volver a la esquizofrenia de trabajar dos cosas diferentes en un taller u otro. Quizá, lo que de verdad nos gusta a los artistas sea ponernos obstáculos para después sortearlos.

Siempre he tenido claro que el arte es, entre otras cosas, un ejercicio de libertad. Lo difícil es quitarnos las cadenas que nos autoimponemos. Mi forma de pensar, investigar y trabajar, me esclaviza sometiéndome a la realización de series y bloques de obra con los que demostrar las líneas de mi discurso. Quizá debería mandarme a mí mismo a la mierda para alcanzar algún día una total liberación, sin complejos y sin importarme nada. Aún admirando la obra de mucha gente, el principal problema consiste en que me gusta más mi forma de “abordar” la pintura que la de la mayoría de mis compañeros. Actitud.

Cada obra no ofrece un resultado unívoco, abre puertas a diferentes posibilidades. Desde ésta premisa, me esfuerzo en mostrar que no hay casualidad, sino trabajo y profundización.

Dibujo y dibujo la misma “matriz” medio centenar de veces. Dibujos rápidos intentando que cada uno contenga un cambio, un desplazamiento, la desaparición de un elemento o la incorporación de nuevos. Después empiezo a variar los ángulos y espejo las imágenes torpemente. Me concentro en mover las composiciones formando nudos o provocando diagonales. Me sorprende que la forma de utilizar la matriz elegida produzca unos resultados tan diferentes a los que conseguía en Nueva York, en los Rare Paintings. Allí, el elemento detonante de la composición en muchas ocasiones era pequeño y dejaba espacio para que los resultados fuesen completamente dispares. Ahora, dicha unidad se convierte en una especie de mecanismo en primer plano que gira en todas direcciones ofreciendo un enorme abanico de posibilidades resolutivas. Decido hacer una serie de obras con la misma gama cromática. En la medida de lo posible, quiero que el espectador que contemple los trabajos concluidos pueda comprender con facilidad la propuesta.

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

V3



La intención de representar una abstracción concreta a través de unos volúmenes imposibles que imitan ser ciertamente escultóricos. El sistema de las matrices se ha perfeccionado desde la serie La Guardia Place (Rare Paintings), al mismo tiempo que se desabriga mostrando la similitud de las composiciones. La iconografía de The London Boxes sobre un fondo de El Jardín Perverso. En primer plano, hay unas cajas blancas y cortantes un poco inclinadas enmarcadas en rojo, color que se continúa en un segundo plano conformando un cuerpo que adivinamos triangular. Tras ellos, un intersticio en negro que da paso a una forma blanda de diversos tonos que se eleva terminada en curva. Aún hay espacio, en su desarrollo hacia el lado izquierdo, cabe, una línea-arbotante roja en último término que asfixia la imagen. Una forma rojinegra tensa la mole rematada en su borde superior por bultos inconcretos, uno hiriente, el otro redondeado y oscuro. Todo, en un equilibrio inestable sobre una suerte de orbe que brilla ante una luz inexistente y que tiene adherida una suerte de pequeña caja blanqui-rosa. Un círculo-bola roja cierra la composición en su lado inferior. No sabemos de qué se trata, pero percibimos la contundencia de su propio ser. ***Provocadamente diacrónico.***

Había terminado la tercera o cuarta obra de la serie The London Boxes y volvía a mi estudio en Shepherdess Walk después de una cena divertida. Al encender las luces, como tantas veces, fui directamente a la zona de trabajo a ver las obras apoyadas sobre los muros y las columnas. Una dulce idea cruzó mi mente: Morandi. No solamente había una matriz y un espíritu lejano que recuerda a Guston, sino que el tema claramente dispositivo se relacionaba con mis amados bodegones de Morandi. Hay una maravillosa y elegante natura morta del italiano que en primer plano muestra tres cajas. Por otros motivos, Scully también conoce dicha composición.

A algunos vándalos/as les molesta que tengas un pequeño espacio y te lo quieren quitar. Les da igual que seas tímido o pobre, ellos deciden sin pestañear cosas que te atañen aún sin conocerte. Una gente muy extraña que si no se les mantiene constantemente con dádivas, se les pierde con rencor. Prefiero vivir fuera y enterarme poco de lo poco que pasa adentro. Y encima, no hay ni simpatía ni humor. Soberbia humana.

El gallo era un poco retardado o le faltaba un hervor, y cantaba a las doce de la mañana. Al menos eso aseguraba mi amiga de Roa. Saben ustedes, que la traducción al inglés de *kiki-riki* es *cock-a-doodle-doo*. Mi amiga no me creía. Tampoco a su profesor de inglés.



V4

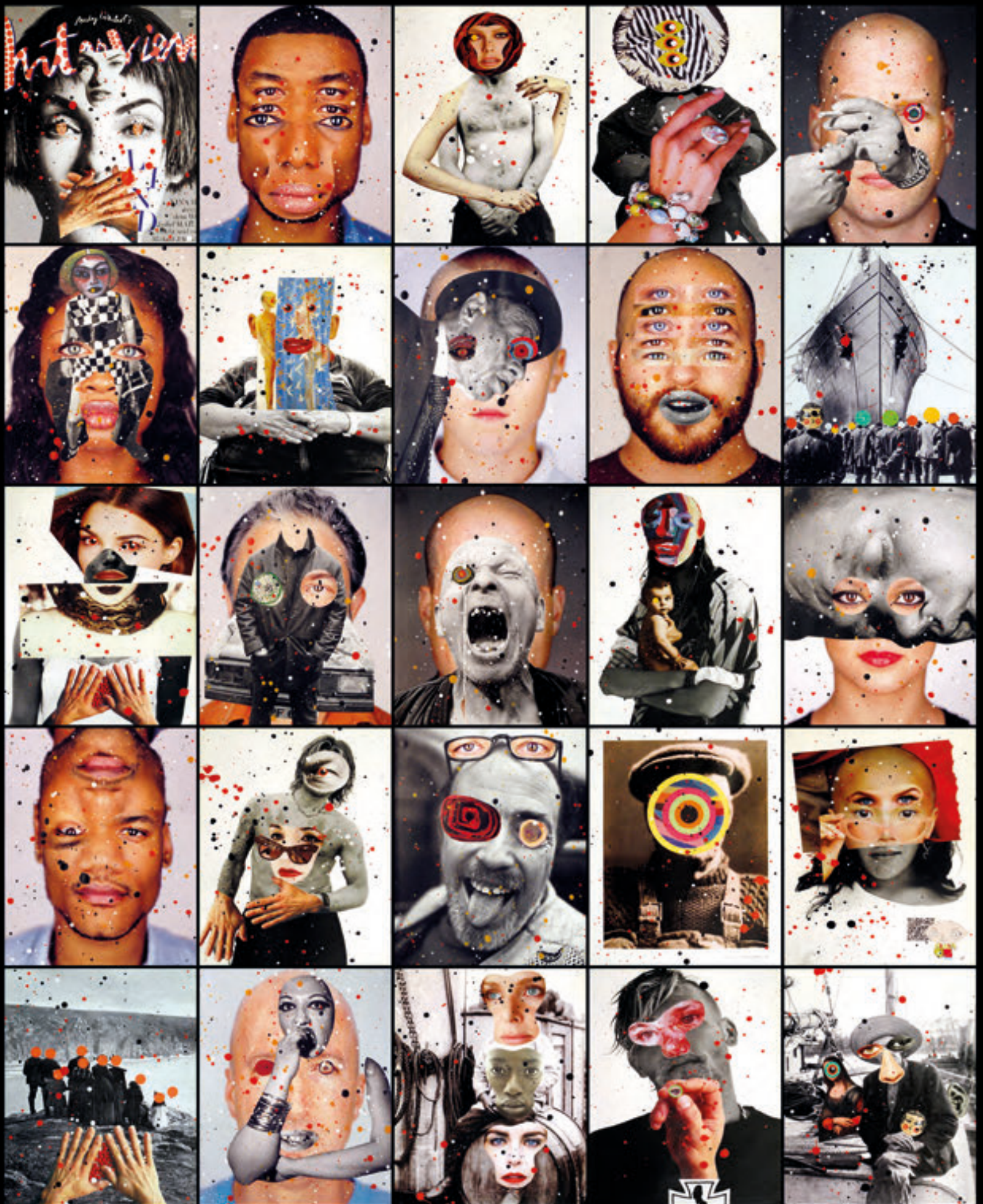
Composición invertida contraria a mi manera de proceder. El peso se acomoda en la parte superior, invención de la pintura moderna que llega fuertemente a lo contemporáneo. Una banda trasera se convierte en línea de horizonte. Tras las extrañas cajas, infinidad de bultos que se alejan en diferentes planos descendentes. La imagen, como sus hermanas, no se remata, no tiene arranque ni final. Vemos solamente un fragmento de algo que continua más allá de los límites del lienzo-ventana. Cosas que no pueden mantenerse en pie, falta de equilibrio, planos imposibles. Partes de un cuerpo inconexo en donde los colores, sin posibilidad, quieren coserse. Negación de toda referencia, no obstante representación. Abstracto. Figurativo. Abstracto. Un gran ojo flotante. ***Signos privados/Signos públicos.***

Según André Malraux, el arte es una rebelión contra el destino humano. Arturo Graf, alegaba que es crítica de la realidad. Quizá simplemente la historia de la cultura. Para Paul Verhoeven, el arte es el reflejo del mundo y si éste es horrible, el reflejo también debe serlo. Chejov, con más humor, afirmaba que el arte se divide en dos categorías: “las obras que me gustan y las que no”. Entre toda la sarta de preguntas tontas que se nos suele hacer a los artistas, hay muchas que detesto. Probablemente la peor de todas sea: ¿Esto que representa? ¿Qué significa? Suelo recurrir a toda una serie de respuestas elaboradas a lo largo de los años, que aunque encierran verdad, no dejan de ser mentira. Son frases hechas que ofrecen un agarradero al interlocutor neófito. Si escapamos de los parámetros de la denuncia social tan en boga durante unos años, el arte no suele significar nada. Es decir, la respuesta sería: No hay ningún significado. La pintura solo sirve para la reflexión, para ensanchar sus propios límites y para brindarnos una experiencia estética. No importan las herramientas teóricas o hermenéuticas de las que dotemos a nuestro trabajo, no importan nuestras preocupaciones analíticas ni conceptuales. El espectador suele quedarse en la mera superficie, la persona introducida en el medio no necesita de explicación. Otra cuestión será, la plataforma “personal” de la que el artista se dote para el desarrollo de su obra, independientemente de la

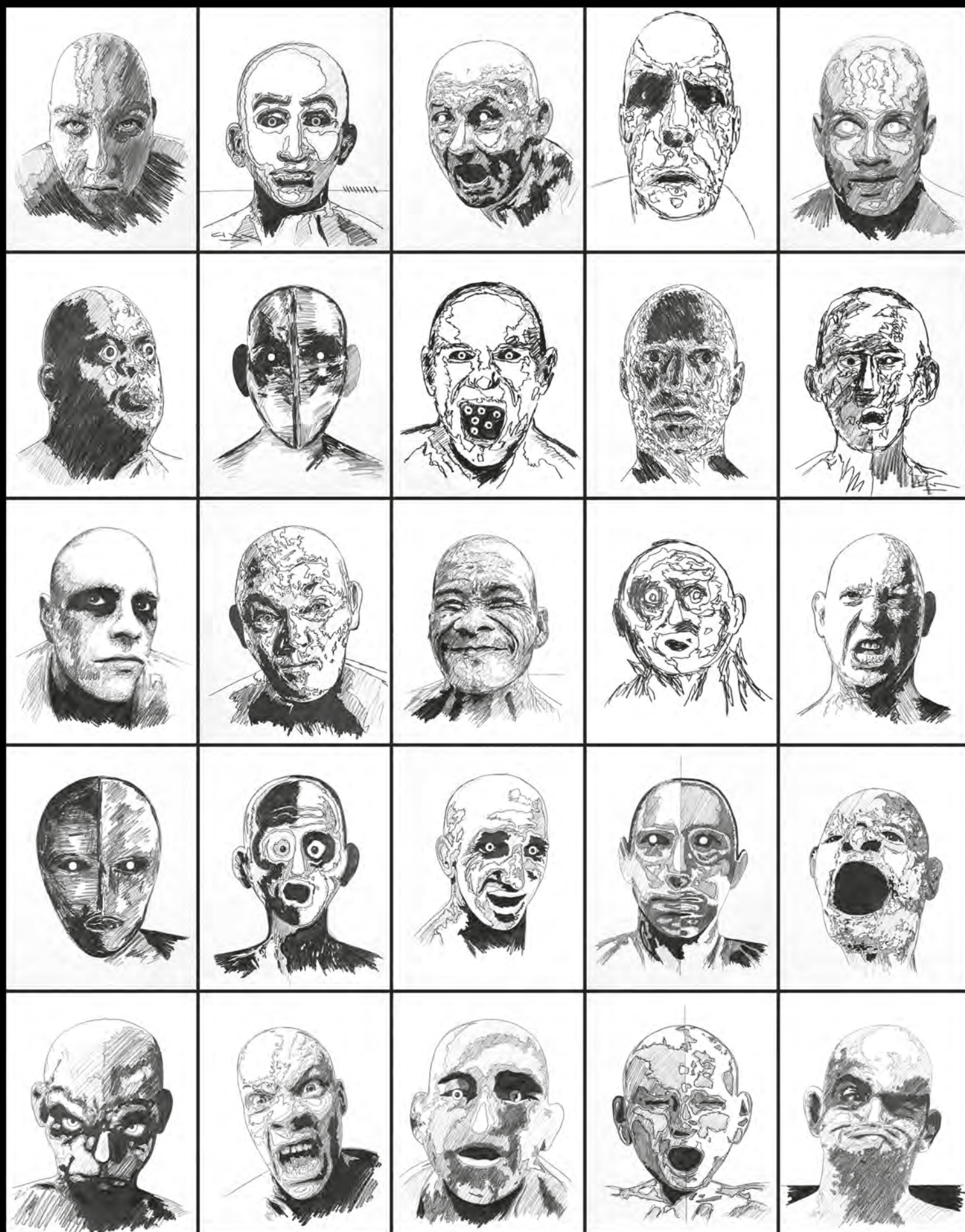
intuición o la llamada inspiración. Llevo años diciendo que mi labor consiste en trabajar con un bisturí en lugar de usar solamente pinceles, y que mi aproximación a la pintura es la de un médico forense ante un cadáver. Sacar y poner en una bandeja, por poner un ejemplo, un hígado, y analizar toda su estructura y características, no tiene ningún significado ni interés más allá de lo puramente “científico”. En esa línea, Claude Bernard nos decía que, el arte es “yo”, la ciencia es “nosotros”.

A.C.C. (Arte Contemporáneo Comprometido). Lo siento mucho, no he podido evitar pintarte un boceto en la espalda del abrigo mientras lo has dejado colgado en la silla. A ti te he echado la pintura que sobraba dentro de tus zapatos bajo la mesa. Ahora, si me dejáis un momento, le voy a dar al play del vídeo para grabar como me dais una paliza y luego me llevan al hospital. Me gustaría incluir en mi próxima exposición el vídeo, el abrigo y los zapatos, siempre que os parezca bien, junto a unos calzoncillos usados que he robado a uno de mis hijos y un par de botellas vacías que pertenecían a mi exmujer. Luego ya explicaré en qué consiste la propuesta. Por cierto, ¿habéis probado la sopa de V8 con sobras de arroz y patatas fritas que aparece en la carta? –Muchas veces veo tantas tonterías y monstruosidades a mi alrededor que pienso que me he vuelto loco y que solamente son alucinaciones–.

Me pregunto,
¿por qué alguna
gente no pasa
más tiempo
metida en una
piscina? Quiero
decir en el fondo
de la piscina,
sin moverse y
sin aire



Carpeta Berlin. Serie Lost Identities. 2012. Acrílico sobre collage fotográfico. 33,9 x 27,3 cm c/u



Dibujos Cabezas de Rorschach III. Serie Cabezas de Rorschach III. 2011. Grafito sobre papel Bristol Velum de 260 gr. 35,6 x 27,9 cm c/u

I. **Luz y Texto** (*Campo de 2467 flores*).

Esta obra es la única pieza preparada especialmente para esta exposición y quizá, la más barroca de todo el conjunto. La idea original surgió de Carlos Delgado, que ante los montajes anteriores que había visto en la sala, me pidió expresamente realizar algo que “tuviera movimiento”. Aunque tengo varios vídeos realizados, no me apetecía nada incluir uno de ellos dentro de esta muestra que está consagrada a la pintura. Por lo que, desde un primer momento, pensé en una iluminación especial. La obra ha resultado ser el trabajo más elaborado conceptualmente que haya realizado nunca. Por un lado, las telas y lonas que conforman las flores-mándalas, son el material de desecho de los *collages* en los que he estado trabajando sobre la iconografía de The London Boxes (The London Boxes/ Sueños Construidos), por lo que ya podemos hablar de una especie de *ready-made* asistido. El tamaño de las piezas viene dado por la medida del material sobrante, así como la mayoría de los dibujos-cortes que contienen, viene dictado para quitar o disimular las arrugas de los propios tejidos. La idea es que el espectador vea un campo de flores “mecido por el viento”. Para ello se han realizado diferentes “bandas” de iluminación, desde la luminaria de los diferentes colores por separado uno tras otro, que fue le primera intención, hasta la proyección de ondas y, los códigos que están incluidos como sustitutos de los colores. Con esto último, me refiero a que los colores tienen una codificación alfabética que permite identificar dichos colores y su disposición, como letras que van conformando frases que hablan precisamente sobre el color. Para dejar más claro al espectador la manera en que he actuado, descifro aquí las claves observando la frecuencia de mayor a menor del uso de las letras del abecedario en nuestra lengua: E=rojo centro, A=blanco centro, O=rosa/naranja claro centro, S=gris medio centro, R=marrón claro centro, N=gris claro centro, I=marrón oscuro centro, D=negro centro, L=gris oscuro centro, C=rojo arriba, T=blanco arriba, U=rosa/naranja claro arriba,



M=gris medio arriba, P=marrón claro arriba, B=gris claro arriba, G=marrón oscuro arriba, V=negro arriba, Y=gris oscuro arriba, Q=rojo abajo, H=blanco abajo, F=rosa/naranja claro abajo, Z=gris medio abajo, J=marrón claro abajo, Ñ=gris claro abajo, X=marrón oscuro abajo, W=negro abajo y K=gris oscuro abajo.

II. Creo que todos mis amigos saben, aunque el público general lo desconozca, que la serie Cabezas de Rorschach III fue un sentido luto por la muerte de mi padre. El tumor en la cabeza y la agonía de verle disminuido prácticamente a estado vegetativo tras las sesiones de radiación, dictaron inexplicablemente mi obra en ese rumbo. Una serie que se apartaba totalmente de mis líneas de investigación, pero necesaria a nivel personal, por la que he recibido todo tipo de críticas. Perdonen ustedes, un artista debe ser libre y no estar sometido al encasillamiento y a las reglas impuestas por el mercado. Dentro de la serie hay obras extraordinarias que sin duda están a la misma altura que muchos de mis trabajos abstractos. Además, perdónenme, el tiempo pondrá las cosas en su sitio. Las Cabezas de Rorschach III, una vez alcanzado un número de obras suficiente para que se entendiera la propuesta, dejaron de lado el óleo y el lienzo y saltaron a convertirse en *collage*. La experimentación en este “nuevo” territorio está plenamente conectada con la serie Sueños Construidos y ha permitido un desarrollo posterior sumamente interesante, que responde al apodo de Jeroglíficos y que en algún momento deberá salir a la luz. Dentro de ésta línea de investigación se encuentra **Sentimientos tóxicos**, un *collage* grande

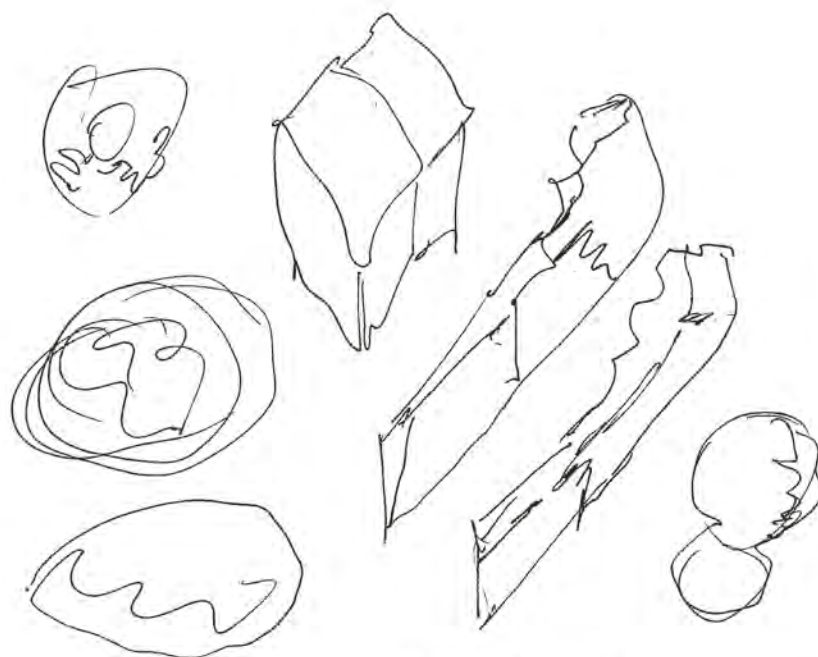
V5

de 3 x 2 metros, resuelto en dos partes y perteneciente en su iconografía a la serie The London Boxes. Una obra fría, que disloca la mirada por medio de las diferentes profundidades, el plano superior se muestra más próximo al espectador que el panel inferior. Dos realidades superpuestas y conectadas, con elementos similares, pero que produce un efecto transgresor de sublimación. No sabemos si la imagen a la que nos enfrentamos está resuelta, o no. Una intencionada provocación que escapa a la racionalidad. Como diría Richard Prince, ¿cómo se hace arte? Fácil... no haciéndolo.

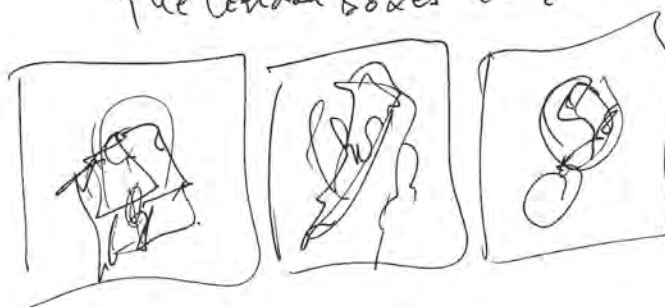
Entrevista amistosa a un crítico/a de arte de un bando contrario. Preguntas: ¿Se considera usted a sí mismo como una persona con especial e indiscutible talento? ¿Cómo es la naturaleza de dicho talento y cómo se manifiesta? ¿Por qué no eligió otra profesión más acorde con su intelecto superior? ¿Durante cuánto tiempo estuvo usted estudiando para alcanzar dicho nivel? ¿Por qué combina tan mal su ropa? ¿Por qué defiende con ahínco determinadas propuestas y ningunea otras de similares características? ¿Visita muchas exposiciones para ver la evolución de una obra determinada o en busca de nuevos valores, o selecciona cuidadosamente aquello que hay que ver? ¿Se siente usted culpable en alguna ocasión? ¿Ha vibrado o se ha emocionado alguna vez ante una obra de arte? ¿Le molestan los artistas? (*Thanks David, you are the fucking master!*).

Situación desagradable. Imagínese a su propio dedo índice apuntándole a usted.

E04



Elementos de
The London Boxes cogidos de la l.



Solue Potos
de cabezas
SINTAGMAS

Mucha hermenéutica coincide en señalar, que toda pintura de un rostro es, de una forma u otra, un autorretrato del artista. Velázquez, Goya, Picasso, Miró..., se han retratado en el horror. Se dice que el horror tiene rostro, imposible de describir lo que de verdad significa... La serie Cabezas de Rorschach III demandaba con inusitado afán saltar a la fotografía, pero siempre me resistí a esa tentación para escapar a lo que todos los artistas han estado haciendo. Pero vías divergentes pueden llevarte al mismo lugar. La recuperación de los *Psicopompos* para desdoblar la serie Máscaras de la Mirada, obligaban a la utilización de la fotografía como base. Era lógico que entre todas las posibilidades fotográficas, en algún momento tuviera que recurrir al autorretrato. Autorretratos en el horror. Recuerdan la frase: "He visto un caracol, se deslizaba por el filo de una navaja. Mi pesadilla es arrastrarme, deslizarme por todo el filo de una navaja de afeitar, y sobrevivir". Con todos los feos gestos, tuve los fondos preparados durante meses en el estudio de Madrid, el cuerpo no me pedía que aquellas piezas se convirtieran en más psicopompos con manchas. Trabajando en The London Boxes



Sintagma XI. Suite Sintagmas / The London Boxes. 2014. Óleo e impresión digital sobre lienzo. 190 x 190 cm

hubo un momento que observaba los elementos estructurales de las matrices, es decir, separaba las unidades y núcleos “lingüísticos”. Era fácil, por tanto, alcanzar unas imágenes depuradas de esas síntesis. El título, como no podía ser de otra manera, es ***Sintagmas***.

Ella es estupenda, aunque no le cae bien a nadie. Creo que tiene un tatuaje oculto. Por supuesto es atea. Políticamente es extraña, trabaja para unos pero pertenece a los otros. Nunca lleva joyas. Su inteligencia es muy superior a la nuestra. Se ríe como una maniaca pero solamente dos veces al año, el cinco de enero y el veintiséis de julio, siempre y cuando no la estén mirando. Está cada vez más gorda pero hace dieta y actúa como si fuese guapísima. No está mal, evidentemente las hay mucho más feas.

Tiene algo raro en los ojos, aparte de usar lentillas. Además de escribir, se dedica a dar por el culo. Tengo mucha suerte porque una vez me saludó.

Demasiada gente en posesión total de la verdad

Cañazo de peña, ¡joye! Pues si la pintura está muerta, la enterramos, que ya resucitará al tercer día. Como siempre.



E05



I. ***Circuito de códigos***, pertenece al grupo final de la serie The London Boxes, la quinta pieza de un grupo de cinco trabajos de formato grande (240 x 350 cm). Prácticamente la misma matriz espejeada de *Provocadamente diacrónico*, más simplificada y erguida. Asistimos a una composición con tres planos superpuestos de carácter escultórico, con una banda roja en todo el recorrido del lado superior que dota de estabilidad a la composición. Esta pieza es la más “vacía” de toda la familia debido a que en su gestación, mientras dibujaba sobre el lienzo, tuve una interrupción. Al volver a remirar la obra descubrí que “funcionaba” y que no necesitaba incorporar más elementos siguiendo la idea inicial. El conjunto contiene un mensaje, de ahí su extraño título.

II. Tres vitrinas con elementos diversos que forman parte de la búsqueda del día a día. El tiempo recogido en estos tres receptáculos llenos de dibujos, pruebas, catálogos, juguetes, divertimentos... Una línea continua si se atiende a la secuencia cronológica, y total discontinuidad si modificamos el orden de lectura. Y una última pieza ya mencionada en FO3 titulada ***Icono memorizado***. En ocasiones nos sorprende nuestra propia memoria visual. Cuando una nueva idea toma forma en un simple boceto, nos preguntamos si aquello proviene de las musas, de un lugar ya transitado o de algo que hemos visto y quedó grabado en nuestro cerebro. Resulta increíble la total similitud entre ideas separadas por el tiempo, o el parecido casual que puede haber entre unas obras concretas de dos artistas diferentes –entiéndase, sin que exista la copia o la apropiación–. Y sin embargo, ocurre, y ocurre muchas más veces de lo que pensamos. Entre los diversos detonantes de la serie The London Boxes, precisamente uno de ellos es esta paradoja. Siempre he presumido de tener memoria visual. Recuerdo que antes de la era de la telefonía móvil, era capaz de recordar infinidad de números de teléfono simplemente insertándolos en un dibujo. Mnemotecnia tenía como nombre el fenómeno, y existían manuales enteros dedicados a aprender sus técnicas. En *Icono memorizado*, como ya he comentado, se ha forzado ligeramente lo geométrico para brindar un guiño al espectador de la exposición y también, para reflexionar sobre la naturaleza azarosa de la repetición de un patrón o diseño determinado. No será la primera vez que haya pintado la misma

composición sin intención de hacerlo –salvo que esta “repetición” se realice bajo los parámetros de una investigación específica–, me refiero a mi propia obra. O que suceda que tengo que destruir aquello que he reflejado en el lienzo, porque es excesivamente parecido a una pieza concreta de otro artista. Ciertamente, la memoria siempre ha sido uno de los temas de mi obra. En París, hace muchos años, pinté unos trabajos que solamente habitarían en la memoria. Mnemosyne.

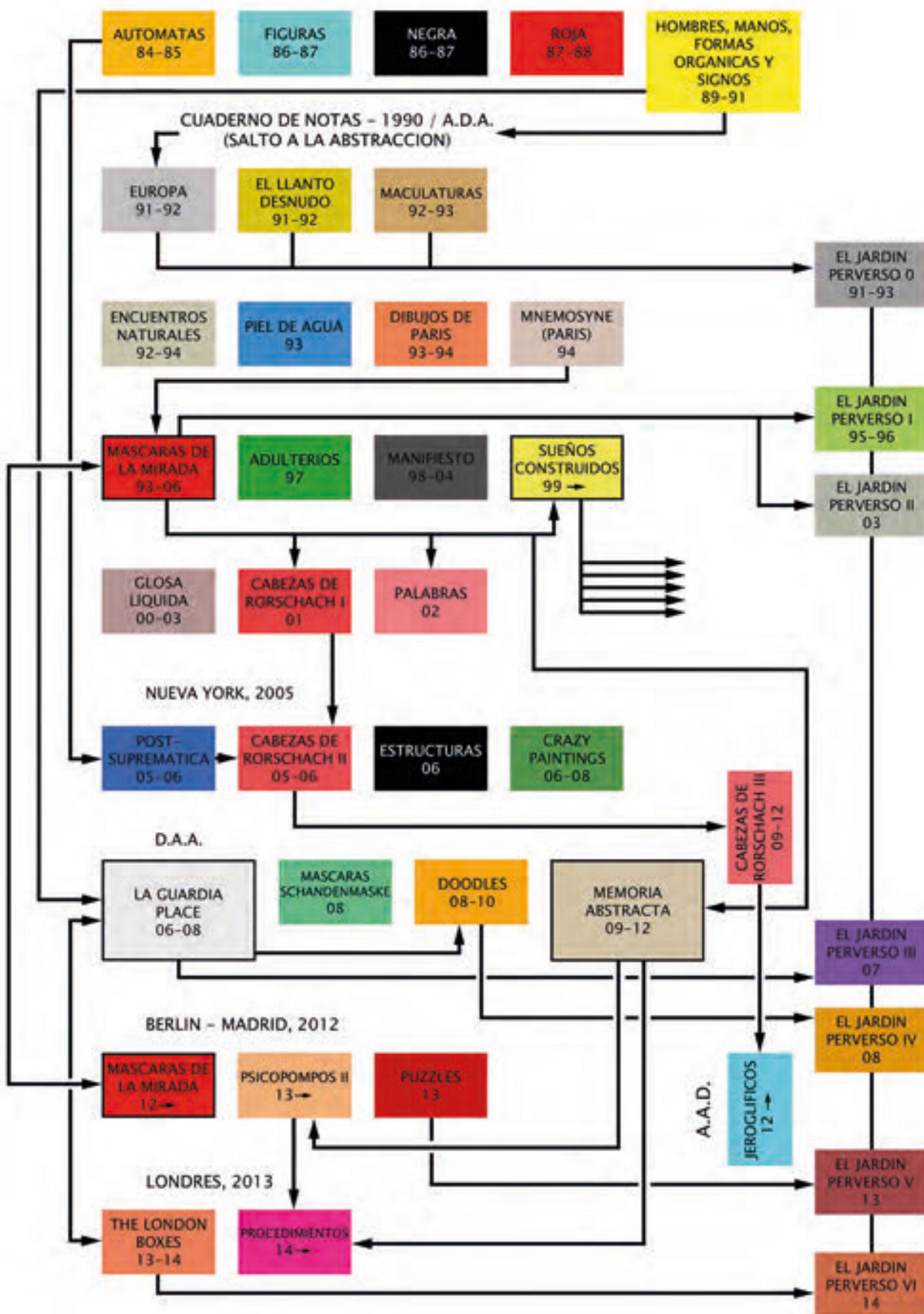
Divos y divas. ¡Bienvenidos! ¡Bienvenidos todos al mundo del arte contemporáneo! Aquí podrán ver todas las maravillas imaginables, al enano ilustre del bigote, al que sigue sus pasos, a los que le hacen la pelota, a la gallina de tres cabezas, a la mujer trol que sabe escribir, el feo del refrán, la cabeza parlante, el flaco extra listo y parlanchín, la que se desnucó por vérselo, el gay que se cree el gay más importante del país, el genuino abusón, la auténtica mística acomplejada toca-huevos, la tonta de la picha, la gorda de las gafas, funambulistas y titiriteros, equilibristas y payasos, mucha tesis, fieras de todo tipo..., e incluso personas de carne y hueso y algunas obras de arte. Egos, inmensos e insoportables egos.

Un amigo me dice que está mucho más flexible desde que hace yoga. ¿Se podrá hacer yoga mental? Hay gente en nuestro país que le vendría muy bien.

Tengo muchos y muy buenos amigos críticos de arte, pero desconozco el motivo por el que a algunos no les caigo bien. Y eso que siempre he intentado ser agradable y explicar mi trabajo con la máxima cordialidad cuando me han preguntado. Es posible que a alguien le rompiera un juguete cuando éramos pequeños, o le descalabrara el hipopótamo de goma de una pedrada, o le molestara que me disfrazase de cura en aquella confesión, o no le guste mi corte de pelo, o cambiase el canal de radio cuando escuchaba a Silvio Rodríguez, o simplemente me pareciese una inmensa tontería el comentario que estaba haciendo en un momento determinado, o porque nunca me he atrevido a llamarle por teléfono, o no he sido lo suficientemente pelota, o por adiestrar a mi perro a mearse en sus pantalones en cuanto se menciona a Duchamp... A todos ellos mis más sinceras y sentidas disculpas. Siento mucho si a lo largo de estos años he molestado a alguien.

Escribí en una ocasión sobre lo banal de la práctica pictórica en tiempos de (¿concepto?) prestidigitación y propuestas escapatistas y circenses. ¡Viva el cachivachismo! Yo sigo yendo cada día al taller a pintar el primer cuadro.

CONEXIONES ENTRE LAS PRINCIPALES SERIES



LET'S
ADORE *And* **ENVI**
each other



30 yds
→



PRODUCCIÓN 2013-2014



Apropiación geométrica I. Serie Sueños Construidos. 2014.
Óleo sobre lienzo sobre cartulina. 31,8 x 28,8 cm



Contenidos del Poema. Serie Máscaras de la Mirada. 2013.
Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm



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



Estudio de Matriz I. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



Estudio de Matriz I. Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



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



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



Estudio de Matriz II. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



Estudio de Matriz II. Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



Ventana de fuego. Serie Memoria Abstracta. 2013.
Óleo sobre lienzo. 146 x 114 cm



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



Lingüística-Cruz. Serie Procedimientos / Jardín Perverso VII. 2014.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 175 x 175 cm



Matriz invertida. Serie The London Boxes. 2014.
Óleo sobre lienzo. 240 x 350 cm



Mantis I. Serie Procedimientos. 2014.
Óleo sobre lienzo pegado a lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm



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



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



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



Estudio de Matriz III. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



Estudio de Matriz III. Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



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



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



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



Estudio de Matriz IV. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



Estudio de Matriz IV. Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



Apropiación geométrica II. Sueños Construidos. 2014.
 Acrílico sobre lona y cartulina. 31,8 x 28,8 cm



Mantis II. Serie Procedimientos. 2014.
 Óleo sobre lienzo pegado a lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm



Texto y mancha. Serie Máscaras de la Mirada / Sueños Construidos. 2014.
 Óleo y papel sobre collage de materiales diversos. 52 x 31,5 cm



Encuentro de matrices. Serie The London Boxes. 2014.
 Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



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



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



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



Árbol (Estudio de Matriz V). Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



Árbol (Estudio de Matriz V). Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



Equilibrio I. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 150 x 135 cm



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



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



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



Estudio de Matriz VI. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



Estudio de Matriz VI. Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



Bolsa llena de ojos. 2013.
Óleo y grafito sobre lienzo. 102 x 74,5 cm



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



Distorsión. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 150 x 135 cm



Apropiación geométrica III. Sueños Construidos. 2014.
 Acrílico sobre lona y cartulina. 31,8 x 28,8 cm



Áreas de conocimiento. Serie The London Boxes. 2014.
 Acrílico sobre collage de materiales diversos. 150 x 135 cm



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



Estudio de Matriz VII. Serie The London Boxes. 2014.
 Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



Estudio de Matriz VII. Serie The London Boxes. 2014.
 Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



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



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



Estudio de Matriz VIII. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 200 x 180 cm



Estudio de Matriz VIII. Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



La carne, el mundo, y el diablo II. Serie Máscaras de la Mirada. 2014.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm



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



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



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



Figura repetida (Estudio de Matriz IX). Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



Ojo-círculo y matriz. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 150 x 135 cm



Ingravido. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre collage de materiales diversos. 150 x 135 cm



Lupinus albus I. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 77 x 41,5 cm



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



Ansiedad. Serie The London Boxes. 2014.
 Acrílico sobre *collage* de materiales diversos. 150 x 135 cm



Concepto de cuerpos. Serie The London Boxes. 2014.
 Acrílico sobre *collage* de materiales diversos. 150 x 135 cm



Apropiación con ojo. Serie The London Boxes. 2014.
Collage de cartulina sobre cartón, acrílico y aluminio. 59,5 x 59,5 cm



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



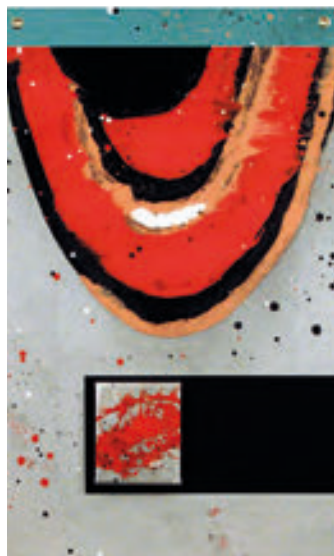
Estudio semiológico. Serie The London Boxes. 2014.
 Acrílico sobre *collage* de materiales diversos. 150 x 135 cm



Transferencia de lenguajes. Serie Psicopompos / Procedimientos. 2014.
 Óleo y grafito sobre lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm



Equilibrio II. Serie The London Boxes. 2014.
Acrílico sobre *collage* de materiales diversos. 150 x 135 cm



Lupinus albus II. 2014.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 77 x 41,5 cm



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



Mantis III. Serie Procedimientos. 2014.
Óleo sobre lienzo pegado a lienzo con impresión digital. 175 x 175 cm



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



Icono Memorizado. Serie The London Boxes. 2014.
Óleo sobre *collage* de lienzo sobre lona plástica y barra de hierro. 200 x 230 cm





ENGLISH ESSAYS

The *Las Puertas de Uaset* exhibition, organized by the Sub-directorate General for the Promotion of Fine Arts (Ministry of Education's Secretary of State for Culture, and Sports) creates a direct dialog between painting and the emblematic *Tabacalera Promotion of Art* space through the work of José Manuel Ciria, an artist who has produced one of the most complex, suggestive discourses in contemporary Spanish painting.

Since mounting his first individual exhibition at the La Ferrière gallery in Paris, Ciria's career has been marked by numerous exhibitions and awards. He has developed a widespread international profile in recent years through individual exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art in Tel Aviv, Israel (2002), Tretyakov Gallery State Museum in Moscow, Russia (2004), National Museum of Poland, Warsaw (2004), Manuel Felguérez Museum of Abstract Art in Zacatecas, Mexico (2005), Kunsthalle Centre PasquArt Museum in Berne, Switzerland (2005), Ateneo of Yucatan Museum of Contemporary Art in Mérida, Mexico (2006), National Museum of Fine Arts in Buenos Aires, Argentina (2007), Museum of Contemporary Art of Santiago, Chile (2009) and the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, Rumanía (2012), among many other museum facilities.

Throughout his career Ciria has created a fabulous body of work which, structured into series, seek to continue exploring the possibilities of painting. He has worked with geometry, techniques of controlled chance, a wide range of formats and media, and various archives of iconography to that end, simultaneously taking on Time, Memory and Experience as the thematic cores of his work. The result does not lend itself to easy interpretation or immediate understanding, but it is precisely in that mysterious richness where the exceptional nature of his work resides. At the same time, his approach to painting as a field for reflexion defined by ever-shifting borders, where the creative process always triggers questions about itself, has determined an open-ended style difficult to pigeonhole within the trend of any single group.

Las Puertas de Uaset is an exhibition that seeks to uncover the main axes which, whether from the perspective of the clearly evident or the more subtle, make up the concepts uniting Ciria's poetic vision. He is usually defined as the author of a personal synthesis between the two principal lines of historical abstraction: the gestural and the geometrical. This exhibition has formulated a cross-referential analysis organized around the process of the theoretical shaping of his pieces and their subsequent materialization. Carlos Delgado Mayordomo, curator of the exhibition, has selected paintings from three emblematic series in Ciria's production (*Máscaras de la Mirada*, *Sueños Construidos* and *Memoria Abstracta*), through which we can discover true classification systems of the forms of abstraction. The second part of the exhibition focuses on the current series, The London Boxes, where we find a complex derived from the results of his most recent investigations, which include the possibility of figuration and modular repetition.

In short, *Las Puertas de Uaset* represents not only an exceptional opportunity to discern the overall meaning of the work of one of our most internationally recognized artists, but also to once again recognize painting as a vital force in the development of contemporary art.

LAS PUERTAS DE UASET

Carlos Delgado Mayordomo

TERRITORIES

These pages intend to address the formal language of José Manuel Ciria, an artist whose career has developed around an investigation of the painterly image as a territory whose cartography can still be rewritten. To that end, it has always taken as its point of departure the successes and failures of the modernist movements that structured the evolution of modern art and distilled that legacy (now poisoned, now revelatory) as a structure upon which to support his own aesthetic and conceptual foundations. These foundations were developed through experimentation because his studio is, in essence, a laboratory where he creates *formal artifacts* that are surprisingly integrated into the course of the artistic panorama of his time. We will attempt to clear up in the following guide what kind of artifacts they are and the way in which they have produced, as a whole, one of the most complex poetic visions in contemporary Spanish painting.

The progressive reconfiguration of Ciria's work shows, first, a continuing eagerness to develop a coherent defense of the permanence and relevance of the medium of painting that goes beyond fashions, disparagement or death knells. His attitude on many occasions has entailed going against the stream to affirm painting, its boundaries blurred by the paralyzing weight of postmodern theory, and underline the potential of this discipline to constantly cross into new theoretical and formal territories. But above all, Ciria has sought to construct a kind of painting that prevails over the trivialization of the image in this era of digitalized perception and thus manage to destabilize the ever increasing passivity of the viewer before the formal image.

Madrid

Born in Manchester in 1960, Ciria began an educational process in Madrid during the '70s which combined academic training with a personal exploration of the criteria of the historical avant-garde. He started to establish more rigorous criteria for his painting in the early '80s, now structured into series and, from a formal perspective, directly connected to the figurative neo-expressionism which prevailed as the favored international trend of that era. However, Ciria soon distanced himself from a formal vocabulary directed by fashions and searched for different options to pursue to create his own discourse in the early '90s. The diversity in Ciria's formal expression at this point in his production was analyzed as a *profound crisis of his images*¹ in the period prior to defining an initial resolution oriented towards abstraction.

1 "The decisive theoretical program of typological reflections on the potentialities of the formal work of our painter nevertheless was created in a moment of profound crisis of his images. His expression absolutely did not arise from any form of euphoric experience codified into an ensemble of favorable results. On the contrary, it stemmed from an archive of the "sources" of formal effectiveness, revised as an initial, necessary point of support within an intense private debate on originality, then experiencing its deepest, darkest abysses through Ciria's creative misgivings. GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER, M. *José Manuel Ciria: A.D.A. Una Retórica de la Abstracción Contemporánea. (A Rhetorical Approach in Contemporary Abstraction)* Tf Editores, Madrid, 1998, p. 90.

Some of the paintings that made up the “*Hombres, Manos, Formas Orgánicas y Signos*” series (“Men, Hands, Organic Forms and Signs”, 1989-90) can be considered the start of a journey that was soon complemented by a *theoretical platform* he began to formulate in a notebook. Through the written expression of his thinking, he tried to clarify the mechanics of painting by analyzing it as a language, an experiment with quite specific goals as the artist indicated throughout its pages:

To legitimize the practice of painting through an experimental and investigative approach, and trying to establish meanings / To make the actions involved in the practice of painting objective through theoretical reflection (theory connected to experimentation) / To observe the changes in meaning produced by formulating a series of descriptive units / To take an interest in understanding the mechanics of expression specific to painting².

That Ciria started his list with the intention of *legitimizing the practice of painting* was no accident. In fact, this interest was the initial force that inspired the artist to undertake a deep theoretical investigation, a construction which quickly confirmed the coherence and seriousness of his future production. The notebook in and of itself became what he needed, a foundation that would sustain him against the possibility of *falling into the void*. Creating it established an accurate analysis of the components and possibilities that were beginning to stabilize in his new painting discourse.

Through this notebook of notes, Ciria reflected extensively on the main theoretical-experimental questions of his investigation, namely: compartmentalization, the techniques of controlled chance, pictorial levels and iconographic research. These four concepts, together with the multiple possibilities for interaction they offered among themselves (which the artist named “combinatory”), constituted the conceptual base that would shape the later production of the artist. Now, to go over the route he followed after the discovery of his own way of understanding the abstract image is to venture into an area with paths that branch off in different directions only to reappear later. After the *liberation from meaning* his arrival at abstraction entailed, Ciria structured the analytical areas of his formal process into groups and subgroups, anticipating a high number of entry

points. He also created transversal explorations like the idea of the ephemeral (“*Mnemosyne*” series, 1994) and its effects on the memory; a direct dialog with the classical tradition (“*El Tiempo Detenido / Time Detained*” series, 1996); reconsidered the visual codes of the landscape genre (“*Monfragüe*” series, 2000); but above all, his work maintained a steady focus on the relation between the geometrical arrangement *versus* the irregular eruption of the stain.

Up until the *Gesto y Orden* (“Gesture and Order”, 1994) exhibition in the Palacio de Velázquez in Madrid, the geometry was being superimposed over the gestural stains. Those new pieces were the culmination of an initial investigation where the symbolic emptying of the image was opening the path towards a progressive liberalization of the gesture. With the “*Máscaras de la Mirada*” (“Masks of the Glance”) series, started that same year and one we will return to repeatedly throughout the text, the stains moved into the foreground and the linear grid became the background, always through resolutions suggested by the logic of the combinatory arrangement.

If this significant line of activity does not define the full range of interests in Ciria’s work, the major pieces in this period, the most innovative ones, were precisely those that took the dialectic possibilities of the stain and the geometry to the limit. In that sense, his “*Máscaras de la Mirada*” series could be defined as a central avenue that still continues to move forward today from the momentum created by constant experimentation. It also the marks the starting point for an artistic output answering to the urgency of a boundless imagination, the constant flow of ideas selected and organized around the parameters of A.D.A. (Automatic Deconstructive Abstraction), a name which, in the words of José Manuel Ciria himself:

Repeats in an absolutely subjective and capricious way the search for 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?³

The artist associated the process of deconstructing the image with the possibilities of automatism and posed his theoretical basis as

2 The notebook has been published in several catalogs of the artist: *José Manuel Ciria. Parajes Binarios* (Binary Settings), Galería Fernando Silió, Santander, 2003, pp. 77-120; *José Manuel Ciria. Limbos de Fénix* (Phoenix’s Limbos) Galería Bach Quatre, Barcelona, 2005, pp.141-184; *Ciria. Beyond*. Monasterio del Prado, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010, pp. 49-97.

3 CIRIA, J. M. “El Tiempo Detenido de Ucello y Giotto y una Mezcla de Ideas para Hablar de Automatismo en Roma” (The Time Detained of Ucello and Giotto and Various Ideas for Speaking on Automatism in Rome). *El Tiempo Detenido* (Time Detained). Tf. Editores, Madrid, 1996, p. 28.

a question that he himself is going to analyze affirmatively in his visual production. This tension, controlled by the fact that the oil, acid and water constituting the stain cannot be assimilated, and the multiple expressions it managed to impose on the geometry created varying levels of expressive intensity in the “*Manifiesto*” (“Manifesto”, 1998) and “*Carmina Burana*” (1998) series. And in the first years of the new century, the “*Compartimentaciones*” (“Compartmentalizations”, 1999-2000), “*Cabezas de Rorschach I*” (“Rorshach Heads I”, 2000), “*Glosa Líquida*” (“Liquid Words”, 2000-2003), “*Dauphin Paintings*” (2001), “*Venus Geométrica*” (“Geometric Venus”, 2002-2003), “*Sueños Construidos*” (“Constructed Dreams”, 2000-2006) and “*Horda Geométrica*” (“Geometric Horde”, 2005) series completed various aspects of this investigation, until Ciria once again picked it up at the end of his New York period.

New York

We remarked at the beginning of this text that Ciria took the successes and failures of the modernist movements that structured the evolution of modern art as a point of departure for his poetic vision. In contrast to the gestures of the neo-avant-garde which turned into an institutionalized repetition under the pretext of its countless re-editions, Ciria has always sought to instrumentalize a way of working capable of avoiding the decorative and banal by posing a wide variety of questions about the current possibilities of painting. This search for a maturity not stifled by a domestication of his own style is what led him to move to New York in late 2005 to rethink the key elements to his discourse. It was a coherent strategy for an artist who always worked in a personal space in motion and honed a discourse which synergistically integrated the different contexts he inhabits.

As opposed to the idea of the migrant artist, either considered as an “other” working in a foreign territory or the cliché of the global traveler without ties to a specific territory, Ciria belongs to that group of creators who knew how to turn himself into a subject of action in the new space he accessed. Before his move to New York, Ciria was interested in that American avant-garde which understood painting as a *place for an event*, as Harold Rosenberg pointed out regarding the New York action painters. But now his physical presence in the city meant separating himself from the weight of that legacy and he committed to a cooling down of his painting, which translated into moderating the expressionist codes of his output during the ‘90s. But above all, New York

served as a space to reflect on and *rethink* his painting, to alter those values which he had developed in the previous decade with undeniable success. He was fully aware that it was a risky move: “I didn’t want to go back to painting more works in the vein of the gestural abstraction prior to New York”⁴.

Ciria’s first steps towards a new language aimed at figurative exploration translated as the condensing of the free, expansive gestural stain within a visual structure defined by the line marking the edge. His earliest experiences in that vein formed the “*Post-Supremática*” (“Post Suprematist”, 2005) series, where the artist began to create faces with no identity, bodies without flesh, figures with frozen gestures and inexpressive appearances. From this point on, the logical evolution was going to be as much about continuity as rupture. Continuity because an exceptional tool for his subsequent works was discovered in these first pieces: the drawing as a compositional structure. Rupture because these first figures were adjusting to the degree where a territory of iconographic liberty became possible using forms that would soon cease to be controlled by the logic of the body.

This shift is the origin of what is undoubtedly one of the most prolific stages in Ciria’s career, marked by the expansive group of paintings making up the “*La Guardia Place*” (2006-2008) series. Families of varying referential intensity emerged from the artist’s explorations into drawing and we can sense in all of them the presence of a fragmented morphology where realities could be restored that were always far removed from any descriptive interpretation. The drawing that structured the pieces in this new series held a subject in its interior that was simultaneously throbbing and petrified. It ended up being seen as the seed of an iconic sign which is consumed in all its multiple nuances. At the same time, the drawing is the sole resort the motif has in facing the threat of its disappearance: if the drawing didn’t exist, the stain would expand in a haphazard process that possibly would have much to do with Ciria’s earlier abstract production. Nevertheless, we should not understand this drawing as a mere boundary for the stain: the line turned into a structural and compositional tool of the image, defined new iconographies and opened up the possibility of control and modular repetition.

Within the thematic and formal explorations found in “*La Guardia Place*”, the mask was directly outlined in several paintings where the *design* dimension was manifested

4 CIRIA, J. M. “Volver”. *Búsquedas en Nueva York. (Return. Researches in New York.)* Ediciones Roberto Ferrer, Madrid, 2007, pp. 44-45.

as a simple oval structure against the shifting, free and expansive iconography that dominated in the series as a whole. Along with a new fluid, flat and irregular sense of color, this iconographic element would determine the path for Ciria to take in his new works for the “Schandemaske” series (2008). The modular experimental root subsequently underwent several alterations, from decomposition through the active function of the void in the “*Desocupaciones*” (“De-Occupations”, 2008) series to the deceptively naive expressiveness of the “Doodles” series (2008).

But perhaps the most unexpected turn during his New York period arrived with “*Cabezas de Rorschach III*” (“Rorschach Heads III”), a group started in 2009. Here Ciria opted for oversized faces, faces turned into battlefields where counterpoints of light, chromatic distortions and powerful foregrounds incited a raw dialog with the viewer. But those paintings are, ultimately, portraits without any other conceptual origins or formal explorations than those created from the desire to make painting a fascinating formal exercise. The ambiguity Ciria expressed between returning to the figure and his persistent anti-naturalist transformation, carried out within the framework of formal issues of representation, indicates an eagerness to constantly transgress or even deny the physical and psychological affirmation of the portrait genre. Like stage make-up applied in bursts, the colors usurped the authenticity of the skin of the figures in “*Cabezas de Rorschach III*”. Perhaps that’s why it seems logical that the final phase of the series rejected even the physicality of painting and directly employed collage in its construction. Perhaps that was the only possible strategy for talking about contemporary human beings acting with new names: divided, empty, unexpected, transcended, where the concept of uniqueness seems to have definitively disappeared. New identities, inter-subjectivities, undefined individuals inscribed in a new era alien to the deceptively explanatory nature of the traditional names.

The itinerary connected by the different series I have proposed through the text do not exactly present a linear evolution, without breaks or hiatuses; on the contrary, the creative consequences of Ciria’s work during his New York stay responded to a dynamic discourse that occasionally overlapped and constantly redefined the key elements of his art. If his initial figurative experiences during the ‘80s were the impetus behind his abstract expressionist work in the ‘90s, his investigation into drawing during his New York period was the seed of a final work

group again mediating a forceful dialog between gesture and order. I am referring to the “*Memoria Abstracta*” (“Abstract Memory”) series started in 2009 and therefore created parallel to “*Cabezas de Roscharch III*”. The artist accentuated the two opposing poles of his vision from the ‘90s: the stain, now with a condensed expressiveness like a controlled explosion in its expansion; and the grid, exact and impenetrable, laid out like a checkerboard and rigid as a machine that catalogs and distributes forms in an orderly fashion.

Rereading my first texts about this series⁵, written in the heat of the immediate process of creating the series, I discovered my insistence on diametrically separating the formal results of “*Cabezas de Rorschach III*” and “*Memoria Abstracta*”, pointing to the alien nature of each one with respect to the other. In my current review of this time period in Ciria’s oeuvre, however, I find a symbolic connection that goes beyond the mere formalist interpretation I initially made of both series. In fact, beyond their plasticity, the stains operating inside the grid in “*Memoria Abstracta*” could be understood as anonymous individual units imprisoned in a painful order that castrates the different, subjected to a power that is nothing more than immobility and paralysis through an artificial mechanism. They are, indeed, those Rorschach heads, but diverted now towards a negation of the face and loss of recognition. In this way, the artist converted each stain into a subject between life and death, an uninspired burst, only a symbol perceived as isolated in the field of representation.

Berlin

Finding himself in a global cartography because of the idiosyncratic nature of his career, the artist has taken up a fertile diasporic position where every space he lived in functions both as a lock–closing off strategies that are now fully explored– and a doorbell –opening the way to new formal concepts. We could say that these times of physical, emotional and professional transit are when the artist set up his main laboratories for ideas and an intellectual process based on a dialog predominated that retained both his old creative imagery and new positioning strategies.

Ciria managed to forge a solid yet open-ended career, marked by a discomfiting discourse in constant tension, which revolved around multiple questions concerning the direction of his art during his brief stay in Berlin. As the artist himself told me in a conversation:

5 DELGADO, C. Ciria. *Five Squares. Series Americanas (American Series)*. Palacio de Simeón, Diputación de Orense, 2010.

A lot of questions have come up that I need to find answers for, one way or another: How abstract is my painting? Do I need to change codes and generate new techniques and languages? Should I go back to the purity of the “*Máscaras de la Mirada*” series? What would happen to the formal organizational arrangement of the “*Memoria Abstracta*” series if it were freed from the rigidly compartmentalized and geometric background? How can gestural abstraction be united with the return to the line and structure of the “La Guardia Place” or “Doodles” series?

The answers to these questions, of course, could be found with the artist himself. And they slowly began to appear from a seemingly simple strategy: “*Masks of the Glance*” and “*Memoria Abstracta*” were used as starting points and the dynamic element of the stain extracted as the *raw* part, the basis for starting to build a new abstract image. The stain was taken as the main iconic feature from the first series, created in the ‘90s; from the New York series, Ciria took the formal strength the stain had evolved into (flatness, density and contrast) and the compositional order, although the powerful weight of the geometric structure that framed and individualized each stain disappeared. In summary, Ciria took down the scaffolding and discovered that the building could stand on its own. The stain learned the lesson, internalized the logic of its placement, overcame the expansive desire of the gesture and no longer needed any other resources to create a composition that was rigorous without being strict, ordered without being repetitive, and controlled without surrendering any expressive intensity.

The result would be the point of departure for two new groups born out of an examination of the stain –the *raw* part– as a border to act over or under. The first one, “*Psicopompos*” (“Psychopomps”), established painting as a weapon to destabilize the authenticity of the photograph through a process of hybridization where each medium diluted the degree of intensity it possessed in its *purest state*. The second, “Puzzles”, inverted the process through the dissection of fragments taken from his own iconography and their placement over the stain. In both cases, the artist transformed the format into an alien space that was stubbornly resistant to any consideration of the work as a mere map of the free expression of the artist. Heating up someone else’s image or cooling down your own are two strategies for separating yourself from the immediacy

of painting. This distancing seems to meet the requirement set out by José Luis Brea for creating art in the current climate of the banalization of the culture industry, to be recorded in “cold auras” as “halos that reject any relationship with worship”⁶ and put the work of art on the same level as any other artifact.

London

Conscious that contemporary art has abandoned the unique, strong directions of modernism to gain complexity and mobility, Ciria seeks to avoid a single narration in his paintings in favor of a series of interlinked possibilities. A truly productive idea frequently has an incomplete structure, denies immediate aesthetic satisfaction and points towards its subsequent development. If we were to outline a schematic map of his production, we would discover how alternate routes, nodal points and endings that could be reopened emerged from each point of departure.

“The London Boxes” series initiated in 2013 is actually the latest level of a specific line of investigation begun in 2005, when the artist reached a turning point in his production that leaned strongly to recovering the line and, after various experiments, produced its first landmark work in the “La Guardia Place” series. With this group of pieces, the artist began to understand the overall composition as a group of conscious decisions and the specific form, modulated by the drawing, was isolated as the key theme. Figurative pieces (within the broad definitions of iconic imagery permitted in contemporary figuration) were created together with totally non-referential pieces and other compositions difficult to place in either camp.

The boundary between abstraction and figuration returned as a territory of tension in “The London Boxes”. Aware that even the most extreme forms of abstraction left the symbolic basis of visual arts unfulfilled to some degree, Ciria sought to create specific forms of unlikely volumes that were arranged in different planes, mounted or unbalanced, as a testimony to the destruction and metamorphosis of things. If the figurative existed here, it never promised an easy identification and the contextualization of the motif remained in suspense. We cannot define that multiple structure assembled through the drawing that centers the composition, unless it is with a strictly formal language alluding to color and shape, volumes or unusual

6 BREA, J. Luis. *Las Auras Frías. (The Cold Auras) El Culto a la Obra de Arte en la Era Postaurática. (The Worship of the Work of Art in the Post-Auratic Era)* Barcelona, Anagrama, 1991, pp.11-12.

motifs like that repeating eye-marble which seems like an ironic comment on the pre-eminence of the eye-pleasing in painting. This appears to be the only path left to us, the only possibility for triggering the word, conscious of the fact the human experience is structured through language.

In this semantic process, abstraction and representation are reactivated dialectically, while an attentive eye leads us to discover recurring structural elements, i.e., matrices that when isolated can take form as operative linguistic cores in different works of the series. This is not the first time Ciria has repeated this formulation based on distinctive basic units that acquire their purpose by means of repetition⁷; his “La Guardia Place” series boasted numerous examples where the artist time and again repeated an image subject to variations (in graphics, direction, color or internal structure), seeking extra performance from the same image.

The syntax of the matrix in “The London Boxes” also responds to the logical adjustment in the compositional packaging of each work. The artist’s initial interest is in obtaining the stability of the visual text in order to subject it later to a new state. The relevance of the matrix lies in making possible a reflection that is always underway, a systematizing of his investigation of a specific iconography. To reconsider his work demonstrated a critical questioning of his own formal structures of enormous value. On the other hand, this questioning through repetition functions in a positive, creative sense, a notion originating in the work done by Deleuze distinguishing between repetition of identity and repetition of difference, repetition of the same and repetition of the new, active repetition or passive or reactive repetition⁸. A new matrix reappearing on another work does not preserve what it denies, but rather affirms what changes, its newness, which always is essentially semantic. In order that this repetition does not become tiresome, “it must be accompanied by the play of creativity which will add something different to the repetition”⁹.

Hybrid, cold, and extremely complex despite its apparent simplicity, “The London Boxes” link together *rhetorical devices* which seem to respond to the lack of clarity of a contemporary world where any fixed positioning, be it territorial, ideological or spiritual, has disappeared. An instability analyzed from the ironic hedonism of the pleasure of painting, an act as sterile as it is provocative, but able to distort the comfortable eye glance

through a solid thought for liquid times. The surprising thing is that, in the end, it is only painting.

THE CITY OF 100 DOORS

The work of a curator fundamentally involves reflection, research, dialog with the artist or artists involved, the articulation of concepts and creation of a discourse that contributes new ideas and original connections. Systems of inclusion and exclusion are always at play in the decisions of the curator and should be used, not as parameters for building a universal concept, but with the awareness that the narrative could have been told another way. Everything can always resolve itself through writing, the field I consider central to the curator’s activity as a territory that makes it possible to reconsider positions and adjust the margins of uncertainty which surrounds contemporary artistic production.

In this vein, I think the idea of the curator as cartographer suggested in the early ‘90s by Ivo Mesquita is still largely valid today. That idea in turn drew on the methodology concepts employed by psychoanalyst Suely Rolnik in her study of desire in the industrial culture era. For Ivo Mesquita, “the work of the curator / cartographer becomes a kind of travel diary where the landscapes discovered and roads traveled are recorded. In this manner, an exhibition –the final goal of the expedition of this curator– identifies the creative practices, systems of perception, the elements that will conquer a territory to practice it and the directions for it to be intelligible. The exhibition also offers itself as its own explanation”¹⁰.

It is true that maps, the product of the work of the cartographer, are a distortion of reality made through the use of scale (implying a decision about the most meaningful details), projection (altering forms and distances), and the symbol (graphic element synthesizing the features of the real). Without those signs, it would be as useless as the Bellman’s map in the Lewis Carroll, who tried to portray the sea without any vestiges of land. In fact, it was a blank sheet of paper. Perhaps it is necessary to be aware that the curator’s voice always involves distortion mechanisms. But through control and knowledge of those techniques, it can also be an operative form for making the complex orography of contemporary art legible and accessible.

7 DELGADO, C.. “Repetición y Descubrimiento. (Repetition and Discovery) Nuevas Perspectivas sobre la Obra última de Ciria”. (New Perspectives on the Latest Work by Ciria). *Ciria. Rare Paintings, Post-Generos y Dr. Zaius*. (Rare Paintings, Post-Genres and Dr. Zaius) Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008, pp. 178-187.

8 DELEUZE, G. *Nietzsche y la Filosofía. (Nietzsche and Philosophy)* Anagrama, Madrid, 1971.

9 MALPARTIDA, D. “El Placer de la Repetición”. (The Pleasure of Repetition”). *Revista de Actualidad Psicológica*, xv, Buenos Aires, July 2003.

10 MESQUITA, I. “Cartografías”. (“Cartographies”) POWER, Kevin (ed.) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. (Critical Thought in the New Latin American Art) Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006, p. 331.

All these ideas¹¹ were on the table when the work process for *Las Puertas de Uaset* (The Doors of Uaset) started. And more simply, one question: What could or should an exhibition be that collects the key elements to a body of work so versatile, wide-ranging and structured as that of José Manuel Ciria? At first, the size and intricacy of the Tabacalera as an exhibition space pushed me to think of a kind of “descriptive manual”, outlining in a clear and compartmentalized manner the principal work groups created by the artist, as I briefly summarized them in the preceding pages. It would be, therefore, an exhibition that analyzed his career from the consolidation of his abstract language in the mid-’90s and subsequently show the different directions he has pursued up to the present. This linear narrative structured around major landmarks created a script that was too closed, with few possibilities for interaction. The safe path implied an all too obvious ending: linear chronology, series, stage, independent values, clearly justified interrelationships, safe and generalized results.

Another option was to only show his most recent works, the ones currently being worked on in the studio for his next gallery exhibitions. The new pieces would surely inspire interest among critics, collectors and followers of the artist’s work. A strategy that avoided conflict, prone to separate the exhibition from any comprehensive analyses of events and thoughts that triggered a given present. The decisive, immediate nature of that strategy would offer an enlightening image of the artist’s current activity but hide the creases and folds that explain a continuity, change of attitude or simple touch up of the style.

Between the retrospective option and most recent work strategy, a very diverse array of options for making our way into Ciria’s work presented themselves. The exhibition should, in any case, detect central themes and point out accidents; reveal transformations and connect recurring options; but always marking a possible access route that would act from a new tension and create an instability that would encourage the viewer to take a stand. The important thing was not the novelty of the concept compared to other exhibitions about the artist, but the need of the exhibition itself.

We took as our starting point a text by Ciria himself, published in 2002 under the title *Signos sin Orillas* (*Signs without Limits*):

The painter could try to demonstrate the association of ideas, offering an “aesthetic” ambiance or environment,

conceived and created for that purpose. The painting, perhaps, never could return to be interpreted as an isolated element. However, the market will always show the dissection and the logical dismemberment. Exhibitions as concepts formed by different works, elements or objects and with a comprehensive vision. Therefore, works that limit themselves to a single assumption or argument that time has left to fend for themselves. A weird “conceptualization” of painting, which struggles to create a platform for legitimization without finding the appropriate discourses. It becomes infected by the banality of multi-media adventures, and they in turn long to have the same format as painting¹².

The problems presented by articulating the explanatory aspect as the re-enactment of a certain way to approach the artist is present in his statement. Even more than the uniqueness and specific nature of a kind of painting, as Ciria has created in a high percentage of his work in a traditional format, the relationship between its specific nature as an independent piece and its integration in a broader discourse within an exhibition creates an inevitable semantic fluctuation. The same forms, same colors, the same material, but different meanings produced by the eye that organizes the explanatory experience. The interpretation is always produced in and by “subordination” to an order, a task assumed today, with widely varying levels of interest and effectiveness, by the curator.

This introduction to the curatorial process for this exhibition, although quite extensive, is a way of addressing the variables that presented themselves in outlining the nodal points that were framing the routes for accessing Ciria’s work. At this point, readers will have suspected or understood the exhibition title refers to the ancient city of Uaset, known by the Greeks as Thebes and today resting beneath Luxor, baptized by Homer as *the City of 100 Doors*. The figure, inexact but descriptive of a core open in many directions, exemplified that intricate network of ideas, concepts and formulations developed in Ciria’s work.

Using a fictional narrative, this new, metaphorical Uaset, viewed from the perspective of Google Earth today, would be built on terrain with numerous hills and valleys. Its central core would be bordered by a wall with a steep ledge crossed by numerous diverging tracks. The central area would be defined

11 Collected and expanded on in the article DELGADO, C. “¿Para Qué Sirve un Comisario?” (“What Does a Curator Offer?”), published in the online magazine PAC on 12 March 2014. Available at: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/%C2%BFpara-que-sirve-un-comisario/>

12 CIRIA, J. M. *Signos sin Orillas*. (Sign without Limits) Alicante, Galería Italia, 2002.

by an intricate network of paths that cross or divide in two, blind alleys, unexpected bends, and two main thoroughfares notable for their width. The first one, known as “*Máscaras de la Mirada*”, would have been built starting in 1993, in what amounted to a consolidation of the city’s identity. Around this street, adapted to the terrain and therefore winding and twisting, other streets, avenues and plazas emerged to shape cores which, despite being integrated into a global cartography, began to be understood as micro-spaces with their own working dynamic. There will be bridges like “*El Jardín Perverso*”, built with leftover materials from other buildings and acting as the main traffic hub connecting the different neighborhoods. The necessity of establishing a second central axis capable of taking on the constant flow of departures and arrivals soon became evident. Back in 1999, it was decided to start work on “*Constructed Dreams*”, with the grid serving as the initial control element to impose order along its route. Over the years, both roads were advancing along parallel paths, but their progress showed a mutual inclination that would lead both roads to converge and collide in a great plaza that was named “*Memoria Abstracta*”. Recently, unanticipated settlements around the city have created a diffuse periphery, with still unoccupied open areas, where the specific, orthodox functions of traditional urban life have been replaced by a broken territory that some call “The London Boxes”.

When Jean Baudrillard said “the territory no longer precedes the map, nor does it survive it; henceforth, is the map that precedes the territory”¹³, he was anticipating the effectiveness, legibility and democratization of maps in our world. No longer an exclusive tool for experts but now one for any citizen to carry around in their pocket, the map leads us around the city and enables us to inhabit the space, even knowing it is a falsified, hierarchical and incomplete field. The imaginary cartography we are suggesting for our Uaset is as limited as any map, but it will enable us to penetrate with a certain guarantee of success into an unsettled territory still caught up in a process of expansion.

“*Máscaras de la Mirada*” is indeed the most extensive of all the series developed by Ciria. The keys to his language are created there and numerous work groups are drawn from it. Predominantly expressionist and gestural, the stain functions as the lead actor against the decisive geometric sense the formal proposals of “*Constructed Dreams*” will require. Later, we will go more deeply into the complexity of both series, which

do not only involve opposite sides with respect to gesture and order, just as “*Abstract Memory*” is much more than a tense exercise in pushing the dialog between both keys to the limit.

The three series are controlled by the same theoretical platform organized by means of conceptual units, divisible in turn into other units, and capable of being combined among themselves. This platform, consistent in its detailed analysis of the formal elements making up the painted image, resulted in the creation of four major sections or categories for discussion: geometric compartmentalization, controlled chance techniques, pictorial levels and formats, and iconographic archives. This theoretical program of typological considerations gave rise in the ‘90s, with “*Máscaras de la Mirada*” as the model example, to a kind of painting that was labeled “*radical automatism with a surrealist psychological base and deconstructive model of the image*”¹⁴. “*Sueños Construidos*” revisited this same pre-conceptual field but the result from the combination supplanted the *radical automatism* in favor of a *systematic geometric typology* based on rigid linear compartmentalization. “*Memoria Abstracta*”, as the result or consequence of both groups, can be viewed as an absolute purification of his discourse, where both the geometry and stain carried out a precise role. This linearity, based on predominance, replacement and contrast, will be left behind in his most recent work by means of a strange body: “The London Boxes” series, characterized by the recovery of line as a structural tool, emphasis on the symbolic foundation, perseverance in repetition and use of formal syntagmas.

The central theme of the exhibition began to take form. The point of departure were the three series which had served over the years as the main underpinning for the abstract discourse of the artist: the final coda would be the hybrid form of “The London Boxes”, a summary and synthesis of the other directions the artist had developed, fundamentally from the beginning of his New York period. In this sense, the cartography must not be viewed as closed, but rather open to a new hybrid process of construction. Transversal concepts also began to present themselves and little by little they would finally determine the complex selection process of the pieces: the relation between theoretical discourse and material production, use of language, re-appropriation, module, time, memory and, overshadowing all other considerations, painting. A complex term, this last one, for an artist who has repeatedly declared in a somewhat sarcastic tone: “I don’t do painting”.

13 CORBOZ, A. *El Territorio como Palimpsesto. Lo Urbano en 20 Autores Contemporáneos*. (The Territory as Palimpsest. Urban Life by 20 Contemporary Authors.) Ediciones UPC, Barcelona, 2004, p. 31.

14 GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 41.

A painting exhibition?

Deleuze remarked that a philosopher already has enough to do between creating concepts and formulating the system than to take on the responsibility of explicitly stating the problems that surround his philosophy. That is a job for the history of philosophy:

Philosophers contribute new concepts, explain them but do not tell, or at least not completely, which problems those concepts are answering. [...] The history of philosophy, rather than repeating what a philosopher said, has to say what he must have taken for granted, what he didn't say but is nonetheless present in what he did say¹⁵.

Las Puertas de Uaset doesn't seek, to paraphrase Deleuze, to repeat Ciria but rather to incorporate those words which have determined, obviously or subtly, the entire evolution of his artistic thought. From a theoretical point of view, these lines seek to be an example of that thought. From an explanatory viewpoint, it looked to include those concepts as an integral part of the exhibition, through a selection of works that leave wide gaps in the artist's overall evolution and continue to create relations yet to be cataloged. The reason is because we are here, in this diffuse zone where we can build the new metaphoric Uaset, whose roads and borders are based on their malleability. In contrast to a concept designed to establish a canon by fossilizing concepts and converting them into simple universals, *Las Puertas de Uaset* seeks to position itself more as a tool box for thinking about Ciria's work without ever denying the relevance of other constructions.

In the same way a philosopher creates concepts, an engineer builds bridges and a cartographer makes maps. But what exactly does an artist build? How do we define that medium of activity that can go from a traditional format to an action, appropriation, or alteration of a HTML code? An artist works in a broad enough framework today to classify their world in an orthodox fashion. The diversity of creative works now are legitimized not by the standards governing the traditional theory of styles, but by the fact every concept has the power and right to answer to its own laws.

The traditional fine arts have had to accept that in contemporary art, the medium is changing and breaking with its borders, boundaries and conventions. That is what happened with the urinal Duchamp prepared in 1917 and placed in an art institution so that it would immediately mutate from an object of common use to a poetic subject and artistic artifact. It was Duchamp himself who made that statement about "as dumb as a painter". For Ciria, he never stopped being "only a painter in the deepest and most profound sense of the word"¹⁶. In fact, painting has arguably been the most discussed and questioned of the traditional media. The thesis proclaiming its demise that started in 1970s ended up triggering an ongoing crisis in painting, even during periods of its apparent positive recovery¹⁷. The predictability of certain painting conventions as determined by the standards of modernism, and the accusation of having turned into an "overused language"¹⁸, radically changed its position as a privileged medium. From being the sounding board for the various options that Western visual culture drew on, painting passed to a seemingly peripheral position –save for a notable handful of exceptions– in the development of creative options that came to define the unsettled territory of postmodernism.

The potential death of painting worked as a synecdoche of a whole (the concept of art itself) which appeared to impose the urgency of an ending that never happened. The fondness of historians for metaphors of death and killing to talk about the dis(continuity) of processes was striking. The announcements never suggested a literal halt to traditional creative media; as Hal Foster noted, "what it was dealing with was the formal innovation and historical significance of these media"¹⁹.

In 1977, Rosalind Krauss did a well-known analysis²⁰ of contemporary sculpture that revealed the appearance on the Western art scene of a series of three-dimensional works employing previously unknown techniques that, for lack of a precise term to name them, wound up simply being called sculptures. In doing so, she echoed the critical opinions which had championed that kind of manipulation in service of the post-war American art scene.

15 DELEUZE, G. *Conversaciones*. (Negotiations) Pre-textos, Madrid, 1995, p. 261.

16 CIRIA, J. M. "La Mirada Subjetiva (fragmento). Una Posible Defensa de la Pintura". (The Subjective Eye [fragment]. A Possible Defense of Painting) *Intersticios*. (Interstices) Madrid, 1999, pp. 11-40.

17 Arthur C. Danto has pointed out that these announcements have always come, paradoxically, at times when painting was enjoying a period of very good health. DANTO, C. Arthur, "Lo Puro, lo Impuro y lo no Puro: La Pintura después de la Modernidad". (The Pure, Impure and Unpure: Painting After Modernism) *Nuevas Abstracciones*. (New Abstractions) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1996, p. 15. (Queen Sofia National Art Museum, Madrid; Musuem of of Contemporary Art, Barcelona).

18 LAWSON, Thomas. "Última Salida: La Pintura". (Last Exit: Painting) WALLIS, Brian (ed.), *Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación*. (Wallis, Brian (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*) Akal, Madrid, 2001, p. 154.

19 FOSTER, Hal. "This Funeral is for the Wrong Corpse". *Diseño y Delito y Otras Diatribas*. (Design and Crime [and Other Diatribes]) Akal, Madrid, 2002.

20 KRAUSS, R. "La Escultura en el Campo Expandido". *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. (Sculpture in the Expanded Field. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths) Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.

In that critique, categories such as sculpture and painting were mixed, stretched and twisted in an extraordinary display of elasticity, revealing the way a cultural term could expand its meaning to refer to virtually anything²¹.

Working from the awareness that sculpture and painting are historically defined categories and not universal, Rosalind Krauss proposed a new future that broke with modernist practice and conceptualization and therefore could not be conceived in a historicist way. If the transformation of the painting discipline was not as radical an upheaval as it was in sculpture in those first few years, it is true that many subsequent practices now directly linked to post-modernism were looking to position the medium in an expanded artistic field. Soon painting would have to be modified with an adjective due to its new elasticity; the hybrid and installation forms would turn into apparently indispensable conditions for rescuing painting from its lethargy.

There was a growing impulse throughout the career of Ciria to go beyond the traditional format. It pushed him to create works in other media like graffiti, photography, video, installations and hybrid resolutions with painting. However, we sense a high level of caution in these works, always timely and forceful, as if their approval had passed through the filter of two simple but effective questions: Is this technical-formal approach necessary? Does it add anything on the conceptual level? First and foremost, Ciria belongs to that generation implicated in the relevance of painting, who had to consider more than once that perhaps the only possible fate for the medium was to attach itself to that other form of painting which “abandoned almost everything: the canvas, frame, wall, the genres...”²², and embodied a new modality, *future painting*, which would know how to give a “detailed report on its own extinction”²³. A form of painting whose result could only be an unresolvable paradox: painting which, in order to survive, must distance itself from the categories that had defined it over centuries. A painting concealed behind the orthodox tale the avant-garde movements have spun about its fate, considered as a linear, progressive process in a permanent state of change for its survival.

Las Puertas de Uaset is an exhibition, we are declaring now, of painting. Some pieces passed through different experimental cores; others firmly clung to the traditional format; but in every case they answered to a planned program involving the thoughtful selection of materials and expressive media. On one hand, they looked to construct the gestures appropriate to them (their own voice projected in their own time) and, on the other, to avoid a banal form of painting doomed to immediate obsolescence.

Memoria Abstracta

The great entrance area of the Tabacalera is really a destination. While walking through the different exhibition spaces of the building, I was fantasizing about the possibility of turning the structure around to reverse the route. That way, the arcaded space would be the culmination and conclusion of the routes traveled throughout the exhibition. That setting, unavoidable as point of departure, also functioned as a trap: what was shown there had to have a character that absolutely distinguished it but simultaneously give *legibility* for what would come next.

The *Memoria Abstracta* installation was tried out previously at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest. I say tried out because it never managed to establish the different heights needed for the canvases constituting it there. That meant a notable reduction in both the number of viewing points for the spectator and the expressive capacity of the work. The entrance area of the Tabacalera was the perfect space to try again and mount this work in its full complexity. That was the distinctive, distinguishing piece which, due to the nature of its staging, would artistically inhabit the space. Without associating it to any sudden aesthetic-formal nomadism, it revealed an unusual side to the formalization of Ciria's work: a way of thinking based on the translation of his creative vision to a three-dimensional arrangement, as if the chromatic tension and arrangement would enable the work to continue to be perceived as a reflection on painting. It was also a piece capable of giving legibility to the rest of the exhibition by dealing with a vigorous investigation, extreme in its contrast between stain and geometry, about the meaning of constructing an abstract image today.

21 *Ibid*, p. 289.

22 BARRO, D. *Imágenes [pictures] para una Representación Contemporánea*. (Images [Pictures] for Contemporary Representation) Mímesis-Multimedia, Oporto, 2003, p. 94.

23 BREA, J. L. *Op. cit.*, p. 136.

Stain and geometry, the twin axes of this piece, were the echoes of an inherent historical objectification of the opposing ways of understanding abstraction that were formed with modernism. Ciria's investigation of this principle which spawned the heroic avant-gardes started up in his painting during the '90s as part of a post-heroic and even post-minimalist abstraction. It would be supplanted for the bulk of his New York period and recovered, starting in 2009, as part of a process of containment and deeper exploration. But the "*Memoria Abstracta*" series was not only seeking formal resolutions of a greater depth than those developed in the '90s, but the construction of a new controlled, rigid and strict universe instead. To explain this combination, the artist referred to the social "straitjackets in which we live, the small margin for maneuver we have for changing anything of what happens around us, of the barriers and differences that politicians and our religious guides impose and stress among us, of solitude and lack of communication"²⁴. Although it forms an essential part of the discourse, the meaning of the series was not resolved with social significance. "*Memoria Abstracta*" is complete abstraction and painting itself is the theme. As Mondrian used the horizontal-vertical formula as the theosophical root of a revelatory, transparent new painting, Ciria searches for a monumentality that pressures the dialectical thinking that exists between reason and expression, figure and background, the ensemble and individual unit, assonance and dissonance. In this way, not one code of his work is passive or random now, nor does it escape from the controlling order.

The *Memoria Abstracta* installation allows some of the stains –in reality, painted and wrinkled canvases– to release themselves through a spatial game involving different heights. The geometric grid on the floor functions as a map that may block off the direction of the stain or may let it be released in a horizontal projection towards the ceiling. If we keep up the social interpretation we referred to before, Ciria might be integrating an optimistic meaning into the series as a whole. A formal interpretation is one way to access a new degree of tension for the modular objectivity –still clinging to the two-dimensional– and the subjectivity of the color –volumetric and searching for a way out– that characterizes the entire series. The canvas is now transformed into a *mise-en-espace* and the work is not only what it (re)presents, but rather a complex field of relationships between image and viewer. The uniqueness of the site and the formal instability of the work (not a closed canvas with a unified perspective now but a complex, variable scenario)

creates an installation understood as transitivity. In this way, in contrast to the instant achieved in the static modulation of the classic work, this work turns into an amplified visual experience. By inhabiting and not just contemplating the work, the viewer is transformed into an agent who needs to make sense of the space, clarify its meaning and involve himself in a chain of decisions (how and from where to view, where to go in, stay along the edge, center the eye or take in the entire ensemble), all of which involves an extension of perception. This is not the same kind of theatricality that Michael Fried attributed to minimalist art but rather a trip into the guts of the formal image by Ciria, by means of codes that now are oversized, out of their element, and hanging in suspense. Time, space and memory as the thematic cores of the work.

Throughout his evolution, Ciria has been ready to change, and fairly often, the form of his work, even if none of the phases he went through ever completely cut the cord to the rest of his work. The creation of the "*Memoria Abstracta*" series takes as its point of departure a 2008 piece, *Flowers (for MLK)*, which emerged in a moment of doubt and experimentation about the geometric, as the artist himself explained:

I was working on the geometric backgrounds for three weeks. I wasn't sure what I was going to paint on top of them: a stick figure, abstract stains? Then one night, after I finished a background, I was looking at that surface for hours and said to myself: What a shame I'm not a geometric painter. But other backgrounds filled with geometric compartments were on the verge of being completed, so I had to make a single decision for the five canvases in preparation. (...) The *Flowers (for MLK)* piece was a tremendous surprise and a return to my own memory. The next day, without thinking any more about it, I put the 2 x 2 meter canvas down on the floor, opened the prepared buckets of red, orange-yellow and black oil paint, and began to paint small stains using those colors in each square. After several sessions, the piece was finished²⁵.

The geometry functions as a binding, cohesive element in the work of Ciria. In this series, it becomes more radicalized and carried out a new direction based on an order, an ultra-order we could say, that rejected any lyricism in favor of an internalized law that gave new living conditions –or a form of strangulation, depending on the compositions– to the stain. If we take *Abrupto* (2009) as

24 VANDER WEG, K. "Conceptos Opuestos. Una Conversación con José Manuel Ciria". (States of Opposition. A Conversation with José Manuel Ciria) *Ciria. Conceptos opuestos. (States of Opposition) 2001-2011*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2001, p. 23. (IVAM Valencia Institute of Modern Art).

25 CIRIA, J. M. *Alas duras y alas maduras*. (Hard Wings and Mature Wings) Annta Gallery, Madrid, May 2009, p. 24.

an example, one of the most powerful pieces from the start of the series, we discover the gridwork is the core of all the possibilities: two concentric squares mark off an interior controlled by the same module. The presence of the square is emphasized as a physical object within which stains of color burst in an orderly fashion. These stains create their own space, each one modulated by their own light, independent pulsations that maintain the sensation of a mass that is breathing and looking to survive. A space emerges multiplied through small space-time capsules where the active element is the expressive force of the color. Ciria is searching for the essence of the formal resources “geometry” and “order”. But this search does not arise from an intellectual projection derived from a prepared dogma as his earlier abstract pieces did. Essence is not a tool for Ciria to find a pure idea, but the road on which to reach an intersection, create a short circuit, encourage a collision to explode in front of the viewer’s eyes.

The entire “*Memoria Abstracta*” series considers this conflict frankly and directly. The border of the medium itself, what Michel Fried called the *literal figure*, acts as the grid in the *Despertar* (*Wake Up*, 2009) polyptych. An unusual experiment within the group, this difficult to classify work functions as a *puzzle* where the 27 different pieces are destined not to fit together. The stain acquires a varied morphology (linear grids, bursts, stars...) and sink into the interior of each panel. Its projection as an image does not come together, remaining unfinished and elusive, and is virtually moved beyond the medium’s border. We will see later that this resolution was a return to the compositional codes of “*Sueños Construidos*”, one of the most interesting chapters together with “*Máscaras de la Mirada*”, and will figure prominently in the course of this exhibition. They are, in short, round trip routes that upset the perspective of the art critic or historian who wants to strictly classify each one of his periods.

The use of the word

Words have been present in the painting world throughout art history, from the legends designated for an iconographic interpretation in medieval art up to their repeated use, with different aims, in the modernist movements. The relationship between formal and linguistic codes flourished in the 20th century as an effort “to explore adjoining realms and making them cooperate in a semantic union that is perhaps one of the clearest indications of what Octavio Paz called the «nostalgia of meaning» appropriate to our time”²⁶.

The need to *be able to communicate* with the viewer sought by Ciria led him to depict the word within the image at various stages of his career. In the early *Artista Atrapado* (Trapped Artist, 1989), he created a unique self-portrait that seemed to be drawn from the myths of Icarus and Phaeton: the artist’s figure, transformed into a kind of exasperated hand, falls after attempting to approach the shining star that shimmered in the upper part of the composition. On both sides of this central axis, the artist added words which appeared to reflect his theoretical concerns at that time. Reading horizontally, “*Alfabeto*”, “*Significado*”, “*Azar*”, “*Experimento*” and “*Concreto*” (“Alphabet”, “Meaning”, “Chance”, “Experiment” and “Specific”) were placed on the left and “*Conjunto*”, “*Abstracto*”, “*Lenguaje*” and “*Cultura*” (“Group”, “Abstract”, “Language” and “Culture”) to the right. Other concepts such as “*Contexto*”, “*Espacio*”, and “*Aportación*” (“Context”, “Space” and “Contribution”) will appear in later works by the artist, such as *Actitud* and *Cruz* (Attitude and Cross), both from 1991 and produced from grid compositions of various colored squares. The presence of words and texts in his formal work was picked up again with the dramatic graphic symbols and consciousness of a provocateur found in the “*Palabras*” (“Words”) series Ciria created in 2002.

Those examples proved to be too emphatic in their formalization and meaning to fit within the analytical concept of *Las Puertas de Uaset*. The use of words should be present through pieces that would express, apart from the presence of the linguistic sign, Ciria’s thoughts about the meaning:

There is nothing resembling a literal meaning, if by meaning one understands a clear, obvious conception without caring about the context or what is in the mind of the artist or viewer. It is a meaning that could serve as a limit to interpretation of the work by existing prior to any interpretation, a meaning devoid of significance. Interpretation does not exist without the work and never produces results, except for purely analytical ones²⁷.

Consciencia, *Pintura* and *Voz* (Conscience, Painting and Voice) are three pieces the artist began to create in 1992. Over geometric backgrounds, he arranged green capital letters using stencils to spell out the words that gave each piece its name. Years later –during his first months in New York in 2006, before his painting went off in a new direction–, the artist went back to those canvases and applied the red and white gestural

26 CUETO, Magdalena and MARFUL, Inés. “Textualidad de la Imagen e Imaginería del Texto”. *Los Paisajes del Texto*. (The Text in the Image and Imagining the Text. Landscapes of the Text.) Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1992.

27 TOWERDAWN, Joseph: “Plástica y Semántica (Conversaciones con José Manuel Ciria)”. (Form and Semantics [Conversations with José Manuel Ciria]). *Quis custodiet pisos custodes*. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, p. 43.

stains characteristic of the “*Máscaras de la Mirada*” series he was trying to conclude at that time. I consider this widespread field of activity extremely suggestive for two reasons. On the one hand, these works constituted a critique of the merely sensual, eye-pleasing nature of a type of painting marked by the absence of any conceptual legibility. On the other, the painted gesture functioned here as a correction that blocked the false transparency of what we understand by meaning. Ciria subtly considered the differences that exist between what is said and what is communicated, conscious that, as Graciela Reyes has pointed out:

The words have meaning in and of themselves. However, communication demands much more than exchanging pre-established meanings. Think of the difference between asking, “What does that word mean?” and “What do you want to say with that word?” We are asking for information in the first case about the language, which can be found, for example, in the dictionary. In the second case, we are considering the problem of interpretation, which has to do with the intention of the speaker in using the word: we are asking for the meaning we must interpret in that context²⁸.

The complexity of the paratextual relationship between the word and image Ciria considers in his works serve not as mere interchanges of meanings, but rather as a tool so that word and image both have their respective meaning in a common context. More than the meaning, what interests Ciria is the concept joining with the signifier “to constitute a linguistic sign or a complex meaning that can combine with various combinations of linguistic signifiers”²⁹. From this same interest in semantic ambiguity, the artist includes *full words*³⁰ in these pieces, meaning categories of speech larger than having an independent meaning –as we said before, that appears in the dictionary– where the context (in this case formal) determines its possible meaning to a great degree. The artist uses words loaded with content that appear to refer to a meta-artistic question, albeit serving as representational, iconographic, formal and compositional resource at the same time. In short, this work is in the same vein as the philosophical response the late Wittgenstein gave to the question, “What is the meaning?” He pointed out, “*There can be no such thing as meaning*”.

Consciencia, Pintura and *Voz*, assembled as a triptych in the explanatory section of *Las Puertas de Uaset*, serve as a conceptual framework of a piece seeking to feed off the impossibility of being immediately grasped by the viewer. I refer to *Distorsión Semántica* (Semantic Distortion, 2002), a piece that incorporated a collage of fragments from earlier paintings, cut and mounted, secured to a metal bar hanging from the ceiling one meter away from a wall. It was painted on site by Ciria using brushes and also contained a printed text with a large body of type. In this way, the artist broke with the sequential nature of reading and introduced an anomalous, unanticipated element into the literary quotient. The perceptive system understands the collage interrupts comprehension of the text, turning into a kind of visual noise, an excess one has to make the effort to eliminate to be able to complete the reading. The painting’s discourse interrupts that of the word and vice versa. The viewer, owner of that *distracted perception* typical of our visually opulent times, can only squint and look at the painting with one eye, and the jargon that appears to explain it with the other. We could recall the texts of Roland Barthes about the death of the author, in which he proposes another way of understanding the work: it is the reader who constructs the text, written and visual. But in truth, Ciria was suggesting the need to articulate the discourse and image coherently, so that both strata recognize and justify each other.

Ten years before, Ciria created *Hablando de Pintura* (Speaking of Painting, 1992), a work where he introduced an offset print of the catalog text where the piece was reproduced and commented on: the painting and description of the painting, image and writing. It was an artifact that placed “painting in an infernal circle, turning it into a mirror of the «word over art» and, turning the tables, by not saying anything, offering nothing more than its own inability to communicate, then the discourse of one cancels out the visual quality of the other”³¹. Ciria reflects on the difficulty of adapting theoretical thinking to practical formulation in *Distorsión Semántica*, an intention that will always be troubled by variables that can’t fit into previous protocols, no matter how responsible the artist might be in breaking down, classifying, and conceptualizing each and every resource that goes into his work. However, the artist is also aware that only by starting from a medium with a theoretical basis is it possible to create a form of painting that isn’t destined to fall

28 REYES, Graciela. *El Abecé de la Pragmática*, Arco Libros, Madrid, 2007, p. 7. (The ABC of Practical Linguistics).

29 CIRIA, J. M. “*Espacio y Luz (Análisis Estructural a Nivel de Medio)*”. (Space and Light [Structural Analysis of Media]) José Manuel Ciria. *Espace et Lumière*. (Space and Light) Artim Galería, Strasbourg, 2000, p. 56.

30 In comparison with the so-called empty words, whose meaning is only grammatical, within the ancient distinction still found in Chinese traditional grammar. Cfr. LYONS, John. *Semántica Lingüística. Una Introducción*, (Linguist Semantics: An Introduction) Paidós, Barcelona, 1997, pp. 93-98.

31 GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 79.

into the void of the decorative, trivial and banal. The text on the wall, adapted to this complex paradox, read:

This is not an attempt to intentionally exemplify a stance that is certainly widespread among contemporary formal artists, one that defends the unintelligible and uninterpretable nature of all artwork. In all probability, the ultimate essence expressed in all artwork resists being reduced to logos, because that essence does not rise from logical questions, nor something that can be explained through language. The challenge of interpretation and criticism. If abstract painting appear to us in the form of symbols that speak intimately to our emotions and feelings, for being the enigmas they are, they urge us to try to make a greater effort to reveal what they mean. To express what is left unsaid. Philosophy and art. Thought and painting. In-depth theory and precognitive awareness”.

Modernism acted, at least during its origin, as if all representational art had a *traditional* conception of the world. Abstract art was a reaction to the modernist sense of reality that meant, in the end, the construction of its own laws for painting. That independence would be diverted into an unavoidable unintelligibility of an art that claimed to be universal in its own right. As Donald Kuspit pointed out, the whole situation was tinged with irony:

Abstract artists wrapped themselves in the banner of an unintelligible artistic language to affirm the mysterious nature of art as such, saving it in that way for timelessness and transcendence. But they also held that their language boasted the only kind of modern intelligibility³².

Ciria demands a scenario where he can consider modes of compression, contextualization and analysis for creating in the present day. An effective philosophy of art and artistic practice mediated by theoretical investigation. Thinking regarding the contemporary image, hypothesis about the ones to work on and conclusions to debate. A language capable of coherently articulating the changes being produced in the evolution of what we still call the visual arts. And he asks for all that under the label (incomplete but inevitable when a rapid definition is needed in times of inept manuals, inaccurate lists and perverse *rankings*) of *abstract painter*.

Sueños Construidos

Based on the resolutions of arrangement that happened during the “*Máscaras en la Mirada*” series, a new group named “*Sueños Construidos*” was born in 1999. Its central creative theme was construction of the image from the fragmented accumulation of partial strata to be juxtaposed and superimposed. Strange bodies and painted fragments of the artist himself made up a whole that never tried to hide its boundaries and therefore the sense of the work itself being constructed. In fact, Abel H. Pozuelo pointed out that this group as a whole achieves:

The maximum level of warming up to use of the combinatory in the entire period. In its iconography, the series incorporated what are properly called everyday objects (common plastic bags, toys, cartons and magazines...), pre-existing images (emulsified and photograph formats) and what was objectively painting. The latter was particularly noteworthy for making use of scraps and clippings from his own work that had previously gone under the knife³³.

The central theme of the series was the shaping of the pieces themselves, its own materialization. In fact, it is possible to perceive very clearly the experimentation with various procedures and the building process. That happened with a singular beauty and complexity in *Landscapes* (2001), a monumental piece that now accompanies the visitor all the way through one of the spacious hallways of La Tabacalera. It is a changing landscape produced from three different pieces of the same series, a mobile labyrinth where the formats engage each other in dynamic interactions, whether superimposing themselves on each other or some accumulating on top of others. Once again, Ciria came out from the wings because the construction itself and the polysemy (multiple meanings) of the image required it. In fact, these constructed dreams seemed to repeat the structure of the dreamlike material, fragmented but susceptible to interpretation through analysis that reveal the desires from which they originated to us. An image that hides as much as it reveals, an architecture that, despite its apparent instability, appears to be assembled by means of an exhaustive reasoning of balanced and unbalanced conditions.

It was not the first time Ciria combined prepared materials, making use of their heterogeneous and fragmented condition.

32 KUSPIT, D. *Signos de Pisque en el Arte Moderno y Posmoderno*. (Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art) Akal, Madrid, 2003, p. 134.

33 POZUELO, A. “El Sueño del Constructor”. (The Builder’s Dream) *José Manuel Ciria. Sueños Construidos. (Constructed Dreams)*. Galería Estiarte, Madrid, January-March 2004, p. 24.

This idea was included as an integral part of the study by Claude Lévi-Strauss about the figure of the *bricoleur* (handyman). In our do-it-yourself times, he is the one who works with his hands, adapting instruments he finds available around him that were not specially made for the operation they are finally used for through a process of trial and error. But in the “*Sueños Construidos*” series, it is Ciria’s own artistic universe that is the principal target for appropriation.

If Ciria is, as has sometimes been said, a *bricoleur* of unlimited voraciousness, appropriating everything in his reach in order to reuse it, his own production occupies a special place among his materials. Ciria is an *autobricoleur*. In this sense he belongs to a long, classic tradition of artists who feed their creativity in large measure from their own work: artists such as Degas and Gauguin, De Chirico and Picasso, who frequently picked up earlier motifs and fragments again in order to rework them, going back constantly over their own footsteps. A word exists in English, *to cannibalize* (“canibalizar”), to define the process of extracting pieces from a broken machine and using them to repair other machines still in use. A *cannibalism* or *self-cannibalism* of this genre encompasses all Ciria’s work and sometimes involves the use of specific fragments of failed paintings destroyed by the artist to create new pieces³⁴.

Fractured, polarized by differences of opinion, Ciria takes on the contemporary world artistically from the very heterogeneity that determines it: the fragment, the clipping, the leftover. His work of reintegration as a whole does not imply the imposition of a closed vision but rather throws into relief a framework of levels that, in his dialog, manages to erect an image. Ciria revises here the shapes of Cubism but above all of Russian constructivism, from Tatlin to the “painterly architectonics” of Lyubov Popova. This track favoring the heroic geometric line implies a cooling down of the gestural expression of the generic “*Máscaras de la Mirada*” series. It looks ahead to some of the works influenced by Malevich that Ciria created at the start of his New York period.

The *collage*, with its ability to bring elements from various spheres into the same context to create a whole that is no longer purist but uncertain in essence, has probably been the

most powerful destructive and constructive instrument invented in 20th century art. The plural invaded the space of a work of art that was singular until that point. Its introduction into the canon by Picasso in his famed *Still Life with Chair Caning* (1912), and expansion shortly thereafter through the assembly and construction of sculpture through found materials and objects taken from real life, soon prompted a rapid response in the invention of the *ready-made* by Duchamp. Now it was an object found and chosen, but not produced, by the artist.

As we previously indicated, the response to the forms of the historical avant-gardes is present in Ciria’s work. He has sensitively, carefully and consciously viewed the turbulent nature of modernism, the codes of *surrealist automatism* and *geometric reductionism*. The first option was the bridge to a gestural expressionism he always attempted to moderate through compartmentalization but also, or as a result of, reworking the *collage* tradition. Even in a piece as early as *Cadences* (1991), Ciria was already distributing a rhythmic, serpentine trail of coins over the full expanse of the canvas, whose material nature and value responded to the tactile, expressionistic sensuality of the surface of the canvas with a forceful opposition. This early experiment, intuitive in nature, was soon organized through the systematic logic of his analytical fields.

To think from the fragment and transform his own production was the key to *Visiones Inmanentes*, a polyptych created in 2001 and consisting of five monumental *collages* with two sides, wrapped in a thick covering of transparent plastic and hung from the ceiling. Made up of fragments of a tarpaulin, plastic, paper and various objects, the ten faces recount a dizzying story about the creative process of the artist and his way of understanding painting from an unorthodox perspective controlled by decentralization. No single fragment could lay exclusive claim to being the protagonist because all functioned as vital organs spilled into the interior of a strange body. The fragments, most of them confiscated from mutilated pieces and removed from their original context, succumbed to a multiple organism whose order had been misplaced under the same skin:

The *collages* of the *Immanent Visions* series, with their framework of superimposed grids, represent an Apollonian way to portray the interior of the organism.

34 SOLANA, G. “El Monstruo en su Laberinto”. (“The Monster in his Labyrinth”) *José Manuel Ciria. Teatro del Minotauro*, (Theater of the Minotaur) Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, and CAM, Alicante, 2003, p. 33.

Everything in them tends to become skin to replace ripped or lost skin. Everything is skin, because the skin is the vehicle for making the flesh visible and comprehensible. That was how Apollo would see the satyr's skinned body, a way of analytically articulating the reality of the inner body to give it an illusion of order and take away its horrendous, repugnant appearance. But we can imagine a more literal depiction of the inner body, a representation based on Marsyas' perception. In this case, when the skin is ripped off, the innermost part of the body emerges as pure flesh without a surface that makes sense, without the thread of Ariadne. What beat beneath the skin was not another skin now, but rather something completely different. It was, strictly speaking, something inconceivable: the flesh as a thick magma, halfway between liquid and solid form³⁵.

With its tactile presence and visual absence, this skin encloses a maze-like, enigmatic architecture. In contrast to the pacifying, Apollonian effect of painting to which Lacan refers³⁶, *Visiones Inmanentes* disrupts the balance of the imagination-symbolic lure from the side of excess. In this fashion, the artist displays the remains of the real in order to upset the contemplative petrification of the subject, by leading them from one side to the other on a nomadic wandering from the distorted interior of each collage to the totality of an open, rhizomatic ensemble.

Created a year later, the *El Sol en el Estómago* polyptych was naked, sans skin and internally modulated by geometry, an immediate response to *Visiones Inmanentes*. There are nine structures, each one composed of a single surface area made from military tarpaulins, on which smaller surfaces made of plastic and canvas tarpaulins are attached. Although not two-sided, they were again hung from the ceiling, creating a spacial compartmentalization apart from the wall which effectively acts as a mirror of the work's inner compartmentalization. But this arrangement also worked as an inventory of a dissection where different layers have split off and formed another motif for exploration. As Javier Hontoria pointed out:

We could say that each tarpaulin is a reduced version of the piece as a whole. While we live in a state of suspense with every tarpaulin, sensing the existence of a reality

that lies beneath our vision, a place we cannot see but where we know the paint is hiding, it is those same spaces that show us the full piece in all its grandeur. A frontal view of the piece does not reveal it in its totality. We do not know what is happening in certain angles that are impossible for us to see. You sense an extension of the painting just as you sense it behind each piece of overlapped tarpaulin. And walking among the spaces we go to our encounter³⁷.

The remnants again functioned as an index in *El Sol en el Estómago*. To create the piece, Ciria gathered together different fabrics that were already prepared, re-sized to fit their new destination. The juxtaposition created a grid of squares and rectangles the artist called "comics". The overall structure did bear some resemblance to that unbreakable geometric grid that orders the narration in the pages of a comic book. However, the line that constructed that grid had disappeared to open the way for the gaps, those empty spaces between the parts that keep alive the ideas of fragility and urgency. In short, a human, sensitive feeling like the one Malevich applied to his *Black Square* (1915), in truth a non-geometric quadrangle where neither the sides or right angles were parallel or equal. Geometric in appearance, undeniably, but with an attentive eye we can see it also articulates notions of error, instability and injury.

The gestural component, which won the battle during the entire formal development that opened up starting with "*Máscaras de la Mirada*", is now enclosed. The path of the colored stain is cut off from expanding. It logically tries to put itself in a non-referential space but it always ends up constrained by the constructed plane. In fact, each of the fabrics is a commensurable unit that has meaning based on its relation to the whole: there exists a play of weights and counterweights, full and empty spaces, that involves rational decision making on the part of the artist when he constructs the whole ensemble. That means there is an overall composition that provides a meaning to every one of the nine tarpaulins and a common thread that firmly ties the group as a whole together in its spatial arrangement. Once again, an artifact constructed through the functional linking of different pieces, a personal DIY project prepared by means of proximities, absences and remnants, consciously incomplete but surprisingly emphatic.

35 SOLANA, G. "Marsias o el Cuerpo Desollado de la Pintura". ("Marsyas and the Skinned Body of Painting") Ciria. *Immanent Visions*. Sala Rekalde, Bilbao, December 2001, p. 23.

36 LACAN, J. *Los Cuatro Principios Fundamentales del Psicoanálisis: Seminario XI. (The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: Seminar XI)* Barral, Barcelona, 1977, p. 108.

37 HONTORIA, J. "Intersticios: Realidades Subyacentes". ("Interstices: Underlying Realities") José Manuel Ciria. *Teatro del Minotauro*, Op. cit, pp. 127-128.

The London Boxes

Within a group of works that avoided the presence of a format confined to a stretcher, composed of different materials and arranged directly on the wall, Ciria created *Crucified Vision* in 2002. Always attentive to how his pieces functioned outside his studio, the artist included this piece the following year in his exhibition at the Moisés Pérez de Albéniz gallery in Pamplona and discovered the piece struggled in a problematic dialog with the lighting and space. When he returned to the studio, Ciria decided to create a new version that used a stretcher and included it in “*Imanes Iconográficos*” (Iconographic Magnets), a very interesting group created for the “Sueños Construidos” series. Now imprisoned inside the border of the format, the second version of *Visión Crucificada* was crossed by an aluminum bar that closed and definitively stabilized the composition, acting as a forceful break to the painted sensuality of the remnants that made up the image.

The artist himself stated³⁸ that this compositional resource typical of the entire suite was inspired by certain still lifes created by Dutch painter Samuel van Hoogstraten where horizontal bands restrained the compositional elements. This solution had already been formulated by Ciria in a piece like *Alex's Toys* (2000), where the material opulence of the still life incorporated stuffed toys, a touching *found object* that showed us the audacity of Ciria in using formal resources and his practice of compulsive DIY projects typical of this period. But perhaps even more forceful from both a formal and ideological standpoint was the 2001 work *Vanitas (Levántate y Anda)* (Vanitas [Rise Up and Walk]). It incorporated different historical-artistic codes from Duchamp to Joseph Kosuth that, taken as a whole, formed a bold reflection about the survival of painting within contemporary visual parameters³⁹.

After considering various options, the three pieces mentioned above established themselves as the best possibilities from “*Imanes Iconográficos*” to integrate into the discourse of *Las Puertas de Uaset*. Although not particularly extensive, the group represented a critical point for Ciria as a *maker* of images by appropriating elements originating in an “archeology” expedition that explored the residual to create a new body. We finally

opted for *Visión Crucificada II*. The choice was determined by a transversal interpretation that used this piece as the vehicle for connecting to the most recent formal discoveries by the artist. During a workday with Ciria in his Madrid studio, going through old catalogs and new projects, we discovered almost by chance the similarity between the composition of *Crucified Vision II* and a current drawing in the sketches leading to “The London Boxes” ensemble.

In that way, the piece extended its specific interest as one of the most intriguing doors that opened up in the wake of “Sueños Construidos”. It did so with an analysis of how a painted *arrangement* and composition functioned, beyond the *invention* (iconography) and *elocution* (the formal calligraphy)⁴⁰, which served as the main cog for the course of action he was pursuing with “The London Boxes”. The similarity of the basic tension structures of both works was no accident. Its origins were in the internalization of a visual code applied to his work in two moments of his career when the artist was paying special attention to the rational stabilization of the composition. The next step was to create a specific work for the *Icono Memorizado* exhibition, that accepted both sources –*Visión Crucificada II* and the drawing– as the point of departure for rethinking the composition as a whole like a matrix, i.e., as a different, meaningful basic unit that could operate several times with a different semantic intention.

Indeed, one of the theoretical keys that influenced Ciria's career over the past few years, essentially beginning with the “La Guardia Place” series in New York, was the insistence on iconic syntagmas which boosted their significance by their incorporation and variation in various works. The starting point for this creative theme was the production of this series. Around 2006, Ciria began to try to unravel what were the centers of interest that, compared to other points in the image, would completely change the meaning if they disappeared or were moved significantly; those elements which, independent of their iconographic and narrative value, shaped the architecture of an image. This investigation, named DAA (Alfa Alignment Dynamic) by the artist, did not involve extracting the formal similarity of various artistic creations but rather the repetition of certain *primary units* that served as the main underpinning

38 REPLINGER, M.: “Liquid Words”. *De profundis clamo ad te aqua*, Museo de Bellas Artes de Asturias, (Museum of Fine Arts of Asturias) March-April 2003, p.15.

39 Various theorists have reflected with great lucidity on the discourse concerning the possibilities for painting Ciria considered in this work. We are highlighting here the interpretation offered by Mercedes Replinger in the text of the previous citation, as well as the analysis developed in ABAD VIDAL, J. C. *Ciria. Pintura sin Héroe*, (Painting without Heroes) Tf Editores, Madrid, 2003, pp. 96-102.

40 For a thorough analysis of rhetoric in the visual arts, see GARCÍA BERRIO, A. and HERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura. Poética del Arte Visual. (Poetic Vision of Visual Art) Tecnos, Madrid, 1988*. The abstract work of José Manuel Ciria in the '90s has been analyzed based on this rhetoric methodology model in GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER MERCEDES, *Op. cit.*

of the visual structure throughout the history of art. The artist himself offered this definition:

We are using the name Alfa Alignments to refer to all those basic “tension” structures in a painting. In any painting, except with minimalism and related schools, there are a series of primary shaping elements that create tension and facilitate composition. This is true for the entire history of classic painting and reaches up to what we understand as contemporary painting. The methodology consists of observing and “stripping” a painting until you reach its preferred/basic shaping elements. That means an empirical-analytical observation in search of the gravitational weights and lines of tension that are produced in a given composition.

In the first phase of his thinking about this new theoretical platform, Ciria seemed wrapped up in an investigation that he knew was utopian to begin with and would involve the cataloging of repeating patterns within a kind of *collective imagination* that would determine the unconscious strategies used throughout the history of painting to refine the visual script. The effectiveness of this reflection was later consolidated when, once the search for the common principles, lines of tension and distribution in outside works was out of the way, he proposed to isolate, dissect and study the compositional framework he built in his own images. That finally gave rise to a new way of undertaking an exhaustive analysis of the components of his own formal language.

That was the context when Ciria had access to the doctoral thesis of José Luis Tolosa titled *Cambio Semántico del Módulo para su Utilización en una Práctica Pictórica*⁴¹ (Semantic Change of the Model for Use in Painting), where the professor suggested an effective formula for the modular element from his own experience as a painter. In Ciria’s search to intensify the borders of his painting, this interpretation marked a base level from which his own investigation would originate. The term module, strictly defined as a repeated figure without variation in size and shape, was replaced by *matrix*, alluding to the concept of a mold that gave form to something concrete and whose reproduction in series always allowed for certain degrees of alteration with

respect to the original. Beginning with the variation placed on both sides of the exact border of the drawing (both its interior and relationship with the exterior-background) and the immanence of what was being defined as matrix, repetition would be understood as a methodology tool to precisely dissect all the operative forms in the production of the image.

To copy yourself or copy existing works, go back to investigate the already known, indicates a disenchantment with the myths of modernism. The faith in the linear, progressive evolution of the work of art is replaced by a critical questioning that breaks with the idea of an irreducible, universal image. In “La Guardia Place”, the investigation about the matrix dealt with certain formal notions (size, internal subdivision, reversal on an axis, relation to the background, chromatic range) which impacted the semantic versatility of the original image. In “The London Boxes”, the distinguishing unit took a leading role, establishing itself in the foreground and reduced the number of formal notions mentioned above. Now, the semantic variation came in large part from its arrangement within the image, not just around a two-dimensional axis, but incorporating a three-dimensional visual response through its volume. Numerous drawings prior to the painting itself acted not only as sketches but as a verification tool for analyzing the formal possibilities and conceptual model of the same pictorial project.

The iconography of *Provocadamente Diacrónico* accumulated an unstable overlapping of strong individualized elements and others more ambiguous in their formal description. The former were the ones that established a chain in the foreground that, taken as a whole, formed the shape of an overall matrix. Ciria would return to that concept in *Circuito de Códigos*, but this time codified from the reverse perspective, as if the gears had turned around and, in the process, lifted up and stripped away the excess compositional elements that were not needed now in the new arrangement. The triangular shape that provided tension and tightened the image from the upper left corner disappeared in the second piece which, in contrast, added a red band in the upper part that stabilized the image as a whole.

We won’t insist on any more detailed descriptions of this kind of resource, quite evident to the attentive eye, but we do want to

41 TOLOSA, J.L. *Cambio Semántico del Módulo para su Utilización en una Práctica Pictórica*. (Semantic Change of the Module for Use in Painting) Editorial service of the Universidad del País Vasco, Bilbao, 2002.

offer a final comment on the well-grounded relationship the artist established between figure and background. In *Provocadamente Diacrónico*, the iconographic complexity is not tempered but rather accentuated by a format that possesses its own index of rhythms, frequencies, flows, stains and tracks. The integration of these “chance elocutive incidents”⁴² was born from using a canvas that previously served to cover the studio floor during the creation of other pieces. In this way, the artist not only accepted the memory of the medium, but also the memory of his own career. Between 1996 and 1996, he had already created “El Jardín Perverso I”, followed by “El Jardín Perverso II” in 2003, starting from the same approach that he would promptly employ again to rework pieces from very different series. The medium that was stepped on and stained as an echo of the artistic process was recycled and valued for its expressive immediacy but, above all, for exemplifying a risky approach ruled, in turn, by a memory extraordinarily tied to the artist himself. Quite the opposite to the approach in *Circuito de Códigos*, where Ciria looked to make an effective monumentality determined by purification of the matrix and background, linked to one other by an accent in the middle. From there, the weight of the shape expanded to the left and the intensity of the emptiness towards the right.

Ciria mentioned the piling up of boxes and belongings resulting from his recent move to London as the point of departure for this new iconography. Of course, this possible reference was soon going to be overlapped by a deep analysis of the rhetorical devices and semantic locutions of the new kind of image he wanted to construct, dense on the surface but without merely clinging to an eye-pleasing paradigm. Painting, therefore, that wanted to be contemplated and interpreted, of course not clearly (here the figurative is a simulated surface, an area of misunderstandings for the symbolic order) but from the perspective of empathetic disruption, visual deconstruction and conceptual concern. The repetition of certain matrices, and that chromatic range of reds, white, blacks and ochers in the form of bursts which tried to fill that strange morphology featured in the image, is in reality a lure for an initial recognition. The viewer is aware of being in front of a work group, a series where repeated visual data can be identified. However, each work suggests the need for an independent dissection of its poetic sensibility. There are no redundancies or cacophonies, but rather multiple qualities that create unanticipated grammars in each piece.

This process occurred very clearly in “*Sentimientos Tóxicos*”, a piece we identify as part of “The London Boxes” but actually originated in the experimentation with *collage* for “*Sueños Construidos*”, and returned with greater expressive meaning in the final phase of “*Cabezas de Rorschach III*”. Additionally,

the internal structuring of the piece showed two superimposed realities that have broken their contiguity even while still sharing a similar kind of formal enunciation. Either one of the two parts function as poles for this ambivalence that avoids attempting to fit together to engage in a kind of mutual attraction-repulsion relationship. Starting from that radical nature, Ciria created a powerful image, perfectly assembled as a broken body both in its real presence as its mirror image, whichever one each of the two parts may be. Painting, therefore, that moves towards the discontinuous to be able to generate its own identity.

Speaking of identities, the artist shows us his –or at least his face, its symbolic site– through irreverent, ugly and vehement gestures in the ten pieces making up the “*Sintagmas*” polyptych. You commonly expect a photographic portrait to show the visible appearance of the person and allude to the invisible aspects of their identity through them. However, Ciria sought to camouflage himself through the facial expressions and painting. The magnification of the format evokes the cinematic close-up which, as Jacques Amount suggests⁴³, is a questioning of the psyche of the character, inviting the viewer to introduce himself into an emotional landscape created by the disproportionate enlargement of the face. Here, the landscape has been brutally invaded by fragments –composed of two or more consecutive units, following the value given by Saussure for syntagmas– of the pieces we have seen while advancing towards the final exhibition spaces of *Las Puertas de Uaset*.

The hybrid painting-photograph, a decisive format in the renewal of both media in postmodernism, would be a mode of activity Ciria explored at very specific times. He used it with great subtlety in his *Acto Post-Racional* (Post-Rational Act, 1991) exhibition, where the layout of abstract paintings was mirrored by striking photographs from the EFE Agency archives. If the narration of the photography and painting was parallel in these works, the first series which combined them in the same format took place a decade later. In “*Psicopompos*” (2001-2002), Ciria executed the painting over images from advertising posters. In a second phase of this series, created during his Berlin period, Ciria supplanted the material independence of the poster in favor of digital printing on canvas, a decision which involved the texture being assumed by the weave of the canvas, establishing an ambiguous relation between painting and photography.

The same resource was employed in “*Sintagmas*”. The plan Ciria used for constructing his most recent pieces was now dissected to figure out which elements should be set aside, forming what kind of structured ensembles governed by what kind of internal logic. We can imagine taking a watch apart with the intention

42 GARCÍA BERRIO, A. and REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 23.

43 AMOUNT, J. *El Rostro en el Cine*, (The Face in Cinema) Paidós, Barcelona, 1998, p. 103.

of putting it back together later. It could have two possible endings: make the internal mechanism return work as before, without concerning ourselves with the reasons why; or know the reasons that explained the why. Ciria was seeking the latter, the description of the logical functioning of the structures. But a painting, of course, is not a watch and doesn't give the same hour for everyone. The laws governing how artistic works function are not exhausted by the action of composing and recomposing. And it is on that border between the possible and impossible that painting creates the production of a discourse capable of being quantified, where the artist triggers an ironic gesture of desperation. Theodor Adorno thought that one of the tasks of art was "elevating some confused and forgotten experiences into consciousness without <rationalizing them>". Ciria's enthusiasm for cataloging *all the possible landscapes* of his discourse is a way of fighting against a contemporary *hypervisibility* that, without contributing either high hopes or truth, is a way of "exterminating the gaze"⁴⁴. The dissonance between photography and painting, between the face and the formal syntagma, is only tempered in a common message of the radical illegibility of the gesture and the radical infinity of interpretations to come.

Other Itineraries

We are better situated now, after everything presented above, for addressing the problem of staging *Las Puertas de Uaset* as a visual and narrative artifact capable of telling a relevant story about José Manuel Ciria's artistic career. The exhibition was created from engaging in a direct dialog with the artist in looking for the seminal works and pieces of reference in constructing his language. We committed to including the landmarks of greatest importance in shaping the stain through the techniques of controlled chance ("*Máscaras de la Mirada*" series); of order through a geometry capable of triggering degrees of impurity ("*Máscaras de la Mirada*" series); the point of maximum tension in the dialog between both extremes ("*Memoria Abstracta*" series); in order to culminate with his most recent series, "The London Boxes". We consider that series the most emphatic synthesis of another track of activity where stain and geometry control each other with new sensitivity through the compositional framework of the drawing, logic of the matrix and introduction of a symbolic-referential substratum.

Within those parameters, the final construction could have been diverted to include other works, some of them mentioned throughout the text. In that sense, each room of the Tabacalera became a hypothesis, a space that involved taking sides and making a decision between multiple variables. In short, we could

have told many other stories. That is intrinsic to the development of an exhibition, an essential part in the curator's thinking. We insist on it precisely because we consider it necessary to defend the value of the other pieces and discourses that were discarded in order to enunciate a definitive narrative line. But this same line always indirectly refers to another order which triggers a transversal perspective that accepts nostalgia for the untold, the discarded works and genealogies never established. To think, select, search for reciprocal orders and dialectic cores, assess the discourse's logic, question the form and placement of each artistic element, are effective acts when they come together in a complex articulation, provisionally stable but aware that a new scalpel would be able to open it to discover another reality, another body.

An open hole exists in the exhibition, a piece that goes beyond the construction of the overall meaning. It is placed at a strategic point: the visual vanishing point of the main hallway of Tabacalera and the axis from which the viewer discovers the strange final twist of "The London Boxes". Monumental and vibrant, *Luz y Texto (Campo de 2467 flores)* (Light and Text [Field of 2467 Flowers]) is made from the surplus remnants of the material the artist was using to construct his last *collages*, where he blended the iconography of his London series with the compositional resources of "*Sueños Construidos*". Imagine, then, that it is pure residue, purely outward appearance, pure pollution, composed of fragments resized as a kind of flowers-mandalas and organized with a logic of fluctuating appearance. A very specific lighting introduces a subtle movement to the ensemble, shaping a phantasmagoric illusion that seems to accentuate the accessible promise of the full meaning; we are without a doubt looking at a representation of a field of flowers swaying in the wind. However, a layer of literary discourse applied by the artist makes each color –allied to its arrangement: top, bottom and center– turn into "logos". An alphabetical coding is created which can be translated as written language: "Light is the raw material of color and space is a function of that". This phrase begins a hidden text that is something greater than a conceptual game: the artistic work is evaluated based on the logic of the words, questioning the borders of visual perception and what is known. Ciria achieves in this piece a postponement of meaning, conscious that even the coded message is an open saying, a fragment of an unfinished discourse, capable of endless reuse. A piece-lure, where the thirst for the full meaning underneath its lyrical appearance is growing, is finally revealed to be an inexhaustible task. In short, it deals with not accepting the slavery of mere visual seduction and proposes art as a machine for creating meanings. Perhaps it is the moment to begin a heroic new era for painting.

44 FRANCLIN, C. "Entrevista con Jean Baudrillard: La Comedia del Arte". (Interview Jean Baudrillard: The Comedy of Art.) *Lápiz*, n.º 187-188, November-December, p. 39.

POSSIBLE ANOMALIES: GUIDELINES FOR APPROACHING THE WORK

José Manuel Ciria

“Art is either plagiarism or revolution”

Paul Gauguin

PART ONE

HO - All the phantoms were piling up inside my head. Just like other times, I felt a tremendous need to strip the paint from the wall. Certainly an artist, no matter how much he wants to stay true to his principles, cannot escape the reality surrounding him. Like everyone, he is a slave to his profession and is obligated to be shaped by and stay informed of what is happening. That would bring this question into play: is it a true need or simply going along with whatever is happening? The *Memoria Abstracta* (Abstract Memory) series had turned out to be quite gratifying. I greatly enjoyed creating the compositions and even though countless sketches and preliminary drawings went into that work group, the final collection of images turned out to be fairly succinct. Perhaps it was this mania for always attempting to find “something else”, always wanting to provoke a new uncertainty instead of exploring more deeply by repeating a convenient formula until it reaches the satiation point. Those phantoms were making themselves right at home around a table inside my head. An idea unexpectedly crossed my mind: a grid on the floor, an enormous red grid on the floor taking up the entire area. Inside each square would be a “stain”, a painted tarpaulin or canvas, just like in *Memoria Abstracta*. I offered a few drawings of the pictorial installation to Donald Kuspit. He liked them very much, but he began to fill the walls with squares and suddenly I was forced to choose: either on the walls or on the floor. Both at the same time were overwhelming and clashed with the overall concept. I tried to explain that the piece would have parts that would be hung from the ceiling, so it wasn’t necessary to fill up the walls. There was no way to change the mind of someone who wanted to show my work. I’m not complaining. It was a true pleasure to work together at his side and our numerous conversations were fascinating. It’s not that easy to find a conversational partner on certain subjects who is so well prepared and so down-to-earth. A last-minute change in location for an exhibition scheduled by the National Museum of Contemporary Art in Bucharest precipitated the premiere of a project which had slowly gestated but was by no means ready. I had the entire ground floor and first floor of the complex at my disposal. The problem was with what had once been an enormous dance hall. Adapting the selected work to the new facilities was a simple enough task, but we didn’t have anything to fill that huge hall next to it. When I mentioned the possibility of using the floor installation to Gabi Serrano, the exhibition curator, her eyes lit up and she

immediately decided that was going to be the work exhibited in that space. The only bad thing was we had to create the piece on site, with 119 tarpaulins stained with paint occupying 119 squares that measured 120 x 120 cm each. We spent our entire stay stuck inside the museum working, going out to discover the city only when they threw us out for the night. It was a shame it turned out to be impossible to hang part of the installation from the ceiling, but I believe everyone is going to be able to see the piece just as it appeared in my mind in this new exhibition. **“Memoria Abstracta Installation”.**

When I was a boy, I really hated my drawing teachers. I took great pains to draw the best I could, and they marked up the fucking drawings with a huge B or A written with a felt-tip or red ballpoint pen. Assholes. One day, a teacher handed back my “corrected” drawing and I ripped the paper in half right under her nose. I was fed up. She asked me the reason why I did that. I answered right away that the drawing was ruined with those giant letters on top of them. She got very angry but never “marked” my “little pieces” again. At the end of the school year, they gave me a diploma, but since I already had several, and being a rebel was controlling my actions then, I decided to give it back to them with a huge red A on it. This time it was my parents who got angry, and I ended up having that same teacher the next year in Technical Drawing. A nightmare. But that, that’s another story.

I can’t remember if the questions I have today are the same ones I had yesterday.

E00 - I was preparing the large-scale grid mural “*Encuentros de Ira*” (“Angry Encounters”, *Memoria Abstracta* series) for the final wall in the exhibition spaces of IVAM (Valencia Institute of Modern Art). The assembly was carried out as planned, occupying a 4 x 11 meter area, although the original idea couldn’t be seen until a few months later in Málaga at MUPAM (Municipal Patrimony Museum of Málaga). The full complement of 45 pieces that make up the composition was exhibited there, creating a stain on the wall measuring 3 x 15 meters. Donald Kuspit loved this piece and decided to include the work, divided into two 3 x 7 meter sections, in the exhibition at the Círculo de Bellas Artes. At the same time as this giant mural, I was working on three polyptychs of nine panels each. I wanted the spirit of these compositions to be a bit separate from their sisters, so I included a group of nine sand-colored panels, something distinct from the usual black and aluminum gray backgrounds. I was attempting to get away from the standard stain by including smaller stains, overlaps on the edges, spots with shapes in another color, a star, a mask, the silhouette of what could be a head. Days and nights,

water and desert, stillness and movement in an alternating rhythm of whites and reds. The classical nature of these compositions, similar albeit smaller versions of those in the *Memoria Abstracta* series, were so perfectly and convincingly resolved that I felt pretty discouraged by the result of these new polyptychs. Turning the panels over, I began to search for other solutions by exchanging some pieces among the three initial designs. I didn’t like any of the combinations I came up with, but in the process of moving them around, suddenly the floor of the studio was covered with the 27 fragments. And that ensemble worked together as a whole. And so was born a single piece measuring 3 x 9 meters. A flash of inspiration entitled **“Wake Up”**.

I was attending an exhibition by Sarah Lucas at the Whitechapel Gallery in London. I don’t often eat candies, but for some inexplicable reason I was enjoying a lollipop during my visit to the gallery. Suddenly, a security guard walked up to me and says eating in the gallery is not allowed and I have two options. I could either save it in my pocket or not take it out of my mouth. In order to say something about the piece to the person who was with me, I had to take the lollipop out of my mouth and hold it in my hand by the stick. I think that was what bothered the guard. I answered as politely as I possibly could in unintelligible English with the lollipop stuck in my mouth. Just then an idea flashed through my head. Why don’t I unzip my pants, take out my penis and calmly take a piss in one of the old toilets the artist had distributed in different places around the gallery? Success was guaranteed: they would call the police to come arrest me and the press would make a big deal of my fooling around. That meant everyone in London would find out that Ciria had arrived in the city. The truth is that would have made doing it worthwhile and the worst case scenario was just paying a simple fine. The truth is I didn’t have the gall to do it. A few months later, half the newspapers around the world were running the story of an alleged artist named Deborah de Robertis, who exposed her vagina in front of Courbet’s painting “Origin of the World” at the Musée d’Orsay. I believe my idea was much better: instead of being famous for a couple of minutes by going around flashing your pussy in museums, pissing in Sarah Lucas’ toilets would be much more provocative and radical. That is possibly the reason I dedicate myself to painting and there are a lot of things in the art world that simply seem like a “pisstake” to me.

While I was writing this, my eyes fell on the photo of my father I have on the huge, rundown table. His gaze is always supportive and loving. With all my respect and love, how I do miss my best friend.

E01 - In 1992, I prepared a few canvases covered in black and washed with thinner which, along with truck tarpaulins, were the standard backgrounds I was using during that period. I had painted some geometric motifs on them before that remained perfectly visible after I was through handling the canvas. I was using plastic vinyl sheets cut to the proper size to transfer the outlines of the letters and words. The color green was applied with my fingers in several coats looking to create a contrast with the background. Six of those canvases were taken down from their stretcher and rolled up in a single roller. I needed stretchers measuring 2 x 2 meters and I didn't have any money. The cylinder tolerated a move when I changed studios in Madrid but the external canvas surrounding the others was damaged, suffering a big cut in the middle of the composition. During the first few months of 2006 I was living in a somewhat schizophrenic state. I had moved to New York the year before and the work took off on a new course in the Manhattan studio with the *Post-Supremática* (Post-Suprematist) series. A return to lines, to structure, to drawing. The problem was that, on my trips back to Madrid, the work I was producing was exactly the same as I had been doing there before my move. That situation lasted for several months, until the work in both studios blended together in a single direction. It was precisely on one of those trips, as I was moving things around and cleaning up, when that roll that had been saved 14 years before reappeared. They were several unclassifiable works that didn't fit in with the evolution to the later painting but, at the same time, offered some fantastic backgrounds to work with. I decided to stretch and mount them on stretchers with wooden boards, and started painting. They inevitably belong to the *Máscaras de la Mirada* (Masks of the Glance) series, but I believe they can be considered as some of the best pieces in the entire series. They were the last works I did before picking up the series again in 2011, due to a commission, and I was hoping for a special occasion to include them in an exhibition.

“Conscience”, “Painting” and “Voice”

Some people look at you admiringly and put you on a kind of pedestal. Others use a deep-seated envy to communicate with you. There are also those people who only feel contempt and inexorably act in an underhanded way to rub salt in the wound.

I was attending the Frieze London Fair with a gallery owner. In the Frieze Masters pavilion, a magnificent piece from Guston's abstract expressionist period was hung. My companion remarked to me that it looked like shit (literally) to him. A few aisles further on, we came across a superb piece -one of those you would like to rob if it turned out to be impossible to buy it-, also by Guston, but created during his final period. My friend made exactly the

same comment. Do you get the impression he doesn't like Philip Guston? I found out that same night that my companion didn't have the slightest idea about art, didn't know anyone and was pretty reactionary. There are extraordinary gallery owners, but there also many people who should have opened a clothing boutique or a dried goods store instead of an art gallery.

F01 - “This is not an attempt to intentionally make an example of a stance that is certainly widespread among contemporary artists, one that defends the unintelligible and uninterpretable nature of all artwork. In all probability, the ultimate essence that all artwork expresses resists being reduced to logos, because that essence does not obey logical questions, nor can it be explained through language. The challenge of interpretation and criticism. If abstract paintings appear to us in the form of symbols that speak intimately to our emotions and feelings, for being the enigmas they are, they urge us to try to make a greater effort to reveal what they mean. To express what is left unsaid. Philosophy and art. Thought and painting. Theoretical depth and precognitive awareness”. I had the transparent PVC sheets cut to measure, but at the last minute I decided to finish the “*Visiones Inmanentes*” (“Immanent Visions”) piece with only five “sacks”. After the grant in Tel Aviv and the exhibit at the Sala Rekalde in Bilbao, I returned and picked up the work that had been left halfway finished. But at that moment, it was the text I cited at the beginning of this paragraph that asked me for space in the piece and the possibility of interrupting its interpretation. “*Distorsión Semántica*” (“**Semantic Distortion**”) was included in the exhibition mounted at the Moisés Pérez de Albéniz gallery from January to March 2003. Moisés was extremely generous and that greatly encouraged me. It was one thing that he chose to exhibit that work at the ARCO (Art Fair) and the spectacular exhibitions he presented in his gallery were another thing altogether. Motivation.

When my parents decided to return to Madrid after 10 years in England, I had some problems at school: eleven, twelve, thirteen, fourteen, fifteen, sixteen... it took me awhile to adapt to the Spanish once, doce, trece, catorce, quince, dieciséis. I would translate it as once, doce, diecitre, diecicuatro, diecicinco instead. My schoolmates laughed at me a lot.

Professional critics in Spain often seem to have the idea that we artists are almost illiterate. Maybe they're right.

Perhaps we artists should wear a badge or an ID bracelet with the following warning: “Fine artist. Behave accordingly”. I don't know if that way people would understand us better, or begin to exterminate us.

F02 - I was working at the same time on several collages of the *Sueños Construidos* (Constructed Dreams) series. I had small mountains of fabrics trimmed to different sizes, recovered from ruined canvases or specially prepared. Many of them were squares and rectangles, waiting to be cut to the right size. But when I spread them on the floor to start the selection process, my hands stopped because of what my eyes were seeing in front of me. There on the floor was an immense grid that had a "life of its own". I stayed there for hours looking at that composition. I liked the "gaps" that were formed between the pieces and let you see the edges of the other tarpaulins or canvases that were underneath. To cause grids and gaps. Different grids of various sizes hung from the ceiling with a canvas with a black background to spotlight the geometric shapes. To walk through a small forest of grids suspended in the air. A work aimed at the guts and not the eyes, fire in the belly, **"El Sol en el Estómago"** (**"The Sun in the Stomach"**). It was logical to reach that point in the "Compartmentalizations". Some notes written years before were compiled in the "Notebook of Notes - 1990", where the idea of a real and physical compartmentalization was already suggested. I only had to delve more deeply into the concept and wait for the moment to arrive to bring it to life. The intention of taking the work off the wall, "expanded painting" as it was called for a while, became a reality between 2001 and 2003 in pieces such as *"Visiones Inmanentes"*, *"Distorsión Semántica"* y *"El Sol en el Estómago"*. There were many ideas, sketches and drawings of various installations. Perhaps the most ambitious was "Labyrinth", which attempted to recreate a kind of maze of the Minotaur, but I never found a space with the necessary dimensions and features. I even took the trouble to research the ideal shape for a labyrinth full of streets and intersections, intentionally complicated to confuse whoever went into it, and reached the conclusion that my favorite was a grid labyrinth similar to the Ashcombe maze. I still have some of those designs saved.

I went walking around Mayfair and ran into an opening at an art gallery. While I was observing the well-lit building from outside, a friend of mine gave me a shove. After a hug and the usual greeting ritual, we both went in the gallery. Going our separate ways, we calmly looked over the pieces hung by two artists who were completely unrelated to one other. When we met up again outside in the street, my friend said by way of explanation -"The gallery is run by a wonderful gay couple, but this exhibition is fucking shit. They paid four thousand pounds to the art critic because he didn't want to write the essay of the catalogue-". You have to make a living from something.

It's a long road. Possibly, humans should never speak of the gods.

F03 - I was finishing up preparing the pieces they were going to show at a 2003 exhibition at the MPA gallery in Pamplona. I had started two pieces with the same idea: utilize the material and appearance of the "sacks", but for works that were going to be hung from the walls. The first one that was finished and included in the exhibition was *"Visión Crucificada"* ("Crucified Vision"). It is a piece that had an enormous impact, but it never really worked right in the gallery because of its distance from the lighting. The brightness of the light didn't bother me when the sacks were unaffected by it, but I didn't like the effect it produced on that work during the mounting. Sadly, the piece met a tragic end. The PVC which covered it was badly damaged while being transported and the piece couldn't be restored. The result was that, on returning to the studio, I decided to modify the **"Visión Crucificada II"** piece, getting rid of the PVC sheet covering it and moving the composition onto a stretcher measuring 2 x 2 meters. I included it as a variation in the *"Imanes Iconográficos"* ("Iconographic Magnets") suite. The piece was recently retouched again to form part of this exhibition. A few months ago, while I was working with Carlos Delgado in choosing the paintings they were going to exhibit in *"Las Puertas de Uaset"* ("The Doors of Uaset"), we were playing around with reproductions of many pieces and looking at the different possibilities. Among all that material there were several drawings of the last series, "The London Boxes". Purely by accident, two images fell next to each other: *"Visión Crucificada II"* and a rough sketch that didn't even have a title. Both of us were surprised by the similarities of the composition. One offered some clearly defined geometric shapes, while the other was planning to resolve itself with curves. I decided to modify the sketch so that both had an even stronger relationship and provided the finished work with a more appropriate title, *"Icono Memorizado"* ("Memorized Icon"). Including an enormous eye in the lower part was also perhaps reminiscent of the *"Cabezas de Rorschach III"* ("Rorschach Heads III") series.

It is impossible to live with an alcoholic. Everything around them turns into garbage.

Contrary to what people often think, the Muses are easy enough to trap. They hide themselves carefully, but the moment you get to work, they can't help coming out to see what you're doing. If you have some traps prepared, you don't have to do anything except wait for that moment. It's even legal to kill them, since most people and the authorities doubt their existence. Sweet muses! I personally like to eat them cooked rare with a pinch of salt, accompanied by a well-chilled dry white wine. Eating them has tremendously beneficial effects for artists.

To be a fine artist, it's enough to think like an artist. But to paint, you also have to think about painting.

VI - I. A small tarp with stains on a text, crucified, floating in the space secured by a wire. "**Desmembramiento**" ("**Dismemberment**") is the name of the ancient nightmare.

II. "**Conocimiento Censurado**" ("**Censored Knowledge**") belongs to a small group of "mutilated" books I painted in 2004. The concept of this work is eminently political. A red shout. We understand censorship as the suppression of a particular content or modification of the form of a work for ideological, moral or political reasons. In the broad sense, it is considered to be the suppression of material that could be considered offensive, harmful, inappropriate or uncomfortable for a certain government or the communications media, acting according to their particular interests. How many books have been burned or simply banned throughout our history? In political censorship, governments manipulate and hide information from their citizens, to control the population or block free expression that could bring about criticism, revolts or rebellion. The practice of disinformation. The religious censorship that has accompanied us since the dawn of time suppresses any material that may disagree with the dominant imposed faith. Faith is one thing and another, entirely different one is the Church, whose actions have been devastating over the centuries. As with all religions, neither to think nor to question is allowed us. The censorship of the communications media blindly obeys the political orientation of the media barons, destroying the efforts of journalists and freedom of the press. Knowledge doesn't matter, only power and money.

I was talking with Carole Newhouse in New York about the exhibition she was going to curate for me. She had brought me a copy of the floor plan of the exhibition spaces. I didn't have the slightest idea of the size and was very surprised to see how big they were. It was not going to be an easy exhibition. I spent the entire afternoon and part of the night contemplating those unforgiving plans, moving all the works in the studio around to prepare different concepts that Carole would be able to choose from or combine. The next morning, without thinking, like I was on autopilot, I raised up the huge stained canvases I had protecting the floor of the studio. Another step forward in the intermittent crossover sub-series *El Jardín Perverso* (*The Perverse Garden*). I stapled one of the canvases against the south wall and began to draw an image that was running around in my head. Purely by accident, its very size (269 x 350 cm) meant another canvas would overlap on top of the lower part, leaving a beige stripe that highlighted the volume of the

composition. Repeated shadow behind the figure over that line and white, black and grays to resolve the work. Light. A red line from one side to the other on the upper edge. After a few days, the work was finished. I used acrylic instead of the usual oil point since the work was always going to travel rolled up and wasn't going to use a stretcher. The strange thing is that, while I remember perfectly the production of the three "sister" pieces of the work I'm referring to, I remember absolutely nothing about those days. A vague flash of working and working without eating or sleeping, without knowing if it was day or night. A work that overwhelmed me when I raised it off the floor. Capricious muses. "**Broken**".

All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dull boy. All work and no play makes Jack a dully boy... It's possible that, like Nicholson in "The Shining", there are too many artists who repeat the same identical formula until they reach the satiation point. At least I try to hide it.

V2 - I've always liked to work on different series simultaneously, at least two at a time. It's a kind of point and counterpoint that allows me to extrapolate conclusions between works that initially appear unrelated. At the end of 2008, I was immersed in the "Doodles" series, which evolved into a deeper exploration of certain conclusions from the previous "La Guardia Place" series, involving more color and a more playful appearance. I was doing a lot of drawings and sketches of different things and I needed to open up a new "path." I had some drafts with checkerboards and grids. I filled in the spaces between the lines in one of them with watercolors. A few days later, I had a 2 x 2 meter canvas ready with a checkerboard of nine squares resolved in aluminum gray and tanned sand. What surprised me was that I had included an interior frame in black separating the borders inside the composition. For two weeks, I had the prepared background up in plain sight while I was working on other pieces. I had gone practically five years without painting with stains and, to be honest, I was definitely motivated to start again. But the background forced me to respect it and I wanted to do justice to it. Contrary to my usual practice of working in the morning with natural light, "Flowers (for MLK)" was painted at night in a single session. When I got up the next day, I felt very satisfied contemplating the work. In the pre-New York painting of the "*Máscaras de la Mirada*" series, the geometric elements were a resource for including geometry and the gestural in the same level, thus creating tension. But in the new "*Memoria Abstracta*" series, the geometric element

had grown exponentially to the point that it became the co-protagonist of the compositions. Of all the pieces in the series, “**Abrupto**” is arguably one of the most powerful and successful. It contains a strange energy and sharpness that goes beyond the gaze. Movement.

Two test questions for the connoisseurs of my work (obviously only interested parties and friends will be able to take the exam):

1 - What is the correct chronology for the appearance of these theoretical platforms?

- a) - A D A., D A A., A A D.
- b) - D A A., A A D., A D A.
- c) - A A D., A D A., D A A.
- d) - None of the above.

2 - Can you complete the full titles expressed by those initials? The prize for answers receiving an outstanding is an invitation to dinner for two at a good Japanese restaurant. For a notable, a calamari sandwich in the “Brillante” on Marqués de Zafra (Plaza de Roma). Good answers will be awarded a hearty slap on the back. Adequate, just a smile. Anyone who fails, fuck them.

Very enlightened. Particular interests, committees, favors, doctrines, biased positions, the commitments, who you get along with, the well-placed friend, the latest thing that happened in New York, the sudden thought, the hipsters, the lack of enthusiasm for teaching, insisting on the process even though it may not produce works, acting like a gangster, the artistic temperament... Not a lot of room left for the wonder, discovery and fascination.

There should be classes in “Education of the Eye”.

E02 - While immersed in the “*Sueños Construidos*” series in 2001, I had commitments to do two international exhibitions: at La Recoleta Cultural Center in Buenos Aires and the Museum-Theater Givatayim in Tel Aviv. I was asking myself about the work I should select or prepare in order to fill those enormous facilities. I also had to take into account the transport costs of the pieces, since the budgets involved weren’t too generous. Small scraps from various collages were scattered on top of tables in the Madrid studio. I began playing around with them, forming different structures by imaging the white of the tables were really the walls of the exhibition spaces. The idea was simple: to make very large-scale works resolved with levels of different canvases that would be nailed directly to the walls. This approach in turn solved the transportation issue, too, since all those canvases could be rolled up together in a single roll. Only a medium-sized box would travel along with it, carrying the pieces that protruded from the compositions

and the accompanying works to complete the exhibitions. I mixed various kinds of supports: plastic tarpaulins, military tarpaulins, thin canvases, standard canvases and added different iconographies from previous series to them, primarily the stains from “*Máscaras de la Mirada*” and the splatters of “*Glosa Líquida*” (“Liquid Words”). Three 3 x 5 meter works, “*Paisaje de la Coexistencia*” (“Landscape of Coexistence”), “*Paisaje del Respeto*” (“Landscape of Respect”) and “*Paisaje de la Paz*” (“Landscape of Peace”) were produced that way, and intentionally titled with those names for my commitment in Israel. My friend Carlos Delgado, the exhibition curator I have worked with most frequently and who knows my work best, was insisting on including at least two of these pieces in “*Las Puertas de Uset*”. We have had differences of opinion on occasion concerning the pieces to be chosen for particular exhibitions. But the truth is that I try not to oppose him, since he usually is right -simply because he is capable of outlining a discourse the instant he first sees the plans of an exhibition space-. Ability to see and relate. Well, in spite of everything I just said, I continue harboring doubts over how appropriate it is to feature those pieces. The panel to support these works was 16.70 meters long, meaning it is one pretty monstrous wall. The anxiety went away one night in London when it occurred to me to turn on the computer, look at the digital reproductions and begin to “re-place” all those canvases with a different layout, converting them into a single composition, “*Paisajes*” (“**Landscapes**”).

It has been said that painting is dead almost from the day it was born. Today, it is a simple rhetorical question, a product of hypertextualization. What does a chicken laying eggs have to do with the chestnuts fallen from a tree? Someone will tell me the eggs aren’t interesting and what they really like (or affects them) is the “*marrón glacé*”. Well, great.

I don’t know if stupidity can be cured.

E03 – Javier González de Durana, having seen my exhibition at the Salvador Díaz gallery, offered me the opportunity to do an exhibition of my work at Sala Rekalde in Bilbao. I’ll never be able to express enough gratitude for his help. For me it was an enormous challenge, given the facility’s excellent programming. I don’t remember ever having made a greater effort and working as much as I did on that exhibition. I painted a few 3 x 4 meter billboards directly on a mixture of different advertising posters glued on the real billboards, provided by my friend Miguel Ángel Clavaguera when he worked at Dauphin. There was a selection of works from the “*Glosa Líquida*” series, various “*Psicopompos*” (“Psychopomps”),

several pieces from the “Suite Buenos Aires” (a hybrid of “*Máscaras de la Mirada*” and “*Sueños Construidos*”) and a series of large-scale reproductions of photographs from the “*Odaliscas*” (“*Odalisques*”) series. But it was missing something. I had made a few experimental pieces wrapped in transparent plastic, and I had some flat sacks of the same material on which I introduced small pieces resolved on paper or tarpaulin. But the sacks lost their shape when I hung them by the hooks so I placed some washers in each corner of the upper part. I had several finished and arranged them together on a wall to photograph them, but it didn’t work because the edges of the sacks were missing. Then I built a little scaffold from where I could hang the pieces floating in the air. As I finished one after the other, I became very interested in the images I was getting with the Polaroid. By reproducing them in a much larger format, I came up with “***Visiones Inmanentes***”, quite possibly the best title of my entire career. I want to offer a nomination that gets close to what was running through my head. The DRAE (Royal Spanish Academy Dictionary) defines “immanent” as that which is inherent to a being or something inseparable from its essence, even though one can rationally tell them apart. “*Immanent Visions*”, the most ambitious collage, attempted to make it impossible for the vision to divide and break down the different elements that made up the design. I wanted its five elements and 10 sides to remain engraved in the mind as a single entity. I included a doll with the face of Wittgenstein, because of the evolutionary possibilities of the work of art. The piece is completed with a text that makes a 2 x 2 meter stain on the wall.

I was with Julian Schnabel at the premiere of his first film in Madrid (Basquiat) and the dinner later at the home of Soledad Lorenzo. I admired his work a great deal. We also saw each other a couple of times in Manhattan, in a meeting with Tony Shafrazi and a meal at the Cipriani on Fifth Avenue. I wanted to say hello and see if he was doing anything new so I went to his discussion-opening at the Diary Art Centre in London. They let me in before the opening and I was able to wander around inside when it was still empty. The Centre was filling up little by little and I decided to go to the bathroom before finding a seat to listen to the interview. I ran into his son Vito at the door and we said “Hi” to each other. When I went in the bathroom, several of stall doors were closed. I opened the first one and, to my great surprise, I found Julian standing there with his pants and underwear down. I excused myself and closed the door as fast as I could. When I came out, he came up to greet me and said: “Well, now we know each other.” My reply: “Not that intimately”. We laughed. It was the most interesting part of the afternoon.

If one chooses the path of the search and surprise, the viewer will demand surprises and feel disappointed if they don’t get them. If one prefers to go down the trail of profundity, the work cannot become baroque, presumably it must go to the essence and synthesis. Can you do both things at once?

INTERMISSION

Narration I (Origin)

During the first few weeks after the London move, I didn’t have access to the materials I needed to begin working. First, I had to open up that mountain of boxes, put my belongings where I wanted them, cover the floor and walls with plastic, organize and clean everything. I couldn’t even entertain myself by doing collages. For that, I needed a couple of big empty tables, one to cut out and paste, the other for documentation. I was condemned to doing drawings. The first ones that emerged were a few sketches of “Puzzles” and some compositions to resolve with stains. They were quick sketches done without thinking, - just letting the hand wander, as I said years ago. Observing the chaos surrounding me, I began to draw what was around me. I distracted myself by scribbling doodles on the paper representing boxes, packages, bundles, sacks, trash. I didn’t have my sound system or television installed yet.

I was taking a walk in the center of London a month later, heading towards Trafalgar Square. Walking south, I discovered a Walther Koenig bookstore. “They’re everywhere,” I thought to myself. Browsing through the different publications, I picked up a monograph with a very attractive design. I was leafing through the pages without paying any special attention (I had always liked the artist but he wasn’t one of my favorites) when I was jolted by a sudden shock. I was looking at a fragment of a composition on page 71 that was practically identical to one of my own drawings. I couldn’t believe what I was seeing. I decided to buy the catalog to confirm whether it was real or simply a figment of my imagination when I got home.

Once I came in the door, without even taking off my coat, I rushed off to look in the big pile of my own drawings for the one that seemed so much alike. I sat down in a chair and analyzed both images for a good while. It may seem incredible, but both drawings were extraordinarily similar. I’m absolutely certain that I had never seen that work before until the catalog was in my hands.

Over the next few days, I kept the book open to the page with the reproduction and I gradually noticed an obvious sign that

I was later able to confirm on Google. There was a major error in the edition. The photo captions for pages 70 and 71 were reversed. Why not use that drawing on the opposite page as a new “matrix”? Something inside me was pulling me in that direction.

This was despite having already prepared three work groups to begin developing in London: A continuation of “Máscaras de la Mirada” with completely new backgrounds, some 20-odd large format photos printed on canvas to extend the most recent inquires of the “Psicopompos”, and a completely unexplored abstract series named “Procedimientos” (“Procedures”). I decided to put all that aside and use that image as the “matrix”, following the research of D. A. A. (Dynamic Alfa Alignments) that was left unfinished in New York. The result is “The London Boxes”.

Narration II

(a version that could have led to the same destination)

Different methodologies. In the second part of the D. A. A. (Dynamic Alfa Alignments) platform, the “matrices” appeared. Identical or similar cores, on which the compositions supported themselves, arranged in diverse places on various works. Going more deeply into that idea, it was clear the nature of the initial approach would be related to arrangement. This means that, when it's time to represent, draw, photograph... the first thing we organize is the arrangement of the elements that are going to be involved in the composition. To put it even more simply, before portraying a still life, a careful placement of those “objects” we are going to depict. In photography, we could also call this “framing”. As I already mentioned, even though I had prepared the development of three different series to start up in London, the arrival of the shipment from New York bringing all my belongings and over 100 boxes containing everything I had accumulated over seven years, interrupted any possible activity. Opening all those “chests” and re-placing all their contents took weeks. The mountain of wrapping materials, boxes, sacks, and cardboard was unrelenting and only seemed to multiply in the face of any supposed progress. In the meantime, I was scribbling drawings in a notebook during the midday meal and dinner. Surprisingly, what emerged in those drawings were accumulated boxes and packages. Now I don't know if the studio arrangement of The London Boxes began as a new analysis of the matrices of the second platform, expanding on the ones that appeared in the La Guardia Place series, or whether I was simply obsessed with the “boxes”.

Voices, voices, I hear voices in my head. Boxes, boxes, I see boxes all around. Fucking move.

SECOND PART

Two boxes are stacked one on top of the other, floating in the air, secured on the upper edge of the composition by a kind of folded brown sack. Next to it, I guess hooked on to a hanger of some kind, is a broken garment bag that acquires a whimsical variety of colors from the night lights playing on its different surface textures. Behind it, a paper roll poorly covered in bubble wrap supports a canvas rolled up in a small cardboard tube. Beyond that, a small sack of red scraps. Why not portray that, isolated on an empty, dirty backdrop-landscape? A pair of power lines in the upper left corner and then stains and atmospheric elements to cloud the vision. And “The London Boxes” series was born.

Many historians divide Picasso's work on the basis of the different women he was involved with. A new love, new life, a change in direction in the work... the approach is quite appealing. Saving anyone the enormous distances involved, I suggest in all humility that any person taking an interest in my work over the past few years should pay attention to the place, the change in location of my studio: Madrid, New York, Madrid, London... My intention on arriving in Manhattan was to reinvent myself. That accounts for the return to drawing, the line, structure and the abandonment of the “stain”. Closing the studio in New York for family reasons was probably rewarded in part by a return to my old work method. All of us are overcome with nostalgia at some point on returning to the old familiar way we knew so well. That is why I recognize that I greatly enjoyed going back to the “Máscaras de la Mirada” series (between the end of 2012 and summer 2013), and also forcing myself to find something new. The result was the series unfolding on three levels: the classic compositions, the pieces which incorporated collage over the surface of the spots under the name “Puzzles”, and a third mixed group, with the “Psicopompos” serving as the support with their photographic backgrounds and a decontextualized blend of the iconic symbols from “Máscaras” and “Memoria Abstracta”. Everything was presented at the end of 2013 in an exhibition titled “Over/Under the Raw” at the Kornfeld Gallery in Berlin. That was why I wanted my arrival in London to again be accompanied by a new direction in the work, possibly from returning to the schizophrenia of working on two different things in one studio or the other. Perhaps what we artists truly like is to put obstacles in front of ourselves so that we can sort them out later.

I've always understood that art is, among other things, an exercise in freedom. The hard thing is getting rid of the chains we impose on ourselves. In my way of thinking, investigating and working, I slave away subjecting myself to the creation of series

and work groups that express the lines of my discourse. Maybe I should send myself to hell to achieve total liberation some day, free of inhibitions and not caring about anything. Even while admiring the work of many people, the main problem is that I like my way of “addressing” painting more than the methods of most of my colleagues. Attitude.

Each piece doesn't offer an unambiguous result. They open doors to different possibilities. From this working premise, I make an effort to show there is no chance, only work and deeper exploration.

I draw and re-draw the same “matrix” 50 times. Fast drawings, trying for each one to have some change, a new direction, the disappearance of one element or incorporation of new ones. Afterwards, I begin to alter the angles and awkwardly mirror the images. I focus on moving the compositions by forming hubs and creating diagonals. It surprises me that the chosen way of using the matrix may produce results as different as the ones achieved with the “Rare Paintings” in New York. There, the element triggering the compositions on many occasions was small and left a great deal of open space, so the results were completely unlike. Now that element has come to the fore as a kind of mechanism that turns in all directions, offering a tremendous range of possibilities for resolution. I decided to create a series of pieces within the same color range. To the greatest degree possible, I want the viewer looking at the completed works to be able to easily understand the concept.

V3 - The attempt to represent a specific abstraction through some impossible volumes that imitate being truly sculptural. The system of matrices has been perfected ever since the “La Guardia Place” (“Rare Paintings”) series, while simultaneously revealing itself by showing the similarity of the compositions. The iconography of “The London Boxes” over a background of the “*El Jardín Perverso*”. In the foreground are a few white, sharp boxes, slightly inclined and framed in red, a color that continues into the middle distance to give shape to a body that we perceive as triangular. Behind them, a black gap gives way to a delicate, multi-toned form that rises up to end in a curve. There is still space left, in its progress towards the left side, to fit a red line-bar in the background which chokes the image. A red and black shape stretches the lump closed off on the upper edge by abstract bulges, one sharp, the other rounded and dark. All of that is balancing unsteadily on a kind of globe that shines from a non-existent light and has a kind of small, whitish-pink box stuck to it. A red circle-ball finishes the composition on the lower side. We don't know what it is, but we perceive the strength of its own being. “**Provocadamente Diacrónico**” (“**Provocatively Diachronic**”).

Having finished the third and fourth works of The London Boxes series, I returned to my studio on Shepherdess Walk after an enjoyable dinner. When I turned on the lights, like so many times, I went directly to the work area to look at the pieces supported on the walls and columns. A sweet idea crossed my mind: Morandi. Not only was there a matrix and distant spirit that recalls Guston, the theme as arranged clearly related to the Morandi still lifes I love. There is a marvelous, elegant still life by the Italian painter that shows three boxes in the foreground. Scully also knows this composition for other reasons.

It bothers some vandals that you have a small place and they want you to get out. It doesn't matter to them if you're shy or poor. They decide things without blinking that concern you and don't even know you. Very strange people who go away mad if you don't constantly keep giving them little gifts. I prefer to live outside and not find out much about what little goes on in there. And on top of that, there's not one bit of friendliness or humor. Human pride.

The rooster was a little retarded or had a screw loose so it was crowing at 12 noon. At least that's what my friend from Roa claimed. Do you know that the English translation of “kiki-riki” is “cock-a-doodle-do?” My friend didn't believe me. Neither did her English teacher.

V4 - Inverted composition contrary to my usual procedure. The weight is settled in the upper part of the work, an invention of modern painting that has a great impact on contemporary painting. A band in the rear becomes the horizon. Behind the strange boxes are countless bulges that grow more distant in different descending planes. Like its sister works, the image doesn't conclude, it has no starting or ending point. We only see a fragment of something that continues beyond the borders of the canvas-window. Things that can't stand by themselves, lack of balance, impossible planes. Disconnected body parts where the colors want to stitch themselves together without any possibility it will happen. Denial of all references, nevertheless representation. Abstract. Figurative. Abstract. A big floating eye. “**Signos privados/Signos públicos**” (“**Private Signs/Public Signs**”).

According to André Malraux, art is a rebellion against human destiny. Arturo Graf claims it is a critique of reality. Maybe it's simply the history of culture. For Paul Verhoeven, art is the reflection of the world and if that world is horrible, the reflection should be that way, too. Chekov more humorously declared that art was divided in two categories -“the pieces I like and the pieces I don't”. I detest many of the dumb

questions often asked of artists. Probably the worst of them all are: What does this represent? What does it mean? I frequently resort to a whole series of answers prepared over the years that, although there is truth in them, they don't stop being lies. They are phrases designed to offer a handle for the neophyte interviewer. If we manage to escape the parameters of the social criticism that was so en vogue for a few years, art often doesn't mean anything. That means the answer would be: There isn't any meaning. Painting only serves for reflection, to expand its limits and provide us with an aesthetic experience. The theoretical or hermeneutical tools that we may give to our work don't matter. Neither do our analytical or conceptual concerns. The viewer often remains stuck on the mere surface and the person who is well versed in the media doesn't need any explanation. Another question will be the "personal" platform artists provide for the progression of their work, independently of intuition and so-called inspiration. I spent years saying that my efforts consist of working with a scalpel instead of only using brushes, and my approach to painting is the same as a forensic doctor working on a corpse. To give an example, to remove a liver, put it on a tray, and analyze its structure and characteristics has neither meaning nor interest beyond the purely "scientific". In that vein, Claude Bernard told us that art is "I" and science is "we".

A. C. C. (Committed Contemporary Art). I'm very sorry, I couldn't help painting you a drawing on the back of your coat when you left it on the chair. I poured the leftover paint in your shoes underneath the table. Now, if you give me a second, I'm going to hit "play" on the video to record how you beat me up and then took me to the hospital. I would like to include the video, coat and shoes in my next exhibition, as long as it's all right with you. They would go with some used underpants I stole from one of my kids and a pair of empty bottles that belonged to my ex-wife. I'll explain what the concept is to you later. By the way, have you tried the V8 soup with leftover rice and potatoes on the menu? Many times I see so many stupid or atrocious things around me I think I've gone crazy and they must only be hallucinations.

I wonder, why don't some people spend more time in a swimming pool? I mean at the bottom of the pool, without moving and no air.

V5 – I. "Luz y Texto (Campo de 2467 Flores)" ("Light and Text (Field of 2467 Flowers)"). This is the only piece specially prepared for this exhibition and maybe the most baroque of the whole group. The original idea came from Carlos Delgado who, in light of previous exhibitions he had seen in the space, expressly asked me to create something that "had movement". Although I had done several videos, including one of them in this exhibition

dedicated to painting didn't appeal to me at all. So I thought about a special lighting from the very first moment. The piece has turned out to be the most conceptually elaborate work I've ever done. On the one hand, the fabrics and tarpaulins that form the flowers-mandalas are the discarded materials from the collages when I was working on the iconography of "The London Boxes" (The London Boxes/*Sueños Construidos*), so we can speak of a kind of *assisted ready-made*. The size of the pieces was determined by the size of the excess material, just as most of the drawings-shapes it contains were dictated by the need to eliminate or conceal the wrinkles and folds in the material itself. The idea is for the viewer to see a field of flowers "swaying in the wind". To create that effect, different "bands" of illumination were created, from lighting the different colors separately one by one (the original intention) up to the projection of waves and the codes included as substitutes for the colors. With the latter, I'm referring to the colors having an alphabetical code that enables you to identify the particular colors and their placement, like letters forming phrases that speak precisely about the color. To make the method I used clearer for the viewer, here are the keys to the color code, with the observation that the frequency of use of the colors is in descending order (highest to lowest) in the alphabet of our language. E = red center, A = white center, O = pink/light orange center, S = medium gray center, R = light brown center, N = light gray center, I = dark brown center, D = black center, L = dark gray center, C = red top, T = white top, U = pink/light orange top, M = medium gray top, P = light brown top, B = light gray top, G = dark brown top, V = black top, Y = dark gray top, Q = red bottom, H = white bottom, F = pink/light orange bottom, Z = medium gray bottom, J = light brown bottom, Ñ = light gray bottom, X = dark brown bottom, W = black bottom and K = dark gray bottom.

II. I think all my friends know, even though the general public isn't aware of it, that the "*Cabezas de Rorschach III*" series was a heartfelt mourning over the death of my father. The tumor in his head and the agony of watching him reduced to practically a vegetative state after the radiation sessions inexplicably dictated the course of my work in that series. It was a series that was totally removed from my lines of investigation, but necessary on a personal level and for which I received all kinds of criticism. Pardon yourselves, an artist must be free and not subject to being pigeonholed and the rules imposed by the market. There are extraordinary pieces in the series that are undoubtedly on a par with many of my abstract works. And pardon me, but time will also put things in perspective. Once I reached a sufficient number of pieces for "*Cabezas de Rorschach III*" so that the concept was clear, I put the oil paints and canvases aside and jumped right into turning it into a collage. The experiments

in this “new” territory are fully linked with the “*Sueños Construidos*” series and allowed an extremely interesting tangent later dubbed “*Jeroglíficos*” (“Rebuses”), which should be featured in an exhibition at some point. Within the same line of investigation is “***Sentimientos Tóxicos***” (“**Toxic Sentiments**”), a large collage measuring 3 x 2 meters, resolved in two parts with its iconography belonging to “The London Boxes” series. A cold work which distorts the gaze through its different depths, as the upper plane seems closer to the viewer than the lower panel. Two superimposed and connected realities with similar elements that produce a transgressive effect of sublimation. We don’t know if the image facing us is resolved or not. A deliberate provocation that eludes rational explanation. As Richard Prince would say, how do you make art? Easy... by not making it.

Friendly interview with an art critic of an opposing side. Questions: Do you consider yourself a person with a special and undeniable talent? What is the nature of that talent and how it is expressed? Why didn't you choose another profession more in keeping with your superior intellect? How long were you studying to reach that level? Why do you dress so badly? Why do you defend certain concepts so insistently and disdain others that are similar in nature? Do you go to a lot of exhibitions to observe the evolution of a certain body of work or search for fresh talents, or do you carefully select the exhibitions you see? Do you feel responsible on some occasions? Have you ever trembled or gotten excited over a work of art? Do artists bother you? (Thanks David, you are the fucking master!).

Unpleasant situation. Imagine having your own index finger pointing at you.

E04 - Many facets of hermeneutics agree that any painting of a face is a self-portrait of the artist in one way or another. Velázquez, Goya, Picasso, Miró... they painted in the horror. It is said that the horror has a face, although it's impossible to describe what that really means... The “*Cabezas de Rorschach III*” series was demanding with great eagerness to make the leap to photography. But I always resisted that temptation in order to steer clear of what all the other artists had been doing. But divergent paths some time can lead you

to the same place. The recovery of the “*Psicopompos*” in order to split up the “*Máscaras de la Mirada*” series, forced the issue of using photography as a basis of the work. It was logical, given all the possibilities with photography, that at some point you would have to resort to the self-portrait. Self-portraits in the horror. Remember the phrase: “I saw a snail crawl along the edge of a straight razor. My nightmare is crawling, slithering along the edge of a straight razor, and surviving.” I had the backgrounds, with all the ugly expressions, prepared over months in the Madrid studio, but the body wasn't asking me to convert those pieces into more psychopomps with stains. While working on “The London Boxes”, there was a moment when I was observing the structural elements of the matrices, meaning I separated the “linguistic” units and cores. It was easy after that to get some images purified of those syntheses. The title, as if it could be anything else, is “***Sintagmas***” (“**Syntagmas**”).

She is great, even though she doesn't get along with anyone. I think she has a hidden tattoo. Of course she's an atheist. Politically, it's strange, she works for some but belongs to the others. She never wears jewelry. Her intelligence is much superior to ours. She laughs like a maniac but only twice a year, on January 5 and July 26, and always when no one is watching her. She's getting fatter all the time but she's on a diet and acts as if she was very pretty. That's not bad, obviously there are others who are much more unattractive. She has something weird in her eyes, apart from using contact lens. In addition to writing, she dedicates herself to making trouble. I'm very lucky because she greeted me once.

Too many people in complete possession of the truth.

You pain in the ass, listen! If painting is dead, we buried it, and it will be resurrected on the third day. As always.

E05 - I. “***Circuito de Códigos***” (“Circuit of Codes”) belongs to the final group of “The London Boxes” series, the fifth and final piece in a group of five large-format works (240 x 350 cm.). Practically the same matrix mirrored in “*Provocadamente Diacrónico*”, but simplified and more upright. We are viewing

a composition with three superimposed planes that are sculptural in nature, with a red band running along the entire upper side which provides stability to the composition. This piece is the “emptiest” of the entire family of works due to an interruption while I was painting on the canvas. When I returned and looked over the work again, I discover that it “worked” and I didn’t need to follow the initial idea of adding more elements. The group contains a message that gives it the strange title.

II. Three display cases with a diverse assortment of elements that form part of the search in everyday life. Time collected in three receptacles full of drawings, tests, catalogs, toys, amusements... A continuous line if you pay attention to the chronological sequence, and total lack of continuity if we alter the order of interpreting it. And a final piece already mentioned in F03 titled “*Icono Memorizado*” (“**Memorized Icon**”). On occasion our own visual memory surprises us. When a new idea takes shape in a simple drawing, we wonder if it comes from the muses, from a place we already traveled through or something we saw and recorded in our brain. The total similarity between ideas separated over time is incredible, or the casual resemblance you can have between a few specific works by two different artists –understand, without copying or appropriation–. And nevertheless it happens, and happens many more times than we would think. This paradox figures among the various triggers for “The London Boxes” series. I’ve always bragged about having a visual memory. I remember that before the mobile phone era, I was able to remember countless telephone numbers simply by inserting them in a drawing. The phenomenon is known as mnemonics and there are entire manuals dedicated to learning its techniques. As I already commented, the geometric element was slightly forced in “*Icono Memorizado*” both as a gesture to viewers of the exhibition and also to reflect on the random nature of repetition of a particular pattern or design. It won’t be the first time I’ve painted the same composition without any intention of doing so –except when this “repetition” is created under the parameters of a specific investigation–. I’m referring to my own work. Or that I have to destroy what I created on the canvas because it is too similar to a specific piece by another artist. Certainly memory has always been one theme of my work.

In Paris many years ago, I painted a few pieces that will only live in the memory. Mnemosyne.

Divos and divas. Welcome! Welcome, everyone, to the world of contemporary art. Here you’ll be able to see all the wonders imaginable, including the illustrious mustachioed midget, the one who follows in his footsteps, the ones who suck up, the three-headed hen, the troll woman who knows how to write, the ugly man of the proverb, the talking head, the extra clever thin man who never shuts up, the ones who break their necks to see it, the gay who thinks he’s the most important gay in the country, the genuine bully, the authentic mystic with in-your-face attitude, the fat lady with glasses, tightrope walkers and acrobats, contortionists and clowns, beasts of all kinds..., and even some real flesh & blood people and works of art. Egos, immense and unbearable egos.

A friend tells me he’s much more flexible since he started doing yoga. Will you be able to do mental yoga? There are people in our country who would benefit from that.

I have many very good friends who are art critics but I don’t know the reason why I don’t get along with some of them. And I’ve always tried to be pleasant and explain my work with the maximum sincerity when they’ve asked me. Is it possible that I broke someone’s toy when we were little kids, or ruined their rubber hippo by hitting it with a stone? Did it bother them that I dressed up a priest in that confession, or they don’t like my haircut, or I would change the radio station when they were listening to Silvio Rodríguez? Or that the comments they were making at a particular time simply seemed to me like an incredibly stupid thing to say? Was it because I never dared to call on the phone or didn’t suck up enough or for training my dog to piss on his pants whenever he mentions Duchamp...My most sincere and heartfelt apologies to each and every one of them. I’m very sorry if I’ve bothered anyone over the course of these years.

I once wrote about how banal the practice of painting was in times of sleight of hand (concept?) and designs for window dressers and circus performers. Long live the crap! I keep going to the studio each day to paint the first painting.



CURRICULUM VITAE

José Manuel CIRIA Manchester, 1960

Exposiciones individuales

- 2014** Tabacalera – Espacio Promoción del Arte, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
Museo Fundación Memorial de América Latina, São Paulo (Brasil).
- 2013** Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires (Argentina).
Galería Kornfeld, Berlín (Alemania).
St. James Cavalier Center for Creativity, Valleta (Malta).
Sala de Exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra la Vella.
- 2012** Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest.
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (Mexico).
Museo del Patrimonio (MUPAM), Málaga.
Galería Gema Llamazares, Gijón.
Galería Christopher Cutts, Toronto.
- 2011** Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Galería Stefan Stux, Nueva York.
- 2010** Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Monasterio de Prado, Consejería de Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid.
Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Palacio Simeón. Diputación de Orense, Orense.
Espacio ArteInversión, Madrid.
Edificio Miramar, Sitges.
- 2009** Zoellner Arts Center, LUAG Lehigh University, Bethelhem (Estados Unidos).
Museo de Arte de El Salvador (MARTE), San Salvador (El Salvador).
Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil (Ecuador).
Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (Chile).
Instituto Cervantes, Chicago (Estados Unidos).
Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio, (junto a José Zugasti), San Sebastián.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
Annta Gallery, Madrid.
“BEYOND THE BORDER”. Galería Christopher Cutts, San Diego (Estados Unidos).
Galería Couteron, París (Francia).
- 2008** Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Ayuntamiento de París, Salle des Fêtes, París (Francia).
Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
Museo de Arte Moderno (MAM), Santo Domingo (República Dominicana).
National Gallery, Kingston (Jamaica).
Galería Gema Llamazares, Gijón.
Galería Art Rouge, Miami (Estados Unidos).
- 2007** Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires (Argentina).
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Neuquén (Argentina).
Iglesia de San Esteban, Murcia.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
C. C. Caixanova, Pontevedra.
C. C. Caixanova, Vigo.
Galería Gema Llamazares, Gijón.
- 2006** Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), Mérida (Méjico).
Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.

2005 Kunsthalle Museo Centro de Arte PasquArt, Berna (Suiza).
 Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella.
 Castillo de Santa Catalina, Cádiz.
 Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas (Méjico).
 Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo, Chihuahua (Méjico).
 Galería Vértice, Oviedo.
 Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
 Galería Italia, Alicante.

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 Solleric, Palma de Mallorca.
 Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza.
 Galería Pedro Peña, Marbella.
 Galería Fernando Silió, Santander.
 Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.

2002 Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Tel Aviv (Israel).
 Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
 Galería Italia, Alicante.

2001 Sala Rekalde, Bilbao.
 Galería Estiarte, Madrid.
 Dasto Centro de Arte, Oviedo.
 Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
 Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza.
 C.C. Recoleta, Buenos Aires (Argentina).
 Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).

2000 Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
 Colegio de Arquitectos, Málaga.
 Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
 Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
 Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 Galería Salvador Díaz, Madrid.
 Galería Bores & Mallo, Cáceres.

1998 Galería Guy Crété, París (Francia).
 Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 Galería Wind, Soest (Holanda).
 Galería Salvador Díaz, Madrid.

1997 Galería Hvgo de Pagano, Nueva York.

1996 Galería 57, Madrid.
 Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza.
 Galería Orange Art, Milán (Italia).

1995 Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
 ARCO'95. Galería Adriana Schmidt, Madrid.
 NICAFA'95. Galería Adriana Schmidt, Yokohama (Japón).
 Galería Toshi, Tokio (Japón).
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).

1994 Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
 FIAC'94. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
 Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
 Capilla del Oidor. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.

1993 Galería Almirante, Madrid.
 Galería Delpasaje, Valladolid.

Galería Ad Hoc, Vigo.
 Galería Altxerri, San Sebastián.
 Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

1992 I.C.E. Munich (Alemania).
 Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).

1991 Galería Al.Hanax, Valencia.
 Galería Uno, Madrid.
 C.C. Nicolás Salmerón, Madrid.

1987 Galería Imagen-Doce, Sevilla.

1984 Galería La Ferrière, París (Francia).

Exposiciones colectivas

2014 *"La imagen fantástica"*. Kursaal. Sala Kubo-Kutxa Espacio, San Sebastián.
 OPEN STUDIO'14. Madrid.
"Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Instituto Cervantes, Frankfurt (Alemania).
"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
"Tiempos Modernos". Museo Regional de Arte Moderno de Cartagena (MURAM), Cartagena.
"Surfboards Master Pieces". El Oceanográfico, Valencia.

2013 PINTA LONDON'13. Galería Paula Alonso, Londres.
"Kunst uit privé-bezit". Stadsmuseum 't Schippershof, Menen (Bélgica).
 Colección Ars Fundum. Parador de Turismo de Cuenca. Parador de Turismo de Alcalá de Henares.
"Surfboards Master Pieces". Museo Cristóbal Balenciaga, Getaria.
"FASHION ART". Museo Reina Torres de Arauz (Panamá). Bial MoBa (Alicia Winters Gallery) Arnhem (Holanda).

2012 *"Trazos, Tramas, Trazos. El Collage en la Colección del IVAM"*. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
"FASHION ART". Casino de la Exposición, Sevilla. Casa Décor, Madrid.

2011 THE ARMORY SHOW'11. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
 ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.
"Maestros de la pintura". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Homenaje a Vicente Aleixandre". Instituto Cervantes, Rabat. Museo del Revellín, Ceuta.
"Obras seleccionadas de la Galería Cordeiros". Bolsa Portuguesa, Lisboa (Portugal).
"FASHION ART". Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.
 Galería Cordeiros, Oporto.
"60 años de Arte Moderno y Contemporáneo". Mystetskyi Arsenal. Museo Nacional de Arte de Ucrania. Kiev (Ucrania).

2010 THE ARMORY SHOW'10. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
 ARCO'10. Espacio Ruinart, Madrid.
 ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.
"Pintura Contemporánea". Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.". Matt Lamb Studios NBC Tower, Chicago (Estados Unidos). Edificio Miramar, Sitges. Museo Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid. Cortijo Miraflores, Marbella. Sala de Exposiciones del Gobierno, Andorra.
"Cien años de la Asociación de Pintores y Escultores". Casa de la Moneda, Madrid.
 Galería Cordeiros, Oporto.

	<i>"Homenaje a Vicente Aleixandre"</i>. Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Málaga. Fundación Casa Pintada, Mula, Murcia. Instituto Cervantes, Tetuán. Instituto Cervantes, Casablanca. <i>"Colección AENA de Arte Contemporáneo"</i>. Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid. <i>"FASHION ART"</i>. Museo de las Ciencias Príncipe Felipe. Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia. MARB ART'10. Galería Cordeiros, Marbella. ESTAMPA'10. Espacio ArteInversión, Madrid. TIAF'10. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá). <i>"Obra sobre papel en la colección del IVAM"</i>. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia. <i>"Una cierta figuración 2"</i>. Casa de la Entrevista, Alcalá de Henares, Madrid. SCOPE Miami. Galería Begoña Malone, Miami.	ART CHICAGO'07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos). ART DC'07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos). <i>"Entre Arte II"</i>. Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón. <i>"Fashion Art"</i>. Palacio de la Minería, Mexico DF. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil (Ecuador). Galería Pedro Peña, Marbella. <i>"Arte y salud"</i>. Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal). TIAF'07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
2009	ART CHICAGO'09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos). <i>"X-Initiative"</i>. DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos). <i>"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr."</i>. Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montgomery. National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos). <i>"Puro Arte"</i>. Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo. ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid. <i>"Calle Mayor"</i>. Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres. <i>"Homenaje a Vicente Aleixandre"</i>. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal). FIART. Galería Cordeiros, Valencia. TIAF'09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá). <i>"Una cierta figuración"</i>. Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid. ESTAMPA'09. Espacio ArteInversión, Madrid. <i>"Colección AENA de Arte Contemporáneo"</i>. Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila. <i>"FASHION ART"</i>. Paseo de los Museos (Casa Santo Domingo) Antigua, (Guatemala).	2006 ARCO'06. Galería Moisés Pérez de Albéniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid. ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid. <i>"Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS"</i>. Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal). <i>"Aena Arte – Obra sobre papel"</i>. 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. <i>"Arte para Espacios Sagrados"</i>. Fundación Carlos De Amberes, Madrid. ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal). <i>"33 Artists. Spanish Prints"</i>. Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China). ART.FAIR COLOGNE'06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania). TIAF'06. Galería Begoña Malone. Toronto (Canadá). <i>"Fashion Art"</i>. Museo Interoceánico del Canal de Panamá. <i>"Estampas de la Calcografía Nacional"</i>. Fundación Rodríguez-Acosta, Granada. <i>"Pintura Española y Portuguesa"</i>. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal). <i>"Solo papel"</i>. Galería Begoña Malone, Madrid. <i>"Reconocimientos. Colección Miguel Logroño"</i>. Mercado del Este, Museo de Bellas Artes de Santander Círculo de Bellas Artes, Madrid. Galería Benlliure, Valencia. Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal). Galería Christopher Cutts, Toronto (Canada).
2008	ARCO'08. Fundación Ars Fundum, Madrid. ART MADRID. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal). SCOPE New York'08. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos). ART CHICAGO'08. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos). <i>"Horizontes"</i>. III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla. <i>"Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea"</i>. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal). FIART. Galería Cordeiros, Valencia. <i>"Lenguajes de papel. Colección CIRCA XX Pilar Citoler"</i>. Círculo de Bellas Artes, Madrid. Galería Italia, Alicante. ESTAMPA'08. Espacio ArteInversión, Madrid. <i>"Pintura contemporânea"</i>. Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal). <i>"Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica"</i>. Galería Proyecto Arte, Madrid. <i>"Moderno y Contemporáneo"</i>. Galería Benlliure, Valencia.	2005 ARCO'05. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid. <i>"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)"</i>. Museo Provincial, Ciudad Real. <i>"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal"</i>. Instituto Cervantes, Berlín (Alemania). <i>"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)"</i>. Museo de Albacete. FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres. <i>"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal"</i>. Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica). <i>"De lo grande a lo pequeño, a lo grande"</i>. Fondos de la Colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey. Forum des Arts & de la Culture, Talence (Francia). <i>"Obra sobre papel"</i>. Galería Benlliure, Valencia. <i>"Fotografía"</i>. Galería Estiarte, Madrid. <i>"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal"</i>. Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos). <i>"Red"</i>. Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica). Galería Nueve, Valencia. <i>"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal"</i>. Instituto Cervantes, Roma (Italia). <i>"Abstract"</i>. Galería Bennot, Ostende (Bélgica). VALENCIA-ART'05. Galería Estiarte y Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Valencia.
2007	SCOPE New York'07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos). ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid. <i>"Aspace"</i>. Galería Fernando Silió, Santander. <i>"Pintura Española y Portuguesa"</i>. Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).	

- "Visiones y sugerencias". Ayuntamiento e Sitges.
CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
ESTAMPA'05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
LINEART'05. Galería Benoot, Gante (Bélgica).
"Abstract". Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Viena (Austria).
"Naturalezas del Presente". Museo Vostell Malpartida, Cáceres.
- 2004** ARCO'04. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo, Galería Italia y Galería Fernando Silió, Madrid.
"Impurezas. El híbrido fotografía-pintura en el último arte español". Sala Verónicas, Murcia.
"Fragmentos. Arte del XX al XXI". Centro Cultural de la Villa, Madrid.
FORO-SUR. Galería MPA y Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Navarra, Pamplona.
ART FAIR COLONIA'04. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania)
"Fashion Art". Centro Cultural de las Condes, Santiago (Chile).
"Fashion Art". Museo de Arte Moderno, Bogotá. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
TORONTO ART FAIR'04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada)
"Fashion Art". Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (Mexico).
"Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler". Sala Amós Salvador, Logroño.
"All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
ART FRANKFURT'04. Galería Begoña 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 de la Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).
"Arte-Santander'03". Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.
Galería Metta, Madrid.
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Bellas Artes, Santander.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
ESTAMPA'03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
"Fashion Art". Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).
- 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 Árabes).
"Espacio Pintado". C.C. Conde Duque, Madrid.
"Colección AENA". Museo Municipal de Málaga, Málaga.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Estación Marítima, La Coruña.
 VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, La Coruña.
 Galería Wind, Soest (Holanda).
 Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
"Querido Diego, Velázquez 400 años". Casa de la Cultura de Alcorcón, Madrid.
"Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". La Lonja, Zaragoza.
"Colección de Obra Gráfica Contemporánea Banco Zaragozano". Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.
 FAC'99. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
"Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección Argentaria. Museo Municipal, Málaga.
- 1998 ARCO'98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.
"5 X 5" Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Caja Madrid
 Diagonal Sarriá, Barcelona. Federación de Empresarios de Comercio, Burgos. Museo de Santa Cruz, Toledo.
"Arte Gráfico Español Contemporáneo". Instituto Cervantes, Amman (Jordania).
 ESTAMPA'98. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
 Galería Rayuela, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 Galería Wind, Soest (Holanda).
"II Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.
- 1997 ARCO'97. Galería Estiarte y Galería May Moré. Madrid.
 Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
"Colección Estampa". Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas (Bélgica).
 II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center for Fine Arts, El Cairo (Egipto).
 XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna Cankarjev Dom. Ljubiana (Eslovenia).
"Colección Estampa". Instituto Cervantes, París (Francia).
 Galería Estiarte, Madrid.
"El Arte y la Prensa". Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"SOLO". Museo de la Ciudad, Madrid.
 Galería Salvador Díaz, Madrid.
 Galería Wind, Soest (Holanda).
 Galería Clave, Murcia.
 LINEART'97. Galería Athena Art, Gante (Bélgica).
 ART MULTIPLE. Galería Raquel Ponce, Düsseldorf.
 FAC'97. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- 1996 ARCO'96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"Líricos del Fin de Siglo. Pintura Abstracta de los 90". Museo Español de Arte Contemporáneo.
 Centro Nacional de Exposiciones, Madrid.
 Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria.
 Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
"Becarios de Roma". Academia Española, Roma.(Italia).
 KUNST FAIR'96. Galería Athena Art, Knokke (Bélgica).
 Galería Clave, Murcia.
"Becarios de Roma". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
 ESTAMPA'96. Galería Estiarte. Madrid.
"III Artistbook International 1996". Galería May Moré. Colonia.
 VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
- 1995 Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
 Galería Athena, Kortrijk (Bélgica).
"De nuevo París". Becarios del Colegio de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
 Espace Médoquine, Talence (Francia).
"De nuevo París". Becarios del Colegio de España. Instituto Cervantes, París (Francia).
 Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
 Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
 Galería 57, Madrid.
 Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
 Galería Naito, Nagoya (Japón).
- 1994 ART MIAMI'94. Galería Heller, Miami (Estados Unidos).
 Galería 57, Madrid.
 Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
"GESTO Y ORDEN". Palacio de Velázquez. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura, Madrid.
 V Bienal de El Cairo, National Center for Fine Arts. Pabellón de España. El Cairo (Egipto).
- 1993 ARCO'93. Galería Ad Hoc, Madrid.
 SAGA'93. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
 ART MULTIPLE. Galería Adriana Schmidt, Düsseldorf.
 Galería Delpasaje, Valladolid.
 Galería Almirante, Madrid.
 Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
- 1992 ARCO'92. Galería Marie Louise Wirth, Zurich.
 GRAFIC ART'92. Galería Adriana Schmidt y Galería Diagonal Art, Barcelona.
 Galería Seiquer, Madrid.
 Galería D'Kada, Madrid.
 Galería La Kábala, Madrid.
 Galería Obelisco, La Coruña.
"Internacional Grobe Kunstausstellung". Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).
- 1991 Galería Al.Hanax, Valencia.
 Galería La Kábala, Madrid.
 Galería D'Kada, Madrid.
 Galería Uno, Madrid.
- 1990 Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
 Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
 Galería Uno, Madrid.
- 1988 Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
- 1987 C.C. Loupier, Burdeos (Francia).
 Palacio de Sanz-Enea, Zarauz.
- 1986 Galería The Living Art, Manchester (Inglaterra).
 Fundación Aline Newman, Brighton (Inglaterra).
 Galería Century, Londres (Inglaterra).
- 1984 Grand Palais, París (Francia).

Premios y Becas

- 2013** Presentación del documental “Ciria, Pronounced Thiria”, invitado por el Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York y por el Museo Martin-Gropius-Bau, Berlin.
- 2012** IV Edición Premios Descubrir el Arte (Premio Artista Revelación), Madrid.
- 2009** Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
- 2008** Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Revista Wallpaper Primer Premio Internacional a la mejor decoración de Iglesia.
- 2002** Premio Nacional de Grabado Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella. (Primer Premio).
- 2001** Beca del Ministerio de Cultura y Ciencia de Israel. Proyecto para el Museo-Teatro de Givatayim. Tel Aviv (Israel).
- 1999** I Certamen de Pintura Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia. (Primer Premio).
VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña. (Premio Adquisición).
LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Valdepeñas, Ciudad Real. (Primer Premio – Primera Medalla de la Exposición).
II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. (Premio Adquisición).
LXVI Salón de Otoño. Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid. (Premio Extraordinario “Reina Sofía”).
XXI Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Caja de Extremadura, Plasencia. (Premio “Ortega Muñoz”).
- 1997** II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. (Primer Premio Jurado Internacional).
- 1996** XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio).
XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio).
I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición).
VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio).
Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. (Primer Premio).
V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. (Premio Adquisición).
I Mostra Biennal d’Art d’Alcoi. (Premio Adquisición).
- 1995/96** Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.
- 1994** Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional)
XIII Certamen Nacional “Ciudad de Alcorcón”, Madrid. (Premio Adquisición).
- 1993** III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca. (Accésit - Premio Adquisición).
Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria. (Premio Adquisición).
- 1992** XXIII Premio Ciudad de Alcalá. Alcalá de Henares. (Primer Premio).

Colecciones y Museos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Albertina Museum, Viena (Austria).
Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas (Estados Unidos).
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard, Palma de Mallorca.
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (Mexico).
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.
Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).
National Gallery, Kingston (Jamaica).
Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
Calcografía Nacional, Madrid.
Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).
Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.
Academia Española, Roma (Italia).
Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Colección ADT, Madrid.
Colección AENA, Alicante.
Colección Arte y Patrimonio, Madrid.
Colección Ayuntamiento Ceutí, Murcia.
Colección Ayuntamiento de Alcoi, Alicante.
Colección Ayuntamiento de Azuqueca, Guadalajara.
Colección Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria.
Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.
Colección Banco Portugués de Negocios (BPN), Oporto (Portugal).
Colección Banesto, Madrid.
Colección Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
Colección Caja de Extremadura, Plasencia.
Colección Caja Madrid, Madrid.
Colección Casino de Póvoa, Póvoa de Varzim (Portugal).
Colección Comunidad de Madrid, Madrid.
Colección Comunidad de Murcia, Dirección General de Cultura, Murcia.
Colección Iberia, Madrid.
Colección Marifí Plazas Gal, Alicante y Cartagena.
Colección Renfe, Madrid.
Colección Rheinyp Rheinische Bank, Madrid.
Colegio de Abogados de Madrid, Madrid.
Colegio de España, París (Francia).
Diputación Provincial de Córdoba.
Diputación Provincial de La Coruña.
Diputación Provincial de Orense.
Fundación Actilibre, Madrid.
Fundación Armando Martins, Lisboa (Portugal).
Fundación Barceló, Palma de Mallorca.
Fundación BBVA, Madrid
Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
Fundación EAE, Barcelona.
Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
Fundación Lorenzana, Madrid.
Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.
Fundación Telefónica, Madrid.
Junta de Castilla-León, Valladolid.
Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.
Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
Universidad de Extremadura, Cáceres.



Este libro se terminó de editar en Valencia el 27 de diciembre de 2014 (San Juan Apóstol y Evangelista).

Efemérides seleccionadas

- 1571** Nace Johannes Kepler, astrónomo alemán.
- 1822** Nace Louis Pasteur, químico francés.
- 1831** Charles Darwin parte desde Inglaterra hacia América del Sur. Este viaje le permitirá demostrar su famosa “Teoría sobre la evolución”.
- 1836** El gobierno de España reconoce la independencia de México.
- 1870** El general Juan Prim es víctima de un atentado en Madrid.
- 1917** Los soviéticos nacionalizan los 18 bancos existentes en Rusia.
- 1923** Fallece Gustave Eiffel, arquitecto francés.
- 1932** El Radio City Music Hall abre sus puertas en Nueva York.
- 1950** Fallece Max Beckmann, pintor alemán.
- 1963** Lennon y McCartney son considerados los mejores compositores del año.
- 1968** Vuelve a la tierra la nave Apolo VIII después de dar 10 vueltas alrededor de la luna.
- 1978** El rey Juan Carlos I sanciona la Constitución española.
- 1980** La canción “Just like starting over” de John Lennon alcanza el número 1 del Billboard, 13 días después del asesinato del músico.
- 2011** Fallece Helen Frankenthaler, pintora estadounidense.

DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones)

METODOLOGÍA

Utilizamos la denominación Alfa Alineaciones para referirnos a todas aquellas estructuras básicas “tensionales” dentro de una obra pictórica. En cualquier pintura, excepto en el Minimal y sus proximidades, existen una serie de elementos configuradores primarios que tensan y facilitan la composición. Esto se produce en toda la historia de la pintura clásica y llega hasta lo que entendemos por contemporáneo. La metodología consiste en observar y “desnudar” un trabajo pictórico hasta llegar a sus elementos configuradores elementales/preferentes, es decir, una observación empírica-analítica a la búsqueda de los pesos gravitacionales y líneas de tensión que se producen en una composición dada. Por explicarlo de otra manera, podremos imaginar que aplicásemos una máquina de Rayos-X sobre la superficie de un lienzo con el fin de obtener toda la información ejecutiva-primaria.

Con este método podremos observar que muchas composiciones de apariencia dispar y de épocas distintas, contienen un “alma” común y una estructura extraordinariamente similar. Reducimos una pintura hasta alcanzar un mero diagrama o plano (mapa), y buscamos coincidencias con otras obras hasta observar una especie de consignas que se repiten constantemente a lo largo de la historia, aunque la apariencia de las obras sea diametralmente opuesta.

Se obtienen los siguientes elementos objetivos:



- Pesos gravitacionales

- Masas interiores

- Elementos de tracción periférica

- Líneas tensionales

- Perfil rectilíneo (verticales, horizontales y diagonales) o curvo (círculos, espirales y ondulantes)

- Excéntricas o concéntricas

- Equilibrio (Organización compositiva)

- Masas de color

- Ejes

- Elementos atmosféricos

El “fruto” que se obtiene con esta primera parte de DAA es un tanto estéril, puesto que conseguir comprender o “aprehender” un diagrama compositivo coincidente, solamente nos permite utilizar dicho patrón en la obtención de una serie de trabajos, cuya finalidad además será la de ocultar su propia similitud para no resultar un ejercicio repetido. Pero a partir de esta forma de “leer”, sin olvidar lo elaborado hasta aquí, podemos complicar la metodología para crear lo que en un principio quisimos denominar como “diagramas modulares” (módulos en definitiva), que a la larga se modificaría para evitar un problema terminológico y conseguir una mejor formulación operativa en cuanto a la obtención de significados semánticos o de unidades distintivas/significativas. El nuevo término utilizado fue “matriz”.

UTLAE
EXSUB
AOTSR



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE