



CIRIA

alasdurasyalasmaduras

C I R I A
alasdurasyalasmaduras

C I R I A

alasdurasyalasmaduras

ANNTA GALLERY

c/ Almirante 1. 28004 Madrid
Telef.: 91 521 23 53
www.anntagallery.com

Edita
ANNTA GALLERY

Textos
Julia Sáez-Angulo
Patrick B. Goldstein
Carlos Delgado
José Manuel Ciria

Fotografías de las obras
José Manuel Ciria

Fotografías del artista
Esther Esteban
Darrell Nettles

Traducciones a Inglés
Translation Services

Traducciones a Castellano
José Manuel Ciria

Diseño y maquetación
José Antonio Salcedo
Sarah Nöllen
José Manuel Ciria

Copyright
Edición: Annta gallery
Textos: Los autores
Pinturas y fotos: CIRIA-VEGAP

Fotomecánica e Impresión
ARG impresores

Encuadernación
Amanopa

I.S.B.N.
978-84-692-1743-6

Depósito legal
M-17455-2009

Índice

9	Ciria. La piel de la pintura <i>Carlos Delgado</i>
17	La pintura de Ciria, un alarde de comunicación <i>Patrick B. Goldstein</i>
21	Ciria: El artista proteico <i>Julia Sáez-Angulo</i>
23	alasdurasyalasmaduras (Catálogo)
24, 34, 44, 62, 94, 96, 112, 114	Pozos de luz <i>José Manuel Ciria</i>
121	Curriculum vitae
129	Ciria. The painting's skin <i>Carlos Delgado</i>
135	Ciria's painting, a communicative tour de force <i>Patrick B. Goldstein</i>
138	Ciria: The protean artist <i>Julia Sáez-Angulo</i>





a l a s d u r a s y a l a s m a d u r a s

Ciria. la piel de la pintura

Carlos Delgado

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

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

Si Ciria ha trabajado sistemáticamente su obra como una cartografía singular que expresa la incidencia creativa de sus estancias por distintos lugares el mundo (París, Roma, Tel Aviv o Moscú), es cierto que tal vez sea en Nueva York donde esta exploración constante se ha tornado más compleja, llegando a socavar muchas de las concepciones fundamentales de su plástica de los años noventa: por un lado, es en esta ciudad donde prepara minuciosamente un progresivo enfriamiento de la expresividad gestual de su trabajo previo. Esta idea se plantea como un concepto crítico de arranque vinculado a la concepción del dibujo como estructura formal básica sobre la que gravita la imagen pictórica. A partir de esta primera solución la mancha de color, otrora libre y expansiva, se verá modulada por la arquitectura de una línea que acabará concretando significaciones específicas. Así, el dibujo mantendrá en un primer momento indeleble los estigmas de su origen: figuras, torsos y rostros concentrarán el devenir de la mancha para convertirla en la piel eruptiva de su primera serie importante en Nueva York, titulada “Post-Supremática”, protagonizada por cuerpos hieráticos y compartimentados. Pero pronto estos mismos cuerpos alterarán la morfología descriptiva para abrirse hacia iconografías que, aún manteniendo cierto carácter biomórfico, se desentenderán de la dimensión física.

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

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

¹ KUSPIT, Donald. “El modernismo trágico: Las pinturas La Guardia Place de José Manuel Ciria”, en Ciria. Rare paintings. Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008, p. 161.

Frente al estricto control formal que exigía la compleja modulación lineal de su serie “La Guardia Place”, el artista sitúa en esta nueva familia el eje creativo en otra dimensión: la disposición del color en una estructura sencilla y recurrente como es aquella que cierra el contorno de la máscara. Pero en “Schandenmaske” el color se desliga de la represión consciente y deambula de un lado a otro del soporte provocando que los accidentes sean los protagonistas. Al fluctuar de esta manera, el cromatismo se pliega y se tuerce, abre caminos y en ocasiones impone su propio límite expansivo.

El interés de esta acción es doble; por un lado, potenciar la ambigüedad semántica de su obra, en línea con todo el periplo neoyorquino del artista y, por otro, sobrepasar la poética expresionista gestual sin violentar uno de sus códigos elementales: la planitud (*flatness*). Este sentido de aparente pureza como clave moderna, defendido por el formalismo de Greenberg² (desmontado por las respuestas de Steinberg, Mitchell o Mary Kelly) no es recuperado por Ciria como un simple fetiche de la modernidad. Para el artista, el acto de subrayar la planitud tiene un sentido simbólico: la máscara es un telón demasiado pesado como para permitir desvelar lo que existe detrás de ella. La contemplación de estas obras implica una duda constante pues nunca permite la decodificación de aquello que guarda. Exhibe, pone en escena la máscara para ocultar el rostro, y más que un velo es un muro infranqueable.

Si para Mitchell “ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista”³, un complejo anudamiento entre lo óptico y lo táctil, Ciria opta por neutralizar los efectos de la sensibilidad tangible. Aquella *carnealidad* que Berger otorgaba al medio pictórico, en la obra de Ciria es pura ilusión, espejismo que se deshace al aproximarnos a sus obras: no hay volumen, espacios transitables ni huella de su acción. Las máscaras, más que flotar sobre un determinado ámbito están aprisionadas en él, son un violento paréntesis tatuado sobre la piel del soporte. No hay espacio o fundamento sólido para su ubicación, y la máscara no remite a otra cosa que no sea su propia existencia.

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

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

Su progresivo interés por la desestabilización de la lógica del módulo oval hará que empiece a dibujar desde otro orden, es decir, a través de un incesante encadenamiento relacional que se alimenta del diálogo entre la forma y el vacío, donde este último adquiere ahora un componente activo. Las nuevas imágenes surgirán de tal necesidad formativa y con voluntad argumental en torno a la idea de encontrar un nuevo núcleo a partir de conexiones diversas de las partes. En esta reflexión aparece ya esbozada la idea de combatir a favor del espacio y para ello el artista va a valorar la línea, tradicional escenificación del límite de un cuerpo, en relación con aquello que sobrepasa su definición como tal. El camino formal emprendido por Ciria en sus dibujos *desocupados* exhibe signos que articulan ritmos plásticos pero sin referencias concretas. Lo que determina el significado de estas obras no es ya la máscara originaria, sino los despliegues espaciales compartimentados que, en su diálogo entre materia y espacio, clarifican la condición de su estructura.

² “Mientras que los Viejos Maestros crearon una ilusión del espacio dentro del cual uno podía imaginarse caminando, la ilusión creada por el Modernista es la de un espacio al que uno puede mirara y a través del cual puede viajar únicamente con el ojo”. GREENBERG, C. “La pintura modernista”, tomado de FRIED, M. Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas. A. Machado, Madrid, 2004, p.41

³ MITCHELL, W.J.T. “No existen medios visuales”. BREA, José Luis (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.

⁴ “Desde finales del 2006, había viajado conmigo un cuaderno de dibujo y una cajita con minas de grafito 6B y 8B. En ese “cuaderno de viaje” denominado desde el principio como BOX OF MENTAL STATES (Caja de estados mentales), había ido plasmando hoja tras hoja siluetas de máscaras como simple divertimento, mucho antes de que las Máscaras Schandenmaske vieran la luz. Es posible que dentro de nosotros anide una premonición, un barrunto, un presentimiento en forma germinal de acontecimientos que pueden ocurrir con posterioridad, independientemente de las musas, o probablemente, directamente provocado por ellas”. CIRIA, José Manuel. “La mano ausente”, en Ciria. Box of mental states. ARG Ediciones, Madrid, 2008.

⁵ “En el dibujo el trabajo consiste en introducir la nada en cada una de las certezas que el acto inocente de rasgar con un generador de oscuridad —una mancha, un crayón, un lapicero— sobre el plano base de luz pretende introducir. Una manera de tratar con la nada consistencial de los objetos, de manifestar el desconocimiento en que se mueve la visión, de destripar los hábitos”. RAMOS, Miguel Ángel. “Quizá la distancia sea la duda”. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Cátedra, Madrid, 2006, p. 304.

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

La ordenación cromática de rojos, naranjas, blancos y negros que posee una obra como *Máscara desocupándose en figura* (2008) es deslumbrante, hasta el punto que la sensualidad del color oculta el carácter estructural de su diseño. Se trata de una iconografía que nace de la idea de la máscara, pero con la misma perentoriedad bucea en el concepto de vacío. Dado que las figuras no ilustran acción alguna, la clave para comprender la naturaleza de su presencia se halla implícita en la expresión “desocupación” que aparece constantemente en los títulos de estas piezas: dejar un lugar libre de obstáculos o sacar lo que hay dentro de algo, son las primeras acepciones de dicho término. Ciria, en estas obras, elimina el obstáculo de la referencialidad a partir de la disección del interior de la forma, donde también habita, entre otros elementos, la propia ausencia de materia tangible. Al imponer ambas acciones, logra transformar definitivamente al sujeto –osificado en la serie “Post-supremática”, desensamblado en “La Guardia Place”, oculto tras una identidad falsa en “Schandenmaske”- en puro lenguaje plástico. Ya no es el sujeto el punto de partida de la imagen, ahora el lenguaje mismo ha ocupado el lugar de ese sujeto.

Ciria es un artista que siempre ha buscado “la autonomía de lo plástico en la constitución de la obra de arte visual”⁶ y que, al mismo tiempo, ha jugado con la *impureza* de la memoria; por eso no debe resultar extraño que los resultados de algunas de sus desocupaciones muestren coordenadas o alineaciones básicas que el propio artista descubre próximas a las que poseen creaciones plásticas anteriores⁷. *Máscara desocupada recordando a Giotto* (2009) revela que, por encima de otros elementos –de contenido o simbólicos- la razón que determina la disposición de los elementos plásticos es exclusivamente compositiva, requerida por la formación de una imagen específica. Durante un proyecto llevado a cabo durante una estancia en Roma en 1995, y que tituló “El tiempo detenido”, Ciria se propuso diseccionar la dinámica dispositiva de las obras de Giotto y Ucello. En aquel momento, nuestro artista desconectó los recursos de la contextualidad figurativa y operó a través de la mancha en una compleja búsqueda de desplazamientos nocionales. Sin carácter de supeditación a las obras de ambos maestros, Ciria resolvió su pintura desde una subjetividad orientada hacia resultados plásticos autónomos. Sin embargo, en *Máscara desocupada recordando a Giotto* la búsqueda ha sido sustituida por el

encuentro: la resolución de una desocupación tiene como resultado una “disposición” visual próxima a la traducción abstracta que el propio Ciria realizara de los cuadros de Giotto.

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

⁶ CIRIA, J.M. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, en *El tiempo detenido*. Madrid, 1996, p. 28.

⁷ Esta reflexión forma parte de uno de los programas teóricos en los que actualmente investiga el propio artista, denominado DAA (Dinámica de Alfa Alineaciones), y que ha explicado de la siguiente manera: “Denomino Alfa Alineaciones aquellas estructuras básicas tensionales de una obra pictórica, es decir, dentro de toda pintura, exceptuando el minimalismo y anexos, existen una serie de elementos configuradores primarios que tensan la composición. Esto lo encontramos en toda la historia de la pintura desde el Renacimiento y el Barroco, hasta las abstracciones y figuraciones contemporáneas, pasando por el Romanticismo, el Cubismo, el Suprematismo, el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto americano” En José Manuel Ciria. *Limbo de Fénix*. Galería Bach Quatre, Barcelona, noviembre-diciembre, 2005, pp. 95-96.

⁸ KRAUSS, R. KRAUSS, R. “La originalidad de la vanguardia”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Op. cit., p. 174.

⁹ GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes, José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abstracción contemporánea. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 99.

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

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

La evolución de la obra de Ciria no puede reducirse a un trayecto lineal. Una y otra vez, “las distintas series de Ciria retoman los mismos temas y preocupaciones estéticas. Temas e instrumentos que se combinan de modo diferente a lo largo de sus años de actividad”¹⁰. El tenso diálogo entre orden y mancha que caracterizaba su obra de los años noventa vuelve a reconfigurarse bajo nuevos patrones. Pero, de forma más inquietante, algunas de las iconografías claves de series anteriores son rescatadas en este momento para demostrar su potencial virtualidad semántica cuando son integradas en un sistema visual nuevo; de este modo, las formas ondulantes que protagonizaron la pieza de “La Guardia Place” *Hermanos* (2008), dispuestas sobre un fondo brillante de aislante térmico, son ahora recuperadas (aunque no literalmente) para gravitar sobre un ritmo modular en la reciente *Posible figura sobre trama geométrica* (2008). El interés del artista por repetir un determinado motivo visual sirve para cuestionar la posibilidad de una lectura única y desvela un rasgo más de la alta complejidad de su sintaxis; la repetición funciona en la obra de Ciria, por tanto, en un sentido positivo o creativo: una primera matriz, al volver a aparecer de nuevo en otra obra, no conserva lo que niega, sino que afirma lo que cambia, su novedad, que siempre es esencialmente semántica.

Pero esta raíz experimental modular, que en definitiva era la base de su serie “Schandenmaske”, cede en su obra reciente a favor de una libertad iconográfica que no se adapta a ningún orden autoritario. De este modo, *Figura casual I*, *Figura casual II* y *Posible figura sobre trama roja*, todas de 2008, presentan iconografías similares pero que no delinean ningún objeto de constricción repetido. Se abre aquí, además, un nuevo tipo de figura, próxima a la idea del monigote infantil, que Ciria ya había desarrollado parcialmente en la suite *Divertimentos Appeleanos*, de 2006, energético cruce de la temperatura Cobra y el ingenuismo mironiano. Ahora bien, mientras aquellas piezas recordaban irónicamente la pintura con los dedos del jardín de infancia, en las que ahora comentamos han desaparecido las connotaciones de ingenuidad lúdica.

En *Doodle* (2008), el cuerpo es un estafalario aparato roto, personaje que sobredimensiona su cabeza ovalada y sintetiza el resto de sus miembros. Tales distorsiones, que parecen una revisión de las dislocaciones del *Art Brut*, contrastan sin embargo con el refinamiento de la obra. De nuevo, Ciria plantea un cruce de temperaturas que busca no enmarcarse en ninguna categoría discursiva unificadora: el aspecto banal y *naïf* del icono parece estar desconectado del rigor de la construcción visual, de la rigurosa organización compositiva y de la audaz distribución cromática. El resultado es una imagen fascinante, dotada de una energía hipnótica, donde la violencia ahogada de lo deforme y fragmentario se superpone a la opresión del dispositivo reticular. Ahora bien, tal superposición es tan sólo un engaño. La planitud de la imagen y la confusión de los planos que constituyen el “fondo” (el rectángulo rojo, la retícula y el campo plateado, ¿qué jerarquía espacial poseen entre sí o con respecto a la figura?) plantean una confusión que, realmente, es fusión o interferencia de todos los elementos plásticos en un mismo plano. La posibilidad de la disección visual, significativa y legible con respecto a la figura y el fondo, es otra de las convenciones visuales que Ciria trata de derribar en esta gran pieza. De hecho, es perverso atrapar a este monigote vivaz en un orden regulador, como también lo es violar el ritmo geométrico con la inclusión de un cuerpo libre que se derrama. Tal vez, el espacio donde estas figuras pueden tomar conciencia del espacio que les rodea es en la deriva abierta del jardín.

¹⁰ ABAD VIDAL, Julio César. “De las pinturas cuadradas de Ciria como los esfuerzos del prisionero contra las rejas”, en *Squares from 79 Richmond Grove*, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, p. 88.

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

El soporte pisado y manchado por el eco del ejercicio artístico es reciclado y valorado por su inmediatez expresiva pero, sobre todo, por ejemplificar la esencia del objeto encontrado y dueño de una memoria, en este caso, extraordinariamente ligada al propio artista. De este modo, la memoria arcaica de ritmos, frecuencias y flujos, masas y colores, es el reflejo de una pulsión que el pintor valora como merecedora de ser investigada. Lo instintivo y lo razonado han estado presentes, en un diálogo de intensidad variable, a lo largo de toda su trayectoria. La reciente integración de estos “incidentes casuales elocutivos”¹¹ no solamente lleva a asumir la memoria del soporte, sino la memoria de la propia trayectoria del artista, quien ya entre 1995 y 1996, realizó “El Jardín Perverso I” y en 2003 “El Jardín Perverso II”, *suites* pertenecientes a la serie “Máscaras de la mirada”, a partir de este mismo planteamiento.

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

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

Este mismo carácter totémico y primitivo, que como en sordina se ha ido introduciendo a lo largo de las distintas etapas que jalonan la trayectoria en Nueva York de Ciria, alcanza unas extrañas cotas expresivas en la que tal vez sea una de las piezas claves de su andadura última: *El ojo que llora ante la pintura* (2008). De nuevo, el componente narrativo, ahora además dramático, se impone en un primer momento ante nuestra lectura; la presencia imponente de la figura, entre muñeco desarticulado y monstruo salvaje, próximo a determinadas composiciones de Karl Appel, ofrece su dolor al espectador. Ya no hay subversión invertida, sino frontalidad expresiva que aparentemente deja poco espacio a la ambigüedad. Pese a no tratarse de una figura descriptiva, la presencia lógica del óvalo negro rodeado de un trazo rojo que fluye en tres bandas sinuosas, nos aproxima irremediablemente a la idea de llanto, de dolor sangrante generado por la mirada. ¿Pintura que llora por *qué* pintura? Posiblemente, por la que ella misma representa: persistente con la especificidad del medio, sólida técnica y conceptualmente, desplazada del centro del mapa que parte del *bieanalismo* actual y la digitalización de la mirada imponen. Tal vez su único destino sea agregarse a esa pintura que “ha abandonado casi todo: el lienzo, el marco, la pared, los géneros...”¹² y que reniega de su propia condición a favor de una hibridación constante con otras disciplinas; esa nueva pintura que se enriquece dejando de serlo, que se camufla en la contaminación y distorsiona su especificidad para acoplarse ante

¹¹ GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. Op. cit., p. 23.

¹² BARRO, David. Imágenes [pictures] para una representación contemporánea. Mímesis-Multimedia, Oporto, 2003, p. 94.

un nuevo espectador que parece haber superado el artificio del régimen escópico. En definitiva, aquella pintura que trata de encarnar y ejemplificar “una sensación embriagadora de ser por fin libre”¹³ o bien, desde otra perspectiva menos optimista, que busca encarnar una nueva modalidad, *pintura porvernir*, que será aquella que sepa dar “cumplida cuenta de su propia extinción”¹⁴. Otra pintura cuyo resultado sólo puede ser un malentendido o una paradoja irresoluble: pintura que para sobrevivir, debe alejarse de las categorías que la definen como tal. En una inverosímil fiesta de disfraces, esa pintura opta por ser exactamente lo opuesto, lo otro, o lo mismo pero disfrazado: serlo todo.

Alas duras y alas maduras, todo junto, como un susurro interior que anima constantemente su creatividad, ha titulado Ciria la presente exposición. La progresiva reconfiguración de su pintura señala un continuo afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio más allá de modas, descréditos o presagios funerarios. Para Ciria, los emblemas de la pintura moderna pueden ser deconstruidos sin alterar la pureza del espacio pictórico, firme operatoria que le ha llevado a posicionarse como una de las voces más complejas de la pintura española actual; de hecho, lo que el artista pone en juego en su discurso no es la reticencia obstinada a la hibridación o la expansión del medio (sobre este aspecto ha trabajado, con singular lucidez, en diversas series), sino el deseo de corroborar en la práctica la importancia de la pintura en el complejo campo del arte actual y la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios conceptuales y formales. Su actitud implica ir a contracorriente, afirmar la pintura, “desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la vanguardia”¹⁵, frente a su ocultamiento. Pero sobre todo, busca construir una pintura que se imponga a la *percepción distraída*, a la trivialización de la imagen, y que logre desestabilizar la pasividad de la mirada: el cuadro se convierte así en un foco para la inquietud, para la duda, en definitiva, para la reflexión. A las duras y a las maduras, tanto en los momentos de recuperación positiva del medio como en los que se afirma con mayor ahínco su fin como vía de expresión, Ciria logra encontrar nuevos cauces para su investigación.

“Aptitud. Intención. Búsqueda. Concepto. Aportación”. Sobre una rigurosa estructura reticular blanca, azul y roja, herida sutilmente por manchas fluyentes, José Manuel Ciria dispuso en 1992 estas cinco palabras que iban a marcar la complejidad de su proyecto artístico maduro. De hecho, el artista sólo decidirá embarcarse en un discurso abstracto una vez edificado una plataforma teórica que lo sustente y, al tiempo, lo aleje de la posibilidad de un manierismo banal. Sus inicios como artista encontraron un primer hito cuando, hacia 1984, llevó a cabo su primer grupo de

pinturas con cierto grado de homogeneidad temática; reunidas bajo el título “Autómatas”, aquellas piezas presentaban estructuras antropomórficas osificadas a las cuales se había extirpado sus rasgos particulares a favor de una interioridad erosionada. El cuerpo fue, por tanto, el primer motivo experimental de Ciria, modulado en series posteriores a partir de jirones expresivos; más tarde, lo hará a través de la progresiva destrucción de la figura originaria, como ocurre en su serie, iniciada en 1989, “Hombres, manos, formas orgánicas y signos”. Desligado finalmente del lenguaje objetual, el inicio de los años noventa coincidirá con la progresiva consolidación de la imagen abstracta, donde la mancha y la geometría constituirán los estratos claves de su indagación plástica.

¹³ *Ibíd.*, p. 19.

¹⁴ BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 136.

¹⁵ GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. *Op. cit.*, p. 63.

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

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

La nueva etapa que Ciria inicia en Nueva York a finales del año 2005 supone, ya lo hemos señalado al inicio de este escrito, una poderosa inflexión en su producción determinado por dos ideas claves: un enfriamiento pictórico a partir de la recuperación de la línea como armazón compositivo y la consecuente estabilización de la iconografía, dirigida a estabilizar cuerpos hieráticos, sin rostro, próximos en un primer momento a las obras que Malevich realizara en la segunda mitad de la década de los veinte. En esta búsqueda de una suerte de *grado cero* sobre el que construir una nueva línea de investigación, el artista retorna, tal vez de manera inconsciente, a un tipo de imagen que recuerda a las que configuraron su primera serie “Autómatas”. Durante su siguiente capítulo en Nueva York,

el formalismo estricto que imponía el dibujo se liberará de la iconografía del cuerpo para desestructurarlo y abrir nuevas dimensiones temáticas. De nuevo, la evolución sugiere un paralelismo con la que desarrollara en sus inicios: muchos de los interrogantes que planteaba la serie “Hombres, manos, formas orgánicas y signos”, nexo de transición hacia la plástica anicónica de los años noventa, volverán a ser analizados por Ciria en “La Guardia Place”.

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

Flowers (For MLK) y *Elementos sobre tablero de juego*, ambas ya de 2009, ilustran las nuevas cotas que alcanza el artista dentro de su reflexión sobre los posibles enlaces entre el gesto y el orden. Frente a la mancha rota de “Máscaras de la mirada”, donde la repulsión entre el agua y el aceite erosionaba su morfología, Ciria ofrece ahora manchas de color plano que dialogan violentamente con el negro; la sintaxis resultante posee una furiosa energía interior que parece litigar por liberarse de la estricta compartimentación geométrica que organiza su ritmo sobre el soporte. Tal dicotomía entre la encadenada serialidad del damero y el poder sugestivo y dinámico de lo informe es, al mismo tiempo, un sabio giro de tuerca a las tensiones entre los medios compositivos y expresivos que hasta ahora había diseccionado. Lo sorprendente es, sin duda, su capacidad para partir de la dialéctica de la modernidad y construir un trabajo absolutamente desligado de los tradicionales relatos pictóricos. El acento en la intensidad, en el dramatismo, que poseen sus últimas composiciones no es un disfraz o un velo que tamice una idea ya explorada. Pese a la persistencia por parte del artista de declarar que, inevitablemente, siempre termina pintando el *mismo cuadro*, lo cierto es que Ciria es capaz de transformar constantemente la piel de su pintura sin, por ello, anular su inconfundible identidad.

La pintura de Ciria, un alarde de comunicación

Patrick B. Goldstein

*La Pintura es fácil cuando no sabes como hacerla,
pero muy difícil cuando si lo sabes*

Edgar Degas

John Lester, un amigo cercano, me comentó que había visto días atrás en el Carriage House Centro de las Artes, una interesante exposición colectiva organizada por el gobierno español, con motivo del octonario del Dr. Martin Luther King Jr., titulada inevitablemente “I have a dream”. Mi buen amigo siempre entusiasta de la pintura, había quedado fascinado –según sus palabras–, por un cuadro de gran formato y extraordinaria belleza. Casualmente a los pocos días tenía que hacer unas gestiones cerca del Carriage House, por lo que al terminar y a pesar de lo gélido del día decidí acercarme un momento a ver la muestra.

La exposición era bastante irregular, con demasiados artistas y sin que se viera un claro nexo de unión en muchas de las obras con la figura de Luther King. Era una simple muestra homenaje sin mayor discurso que la reunión de una serie de nombres para conmemorar la efeméride. Había trabajos obviamente de gran calidad, no obstante, sobre toda la obra allí exhibida sobresalía de forma rotunda –según mi criterio–, una pintura soberbia de un artista español llamado Ciria.

Aquel cuadro y el nombre del autor se quedaron grabados en mi memoria durante toda la semana. Volví de nuevo a ver la exposición, para comprobar de forma más pausada si el entusiasmo que me había suscitado dicha obra, era contagiado por mi amigo o si aquella pintura ciertamente tenía un poder de comunicación irrefrenable. De nuevo ante la pintura, la idea de –un verdadero comunicador– asaltó mi mente. En la Fundación me comentaron que el artista vivía desde hacía años en la ciudad de Nueva York, situación que inexplicablemente me alegró, aunque no pudieron darme sus datos. No quería perder tiempo y necesitaba ver más trabajos de dicho artista. Me conecté a Internet y conseguí su e-mail, mandándole un breve mensaje en el que le daba la enhorabuena por aquella pintura. Con los artistas nunca se sabe sus posibles reacciones. Sorprendentemente, Ciria con rapidez me contestó un mensaje extremadamente amable dándome las gracias por mis palabras e invitándome tímidamente a visitar si quería su taller en Greenwich Village.

El taller de Ciria es un espacio muy amplio, abierto con grandes ventanas al este, frente a una especie de pequeña plazuela y un jardín rodeado de los edificios de residencias de los profesores del NYU, ubicación ciertamente estratégica que dota al loft de gran cantidad de luz. A pesar de tratarse a su vez de su vivienda, no hay rincón que no esté dedicado a la pintura. Una mesa al fondo de la zona de trabajo llena de botes, brochas, tubos de óleo, cubos, herramientas..., un pequeño árbol junto a la ventana. Después lonas protegiendo el suelo hasta la pared sur, donde las manchas y marcas del muro delatan el punto más frecuentado en las horas de trabajo. Pinturas terminadas apiladas verticalmente apoyadas sobre los gruesos pilares, así como gran cantidad de bastidores con lienzos vírgenes o enfondados. Una amplia zona central con suelo de losetas de pizarra negra que culmina en una enorme mesa rodeada de cómodas y generosas sillas de forja, ante una cocina que se despliega completamente abierta de espaldas al oeste. Otra gran columna con obras apoyadas de gran formato, y frente a ella un espacio con dos enfrentados sofás negros y una mesa del mismo color en el centro. Al fondo la televisión y los equipos de música. En el ambiente suena “La flauta mágica” de Mozart. A la izquierda una pared de armarios blancos y un biombo también blanco que cubre el acceso a los dormitorios y aseos. En ambos dormitorios más pilas de cuadros cubriendo las paredes, y una mesa de cristal desordenada llena de papeles y un ordenador portátil.

Desde la óptica de la pintura contemporánea, la obra de Ciria no resulta altisonante ni dotada de una “oratoria” especial. Hay algo en su trabajo que llega incluso a suscitar melancolía. Y sin embargo, un análisis de los recursos utilizados por este artista dotan a su lenguaje de un aura, de una comunicación, de un convencimiento que conecta inmediatamente con el espectador. Una intensidad que conquista la mirada sin grandilocuencia, una pintura de aspecto azaroso donde cada color está “cosido” al siguiente con bordes vibrantes, rotos o arrastrados. Un aparente azar que se adivina perfectamente calculado, extremadamente bien resuelto y que otorga a las composiciones de una frescura y contundencia nada habitual. La comparación

con otros “abstractos” de este momento que tienden a lo enfático y a la magnificencia, se resuelve en Ciria sin una búsqueda de impresionar a las audiencias, ni de encandilar con la superposición de capas y capas de materia pictórica, de horas y horas de trabajo, de inútil paciencia. Su pintura se adivina estar resuelta con agilidad y en pocas sesiones, directa y orquestada desde la cabeza, no con el gesto o la pincelada reiterativa. Hay en la pintura de este artista una desproporcionada energía interior, que creo coincide con su carácter –Ciria se mueve muy deprisa y de forma certera–, es de suponer por tanto que su obra es una prolongación de su propia personalidad.

En nuestras conversaciones posteriores, Ciria nunca ha pretendido exhibirse con una enorme charlatanería ni necesita convencernos de lo magistral de su trabajo. Simplemente mantiene ese tono atinado de las palabras estrictamente acertadas y necesarias. Para hablar de arte, hay que saber de arte. Para llegar a sintetizar a lo básico y elemental aquellas cuestiones de mayor complejidad historiográfica, teórica o conceptual, hay que estar dotado de un gran conocimiento de la materia, de memoria y de capacidad de relación. Escuchar a Ciria –volvemos a encontrar una coincidencia con su pintura–, es disfrutar de unas ideas claras y bien trabadas, es como atender como si fuéramos niños a una narración o “cuento” lleno de magia. Pero, además, Ciria no se conforma con saber de su medio –la pintura– sino que nos sorprende con una profusa acumulación de datos de todo tipo de manifestaciones artísticas y de creadores de muy diferente procedencia. Y todo ello con un nivel de inglés que el artista se queja de ser insuficiente para explicarse debidamente y ciertamente pronunciando algunas palabras de manera incorrecta. Supongo que oírle hablar en su propia lengua, el español, tiene que resultar absolutamente placentero.

Ante mis ojos, sobre la mesa, Ciria empieza a depositar algunas de sus últimas publicaciones. Todas ellas catálogos de exposiciones que son en realidad magníficos libros. No conozco otro caso de artista que, a la edad de Ciria, tenga tal profusión de publicaciones de calidad. Le pido al artista que me los ordene por su antigüedad, y mientras charlamos, voy recorriendo visualmente hoja tras hoja todas las pinturas que salen reproducidas. No hay que buscar en la obra de este artista maravillosos juegos de artificio, ni enrevesadas y gratuitas piruetas pictóricas. La pintura de Ciria consigue empatizar inmediatamente con quien se coloca frente a ella, y lo hace con la máxima intensidad. La pintura se funde con la mirada del espectador en un gesto íntimo y personal, como si él que mira formara parte del mismo cuerpo pictórico en una extraña mezcla entre contundencia y antítesis. Unos cuadros dotados de una intensa fe, que delatan la vigencia y la necesidad de la pintura en nuestros días –aún se puede seguir

pintando–. Ante el supuesto final de la pintura todavía cabe la esperanza, frente a la casi total exclusión del medio, en su forma tradicional en las grandes citas y bienales, se yergue una pintura altiva que pide calma y ofrece posibilidad. Una comunicación perfectamente clara y concisa.

Pero Ciria no habla en un espacio reducido, su trabajo pide hueco ante las masas. En el MoMA de Nueva York, hace escasamente unos meses se inauguró la bellísima exposición de Miró “Anti-pinturas”. Algo en las obras de José Manuel Ciria me hace pensar que Miró, si viviera hoy, pintaría este tipo de cuadros. Hay un componente netamente “español” y común en la obra de ambos artistas, una forma de distribuir los espacios y de organizar las composiciones, una atmósfera envolvente, la relación y juego entre el fondo/s y la figura/s, una sabia economía de medios, eso que en España denominan como lo “Mediterráneo”, una paleta de color que puede reducirse a lo monocromático o desplegarse en todos los colores imaginables, un “desnudarse”... Una comunicación aplastante.

Al mismo tiempo, Ciria consigue en sus obras un efecto de intimidad. Algo similar a poder brindar a cada mirada de un carácter personalizado, no estamos ante una pintura sobrehumana sino ante una experiencia cercana y excepcional. Una voz fuerte y aguda que al llegar al oído parece convertirse en un susurro. Una unidad íntima que se establece desde la primera mirada con la superficie coloreada, una pintura que si pudiera hablar nos daría las gracias por colocarnos ante ella y nos revela lentamente, al mismo tiempo que va atrapándonos, todo un despliegue de texturas, de pequeños “accidentes”, de goteos y salpicaduras, de trazos y encuentros, de líneas y volúmenes.

Una pintura, la de Ciria, que contiene toda la Historia de la pintura, todo conocimiento, toda “picardía”, toda experimentación, que parece ir contándonos como ha llegado a conformarse y ha llegado hasta aquí, que nos habla de lo barroco y de lo mínimo, que se personaliza en infinidad de facetas para establecer un vínculo íntimo entre la razón y la emoción. Una pintura que se asegura de un currículum brillante, sin caer en lo típico de los pintores de moda alejados muchas veces de la realidad de su propio medio de expresión. Una renovación constante de registros y series, de iconografías y cuestionamientos formales. Ciria demuestra que su trayectoria es la de un artista que, emergiendo del anonimato común, se comprometió con el medio pictórico para contribuir a transformarlo, tejiendo los componentes emocionales con el análisis racional, ofreciendo multitud de propuestas y soluciones a los largo de los últimos años.

Volveremos a esta relación entre emoción y razón, entre vínculo sentimental y análisis racional. Pero ahora mantengámonos en los recursos con que Ciria intensifica el lazo de intimidad con el espectador. Evidentemente la masa de su público es anónima, pero consigue personalizar la comunicación de su pintura incluyendo ingredientes recuperados de la tradición, no solamente moderna sino clásica, que actúan de catalizadores de su discurso, es decir, cualquier espectador puede encontrar en la obra de Ciria algo que le resulte familiar, me aventuro a decir que aún tratándose de personas con escaso conocimiento o interés en arte. De un sólo golpe de vista apreciamos en muchas de las composiciones de este creador, la convivencia de lo geométrico y lo gestual –ya tenemos aquí dos tradiciones modernas–, una perfección del dibujo –o la estructura, como le gusta decir a Ciria– que conecta con la clasicidad, conexión que se acrecienta cuando podemos observar claramente en infinitud de trabajos una preocupación por el recorrido de la luz dentro del plano pictórico, y un afán por generar volúmenes plausibles aunque nos enfrentemos a “cuerpos” abstractos. El óleo, pigmento clásico por antonomasia, junto a cinta de enmascarar, líneas depuradas y dotadas de elegancia al lado de manchas y “drippings”, perfectos degradados junto a salpicaduras y “borrones” azarosos. Una utilización del color que viaja entre la sensibilidad y sofisticación extrema y, su uso de forma intemperada y “brutal”.

Además de estos ingredientes citados, la obra última de Ciria –creo que prácticamente la totalidad de su producción neoyorquina–, se mueve en un terreno de ambigüedad sublime. En su taller he tenido el privilegio de poder ver piezas de carácter totalmente abstracto, como aquella de mi primer encuentro –*Flowers (for MLK)*, 2008–, junto a obras con un claro sesgo figurativo al menos en lo que se refiere al contorno o silueta de las figuras, y por supuesto su serie de personajes del Malevich tardío –un verdadero deleite de investigación y buenos resultados–. Pero, me repito –según mi criterio– lo verdaderamente extraordinario, sin desdecir un ápice del resto de su producción, es cuando Ciria nos presenta “algo” que no es ni abstracto ni figurativo, o que son ambas cosas. Este artista ha conseguido alcanzar en múltiples trabajos un territorio donde los defensores de lo puramente abstracto lo pasaran mal, de la misma forma que aquellos inclinados únicamente a lo figurativo. ¿Se puede ser abstracto y figurativo al mismo tiempo? Vuelvo a recordar a Miró y a unos pocos elegidos. ¿Composiciones abstractas o monigotes? Máscaras de su serie “Schandenmaske” que alcanzan una ambigüedad formal que congela nuestras miradas suspendidas en el limbo dictado por los cuadros. Monigotes cabeza abajo pudiera ser otro de sus recursos, es decir, subrayar el carácter “probablemente” reconocible de la composición mediante su descolocación premeditada.

Por momentos pareciera que la pintura de Ciria tuviera una vida independiente de su creador, como si Ciria no tuviera nada que ver con sus cualidades o méritos. Una demostración de que la obra alcanza un estadio singularizado, al tiempo que nos muestra la facilidad con que es resuelta. También una pintura que se convierte en promesa, un conquistar –o mejor dicho– reconquistar el sueño y la memoria. Composiciones que se quedan pegadas al cerebro y que necesitamos volver y volver a mirar. Un apóstrofe que adopta un tono peculiar en el que lo lírico y lo épico se confunden o se nos muestran al unísono. Una búsqueda alcanzada de lo improbable. La posibilidad sin límites extendiéndose ante nuestra mirada, viajando entre los elementos concretos “reconocibles” y el guión más exigente y mesiánico. Claridad, simultánea a enorme profundidad.

El pintor combina con gran talento la declamación de lo lírico y la argumentación didáctica. El lenguaje de Ciria, que atraviesa sin “esfuerzo” todas sus series es absolutamente reconocible, es siempre limpio, transparente, “pedagógico”. Pero a la vez contiene todos los recursos para suscitar la emoción. Para suscitar algo muy parecido a la catarsis. A dicha catarsis nos eleva frecuentemente usando procedimientos de las “viejas” tradiciones –acumula las demostraciones y adjetivos, “frases” usurpadas con inteligencia o elementos anecdóticos enraizados en nuestra memoria visual–, amplificación discursiva, gradación atmosférica, anáforas, repeticiones léxicas o paralelismos sintácticos. Y todo ello mostrado con una apariencia de simplicidad y desnudez, de frescura y celebración. Ante el espectador educado, la catarsis es la culminación del encuentro entre la obra de arte y la mirada sensible. Es la fijación y transformación de nuestro sentido visual en el regocijo y la esperanza, en donde encontramos una imagen que nos atrapa y consigue conmovernos.

Citas de la Historia del Arte y recursos arraigados en la memoria colectiva que permiten recrear “un clima familiar”, una cercanía. Lo emocionalmente próximo junto a un discurso analítico altamente racionalizado. Aquí asistimos a la misma actitud que cuando el político recurre al interés de la mayoría y al patriotismo, recogiendo a su vez las necesidades reales de las minorías; o a la del predicador que apela a la religiosidad y la fe de aquellos que ya forman parte de su iglesia, buscando a su vez más devotos. Convencer al convencido y al que lo será. El objetivo, decíamos, es conseguir un clima de intimidad entre obra y públicos, puesto que estos últimos pueden demandar “preferencias” o cuestiones absolutamente dispares, a ello, la obra de Ciria contesta altivamente ofreciendo un portentoso compendio. La esperanza de que la pintura siga, como en el caso de Ciria, siendo un alarde de cultura y conocimiento, de comunicación y excepcionalidad.



Figura estereoscópica.
Serie Doodles. Nueva York, 2009.
Revelador sobre papel fotográfico.
(*Pendiente de edición*).

Ciria : El artista proteico

Julia Sáez-Angulo

*Un cuadro es una obra artificial, fuera de la naturaleza,
y exige tanta astucia como la perpetración de un crimen”.*

Edgar Degas

De los artistas surgidos en los 80, quizás sea José Manuel Ciria el más versátil y proteico. Basta seguir el pulso y el ritmo de sus series pictóricas para ver como va mutando en una particular metamorfosis, en la que la abstracción y la figuración se van envolviendo, dando la mano, desgajándose en una suerte de movimiento perpetuo. Formas y color se debaten en sus cuadros; figuras alusivas a la realidad o formas sin referencia alguna que combaten junto al color por ocupar el protagonismo del cuadro. Una pintura, la misma pintura de autor que se va fragmentando en sucesivos cuadros, en diferentes versiones y visiones de una creatividad continuada y casi infinita, como los pliegos del gran mapa del cuento de Borges, de aquel personaje cartógrafo que, en busca de la perfección de su mapa, necesitaba envolver con él todo el planeta.

La personalidad del pintor Ciria, travestido en el juego de su pintura, aparece y desaparece en su propia dinámica, en una energía que se traduce en un trabajo indagador y constante, casi como el de un niño jugador e hiperactivo que temiera la huida de lo entrevisto –por su gran capacidad intuitiva, investigadora y creativa– y lo atrapa de inmediato en la superficie del soporte, lienzo o papel. Un artista, que de seguir así emulará en obras a los dos artistas más intensos, prolíficos y productivos de la Historia del Arte: Picasso y Dubuffet.

¿Que mueve a Ciria a esta elaboración gozosa de la pintura? A la vista atenta y despaciosa de sus cuadros, se intuye que es el íntimo gozo de pintar, su gusto por la elección del color, el arrebató por la aplicación del pigmento o el desahogo en la factura del gesto controlado. Los temas o trasuntos pictóricos de sus series dinamizan el punto de partida para extraer, de uno o varios aparentes iconos, una morfología de manchas singulares y frenéticas que se turnan, alternan o invaden sin caer jamás en lo modular o la fácil plantilla única.

En esta nueva exposición, *Alas durasyalasmaduras*, el artista ha retomado en parte la idea de la máscara (que viene de los 90, de la serie denominada *Máscaras de la mirada*), origen de uno de los movimientos más decisivos de las vanguardias históricas: el cubismo. Pero Ciria no ha

tomado la máscara en un sentido literal de la referencia africana u oceánica que utilizaron los cubistas y surrealistas, ni siquiera de la máscara teatral o de los carnavales, máscaras que han ayudado a los hombres a la representación fuera de sí mismos. Ciria ha tomado la máscara desde otro ángulo conceptual menos referente a las formas y más complejo y elaborado en la idea.

El diccionario de símbolos de Juan-Eduardo Cirlot dice al hablar de la máscara: “Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún sigue siendo lo que era. Por ello las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; este es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica”¹. La idea de metamorfosis viene muy bien a las visiones icónicas continuadas de los cuadros de Ciria.

Las máscaras de Ciria se acogen con frecuencia a títulos largos y literarios en los cuadros, al modo daliniano de cierta época: *Máscara desocupada recordando a Giotto; Máscara partida desocupada y regleta de colores sobre trama; Desocupación de la máscara...* Hay en algunos títulos cierta descripción posicional de las formas. El título dinamiza la mente del espectador hacia una concreta interpretación del cuadro. ¿Es esto realmente lo que busca el artista? Ciertos títulos resultan expeditivos o ligeramente insólitos: *Coleccionista de ojos, El ojo que llora ante la pintura, Días de musas...* ¿Y si fuera un recurso lúdico del autor hacia el que mira su cuadro? Ciria es capaz de esto y mucho más. Su registro de nombres a las series o a algunos de los títulos de sus cuadros dan pie para pensarlo. Veamos sino referentes como *Fuck Picasso* o el mismo título de la exposición *Alas durasyalasmaduras*, que puede parcelarse –si seguimos un juego ramoniano (de Ramón Gómez de la Serna, el autor de los Istmos)– en “alas duras y alas maduras” o bien el mismo origen del dicho popular “A las duras y a las maduras”.

Resulta particularmente singular que el autor no acuda a la fría o cómoda referencia del *Sin título* o a la numeración arábiga o romana de las

series, lo que indica su gusto narrativo o dramático. Pablo Picasso decía que no le gustaba la pintura sin drama, por eso apenas si cultivó la abstracción. Ciria sí trabaja con persistencia la abstracción pero no la deja enfriar en su nominación. La semántica no es inocua y el artista tiene un amplio vocabulario terminológico para acompañar su pintura. Cada cuadro lleva en sí una afirmación que reconduce la mirada del espectador al apropiarse del título antes de contemplar la obra. Una afirmación que asienta o niega un dato, lo pone en duda, plantea una interrogación o propone una reflexión. No porque el título tire de la pintura sino porque la pintura se ha hecho acompañar de los vocablos dispuestos para ella.

Dos cuadros llevan implícita la palabra “ojo”: *El ojo que llora ante la pintura* y *Coleccionista de ojos*. Los títulos son tan poderosos que inexorablemente obligan al espectador a cuestionarse sobre su significado conceptual mirando la pintura. Tarea ardua que puede llevar a un sinfín de interpretaciones. ¿Se refiere al asunto de la cacareada y nunca arribada muerte de la pintura? ¿Al pintor que busca con ansiedad la mirada de los espectadores? ¿Qué cabe hacer? Seguramente recordar la máxima primera del crítico de arte. “Hay que respetar el misterio del cuadro”. El espectador contempla la pintura y ha de dejarse llevar por una impresión prístina antes de dejarse envolver por el discurso teórico que va desde el título del artista hasta los párrafos del crítico o del historiador de arte. La pintura, por encima de todo, es pintura que se construye con la presencia del pigmento y el color sobre una superficie plana o en relieve. Y esa mirada primera y sensual sobre el color y su aplicación ha de primar a la hora de contemplar un cuadro. La idea se vuelve forma en el arte, es el pensamiento el que se aferra a la mirada.

Ciria, a diferencia del vanguardista Max Ernst, que no quiso poner una sola palabra o frase a su novela titulada *Une semaine de bonté*, escrita a base de collages de dibujos en papel impreso, nos sitúa ante sus cuadros con una cascada de palabras que de seguro estima necesaria, aunque sólo sea para poner un nombre claro e identificador a sus obras, frente al frío y a veces confuso *Sin título* a la hora de referenciar los trabajos de un artista, tanto para el historiador de arte como para el público.

De retículas, formas y pintura

El autor de *Alasdurasyalasmaduras* se acoge con frecuencia al trazo de la línea, el cuadrado o la retícula porque sabe que la geometría conforma y articula, porque construye un poderoso armazón en el cuadro, fija la abstracción y la dota de un peso que evita las delicuescencias manieristas. El artista hace dialogar los elementos complementarios más que antagónicos: geometría y mancha, geometría y gesto; Apolo y Dionisos... la eterna constante en el arte. La idea del cuadrado o del cuadro dentro del cuadro —y no precisamente a la manera o intencionalidad del Barroco— es otra de

las actuaciones asumidas por el artista en su repertorio formal. En el caso del cuadro titulado *Figura estereoscópica* se aprecia con más rotundidad o en *Días de musas*.

La figura, el cuerpo humano fue punto de arranque en la obra de Ciria y, aunque en los 90 su paso a la abstracción se hizo rotunda, en algunos de sus cuadros no abandona la idea de la figura humana a base de formas que aluden a masas corporales, homínidos, personajes, muñecos u elementos formales que insinúan por fuerza al hombre, al cuerpo o al ser humano como elemento de sugerencias. Así sucede, por ejemplo en su cuadro *Figura-Máscara desocupada*, donde se aprecia con claridad un rostro con ojos, boca y orejas algo alarmantes, que mira entre inquieto y asustado. Quizás en este campo se haga realidad lo que algunos historiadores han calificado como la nostalgia del cuerpo humano o la ausencia del hombre en el repertorio del arte contemporáneo.

El cromatismo de Ciria sigue restallando en sus diálogos del rojo y el negro junto al blanco y a los ocre matizados. Una suerte de puntillismo, fruto de una sacudida controlada de pincel, a modo de “azar controlado”, suaviza y envuelve la composición al tiempo que evita la sensación de formas rotundas, recortadas, solas y frías sobre el soporte.

En suma, nos encontramos ante un pintor/pintor. José Manuel Ciria es un artista que apuesta por la pintura, porque cree y ha creído en ella, porque con ella ha sido capaz de atravesar con holgura los escollos duros que trataban de derrocarla. Sabe a fondo de su lenguaje, de sus posibilidades de dicción, de su capacidad de sugerencia cromática, de su eventualidad de trasvase, de su capacidad de drama, incluida en la abstracción... La pintura no morirá mientras haya artistas inteligentes que la practiquen.

Vista su fecunda trayectoria de casi tres décadas en el circuito artístico, de su afirmación gozosa y libre ante cada obra, de su seguridad conceptual, formal y alusiva, para no repetirse en cada cuadro, una se ve tentada a llamar a Ciria el sabio defensor de la pintura o, con más propiedad aún, “el señor de la pintura”, capaz de ejecutar el gran libro o el enorme mapa de la pintura a base de las páginas singulares y diferentes, con sus distintas series y cuadros. En suma, un pintor inagotable. Su versatilidad y humor lo hacen el más proteico de nuestros artistas, sin olvidar el aserto de Fran March de que el arte es la expresión de nuestras utopías.

a l a s d u r a s y a l a s m a d u r a s

Series:

La Guardia Place
Máscaras Schandenmaske
Desocupaciones
Doodles
Memoria Abstracta

Dibujos:

Box of Mental States
Nux Fulguris

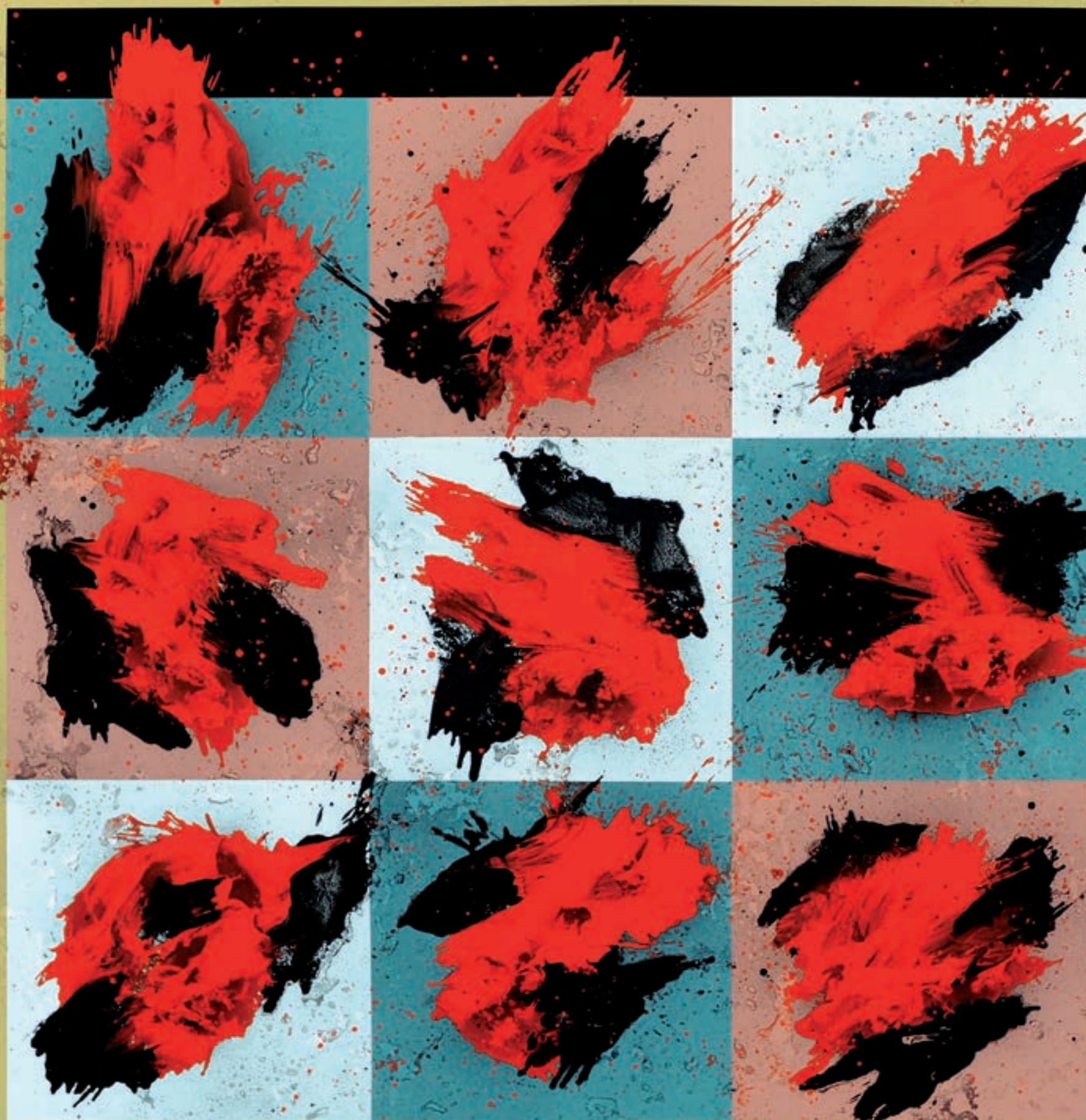
Belle Vue Amusement Park.
Serie Memoria Abstracta. Nueva York, 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XXVI)

José Manuel Ciria

Un ancho marco en un tono amarillo dorado “cold lager” de Behr, una regleta horizontal en negro y nueve cuadrados del mismo tamaño resueltos en azul “aqua marble”, rosa chicle mezcla de los colores “mexican tile” e “indian clay”, junto al aluminio de Benjamin Moore. 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 el fondo, me quede mirando aquella superficie durante horas y me decía a mi mismo -que 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 y negro y, empecé a pintar pequeñas manchas en ambos tonos en cada uno de aquellos cuadrados. Tras varias sesiones la obra estaba terminada. Ahora simplemente faltaba ponerle un título. Una vez que la pintura había secado a nivel superficial, la apoyé sobre la pared, -un parque de atracciones- me dije a mi mismo.

En Manchester, mis padres solían llevarme algún domingo durante la primavera, a un maravilloso parque de atracciones-zoológico llamado **Belle Vue Amusement Park**. Aún anidan en mi memoria el largo paseo que dábamos para llegar a Belle Vue, y muchas de las atracciones que allí podían disfrutarse. Por encima de todo recuerdo la ilusión de mis padres y la magia que suponía caminar entre atracción y atracción viendo a jirafas e hipopótamos, a elefantes y leones.



Elementos sobre tablero de juego.
Serie Memoria Abstracta. Madrid, 2008.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

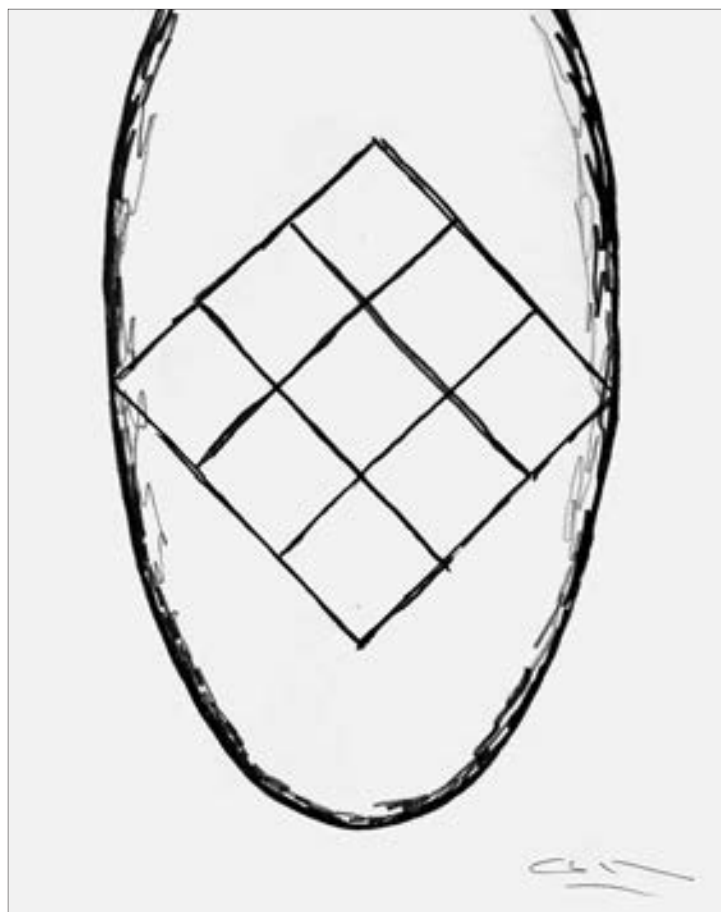


Ordenación de elementos.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Cabeza.

Serie Máscaras Schandenmaske. Nueva York, 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Máscara con tablero de juego.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Penetración visual.
Serie Memoria Abstracta. Nueva York, 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Penetración visual.
Obra en proceso de trabajo (fondo geométrico).





Punteo de guitarra.

Serie Memoria Abstracta. Nueva York, 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



La parábola de los ciegos

Serie Memoria Abstracta. Nueva York, 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XXVII)

José Manuel Ciria

Las tramas geométricas iban complicándose cada vez más. Lo que se había iniciado como un simple enmarcado interior, promovía una red de elementos más complejos en cada nueva composición, barroquizándose y consumiendo mi paciencia y mis cintas de enmascarar. Una vez el fondo estuvo terminado, no pude evitar el pensamiento de que aquello era excesivo y, que lo que se pintase encima de aquel enredado “background”, tenía forzosamente que competir con todo aquel despliegue. Creo que por estos motivos cuando empecé a pintar **Violento Barroco**, una especie de apatía se hizo dueña de mis manos y no me permitía avanzar. Ante el fracaso que iba a suponer mantener aquella actitud, decidí arrinconar la obra y empezar otros trabajos. A punto de terminar las piezas que estaba elaborando a excepción de *Penetración visual*, que se mantenía en una fase embrionaria, volví a tumbar *Violento Barroco* sobre el suelo. La idea ahora, era la de permitir que todo aquel marasmo geométrico se “borrase” lo menos posible, y que la composición de las manchas permitiera ver claramente aquel singular fondo –que nunca volveré a repetir-. Echando mano de mi memoria, busqué una composición ya visitada previamente, puesto que además la nueva serie había encontrado el oportuno título de Memoria Abstracta. Rojo, naranja y negro utilizados con “rabia”. Al final parece que todo encajó en su sitio y nada falta, y lo más importante, nada sobra, incluyendo el pícaro detalle de separar los dos tonos rojizos del fondo directamente con una línea de grafito.



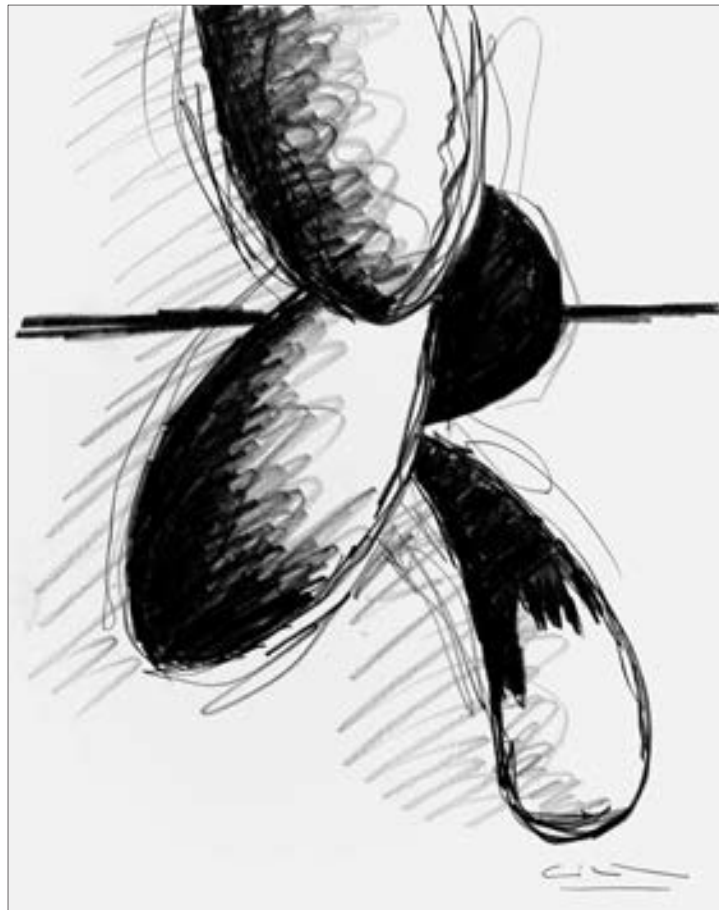


Flowers (for MLK).
Serie Memoria Abstracta. Nueva York, 2008.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Líneas circulares sobre trama geométrica.
Madrid, 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

Figura casual I.
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Volúmenes abstractos I.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

Volúmenes abstractos II.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



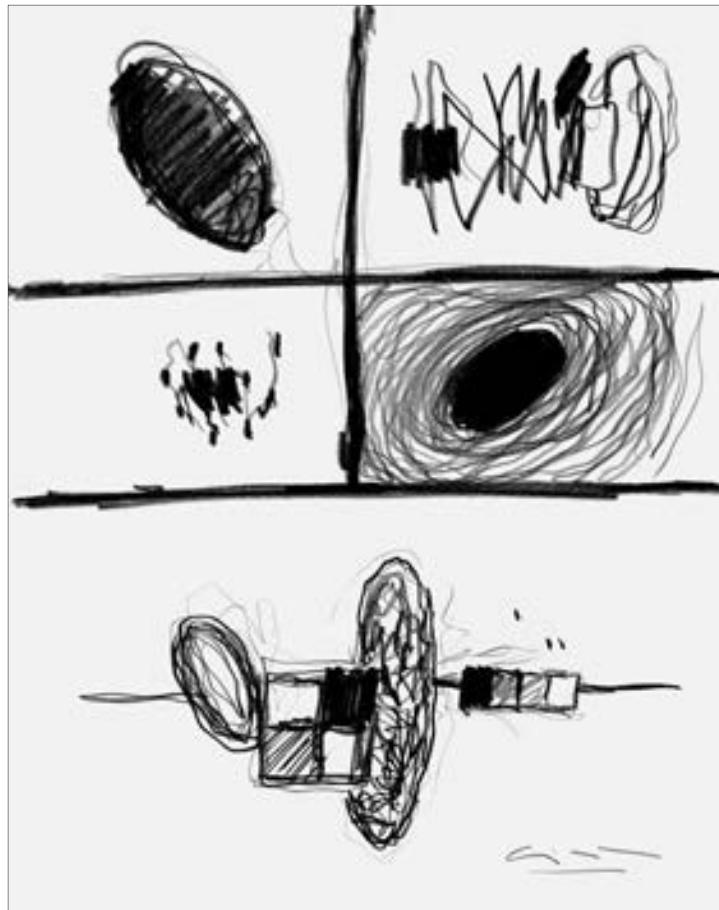
Figura casual II.
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Pelo erizado ante el primer beso.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Posible figura sobre trama geométrica.
 Serie Doodles. Nueva York, 2008.
 Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Viñetas.
 Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Figura descomponiéndose sobre paisaje.
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

POZOS DE LUZ (XXVIII)

José Manuel Ciria

En el viaje propuesto de profundización iconográfica, estaba concentrado en la búsqueda de nuevos elementos modulares (matrices) para la serie Doodles. No disponía de muchos bocetos o dibujos, por lo que las formas definitivas alcanzaban una premeditada coherencia, pero también resultaban claramente monótonas. Tenía material digital de toda la serie La Guardia Place guardada en mi ordenador. Al revisarlo me detuve en la pintura *Creo que me duele*, busqué en mi carpeta de apuntes donde efectivamente conservaba variaciones de aquella obra. Incluso, tenía un estupeando bosquejo a partir de aquella pieza que había intentado pintar en formato de dos por dos metros en un viaje a Madrid, pero que no tuve tiempo de terminar, y que por tanto, al cabo de los meses fue borrada en un estado bastante avanzado de elaboración. Los constantes desplazamientos entre Nueva York y Madrid, producían una suerte de “esquizofrenia evolutiva”: Me explico, en Manhattan estaba ensimismado en la creación de un grupo de obras, cuando llegaba a Madrid continuaba en ese mismo punto, pero éste ya no era el mismo que el del último viaje, ocurriendo exactamente lo mismo cuando regresaba a Nueva York. La sensación de que las “familias” de obra se producían en espacios de tiempo limitados por las idas y venidas, y, que después era imposible volver a conectar con aquel momento precedente, me llevaba a no poder relajar en ningún instante una ingobernada sensación tensa. Quizá mi forma de plantearme el trabajo me lleve a esta constante adislexia sin posibilidad de retorno.

Utilizando directamente la pantalla del ordenador, fui realizando modificaciones hasta alcanzar una imagen que me resultaba plenamente atractiva. La conclusión es que ***Figura descomponiéndose sobre paisaje***, pertenece temporalmente a la serie Doodles por el tratamiento y el uso del color, pero a su vez es una mutación con la series La Guardia Place y Desocupaciones. Una extraña bañista picassiana estirándose y retorciéndose sobre la arena de la playa.



Fuck Picasso.
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Conexiones posibles.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.





Estoy al revés.
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Figura descomponiéndose sobre madeja
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

La magia de la segunda oportunidad.
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Elementos yuxtapuestos I
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Coleccionista de ojos (Versión II).
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Conversaciones en Miami.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Figura-Máscara desocupada sobre trama.
 Serie Doodles. Nueva York, 2008.
 Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Ilusión de encuentro.
 Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Elementos yuxtapuestos II.
 Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



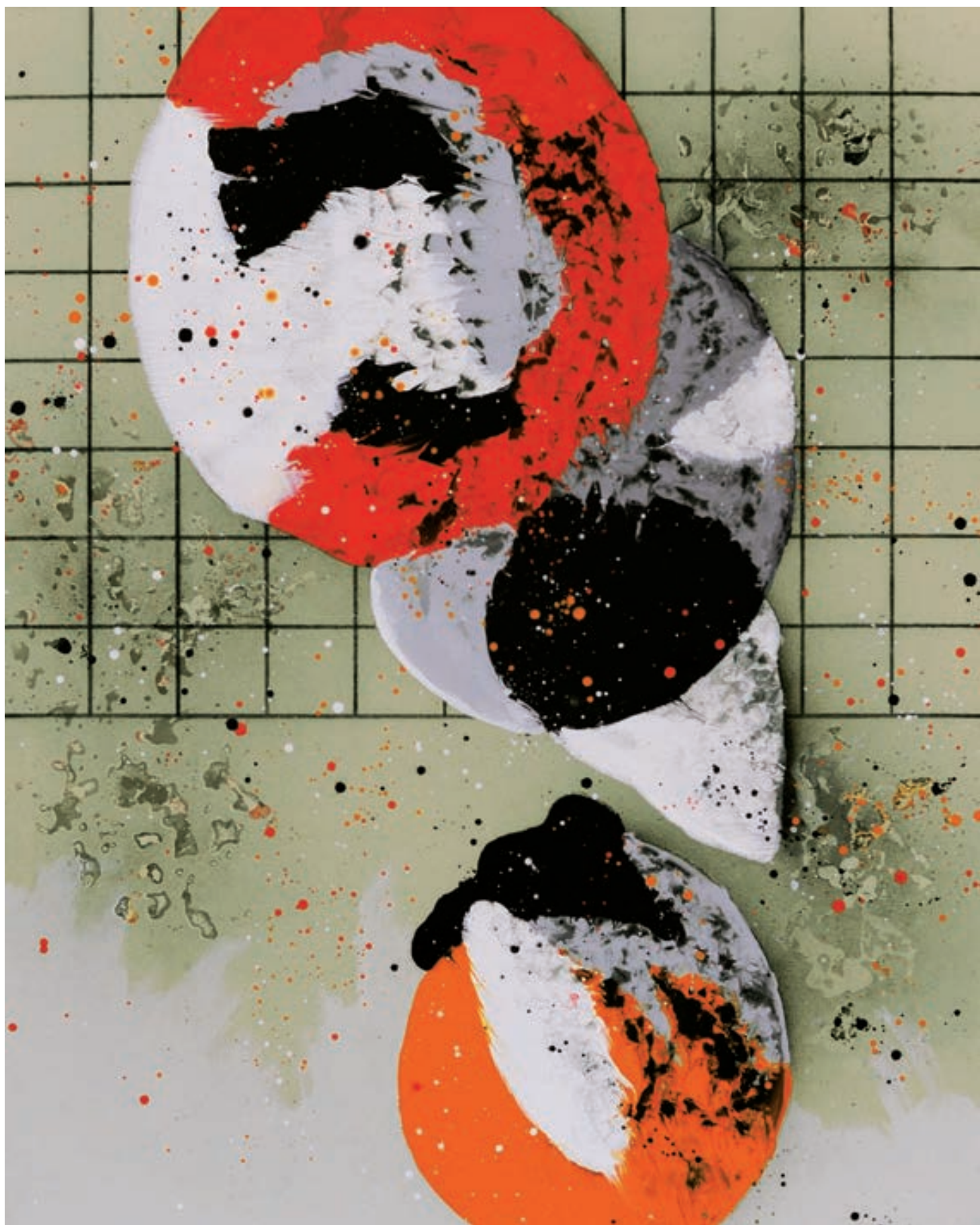
Equilibrio.
Serie Doodles. Nueva York, 2008.
Óleo y grafito sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.



Recordando Kingston.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Elementos formando una figura.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Paisaje con elementos.

Serie La Guardia Place. Nueva York, 2006.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.

(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto).



Máscara y elementos horizontales.

Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.





Tabla de elementos.

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

(Cortesía Galería Cordeiros, Oporto).



Posible figura.

Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

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

POZOS DE LUZ (XXIX)

José Manuel Ciria

Las musas pueden ser los seres más caprichosos de nuestra imaginación.

A los artistas nos zarandean de un lado a otro, dejándonos pensar en alguna ocasión que nosotros tenemos algo que ver con lo que hacemos.

Probablemente los conceptuales más puristas no estarán de acuerdo con tal aseveración. Aunque a decir verdad, si se me pregunta, negaría rotundamente dicha sentencia: Teoría, filosofía, estética, historia, conceptos, pensamiento...

Un día, hace ya bastantes años, estaba con un lapicero haciendo pequeños dibujos en un minúsculo cuaderno. En uno de ellos había una gran “tachadura” y a su lado la silueta de la misma. Por tanto, no había distancia alguna a la hora de pintar, en hacer una mancha y repetir su misma silueta dibujada al lado o en otro lugar de la composición. Por el camino, algunas piezas abstractas y la concluyente *Máscara africana*. En la misma dirección, ¿por qué no repetir una misma mancha o espejearla dentro de un único plano pictórico? De ello tengo varios ejemplos, en Gilgamesh,

Ambos héroes se cruzan o en La Guardia Place, *Busca las siete diferencias* y **Bloody Mary duplicado**. En estos dos últimos casos el diseño de la obra proviene de la elaboración previa de una plantilla. Dicho “registro” nos permite acotar perfectamente el dibujo, al que posteriormente entraremos a pintar repitiendo o intentando repetir idéntico gesto con cada color y cada textura.

Unas pinturas abstractas de raíz y estructura figurativa. *Busca las siete diferencias* y *Bloody Mary duplicado*, son sin duda el momento más inspirado de toda la serie La Guardia Place.



San Sebastián I.
Miami, 2008.
Acrílico y aluminio sobre lienzo. 148 x 278 cm.



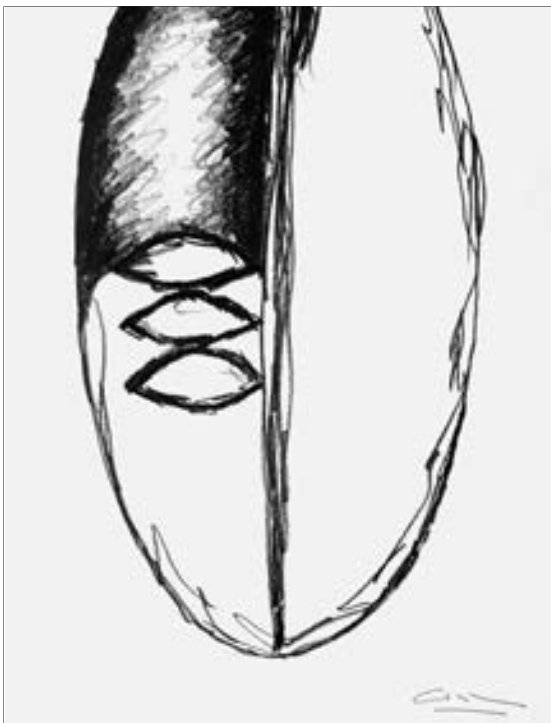


San Sebastián II.
Miami, 2008.
Acrílico y aluminio sobre lienzo. 148 x 284,5 cm.

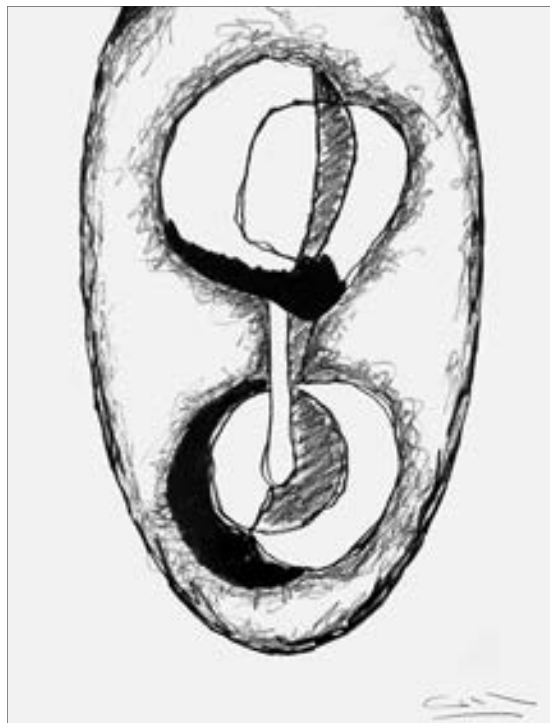




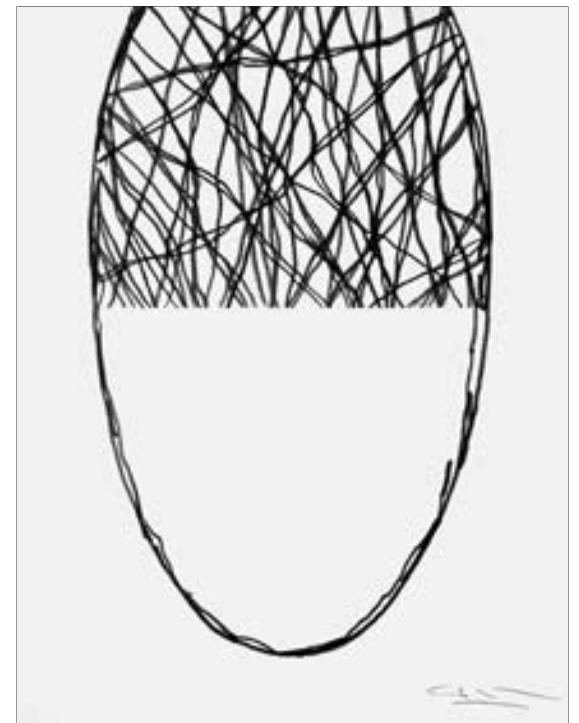
Máscara de encuentros
 Serie Máscaras Schandenmaske. Madrid, 2008.
 Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Máscara experimental.
 Serie Box of Mental States. Nueva York, 2006.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



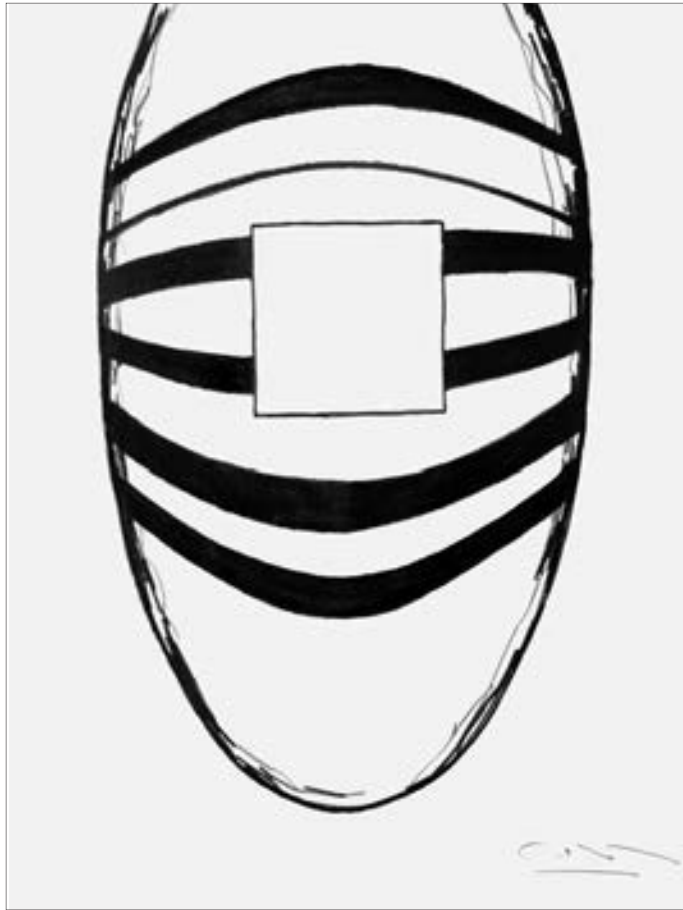
Máscara recordando La Guardia.
 Serie Box of Mental States. Madrid, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Medio rostro madeja.
 Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscara del relámpago.
Serie Máscaras Schandenmaske. Madrid, 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Máscara caprichosa y cuadrado.
Serie Box of Mental States. Santo Domingo, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscara de niebla.
 Serie Máscaras Schandenmaske. Madrid, 2008.
 Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Máscara con líneas adyacentes.
 Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscara con peine.
 Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.





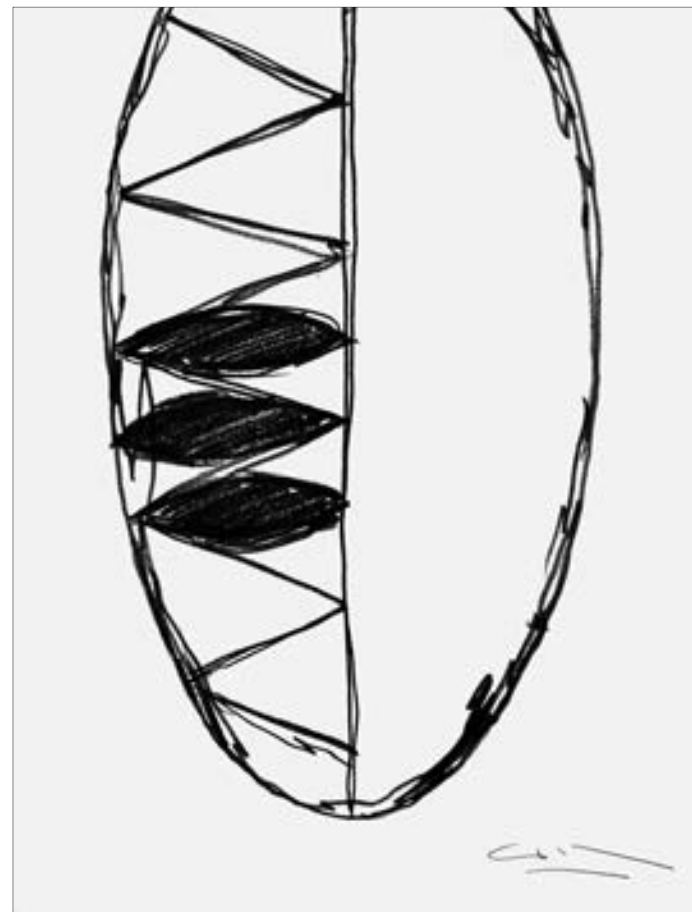
Máscara de milagros.

Serie Máscaras Schandenmaske. Madrid, 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Espejo con paso de cebra.

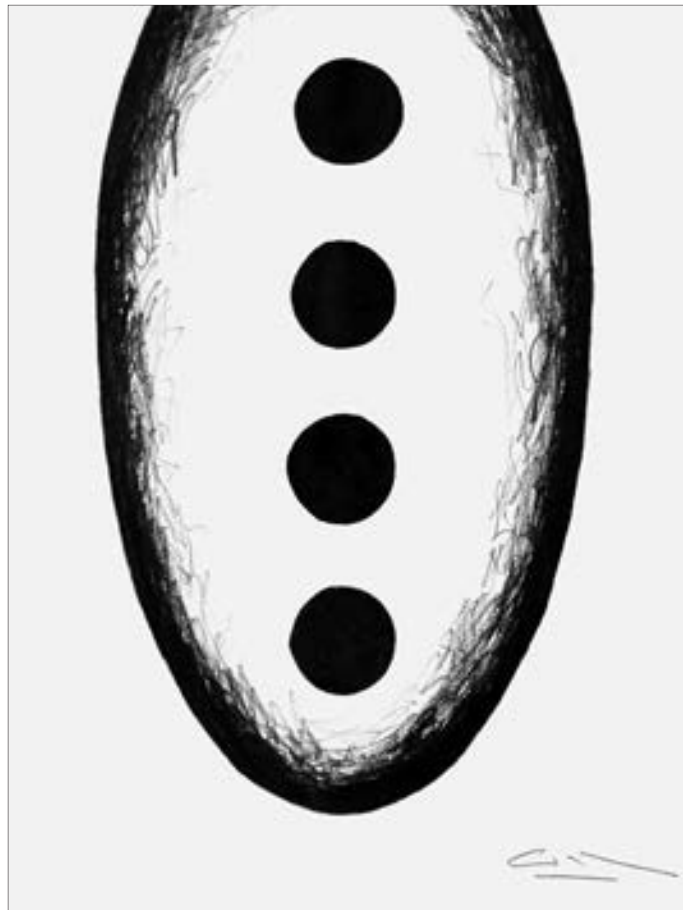
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



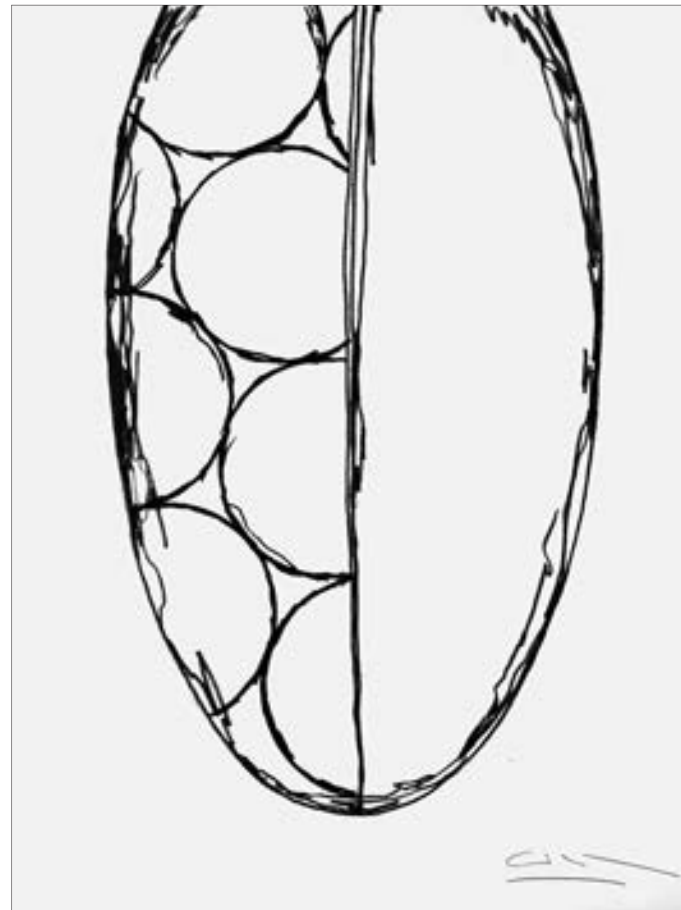
Máscara con tres ojos y tequila.

Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

Máscara Aria.
Serie Máscaras Schandenmaske. Madrid, 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



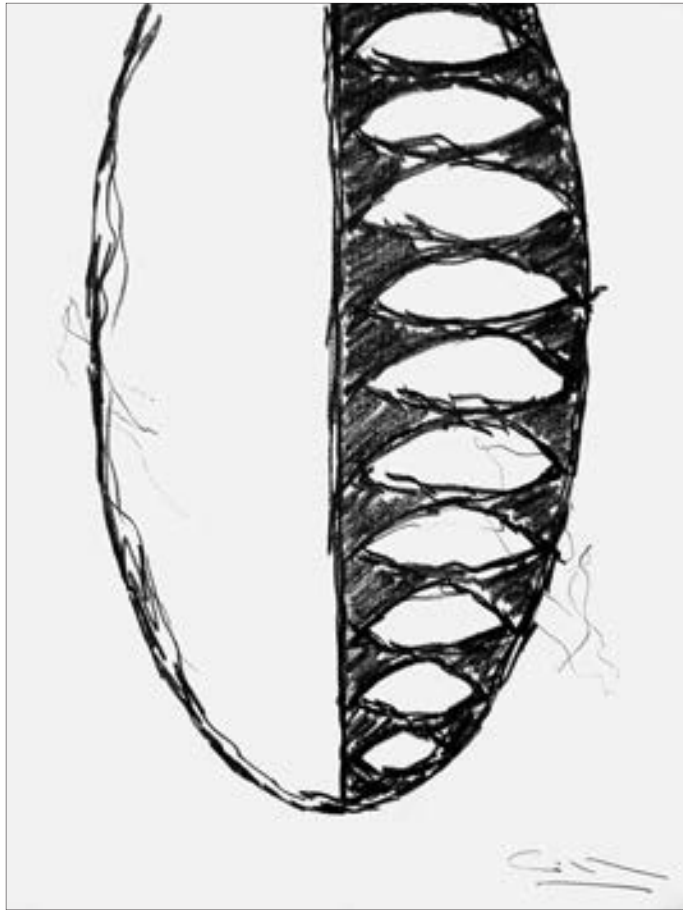
Rostro con puntos verticales.
Serie Box of Mental States. Nueva York, 2006.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



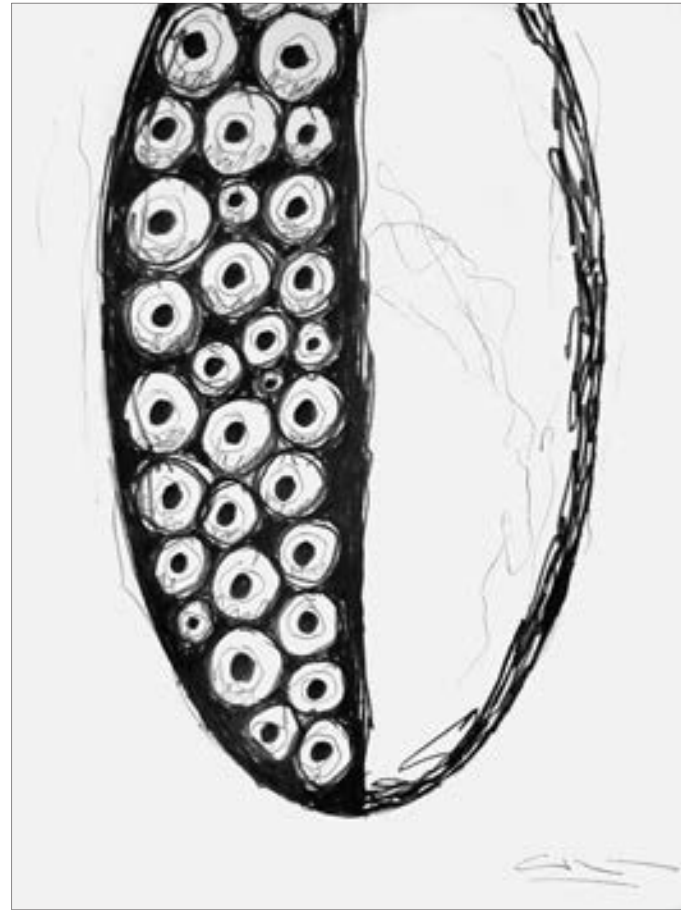
Medio rostro lleno de círculos.
Serie Box of Mental States. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscara para los juegos.
Serie Máscaras Schandenmaske. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Máscara africana.
Serie Box of Mental States. Madrid, 2007.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Cabeza llena de ojos.
Serie Box of Mental States. Nueva York, 2006.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.





Máscara de borrar errores.
Serie Máscaras Schandenmaske. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Máscara de escribir poemas.
Serie Máscaras Schandenmaske. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Pequeña máscara sobre trama geométrica.
Serie Máscaras Schandenmaske. Nueva York, 2009.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



Pequeña máscara sobre barras.
Serie Máscaras Schandenmaske. Nueva York, 2009.
Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.

Desocupación de la Máscara.
Serie Desocupaciones. Madrid, 2008.
Clorocaucho sobre aislante térmico. 200 x 200 cm.



Desocupación de la Máscara.
Serie Box of Mental States. Marbella, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Figura-Máscara desocupada.
Serie Desocupaciones. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Figura-Máscara desocupada.
Serie Box of Mental States. Marbella, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscara cometa.
Serie Desocupaciones. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Máscara cometa.
Serie Box of Mental States. Nueva York, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscara desocupándose en figura.
Serie Desocupaciones. Nueva York, 2008.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Máscara desocupándose en figura.
Serie Box of Mental States. Marbella, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscara partida-desocupada y regleta de colores sobre trama.
Serie Desocupaciones. Madrid, 2008.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Máscara rota.
Serie Box of Mental States. Nueva York, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscara desocupada recordando a Giotto.
Serie Desocupaciones. Nueva York, 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XXX)

José Manuel Ciria

Para escapar aunque fuese temporalmente a la rigidez de la serie La Guardia Place, decidí simplificar la iconografía al mero contorno de una “Máscara”. Un óvalo que contuviera el magma pictórico, ahora liberado de toda traba estructural salvo la conformadora silueta exterior. La serie llevaría el título Schandenmaske (Máscaras burlescas o de castigo, extraído del Alemán). Las obras en la nueva serie se sucedían de forma prolífica. Una noche haciendo un pequeño boceto no conseguía resolver una parte de la máscara, después de intentar varias posibles soluciones, encontraba que en unos dibujos unas zonas resultaban convincentes y otras no. Decidí romper los bosquejos y mezclar los fragmentos que me interesaban. Al depositar los trozos de papel sobre un fondo de cartón, de manera fortuita surgió una imagen mucho más interesante que lo que estaba buscando. De repente había un desplazamiento de las diferentes zonas y los vacíos tenían tanta importancia como las partes dibujadas. Cuidadosamente pegué aquellos cachos de papel. Acababa de comenzar la serie Desocupaciones. Dicho título evidentemente recurre al ideario de la escultura de Jorge Oteiza. ***Máscara desocupada recordando a Giotto***, forma parte de este pequeño grupo de obras. El “aislante térmico” utilizado como soporte había dejado tras de sí un interés por el color aluminico, que habría de manifestarse en diversas obras. Una pintura limpia e inspirada que una vez finalizada me susurró el nombre de Giotto. Inmediatamente entendí el porqué.



Composición con crestas.
Serie Doodles. Madrid, 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XXXI)

José Manuel Ciria

Estaba afanado escudriñando nuevas ideas para la serie Doodles. En el libro *Búsquedas en Nueva York*, volví a fijarme en la obra *Histórica de pelo naranja*. En unos folios, empecé a garabatear unos “monigotes”. Uno de ellos, boca abajo, me resultaba inspirado pero no terminaba de “verlo”. De repente le dibujé los dos triángulos que forman los pechos de la obra antes mencionada. Aquello funcionaba, pero aún no estaba convencido. Sin saber el porqué, continué dibujando otro delta en la supuesta cabeza, y luego otro, y otro. Ya no podían ser “pechos”, por tanto, debían tratarse de “crestas” parecidas a las de un Dravidosaurus. Guardé aquel bosquejo entre mis papeles, tenía que viajar a Madrid a pasar las Navidades y quizá allí podría pintar aquella idea.

En mi taller madrileño tenía preparados una serie de fondos para la serie *El Jardín Perverso*. Saqué mi pequeña carpeta de bocetos y, poco a poco, fui ampliando aquellos dibujos a formatos de dos metros. ***Composición con crestas***, fue una pieza que disfruté mucho en su elaboración. El fondo sucio y grisáceo de la lona plástica, sirve de perfecto contrapunto para los volúmenes y colores al óleo aplicados encima. Hay “algo” en este trabajo que resulta a la vez intencionadamente ácido y hermosamente lúdico.



Tomate y vodka.
Serie Doodles. Madrid, 2008.
Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Sueño desocupado.
Serie Box of Mental States. Nueva York, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Fauces de miradas.
Serie Doodles. Madrid, 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Tres elementos y tres puntos.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



El ojo que llora ante la pintura.
 Serie Doodles. Madrid, 2008.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Máscaras acumuladas.
 Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Máscaras sobre madeja.
 Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Composición con máscaras.
 Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.





Tienda de juguetes.

Serie Doodles. Nueva York, 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



A veces.

Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Organos sin cuerpo I.

Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Organos sin cuerpo II.

Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.

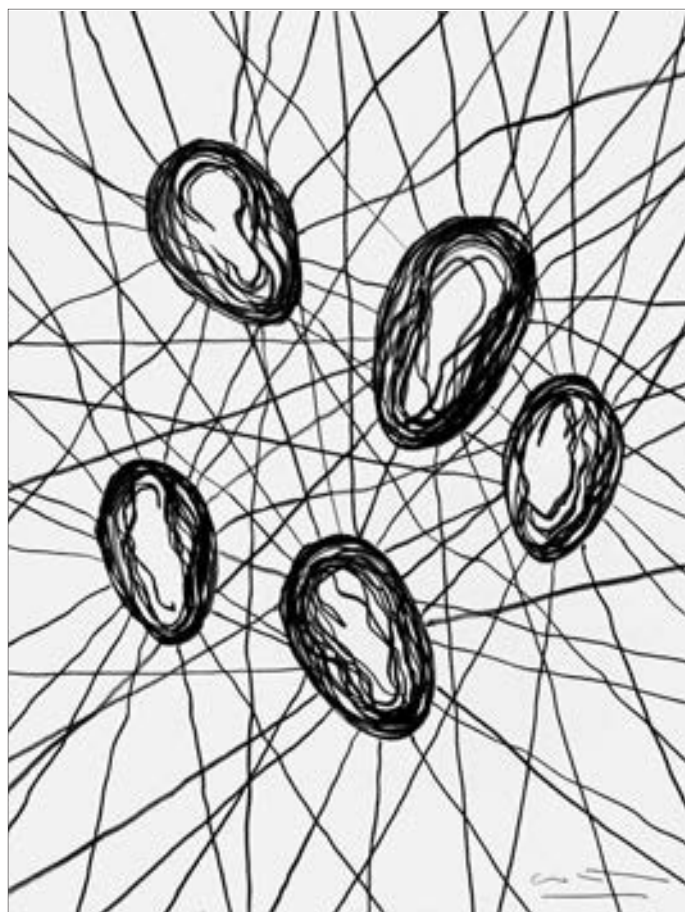
Este es más raro que yo qué sé.
Serie Doodles. Madrid, 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Nuevo árbol.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Cabeza buque boca abajo.
Serie Doodles. Madrid, 2008.
Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.

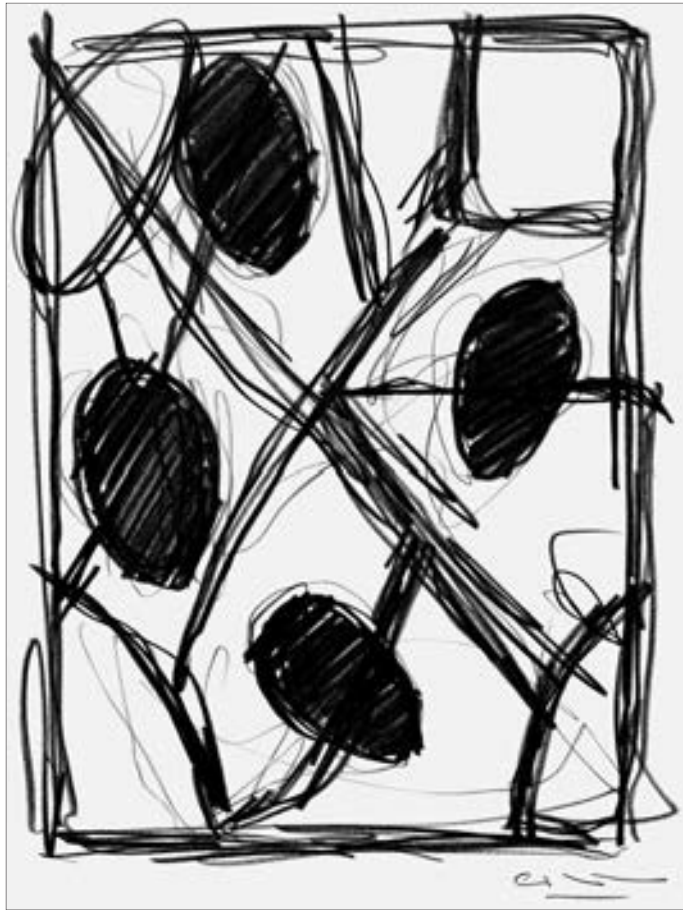


Cruce de pensamientos.
Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Doodle.

Serie Doodles. Madrid, 2008.
Óleo, aluminio y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Cabezas negras sobre libro amarillo.

Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Días de musas.
Serie Doodles. Nueva York, 2009.
Óleo y grafito sobre lienzo. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XXXII)

José Manuel Ciria

Estaba garabateando en un cuaderno, al ir a enmarcar un pequeño detalle hice un doble recuadro. Después quise ampliar aquella imagen, pero no quedaba igual, volví a dibujar un doble recuadro. Interesante. Parecía como si de repente pudiera pintar una especie de marco interior, incluso varios. Al empezar la primera prueba estaba un tanto dubitativo, había pintado varias piezas colocando una trama reticular sobre los fondos por detrás de las figuras. Pinté un damero en arena y aluminio, colocando un doble marco alrededor. La composición resultante fue *Flowers (for MLK)*, en donde recurría a mi antigua forma de hacer manchas abstractas y salpicaduras. Inmediatamente, quise llevar aquel experimento a la serie Doodles. Opté entre diferentes ideas por una figura que resultase poderosa, a continuación dibujé una retícula a carbón enmarcada por el doble recuadro.

Días de Musas, fue pintado en una suerte de delirio hipnótico, en donde no me paraba a ver cómo la obra iba avanzando, sino en una sucesión de sesiones que no dejaban hueco a ningún otro tipo de pensamiento fuera del cuadro. Al levantar la obra y apoyarla sobre la pared, comprendí, que una vez más, habían sido las caprichosas musas las que se hicieron dueñas del escenario, disfrutando mientras elaboraban la composición y utilizando mis manos simplemente para abrir los botes y llenar las brochas de pintura. Un gran monigote.



Figura estereoscópica.
Serie Doodles. Nueva York, 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

POZOS DE LUZ (XXXIII)

José Manuel Ciria

Mi buen amigo Agostinho, me había comentado que la Suite Divertimentos Appeleanos abría toda una nueva senda de exploración. Desatendí su observación. Dos años más tarde aquellas figuras empezaron a llamarme la atención. Jugando con un lapicero entre mis dedos, dibujé unos cuantos “monigotes” directamente relacionados con aquella minúscula Suite (únicamente tres obras pintadas para regodeo de mis hijos). Directamente pensé en Miró mientras olvidaba a Appel. Las posibilidades ciertamente eran manifiestas: hibridismos con la serie Desocupaciones, utilización de los fondos de la serie El Jardín Perverso ahora en su cuarta fase, utilización de ciertos componentes geométricos de la nueva serie Memoria Abstracta... La serie Doodles había comenzado a andar. **Figura estereoscópica** es un ejemplo lucido de dicho grupo de trabajo.

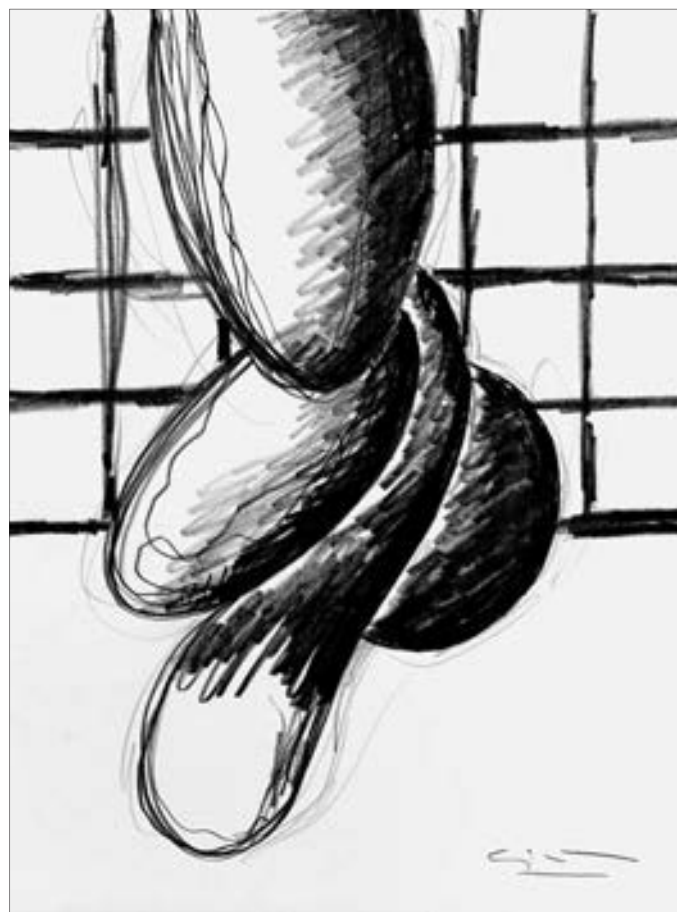
Contrariamente a lo habitual, buscaba una pintura nítida y de colores limpios. De manera fulminante el bullicioso color naranja, después de las Máscaras Schandenmaske, había conseguido instalarse entre mis preferencias. Por tanto, un color arena neutro de fondo, un marco ancho de aluminio, un lacerante marco cuadrado negro en su interior y, una supuesta figura cuya cabeza está separada del cuerpo saltándonos encima. Al día siguiente a terminarla, la dí la vuelta y la coloqué de cara a la pared, había que seguir pintando. Saltarnos encima ¿para darnos un abrazo? o quizá, clavar-nos un cuchillo. Mundo complejo y turbio el nuestro, en el que desconocemos la intención de una figura pintada en un cuadro. CoBRA buscaba la esperanza. Miró la magia de la ingenuidad. Hoy día, ¿sirve para algo pintar un monigote?



Posible figura sobre trama roja.
 Serie Doodles. Madrid, 2008.
 Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.



Posible figura sobre trama.
 Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.



Volúmenes para una figura.
 Serie Nux Fulguris. Miami, 2008.
 Grafito sobre papel. 35,4 x 26,4 cm.





Imagen hipnótica.
Serie Doodles. Nueva York, 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



Hemos salido de casa o estamos de vuelta?
Serie Doodles. Nueva York, 2009.
Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



José Manuel CIRIA

Manchester, 1960

Exposiciones individuales

2010

- Museo de Arte Moderno (MAMMOK), Medellín (Colombia).

2009

- Museo del Canal Interoceánico, Panamá (Panamá).
- 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.
- 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 (Estados Unidos).

1996

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

1995

- Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
- ARCO ´95. Galería Adriana Schmidt, Madrid.
- NICAF ´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

2009

- “I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.” Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit (Estados Unidos).
- “Puro Arte”. Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.
- ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.
- “Calle Mayor”. Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.

2008

- ARCO ´08. 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).
- “HORIZONTES”. III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.
- “Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea”. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

2007

- SCOPE New York ´07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
- ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
- “Aspace”. Galería Fernando Silió, Santander.
- “Pintura Española y Portuguesa”. Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
- ART CHICAGO ´07. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
- ART DC ´07. Annta Gallery, Washington DC (Estados Unidos).
- “Entre Arte II” Palacio Revillagigedo Centro Cultural Cajastur, Gijón.
- Galería Pedro Peña, Marbella.
- “Arte y salud”. Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).
- TIAF ´07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

2006

- ARCO ´06. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.
- ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.
- "Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS". Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
- "Aena Arte – Obra sobre papel". Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.
- PAVILLION ´06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
- Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).
- SCOPE Hamptons ´06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
- Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
- “Arte para Espacios Sagrados”. Fundación Carlos De Amberes, Madrid.
- ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- “33 Artists. Spanish Prints”. Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).
- ART.FAIR COLOGNE ´06. Galería Begoña Malone. Colonia (Alemania).

- TIAF´06. Galería Begoña Malone. Toronto (Canadá).
- “Estampas de la Caligrafía Nacional”. Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.
- “Pintura Española y Portuguesa”. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
- “Solo papel”. Galería Begoña Malone, Madrid.
- “Reconocimientos. Colección Miguel Logroño”. Mercado del Este, Museo de Bellas Artes de Santander y Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Galería Benlliure, Valencia.
- Galería Prova do Artista, Lisboa (Portugal).
- Galería Christopher Cutts, Toronto (Canada).

2005

- ARCO´05. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
- "Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo Provincial, Ciudad Real.
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Berlín (Alemania).
- "Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Albacete.
- FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
- "De lo grande a lo pequeño, a lo grande". Fondos de la Colección de Arte de la Fundación Colegio del Rey. Forum des Arts & de la Culture, Talence (Francia).
- "Obra sobre papel". Galería Benlliure, Valencia.
- "Fotografía". Galería Estiarte, Madrid.
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Nueva York (Estados Unidos).
- "Red". Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
- Galería Nueve, Valencia.
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Roma (Italia).
- "Abstract". Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
- VALENCIA-ART´05. Galería Estiarte y Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Valencia.
- "Visiones y sugerencias". Ayuntamiento de Sitges.
- CONTEST ART 8. Galería Bennot, Ostende (Bélgica).
- ESTAMPA´05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
- LINEART´05. Galería Benoot, Gante (Bélgica).
- "Abstract". Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
- "Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Viena (Austria).
- “Naturalezas del Presente”. Museo Vostell Malpartida, Cáceres.

2004

- ARCO´04. Galería Moisés Pérez de 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, Bogota. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
- TORONTO ART FAIR´04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada)
- "Fashion Art". Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (Méjico).
- "Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler". Sala Amós Salvador, Logroño.
- "All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
- ART FRANKFURT´04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Metta, Madrid.
- KIAF´04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
- ESTAMPA´04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- "Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Santa Cruz, Toledo.

2003

- ARCO´03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
- ART CHICAGO´03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).
- "X Premios Nacionales de grabado 1992-2002". Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
- "Pinacoteca Iberdrola-UEX". Rectorado de la Universidad de Extremadura, Cáceres.
- "En construcción – Fondos de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz". Palacio Montehermoso, Vitoria.
- "III Trienal de Arte Gráfico". Museo de la Ciudad, Madrid.
- "La cuerda de hilo". Galerie im Hof der Backfabrik, Berlín (Alemania).
- "Fusión". AT Kearney, Madrid.
- "Itinerario". Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
- Galería Estiarte, Madrid.
- "Fashion Art". Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina).
- "Fashion Art". Museo Audiovisual, Montevideo (Uruguay).
- “Arte-Santander´03”. Galería Fernando Silió, Santander.
- Galería Pedro Peña, Marbella.
- Galería Metta, Madrid.
- "AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Bellas Artes, Santander.
- Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
- ESTAMPA´03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- "Fashion Art". Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).

2002

- ARCO´02. Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Salvador Díaz, Madrid.
- "Km. 0". Kulturbrauerei, Berlín (Alemania).
- "AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
- Galería Estiarte, Madrid.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- ART BRUSSELS´02. Galería Bastien, Bruselas (Bélgica).

- “Markers II”. EAM. The International Artist´ Museum, Kassel (Alemania).
- FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
- “Beau Geste”. Michael Dunev Art Projects, Gerona.
- Galería Corona (Casa de Arte), Hildrizhausen (Alemania).
- Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
- Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
- “Moderne Schilderkunst”. Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
- “Markers II”. APEX-METRO. The International Artist´ Museum, Edimburgo (Inglaterra).
- Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
- “Copyright”. Galería Metta, Madrid.
- FIAC´02. Galería Metta, París (Francia).
- "III Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.
- “Matriz / Estampa”. Colección de Arte Gráfico Contemporáneo Fundación BBVA. Sala de Exposiciones de la Fundación BBVA, Madrid.
- ESTAMPA´02. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- ARTE LISBOA. Galería Bores & Mallo y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).

2001

- ARCO´01. Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
- Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- Galería Estiarte, Madrid.
- FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
- “La Noche. Arte español 1984-2001”. Museo Esteban Vicente, Segovia.
- “Arte y Arquitectura”. Exposición itinerante: Centro de Arte Dasto, Oviedo. Centro de Arte Casa Duró, Mieres y Museo Barjola, Gijón.
- Itinerante Salón de Otoño de Plasencia. Caja de Extremadura. Museo de la Ciudad, Madrid, Sevilla, Badajoz y Lisboa.
- “Veinte Años Después”. Palazzo de Monserrato, Roma (Italia).
- “Propios y Extraños”. Galería Marlborough, Madrid.
- "Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". Circulo de Bellas Artes, Madrid.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- ESTAMPA´01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid.
- “Nostalgia y Encuentro de Roma”. Asamblea de Extremadura, Mérida.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- PORTO ARTE. Galería Antonio Prates, Oporto (Portugal).
- ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates y Galería Bores & Mallo, Lisboa (Portugal).
- “Esencias”. Sala Kubo. Kutxaespacio del Arte, San Sebastián.
- “Print Makings by Spanish Artists”. Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran (Irán).

2000

- ARCO´00. Galería Salvador Díaz y Galería Bores & Mallo, Madrid.
- ST´ART 2000. Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
- "Salón de Otoño de Pintura - Caja de Extremadura". Exposición itinerante por Extremadura.
- Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- "Lenguajes con futuro". Museo Manuel Teixeira Gomes, Portimão (Portugal).
- HAF´00. Galería Wind, La Haya (Holanda).
- "Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección BBVA. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
- "Colección de Arte Fundación Colegio del Rey". Capilla del Oidor, Alcalá de Henares.

- "Maestros Contemporáneos". Blue Hill Cultural Center, Nueva York (Estados Unidos).
- "Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección BBVA. Museo de la Pasión, Valladolid.
- ESTAMPA´00. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
- FAC´00. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- "Multigrafías". Galería Dasto, Oviedo.

1999

- ARCO´99. Galería Salvador Díaz, Madrid.
- "Gráfica Contemporánea". Galería Lekune, Pamplona.
- Galería Estiarte, Madrid
- ART BRUSSELS´99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica).
- IV Bienal Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos 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

2008/09

- Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2002

- Premio Nacional de Grabado Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGECE), 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.

Colecciones y Museos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.

Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).

Albertina Museum, Viena (Austria).

Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.

Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.

Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).

Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.

Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.

Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.

Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).

Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.

Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).

Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.

Calcografía Nacional, Madrid.

Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).

Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).

Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.

Academia Española, Roma (Italia).

Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.

Colección ADT, Madrid.

Colección AENA, Alicante.

Colección Arte y Patrimonio, Madrid.

Colección Ayuntamiento Ceutí, Murcia.

Colección Ayuntamiento de Alcoi, Alicante.

Colección Ayuntamiento de Azuqueca, Guadalajara.

Colección Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria.

Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.

Colección 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.

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.

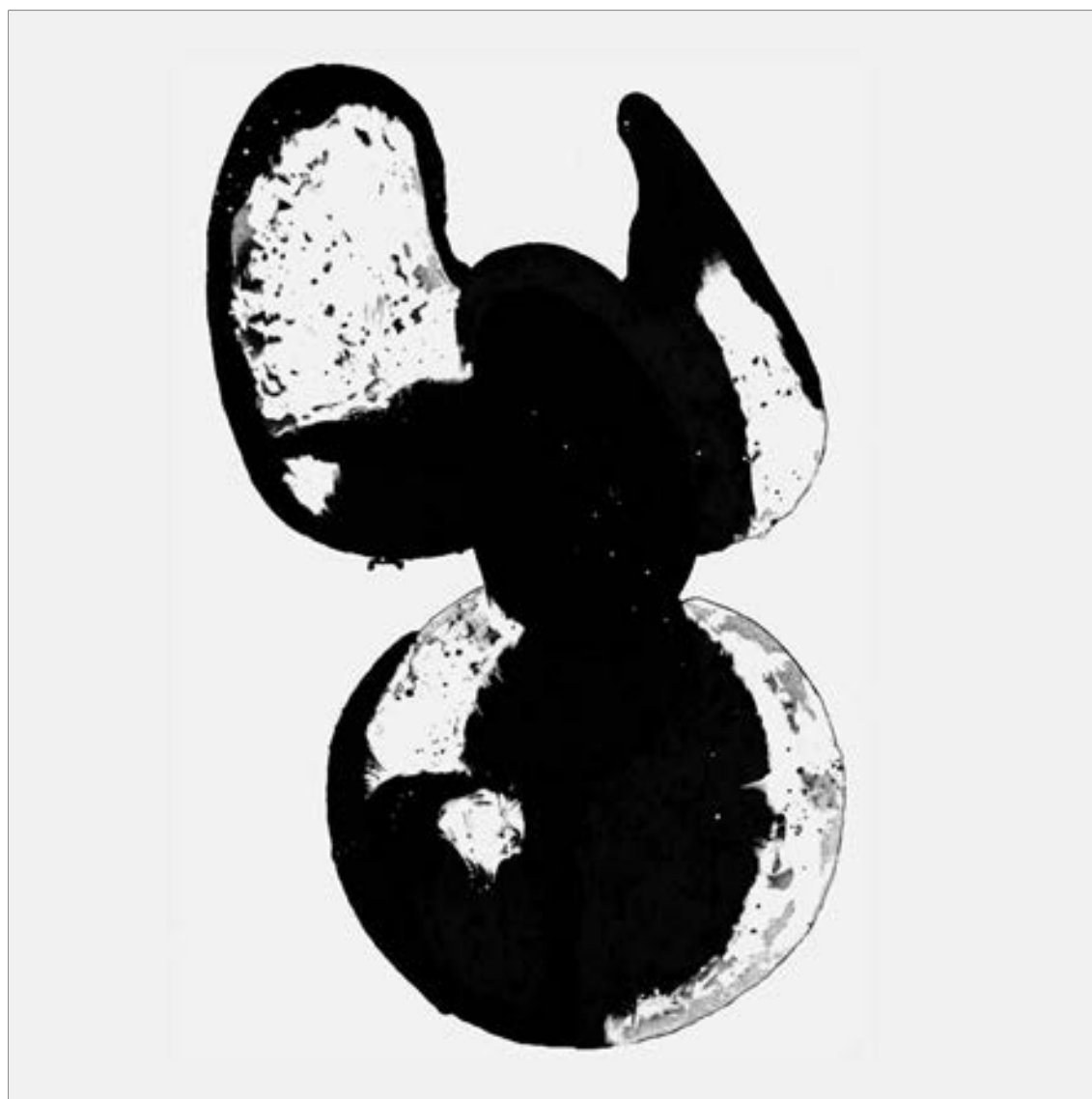
Fundación Telefónica, Madrid.

Junta de Castilla-León, Valladolid.

Museo Municipal de Alcorcón, Madrid.

Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).

Universidad de Extremadura, Cáceres.



Cabeza buque boca abajo.
Serie Doodles. Nueva York, 2009.
Revelador sobre papel fotográfico.
(*Pendiente de edición*).

Ciria. The painting's skin

Carlos Delgado

Alas duras y alas maduras (For better and worst) reunites a selection of paintings done by José Manuel Ciria throughout the years 2008 and 2009. This period of exceptional creativity agrees with the itinerant of a great exhibition in Latin America, showing his works at the Museum of Modern Art in Santo Domingo, the National Gallery of Jamaica, the Museum of Modern Art from El Salvador, which will culminate at the beginning of 2010 after its presentation at the Anthropological and Contemporary Museum of Art at Guayaquil, and the Museum of Contemporary Art of Santiago from Chile, and at the Modern Art of Medellín.

In his last works, the artist puts to the extreme, the dialectic between abstraction and figuration, the formalism of the drawing and the expressiveness of the stain, between the idea of the matter and the idea of the emptiness. These are only some of the keys of his last investigations in New York, in which Ciria consolidates, as Donald Kuspit, the american art critic, recently wrote: “an absolute dominion of his means of expression and his tools, the painting, and the modernist vocabulary of abstraction, gestural o geometric”¹.

If Ciria has systematically worked his work like a singular cartography that expresses the creative incidence of his stays at different places in the world (Paris, Rome, Tel Aviv or Moscow), it is certain that perhaps it is in New York where this constant exploration has become more complex, getting to undermine many of the fundamental concepts of his plastic of the Nineties: on one hand, it is in this city where he meticulously prepares a progressive cooling of the sign expressiveness of his previous work. This idea considers a critical concept of starting linked to the conception of the drawing like basic formal structure on which the pictorial image rests. From this first solution, stain, ever free and expansive, will be modulated by the architecture of a line that will end up creating specific meanings. Thus, the drawing will maintain in a first indelible moment the stigma of its origin: figures, torso and faces will concentrate the development of the stain to turn it into the eruptive skin of his first important series in New York, titled “Post-Supremática”, that shows hieratic and compartmentalized bodies. But soon these same bodies will alter the descriptive morphology to open themselves towards iconographies that, still maintaining certain biomorphic character, will detach themselves from the physical dimension.

All this occurs, from 2006, in his large and complex series “La Guardia Place”, where the artist will propose the new dynamics from which three families will arise: figurative paintings next to totally abstract pieces while compositions that we do not know clearly in what field we should place. Again, the linear formalism will be the unique means that owns the iconographic motif against the threat of its disappearance: if the drawing does not exist, the stain would expand in a risky process that would possibly have much to do with the abstract production of Ciria of the Nineties. However, we do not have to understand this drawing like a mere limit for the stain: the line becomes an structural and compositional tool of the image, defines new subjects and, in addition, opens the possibility of the regulation and the modular repetition of the motif.

Within the thematic and formal explorations of “La Guardia Place”, the subject of the mask directly was enunciated in works like *Máscara y tres elementos*, *Cabeza Máscara y Máscara Africana*, all of 2007. Nevertheless, within the sum of these series, we evaluate like a true hinge towards the following series, two pieces done in March of 2008: *Bloody Mary duplicado* and *Cabeza sobre fondo verde*. In both works the dimension of *disegno*, so complex and varied in the series “La Guardia Place”, has been reduced to the configuration of a simple oval structure. But it will mainly be the color and its contrasting character what determines the originality of both pieces: thus, the green, orange and rose shades, if not at all usual in the production of the artist, will acquire progressive prominence; new chromatic dimensions that will mark the footpath towards the development of his new creations that belong to the series “Schandenmaske (burlesque Masks)”.

In front of the strict formal control that demanded the complex linear modulation of his series “La Guardia Place”, the artist locates the creative axis in this new family in another dimension: the management of the color in a simple and repetitive structure as is the one that closes the contour of the mask. But in “Schandenmaske” the color detaches itself from the conscious repression and rambles from side to side, causing the accidents to be the protagonists. When fluctuating this way, the chromatic element folds and twists, opens new ways and sometimes imposes its own expansive limit.

The interest of this action is double; on one hand, to enhance the semantic ambiguity of his work, in line with the artist's work in New York and, on the other, to exceed the gestural expressionist poetry without breaking one of its elementary codes: the *planitud* (flatness). This sense of apparent purity like a modern key, defended by Greenberg's formalism² (shattered by the answers of Steinberg, Mitchell or Mary Kelly) is not recovered by Ciria like a simple modernity icon. For the artist, the act to emphasize the *planitud* has a symbolic meaning: the mask is a too heavy curtain as to allow to see behind. The contemplation of these works implies a constant doubt because it never allows the decoding of what lies behind. It exhibits, it puts in scene the mask to hide the face, and more than a veil it is an insurmountable wall.

If for Mitchell "to see painting is to see touch, see the artist's hand gestures"³, a complex knotting between the optical and tactile, Ciria chooses to neutralize the effects of tangible sensitivity. That one *carnalidad* that Berger granted to pictorial means, in the work of Ciria is pure illusion, a mirage that disappears when we get near his works: there is no volume, neither passable spaces nor footprints of his action. The masks, more than floating on a certain space, are imprisoned in it; they are a violent parenthesis tattooed on the skin of the support. There isn't space or solid foundation for its location, and the mask only folds over its own existence.

In a parallelism to the development of "La Guardia Place", and preceding therefore the beginning of the series of "Schandenmaske"⁴ works, Ciria begins to elaborate a series of drawings with its complexity very simplified to define its transit like a simple oval. Undressed of rhetoric ornamental, precise, full of intensity and retained complexity, in his drawings he looks for the immediate exposure of the intuition and, at the same time, he pursues a unique image, of obsessive and repetitive coming back, the mask, under a constant process of disarticulation and re-articulation. But for its constitution as such figure, the artist opens empty spaces that define the inner reality of the figure, as if it only wanted to deny the function to hide and it could only reveal its linear relation with the space. With his paintings of same subjects, Ciria assumes the specificity of the linear structure in all his implications, including the most extreme, that is to say, to introduce the nothing⁵.

His progressive interest in the destabilization of the logic of the oval module, will be the reason for him to begin to draw from another order, that is to say, through an incessant relational linking that feeds from the dialogue between the form and the emptiness, where this last one now

acquires an active component. The new images will arise from such formative necessity and with argumental volition around the idea of founding a new core from the parts different connections. In this thought, the idea to fight in favor of the space is outlined and to complete it, the artist is going to evaluate the line, traditional staging of the limit of a body, in relation to what it exceeds its own definition. The formal way undertaken by Ciria in his *vacated* drawings exhibits signs that articulate plastic rhythms, but without concrete references. What determines the meaning of these works is not already the original mask, but the spatial compartmentalized spread that, in their dialogue between matter and space, clarify the condition of their structure.

His following pictorial series "Desocupaciones" inherits this investigation in which he continues dividing the figure in two possibilities, emptiness and matter, that always conserve an intimate friction. However, against the laws of the measurable -the line- that his "vacated" drawings denoted, the qualitative factor -the color- is the element that dictates the expressiveness and the logic of these works.

The chromatic arrangement of red, oranges, whites and blacks of a piece as *Máscara desocupándose en figura* (2008) is overwhelming, to the point that the sensuality of the color hides the structural character of its design. It is an iconography that comes from the idea of the mask, but with the same urgency dives in the concept of emptiness. Since the subjects do not illustrate any action, the key to understand the nature of its presence is implicit in the expression "desocupación" (vacancy) that appears constantly in the titles of these pieces: to leave a place free of obstacles or to remove what there is inside are the first meanings of this term. Ciria, in these works, eliminates the obstacle of the reference from the dissection of the interior of the form, where also exists, among others elements, the absence of tangible matter. When imposing both actions, he manages to definitively transform the subject -it is ossified in the series "Post-supremática", disarranged in "La Guardia Place", hidden behind a false identity in "Schandenmaske" -in pure plastic language. The subject is not the departing point of the image, now the language has occupied its place.

Ciria is an artist who always has looked for "the autonomy of the plastic in the constitution of the work of visual art"⁶ and that, at the same time, has played with the *impurity* of the memory; for that reason it is not strange that the results of some of his "desocupaciones" show coordinates or basic alignments that the own artist discovers next to previous plastic creations⁷. *Máscara desocupada recordando a Giotto* (2009) reveals that, over other elements -of content or symbolic- the reason that determines

the formation of the plastic elements is exclusively compositional, required by the formation of a specific image. In a project developed during a stay in Rome in 1995, that he titled “El tiempo detenido” (The frozen time), Ciria decided to dissect the enacting dynamics of the works of Giotto and Ucello. At that time, our artist disconnected the resources of the figurative contextual and worked with the stain in a complex search of notional displacements. Without subordination to works of both artists, Ciria solved his painting from a subjectivity oriented towards independent plastic results. However, in *Máscara desocupada recordando a Giotto* the search has been replaced by the encounter: the resolution of vacancy has as a result a visual *dispositio* next to the abstract translation that the own Ciria did of Giotto’s paintings..

Very close to the plastic conception that we are describing it f *Figura-Máscara desocupada sobre trama* (2008). Arranged in a centralized form on a type of transparent cage, the iconographic motif tries to cling to a space that is no longer unitary, but a totalized multiple modular. This mechanism, opposed to the free registry of the stain, formed a central part of his abstract poetry during the Nineties. Already then, before the certainty that, structurally, the reticule only can be repeated⁸, Ciria chose to assume such axiom as departing point for the invention: the ordered and regularized similarity were the place for a polymorphous scene. Said paradox was accessible from the unexpected territory of the deviation that grants the interrelation of the geometry’s with “the knowledge of <<mistake>> and, later, of <<injury>>”⁹, as well as with the free, plural and unstable character of the stain. Nevertheless, the formalist interest that Ciria develops in these images allows him to establish a rigorous, restrictive reticule that will not be altered by the sensitivity of the injury

A similar geometric organization constitutes, in fact, the base for other pieces conceptually close, as it happens in the exceptional *Máscara partida-desocupada y regleta de colores sobre trama* (2008). Here, the one variation comes determined by the displacement from the reticular to the upper part of the composition, in a similar disposition to the one he already used in *Habitación de juegos* (2007), one of the most enigmatic and suggestive pieces, in spite of its apparent narrative character, of the suite *Winter Paintings*. In any case, the invigoration of the Ciria’s present plastic investigation of is going to come determined by the solidification of the geometric structure (made flexible and only organically modulated in *Figura desocupándose sobre madeja* (2008); on the contrary, the variable dynamics of the iconographical structure that raises over it and opens itself to a multiple inventory.

In *Fuck Picasso* (2008), Ciria assumes the deviation of the paradigmatic square through the juxtaposition of parallel bands of bi-chromo rhythm. But again, the icon that is not conscious of the limits of the bands, that is to say, does not restrain its disposition to adapt to the compartments of the base. However, the last experimentations of the artist, of which we will speak later, recover the essential compartmental function of the geometric acting like a picture within the picture, submitting the disposition of the stain to its conditioning

The evolution of Ciria’s work cannot be reduced to a linear distance. Time and time again, “the different series from Ciria retake the same subjects and aesthetic worries. Subjects and instruments are combined in different ways throughout his active years”¹⁰. The tense dialogue between order and stain that characterized his work of the Nineties returns to reshape itself under new models. But, in a more disquieting way, some of the iconographies which were keys of previous series are rescued now to demonstrate their potential semantic virtuality when they are integrated in a new visual system; in this way, the undulating forms of the piece of “La Guardia Place”, *Hermanos* (2008), arranged over shining base of thermal insulator, now they are rescued (although not literally) to rest on a modular rate in the recent *Posible figura sobre trama geométrica* (2008). The interest of the artist to repeat a certain visual motif serves to question the possibility of a sole reading and reveals once more the high complexity of its syntax; the repetition in Ciria’s work is, therefore, in a positive or creative sense: one first matrix, when returning to appear again in another work, does not conserve what denies, but affirms what changes, its novelty, that always it is essentially semantic.

But this modular experimental root, that r was the base of his series “Schandenmaske”, yields in his recent work in favor of an iconographic freedom that does not adapt to any authoritarian order. In this way, *Figura casual I*, *Figura casual II* y *Posible figura sobre trama roja*, all of 2008, present similar iconographies but do not outline any object of repeated constriction. Now a new type of figure opens close to the idea of a children’s rag doll, that Ciria had partially developed in the suite *Divertimentos Appeleanos*, of 2006, energetic crossing of the temperature Cobra and the Miró’s naivety. However, while those pieces ironically resemble the finger painting of the kindergarten, in the ones which we are commenting now the connotations of playful and technical naivety has disappeared.

In *Doodle* (2008), the body is an eccentric broken machine, personage whose overgrown oval head determines the proportions and synthesizes of the rest of its members. Such distortions, that seem a revision of the dismemberment of the Art Brut, contrast nevertheless with the refinement of the work. Again, Ciria raises a crossing of temperatures that searches not to fall into any unifying discursive category : the banal and naïve aspect of the icon seems to be disconnected from the rigor of the visual construction, the rigorous compositional organization and the audacious chromatic distribution. The result is a fascinating image, equipped with a hypnotic energy, where the smothered violence of the deformed and fragmentary is superposed to the oppression of the reticular device. However, such superposition is only a deceit. The *planitud* of the image and the confusion of the planes that constitute the back (the red rectangle, the reticule and the silver-plated field, what special hierarchy they have between them or in respect to the figure?) they raise a confusion that, really, is fusion or interference of all the plastic elements in a same plane. The possibility of the visual, significant and clear dissection with respect to the figure and the background is another one of the visual conventions that Ciria tries to demolish in this great piece. In fact, it is perverse to cage to this rag doll in a regulating order, like is also to violate the geometric rate with the inclusion of a free body that is spilled. Perhaps, the space where these figures can be conscious of the space that surrounds them is in the open drift of the garden.

For Ciria, the metaphor of the garden conceptualize one of his important subjects, at least during his work of the Nineties and under his conceptual system of work *Abstracción Deconstructiva Automática*; we mean the techniques of controlled chance, where the hand of the creator stops being reflected by metonymy in the sstain and imposed his own expansive limit. One of his multiple forms of application will be determined by the use as a base of those canvases that covered the floor of his studio during the accomplishment of other pieces. The chance arises then like random mechanism, like remains that travel free towards a surface prepared in the ground and becomes the departing point of a later elaboration.

The support stepped on and stained by the echo of the artistic exercise is recycled and valued by its expressive immediacy but, mainly, to exemplify the essence of the found object and owner of a memory, in this case, extraordinarily attached to the own artist. In this way, the archaic memory of rhythms, frequencies and flows, masses and colors, is the reflection of a pulse that the painter values as deserving of being investigated. The Instinctive and the reasoned had been present, in a dialogue of variable intensity, throughout all his trajectory. The recent integration of these

“casual eloquent incidents”¹¹ not only assumes the memory of the base, but the memory of the artist’s own trajectory, who already between 1995 and 1996, painted “El jardín perverso I” and in 2003 “El jardín perverso II”, suites pertaining to the series “Máscaras de la mirada”, from this same approach.

If in certain pieces, as already commented on *Posible figura sobre trama roja*, Ciria imposes a reticular mesh between the icon and “garden”, the usual is a more direct relation between the two registries. In *Cabeza buque boca abajo* (2008), the memory of the support owns its own geometric echo, now less formalist and touched by the fainting and tremor ideas. On the other hand, the intense load of narrative that the title implies, as well as the centralized monumental character of the iconic form, makes think us about traditional figurative devices; however, the reverse of the motif now upside down, perverts the principles of the perception. The disappearance of normality, of the physically natural questions its essence as an iconographic subject and converts it in an abstract structure with the only function to be image,. As it happened in the works of Baselitz, this effect entails to strip the form of its primitive semantic registry and forces, it to stop being a registered legible figure within a composition and, so turns to be a composition itself,

This reflection on the formal problems of the painting, the limits between the abstraction and the figuration, as well as the intensity of the reversion shows with brilliance in *Composición con crestas* (2008), where *inventio* (iconography) is already referred in the title like pure *dispositio* (plastic composition); in this way, the artist makes disappear the narrative perceptive determining factor, and he only refers directly to what is inevitably recognizable, a haughty profile of aggressive and animalistic connotations.

This same totemic and primitive character, that has been introduced throughout the different stages of Ciria in New York, reaches strange expressive levels in which perhaps one of the key pieces of his last investigation is: *El ojo que llora ante la pintura* (2008). Again, the narrative component, in addition now dramatic, prevails initially before our reading; the imposing presence of the figure, between disarticulated doll and wild monster, next to certain compositions of Karl Appel, offers its pain to the spectator. There isn’t an inverted subversion, but a expressive frontload that apparently leaves little space to the ambiguity. In spite of not being a descriptive figure, the logical presence of the black oval surrounded by a red outline that flows in three winding bands, approximates us irremediably to the weeping idea, of bleeding pain generated by the glance. Painting that cries for which painting? Possibly,

for what it represents: persistent with the specificity of means, solid technique and, conceptually displaced off the center of the map that starts from the present biennialism and the digitalization of the glance. Perhaps their only destiny is to add itself to that painting that “has left almost everything: the canvas, the frame, the wall, the sorts...”¹² and that apostatizes of its own condition in favor of a constant hybridization with other disciplines; that new painting that enriches itself by becoming not enriched, that is camouflaged in the contamination and distorts its specificity to be reconciled before a new spectator who seems to have surpassed the artifice of the scopic regime. In fact, that that one painting that tries to incarnate and to exemplify “an intoxicating sensation of being at last free”¹³ or, from another less optimistic perspective, that looks to incarnate a new modality, *painting future*, that will be the one that knows to give “full account of its own extinction”¹⁴. Another painting whose result only can be a misunderstanding or an unsolvable paradox: painting that stops to survive, must move away from the categories that define them as so. In an improbable celebration of disguises that painting chooses to be exactly the opposite the other, or the same but disguised: to be it everything.

Ciria has titled the present exhibition *Alas durasy alasmaduras*, all together, like an inner whisper that animates its creativity constantly. The progressive reconfiguration of his painting indicates a continuous eagerness to develop in a coherent way a defense of the permanence and the relevance of the pictorial beyond fashions, discredits or funeral omens. For Ciria, the emblems of the modern painting can be deconstructed without altering the purity of the pictorial space, firm activity that has taken to him to position himself like one of the most complex voices of the present Spanish painting; in fact, which the artist states in his speech is not the obstinate reluctance to the hybridization or the expansion of the media (on this aspect he has worked, with singular lucidity, in diverse series), but his desire to actually corroborate the importance of the painting in the complex field of the present art and the potentiality that this discipline has to cross new conceptual and formal spaces constantly. His attitude implies to go against the flow, to affirm the painting, “blurred by the weight of a paralyzing vanguard theory”¹⁵, against its concealment. But mainly, he looks to construct a painting that imposes to the *distracted perception*, to the trivializing of the image, and gets to destabilize the passivity of the glance: the picture becomes a center for the restlessness, the doubt in fact, for the reflection. For the better or the worst at the moments of positive recovery of the means and when he affirms with greater zeal its end as means of expression, Ciria manages to find new channels for his pictorial investigation.

“Aptitude. Intention. Search. Concept. Contribution”. On a rigorous white reticular structure, blue and red, subtly bruised by fluentness stains, José Manuel Ciria arranged in 1992 these five words that were going to mark the complexity of his mature artistic project. In fact, the artist will only decide to embark in an abstract speech once a theoretical platform is built and sustains him and, at the same time, let him move away from the possibility of a banal mannerism. His beginnings as artist found a first landmark when, towards 1984, produced his first painting group with certain degree of thematic homogeneity; reunited under the title “Autómatas”, those pieces presented ossified anthropomorphic structures to which their particular characteristics had been extirpated in favor to a eroded inner. The body was, therefore, the first experimental motif for Ciria, modulated in later series from expressive shreds; later he will do, it through the progressive destruction of the original figure, as it happens in his series, initiate in 1989, “Hombres, manos, formas orgánicas y signos”. Separated finally from the object language, the beginning of the Nineties will agree with the progressive consolidation of the abstract image, where the stain and the geometry will constitute the keys of his lastic investigation.

Stain and geometry are the echo of an historical objective, immanent to both ways to understand the abstraction that crystallizes with modernity, but which they have one long history. The restoration that Ciria undertook of this genitor principle of the heroic-vanguards could not but be pronounced through the complex problem that supposed the pictorial praxis of the Nineties. In this sense Ciria became the perfect example of that current that will get to cross the change of the century and that enrolls in a post-heroic abstraction and, still, post-minimal. But from his beginnings what definitively stated the originality and relevance of his action was the lucidity of a language that, supported on a solid conceptual platform, placed itself at the margin of the mannerist redefinition and of the ironic ridicule, the lyrical melancholy or the ornamental resolution.

The reflection on this inheritance will look for the immanence of two visual concepts (the squared disposition *versus* the accidental irruption of the stain chained by the conclusions of the enacting combinatory. And although this area of investigation does not define the total interests of his work, how not to realize that during his mature production of the Nineties, the most important works, the more innovative were indeed those that put to the limit the dialectic possibilities of the stain and the geometry? The inassimilable condition of the components of first -oil, acid and water- and the multiple dictions that will be able to impose to the second, will draw up very diverse levels of expressive intensity that will

culminate in the series “Manifesto” (1998) or “Carmina Burana” (1998). And, linking the first years of the new century, the series “Compartimentaciones” (1999-2000), “Cabezas de Rorschach I” (2000), “Glosa líquida” (2000-2003), “Dauphing Paintings” (2001), “Venus geométrica” (2002-2003), “Sueños construidos” (2000-2006) or “Horda geométrica” (2005) will certify the vertices of this investigation in all its extension..

The new period that Ciria initiates in New York at the end of year 2005 supposes, as we stated dd at the beginning of this writing, supposes a powerful inflexion in his production determined by two key ideas: a pictorial cooling from the recovery of the line like compositional frame and the consequent stabilization of the iconography, directed to stabilize hieratic bodies, without face, next to the works that Malevich realized in second half of the Twenties. In this search of a *degree zero* on which to construct new line of investigation, the artist returns, perhaps in a unconscious way, to a type of image that remembers those of his first series “Autómatas”. During his following period in New York, the strict formalism that the drawing imposed will be freed of the body’s iconography to deconstruct it and then open new thematic dimensions. Again, the evolution suggests a parallelism with the one developed in his beginnings: many of the questions that the series “Hombres, manos, formas orgánicas y signos”, rose, and the nexus of transition towards the plastic aniconic of the Nineties, will return to be analyzed by Ciria in “La Guardia Place”.

This suggestive circular speech, where one first track reaches major depth when the artists returns to work on it, shouldn’t hide the radical newness of the works developed in New York. From this perspective, the reasons of an apparent return to formulas already studied in the beginnings of his trajectory, must be put in the light of a desire to close an important cycle of his production and to try a new opening towards the future. If his first figurative experiences fixed by the contour line were the impulse towards his expressionist abstract work of the Nineties, his investigation about drawing developed during the past few years is, in the same way, the germ of his last aniconic productions: when detaching the color from the linear structure, the stain recovers the freedom and its volume returns to expand; nevertheless, the result that his last pieces presents is still more expressive, informal and dynamic that his risky stains of the Nineties, whose main milestone was the great series “Máscaras de la mirada”. On the other hand, the reticular device acquires also a new entity, of a full rigor, rigid and absolutely decisive in the configuration of the image. The restraint and cooling which Ciria has put under all his New Yorker production initiate a tense drift based on the radical opposition of both ends.

Flowers (For MLK) y *Elementos sobre tablero de juego*, both already of 2009, illustrate the new levels that the artist within his reflection reaches on the possible connections between the gesture and the order. Against the broken stain of “Máscaras de la mirada”, where the repulsion between the water and the oil eroded its morphology, Ciria now offers stains of flat color that clash violently with the black; the resulting syntax shows a furious inner energy that seems to litigate to free itself from the strict geometric compartmentalization that organizes its rhythm on the support. Such dichotomy between the chained series of the checkerboard and the suggestive and dynamic power of the amorphous is, at the same time, a wise turn of nut to the tensions between the compositional and expressive means that until now he had dissected. The surprising factor is, without a doubt, his capacity to start off from the dialectic of modernity and to construct a work absolutely detached from of the traditional pictorial stories. The accent in the intensity, in the dramatic quality, that his last compositions show is not a disguise or a veil that already sifts an explored idea. In spite of the persistence on the part of the artist to declare that, inevitably, always he ends up painting *the same picture*, the certain thing is that Ciria is able to constantly transform the skin of his painting without, for this reason, to annul his unmistakable identity.

¹ KUSPIT, Donald. “Tragic Modernism: José Manuel Ciria’s La Guardia Place Paintings”, Ciria. Rare paintings. Carlos de Amberes Foundation, Madrid, 2008, p. 161.

² “While the Old Teachers created an illusion of space where we can imagine walking in it, the illusion created by the Modernist is of a space where one may look and travel across it only with the eye. GREENBERG, C. “La pintura modernista”, taken from FRIED, M. Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas. A. Machado, Madrid, 2004, p.41.

² MITCHELL, W. J. T. “Visual means do not exist”. BREA, José Luis (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.

² “Since the end of the 2006, a notebook of drawing and a small box with graphite mines 6B and 8B traveled with me. In that ‘journey notebook’ denominated from the beginning BOX OF MENTAL STATES, I had been shaping page after page silhouettes of masks as simple divertimento, long before the Schandenmaske Masks series. It is possible that within us a premonition rests (...), a premonition of events that can happen later, independently of muses, or probably, directly caused by them”. CIRIA, José Manuel. “La mano ausente”, en Ciria. Box of mental states. ARG Ediciones, Madrid, 2008.

² “In drawing the work consists of introducing the nothing in each one of the certainties that the innocent act of tearing with a dark generator – a spot, crayon, a pencil-holder – on the flat base of light tries to introduce. A way to deal with the nothing of the objects, to indicate ignorance in that the vision moves, to destroy the habits”. RAMOS, Miguel Ángel. “Quizá la distancia sea la duda”. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Cátedra, Madrid, 2006, p. 304.

² CIRIA, J.M. “El tiempo detenido de Ucello y Giotto y una mezcla de ideas para hablar de automatismo en Roma”, in El tiempo detenido. Madrid, 1996, p. 28.

² This reflection is part of one of the theoretical programs in which the artist is actually investigating denominated DAA (Dynamic of Alpha Alignments), and that he explained in the following way: “I call Alpha Alignments those tensional basic structures of a pictorial work, that is to say, within all painting, excepting the minimalism and Annexes, exist a series of primary shaping elements that tighten the composition. This is found in the history of painting from the Renaissance and the Baroque, to the contemporary abstractions and figurations, going through the Romanticism, the Cubism, the Surrealism, the Constructivism and the American Abstract Expressionism”. In José Manuel Ciria. Limbos de Fénix. Bach Quatre Gallery, Barcelona, november-december, 2005, pp. 95-96.

² KRAUSS, R. KRAUSS, R. “La originalidad de la vanguardia”, in La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Op. cit., p. 174.

² GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes, José Manuel Ciria: A.D.A. Una retórica de la abs tracción contemporánea. Tf. Editores, Madrid, 1998, p. 99.

² ABAD VIDAL, Julio César. “About Ciria’s square paintings as the prisoner efforts against the bars, in Squares from 79 Richmond Grove, MAE y SEACEX, Madrid, 2004, p. 88.

² GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. Op. cit., p. 23.

² BARRO, David. Imágenes [pictures] para una representación contemporánea. Mímesis-Multimedia, Oporto, 2003, p. 94.

² Ibídem, p. 19.

² BREA, José Luis. Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 136.

² GARCÍA-BERRIO, A., y REPLINGER, M. Op. cit., p. 63.

Ciria's painting, a communicative tour de force

Patrick B. Goldstein

*Painting is easy when you don't know how,
but very tough when you do.*

Edgar Degas

My close friend John Lester told me that a few days back he had seen an interesting group exhibition at the Carriage House Center for the Arts organized by the Spanish government to mark 80 years since the birth Dr. Martin Luther King Jr., inevitably entitled "I Have a Dream." My good friend, ever the painting enthusiast, had been fascinated by a large-format painting of extraordinary beauty. It just so happened that days later I had some business down at the Carriage House, so when I finished up, despite the frigid weather that day, I decided to swing by for a moment to catch the exhibition.

The showing was quite uneven, with too many artists and without a clear connection drawn between many of the works and the figure of Dr. King. It was a simple tribute exhibit with no greater rationale than the gathering of a series of names to mark the occasion. There were works that were obviously of great quality, but among all the material shown there was one which clearly stood out in my view: a masterful painting by a Spanish artist named Ciria.

That painting and the name of its creator were etched into my memory and came back to me all week. I went back to the exhibit to take it in more slowly and to see if it was just that my friend's artistic enthusiasm had rubbed off and made me so keen on the work, or if that painting really possessed an irresistible power of communication. Once again, standing before the painting, I was overcome by the feeling that I was in the presence of a true communicator. At the Foundation they told me that the artist had been living in New York for years, a fact which inexplicably cheered me, although they couldn't give me his contact information. I didn't want to waste time and I needed to see more works of his. I got on the Internet and I found his email, sending him a brief message congratulating him on that painting. When it comes to artists, you never know how they are going to react. Surprisingly, Ciria soon answered me with an extremely friendly response, thanking me for my kind words and timidly inviting me, if I wished, to visit his studio in Greenwich Village.

Ciria's studio is very spacious and open with large windows giving out to the east, opposite a sort of little courtyard garden surrounded by the residential buildings of the NYU faculty, a decidedly strategic location which gives the loft a great deal of light. Even though it's also his home, there is not one corner of it which isn't dedicated to painting. There's a table at the back of the work area full of jars, brushes, tubes of oil paint, tubs, tools... and a small tree next to the window. Then there are tarps protecting the floor up to the south wall, where stains and marks reveal where the artist has spent the most time working away. Finished works are stacked up vertically on the thick pillars, along with a large number of easels with canvases either untouched or stored away. An ample central area with a black slate floor leads to an enormous table surrounded by comfortable, roomy, wrought-iron chairs before a kitchen which stretches out, totally open, with its back to the west. There's another large column with large-format works on it and facing it a living room with two black sofas across from each other and a table of the same color in the middle. In the back, the television and stereo. Mozart's "The Magic Flute" fills the air. On the left a wall of white closets and a white screen covering the way to the bedrooms and bathrooms. In both bedrooms more piles of paintings covering up the walls, and a cluttered glass table full of papers and a laptop.

From the point of view of contemporary painting, Ciria's work doesn't seem high-flown nor to feature any special "voice". There is something in his work which even evokes melancholy. And yet, an analysis of the resources used by this artist gives his language an aura, a communicative capacity and a conviction which immediately strikes the viewer. An intensity which catches your eye and holds your attention without any grandiloquence. Painting with a random appearance in which each color is "sewn" into the next with vibrant, broken or dragged edges. An apparent randomness which proves to be perfectly calculated and extremely well executed, injecting his creations with a very unique freshness and force.

While other “abstract” artists today tend towards the emphatic and overstated grandeur, Ciria refrains from seeking to impress viewers or dazzle them by overlapping layer after layer of pictorial material through hours and hours of work and fruitless patience. His painting seems to be dispatched adroitly and in just a few sessions, directly, and orchestrated from the head, not with empty gestures and repetitive brush strokes. There is in this artist's paintings an extraordinary interior energy, which I believe coincides with his character, as Ciria the man moves very quickly and decisively. It is only natural for his work to be a prolongation of his own personality.

In our subsequent conversations Ciria has never come off as a charlatan, nor does he need to convince anyone that his work is truly masterful. He simply maintains his typically exact and penetrating tone marked by essential and accurate words. To talk about art, you have to know about art. To be able to synthesize the basic and the elemental with elements of greater historiographic, theoretical or conceptual complexity, one must possess an extensive knowledge of the subject, in addition to a fine memory and a capacity to relate things. Listening to Ciria –once again discovering a parallel with his work- is to enjoy clear and well-crafted ideas, like attending, as if we were children, the telling of a “story” full of magic. But Ciria doesn’t just settle for knowing about his medium – painting- but also surprises you with a massive command of information on all kinds of artistic manifestations and creators from all corners. And all of this with a level of English which the artist complains is insufficient to explain himself properly, as he certainly pronounces some words incorrectly. I imagine that hearing him speak in his own language, Spanish, must be absolutely delightful.

Before my eyes, on the table, Ciria begins to deposit some of his latest publications, all of them catalogues of exhibitions which are really magnificent books. I don’t know any case of an artist who at Ciria’s age boasts such an array of quality publications. I ask the artist to order them chronologically and while we chat I glance over page after page of the paintings reproduced. In this artist's work you don’t have to look for marvelous games of artifice, nor intricate or indulgent pictorial pirouettes. Ciria’s painting manages to immediately win over whoever takes it in, and with the greatest intensity. His painting melds with the viewer's gaze in an intimate and personal exchange, as if he formed part of the pictorial body in a strange mixture of power and antithesis. Some paintings feature an intense faith, which project the validity of and the need for painting in our time - one can still keep painting. Before the supposed end of painting, there is still room for hope. Before the almost complete exclusion of the

medium in its traditional form and at the great events and biennales, a bold painting style stands forth which demands calm and bursts with possibilities. A perfectly clear and concise form of communication.

But Ciria isn’t speaking to just a small segment. His work begs to be seen by the masses. Just a few months ago New York's MoMa opened the beautiful Miró "Anti-paintings” exhibition. Something about José Manuel Ciria’s works makes me think that Miró, were he alive today, would paint these kinds of works. There is a thoroughly "Spanish" element common to both artists, a way of distributing space and organizing their work, an atmosphere that envelopes you, the relationship and play between the background/s and the figure/s, a shrewd economy of resources, what in Spain they call the “Mediterranean,” a palette of colors which can be reduced to the monochromatic or fan out to deploy every imaginable hue, a kind of “undressing”... a devastating form of communication.

At the same time Ciria achieves an effect of intimacy in his works, as if he were able to infuse each gaze with a personalized character. This is no over-the-top approach to painting, but rather an intimate and exceptional experience. A strong and sharp voice which seems to dwindle to a whisper upon reaching the ear. An intimate unity established from the first glance at the colored surface. A painting which, if it could talk, would thank us for standing before it and which slowly reveals to us, at the same it traps us, an entire array of textures, of small “accidents,” drippings and splashes, strokes and confluences, lines and volumes.

Ciria’s painting is one which contains within it the entire History of painting, all the knowledge, the “mischievousness,” the experimentation. It seems to tell us how it came to be, how it came down to us today, speaking to us of the Baroque and of minimalism, personalizing itself in an infinity of facets to establish an intimate link between reason and emotion. A painting style which assuredly comes with a brilliant résumé, and without falling into the trap of those trendy painters too often removed from the reality of their own medium of expression. A constant renovation of tones and series, of iconographies and formal questionings. Ciria demonstrates that his trajectory is that of an artist who, emerging from common anonymity, committed himself to the pictorial medium in order to help transform it, interweaving emotional elements with rational analysis while offering a multitude of ideas and solutions over the course of recent years.

We will revisit this relationship between emotion and reason, between sentimental ties and rational analysis. But now let’s turn to the resources

through which Ciria intensifies his intimate link with viewers. Obviously his public is generally anonymous, but he manages to personalize his painting's communication, incorporating elements drawn from tradition, not only modern but classic, which function as catalysts of his perspective. That is, any spectator can find in Ciria's work something familiar to him, even, I would dare say, people with little knowledge of or interest in art. With just one glance we can appreciate in many of this creator's works a harmonious merging of the geometrical and the gestural (already two modern traditions) and a perfection in drawing –or structure, as Ciria prefers to call it– which connects with classicness and grows, as we can clearly see in countless works a great concern for the use of light within the pictorial plane and a passion for generating plausible volumes even when dealing with abstract “bodies.” Oil, the quintessential, classic pigment, along with masking tape, pure and elegant lines next to blots and drippings, perfect elements blurred along with splashes and random “erasures.” A use of color which oscillates between extreme sensibility and sophistication, and his generous and “brutal” use of form.

In addition to the aforementioned elements, Ciria's last work –and I think almost all of his work produced in New York– is imbued with a sublime ambiguity. In his studio I've had the pleasure of being able to see pieces of a totally abstract nature, like that of my first meeting –Flowers (for MLK), 2008– along with other works with a representational twist, at least as related to the contour or silhouette of the figure. And then there is, of course, his series of late Malevich characters, a genuine treat of investigation and good results. But I repeat myself. In my view the truly extraordinary thing, without downplaying one bit of the rest of his production, is when Ciria presents us with “something” which is neither abstract nor representational, or which is both at the same time. This artist has managed to create in multiple works a realm in which defenders of the purely abstract would cringe, but so would those only sympathetic to representational works. Can one be abstract and representational at the same time? I would evoke Miró again and a few other standouts. Abstract works or doodle figures? The masks from his “Schandenmaske” series achieve a formal ambiguity which freezes our gaze, suspended in the very limbo captured in the paintings. Upside down doodle figures could be another of his resources, that is, underscoring the ambiguously recognizable character of the work through its premeditated displacement.

At times it would seem that Ciria's painting has a life of its own, apart from that of its creator, as if Ciria had nothing to do with its qualities or merits, a demonstration of the fact that the work achieves a unique level

while at the same time revealing to us the grace with which it is executed. It is also a painting style which becomes a promise, a conquest or, better put, a reconquest of dreams and memory. Works which stick in one's mind and which we need to look at again and again. Creations which adopt a unique tone in which the lyric and the epic are fused or appear to us in unison. A successful quest for the improbable. Limitless possibility stretching out before us, spanning concrete “recognizable” elements and the most demanding and messianic roles. Simultaneous clarity and great depth.

The painter artfully manages to deliver both the lyric and didactic argumentation. Ciria's language, which effortlessly runs through all of his series, is absolutely recognizable, always clean, transparent, pedagogical. But at the same time it contains all the requisite resources to provoke emotion. To awaken something very much like catharsis. He often provokes this catharsis in us through methods from the “old” traditions – he accumulates demonstrations and adjectives, cleverly usurped “phrases”, or anecdotal elements ingrained in our visual memory–discursive amplification, atmospheric graduation, anaphors, lexical repetitions or syntactic parallelisms. And all of this presented with an appearance of simplicity and nakedness, freshness and celebration. To the educated viewer, the catharsis is the culmination of the meeting between the work of art and the sensitive eye. It is the fixing and transformation of our visual sense in exultation and hope in which we find an image which transfixes and moves us.

Moments in Art History and resources embedded in the collective memory which allow us to recreate a certain “familiar atmosphere”, an intimacy. The emotionally close along with a highly-rationalized analytical discourse. Here we have the same attitude we see when the politician appeals to the interest of the majority and patriotism, while also taking note of the real needs of the minority. Or that of the preacher who appeals to the religiosity and faith of those who already form part of his church, reaching out at the same time for more members for his flock. Convincing those who are already convinced and those who will be. The objective, as we were saying, is to create an atmosphere of intimacy between the work and the public. As the latter can have “preferences” or totally divergent reactions to it, Ciria's work responds boldly, offering a potent collection which holds out hope for painting to continue standing as a pillar of culture, knowledge, communication and exceptionalism.

Ciria: The protean artist

Julia Sáez-Angulo

“A picture is an artificial work, outside nature.

It calls for as much cunning as the commission of a crime.”

Edgar Degas

Among the artists of the 80s, José Manuel Ciria may be regarded as the most versatile and protean. You just need to follow the pulse and rhythm of his pictorial series to see how he undergoes a particular metamorphosis, where abstraction and figuration sometimes merge, sometimes coexist, giving birth to a kind of perpetual movement. Shapes and color strive in rivalry in his pictures; figures allusive to reality or shapes without any reference at all compete with color for the main feature in the picture. A painting, the same author’s painting that splits up into successive frames, in different versions and visions of a continuous, almost endless creativity, like the folds of the great map in Borges’ story, that of a cartographer who, in search of perfection for his map, needed to wrap the whole planet in it.

As a player in his painting game, Ciria’s personality appears and disappears in its own dynamics, in an energy that translates itself into an inquiring and constant work, almost like that of a playful and hyperactive child who fears the escape of something he has glimpsed –thanks to his great intuitive, searching and creative capacity– and manages to finally capture it on the surface of the canvas or paper. An artist whose work may eventually emulate that of the two most intense, prolific and productive artists in the History of Art: Picasso and Dubuffet.

What moves Ciria to this joyful elaboration of painting? If you take a close and careful look at his pictures, you will perceive the answer: the intimate joy of painting, his taste for the choice of color, the delight when pigment is applied or the relief over the controlled gesture. The pictorial subjects or representations of his series set the starting point into motion to extract, from one or several apparent icons, a morphology of singular and frenetic stains that take turns, alternate with or invade one another without ever falling into a modular structure or the easy single template.

In his new exhibition, *Alasdurasyalasmaduras*, the artist has partly resumed the idea of the mask –which comes from the 90s, from the series

called *Máscaras de la mirada* (Masks of the glance) –, the origin of one of the most decisive movements of historical avant-garde: cubism. Yet, Ciria has not taken the mask in the literal sense of the African or Oceanic reference used by cubists and surrealists, not even the theatrical or carnival mask, all of which have helped man to make representations outside himself. Ciria has taken the mask from a different conceptual angle, less referential to shapes and more complex and elaborate in its idea.

In his dictionary of symbols, Juan-Eduardo Cirlot refers to the mask by saying: “Every transformation has something deeply mysterious and at the same time embarrassing, since misunderstanding and ambiguity occur when something changes enough to become “something else” but is still what it used to be. That is why metamorphoses have to be hidden; hence, the idea of the mask comes up. Hiding leads to transfiguration, to paving the way from what one is to what one wants to be; there lies its magical feature, present both in the Greek theatrical mask and in the African or Oceanic religious mask” (1). The idea of metamorphosis applies very well to the continuous iconic visions of Ciria’s pictures.

Ciria’s masks often take part in long literary picture titles, in the Dalinean manner of old days: *Máscara desocupada recordando a Giotto* (Vacant mask remembering Giotto); *Máscara partida desocupada y regleta de colores sobre trama* (Split vacant mask and color ruler on weave); *Desocupación de la máscara* (Vacancy of the mask)... Some titles denote a certain positional description of shapes. The title sets the spectator’s mind into motion towards a concrete interpretation of the picture. Is this what the artist is really looking for? Certain titles are straightforward or slightly bizarre: *Coleccionista de ojos* (Eye collector), *El ojo que llora ante la pintura* (The eye that weeps before the painting), *Días de musas* (Muse days)... And if this were a ludic resource from the author aimed at the observer of his picture? Ciria is capable of this and much more. The names given to his series or the titles of some of his pictures

urge us to think about it. Let us see some referents as Fuck Picasso or the very title of the exhibition, *Alas durasyalasmaduras*, which may be split – following a Ramonian game (from Ramón Gómez de la Serna, author of *Istmos* (Isthmus)– into “*alas duras y alas maduras*” (hard wings and mature wings) or the very origin of the popular saying “*A las duras y a las maduras*” –the Spanish equivalent of the English proverb “A friend in need is a friend indeed”.

It particularly strikes me as odd that the author does not resort to the cold and easy reference of *Sin título* (Untitled) or to Arabic or Roman numbers for his series, which denotes his narrative or dramatic taste. Pablo Picasso used to say that he did not like painting without drama; that is why he hardly cultivated abstraction. Ciria does work on abstraction persistently, but is not limited by it. Semantics is not harmless, and the artist has a wide specialized vocabulary to accompany his paintings. Each picture carries a statement that redirects the spectator's look to the title before actual contemplation of the work. A statement that admits or denies a piece of information, casts doubt upon it, poses a question or suggests a second thought. Not because the title exerts a certain power over the painting, but because the painting has accepted to be accompanied by the words set out for it.

The word “eye” (*ojo*) is implicit in two pictures: *El ojo que llora ante la pintura* (The eye that weeps facing the painting) and *Coleccionista de ojos* (Eye collector). Titles are so powerful that they inevitably force the spectator to question their conceptual meaning by watching the painting. A hard task that may lead to a great many interpretations. Does it refer to the so much talked about and never-arrived death of painting? To the painter who eagerly seeks the spectators’ look? What ought to be done? Certainly, one should remember the utmost maxim of an art critic: “The mystery of the picture has to be respected”. The spectator contemplates the painting and should let himself be carried away by a first impression before getting wrapped up in the theoretical discourse ranging from the artist’s title to the critic’s or art historian’s review. The painting, above all, is created by mingling pigment and color on a flat or relief surface. And that first and sensual look at color and its application has to prevail when contemplating a picture. The idea takes shape in art; what gets hold of the look is the thought.

Ciria, unlike avant-gardist Max Ernst, who refused to put a single word or phrase to his novel entitled *Une semaine de bonté*, written on the basis of a collage of drawings on printed paper, places us before his pictures with a cascade of words that he certainly thinks necessary, even if the

purpose is to give a clear and identifying name to his works, as opposed to the cold and sometimes confusing *Sin título* (Untitled) when reference is made to the works of an artist, both for the art historian and the general public.

Reticles, shapes and paint

The author of *Alas durasyalasmaduras* often resorts to the stroke of the line, the square or the reticle, because he knows that geometry shapes and combines elements by building a powerful structure in the picture, fixing abstraction and endowing it with a weight that avoids the inconsistencies of mannerism. The artist creates a dialogue between complementary rather than antagonic elements: geometry and stain, geometry and gesture; *Apolo* and *Dionisos*... the eternal constant in art. The idea of the square, or the picture within a picture –and not precisely in the manner or with the intention of the Baroque– is another performance taken on by the artist in his formal repertoire. In the case of the picture entitled *Figura estereoscópica* (Stereoscopic figure) or even in *Días de musas* (Muse days), this can be appreciated more thoroughly.

The figure of the human body was the starting point in Ciria's work, and although in the 90s his change to abstraction became evident, he does not abandon the idea of the human figure in some of his pictures, on the basis of shapes that denote body masses, hominids, characters, dolls or formal elements that forcefully hint at man, the human body or the human being as a suggestion element. This happens, for instance, in his picture entitled *Figura-Máscara desocupada* (Vacant figure-mask), where we can clearly appreciate a face with somewhat alarming eyes, mouth and ears casting a restless and frightened look. It may be in this field where we can witness the embodiment of what some historians have referred to as the nostalgia for the human body or the absence of man in contemporary art repertoire.

Ciria's chromatism still stands out in the dialogue between red and black, along with white and different hues of ochre. A kind of pointillism, resulting from a controlled brush shake in the manner of a “controlled chance”, softens and encloses the composition while avoiding the feeling of full, cut-out, lonely cold shapes on the support.

In brief, we find ourselves before a full-fledged painter. José Manuel Ciria is an artist who pledges himself to painting because he believes and has always believed in it, because painting has allowed him to easily surmount the hard pitfalls that tried to overthrow it. He is fully knowledgeable of its language, its possibilities of diction, its capacity to suggest chromatic

combinations, its possibilities of change, its capacity for drama, included in abstraction... Painting will not die as long as there are smart artists who practise it.

Considering his vast track record of almost three decades in the art circuit, his joyful and free statements before each work, his conceptual, formal and allusive certainty to elude repetition in every picture, one feels tempted to call Ciria the wise advocate of painting or, even better, “the master of painting”, capable of completing the great book or the huge map of painting on the basis of singular and different pages, with different series and pictures. To sum up, an inexhaustible painter. His versatility and humor make him the most protean of our artists, without forgetting Fran March's statement that art is the expression of our Utopias.

¹ Cirlot, Juan-Eduardo. “Diccionario de símbolos”; Editorial Labor. Barcelona, 1992 (page 299).



Composición con crestas.
Serie Doodles. Nueva York, 2009.
Revelador sobre papel fotográfico.
(*Pendiente de edición*).



Este catálogo se terminó de imprimir
en los talleres de ARG Impresores de Madrid,
el 15 de Abril de 2009,
día de **San Ezequiel**.

Dicha fecha coincide entre otras efemérides
con el nacimiento de Leonardo da Vinci en 1452,
y con la muerte de Jean Paul Sartre en 1980.

ANNTA GALLERY



9 788469 217436