

CIRIA

CIRIA

MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL
AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA
ÁREA DE CULTURA, DEPORTE Y TURISMO

ALCALDE PRESIDENTE
Francisco de la Torre Prados

TENIENTE ALCALDE DELEGADO DE CULTURA, DEPORTE Y TURISMO
Damián Caneda Morales

DIRECTORA GENERAL DE CULTURA Y DEPORTE
Susana Martín Fernández

PATROCINADOR



EXPOSICIÓN

COMISARIOS
Rafael Sierra
Laura Revuelta

CATÁLOGO

EDICIÓN
Ayuntamiento de Málaga

COORDINACIÓN DEL CATÁLOGO
Rafael Sierra

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Javier Remedios

TEXTOS
Rafael Sierra
Laura Revuelta
J. Óscar Carrascosa
Francisco J. R. Chaparro
José Manuel Ciria

TRADUCCIÓN
Justin Peterson

IMPRESIÓN
Ceyde. Comunicación Gráfica

© para la presente edición, Museo del Patrimonio Municipal, Málaga 2012.
© de los textos sus autores, Málaga, 2012.
© de las imágenes de las obras José Manuel Ciria, Málaga, 2012.
ISBN: 978-84-92633-47-0
DL:

Del 1 de marzo al 27 de mayo 2012

Con la colaboración de Stefan Stux Gallery, New York





CIRIA

juego de espejos



Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura, Deporte y Turismo

Presentación. Francisco de la Torre Prados. Alcalde de Málaga

El juego de espejos de José Manuel Ciria. Rafael Sierra

Escrito en la cara. Laura Revuelta

José Manuel Ciria: la pintura como estrategia. J. Óscar Carrascosa

Detrás de la máscara. Conversación con Ciria. Francisco J. R. Chaparro

Juego de espejos. Catálogo

The Mirror Game of José Manuel Ciria. Rafael Sierra

Written On His Face. Laura Revuelta

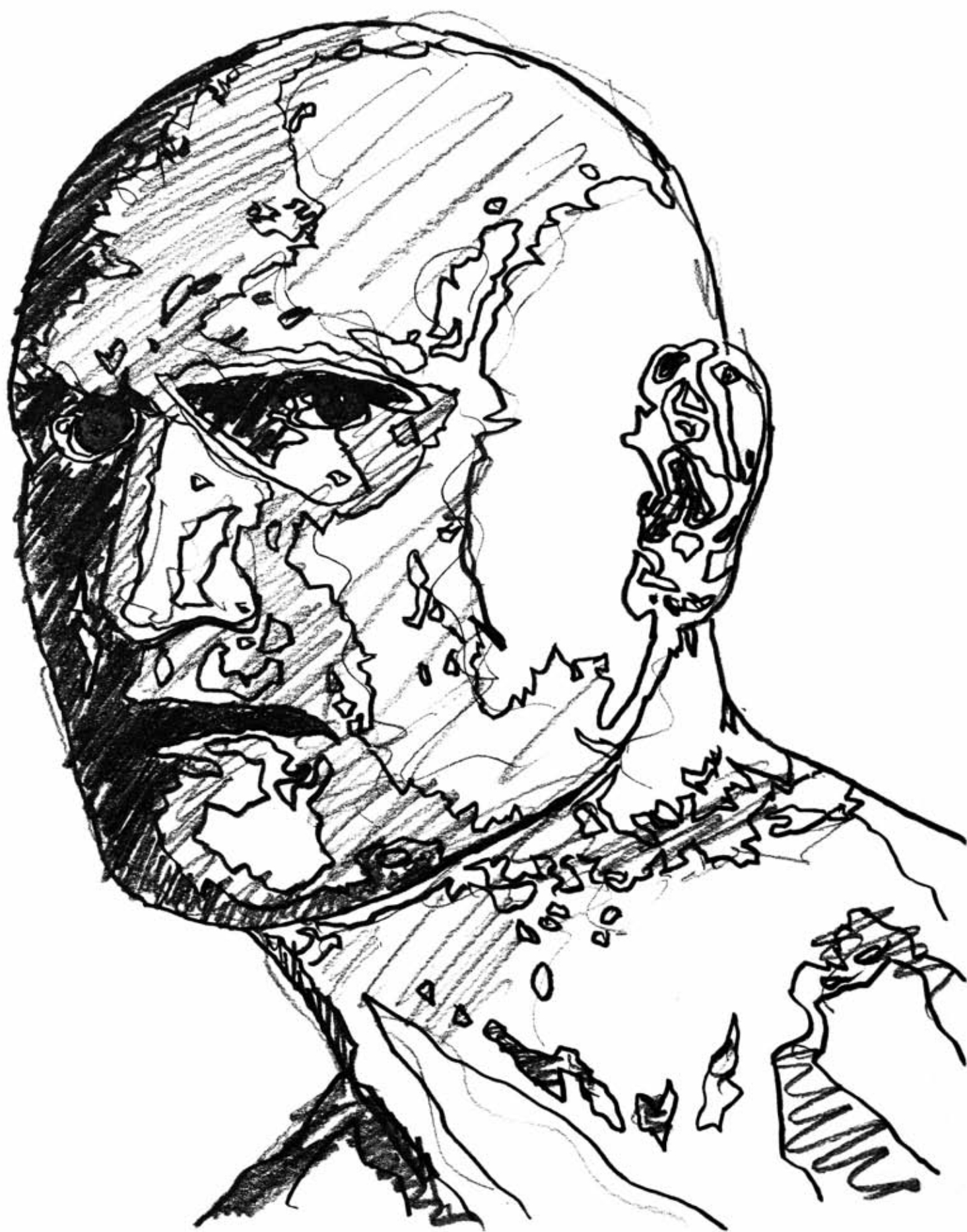
José Manuel Ciria: Painting as Strategy. J. Óscar Carrascosa

Behind the Mask: A Conversation with Ciria. Francisco J. R. Chaparro

Curriculum Vitae. José Manuel Ciria

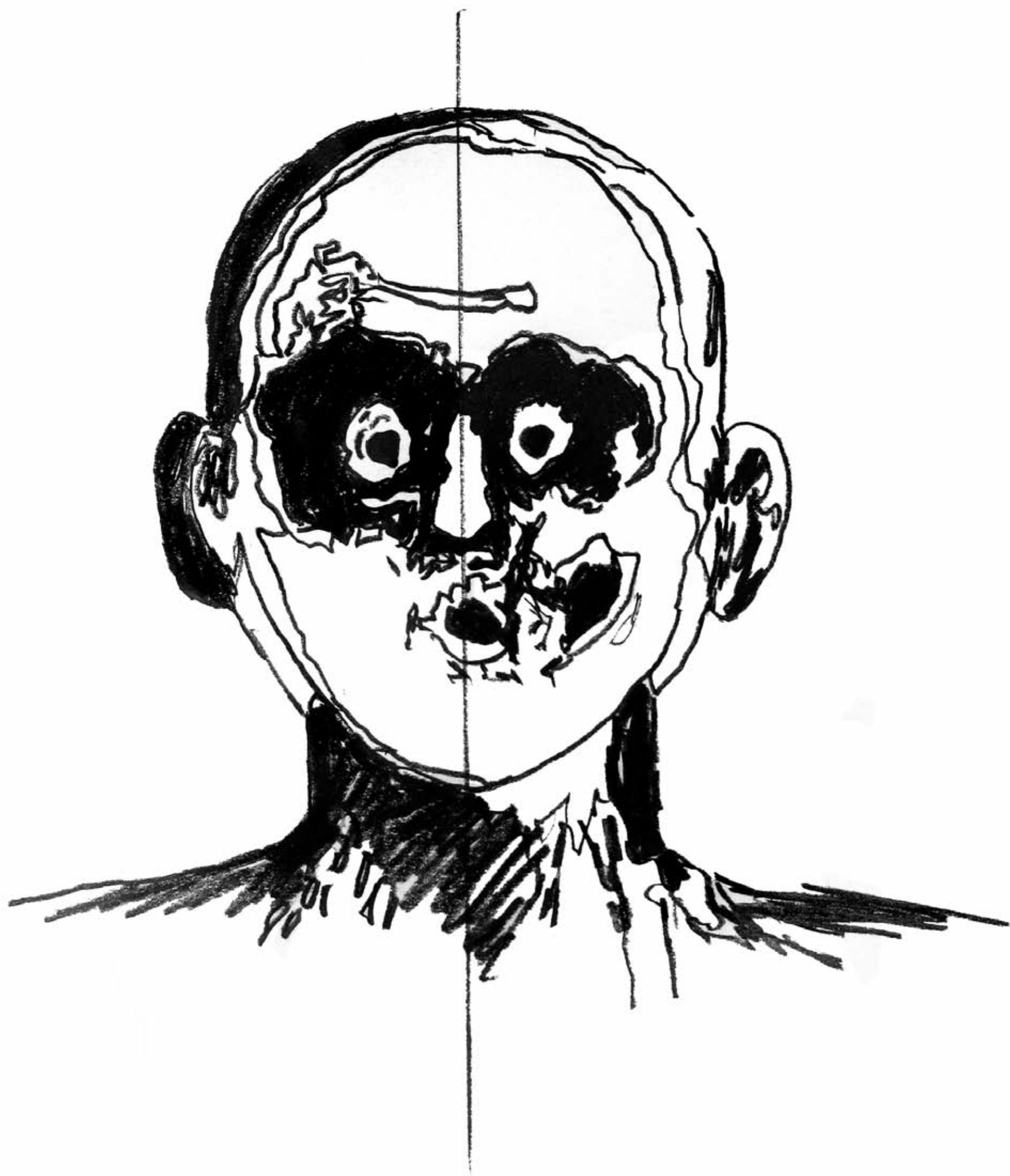






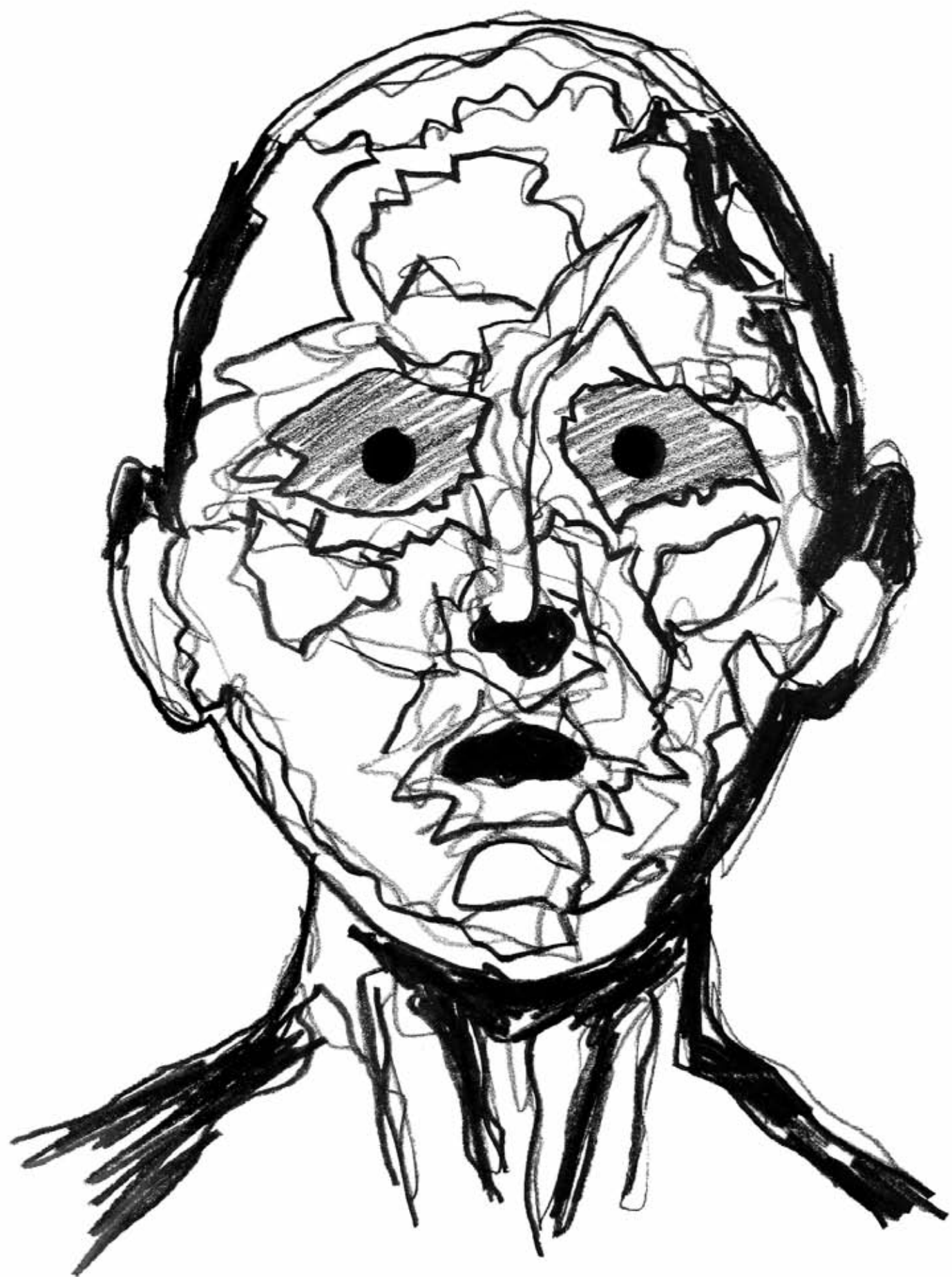






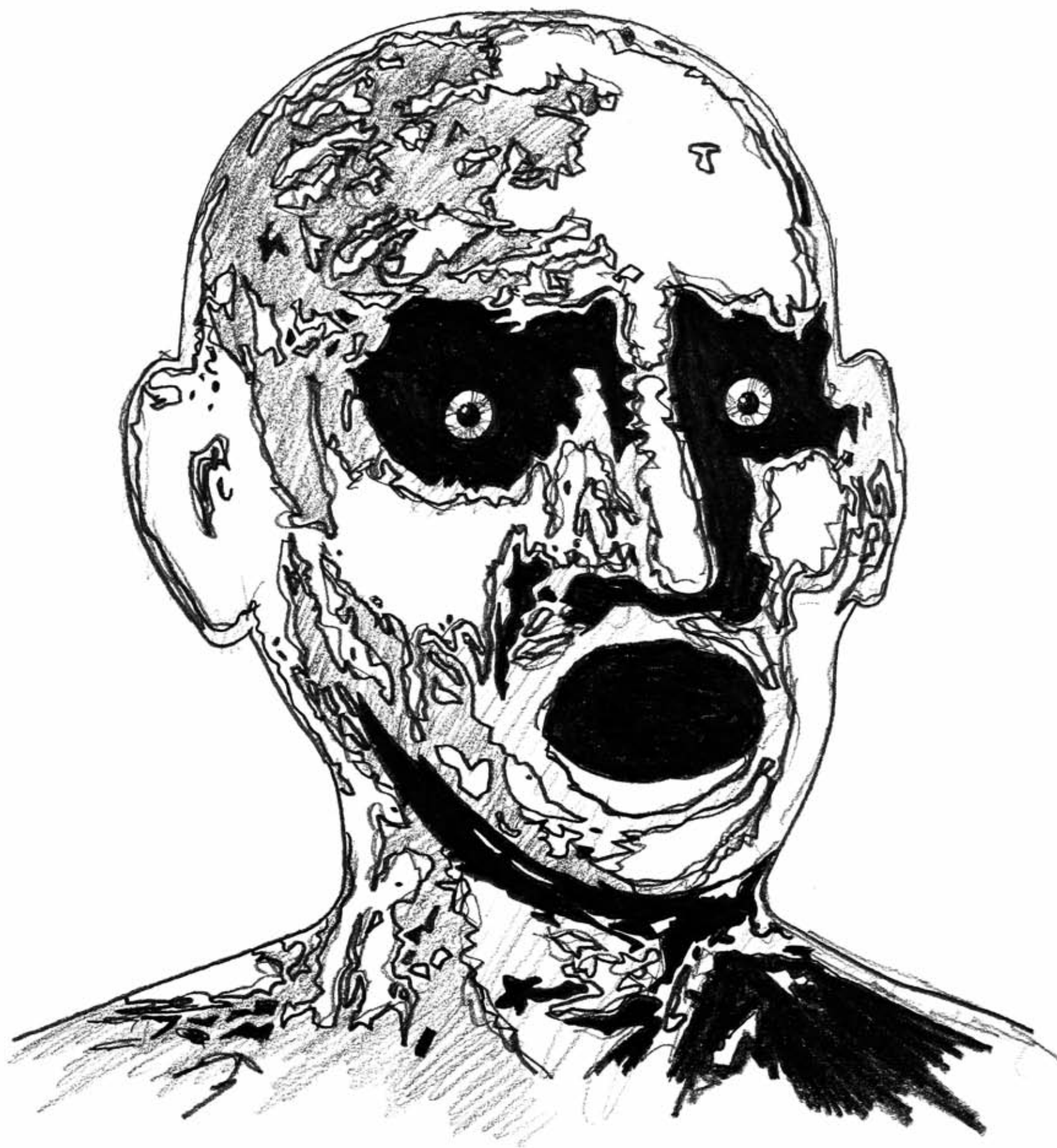


































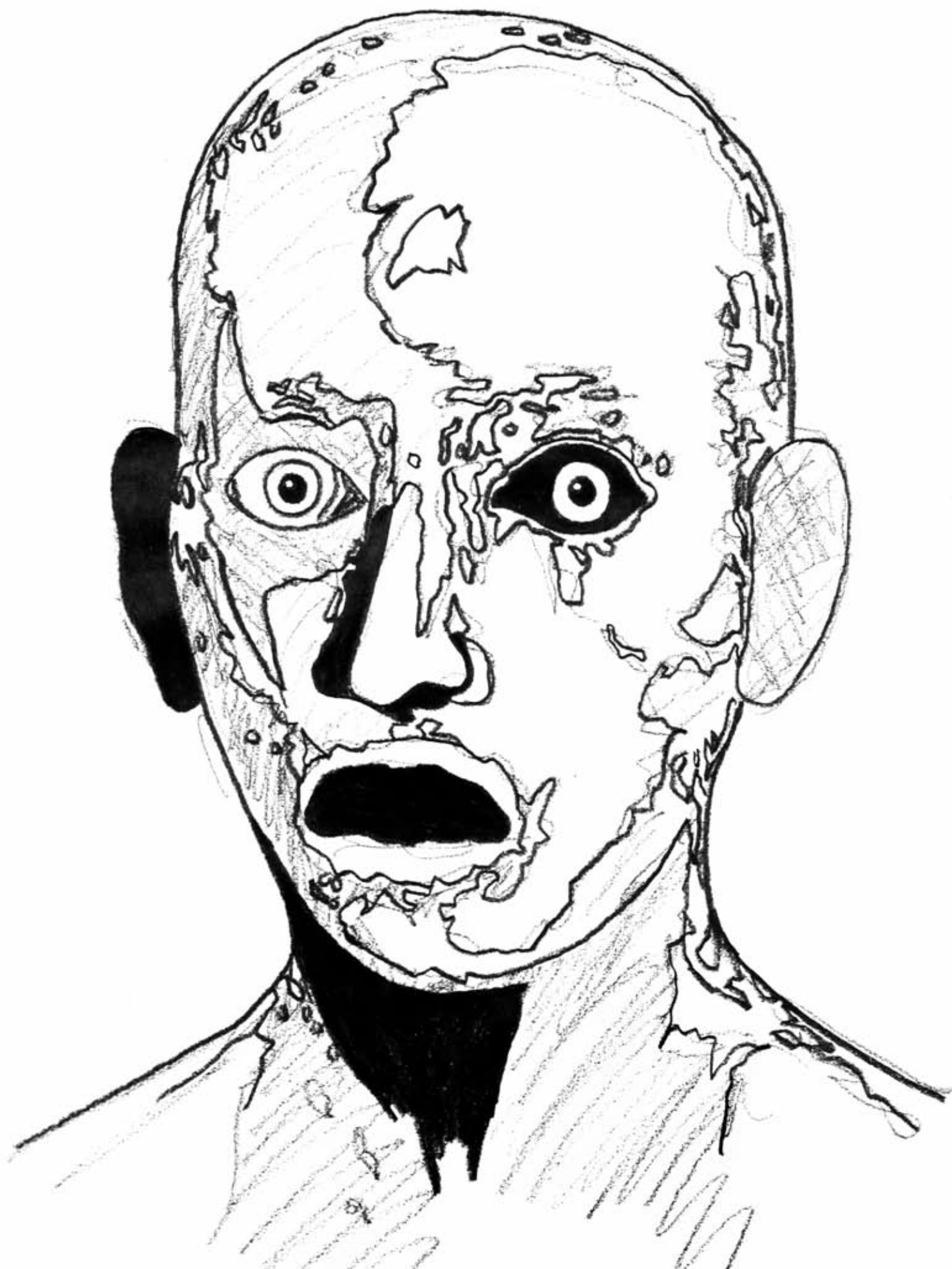




















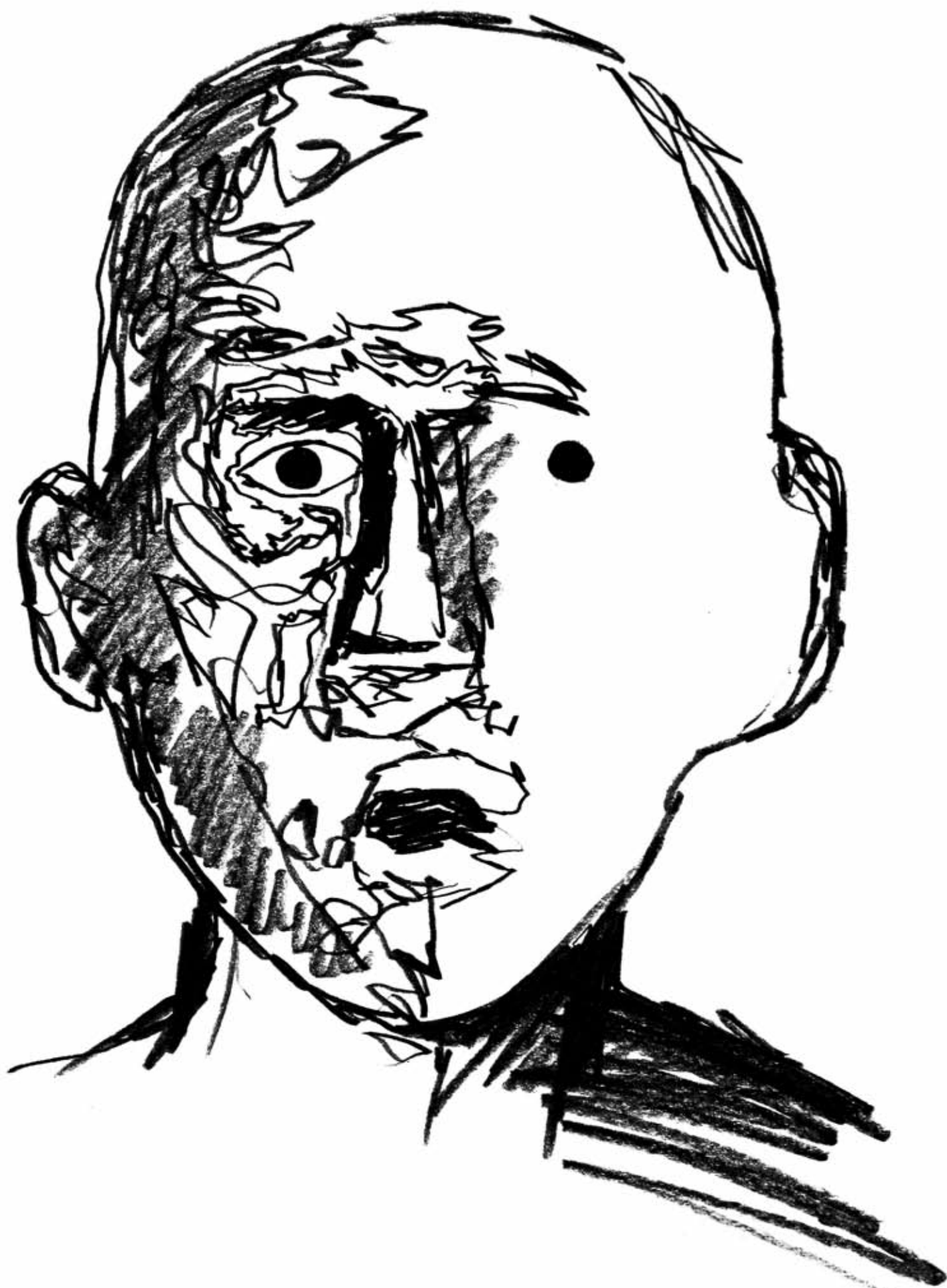
Presentación

Francisco de la Torre Prados. Alcalde de Málaga

Desde 2005 José Manuel Ciria vive en Nueva York, donde desarrolla su labor pictórica la mayor parte del tiempo. Eligió esta ciudad en la búsqueda de nuevos caminos creativos, tan importante es la influencia que puede ejercer una ciudad en un artista. Desde entonces mantiene abiertos dos estudios, este americano y el de Madrid, y en sus continuos viajes transoceánicos entre Estados Unidos y España podemos encontrarlo en cualquiera de sus tres residencias: la de Nueva York, la de Madrid o la de Málaga, la que ha mantenido y a la que acude siempre que sus ocupaciones se lo permiten por el amor que profesa a nuestra ciudad.

Su trayectoria profesional está en alza, como lo demuestran tanto el número de exposiciones en prestigiosos museos internacionales como la buena acogida crítica de todas ellas. En sólo los tres últimos años ha realizado veinte exposiciones individuales, entre las que podemos citar las celebradas en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Amarillo Museum of Art de Texas, Museo de Arte Moderno de Medellín, Kursaal Sala Kubo de San Sebastián, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, Instituto Cervantes de Chicago o el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, entre otras.

En esta ocasión, Málaga, ciudad de profundo compromiso con la Cultura, acoge esta nueva muestra de José Manuel Ciria, *Juego de espejos*. Vaya por delante mi invitación a todos los malagueños para que visiten esta exposición, así como el agradecimiento a la Fundación Telefónica como patrocinadora y el reconocimiento a todos aquéllos que con su trabajo han hecho posible que podamos disfrutar de ella.



El juego de espejos de José Manuel Ciria

Rafael Sierra

La ventana es un elemento recurrente en la trayectoria de José Manuel Ciria. A través de sus ventanas habitadas, poéticas, el artista se asoma al mundo e intenta descifrarlo, atraparlo en su desgarro. A través de esos huecos que persiguen la luz, que alargan sus bordes hasta tocar el corazón de las cosas, el espectador se asoma a los pasajes de una obra que no se detiene, que avanza en múltiples direcciones, que anima al riesgo de una aventura cuyo destino final dependerá de cada uno, porque es el espectador el que debe decidir hasta dónde desea llegar, hasta dónde prolongar una experiencia que puede quedarse en la mera contemplación o avanzar hacia esas profundidades del ser donde se encuentran las preguntas esenciales.

En un presente donde lo estático cada vez tiene menos sentido, donde el ojo está acostumbrado al cambio, a las mutaciones, Ciria invita a pasear por un territorio abierto, en proceso de transformación permanente, para que el que mira interprete, modele, reflexione. Bucea el artista en sus impulsos y contradicciones, juega a retorcer la realidad una y otra vez para que sean todos los ojos que observan los que construyan sus historias particulares a raíz de sus propias experiencias y emociones. ¿Qué se esconde tras los rostros deformados, asustados, indignados que configuran las distintas series de sus *Cabezas de Rorschach*? ¿Cuánto dolor puede contener un gesto, una mirada, una boca abierta en la que se ahoga el grito?

Repasar la obra de este hombre inquieto, de este buscador de sentidos, de este explorador de sí mismo y de los otros, resulta una experiencia como mínimo estimulante, cargada de sugerencias, de puntos de partida para llegar a razones, mejor a esas desazones necesarias para seguir siendo. “Bucear debajo de la superficie para encontrar preguntas y respuestas”, se retrata este artista al que no le motiva incluir ningún aspecto de la naturaleza en su pintura. “Me interesa el hombre y la sociedad, por ello creo que la misión de todo arte, además de las conquistas estéticas y la ampliación de los límites de lo que entendemos como tal, debe intentar ser al mismo tiempo un espejo que muestre la cara de la sociedad contemporánea y un receptáculo que atrape este tiempo”, señala. Sirva esta declaración de principios de melodía de fondo, de brújula para iniciar un viaje en el que, repitámoslo, cada cual ha de encontrar su propio final.

¿Qué piensa el que se asoma a la ventana y se enfrenta a los fragmentos de su propia existencia, qué reflexiones nacen del evanescente, efímero, movimiento de las nubes que contempla, qué imágenes le despiertan las manchas de color, los mensajes, las señales, los impulsos de energía enviados al espacio por este artista de la abstracción? “¿Qué es el lienzo, qué es lo que vemos en él representado?”, se planteaba Malevich, tan inspirador para Ciria. “Una ventana a través de la cual descubrimos la vida”, concluía.

“Es curioso constatar cómo la racionalidad, la tecnificación y la complejidad del mundo actual tienen como contrapartida, por un lado, la evanescencia y, por otro, lo impresionable, lo sentimental. Parecería que el ser huyese de lo real y sólo encontrase en sus heridas la memoria del mundo. Parecería que sin dolor ya no hubiese palabra posible. Ni verdad ni creación. En el corazón del hombre actual se ha instalado una soledad que le hace gemir y no es de extrañar que lo que a muchos artistas les gusta mostrarnos sea precisamente la sangre. Una sangre menstrual. Cadáveres exquisitos de materia”, sostiene Marek Sobczyk en su ensayo *De la fatiga de lo visible*.

Según el artista y filósofo franco-polaco, hoy el cuerpo parece ser la representación perfecta y definitiva de “el único agujero universal de nuestro reconocimiento”. “El cuerpo moderno”, afirma, “ya no es solamente un monumento admirable, sino una esponja que rezuma la sangre ignominiosa de la historia que su memoria transpira. Es un cuerpo tan herido y autónomo que tiene derecho a invocar e interpelar los sufrimientos; el arte ya no puede responder por los hombres pero, en el mejor de los casos, puede responder por un sujeto y en nombre de su parcialidad”.

Habla Sobczyc de la deformación, de lo grotesco, de las dosis de fealdad que emanan de las sociedades modernas. Remite al dolor, a la angustia, a la rabia, a la amargura, al complejo, a la manía, a la obsesión, al miedo, al deseo, a la violencia... Sus palabras podrían ser ilustradas con el rojo que atraviesa toda la obra de Ciria, con los rostros desencajados con los que éste se rebela, removiendo las conciencias de quienes miran y se dejan mirar. Pero no se trata de sumarse a esa corriente del arte actual a la que alude el texto -una y otra vez Ciria reniega de las modas, del arte espectáculo, de la ocurrencia meramente provocadora- sino de escudriñar, de reflexionar en torno al desasosiego para saber por qué se mueve el hombre contemporáneo en esta dirección, para auscultar la confusión de sus emociones, la incertidumbre de sus pasos sobre la tierra.

“Quiero reflejar el desgarramiento del mundo. Son los míos personajes asustados en busca de ternura, de comprensión”, ha declarado el artista, consciente de que quien se pare ante sus hombres podrá sentir la desagradable sensación de estar ante un espejo de sí mismo, el miedo a enfrentarse a sus propios fantasmas y carencias. Le interesa al creador desenmascarar el juego de las apariencias, de la ocultación, sacar a la luz lo que normalmente no se quiere enseñar, llevar al espectador a los límites de su crueldad, de su egoísmo, de su locura.

“Nadie se presenta ante el otro con la imagen que tiene de sí, sino con la que compone para que su propuesta de relación tenga éxito. Estamos tristes, pero en el momento de la interacción o acentuamos la expresión de la tristeza para ser compadecidos, o la atenuamos para que se reconozca nuestra entereza ante el infortunio, o la ocultamos, si lo consideramos pertinente”, escribe Carlos Castilla del Pino en su obra *Teoría de los sentimientos*. “La pedertería, la cursilería, el tono chulesco, el recato, la mesura, etcétera, constituyen roles públicos que el sujeto juzga idóneos para el éxito en la interacción. Para la escena pública la imagen ha de *maquillarse* a tenor de lo impresentable de la imagen íntima. Ese es el dinamismo de la impostura”.

Un dinamismo que José Manuel Ciria busca desmontar por medio de un juego de espejos, de una indagación profunda en los mecanismos de la memoria, del reconocimiento, de la identidad. Una danza de contrastes, una combinación de rojos, negros y blancos, una multitud de ojos observando, atisbando signos y formas tal vez indescifrables.

“Es tan difícil llegar a conocerse que a casi cualquier opinión que oímos verter sobre nosotros, le concedemos un desaforado valor. Contarse a sí mismo, tanto aritméticamente como literariamente, representa el ejercicio más incierto. La verdad escapa de nuestro análisis, puesto que cualquier punto de vista sobre uno mismo requiere antes la sesgada elección del ángulo de visión, la manipulación del objetivo o su imposible objetivación (...) Nos preparamos para presentarnos ante el espejo con el temor a vernos mal o muy mal. A reconocernos, en fin, lo indeseable (...) Nada hay concreto e inmutable en nuestra imagen ni tampoco a resguardo de otra interpretación, puesto que la misma extrañeza con la que nos auscultamos nos indica la fragilidad del conocimiento que poseemos”. Así se expresa Vicente Verdú en su ensayo, *La ausencia*.

Tanto en sus cuadros más abstractos como en sus series de las *Cabezas* o de las *Máscaras Schandenmaske*, lo que Ciria pretende es llegar más allá en el conocimiento de los mecanismos mentales y emocionales que constituyen al ser humano, que le convierten en único y le llevan a relacionarse con sus semejantes. El artista se detiene en esos complejos momentos íntimos que no se ven, pero que tienen manifestaciones evidentes en la modificación del gesto, de la postura, en la coloración del rostro, en el leve, entrecortado, susurro de la voz, en la textura de la piel erizada.

Juega a las posibilidades, a los puntos de vista, a esas imágenes, sensaciones, momentos huidizos que sólo la creación permite grabar, fijar en la retina. Castilla del Pino habla de señales, de signos naturales: el rubor, la respiración afanosa y entrecortada, la taquicardia, la elevación de la tensión arterial. “Hay una desproporción entre las escasas formas de expresión y la multiplicidad y matización de la experiencia interna, cuestión de interés que sugiere una nueva dimensión al problema de la intimidad e incomunicabilidad de los sentimientos”, señala.

Si algo le interesa a Ciria es abrir la ventana de esas emociones, hacerlas visibles. A través de los gestos petrificados, congelados, atrapados, detenidos, el artista quiere provocar reacciones en el espectador. Como él mismo dice sus rostros pueden provocar miedo, pero son ellos los que están atemorizados ante el mundo que contemplan, ante el impacto que determinadas imágenes o acontecimientos les han provocado. ¿Qué ha podido insuflarles tanto pavor? Tal vez la

visión de la guerra, de la tortura; tal vez la incapacidad para salir de la cárcel que impone el sistema y que les impide ser ellos mismos.

El propio artista insiste en que sus personajes piden ser entendidos, en que buscan algo de empatía, de comprensión. El hombre contemporáneo, comunicado a través de universos virtuales, aislado en las redes de su propio narcisismo, siente que los demás son extraños. “El yo de cada persona se ha transformado en su carga principal; conocerse a sí mismo constituye un fin, en lugar de ser un medio para conocer el mundo. Y precisamente porque estamos tan autoabsorbidos se nos hace extremadamente difícil llegar a un principio privado u ofrecer cualquier valoración clara a nosotros mismos o a los demás acerca de la naturaleza de nuestras personalidades”, señala el sociólogo Richard Sennett en *El declive del hombre público*, donde reflexiona sobre la amenaza de los extraños en la sociedad actual, la distorsión que ha experimentado el sentido de comunidad y el exceso del culto al yo.

“El otro nos mira, nos mide, nos talla, nos diseca. En su pupila nos delimita. Por contraste, la dificultad de autoconocernos nos libera”, sostiene Vicente Verdú, quien, en una línea paralela, bordeando las mismas búsquedas que se plantea Ciria en su trabajo, analiza el sentimiento de pérdida, de vacío, que define un presente dominado por la desorientación, el caos, el extravío. Al igual que Ciria en sus obras, Verdú habla de lo efímero, de lo volátil, entroncando con otros pensadores como Lyotard, Lipovetsky o el Bauman de la oscuridad líquida en la constatación del desprendimiento, del vuelo hacia ningún lugar. “De tal viaje aéreo se deduce, por tanto, nuestro vértigo. Y de tal vértigo se deriva el mareo, la especulación, el crash”, razona el autor.

Y Lipovetsky se refiere al “debilitamiento del hombre contemporáneo, cada vez más frágil, más estresado, más herido, más enfermo”. ¿No es acaso ese hombre el que pide ayuda, el que reclama algo de ternura en los cuadros de José Manuel Ciria? ¿No son esos hombres los que se duelen por no tener un sitio adonde ir, por no estar cómodos en ninguna parte, por no saber qué buscar, en qué lugar perdieron la sonrisa?

El tema de sus series de las *Cabezas de Rorschach* es siempre el mismo, pero las variaciones son infinitas. Ciria y sus repeticiones recuerdan al Raymond Queneau fundador del Oulipo, quien logró contar de 99 maneras diferentes en sus *Ejercicios de estilo* un mismo y simple incidente, la historia de un hombre de cuello alto que pelea por quitarle el asiento a otro en la plataforma trasera de un autobús. Como el Queneau que fue capaz de mezclar los versos de diez sonetos en miles de millones de posibles combinaciones, Ciria no se cansa de experimentar con los mapas del rostro, de la mirada; no termina nunca de componer los fragmentos rotos de la identidad, de atrapar las luces y sombras de la memoria, los latidos del tiempo.

¿Hacia qué cielo se abren sus ventanas? ¿Qué les gustaría ver a sus personajes para serenar el gesto? No hay un mar en calma frente a ellos, pero sí tempestades. No se intuye felicidad tras su mirada, ni sosiego, pero sí impotencia, sombras amenazadoras... “Nuestra exigencia actual no consiste en interrogar a los dioses, sino en provocarnos terror. Darse miedo es un aprendizaje de autodomínio”, sostiene Marek Sobczyk.

Los dioses, la vuelta a la parte secreta, enigmática, misteriosa, mágica, sagrada, de la vida. Puede que ahí estén las respuestas, la calma, la esencia perdida, el sitio al que finalmente mirar, al que poder dirigirse. “En lo más hondo de la relación del hombre con los dioses anida la persecución: se está perseguido sin tregua por ellos y quien no sienta esta persecución implacable sobre y alrededor de sí, enredada en sus pasos, mezclada en los más sencillos acontecimientos, decidiendo y aún dictando los sucesos que cambian su vida, torciendo sus caminos, latiendo enigmáticamente en el fondo secreto de su vida y de la realidad toda, ha dejado en verdad de creer en ellos”, escribe María Zambrano en *El hombre y lo divino*.

Las ventanas de Ciria pueden estar abriéndose en esa dirección. Tal vez sus hombres estén atisbando un sitio adonde ir; como dice Zambrano, pueden estar anhelando mirarse desde lo que les rodea, los árboles, las piedras y, sobre todo, aquello que está sobre sus cabezas y permanece fijo sobre sus pasos, “una bóveda de la que no pueden escapar: el firmamento y sus huéspedes resplandecientes”.



Escrito en la cara

Laura Revuelta

Recuerdo la primera vez que vi a José Manuel Ciria y, por tanto, tuve conocimiento de su obra. De esto hace poco más o menos veinte años. Él era un artista incipiente y yo daba los primeros pasos en estas lides de escribir sobre arte. Casi, casi, y si se me admite la libertad interpretativa, hemos llevado caminos paralelos que en determinados puntos y momentos de nuestras vidas se han juntado, se han dado la mano y hasta se han abrazado. Este es uno de ellos y por eso me puedo permitir un cierto ejercicio recapitulatorio o de “flashback”, como si de una película o documental se tratara, para llegar al núcleo duro de esta exposición, de alguna manera quintaesencia de toda su trayectoria.

El José Manuel Ciria de aquellos tiempos era contundente. Llegaba con una seguridad en sí mismo propia de los creadores que no tienen muy claro lo que quieren hacer pero sí que tienen clarísimo qué cosas deben hacer, contar, apuntar, hasta revolucionar. La ambición de los artistas de verdad. Tenía un estudio en Madrid, grande, muy grande, de esos donde el ímpetu y la rabia contenida de la inspiración pueden explayarse y campar a sus anchas: subirse por la paredes y bajar a los infiernos tantas veces como sea preciso para llegar a la obra deseada o a un mero atisbo, un esbozo con posibles que conviene atacar y reconducir una y otra vez. En la búsqueda y por la búsqueda. Hoy sigue manteniendo este estudio madrileño, donde trabaja siempre que regresa a la capital desde Nueva York, allí se trasladó en el año 2005. Estos viajes de ida y vuelta, de encuentro y desencuentro, tienen mucho que ver con esta exposición, con la obra que ahora podemos contemplar en estas salas.

El retrato de Ciria, su más pura descripción física, la que entonces asimilé como imagen en mi memoria, y la que ahora me encuentro reforzada, hablaba de un artista contundente, pura expresividad, intensidad, materia, mucha más carne que hueso. Mucha más sangre que vísceras. Mucho más cuerpo que alma, pese a que las apariencias siempre engañan (en su caso y en este caso, no vean de qué manera). Mucho José Manuel Ciria en presencia y en potencia. Alguien que te absorbe, que te retiene. De ese cuerpo, de ese rostro no podía nacer una obra insípida, insulsa. Agresiva, pero acogedora porque tenía muchas cosas que contar, escondía muchas lecturas y saberes y necesitaba tiempo para ser digerida. Del dolor violento del primer puñetazo a otras sensaciones mucho menos superficiales. De hecho, aún hoy, igual que entonces, le oigo repetir en cada conversación, en cada entrevista, que él es un artista conceptual que pinta. O un pintor de registro conceptual. Tanto monta. Por muy contradictorio que pueda parecer; por caminos divergentes que hayan podido transitar ambos términos, en él confluyen de muy diversas maneras. “Desde siempre me ha interesado explicar en qué forma mi pintura estaba apoyada sobre una rígida plataforma teórica y conceptual. Creo que el mayor contraste o tensión en mi trabajo radica precisamente en esa oposición, entre una obra completamente articulada y mental, y una apariencia de aspecto expresionista o informalista en su factura formal”, así lo explicaba en una conversación publicada en el catálogo de una de sus últimas exposiciones, donde, dentro de un contexto más amplio, se presentaba parte de las piezas que componen esta muestra.

“Todo el arte es abstracto en el sentido de que está atravesado por la idea mucho más que por la imaginación de formas y sustancias. Todo el arte moderno es conceptual en el sentido de que fetichiza en la obra el concepto, el estereotipo de un modelo cerebral en el arte”, así pontifica Jean Baudrillard en el *El complot del arte*, y no le falta razón en su negacionismo y negativismo porque en el arte contemporáneo, y los barruntos del concepto, mucho se ha sacado de madre. No obstante, cuando José Manuel Ciria se refiere a una “plataforma teórica y conceptual” son otros los objetivos, en absoluto banales. “Me disgustan aquellas obras en las que solamente puedo alcanzar un supuesto placer estético y retiniano. Aparte del acto físico de pintar, existe un estadio preliminar de pensamiento. La obra es el residuo de dicha elaboración mental y de su ejecución material”, ha declarado y demuestra que él pertenece a otra estirpe de artistas bien opuestos a los que Baudrillard degrada y noquea con sus argumentaciones.

Si volvemos a la película de los hechos, al “flashback”, valga una anécdota para ilustrar aquellos tiempos ya lejanos de nuestros primeros contactos, como si de una foto se tratara (de la que él quizá él no tenga memoria, por eso siempre será su palabra contra la mía). Recuerdo un encargo, un trabajo, con el que le fui a ver al estudio madrileño: se trataba de una imagen (no viene al caso de quiénes ni sobre qué se trata) de gran tamaño que quería que retocara para la portada de una publicación. Sobre aquella imagen, simplemente, estampó una de sus manchas de pintura ya tan característica a lo largo de los años: unos chorretones en rojo. Casi como un estallido de sangre. Por motivos ajenos al artista, y a mí, aquella salpicadura roja acabó siendo blanca (otra de las versiones que había pintado). Está claro que la violencia del acto pictórico era tan fuerte. Hasta insultante, que lo políticamente correcto y prudente recomendaba dulcificar el gesto, purificar el color. Así quedó y así se publicó. En blanco.

Han pasado años pero aún sigo viendo en los cuadros más recientes que componen la obra de José Manuel Ciria aquel rasgo intenso, aquella gestualidad. En “Gran Damero. Serie memoria abstracta”, cuya presencia en esta exposición araña el espacio, el rojo y el blanco del pasado vuelven por sus fueros, aunque en algún momento de su obra (no presente en esta muestra) se haya esfumado para adentrarse en llanuras grisáceas más que en negros profundos. El acto pictórico de aquel instante, ya lejado en el tiempo y hasta cierto punto inocente (como esta anécdota), en el fondo sigue siendo el mismo ahora (y siempre). José Manuel Ciria ha reconocido en múltiples ocasiones que por mucho que busque vías creativas, y las encuentre o no, al cabo, todo se resume en un ejercicio de repetición y de lucha de contrarios. La pintura misma y el concepto. La forma y el fondo. La esencia y la presencia. El cuerpo y el alma, que nunca puede ser etérea. Tiene que exhalar un hálito de reminiscencias muy profundas, como un nervio anclado en la carne. Donald Kuspit en su ensayo *El fin del arte*, citando y contestando a Barnett Newman, escribe: “Lo que Newman llama *la raíz estética primordial* es inseparable del *hombre original que grita sus consonantes (...) en alaridos de pavor e ira a la vista de su trágico estado, de su propia autoconsciencia y de su propio desvalimiento ante el vacío. La primera expresión del hombre, como su primer sueño, fue estética. El habla fue un grito poético antes que una demanda de comunicación. (...)*. Para Newman lo estético es trágico y desafiante a la vez, un reconocimiento del trauma pero también una afirmación de la autonomía. Angustiada y extática a la vez, la consciencia estética de ser sugiere que el hombre tiene *naturaleza artística*, que *el acto artístico es el privilegio personal del hombre*”.

José Manuel Ciria se marchó a Nueva York en 2005. No conozco el estudio en La Guardia Place de Manhattan, pero he visto fotos suyas trabajando (el gesto se mantiene, como en aquellos comienzos) o paseando por las calles cubiertas de nieve, pintadas con un blanco sucio. Sin duda alguna, se ha convertido en un neoyorquino de pro; en un artista neoyorquino como mandan los cánones: pringado hasta las cejas en la investigación de su obra y sus múltiples posibilidades. Volviendo a su retrato, a su presencia física, no ha perdido un ápice de la contundencia corporal. Se fue a experimentar, la vocación constante de un creador, a abrir otra vez las venas de su pintura, o de sus conceptos, que la sangre se mezclara con la savia. Como dijera Walter Benjamin: “No encontrar el camino en una ciudad no significa gran cosa, pero perderse en una ciudad como se pierde uno en un bosque requiere toda una educación”. De este proceso, purificador y violento, que ha ido y ha venido como ráfagas a las que Ciria se ha acabado por acostumbrar, proceden estas obras. Suponen una pequeña muestra, pero sumamente expresiva, casi quintaesencia, del trabajo de esta década.

Me interesa la imagen, la pura presencia física de José Manuel Ciria. Creo que lleva escrito en la cara la obra que ha desarrollado a lo largo de los años. Si soy sincera no puedo imaginar a Ciria pintando otros cuadros distintos a los que pinta, cuya intensidad decaiga, se precipite por otros derroteros. En realidad, se está pintando –retratando– una y otra vez. No voy a recurrir a lo psicoanalítico, pero no dejo de distinguir en cada una de los gestos que componen el extenso friso (serie) titulado “Las Cabezas de Rorschach” al propia Ciria en una sucesión de fotogramas con muecas infinitas. Como si se colocara delante de un espejo e iniciara un proceso de desdoblamiento gestual, de interpretaciones de personajes y sentimientos ocultos bajo su piel. A través del mismo, también hay un desdoblamiento pictórico: su obra va del realismo (o, en cierto modo, un referente real) a la abstracción; del dibujo al expresionismo que late en sus cuadros desde los comienzos. La galería de retratos interroga, como el test que les da nombre (Rorschach), al espectador y estos se preguntan qué ha podido pasar, qué horror han presenciado aquellos personajes anónimos (álter egos del propio artista). Quizá todo se resuma en la vida misma –atroz, brutal, con la enfermedad destructora en mitad del proceso y la muerte al final del túnel– como sucede en todos aquellos rostros marcados por el pánico que se suceden en la Historia del Arte de todos los tiempos. Ahí están las grandes cabezas de la Isla de Pascua, que él visita en pleno proceso de desarrollo de esta serie. También Munch y su grito agónico, Grosz, Otto Dix, Egon Schiele, Böcklin y sus máscaras de gestualidad exarcebada, de locura

contenida en una mueca a punto de estallar... hasta El Bosco de vicios y pasiones o el Goya sordo, obsesivo y peleado con las sombras. Las mismas fotos que publican en la prensa o se emiten por los medios de comunicación un día tras otro. El graffiti que inunda la estética urbana neoyorquina que le rodea y que, pese al acto fugaz y el anonimato de sus autores, se expresa como heridas supurando aún toda la podredumbre de las ciudades contemporáneas y, ¿por qué no?, de todos los tiempos. “Oh, días salvajes”, “Tragaojos”, “Asustado”, “Gritos mudos” son algunos de los títulos de estos retratos agónicos. Sin duda, no es que vivamos buenos tiempos para la lírica más bien todo lo contrario, de un realismo dickensiano, sucio, tortuoso. Hoy como siempre.

(“En el corazón del laberinto de patios y patios estrechos, de calles y calles apretadas, que habían nacido una a una, todas con prisa furiosa hasta formar una familia monstruosa, que se daba mutuamente de codazos, que se pisoteaba, que se oprimía hasta matarse entre sí”, párrafo extraído de “Tiempos difíciles”, de Charles Dickens).



José Manuel Ciria: la pintura como estrategia

J. Óscar Carrascosa

La creación de una obra de arte recorre varios estadios hasta que se perfecciona con la mirada del espectador. De todos ellos, los primeros pasos del proceso artístico son, tal vez, los que más interesan a José Manuel Ciria. Por eso su poética se desarrolla con mayor extensión en la génesis del signo, aunando en esta reflexión significados, significantes y los matices conceptuales tanto de unos como de otros. Al hallazgo del significado, o del concepto, le ha de corresponder el hallazgo del significante, construyendo así el adecuado camino por el que transitará la idea, aunando de esta manera indagación y comunicación, pensamiento y diégesis, logrando así nuevos signos. A esta creación sígnica pertenecen procedimientos tales como el automatismo controlado, y en ella se justifica la abstracción.

El origen de esta poética está en un Cuaderno de Notas que comenzó a escribir a finales de los 80 y en el que consignó y estructuró más de quince años de ulterior creación. El carácter instrumental del corpus teórico le permitió una profunda depuración que le condujo a despojarse de la mimesis y situarse en la abstracción, que aunque reconoce que no es el vehículo idóneo para expresar ideas concretas, sí lo es para transmitir el desgarró que revela su pintura.

Sus textos fundamentales son *Abstracción Deconstructiva Automática* (ADA, 1990) y *Dinámica de Alfa Alienaciones* (DAA, 2004), desarrollos teóricos que dividen su trayectoria en dos etapas, si bien tiene claro que el camino del arte es necesariamente tautológico. En esta reflexión sobre el proceso creativo José Manuel Ciria nos ofrece una meditada poética en la que sistematiza la composición desde las relaciones del sujeto con un universo proteico hasta el último trazo de la obra.

Y es que pintar, para Ciria, es un método de indagación estética. Por eso no es extraño descubrir hallazgos como los pozos de luz en el bosque, fosfenos hermanados con los encontrados en aquella senda conformada por los crepúsculos que, entre espinas, pisaba el peregrino en la primera Soledad gongorina. Esta luz dudosa supone el trazo de un camino, la definición de un método, y a la vez imprime de manera indeleble una huella en la mirada del espectador. Puesto que además de un método de indagación, la pintura para Ciria es la superación de un lenguaje: es el proceso mismo de comunicación, alejándose así del ludismo intelectual tan característico del posmodernismo. En sus propias palabras, “no se trata de conseguir resolver con ingenio algunas piezas, sino de estar en la pintura, de permanecer diciendo cosas que tengan cierto interés y mantenerlo durante años, sujetos como es lógico, a los diferentes vaivenes y a las etapas de mayor inspiración”.

Su obra supone un oxímoron cuyas inexactas contraposiciones se asientan en la génesis, por un lado, y en la ejecución, por otro. La obra de Ciria parte de la reflexión sobre la pintura misma, de una meticulosa concepción teórica, manifestándose en un dictum informalista, en su característico aspecto expresionista. Pero en esa evolución de la idea hacia la obra, de lo conceptual a lo matérico, el resultado puede desviarse tanto en las intenciones como en el procedimiento calculado, ofrece necesidades imprevistas que el artista sí habrá de resolver.

Todo ello puede comprobarse en sus últimas series, y en ese gusto, confesado por el mismo artista, por transitar entre en los límites de lo geométrico y lo gestual, que él fija en un mismo plano.

Observamos que en un soporte común conviven las contraposiciones plásticas con la armonía, pues no se trata de la resolución de una tensión preestablecida, sino de un planteamiento de opuestos en los que la razón procura el equilibrio (actitud ya presente en las *Técnicas de Azar Controlado*, una de las parcelas analíticas que constituyen el primer estadio de ADA). Los puntos de gravedad se alteran, se establecen las oposiciones, se crea la disparidad haciendo convivir los elementos y pasando ese equilibrio a un segundo plano, sobre el que prevalece el interés por los tonos y las texturas.

Memoria Abstracta supone una síntesis de las series anteriores. Unos procedimientos aparecen depurados, otros simplemente eliminados, y se alude a algunas reflexiones de series más tempranas, puesto que al fin y al cabo son pasos del mismo camino. Empleando sus formatos predilectos (200 cm x 200 cm, o incluso superiores), la calculada geometría que podría constituir la obra misma sirve de contrapunto para la inclusión de nuevas formas y de un puntillismo procedente del azar. El azar y la pintura se desarrollan a expensas de la disposición compositiva, convertida en el escenario idóneo para el fenómeno de la creación. El equilibrio entre el rojo y el negro, característico del dialogismo cromático de Ciria, se mantiene en la serie. Estas constantes plásticas cohesionan el discurso del conjunto, que, no olvidemos, se erige sobre la memoria. Tal vez por ello *Belle Vue Amusement Park* sea una obra clave de esta serie: su título alude al parque de atracciones de Manchester, ciudad natal del pintor, y sobre la estructura sólida del recuerdo aparecen los recuerdos mismos, definidos posteriormente en el cronotopo del parque de atracciones de la infancia y expresados ya de manera informe, ya mezclados con impresiones azarosas.

Sobre la matriz común geométrica emerge la pintura, su desarrollo, la parte de la creación que no pertenece del todo al artista. En algunos casos prevalece la base, como en *Violento barroco*, donde la fuerza del rojo, el negro y el naranja se contiene para permitir la contemplación del fondo. Otras obras permiten entrever la composición inicial, pero la presencia plástica fundamental es la consecuencia de esa geometría originaria. Es el caso de *Encuentro de olas*, donde una composición que parte de milimetradas geometrías, como aquellas de Sol Lewitt, da pie a las consecuencias de las tensiones sobre el plano, otra vez expresadas en encuentros de negro y rojo.

El nuevo acercamiento de José Manuel Ciria a la figuración emplea nombre del celeberrimo test creado por el psiquiatra suizo Hermann Rorschach. Ciria nos presenta una serie de bustos que miran directamente al espectador, quien se siente obligado a reaccionar. La serie *Cabezas de Rorschach* oscila entre figuras cercanas a la mimesis y aquellos otros rostros alejados de cualquier intento de emular la realidad. De hecho, el proceso compositivo de la serie incluye en algunos casos fotografías sacadas de internet de las que el artista parte para la creación de sus fisonomías. Como escribió Carlos Delgado en aquél volumen que tuvo la suerte de editar hace ya algunos años (*Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote*, de Antonio García Berrio), “en el contexto de su reciente vuelta a la iconografía referencial, la figura se ha planteado (...) como un estímulo para la libre interpretación que, aun en su vertiente más figurativa, se orientará hacia la definición de los rasgos esenciales del contorno de un icono sometido a diversos niveles de metamorfosis”. Cuando el espectador contempla alguna de las cabezas se contempla a sí mismo en su dimensión antropológica, pues multiplica su miedo y su crueldad. De alguna manera, las cabezas actúan como desdoblamientos del yo para punzar la sensibilidad de quien las observa, compartiendo cierta analogía con el *punctum* sobre el que escribió Barthes a propósito de la fotografía en su ensayo *La Cámara Lúcida*. Aunque toda la obra de José Manuel Ciria incita al espectador a la reflexión, estas piezas, con su sensación de desdoblamiento, logran de manera más eficiente que el resto de su producción que se cumpla aquella máxima de Serge Daney de que *toda forma es un rostro que nos mira*. Porque nos miramos a nosotros mismos, reconociéndonos también en el otro (en el fondo una amenaza a nuestra mismidad, si recordamos a Sartre).

Con las series *Memoria Abstracta* y *Cabezas de Rorschach III*, Ciria sintetiza figuración y abstracción, la calculada geometría y el controlado azar del *dripping*. En cualquiera de sus obras pertenecientes a estas series se advierte el deseo de aprehender y plasmar simultáneamente el itinerario que recorren los diversos movimientos artísticos, que a lo largo de toda la Historia del Arte se ha manifestado siempre en una oscilación pendular entre contrarios. En este sentido considero acertada la afirmación de Patrick B. Goldstein de que en la pintura de Ciria está toda la Historia de la pintura. Y lo es refiriéndose tanto a la obra como al rol que desempeña el artista, puesto que en ambas series se pretende que éste sea a la vez demiurgo y médium. La matemática y reiterada cuadrícula de los dameros de *Memoria abstracta* es el subterfugio para la aparición de la imagen que rasga la mirada, pero ambas conviven en la planitud; las cabezas aluden con distintos niveles de referencialidad a la figuración, pero continúan siendo una matriz sobre la que se plantea el proceso creativo. Una calculada estrategia asegura que el artista, en cada momento del proceso, tome la decisión adecuada.





Detrás de la máscara. Conversación con Ciria

Francisco J. R. Chaparro

Podría decirse que José Manuel Ciria habita dentro de una de sus pinturas. *LaGuardia Place* es también, o ante todo, una céntrica calle del Downtown neoyorquino, a los pies de Washington Square. Me abre, acogedor y efusivo, las puertas de su estudio-hogar. La guitarra de Eric Clapton va tomando definición a medida que me adentro en este su territorio; los lienzos, enormes, se acumulan los unos sobre los otros. Una cerveza intenta rebajar la gravedad de la conversación. Imposible. Corren tiempos difíciles, y desde las paredes una miríada de rostros nos observa

-Donald Kuspit ha hablado de la “presencia trágica” de tu obra. El término ayuda de algún modo a enraizarla en una tradición estética muy amplia, liberada por fin de parámetros estrictamente nacionales –la incombustible “veta brava”-. La pintura americana nos proporciona grandes precedentes trágicos, como Franz Kline, Clyfford Still o, más claramente, Motherwell. ¿Qué es lo que se espera en este sentido de un pintor español en Nueva York?

Prefiero pensar que vivo aislado en una especie de burbuja, en donde me dedico a investigar y trabajar, sin pararme a pensar si existe alguien que espera algo de mí. Si tuviera conciencia de alguna suerte de expectativa sobre mis espaldas, creo que me quedaría absolutamente agarrotado. En otras palabras, pinto lo que me da la gana sin esperar al juicio de los demás. Intentando disfrutar, -también sufrir-, y sorprenderme con mis investigaciones y resultados formales. Creo que este próximo año va a ser inmensamente importante para mí, he decidido dejar de trabajar, al menos durante algún tiempo en el formato de series. Mi intención es entrar en la obra de una manera mucho más libre, sin la rigidez de una estructura de características prefijadas. Después, seguramente, se podrán establecer bloques o familias de trabajos relacionados, pero eso es inevitable.

-Y, ¿respecto a la españolidad de tu obra?

Sobre la “españolidad”, he pensado muchas veces sobre el tema y siempre acabo en la misma conclusión: mi pintura está apegada a una tradición concreta, tanto en la formalidad y factura, como en los componentes sentimentales y espirituales, la memoria. Mi intención nunca ha sido desligarme de dicha tradición, es más, creo profundizar cada día más en ella, sin dejarme influir por lo que podríamos llamar pintar a la “americana”, esa impronta de la “frescura” (vacía e ingenua) que tanto se valora a este lado del charco. Cuando un galerista o un coleccionista te hace la eterna pregunta de “¿cuánto tardas en pintar una obra?” siempre contestas con evasivas, puesto que pareciera ser que cuanto más tiempo dedicas a realizar un trabajo, mayor debe ser su calidad. Esa lectura que se establece sobre la compleja elaboración de mi trabajo es completamente errónea. Mi obra vive inmersa dentro todos los ingredientes que pudiesen aplicarse a una obra, llamémosla, “fresca”, resuelta *alla prima* y de raíz automática, pero con dos enormes diferencias: por un lado la utilización de una “cocina” (forma de aplicar la pintura) que es nuestra (apelo a las tradiciones española y europea), y segundo, el astillado y desaparición de la mano o el brochazo. No puedo negar que la elaboración de los fondos puede llevar semanas, o que determinados trabajos estén planteados para resolverse en dos sesiones. Hay piezas que necesitan una posterior labor de “corrección”, limpiar un determinado color o zona, subrayar la luz o la sombra, modificar un componente o plano, generar elementos atmosféricos o incorporar algún elemento tensional o de tracción periférica que ajuste la composición... Cuestión diferente es la iconografía y la preocupación por que ésta sea contemporánea.

En cuanto a lo de la “presencia trágica” en mi obra y la llamada “veta brava”, estoy de acuerdo con lo primero pero no con lo segundo. El primer cuadro que quedó impreso en mi mente y mis retinas, fue en una visita a El Prado organizada por el colegio cuando era niño: *Saturno devorando a su hijo* de Goya. Muchos de mis compañeros quedaron fascinados con El Bosco, en concreto *El jardín de las delicias*. De dicho tríptico lo único que siempre me ha interesado es la tercera tabla. Creo que esto marca un camino. Desde la abstracción he intentado en infinidad de ocasiones recrear el dramatismo del

Saturno de Goya. Una pintura que te mira directamente a los ojos y te sobrecoge. Evidentemente dicha intención se resuelve con mayor eficacia quizá desde la figuración, en mi serie de *Cabezas de Rorschach*. Volviendo a lo de la “veta brava”, mi pintura es excesivamente conceptual y sofisticada como para que me sienta cómodo en dicha limitada denominación. En cualquier caso simpatizo más con Kline que con Still, con todos los respetos, y cuando me he aproximado a Motherwell, ha sido para mostrar cómo se resuelve su pintura realizada desde nuestra forma de hacer y sentir.

-Encuentras en Estados Unidos lo que buscabas, un revulsivo para tu pintura. Esta ciudad da la impresión contradictoria de estar abierta de par en par al foráneo, y a la vez de mantenerle a uno a raya, a una distancia de cortesía. Algo que invita sin duda a la observación y a la indiferencia. Como si el gusto por lo diverso conviviera con el miedo hacia lo ajeno, hacia lo otro, lo extraño. He de reconocer que esa sensación la he visto perfectamente conjugada en tus series de rostros/máscaras.

En Nueva York lo que he encontrado, por encima de cualquier otra ventaja, es un lugar donde poder aislarme e investigar. Necesitaba salir de Madrid, airearme y probablemente volver a mis propias fuentes. Había llegado un momento de asfixia en cuanto a compromisos, con un mercado con mucha demanda pero que solamente aceptaba una serie concreta. No estaba dispuesto a dejar de investigar. Otra cosa es, como conversaba recientemente con Laura Revuelta, que para dicho aislamiento me hubiera servido cualquier otra ciudad e incluso un tranquilo pueblecito. Es cierto. Pero hace años que vivía fascinado con la atracción de Nueva York, y aunque en principio me había planteado otras ciudades más próximas geográfica y mentalmente a Madrid, como Berlín o Londres, fui desechando dichas opciones. Puesto a aislarte, por qué no hacerlo en una ciudad como Nueva York que además te ofrece un inmenso escenario artístico... No era tanto utilizar Estados Unidos como un revulsivo para mi pintura, como moverme en un espacio colmado de información.

Me resulta muy interesante tu comentario sobre la ciudad abierta a lo foráneo, que a la vez te mantiene a cierta distancia sin llegar a poder integrarte. Quizá el que naciera y viviera mi niñez en Manchester (Reino Unido), antes de que mis padres decidieran volver a España, me da una perspectiva diferente. Durante años no me sentí español, hasta la adolescencia no llegué a aceptarlo, por mucho que mis padres fueran españoles. De la misma forma que tardé muchos años en aceptarme como artista. No terminé la facultad, y tuve que trabajar, hasta que cumplí los treinta años en diferentes profesiones, antes de poder dedicarme únicamente a la pintura. No siento ningún tipo de alienación en Nueva York, ni la he sentido en las ciudades que he visitado en Estados Unidos, ni siquiera en el Texas más profundo. He tenido becas en París, Roma y Tel Aviv, he vivido en Alemania. Creo que tengo una especial facilidad para mimetizarme con las personas y el paisaje. Desde mi llegada a Nueva York, siento que ésta es mi casa.

Una cuestión indiscutible, es que los americanos por encima de cualquier otra apreciación, se valoran en primera persona, y defienden a ultranza lo que es suyo. Justo lo contrario de lo que hacemos en España.

Los rostros de mis *Cabezas de Rorschach* expresan muchas cosas. Todos nosotros tenemos miedo y desconfianza al otro, al extraño, al desconocido.

- Quizás, y a estas alturas, en la época de un frágil multiculturalismo, aún sigamos sin afrontar nuestra relación con lo otro. El pensamiento del siglo XX ha seguido primeramente un camino de apertura del yo al “mundo”, después al “cuerpo”, y más tarde al “otro” -Heidegger, Merleau Ponty, Lévinas y Buber-. Tus figuras son brutalmente deícticas, emplazan directamente a una respuesta emocional respecto a lo otro. Pero la relación que plantean es inquietante, diría incluso amenazante...

Carlos Delgado, buen amigo y seguramente el crítico de arte que mejor conoce mi trabajo, junto a Donald Kuspit, han atinado, apoyándose en Maurice Merleau Ponty y especialmente en Emmanuel Lévinas, en dicha relación. El detonante para dichas aproximaciones es la idea de la máscara: lo que creemos ser, lo que somos realmente, lo que el otro ve en nosotros. Emparentaba dicha idea con mi pintura en un texto escrito en 1996 en Roma: la intención del artista, lo que obra realmente es, lo que el otro interpreta, reflexiona o siente. Lévinas desde su posición de judío exiliado, se propone la reconstrucción del pensamiento ético. Su obra, independientemente a sus numerosos escritos sobre judaísmo, debe entenderse, según mi opinión, desde una doble vía, su condición de alumno de Heidegger (y su enorme influencia), y su eterna amistad con el poeta Blanchot. Me gusta observar cómo, en Lévinas, vemos el avance de las ideas, como se va profundizando en una

misma dirección. Desde la obra *Entre dos mundos*, donde ya se esbozaban muchos conceptos que cobrarían envergadura posteriormente, hasta *La huella del otro*, para terminar con la concluyente *El ser y el otro*.

La “extrañeza” de mis figuras y su deixis, premeditadamente buscan una respuesta emocional del otro. Creo que el propio título de la serie utilizando a Rorschach, marca la idea de lo proyectivo del espectador ante dichos trabajos. No dudo que la relación sea compleja, pero en lo de amenazante, me gusta más pensar que son las figuras sobre el lienzo las que se sienten amenazadas. ¿Quién no vive aterrorizado ante la situación del mundo actual? ¿Quién de nosotros en un momento determinado, con razón o sin ella, ha perdido los papeles? ¿Quién no ha sentido tristeza, o desolación, rabia, soledad, frustración? Hace pocos días tuve una discusión con un amigo que conocía desde hace años, sin ningún motivo real más que una simple diferencia de pareceres; empezó a insultarme. Al devolverle uno de los insultos, de repente cogió de la mesa un abrecartas, quería clavármelo. Al salir de la habitación pude observar mi rostro desenchajado en el espejo y mis ojos llenos de lágrimas. Por un instante me había convertido en una de mis “cabezas”.

Pero en la serie *Cabezas de Rorschach*, cuya primera obra fue una representación de la muerte (la de mi padre), no solamente existe el miedo y el desconsuelo, hay lugar también para lo grotesco y lo humorístico, para la caricatura, la seducción, la sorpresa, la locura... En esta serie, cuyo detonante es emocional y no conceptual -a diferencia de mi obra abstracta-, he intentado aunar tradición y contemporaneidad, he querido hablar simultáneamente de lo sensual y lo espiritual. Crear un diálogo entre el pasado y el presente.

-La máscara posee un fuerte poder icónico, y es también esencialmente ambigua, disociando al gesto de una personalidad específica. Son sentimientos genéricos, pero cargados de profundidad. Tu pintura se mantiene equidistante entre esos dos polos, la rotundidad visual y lo indeterminado.

Siempre he intentado que mi obra tuviera una presencia rotunda y, no obstante, que su “lectura” se moviera en la ambigüedad más acentuada, en la total indeterminación. No me refiero al “Lo que es, es lo que ves” de Stella, mi trabajo siempre ha ido dirigido a golpear en el estómago, no solamente en las retinas. En este momento de vuelta a la pintura (la eterna cuestión), pareciera que la nueva moda es la figuración narrativa, el que el cuadro te cuente una historia, o bien, la pintura “palimpséstica” donde ocurren muchas cosas y se suceden múltiples capas inconexas entre sí, el “cartoon” y la apariencia pop-comic, desde Baechler a Majerus y Bevilacqua. He recurrido en infinidad de ocasiones a la idea icono-máscara-cabeza, pero con la pretensión de mostrar (atrapar) un instante, estados de ánimo, sentimientos genéricos como tú bien dices, manteniendo la distancia que puedo con lo que veo acontecer.

-Son, además, figuras descaracterizadas, anónimas y, curiosamente, calvas, como históricamente se ha mantenido a los reos, la milicia, o a aquellos que han estado sujetos al control de instituciones disciplinarias -hospitales, internados...-. Al objeto, se supone, de subsumir al individuo en el grupo. Ya se lee en Aristóteles que la propiedad de la tragedia es la de generalizar a partir de lo concreto...

Quizá debamos empezar por la procedencia. A mediados de los ochenta, después de trabajar durante años con representaciones figurativas, surgieron unas cabezas desprovistas de pelo que representaban a hombres. Previamente había trabajado mucho con la figura femenina, y mi intención en aquel grupo de trabajos fue la de huir de la “belleza”, de la posible sensualidad, para abrazar otros discursos y, una mayor contundencia y “fealdad” contemporánea. La primera serie de las *Cabezas de Rorschach (I)* empezó con un mero “accidente”. Después de años investigando y trabajando la abstracción, estaba en pleno desarrollo de la serie *Máscaras de la Mirada*. En algunas obras de dicha serie me gustaba incluir algunos trazos realizados con carboncillo en los que dejaba a la mano deambular libremente sobre el papel o el lienzo. En el verano del 2000, sobre un papel de tamaño mediano, empecé a realizar algunas líneas de forma inconsciente. La sorpresa al terminar fue el comprobar que había dibujado una cabeza, y rápidamente apliqué unos trazos de óleo rojo sobre aquel bosquejo. Durante algunas semanas, tuve colgada en mi estudio dicha obra, sin entender su procedencia ni su sentido. Enseguida apareció el título, y a partir de él quise dotar a las cabezas de sentimientos. En 2001, trabajando en Tel Aviv con una beca, llevaba preparados tres grandes collage (de 3 x 5 metros cada uno) que iban a formar parte de la exposición en el Museo-Teatro Givatayim. Durante aquellos meses y sensibilizado por el conflicto palestino-israelí, conseguí terminar seis pinturas de formato 2,20 x 2,20 metros, que representaban cabezas y que recibieron la denominación de *Víctimas*, y que me servían

como contrapunto conceptual y formal de los collage abstractos. También pensaba en mi destino y mi propia muerte. Tenía concedida una beca por la Sociedad Portuaria para venir a Nueva York. Con el ofrecimiento de la beca en Tel Aviv y las dos exposiciones que tenía comprometidas, decidí posponer la beca americana. Dicha decisión me salvo la vida, puesto que el espacio dedicado a los becarios era la planta 80 de la torre sur del World Trade Center. ¿Hablabas de lo trágico?

El segundo momento de la serie, surge ya en Nueva York a finales del 2005. En Madrid había realizado algunos homenajes a la etapa supremática de Malevich, pero por diversos motivos, en Manhattan empecé a pintar algunas obras apoyándome en su última época dedicada a los campesinos. Fueron meros estudios en donde las manchas abstractas, los goteados, las salpicaduras, lo expresionista en suma, se veía “ceñido” a la estructura del dibujo, a la línea. De nuevo fue una serie corta y de experimentación analítica, pero los rostros aún no estaban dotados de facciones. ¡Ni de alma!

Con estos tres antecedentes precisos, tuve oportunidad de pensar en problemas de representación en cuanto a que las figuras eran calvas. En las cabezas más abstractas no cabía incorporar pelo, puesto que hubiese sido difícil representarlo y equívoca su lectura, aparte de restar trascendencia y confundir. En las *Post-Supremáticas* se hubiera perdido inevitablemente el referente. Llegamos así a la tercera fase o las *Cabezas de Rorschach III*. La primera de ellas como he comentado antes, se produce por la enfermedad terminal de mi padre con un tumor cerebral, y con un viaje iniciático a Isla de Pascua sumido en el dolor de la pérdida. *Oh! (Días salvajes)* (2009), surge inmediatamente después, como una representación de la muerte y de su sorprendente e inesperada presencia. Mi padre había perdido el pelo con la radiación, los Moai de los Rapa-Nui son representaciones religiosas de los muertos...

Evidentemente toda la serie transmite intencionadamente algo trágico y creo que universal. En mis obras abstractas ya había abordado el tema de los campos de concentración y exterminio. La idea que expresas es absolutamente válida. A los reos, a los militares, a los internados, se les corta el pelo por higiene, también por sumisión.

- Lo que nos lleva casi a un acceso estético a problemas tratados, entre otros, por Foucault, esa dialéctica conflictiva entre los entramados institucionales, mecanismos de imposición de orden, y el fluido bruto de hechos y circunstancias que constituye el mundo. Análogamente, esa tensión la comparte también tu serie *Memoria Abstracta*, un tipo de “confrontación” visual entre estructuras rígidas –dameros, cuadrículas– y formas libres, netamente pictóricas.

La serie *Memoria Abstracta* es una continuación natural de la serie *Máscaras de la Mirada*. Al repensar mi propia pintura y retomar cinco años después la serie interrumpida en 2005, la evolución de los elementos geométricos había llegado a cobrar un inusitado protagonismo y a “inundar” completamente los fondos pictóricos. Siempre gusté de la tensión de mezclar en el mismo plano las dos tradiciones de las vanguardias clásicas: la geométrica y la gestual. La imagen resultante en la primera obra de la serie, *Flowers (for MLK)* (2008), me pilló desprevenido. Las manchas que siempre habían sido los actores principales, de repente se veían atrapadas dentro de ventanas o celdas. En muy pocas composiciones dentro de la serie, podemos ver a las manchas fluir libremente sobre el fondo geométrico, una obra tras otra han insistido en la idea de una retícula dominante. Para dar una idea aún más claustrofóbica, en la mayoría de las pinturas de la serie, podemos observar también una serie de marcos concéntricos alrededor del cuadro cerrando (encerrando) las composiciones.

No es difícil establecer relaciones con Foucault o Derrida. Foucault, que empieza siendo estructuralista, es un enorme teórico social, sus estudios críticos de las instituciones sociales, su análisis del sistema de prisiones francés, incluso su pensamiento en cuanto a la sexualidad humana, nos muestran siempre al individuo como actor pasivo encerrado dentro de los sistemas de los poderes gubernativo y social.

La serie *Memoria Abstracta*, independientemente de su plasticidad, muestra claramente a “individuos” anónimos inmersos dentro de una rigidez fría, inoperativa y castrante.

-Vivimos en tiempos donde el individuo se siente obligado a proteger cada vez con mayor celo su intimidad, una intimidad por cierto también cada vez más articulada, más poliédrica. Y, a la vez, éste mismo individuo se deleita propagándose a sí mismo como imagen en internet y las redes sociales, a la manera de una *res extensa aesthetica*. Boris Groys, en un libro reciente, afirma cumplida la profecía de Beuys: todo el mundo es ya artista de sí mismo, expositor de su *ready-made* particular. ¿Induce esto a reconfigurar el papel del cuerpo y de la expresión en el ámbito pictórico? ¿A desecharlo? ¿A reinterpretarlo? No he leído aún el libro que mencionas de Boris Groys aunque conozco algo de su obra previa. La historia dictada por

Stalin y la conquista del poder demiúrgico del arte a través del Realismo Socialista. Me encanta cuando equipara el mausoleo de Lenin y su realización emblemática, con un *ready-made* ejecutado por Duchamp. Con motivo de una exposición de mi trabajo, tuve la oportunidad de visitar Moscú y acercarme a dicho mausoleo en la Plaza Roja. Entiendo perfectamente a lo que se refiere con dicha comparación: el cuerpo embalsamado de Lenin como objeto-icono-lugar de culto que da pie a toda la “instalación”. El posicionamiento irónico y la utopía como única salida para las décadas siguientes.

En un nuevo giro de tuerca, no me resulta extraño que ahora dé por cumplida la profecía de Joseph Beuys de que todo hombre es un artista. Creo que desde su primer enunciado siempre lo hemos tenido claro. En cuanto a las redes sociales, no tengo ni tiempo ni ganas de entrar.

Hace muchos años que tracé una línea recta desde el Dadaísmo (Antiarte) de Hugo Ball y Tristan Tzara, el posicionamiento de Marcel Duchamp y la actitud de Joseph Beuys. Una de las principales características del Dadaísmo fue la oposición al concepto de razón instaurado por el Positivismo y, la rebelión contra cualquier tipo de convención u orden establecido. Dentro de la utilización del *ready-made* (asistido) llego a englobar a muchos artistas, por poner unos ejemplos, desde algunos momentos de Miró, a prácticamente toda la pintura de Schnabel y, a mi propia obra. Basta con que el recurso de lo “encontrado” pueda ser localizado dentro de nuestra propia memoria, después solamente necesitará de mayor o menor asistencia.

-La relación visual entre el rostro natural y una máscara, síntesis de aquél, no deja de ser una convención artística, si bien fácilmente accesible desde la intuición. En cierto sentido, esa relación es paralela a la que se da entre la forma abstracta y su contenido extra-artístico –las emociones, ideas, evocaciones...que emanan de aquella–. ¿Existe algún punto de contacto entre ambas vertientes de tu obra actual, tus rostros de Rorschach y tu serie *Memoria Abstracta*?

Quizá algunos de los comentarios volcados en esta conversación puedan inducir a error, me refiero a cuando hablo de la figuración y lo abstracto. En el año 1990 conseguí saltar a la abstracción, una meta que llevaba años persiguiendo. Desde entonces soy un pintor abstracto, incluso cuando pinto una cabeza con un rostro de apariencia figurativa. Tan solo hay que acercarse a corta distancia del lienzo para entender lo que estoy diciendo. Puedo explicarlo por medio de dos vías: siempre he sentido una inmensa admiración por Velázquez; cuando uno se acerca a ver la cabeza central de *Las hilanderas* o la mano que sujeta el pincel en *Las Meninas*, incluso los drapeados de muchas de sus pinturas, asistimos a una serie de manchas de apariencia completamente abstracta que al ser observadas a una mayor distancia se convierten en representacionales. En el 2005, cuando empecé la serie *Post-Supremática*, no sabía que el simple gesto de volver a la estructura, a la línea, al dibujo; iba a dejar un poso sobre el que se sedimentarían todas las series posteriores. El cosido de los colores y las texturas azarosas, son comunes a toda mi producción. El inicio de muchas de las *Cabezas de Rorschach* es completamente abstracto, es en el desarrollo de la composición cuando se van cerrando las manchas para ajustarse a una “silueta” determinada. Las *Cabezas de Rorschach* podrían quedarse sujetas al plano pictórico de la misma forma que las *Máscaras Schandenmaske*, con un simple perfil o contorno un poco más elaborado. La naturaleza de la forma de pintar mis manchas es expansiva (explosiva); cuando quiero que el resultado tenga un aspecto figural, tengo que sujetarlas en su recorrido para que encajen en la convención propuesta.

Todas mis series están íntimamente relacionadas. Las *Cabezas de Rorschach* y las pinturas de la serie *Memoria Abstracta* son la misma cosa. En una serie previa titulada *La Guardia Place* (también *Rare Paintings*), jugaba con la lectura del espectador poniendo gazapos (trampas) para engañar la interpretación visual. Dentro de la serie había piezas completamente abstractas, junto a obras de clara vocación figurativa, y un grupo de trabajos que se movían entre ambos bloques. Una vez que la lectura se establece como figurativa en unas obras, se tiende a intentar “leer” todas las obras de la misma manera, provocando una arritmia o desincronización de la lectura. Esto se acentuaba aún más, cuando en muchas de las composiciones se utilizaban unas matrices base comunes, que producían imágenes indistintamente para cualquiera de los tres grupos.

-Hay una cierta literalidad en tus obras, como si el cuadro se limitara a mostrar desde fuera de manera imparcial lo que queda expresado dentro de ellas. El método de Rorschach es un test neutral, al fin y al cabo, una invitación a construir creativamente desde la propia psique y no a identificar nada ya presente. Es algo que durante toda tu carrera han ido sugiriendo los títulos de tus obras –*Posible cabeza para un paisaje, Formas abstractas convirtiéndose en figurativas...*– o ya en clave visual, los fondos que utilizas, estructuras diríamos presentativas, separadas del plano inmediato de interpretación.

Me gusta la ambigüedad. Probablemente, sea mi forma de mirar y relacionar. En el 2004, en la sala que la Tretyakov dedica a las vanguardias, me asaltaba la idea de que el *Suprematismo* y el *Constructivismo*, son exactamente la misma pintura, con la única diferencia de abrir más el obturador o cerrar el plano. De la misma forma que relacionaba las formas angulosas supremáticas de Malevich flotando sobre un fondo neutro, con las formas sensuales y zoomórficas de Miró flotando sobre un fondo con un poco más de color.

Dentro de lo abstracto, ¿por qué no dejar ocasionalmente pistas de algo figurativo? Los títulos de las obras subrayan dicha inclinación.

En cuanto a los fondos, he gustado de dotar a mi pintura de profundidad sin utilizar jamás líneas de fuga. Una suerte de planos superpuestos que se relacionan. Para ello, ayuda mucho el que el tratamiento de la mancha se realice como si de un cuerpo de la pintura clásica se tratara. La utilización de una luz plausible dentro de las composiciones, y un despliegue de pequeños efectos volumétricos. Todo ello “redondeado” con una serie de elementos atmosféricos que atraviesan y cosen los dos o tres planos habituales de las composiciones conjugándolos. No me importa en absoluto, justo lo contrario, que dichos planos se perciban claramente. Lógicamente el plano final de la mancha es el protagonista de las obras.

-En tu obra reciente esas estructuras se han extendido a las figuras en sí, han traspasado la distancia entre planos.

Aunque todavía tengo comprometidas algunas exposiciones con obra de la serie *Memoria Abstracta*, y probablemente tenga que pintar alguna pieza más, he decidido dar por zanjado dicho grupo de trabajos. El tema es que en el taller habían quedado bastantes fondos terminados o a medio elaborar con sus retículas y elementos geométricos. Empecé a pintar unas cuantas cabezas sobre esos fondos, con lo que ambas series se unían y se traspasaba la distancia entre ellas. Las “dibujadas” cabezas realizadas a base de manchas, de repente ocupaban el lugar de las manchas abstractas.

-Tratas como pintor con dos elementos básicos, el gesto y la expresión, en series completamente diferentes, disolviendo por decirlo así esa vinculación orgánica que arrastraban de movimientos del siglo XX, como el Informalismo o el Expresionismo. No sé si en tu caso esto manifiesta una cierta autoconsciencia del funcionamiento de estos discursos artísticos, pero por alguna razón parece que para el artista del siglo XXI resulta más atractivo cuestionar narraciones consolidadas que integrarse en ellas así como así.

Supuestamente el arte ha de ser “hijo” de su tiempo. Las condiciones histórico-político-sociales son siempre irrepetibles. El artista es, o debe ser, sensible a su propio momento, aparte de intentar romper las convenciones. El instante actual es difícil puesto que quizá no quede ningún tipo de convención que atravesar. Lo he comentado en alguna ocasión, al artista de hoy solamente le queda perpetrar el performance definitivo: agarrar un gran cuchillo de cocina y salir a la calle a atacar a cualquiera que pase por la acera. Si la crisis de la pintura es su hipertextualización, ¿existe alguna manifestación artística que no esté hipertextualizada? La situación es extraña y confusa, donde el sistema y los artistas son igualmente culpables. Los historiadores, hermeneutas y teóricos elevan sus discursos por encima de la obra de arte, defendiendo una serie de propuestas, en demasiadas ocasiones, que ya no nos dicen nada. Encontrar una obra valiosa dentro del marasmo es bastante laborioso, puesto que existen infinidad de “joyas”, pero es muy complicado separar el trigo de la paja. A ello se suma la falta de formación de una gran parte de los artistas. Cuando vas a una inauguración en el New Museum, y charlas con uno de los artistas que ha perpetrado un “cachivache”, instalación pseudo-conceptual, o un personaje que se dedica a ordenar documentos, y observas que no tiene ni puta idea de arte, ni de su propia propuesta, empiezas a sospechar que algo está fallando. Al enterarte que la exposición más visitada de dicho museo ha sido la de George Condo, y ves que la dirección de dicha institución intenta denodadamente no mostrar demasiada pintura, solamente puedes quedarte perplejo. Bromeo con mi compañero, el pintor Darrell Nettles, que deberíamos formar un nuevo movimiento “anti-cachivachismo”. En inglés suena aún mejor, “anti-crapism”.

Pero volviendo a tu comentario, no busco disolver esa vinculación orgánica y las conexiones que mi pintura pueda tener con el Informalismo o el Expresionismo. Me gusta observar dichos discursos como simples “herramientas” que pueden ser utilizadas o no. Creo que cada artista intenta estar lo más lejos posible de todo lo demás, aunando si se puede “presente” (contemporaneidad) y una actitud articulada, sincera y honesta.

-Siguiendo ese hilo, la expresión en pintura tiene una historia propia, que atraviesa fronteras estilísticas y temporales en la Historia del Arte. Al ver esta última serie de *Cabezas de Rorschach*, su repertorio de gestos y ademanes, me han venido a la mente aquellos catálogos de sentimientos traducidos a pintura realizados por Charles Le Brun para la Academia Francesa, o el mismo concepto de *varietà* en la teoría albertiana. La faceta expresiva ha dejado escenas memorables en el teatro de la pintura, como Caravaggio y su niño horrorizado ante el martirio del santo, la altanería del caballero sonriente de Frans Hals de la colección Wallace, o el lloro desconsolado de la Eva de Masaccio. Pero esto tiene una continuidad más incierta en la pintura actual, como si el sitio natural para la explosión emocional fuese la imagen transparente del cine o el vídeo -¿Bill Viola?-.

Le Brun simplemente imita a Leonardo. El niño horrorizado de Caravaggio creo que es del martirio de San Mateo. Me encanta el fondo del *Caballero sonriendo* de Hals, muy anterior a Manet. Masaccio expresa con autenticidad la angustia y el dolor de Eva al ser expulsada del Paraíso. Pero esa línea de expresiones, gestos y muecas del horror o rareza, puede rastrearse en multitud de artistas: Messerschmidt, Goya, Munch, Nolde, Dix, Grosz, Ensor, Saura, Ydañez... Creo que mis *Cabezas de Rorschach*, obedecen a un universal metafísico y a este momento de especial incertidumbre. La pintura actual es lo que los artistas queramos que sea. Creo que la pintura, como aquella distinción de los medios calientes y fríos de McLuhan, induce a un tipo de reflexión más pausado, incluso profundo, al que pueda inducir una imagen en movimiento. Nunca he descartado hacer algún video dentro de la serie *Cabezas de Rorschach*. En cuanto a Viola, qué decir de él, para mí es el genio indiscutible e incontestable del video-arte actual, por los medios desplegados, la belleza y plasticidad de sus imágenes, la profundidad de sus propuestas y su capacidad de remover sentimientos.

A propósito del formato vídeo, debe de suponer un reto como artista el trasplantarse a otros registros visuales, teniendo en cuenta además que la negociación con el medio, la pintura, condiciona aparentemente también tu aproximación al tema... Para esta exposición en el MUPAM presentas una serie de collages. ¿Qué significa para ti esta incursión en un soporte y técnica constructivos, diferentes en espíritu al gesto pictórico? ¿Hay algo que haya determinado tu elección por este medio u otro?

Creo que en el mundo del arte todos somos conscientes de que el artista intenta constantemente establecer un proceso de búsqueda lo más abierto posible, un estado constante de “acecho y caza”. Dentro de dicha actitud mental y visual, es inevitable que aparezcan numerosos detonantes que no encajan dentro de unos parámetros establecidos previamente, es decir, que las “influencias” que provocan las asociaciones de ideas, producen habitualmente determinados conceptos e “intuiciones”, que pueden llegar a ser diametralmente opuestos a la propia obra que se esté llevando a cabo en el taller en dicho instante. Esas ideas, en mi caso, si no producen pintura, y si ciertamente me resultan interesantes, lo que hago es anotarlas o dibujarlas. De esta forma he conseguido reunir al menos medio centenar de “instalaciones”, además de varios cientos de dibujos que representan esculturas. También, numerosas “acciones” y muchas ideas para realizar videos. Después el tema es elegir qué es lo que se quiere hacer. Particularmente me siento cómodo investigando dentro de la pintura. Aunque nunca desecho abordar otros medios.

Queda claro que en ocasiones aparecen ideas, en las que la primera pregunta es ¿en qué medio encajaría mejor dicha propuesta? Incluso dentro de la pintura, en ocasiones he llegado a plantearme determinados problemas en cuanto a la representación, que han provocado el realizar series de fotografías, puesto que desde la pintura las soluciones no se entendían o no resultaban convincentes. Hay cosas que cuesta mucho representarlas, sin caer en la bobada, y planteamientos que directamente no se pueden representar. Hockney nos da muchas claves en ese sentido. Es cierto, que también puede ocurrir, que en determinado momento no somos capaces de alcanzar una solución, que después resulta podía resolverse con facilidad.

No existen marcos de referencia unívocos en cuanto al discurso, ni a la problemática que se intenta abordar. Luego, en demasiadas ocasiones, se cae en unas fórmulas de resolución aprehendidas, que cercenan otras posibilidades resolutivas. También un cierto vicio por una aparente dislexia, y no me refiero a un problema de lectura, concentración o aprendizaje, sino a un elegir aquello a lo que nos queremos enfrentar, como si el resto no existiera. Todo esto es a lo que quiero enfrentarme y modificar en este nuevo período que pretendo sea mucho más experimental.

Vuelvo a tu pregunta. Evidentemente la consecución de una idea se negocia con el medio concreto que se quiere abordar. La serie *Sueños Construidos* recibió una estructura concreta de actuación en 1999, pero ya había trabajado mucho con el collage desde principios de los 90. La idea de dicha serie es igual que la denominada *El Jardín Perverso*, son series intermitentes que van atravesando otros grupos de trabajo de forma caprichosa. *Sueños Construidos*, o el collage para hablar de manera más genérica, después del traslado a Nueva York, se manifiesta con contundencia en la serie *Post-Supremática*, pero no participa de las siguientes “aventuras” iconográficas: *Cabezas de Rorschach II*, *La Guardia Place* o *Doodles*. Es en la serie *Cabezas de Rorschach III* cuando vuelve a cobrar una enorme relevancia. Es más, todo el ciclo final de dicha serie está resuelto desde el collage. Era lógico no abordar estos trabajos solamente en gran formato, sino permitir que aparecieran obras de medidas reducidas. De nuevo la estructura vuelve a ser el dibujo y la separación de planos, resuelto de forma constructiva y con unas tijeras en lugar de un lápiz o una brocha.

CIRIA

juego de espejos

¡OH! (DÍAS SALVAJES). *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.







GRUNDA. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2010. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.





ENCRUCIJADA. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



PASMADO. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



PANETE. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

TRES PATADAS. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.







DÍAS ROSAS, DÍAS NARANJAS. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

THE WALL. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.







LAS CONFUSAS APARIENCIAS. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



PENSADOR. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



ALUCINADO. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.





ASUSTADO. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



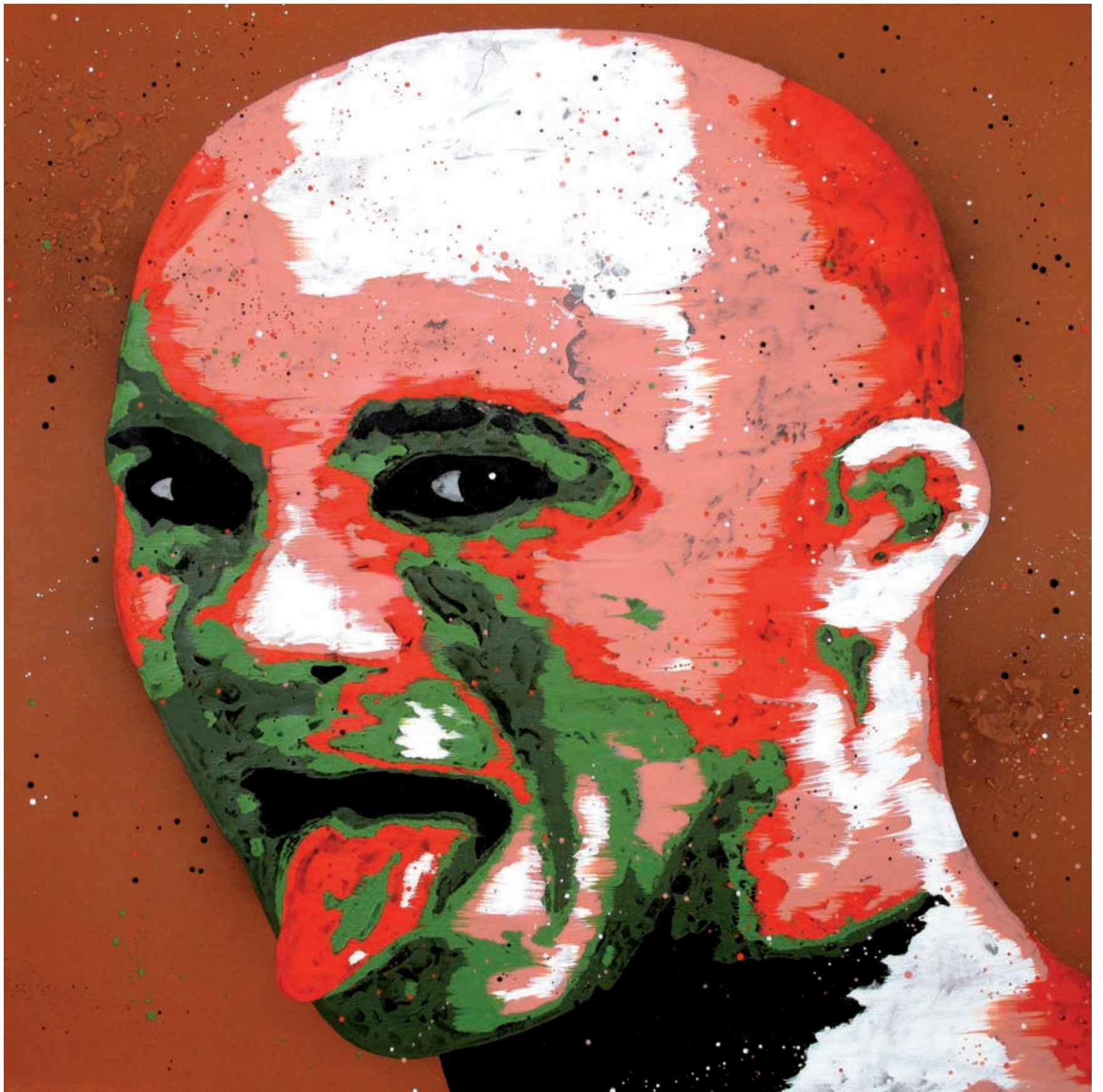
Victor Brauner. *Autorretrato 1931*. 1938. Centro Georges Pompidou. París
Pablo Picasso. *Busto*. 1970. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm. Legado de Pablo Picasso. Ars, Nueva York
José Manuel Ciria. *Mosquetero de Picasso*. Serie *Cabezas de Rorschach III*. 2010. Óleo sobre lienzo. 51 x 40,5 cm.



PREMONICIÓN (TODOS INDIGNADOS). *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



CONVENCIDO. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.



BURLA. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

BOSTEZO. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.







RED RAIN. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

BAD PAINTING HEAD WITH A YELLOW BOW AND A GOOD BYE. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2012. Mixta y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.





COOKIES! *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2012. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



NO ME LO PUEDO CREER. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

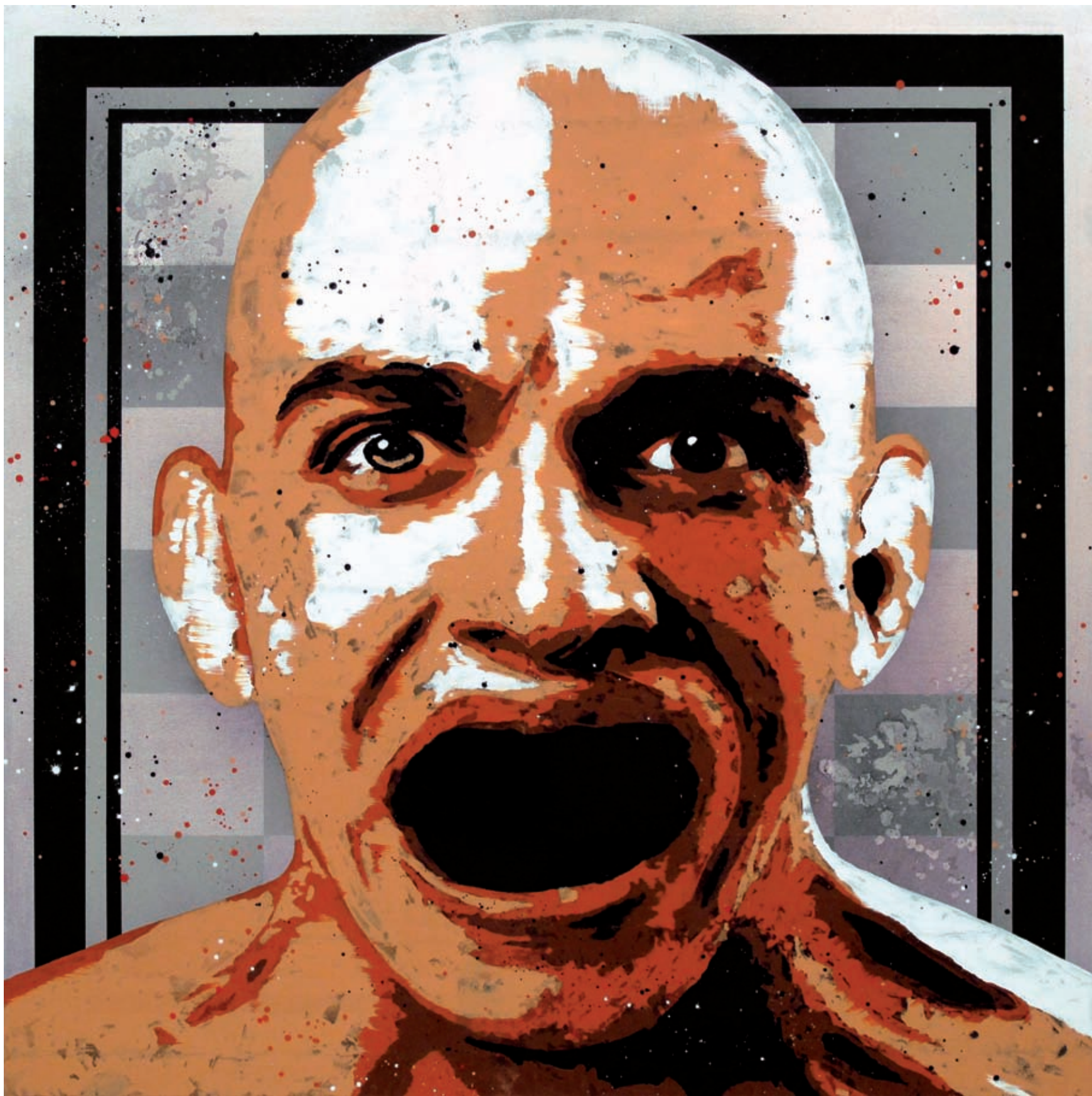




GRITOS MUDOS. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

INSIDE THE HOUSE. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

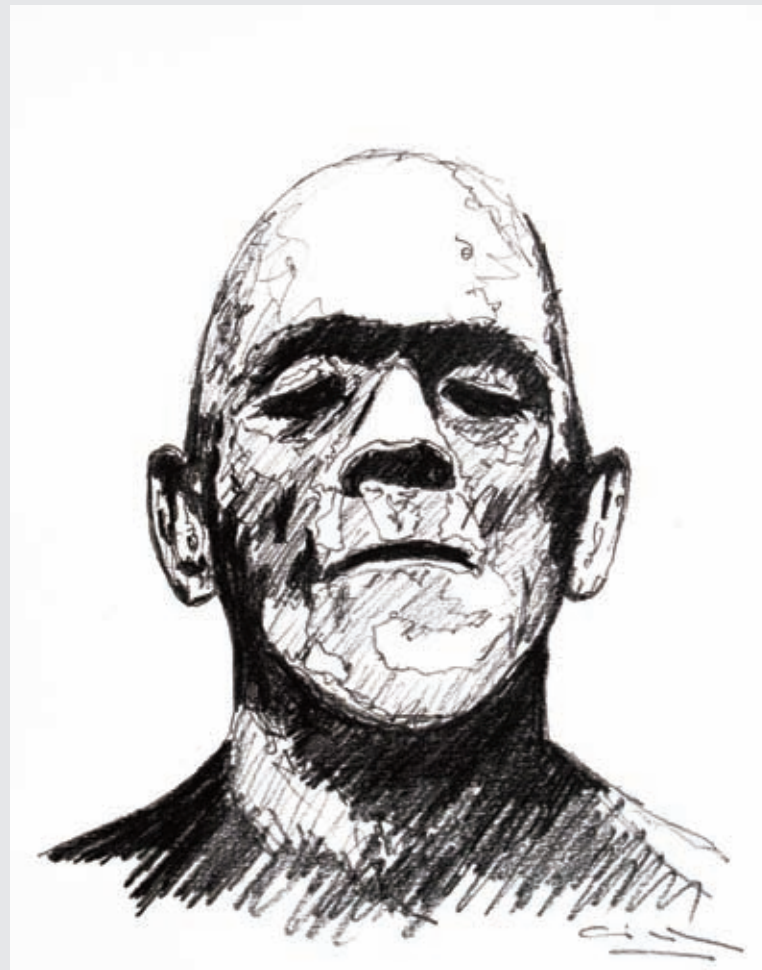




BIG MOUTH. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



GUERRERO. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

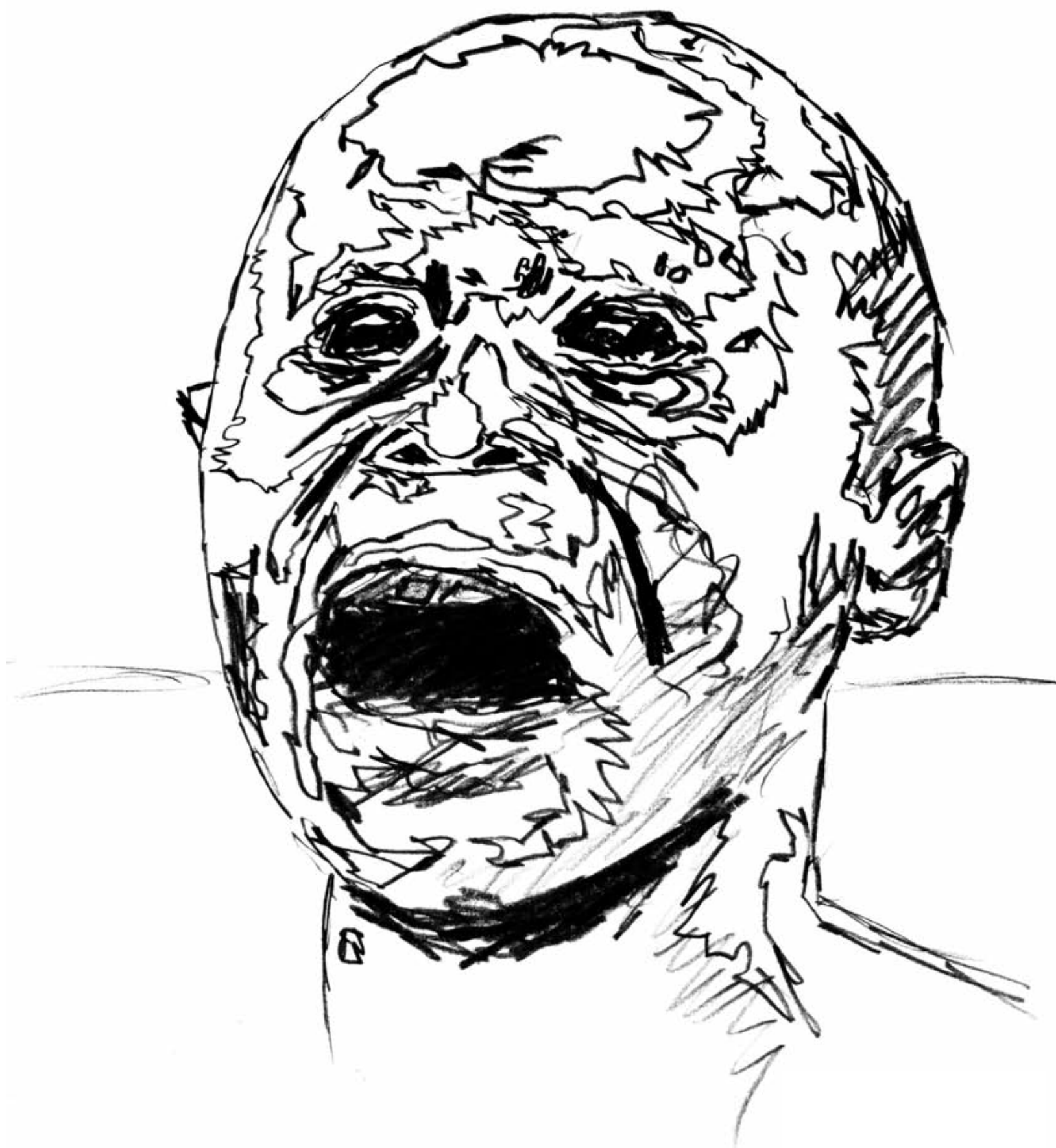




POP BORIS. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Oleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

SOSPECHA. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.







PORTAIT. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.

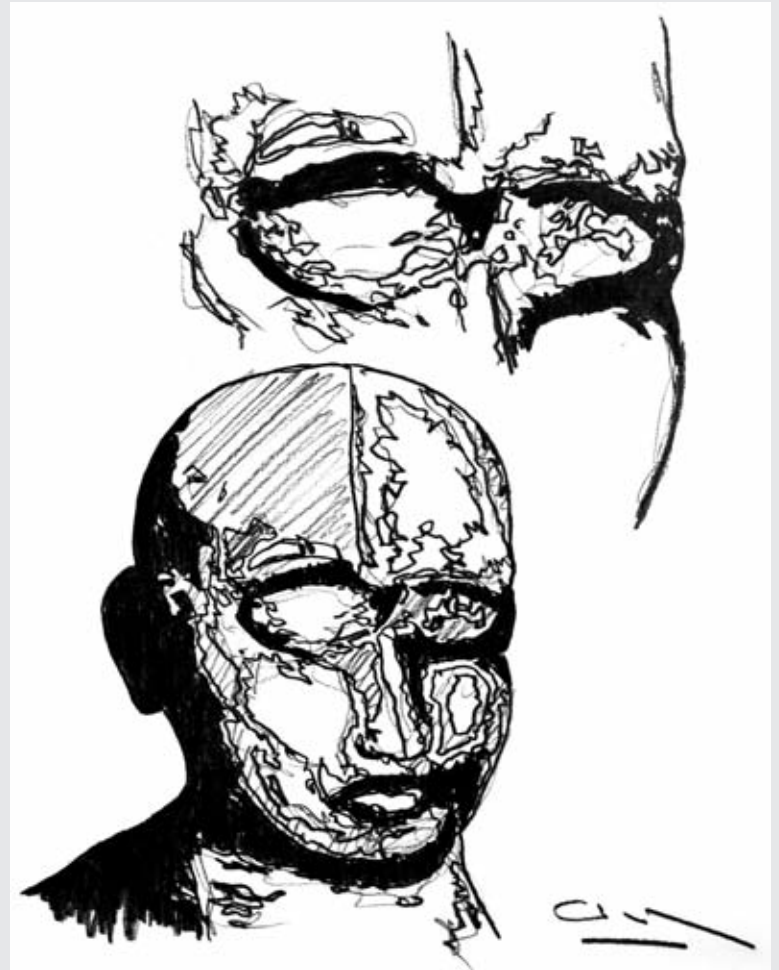
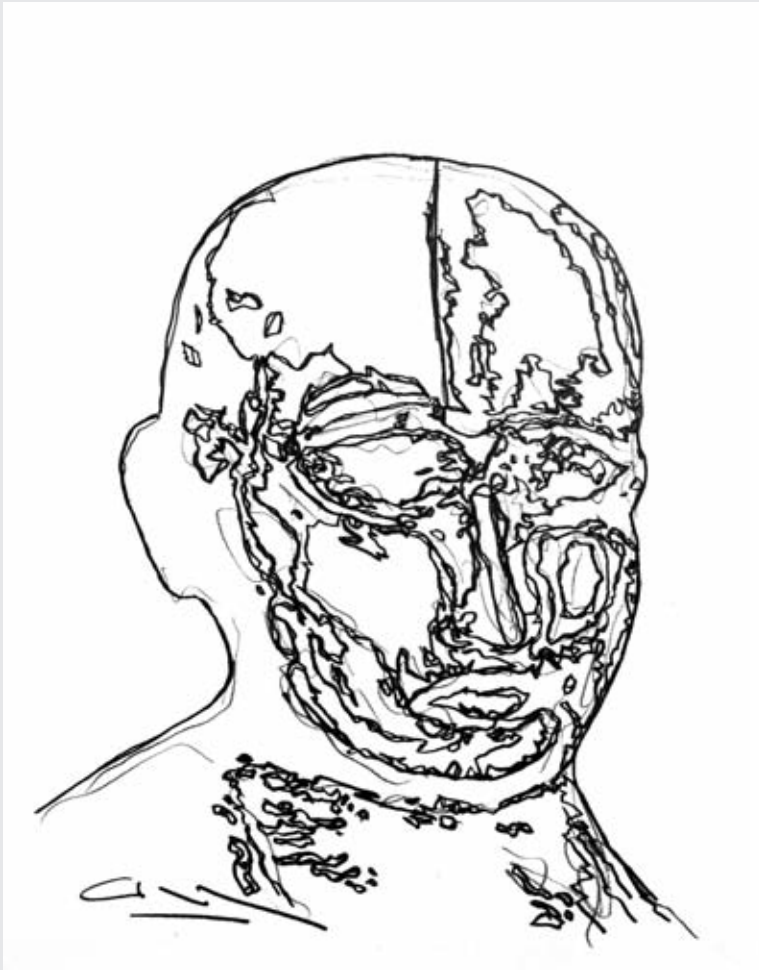




TRAGAJOS. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.

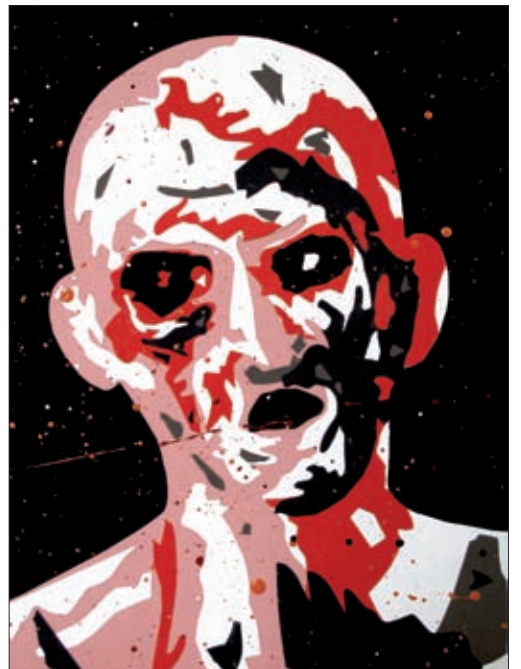
EN GRISES Y NEGRO. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.







HELMET HEAD. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Óleo y aluminio sobre lienzo. 150 x 150 cm.









Páginas anteriores:

COLLAGE. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Pintura sintética sobre papel, cartulina y papel lija. 30,5 x 22,9 cm.

VALORES ERRÓNEOS. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Collage de materiales diversos y pintura sintética. 200 x 180 cm.





RECONOCIMIENTO DEL OTRO. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Collage de materiales diversos y pintura sintética. 200 x 180 cm.



PREOCUPACIÓN LÍQUIDA. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Collage de materiales diversos y pintura sintética. 200 x 180 cm.



RECORDANDO A VICTOR. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Collage de materiales diversos y pintura sintética. 200 x 180 cm.



GRITO MUSICAL. *Serie Cabezas de Rorschach III*. 2011. Collage de materiales diversos y pintura sintética. 200 x 180 cm.





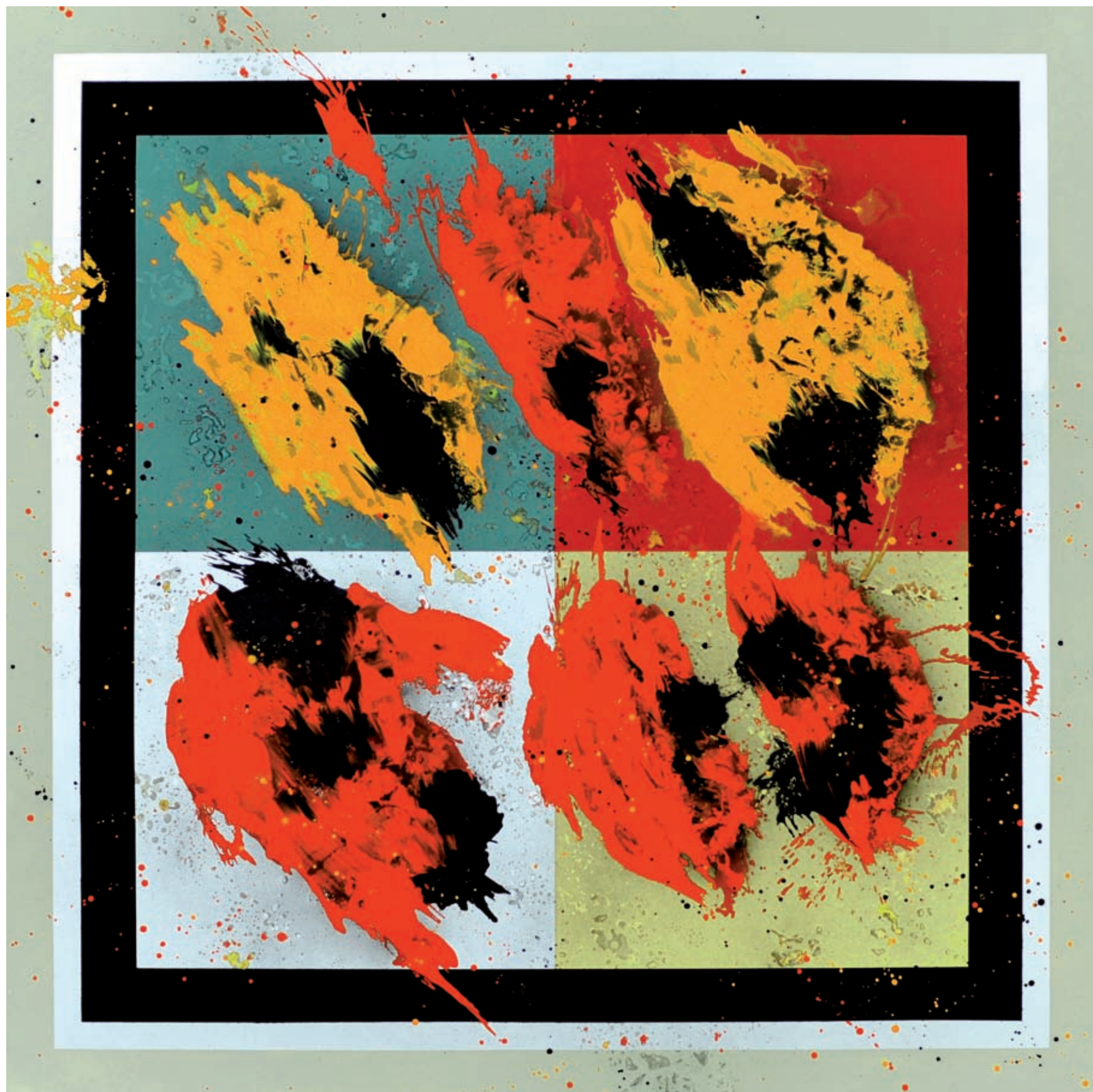
VENTANAS EXPERIMENTALES. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

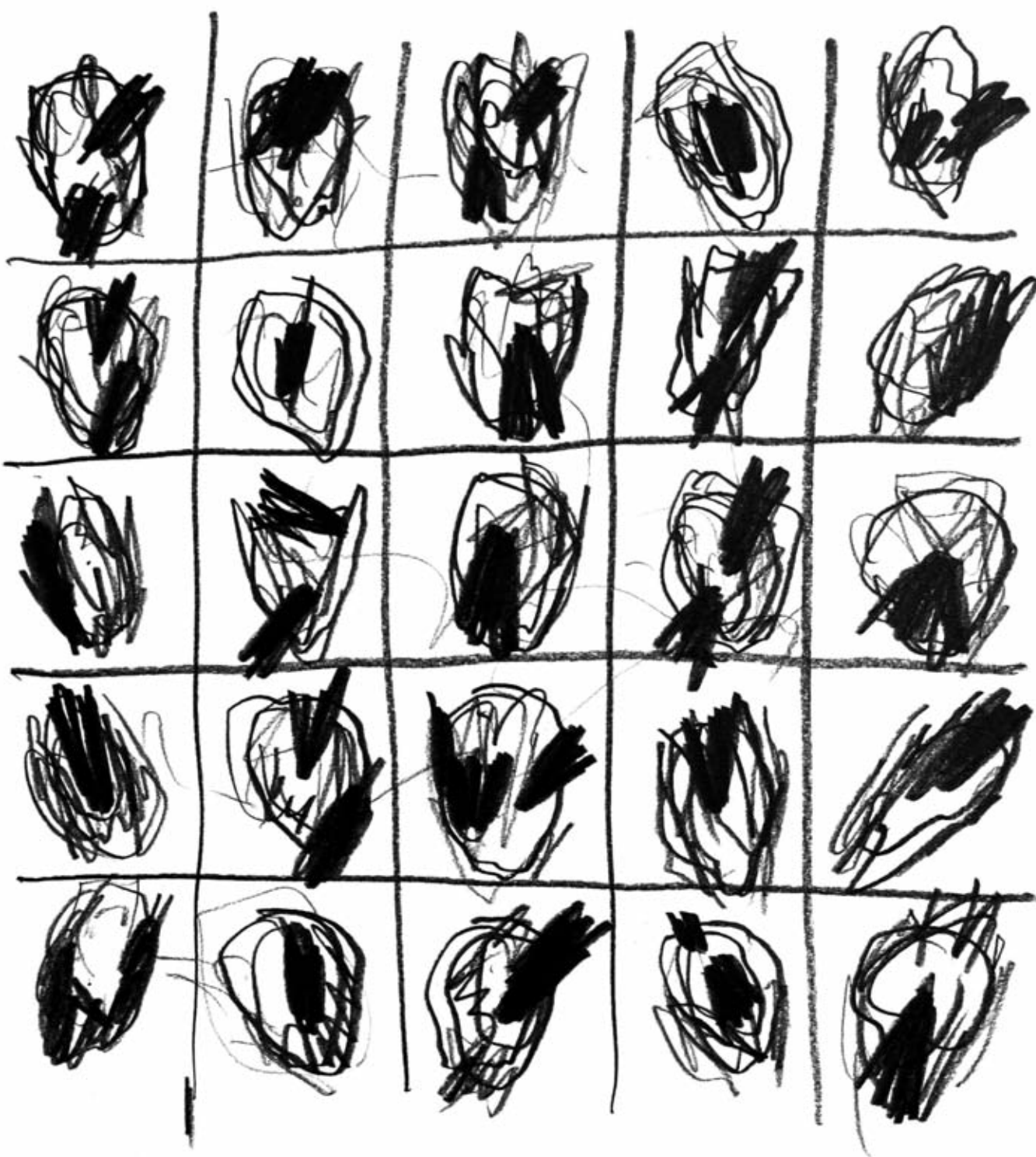
BELLE VUE AMUSEMENT PARK. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



FLOWERS I. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

PENETRACIÓN VISUAL. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.







GRAN DAMERO. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.

ENCUENTROS DE IRA. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 250 cm.



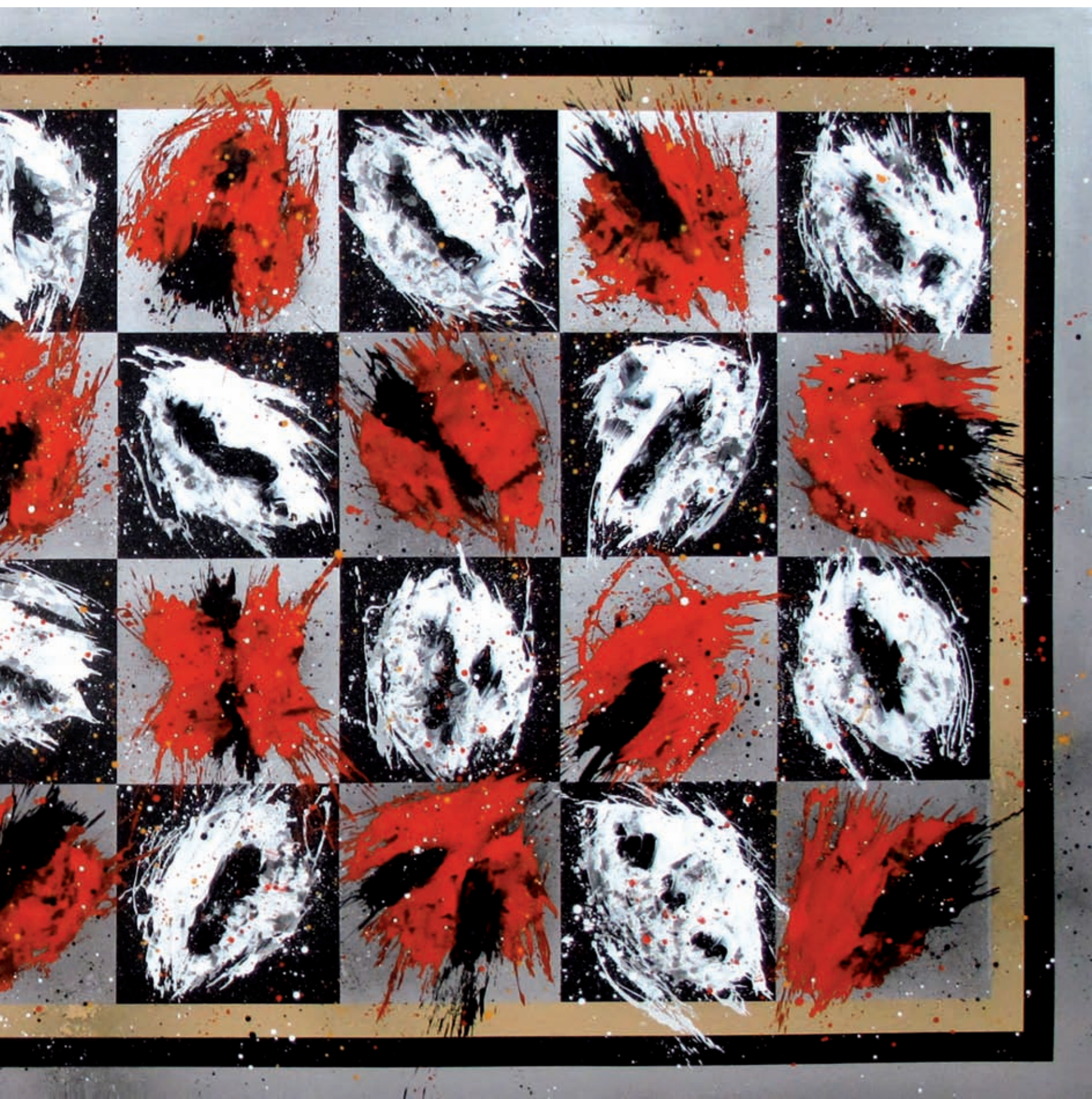




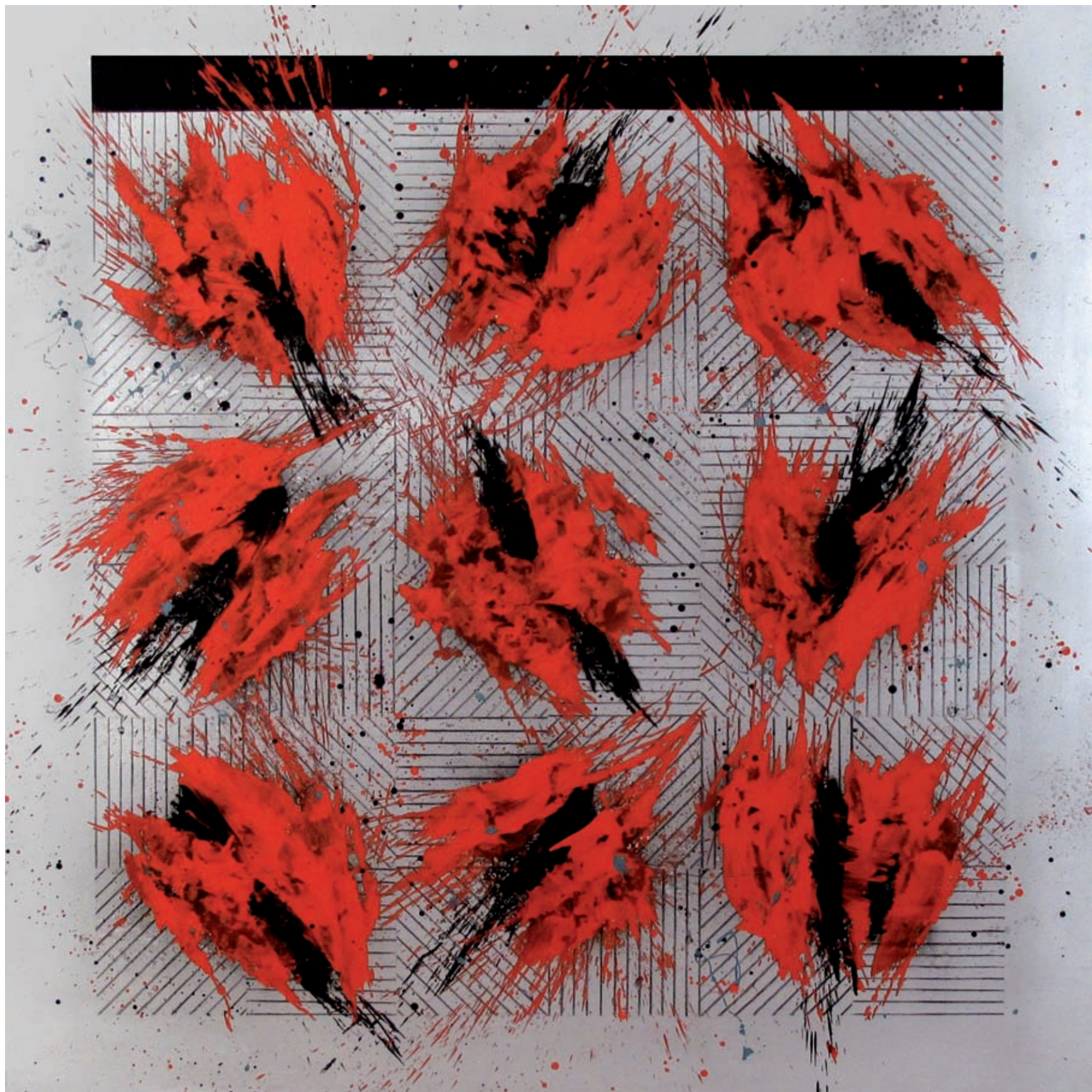
VIOENTO BARROCO. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



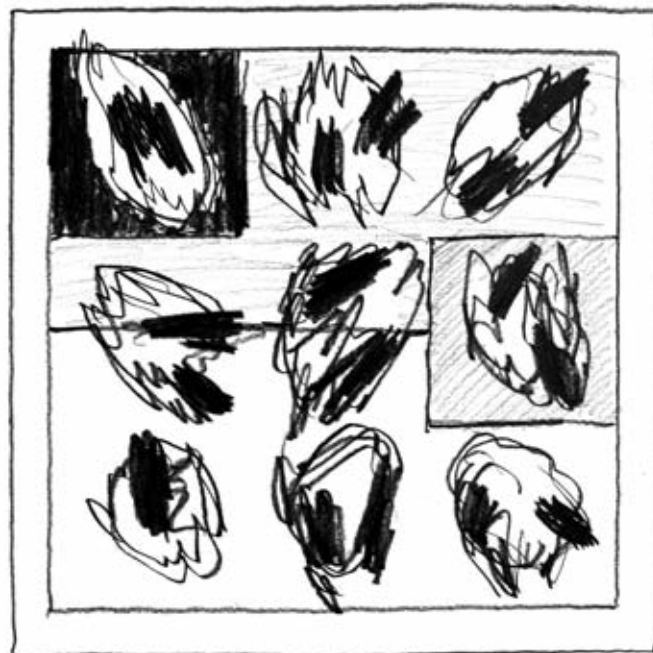
POSIBLE RACIONALIDAD. *Serie Memoria Abstracta*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 250 x 500 cm.







ENCUENTRO DE OLAS. *Serie Memoria Abstracta*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



1/7



CUADRADO AMARILLO. *Serie Memoria Abstracta*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



NUEVE Y ROSA. *Serie Memoria Abstracta*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



ABRUPTO. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

LUCES. *Serie Memoria Abstracta*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.





DOM RUINART ROSE 1990.
Serie Memoria Abstracta, 2009.
Óleo y aluminio sobre lienzo, 200 x 300 cm.





LYNDA BENGLIS NEW WORK AT CHEIM & READ 11/19-12/19/09



VENTANA HABITADA. *Serie Memoria Abstracta*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



PRIMERA MEDITACIÓN. *Serie Memoria Abstracta*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



LA VIDA DE LAS FORMAS. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



LA PARABOLA DE LOS CIEGOS o PUNTEO DE GUITARRA



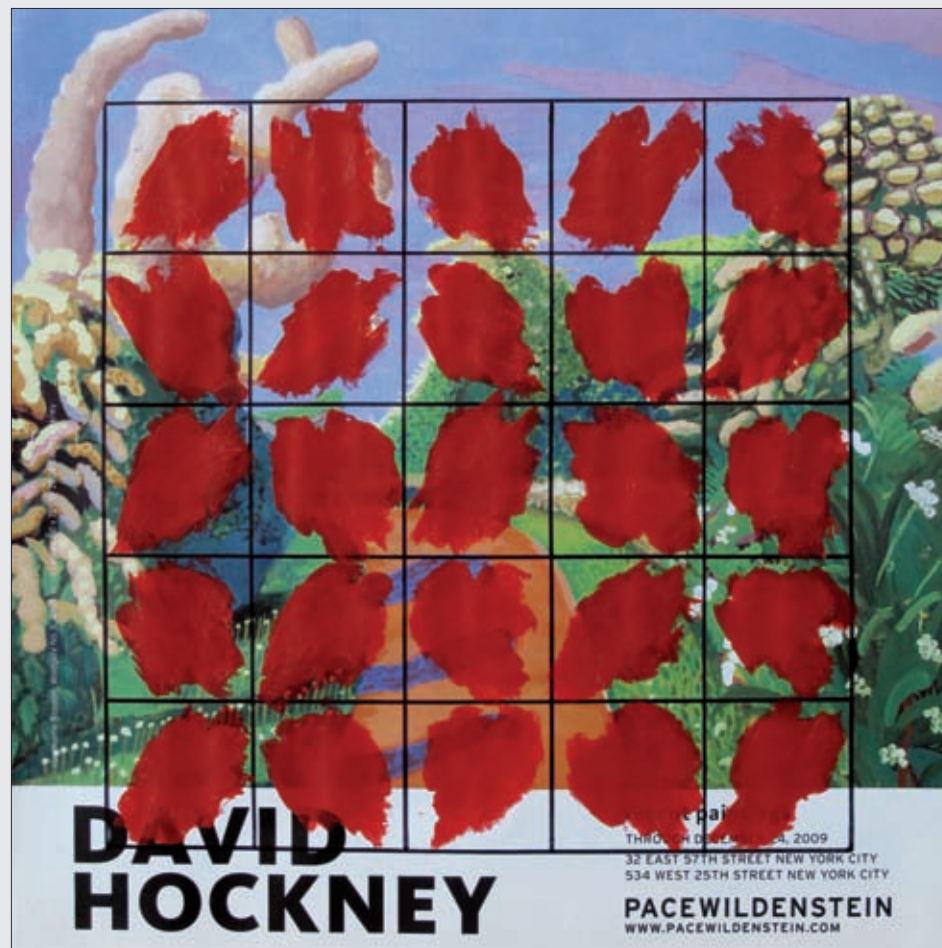
PUNTEO DE GUITARRA. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



CAPRICO COLORISTA I. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

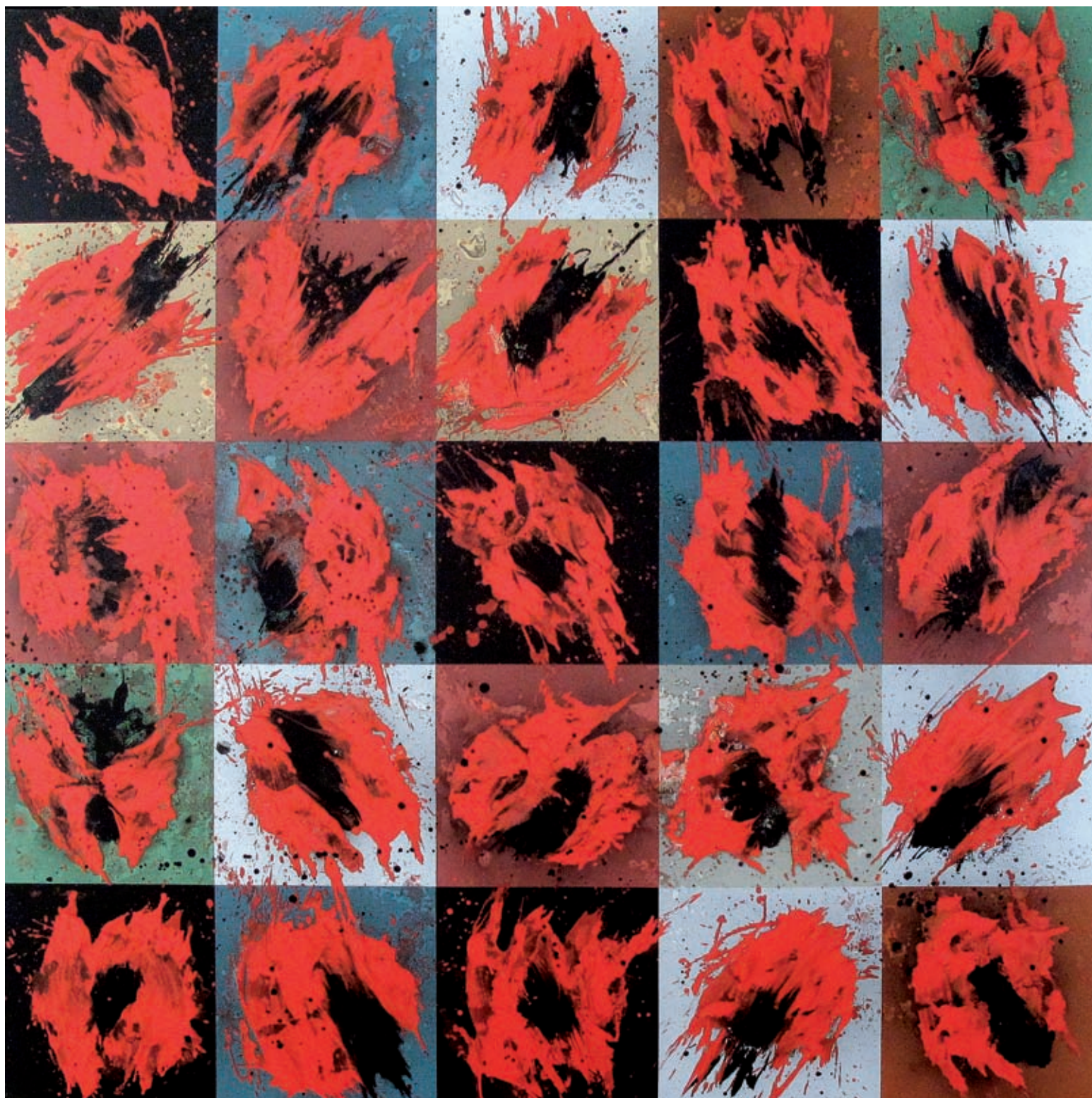


CAPRICHIO COLORISTA II. *Serie Memoria Abstracta*. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.



**DAVID
HOCKNEY**

THROUGH DECEMBER 4, 2009
32 EAST 57TH STREET NEW YORK CITY
534 WEST 25TH STREET NEW YORK CITY
PACEWILDENSTEIN
WWW.PACEWILDENSTEIN.COM



MURO ROJO. *Serie Memoria Abstracta*. 2010. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.

The Mirror Game of José Manuel Ciria

Rafael Sierra

The window is a recurring element throughout José Manuel Ciria's career. Through his inhabited, poetic windows, the artist gazes out upon the world and tries to decipher it, capture its aggressiveness. Through the gaps that chase the light, which stretch their edges until they touch the heart of things, the viewer looks out onto the landscapes of painting in constant movement. That painting moves forward in many directions at once and encouraging us to risk an adventure whose final destination depends on each individual. And, it is each individual viewer who must decide how far they want to go, how long to draw out an experience that can either remain mere observation, or it can descend into those depths of being where the essential questions are found.

In a present where stillness has become more and more meaningless, where the eye has grown used to change and mutation, Ciria invites us to take an excursion through an open territory that is in a constant process of transformation and where the viewer is called upon to interpret, shape and meditate. The artist immerses himself in his impulses and contradictions, over and over he plays at twisting reality so that all eyes observe what his personal stories construct out of their own experiences and emotions. What is hidden behind the deformed, frightened, indignant faces that make up his various *Rorschach Heads* series? How much pain can be contained by a gesture, a gaze or an open mouth in which a scream is drowned?

Examining the work of this restless man, this seeker of meanings, this explorer of himself and others, becomes an experience at the very least stimulating and that is full of allusions, points of departure for arriving at reasons, or rather the anxiety that is necessary to keep going. "Diving beneath the surface to find questions and answers", portrays this artist, who is not motivated to include any aspect of nature in his painting. As he has said, "I'm interested in people and society. That's why I believe that the mission of all art, beyond aesthetic triumphs and expanding the limits of what we understand as such, must be to try and be a mirror that shows the face of contemporary society and at the same time be a container where that time is held." This statement of principles is like background music, it is like a compass for orienting ourselves on a journey where, as we have already said, each person must find their own destination.

What does the one who steps up to the window and confronts the fragments of his own existence think? What ideas are born in the evanescent, ephemeral, movement of the clouds he observes? What images are awoken in him by the stains of color, the messages, signals, impulses of energy sent into space by this artist of abstraction? "What is a painting, and what do we see represented by it?", asked Malevich, who has inspired Ciria deeply. He concluded that it is, "a window through which we discover life."

"It's strange to see how the counterpart to the rationality, technification and complexity of the world today is, on one hand, evanescence and on the other, impressionability and sentimentality. It would seem as if being were deserting the real, but only to find the memory of the world in its wounds. It would seem that without pain no word would be possible: no truth or creation. A solitude has moved into the heart of contemporary man that makes him howl, and it should not be surprising that what many artists like to show us is blood: menstrual blood. "Exquisite corpses of matter", claims Marek Sobczyk in his essay *De la fatiga de lo visible (The Fatigue of the Visible)*.

According to the Polish-French artist and philosopher, the body today seems to be the perfect and definitive representation of "the only universal gap in our recognition". "The modern body", he says, "is no longer just a wondrous monument, rather it is a sponge oozing the ignominious blood of history that seeps from its memory. It is a body so autonomous and so badly wounded that it has gained the right to plead with suffering and demand answers from it. Art can no longer answer for humankind but, at best, it might answer for a subject and on behalf of its kind".

Sobczyk talks about deformation, the grotesque, and the share of ugliness that emanates from modern societies. It calls up pain, anguish, rage, bitterness, complexes, obsessions, fear, desire, violence... His words could be illustrated with the red that pervades Ciria's entire body of work, with the disjointed faces he rebels, stirring up the consciences of those who look and let themselves be seen. But, it is not a matter of becoming part of the current of contemporary art the text refers to. Time and again Ciria rejects trends, the art of the spectacle, the merely provocative event. It is a matter of closely examining and meditating upon distress in order to find out why contemporary man is moving in this direction, to put a stethoscope up to the mess of his emotions, the uncertainty of his paths over the ground.

The artist has stated, "I want to show the aggressiveness of the World. The frightened figures in search of tenderness and understanding are mine.", conscious that whoever pauses in front of his men will feel the unpleasant sensation of coming face to face with a mirror

image of them self, and the fear of confronting their own ghosts and deficiencies. The artist is interested in unmasking the play of appearances, the hiding, in bringing to light what you normally do not want to show, and taking the viewer to the limits of his cruelty, selfishness and madness.

“Nobody presents them self to the other using the image they have of them self, rather they use the image they have composed for making the relationship they have in mind successful. We are sad, but at the moment of interaction we either emphasize the expression of sadness in order to get empathy, or we downplay it so that our resilience in the face of misfortune gets acknowledged, or we hide it, or we think it is inappropriate.”, wrote Carlos Castilla del Pino in his book *Teoría de los sentimientos* (*Theory of Feelings*). “Pedantry, kitschiness, impudence, prudishness, reservedness, etcetera, are public selves the subject considers to be ideal for successful interactions. The image needs to get *make-up* in order to go out in public in accordance with the unpresentability of the private image. This is the dynamism of faking”.

It is a dynamism that José Manuel Ciria seeks to take apart using a game of mirrors and a deep probing into the mechanisms of memory, recognition and identity. It is a dance of contrasts, a combination of reds, blacks and whites, a multitude of observing eyes peering out at possibly undecipherable signs and forms.

In his essay *La ausencia* (*Absence*), *Vicente Verdú* states; “It is so hard to know oneself fully that we think any opinion we hear about ourselves is completely outrageous. Taking tally of oneself, either mathematically or literarily, is the most uncertain of exercises. Truth escapes our analysis, being as any point of view about oneself first requires a biased selection of the angle of vision, manipulating the objective or the impossibility of objectivization (...) We get ready to present ourselves in front of the mirror with the fear of seeing ourselves either badly or very badly, of recognizing ourselves, ultimately, as undesirable (...) There is nothing specific and immutable in our image nor under the safeguard of another interpretation, given that the same estrangedness with which we examine ourselves demonstrates the fragility of the knowledge we possess”.

In his most abstract paintings as well as in his *Heads* and *Schandenmaske Masks* series, Ciria’s intention is to delve further into knowledge and the mental and emotional mechanisms that make up human beings, that make them unique and cause them to interact with others of their kind. The artist pauses in those complex private moments that cannot be seen but are visibly manifested in the modification of the gesture, posture and coloring of the face, or the light, broken, whisper of the voice and the bristly texture of the skin.

He plays with possibilities, points of view, and with those images, feelings and fleeting moments that only can only be recorded, fixed on the retina, by artistic creation. Castilla del Pino talks about signals and natural signs: blushing, and irregular, labored breathing, the heart racing, the blood pressure rising. He says, “There is a disparity between the scant forms of expression available and the multiplicity and nuancing of interior experience; it is an interesting question that brings to mind a new dimension to the problem of the privacy and incommunicability of feelings.”

If there is one thing that interests Ciria, it is opening the window to these emotions, making them visible. With those petrified, frozen, trapped and arrested gestures the artist wants to stir reactions in the viewer. In his own words, his faces may make us afraid, but the faces are the ones who are terrified by the world they see, by the impact certain images or events have had on them. What was it that filled them with so much terror? Perhaps it was the sight of war and torture; or perhaps the inability to escape the jail imposed by the system that prevents them from being themselves.

In his own words, the artist insists that his figures are asking to be understood and are seeking a bit of empathy and understanding. Contemporary man, connected through virtual universes, isolated in the networks of his own narcissism, feels that everyone else is a stranger. “Each person’s self has become his principle burden; to know oneself has become an end, instead of a means through which one knows the world. And precisely because we are so self-absorbed, it is extremely difficult for us to arrive at a private principle, to give any clear account of ourselves or to others what our personalities are.”, says the sociologist Richard Sennett in *The Fall of Public Man*, where he reflects upon the threat of strangers in contemporary society, the distortion the sense of community has undergone and the excess of the cult of the self.

“The other looks at us, measures us, sizes us up, dissects us. We delineate ourselves in their eye. On the contrary, the difficulty of knowing ourselves liberates us”, claims Vicente Verdú, who, along parallel lines, searching around the edges of the same things Ciria is after in his work, analyzes the sense of loss and emptiness that defines a present dominated by disorientation, chaos, losing your way. Like Ciria in his paintings, Verdú talks about the ephemeral and the volatile, dovetailing with other thinkers, such as Lyotard, Lipovetsky or the Bauman of the liquid darkness of the declaration of detachment, of the flight to nowhere. “Our vertigo, therefore, comes out of that flight. And, seasickness, speculation and the crash are caused by that vertigo”, argues the author.

Lipovetsky, furthermore, refers to the “weakening of the ever more fragile, stressed, injured and ill contemporary man.” Could that be the man who is asking for help, who is calling out for a bit of tenderness in José Manuel Ciria’s paintings? Are those men not the ones

who suffer because they do not have a place to go, because they are not at ease anywhere, because they do not know what to look for or where they lost their smile?

The subject of the *Rorschach Heads* series is always the same, but it has infinite variations. Ciria and his repetitions bring to mind Raymond Queneau, the founder of Oulipo, who recounted the same, simple incident (the story of a long necked man who gets into a fight with another man over a seat on the rear platform of a bus), 99 different ways in his *Exercises in style*. Like Queneau, who could combine the verses of ten sonnets into billions of possible combinations, Ciria never tires of experimenting with maps of the face, of the gaze. He never ceases to compose broken fragments of identity, to capture the lights and shadows of memory, the heartbeats of time.

What sky do his windows open on to? What would his figures like to see in order to calm their gestures? There is no quiet sea before them, but there are storms. You cannot quite perceive any happiness or serenity in their gaze, but you can perceive their impotence, the threatening shadows... “Our current need is not to interrogate the Gods, it is to terrify ourselves. Making yourself afraid is a lesson in self-control”, claims Marek Sobczyk.

The Gods, the return to the secret, enigmatic, mysterious, magical and sacred part of life: the answers may be there, in the calm, the lost essence, the last place to look, to go to. “The root of the persecution is in the deepest depths of man’s relationship with the Gods; he is persecuted by them relentlessly and, whoever does not feel that implacable persecution on top of and around them, tangled in their steps, mixed into the most trivial events, deciding and still dictating the events that change their life, and twist their paths, enigmatically lurking in the secret bottom of their life and all reality, has truly abandoned their belief in those Gods.”, writes María Zambrano in *El hombre y lo divino (Man and the Divine)*.

Ciria’s windows could be opening in that direction. Maybe his men are surveying a place they might go; as Zambrano says, they could be longing to look at themselves from their surroundings, the trees, stones, or especially, what is above their heads and still remains over their path, “a vaulted chamber from which they cannot escape: the heavens and its shining occupants.”



Written on his face

Laura Revuelta

I remember the first time I saw José Manuel Ciria and, likewise, became aware of his work. A little more or less than twenty years have gone by since then. He was a growing artist and I was taking my first steps in grappling with writing about art. Almost, but not quite. If I give myself a little poetic license, I'd say we've gone down parallel tracks that have come together, shaken hands and even given each other a hug at a few points and times in our lives. This is one of those times, and that's why I can indulge in doing a recap, or "flashback" as if it were a movie or documentary, in order to get to the real core of the exhibition, which in some ways is the quintessence of his whole career.

The José Manuel Ciria of those days had a forceful personality. He came on the scene with that self confidence of a creator who isn't quite sure what they want to do yet, but are completely convinced about which things need doing, telling, writing, or revolutionizing. That is the ambition of the true artist. He had a really, really big studio in Madrid that was one of those studios where the momentum and controlled rage of inspiration can spread its wings and stretch its legs, climb the walls and descend into hell as many times as might be needed to either finally arrive at the work it seeks, or just catch a mere glimpse of it, a sketch with possibilities that would need to be attacked and redirected over and over again. Searching and for searching's sake. He still has that studio in Madrid, and he always works there whenever he comes back from New York, where he moved in 2005. The trips back and forth, of separation and convergence, have a great deal to do with this show, with the work we can now see in these rooms.

The portrait of Ciria, the purest physical description of him, the one I assimilated as an image in my memory and that I now find has grown stronger, speaks of a forceful artist, pure expressiveness, intensity, matter, a lot more flesh than bones; a lot more blood than guts. And, a lot more body than soul, despite the fact that appearances always fool you (in his case and in this case, you won't believe how). There's quite a handful of José Manuel Ciria in presence and strength. He's someone who absorbs you, who captivates you. From that body or that face, an insipid or awkward work could never be born. Aggressive yet kind because he had a lot of things to say, he withheld a lot of readings and knowledge and he took time to be digested; from the sharp sting of the first punch to other, much more superficial, emotions. In fact, still today, like he did back then, in every conversation, in every interview, I can hear him say that he's a conceptual artist who paints, or a conceptual painter. Take your pick. As contradictory as it might seem, divergent paths he's been able to take to their ends converge in him in very different ways. "I've always been interested in talking about how there's always been a solid conceptual and theoretical platform behind my paintings. I think the greatest contrast or tension in my paintings revolves specifically around that opposition; between a completely articulated and mental work, but that has an expressionist or gesturally abstract appearance to how they're painted.", as he explained in a conversation published in the catalog of one of his recent exhibitions where some of the pieces that make up this show were seen within a wider context.

In the *The Art Conspiracy*, Jean Baudrillard pontificates upon how "All art is abstract in the sense that it's permeated by ideas much more than by imagining forms and substances. All modern art is conceptual in the sense that it fetishizes the concept in the work, it is the stereotype of a cerebral model in art". His negativity and contrariness are justified, because contemporary art, and whatever people make of the concept these days, has gone a little far afield. Nevertheless, José Manuel Ciria has different goals when he talks about a "theoretical and conceptual platform" that are in no way banal. He stated, "I dislike work where all I can get is a supposed retinal, aesthetic pleasure. Aside from the physical act of painting, there's a preliminary state of thought. The work is the outcome of that mental creation and the material realization of it." As we can see, he belongs to a different class of artists who are the complete opposite of the ones Baudrillard discounts and disparages with his arguments.

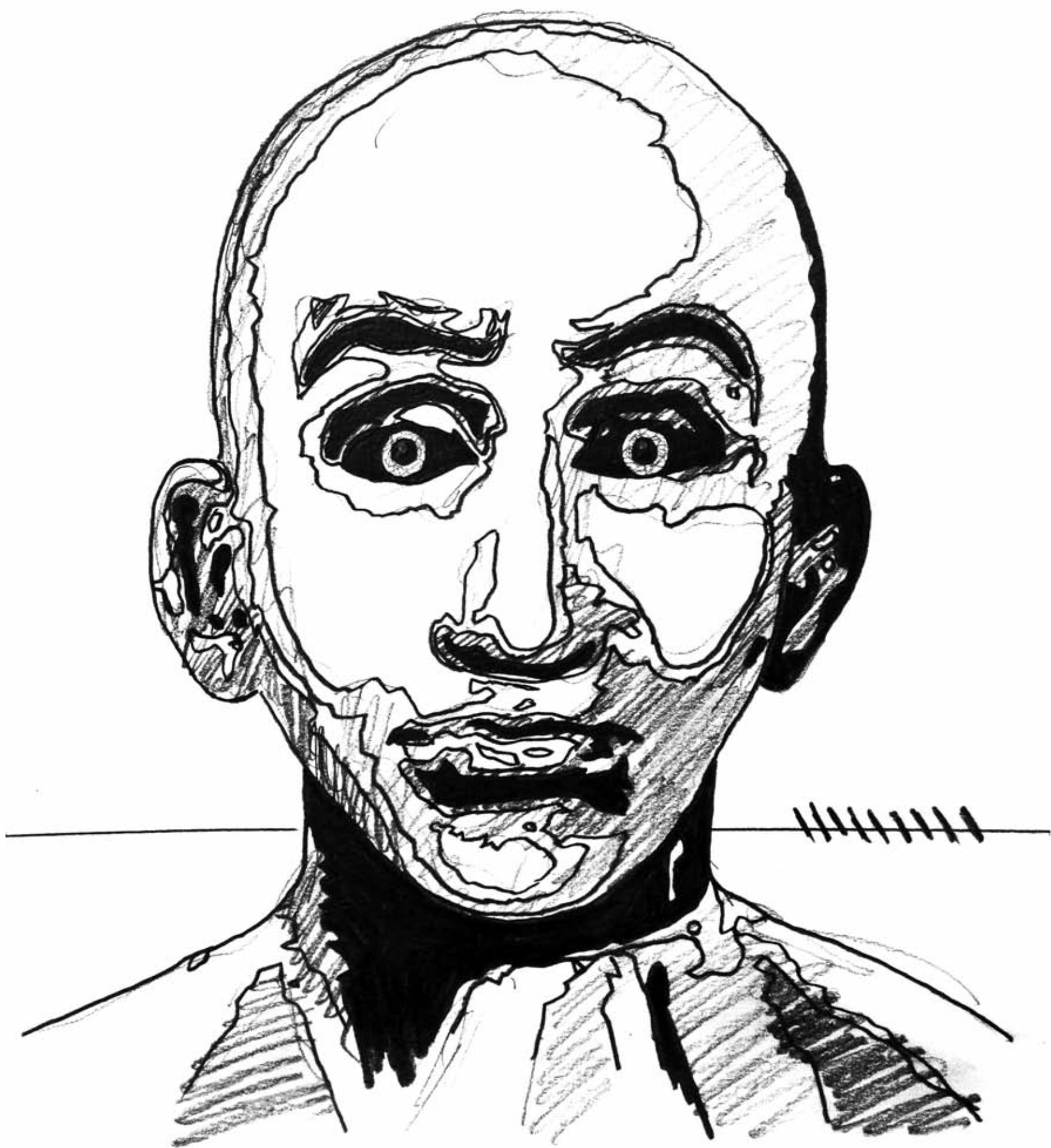
If we go back to the movie of the facts, to the "flashback", there's one anecdote that can illustrate those now long ago times when we first met as if it were a photo, (one he might not remember, however, so it'll always be his word against mine). I remember a commission, a job, I went to see him at his studio in Madrid with. It was a large image that they wanted him to retouch for the cover of a publication, (it doesn't matter of whom or what it was about). All he did was lay down one of the stains of paint that have become so characteristic of him over the years over the image. It was some red drips, almost like blood stains. For reasons beyond the artist and myself, the red drips ended up becoming white, (another one of the versions he'd painted). It's obvious that the pictorial violence of that act was so intense, so offensive even, that out of political correctness and discretion they said the gesture had to be softened and the color had to be purified. White it was, and white it would be published.

Many years have gone by, but I can still see that intensity, that gestuality, in José Manuel Ciria's most recent paintings. The "Large Grid. Abstract Memory Series", whose presence in this show lacerates the space. The red and white of the past make a come back, even though at a few points in his work (not included in this show), they've blended more into grayish flatlands than deep blacks. The painterly act of that instant, now long in the past and to some extent innocent (like this anecdote), are essentially still the same today (and always). On several occasions, José Manuel Ciria has acknowledged that however much he searches for creative outlets, and whether or not he finds them, it can all be boiled down to an exercise in repetition and the struggle between opposites; in both painting and concept alike. Figure and ground, essence and presence, a body and soul that can never be ethereal: He must release a breath of deep reminiscences, like a nerve buried in the flesh. In his essay *The End of Art*, Donald Kuspit, to quote and respond to Barnett Newman, writes: "What Newman calls *primordial aesthetic roots* is inseparable from the *first man to cry out his consonants (...) in wails of pain and rage as he looks upon his tragic state, his consciousness of himself and his own helplessness before the void. Humankind's earliest expression, like his first dream, was aesthetic. Speech was a poetic cry before it was a demand for communication. (...)*. For Newman, the aesthetic is tragic and defiant at the same time, it's a recognition of trauma yet at the same time it's an affirmation of autonomy. Tortured and ecstatic at the same time, the aesthetic consciousness of being suggests that humankind has an *artistic nature*, that *the artistic act is the privilege of humankind*".

José Manuel Ciria moved to New York in 2005. I've never been to his studio on La Guardia Place in Manhattan, but I've seen photos of him working (the gesture hasn't changed since the beginning), or walking around the streets covered in snow, as if they were painted a dirty white. There's no doubt that he's become a full fledged New Yorker, a New York artist like in the Art History books, neck deep in doing research for his work and the multiple directions it could go in. Getting back to the portrait, his physical presence hasn't lost an ounce of its forcefulness. He went to New York to experiment (the eternal vocation of a creator), to open the veins of his painting, and his concepts, once again. As Walter Benjamin observed, "Losing your way in a city doesn't mean much, but getting lost in a city the same way you get lost in a forest takes a lot of learning". These paintings come out of this violent and purifying process, which having come and gone in bursts, Ciria has ended up becoming accustomed to. It's a small show, but it's a definitive, almost the quintessential, expression of his work from this decade.

I'm interested in the image, the pure physical presence of José Manuel Ciria. I think the work he's been doing for all these years is written on his face. To be honest, I couldn't imagine Ciria making paintings different from the ones he makes; paintings with less intensity or that took a different direction. Really, he paints himself –he portrays himself– time and time again. I'm not going to delve into psychoanalysis, but in every one of the gestures that make up the extensive frieze (series) titled "Rorschach Heads" I can't help but see Ciria himself making an endless series of faces in a succession of film stills. It's as if he were in front of a mirror and he began a process of gestural splitting, acting out characters and emotions hidden beneath his skin. There's also a pictorial folding in the mirror. His work moves from realism (or, in a way, a real referent) to abstraction, and from drawing to the expressionism that has palpitated throughout his paintings since the start. In the gallery with the portraits, akin to the test it gets its name from (Rorschach), the viewer is interrogated. The viewer asks them self what could have happened, what horror might those anonymous people (the artist's own alter egos) have witnessed. Maybe it can be summed up by life itself –horrendous, brutal, with devastating illness in the middle and death at the end of the tunnel– like what happens in all those faces marked by panic that occur throughout all periods of the history of art. The oversize heads of Easter island, which he visited while he was in the middle of making this series, are there. In addition to Munch, and his scream of agony, Grosz, Otto Dix, Egon Schiele, Böcklin and his masks with exaggerated gestures and madness contained within a grimace on the verge of exploding... Even the Hieronymus Bosch of vice and passion, or the deaf Goya, obsessive and fighting against the shadows. The same photos published in the newspaper or broadcast by the media day after day. The graffiti pervading the New York urban aesthetic that surrounds him and that, despite its brevity and the anonymity of the artists, is expressed like wounds still festering over all the poverty of all the cities of today, or one could think, of all time. Some of the titles of these agonizing portraits are: "Oh, Savage Days" (¡Oh! Días salvajes), "Eye Trap" (Tragaojos), "Frightened" (Asustado), "Silent Screams" (Gritos mudos). I would never say we're living in good times for lyricism, rather just the opposite. These are times of dirty, tortuous Dickensian realism. Some things never change.

("...At the heart of the labyrinth of narrow courts upon courts, and close streets upon streets, which had come into existence piecemeal, every piece in a violent hurry for some one man's purpose, and the whole an unnatural family, shouldering, and trampling, and pressing one another to death..." extract from "Hard Times" by Charles Dickens).





José Manuel Ciria: Painting as Strategy

J. Óscar Carrascosa

The creation of a work of art passes through several states until it is perfected with the gaze of viewer. But of all those states, the first steps in the creative process are, perhaps, the ones that José Manuel Ciria is most interested in. And, that is why his poetics take on more breadth during the genesis of the sign; uniting meanings, signifiers and conceptual nuances in his contemplation. Upon discovering the meaning or concept, he must also discover the signifier and use it to build the right path for the idea to take, and in that way unite investigation and communication, thought and diegesis, to create new signs with it. Processes such as controlled automatism are part of this signic creation, and abstraction is justified by it.

The origin of these poetics is a notebook that he began writing in the late 80's in which he put down in writing and gave structure to more than fifteen years of previous work. The instrumental nature of this theoretical corpus allowed him to carry out a deep purification that led him to discard mimesis and situate himself in abstraction, which even though he recognizes as not being the ideal vehicle for expressing specific ideas, is perfect for expressing the rupture his painting makes visible.

His fundamental texts are *Deconstructive Automatic Abstraction* (ADA, 1990) and *Alfa Alignment Dynamic* (DAA, 2004). They are theoretical developments that divide his career into two periods, if one accepts that the path of art is necessarily tautological. In this examination of the creative process, José Manuel Ciria gives us a meditated poetics in which he systematizes composition from the subject's relation to a protean universe to the last brush stroke of the painting.

For Ciria, painting is a method of aesthetic inquiry. For that reason, it is not surprising to come across discoveries like pools of light in the forest, or phosphenes akin to the ones found on the trail of crepuscules that, among thorns, the pilgrim walks down in the first Gongorian Solitude. This uncertain light draws a path, it defines a method, and it likewise leaves an indelible imprint on the viewer's gaze. Because, aside from a method of inquiry, for Ciria painting is overcoming a language, it is the process of communication itself, which distances itself from the intellectual game playing so typical of postmodernism. In his own words, "it's not about being able to resolve a few paintings cleverly, rather it's about being inside the painting; to keep saying things that might be interesting and to keep doing it for many years while, logically, also being subject to ups and downs and periods of greater or lesser inspiration. "

His work is an oxymoron whose inexact contrasts are based in their beginning, on one hand, and their execution, on the other. Ciria's work comes out of an examination of painting itself, out of a meticulous theoretical conception, and it manifests itself within an Informalist dictum with its customary expressionistic appearance. Yet, in this evolution from idea to painting, from the conceptual to the material, the result may change course in terms of both intention and planned procedure, presenting unforeseen challenges the artist has to resolve.

This can all be seen in his latest series and in the predilection, which the artist himself acknowledges, for moving between the limits of the geometric and the gestural, which he has set down on the same plane.

We can also see that on a single surface formal contrasts and harmony cohabit, because it is not a matter of resolving pre-established tension rather of presenting opposites in which balance is achieved through reason, (this approach was already present in the *Techniques of Controlled Chance*, which was one of the analytic areas that made up the first state of ADA). The points of gravity are changed, oppositions are established and disparity is created making the elements cohabit and shifting the balance to a second plane where the concern for tones and textures becomes dominant.

Abstract Memory is a synthesis of the previous series. Some processes seem purified, while others are simply eliminated, and there are also allusions to some issues dealt with in earlier series, being as, when all is said and done, they are steps along the same path. Using his preferred formats (200 cm x 200 cm, or even larger), the calculated geometry that might construe the work itself is used as a counterpoint for adding new forms and a kind of pointillism that comes from chance. Chance and painting are carried out under the rubric of the compositional layout, which has become the ideal scenario for the phenomenon of creation. The equilibrium between red and black, which is typical of Ciria's internal chromatic dialog, is maintained in the series. These formal constants give cohesion to the discourse of the whole, which we must remember is constructed upon memory, and that is why *Belle Vue Amusement Park* is a key painting in the series. The title of the painting is a reference to the amusement park in Manchester, where the painter was born. The recollections

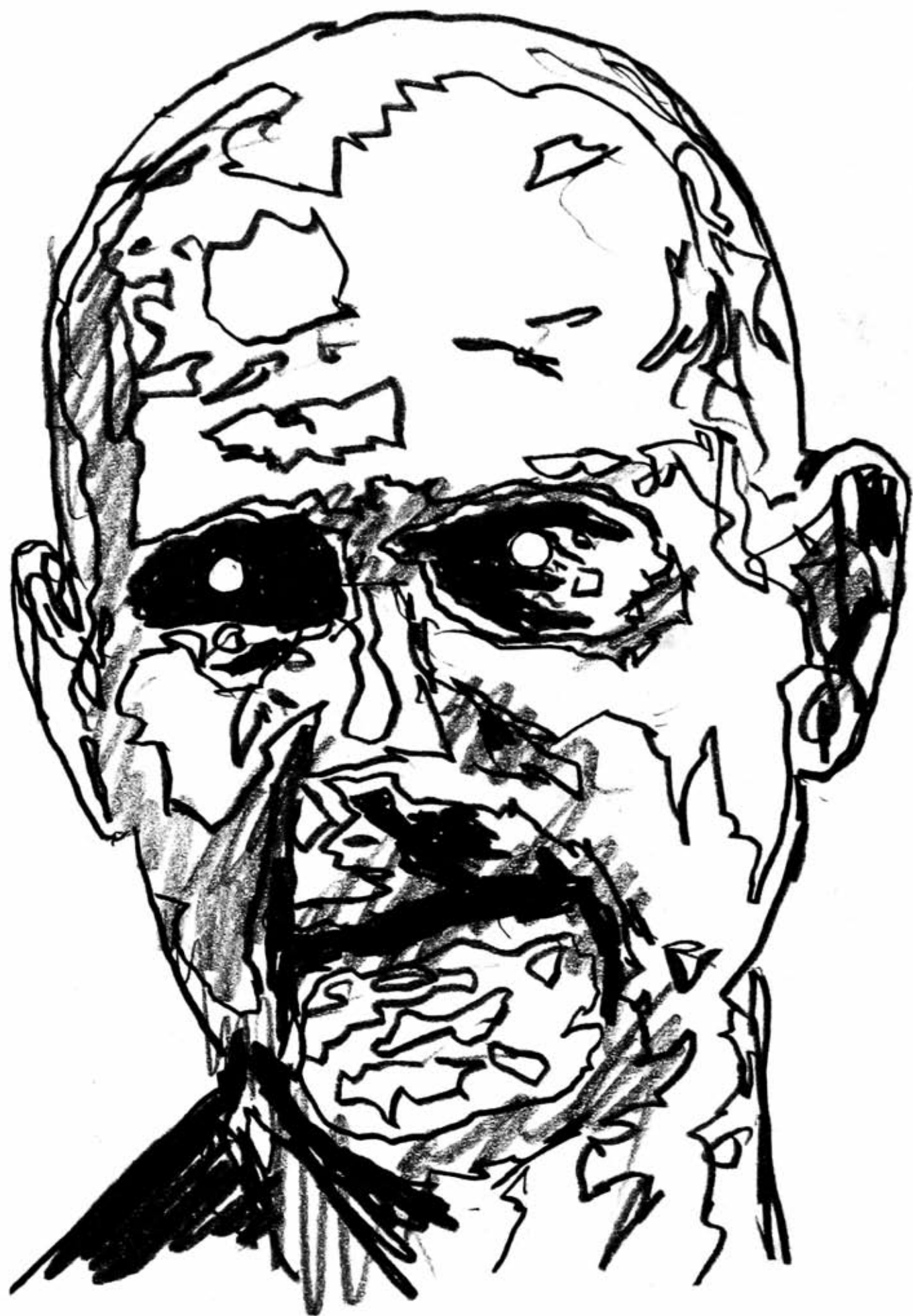
themselves appear on top of the solid structure of memory, defined later in the chronotope of the childhood amusement park; now expressed in a gestural way, now combined with chance impressions.

The painting, its execution, the part of the creation that doesn't entirely belong to the artist, emerges over the common geometric matrix. In some cases, the base prevails, like in *Baroque Violent (Violento barroco)*, where the strength of the red, black and orange is contained so the ground may be seen. In other paintings there remains a glimpse of the initial composition, but the dominant formal presence is the outcome of the originary geometry. One example of this is the painting *Meeting of waves (Encuentro de olas)*, where a composition based in ruled geometries, similar to Sol Lewitt's, lays the groundwork for the outcomes of the tensions on the plane, expressed once again with encounters of red and black.

José Manuel Ciria's new approach to figuration takes the name of the well known test created by the Swiss psychiatrist Hermann Rorschach. Ciria presents a series of bust length portraits that look directly at the viewer who has no choice but to react. The *Rorschach Heads* series oscillates between figures close to mimesis and faces that are far from any attempt at emulating reality. In fact, the compositional process of the series sometimes involves using photographs taken from the Internet that the artist uses as the starting point for creating his physiognomies. As Carlos Delgado wrote in the book that I had the privilege of publishing a few years ago (*Ámbito. Ciria: imágenes del Quijote* (Area. *Ciria: images from Don Quixote*), by Antonio García Berrio), "in the context of his recent return to referential iconography, the figure has been approached (...) like a stimulus for free interpretation that, even in its most figurative manifestations, is oriented towards defining the essential features of the shape of an icon that has undergone several levels of metamorphosis". When the viewer looks at some of the heads they see the anthropological dimension of them self, and their fear and cruelty is correspondingly increased. In a way, the heads work like folds of the self that pierce the sensibility of whoever looks at them, sharing a certain analogy with the *punctum* that Barthes wrote about in relation to photography in his essay *Camera Lucida*. Although all of José Manuel Ciria's work makes the viewer think, these paintings, with their folding sensation, exemplify Serge Daney's notion that *all forms are faces looking at us* more effectively than the rest of his work: because we look at ourselves, and recognize ourselves in the other as well, (at root a threat to our selfness, if we remember Sartre).

With the *Abstract Memory* and *Rorschach Heads III, series* Ciria synthesizes figuration and abstraction, calculated geometry and the controlled chance of dripping. In any one of the paintings from those series, you can perceive the desire to simultaneously apprehend and give form to the itinerary followed by different artistic movements that throughout the history of art have consistently exhibited a pendular oscillation between opposites. Along these lines, I believe Patrick B. Goldstein's observation that almost the entire history of painting can be found in Ciria's painting is correct. Furthermore, it is correct in regards to the paintings as well as the role played by the artist, being as both series have the intention of making him at once demiurge and medium. The repeated, mathematical, perpendicular lines of the grids in *Abstract Memory* is the subterfuge for the appearance of images that scrape the gaze, albeit both cohabit the flatness. The heads allude to figuration with varying degrees of referentiality, but they continue to be a matrix upon which the creative process is undertaken. It is a calculated strategy ensuring that during the entire process the artist makes the right decision.





Behind the Mask: A Conversation with Ciria

Francisco J. R. Chaparro

(It could be said that José Manuel Ciria lives inside his paintings. *La Guardia Place* is also, or rather is primarily, a central street in Downtown New York at the foot of Washington Square Park. It was with great warmth and generosity that he welcomed me into his home-studio. Eric Clapton's guitar could be heard more and more clearly as I went deeper into his territory; the huge canvases piling on top of each other. The conversation tried to be lightened up with a beer, but it was impossible. These are hard times, and there are a myriad of faces watching us from the walls.)

-Donald Kuspit has spoken about the “tragic presence” of your work. In a way, the term helps to situate it within a very broad aesthetic tradition that's finally become freed from strictly national parameters – the explosive “*veta brava*”–. There are some great tragic figures in American painting as well, like Franz Kline, Clyfford Still, or Motherwell even more so. Along those lines, what exactly might one expect from a Spanish painter in New York?

I like to think I lead an isolated life, in a kind of bubble, where I concentrate on doing my research and making work without stopping to think whether there's someone who expects something from me. If I were aware of some kind of expectation looming over my shoulder, I think I'd end up getting completely paralyzed. In other words, I paint what I want and don't wait around for what other people have to say about it. I always try to enjoy myself -and suffer as well- and surprise myself with my research and the formal results. I think next year is going to be extremely important for me. I've decided to stop working in series, at least for a while. My intention is to go into the paintings in a much freer way, without the rigidity of a structure with predetermined characteristics. Later on, I expect separate blocks or families of related work will emerge, but that's inevitable.

- And, what about the Spanishness of your painting?

I've thought a lot about the notion of “Spanishness” and I always reach the same conclusion, which is that my painting is immersed in a specific tradition; its form and facture and its emotional and spiritual components, in memory. I've never intended to detach myself from that tradition. What's more, I believe I get deeper and deeper into it every day and I don't let myself get influenced by doing what you might call “American” painting, by which I mean the look of (empty and naive) “freshness” that people think is so important on this side of the pond. When a collector or gallerist asks the eternal question, “How long does it take you to make a painting?”, you always give evasive answers, because it might seem like the more time you spend working on a piece the better it must be. That reading people often make of the complex way my work is made is completely wrong. My work exists immersed in all the ingredients that could be applied to a painting; be it “fresh”, resolved, *alla prima* or “automatic”, but there are enormous differences. On one hand, there is a studio practice (in the sense of a way of painting) that is all our own (in reference to the Spanish and European traditions), and on the other hand, the shattering and disappearance of the hand or the brush stroke. I can't deny, however, that building up the grounds sometimes takes weeks, or that certain paintings are planned to be resolved in two sessions. And, there are paintings that need “fixing” afterwards; a particular color or area needs to be cleaned up, a shadow or area of light needs to be brought out, a component or plane needs to be changed, atmospheric elements need to be generated or an element of tension or traction on the edges needs to be added that alters the composition. Iconography and being concerned about whether it's contemporary is another question.

As far as the “tragic presence” in my work and the so called “*veta brava*”, I agree with the former but not with the latter. The first painting that really stuck in my mind and my eyes was *Saturn Devouring His Son* by Goya, which I saw on a visit to the Prado organized by my school when I was a child. A lot of my classmates were fascinated by Bosch, in particular *The Garden of Earthly Delights*. The only part of that triptych I've always been interested in is the third panel. I think that points the way for what's to follow. I've tried to recreate the dramatism of Goya's *Saturn* countless times in abstract painting. It's a painting that looks you straight in the eye and overwhelms you. Needless to say, those intentions have been achieved more successfully in figuration, in my *Rorschach Heads* series. Going back to the “*veta brava*”, my painting is too excessively conceptual and sophisticated for me to be comfortable in that narrow category. At any rate, I'm more sympathetic to Kline than Still, with all due respect, and when I've gotten close to Motherwell, it's been to show how the paintings he makes with our way of doing and feeling things can be resolved.

- Did you find what you were looking for, a way to make a big shift in your painting, in the United States? This city gives the contradictory impression of being completely open to people from other places, yet at the same time it keeps you at a polite distance, behind the line.

It's definitely something that begs observation and indifference. It's as if the taste for variety existed side by side the fear of the foreign, of the other, of the strange. I must admit, I've seen how that feeling comes together perfectly in your faces/masks series.

In my experience, the best thing about New York is that it's a place where I can isolate myself and do research. I needed to leave Madrid and get some air, and most likely, get back to my own sources. I'd reached a point where I was suffocated by commitments. There was a lot of demand in the market, but it was only for one series in particular. But, I wasn't willing to stop researching. Another thing, which I spoke about recently with Laura Revuelta, is that for the isolation I talked about any city, or even a quiet little village, would've worked just as well. It's true. But, for years I'd been fascinated by the appeal of New York. And, even though I might have originally thought about going to another city that's closer to Madrid, like Berlin or London, I eventually threw those options out. If you want to isolate yourself, why not do it in a city like New York that, furthermore, has a huge art scene... It wasn't so much using the United States as a way to make a move in my painting, but a way to transit a space saturated with information.

I think your comment about how the city is open to foreignness, but also keeps you at a certain distance without ever being able to integrate yourself is really interesting. Maybe being someone who was born and spent my childhood in Manchester (UK), before my parents decided to go back to Spain, gives me a different perspective. For many years I didn't feel Spanish. I didn't accept it until I was a teenager, however Spanish my parents were. In the same way that it took me a long time to accept myself as an artist. I never finished university, and I had to work at different jobs until I was thirty years old before I could paint full time. I don't feel alienated in New York. And, I haven't felt that way in other cities I've been to in the United States, not even in the backwaters of Texas. I've gotten grants in Paris, Rome and Tel Aviv, I've lived in Germany. I think I have a special gift for blending in with people and landscapes. I've felt at home ever since I got to New York.

One thing I'm certain of is that the Americans, more than anything else, think of themselves in the first person and defend what's theirs until the very end. It's exactly the opposite of what we do in Spain.

The faces of my *Rorschach Heads* express a lot of things. All of us fear and distrust the other, the different, the unknown.

- Perhaps, even by this point, in an age of fragile multiculturalism, we still haven't confronted our relationship to the other. In Twentieth Century thought, the path taken was first opening up the self to the "world", and then opening up the "body", and later on, opening up to "other" -Heidegger, Merleau Ponty, Lévinas and Buber. Your figures are brutally deictic, they go straight for an emotional response towards the other. But, it's a complex, contradictory, I'd even say threatening, relationship...

Carlos Delgado, a good friend of mine and I think the critic who knows my work best, along with Donald Kuspit, have hit the nail on the head as far as that relationship by drawing their observations from Maurice Merleau Ponty and especially Emmanuel Lévinas. What set off that way of seeing my work was the idea of the mask; what we believe we are, what we truly are, what the other sees in us. I put that idea together with my painting in a text written in 1996 in Rome: The artist's intention, what a work really is, what the other interprets, thinks or feels. Levinas, from his situation as an exiled Jew, set out to reconstruct ethical thought. In my opinion his work, apart from his many writings on Judaism, should be seen from two sides; being Heidegger's student (and the enormous influence he had on him), and his lifelong friendship with the poet Blanchot. I like to take note of how, in Levinas, you can see the progress of ideas, how he goes deeper and deeper in the same direction. From *Between Two Worlds*, where many concepts that would be developed fully are sketched out, to *The Trace of the Other*, and ending with the conclusive *Being and the Other* (L'être et l'autre).

The "estrangedness" of my figures and their deixis premeditatedly seek an emotional response in the other. I think the fact that the title of the series, using Rorschach, marks the idea of the viewer's projectivity in front of those paintings. I don't question the complexity of the relationship, but insofar as threatening, I prefer to think that the figures on the canvas are the ones who feel threatened. Who isn't terrified by the situation in the world today? Who among us, with or without a good reason, hasn't lost their nerve at one time or another? Who hasn't felt sadness, desolation, rage, loneliness or frustration? A few days ago, I had an argument with a friend I've known for years. For no real reason other than a simple difference in how we saw things, he started to insult me. When I insulted him back, he suddenly picked a letter opener up off the table and wanted to stab me with it. When I left the room I could see the twisted features of my face and my eyes full of tears in the mirror. For a split second, I'd become one of my "heads".

But, in the *Rorschach Heads* series, the first painting of which was a representation of death (my father's), there's not just fear and despair, there's also room for the grotesque and humorous, caricature, seduction, surprise and madness... In that series, which is driven by emotion and not concept -in contrast to my abstract work-, I tried to unite tradition with contemporaneity. I tried to talk about the sensual and the spiritual at the same time, to create a dialog between the past and the present.

- Masks have a tremendous iconic power, and they're also essentially ambiguous, detaching the gesture of a specific personality. They're generic feelings, but they're full of depth. You're painting miraculously hovers at an equidistant point between those two poles; visual depth and indeterminateness.

I've always tried to make my work have a volumetric presence and, despite that, to also have its "reading" retain a high degree of ambiguity, of total indetermination. But, I'm not talking about Stella's "What you see is what you get". My work has always had the aim of going for the gut and not just the retina. In the current resurgence of painting (the eternal question), it would seem that the new trend is narrative figuration, the kind where the painting tells a story. And, there is also a lot of "palimpsestic" painting where a lot of things are going on and there are multiple disconnected layers, cartoons and a pop-comic look, from Baechler to Majerus and Bevilacqua. I've gone back to the icon-mask-head idea a million times, but always with the intention of showing (capturing) an instant, moods, generic feelings like you say, and always keeping as much distance as I can from what I see happening.

- Moreover, they're figures that are decharacterized, anonymous and strangely bald, like prisoners, soldiers and most subjects under the control of disciplinary institutions -hospitals, institutions...- have traditionally been. The reason, I suppose, is to subsume the individual within the group. In Aristotle, you can read how the defining characteristic of tragedy is that it universalizes from the specific.

Maybe we should start with where it comes from. In the mid eighties, after working with figurative representations for many years, some heads without hair that represented men emerged. I'd worked with the female figure a lot before that, and my intention with that group of work was to get away from "beauty", from potential sensuality, and embrace other discourses and a more contemporary bluntness and "ugliness". The *first Rorschach Heads(I)* series started off with just an "accident". After years of work and research with abstraction, I was in the middle of doing the *Masks of the Gaze* series. In some of the paintings in that series, I'd sometimes put in a few strokes made with charcoal where I let my hand wander freely over the paper or the canvas. In the summer of 2002, I started drawing some lines unconsciously on a medium sized piece of paper. The surprise came when I finished and I saw that I'd drawn a head and, right away, I put some brush strokes of red oil paint on top of the drawing. I had that piece hanging in my studio for a few weeks without managing to understand where it came from or what it meant. The title appeared all of a sudden, and after that I wanted to give the heads feelings. In 2001, while I was working in Tel Aviv with a grant, I came with three big collages ready (3x5 meters each) that were going to be part of the show at the Givatayim Theater-Museum. During the months I spent there, and with the Israeli-Palestinian conflict at the front of my mind, I managed to finish six 2.2 x 2.2 meter paintings representing heads that were titled *Victims*, and that functioned as a formal and conceptual counterpoint to the abstract collages. I also thought about my fate and my own death. I'd been awarded a grant by the Port Society to come to New York. With the grant offer in Tel Aviv and commitments for two shows, I decided to turn down the American grant. That decision saved my life, because the space for the grant winners was on the 80th floor of the south tower of the World Trade Center. You talked about the tragic?

The second moment of the series, happened in New York in late 2005. I'd done a few tributes to Malevich's suprematist period in Madrid. But, for various reasons, in Manhattan I started making some paintings that were based in his late period that was dedicated to peasants. They were just studies where the abstract stains, dripping, and splatters - the expressionist part- was "bound" to the structure of the drawing, to line. It was a short series with analytical experimentation once again, but the faces still hadn't been given features: or souls!

With those three specific antecedents, I had the opportunity to think about problems of representation, like about how the figures were bald. In the more abstract heads the hair didn't fit, because it would have been hard to represent it and would confuse their reading, in addition to diminishing their transcendence and being confusing. In the *Post-Suprematist* paintings the referent would've inevitably gotten lost. That's how we get to the third phase of the *Rorschach Heads III*. The first one, like I've said earlier, came about as a result of my father being terminally ill with a brain tumor, and an initiatory journey to Easter Island while I was still immersed in the sadness of my loss. *Oh! (Wild Days)* (2009), emerged right after that as a representation of death and its surprising and unexpected presence. My father had lost his hair from the radiation, the Moai of the Rapa-Nui are religious representations of deceased people...

Obviously, the entire series intentionally expresses something tragic and, I believe, universal. In my abstract work I'd already dealt with the theme of the concentration and extermination camps. The idea you're expressing is completely valid. They cut the prisoners', soldiers' and institutionalized people's hair for hygienic reasons, but also for submission.

- That almost leads us into an aesthetic entry to problems dealt with by Foucault, among others, which is the conflictive dialectic between institutional frameworks, mechanisms for imposing order, and the raw fluid of facts and circumstances that make up the world. Analogously, that tension is shared by your *Abstract Memory* series. It's a kind of visual "confrontation" between rigid visual structures – checkerboards, grids– and free, completely painterly, forms.

The *Abstract Memory* series is a natural continuation of the *Masks of the Gaze* series. When I re-thought my own painting and five years later took up the series I'd stopped in 2005, the evolution of the geometric elements had begun to take on an unusual importance and to completely "flood" the backgrounds of the paintings. I always liked the tension of combining the two classical modernist traditions on the same plane: gesture and geometry. The image created in the first painting in the series *Flowers (for MLK)* (2008), caught me completely off guard. The stains that had always been the principal actors were suddenly trapped inside windows or cells. You can only see the stains flow freely over the geometric ground in a few of the compositions in the series, and in painting after painting the idea of a

dominant grid is repeated. In order to create an even more claustrophobic idea, in most of the paintings in the series you can also see a series of concentric frames around the paintings that closes (or closes in) the compositions.

It's not hard to find relationships to Foucault or Derrida. Foucault, who began as a structuralist, is a hugely important social theorist, and his critical studies of social institutions, his analysis of the French prison system, even his thinking about human sexuality, always show us the individual as a passive actor enclosed within the systems of social and governmental power.

The *Abstract Memory* series, aside from its formal quality, clearly shows anonymous "individuals" immersed in a cold, inoperative and castrating rigidity.

- We live in times when the individual feels obliged to protect their privacy more and more jealously; privacy which is, of course, also more and more articulated and multi-faceted. And, at the same time, the same person revels in propagating them self as a repeatable image online and the social networks, like a *res extensa aesthetica*. In a recent book, Boris Groys declares that Beuys' prophecy has been fulfilled: everybody is an artist in their own right, exhibiting their own personal *ready-made*. Does that cause a reconfiguration of the role of the body and expression in painting, or a rejection of it, a reinterpretation of it?

I haven't read the book by Boris Groys you're talking about yet, but I'm familiar with his previous work. History dictated by Stalin and the conquest of demiurgic power of art through Socialist Realism. I love it when Lenin's tomb and the way its symbolism has been done is compared with a Duchampian *ready-made*. Once when I had a show of my work, I got the opportunity to visit Moscow and see the tomb in Red Square. I understand just what you mean with that comparison, with the mummified body of Lenin as an object-icon-place of worship that justifies the whole "installation". Ironic positioning and utopia as the only way out for the following decades.

In a new turn of the screw, it's not surprising to me that now people think Joseph Beuys' prophecy that everyone will be an artist has become reality. I don't think we had many doubts about it since the first time it was said. As far as social networks, I have neither the time nor the inclination to get involved.

(Anti-art) of Hugo Ball and Tristan Tzara, the positioning of Marcel Duchamp and the attitude of Joseph Beuys. One of the main characteristics of Dadaism was how it opposed the concept of reason handed down by Positivism and how it rebelled against any kind of established convention or structure. Amongst artists who use the (assisted) *ready-made* I include a lot of people, for example, some times Miró, almost all of Schnabel's paintings, and my own work. It's enough that the "found" can be located within our own memory, afterwards it will only need more or less help.

- The visual relationship between a natural face and a mask, (a synthesis of the former), never ceases to be an artistic convention, albeit an easily intelligible one. In a way, the relationship is parallel to the tension created between abstract form and extra-artistic content –the emotions, ideas, evocations...– that emanate from it. Is there a point of contact between both directions in your current work? Between the Rorschach faces and your *Abstract Memory* series?

Maybe some of the comments made in this conversation might lead to confusion; I mean when I talk about figuration and abstraction. In 1990, I finally made the leap into abstraction, which was a goal I'd been striving for for years. I've been an abstract painter ever since, even when I paint a head with a figurative face. You only have to get close to the canvas to understand what I'm saying. I can explain it two ways. I've always had great admiration for Velázquez. When you get close to the central head in *The Spinners*, or the hand holding the brush in *Las Meninas*, or even the drapery in a lot of his paintings, you just see stains that look completely abstract but that become representational when you look at them from a greater distance. In 2005, when I started the *Post-Suprematist* series, I didn't know that the simple gesture of returning to structure, line and drawing was going to lay the groundwork all the following series would rest upon. The interweaving of the colors and the chance determined textures are common to my entire body of work. In the beginning, many of the *Rorschach Heads* are completely abstract, and it's as the composition develops that the stains start closing in to form a specific "silhouette". The *Rorschach Heads* could be made to stay down on the picture plane like the *Schandenmaske Masks* with just a simple profile or more developed outline. The nature of how my stains are painted is expansive (explosive). And, when I want the result to be figurative I have to restrain their flow so they fit into the conventions of the painting I've decided to make.

All my series are intimately related. The *Rorschach Heads* and the paintings from the *Abstract Memory* series are the same thing. In an earlier series titled *La Guardia Place* (also *Rare Paintings*), I played with the viewer's reading by putting in intentional mistakes (tricks) to throw off the visual interpretation. In the series, there were totally abstract pieces alongside piece that were clearly figurative, and a group of paintings that moved between both blocks. Once a figurative reading is made of one of the pieces the tendency is to "read" all the paintings the same way, which causes a stutter or desynchronisation of the reading. This was a lot more pronounced when common base matrices were used in several compositions that produced images indiscriminately for any one of the three groups.

- There's a certain literalness in your work, as if the painting limited itself to impartially show from outside what is expressed within them. The Rorschach method is a neutral test, after all; an invitation to build creatively from your own psyche and not to identify something that's already present. It's something that has suggested titles for your work throughout your career –*Possible Head for a Landscape* (*Posible cabeza para un paisaje*), *Abstract forms becoming figurative* (*Formas abstractas convirtiéndose en figurativas*)...– or at a visual level, by the grounds you use, I'd say presentative structures, that are separated from the immediate plane of interpretation.

I like ambiguity. It's probably my way of looking at things and relating to things. In the avant-garde room at the Tretyakov in 2004, I was struck by the idea that *Suprematism* and *Constructivism* are exactly the same painting, the only difference being opening the shutter more or narrowing the view. In the same way, I've related Malevich's angular suprematist forms floating over a neutral ground with Miró's sensual and zoomorphic forms floating over a ground with a bit more color.

Why don't you occasionally leave a clue to something figurative within the abstraction? The titles of the paintings emphasize that tendency.

As far as backgrounds go, I've always liked giving depth to my paintings without ever using perspective lines, but with a kind of interrelating superimposed planes. To get that, it helps a lot that the handling of the stain is done as if it were a body from classical painting, using believable light in the compositions and an assortment of small volumetric effects. And, everything is "rounded out" with a few atmospheric elements that go through the usual two or three planes in the composition sewing them together and making them all work. I couldn't care less if those planes can be seen clearly, just the opposite. Logically, the last plane, with the stain, is the protagonist of the work.

- In your recent work, these structures have been extended to the figures themselves, they've crossed the distance between planes.

Even though I still have some exhibition commitments with the *Abstract Memory* series, and it's likely I'll have to paint a few more pieces, I've decided to bring that group of work to an end. The issue is that there were still quite a few finished, or half finished, grounds with their grids and geometric elements in the studio. I started to paint a few heads on those grounds, which united both series and traversed the distance between them. The "drawn" heads made from stains all of a sudden took the place of the abstract stains.

- As a painter you deal with two basic elements, gesture and expression, in completely different series, and dissolve, so to speak, the organic link they carried with them from 20th century movements like Informalism or Expressionism. I don't know if this constitutes a somehow self-conscious vision of how these artistic discourses work, but for some reason it seems that 21st century artists are more drawn to questioning established narratives than integrating themselves into them as such.

Supposedly, art has to be a "child" of its time. Socio-political-historical conditions are always unrepeatable. Artists are, or should be, sensitive to their own time, aside from trying to break conventions. The present moment is hard because there might not be any conventions left to come up against. I've talked about it before: the only thing left for artists today is to commit the definitive performance, which is to grab a big kitchen knife and go outside and attack anyone who goes down the street. If the crisis of painting is hypertextualization, is there any kind of artwork that isn't hypertextualized? It's a strange and confusing situation where the system and the artists are both equally at fault. The historians, hermeneuticists and theoreticians elevate their discourses above the work of art to defend a series of ideas that, all too often, just don't say anything anymore. Finding a good piece of art in all the mire takes a fair amount of work because there's a million "jewels" out there, but it's hard to separate the wheat from the chaff. And, the lack of education of many artists is added to that. When you go to an opening at the New Museum and you talk with one of the artists who's just pulled off some pseudo-conceptual "knickknack" installation or some guy who just sorts documents, and see that they don't know a damn thing about art or even about their own work, you start to suspect that something's just not right. When you find out that the George Condo show has had more visitors than any other show at the museum and then you see that the direction that institution is taking is to be good and sure they don't show too much painting, it really makes you wonder. I like to joke with a friend of mine, the painter Darrell Nettles, that we should start a new "anti-knickknacking" movement. Maybe "anti-crapism" sounds even better.

But, getting back to your comment, I'm not trying to dissolve the organic link and the connections my painting might have with Informalism or Expressionism. I like to look at those discourses as simple "tools" that can either be used or not. I think every artist tries to keep as far away from everyone else as possible and unites, if they can, "present" (contemporaneity) with a sincere, honest and coherent attitude.

- Following that line of thought, expression in painting has a history of its own that cuts across stylistic and temporal boundaries in Art History. When I saw this last *Rorschach Heads* series, the repertoire of gestures and grimaces reminded me of those catalogs of emotions translated into painting by Charles Le Brun for the French Academy, or the same concept of expressive *varietà* in the theory of Alberti. They're major thematic currents that have resulted in unforgettable scenes in painting and theater, like Caravaggio and his boy terrified by the martyrdom of the saint, the haughtiness of the laughing cavalier by Frans Hals in the Wallace collection, or the inconsolable weeping of Masaccio's Eve. However, they don't seem to have much continuity in contemporary painting, as if their natural place were the transparent image of film or video - Bill Viola-

Le Brun just copied Leonardo. I think Caravaggio's terrified child is from the martyrdom of Saint Matthew. I love the background of *Hals's* Laughing Cavalier, which came long before Manet. And, the way Masaccio expresses the pain and anguish of Eve as she's expelled from paradise is so completely authentic. But, the line of expressions, gestures and grimaces of horror or estrangement can be found in a large number of artists: Messerschmidt, Goya, Munch, Nolde, Dix, Grosz, Ensor, Saura, Ydañez... I think my *Rorschach Heads* belong to a metaphysical universal and to this particular moment of uncertainty. Contemporary painting is whatever the artists want it to be. I think painting, like McLuhan's distinction between hot and cold mediums, induces a kind of slower, even deeper, examination than a moving image does. I've never rejected the idea of making a video as part of the *Rorschach Heads* series. As far as Viola goes... What can I say about him? For me he's the unchallenged and unmatched genius of contemporary video art, because of the means he uses and the beauty and plasticity of his images, the depth of his ideas and his ability to stir emotions.

Regarding video, it must be a challenge as an artist to transplant yourself into other visual registers. Furthermore, taking into account that painting isn't a neutral container for you and also that how you negotiate the medium obviously conditions the way you approach the subject... You're showing a series of collages in this show at the MUPAM. What does this incursion into a 'constructive' medium and technique, whose spirit is so different from painterly gesture, mean to you? Is there something that's guided your decision to use this medium or another one?

I think that in the art world, we're all conscious of the fact that artists are constantly trying to come up with a searching process that's as open as possible, a constant "hunt and chase" condition. With that mental and visual attitude, it's inevitable that a lot of stimuli appear that don't fit into the parameters set out beforehand. In other words, the "influences" that cause associations of ideas usually produce certain concepts and "intuitions" that can end up being diametrically opposed to the actual work that's being done in the studio at that particular time. In my case, when those ideas don't produce painting, and if I really find them interesting, what I do is write them down or draw them. Consequently, I've managed to accumulate at least fifty "installations" and several hundred drawings of sculptures. In addition to a number of "actions" and a lot of ideas for making videos. Afterwards, it's an issue of choosing what it is that you want to do. Personally, I feel comfortable researching within painting. Although I never reject going into other mediums.

Ideas definitely appear sometimes where the first thing you ask yourself is 'what medium would suit the idea best'. Even in painting, a few times I've posed certain problems about representation for myself that have resulted in me making a series of photos, because the solutions couldn't be understood in painting, or they weren't convincing. There are things that are extremely hard to represent without it ending up looking silly, and other ideas that are straight up impossible to represent. Hockney gives us a lot to think about as far as that goes. And certainly, it can also happen, that at one point you're not capable of reaching a solution and afterwards it turns out you can find a simple way to resolve it.

There are no singular frames of reference as far as discourse, or for the issues you try to deal with. So, all too often, you fall back on acquired formulas for resolutions that cut off other possible solutions for resolving the piece. There's also a certain predilection for an apparent dyslexia, and I'm not talking about a problem with reading, concentration or learning, rather about choosing the thing you want to tackle, as if nothing else existed. All this is what I want to take on and modify in this new period, which I intend to make much more experimental.

I'll get back to your question. Obviously, achieving an idea is negotiated through the specific medium you want to use. A specific structure for working on the *Constructed Dreams* series came to me in 1999, but I'd been working a lot with collage since the early nineties. The idea of that series is the same as the one titled *The Perverse Garden*, they're intermittent series that have capriciously made their way into other groups of work. After I moved to New York, *Constructed Dreams*, or collage to speak more generically, came out very strongly in the *Post-Suprematist* series, but it wasn't part of the following iconographic "adventures": *Rorschach Heads II*, *La Guardia Place* and *Doodles*. But, it was in the *Rorschach Heads III* series that it took on a lot of relevance again. What's more, the entire final cycle of that series is resolved using collage. It was logical to allow smaller work to appear and not just make those paintings in large format. Once again, structure has become drawing and the separation of planes, resolved in a constructive way and with scissors, instead of a pencil or brush.





JOSÉ M. CIRIA

Manchester 1960

Exposiciones individuales / Solo exhibitions

2011

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Galería Stefan Stux, Nueva York.

2010

Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Monasterio de Prado, Consejería de Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid.
Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Palacio Simeón. Diputación de Orense, Orense.
Espacio ArteInversión, Madrid.
Edificio Miramar, Sitges.

2009

Zoellner Arts Center, LUAG Lehigh University, Bethelhem (Estados Unidos).
Museo de Arte de El Salvador (MARTE), San Salvador (El Salvador).
Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil (Ecuador).
Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (Chile).
Instituto Cervantes, Chicago (Estados Unidos).
Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio, (junto a José Zugasti). San Sebastián.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
Annta Gallery, Madrid.
“BEYOND THE BORDER”. Galería Christopher Cutts, San Diego (Estados Unidos).
Galería Couteron, París (Francia).

2008

Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Ayuntamiento de París, Salle des Fêtes, París (Francia).
Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
Museo de Arte Moderno (MAM), Santo Domingo (República Dominicana).
National Gallery, Kingston (Jamaica).
Galería Gema Llamazares, Gijón.
Galería Art Rouge, Miami (Estados Unidos).

2007

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

2006

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

2005

Kunsthalle Museo Centro de Arte PasquArt, Berna (Suiza).
Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella.
Castillo de Santa Catalina, Cádiz.
Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas (Méjico).

Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo, Chihuahua (Méjico).
Galería Vértice, Oviedo.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
Galería Italia, Alicante.

2004

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

2003

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

2002

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

2001

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

2000

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

1998

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

1997

Galería Hvgo de Pagano, Nueva York.

1996

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

1995

Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).

ARCO'95. Galería Adriana Schmidt, Madrid.
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 / Group exhibitions

2011

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

2010

THE ARMORY SHOW'10. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
ARCO'10. Espacio Ruinart, Madrid.
ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.
“*Pintura Contemporánea*”. Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
“*I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.*”. Matt Lamb Studios NBC Tower,
Chicago (Estados Unidos). Edificio Miramar, Sitges. Museo Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid.
Cortijo Miraflores, Marbella. Sala de Exposiciones del Gobierno, Andorra.
“*Cien años de la Asociación de Pintores y Escultores*”. Casa de la Moneda, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto.
“*Homenaje a Vicente Aleixandre*”. Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Málaga.
Fundación Casa Pintada, Mula, Murcia. Instituto Cervantes, Tetuán. Instituto Cervantes, Casablanca.
“*Colección AENA de Arte Contemporáneo*”. Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.
“*FASHION ART*”. Museo de las Ciencias Príncipe Felipe. Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia.
MARB ART'10. Galería Cordeiros, Marbella.
ESTAMPA'10. Espacio ArteInversión, Madrid.

TIAF'10. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
“*Obra sobre papel en la colección del IVAM*”. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
“*Una cierta figuración 2*”. Casa de la Entrevista, Alcalá de Henares, Madrid.
SCOPE Miami. Galería Begoña Malone, Miami.

2009

ART CHICAGO'09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
“*X-Initiative*”. DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).
“*I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.*”. Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York.
Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montgomery.
National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos).
“*Puro Arte*”. Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.
ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.
“*Calle Mayor*”. Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.
“*Homenaje a Vicente Aleixandre*”. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués.
Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
TIAF'09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
“*Una cierta figuración*”. Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
ESTAMPA'09. Espacio ArteInversión, Madrid.
“*Colección AENA de Arte Contemporáneo*”. Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila.

2008

ARCO'08. Fundación Ars Fundum, Madrid.
ART MADRID. Galería Cordeiros, Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
SCOPE New York'08. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
ART CHICAGO'08. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).
“*Horizontes*”. III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (BIACS3). Colección ARS FUNDUM, Sevilla.
“*Cordeiros 2008/09 arte moderna e contemporânea*”. Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
FIART. Galería Cordeiros, Valencia.
“*Lenguajes de papel. Colección CIRCA XX Pilar Citoler*”. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Galería Italia, Alicante.
ESTAMPA'08. Espacio ArteInversión, Madrid.
“*Pintura contemporânea*”. Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal).
“*Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica*”. Galería Proyecto Arte, Madrid.
“*Moderno y Contemporáneo*”. Galería Benlliure, Valencia.

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

2005

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

2004

ARCO'04. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo, Galería Italia y Galería
Fernando Silió, Madrid.
“Impurezas. El híbrido fotografía-pintura en el último arte español”. Sala Verónicas, Murcia.
“Fragmentos. Arte del XX al XXI”. Centro Cultural de la Villa, Madrid.
FORO-SUR. Galería MPA y Galería Bores & Mallo, Cáceres.
“AENA Colección de Arte Contemporáneo”. Museo de Navarra, Pamplona.
ART.FAIR COLONIA'04. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania)
“Fashion Art”. Centro Cultural de las Condes, Santiago (Chile).
“Fashion Art”. Museo de Arte Moderno, Bogotá. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali.
Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
TORONTO ART FAIR'04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada)
“Fashion Art”. Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (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).
ESTAMP'A'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.
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).
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 Kunstaustellung”. 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.
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 / Prizes and Scholarships

2009

Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.

2008

Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Revista Wallpaper Primer Premio Internacional a la mejor decoración de Iglesia.

2002

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

1995/96

Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.

1994

Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional)
XIII Certamen Nacional “Ciudad de Alcorcón”, Madrid. (Premio Adquisición).

1993

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

1992

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

Colecciones y Museos / Collections and Museums

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

Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
Fundación Lorenzana, Madrid.
Fundación 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.



Los múltiples procesos para realizar los mil ejemplares que constituyen la tirada de este libro concluyeron el **veinticinco de febrero** de 2012. Ese mismo día, en otro tiempo, acaecieron los siguientes hechos:

- 52 AC Pompeyo es elegido como cónsul único de Roma
- 1707 Nace en Venecia el comediógrafo italiano Carlo Goldoni
- 1723 Fallece el arquitecto, matemático y astrónomo Christopher Wren
- 1836 Samuel Colt patenta el primer revólver de repetición
- 1837 El “Diario de Avisos” de Madrid publica una orden de captura para el bandolero Luis Candelas
- 1841 Nace en Limoges el pintor Pierre Auguste Renoir
- 1848 Los revolucionarios proclaman la república en Francia
- 1861 Nace en Barcelona el pintor y escritor Santiago Rusiñol
- 1866 Nace el humanista, historiador y filósofo italiano Benedetto Croce
- 1873 Nace en Nápoles el cantante Enrico Caruso
- 1901 Nace el actor “Zeppo” Marx. Hermano de Groucho, Harpo, Chico y Gummo
- 1943 Nace en Liverpool el músico George Harrison, integrante de los Beatles
- 1983 Muere en Nueva York el escritor Tennessee Williams