





CIRIA
ZALACAIN

Edita:
RESTAURANTE ZALACAÍN

Texto: Fernando Castro Flórez
Diseño Gráfico: Javier Remedios
Coordinación: Esther Esteban
Fotografías: José Manuel Ciria, Javier Remedios y Esther Esteban
Traducción: Fraukje van Boheemen
Montaje Expositivo: Rebeca Cano
Impresión: Ceyde Comunicación Gráfica
Encuadernación: José Luis Sanz

© Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser usada o reproducida por ningún medio sin el consentimiento escrito del editor o el artista.

© Del texto: El autor

© De las reproducciones: Ciria – VEGAP

Edición bilingüe: 1000 ejemplares

Primera edición: Junio de 2021

Depósito legal: M-19623-2021

Impreso en España

Agradecimientos del artista:

Jesús Gil, Manuel Marrón, Iñigo Urrechu, Begoña Ramírez y,
a todo el equipo de Zalacaín.

9

Pintura voraz
de la existencia apasionada

Fernando Castro Flórez

45

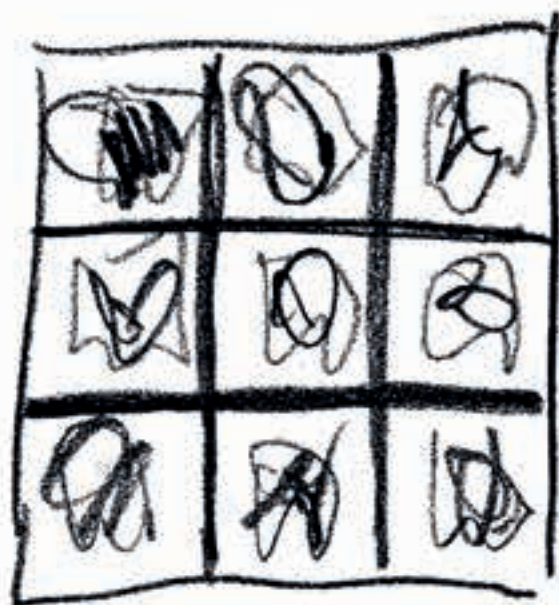
Voracious painting
of a passionate existence

Fernando Castro Flórez

79

Curriculum Vitae

José Manuel Ciria



numerical Abstracts





Silueta memorizada. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.

TOKIO 20-22, Rue Verlat - Anvers-Sud
Du 16 au 22 Décembre 1927 :
Ouv. : 7 h. 15 Séance : 8 h. 15



METROPOLIS



DE FRITZ LANG



Pintura voraz de la existencia apasionada

Fernando Castro Flórez

“El arte del pintor –escribía Novalis– nació de manera tan independiente, tan *a priori* como el del músico. Sólo que el pintor emplea un lenguaje de signos infinitamente más difícil que el del músico. El pintor pinta verdaderamente con el ojo”.

“El arte no solo capta y refleja la excitación, la emoción que encierra la vida. A veces va incluso más allá: el arte es esa emoción”¹. No se trata de “explicar” los cuadros sino de sentir el impulso de escribir sobre ellos tras la experiencia de intenso placer visual que nos han proporcionado². Tampoco basta con una “meditación complaciente” o con una descripción (pretendidamente) detallada. En última instancia, la obra de arte mantiene su condición enigmática, esa dimensión de lo inquietante que, en sentido freudiano, late en lo familiar. Si lo que nos levanta son nuestros deseos, tenemos la certeza de que esas pulsiones nos encadenan a la tragedia³. Sabemos de sobra que lo abstracto no nos aparta, en ningún sentido, de lo concreto, al contrario, en la disolución de lo figurativo puede encontrarse un extraordinario anhelo por encontrar una *configuración diferente de lo humano*.

No podemos olvidar la importancia, en sentido general, de la abstracción en el siglo veinte⁴. “La pintura –apunta W.J.T. Mitchell– ha sido siempre el medio fetiche de la historia del arte, como la poesía lo ha sido de la historia de la literatura y el cine de los estudios de medios. Y la pintura *abstracta* moderna ha sido el objeto fetiche de la historia de la pintura, el estilo específico, el género o la tradición (la dificultad de ponerle un nombre es parte de la cuestión) en el que se supone que la pintura encuentra su naturaleza esencial. Clement Greenberg lo expresó de forma más elocuente cuando declaró que el artista abstracto está tan “absorto en los problemas de su medio” que excluye cualquier otra consideración”⁵. Ahí se revela la necesidad (teórica) de separar a la pintura (abstracta) de las condiciones (prácticas) del capitalismo⁶, sin dejar de tener presente que el verdadero arte introduce, constantemente, discrepancias⁷.

Sin duda José Manuel Ciria es un verdadero *pensador de la pintura* que se resiste frente a la paralización manierista y planta cara a la fosilización crítico-historiográfica⁸; este artista lleva

Small Window. Serie Máscaras de la Mirada. 2006-2013. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm.





Clockwork Cerulean. Serie Procedimientos. 2017. Óleo y grafito sobre lona plástica. 200 x 200 cm. Cortesía Galería Baert, Los Angeles

tres décadas desplegando una pintura tan abstracta cuanto “mutante” que combina gesto y orden, desplazándose más allá de la dogmática modernista. No es ningún “precipitado”, aunque su estética tiene algo de precipitación⁹: en sus cuadros se decanta la pasión pictórica, en ellos encontramos un intenso sabor, aquella experiencia “sensorial” que, advirtiera Roland Barthes nunca puede faltar en el saber. Los intensos cuadros de Ciria tiene algo de “autoactividad del color”, dando la impresión de que han surgido gracias al *don de la ebriedad*¹⁰.

Según Lyotard lo que tendríamos que hacer es transformar la energía que se pone en juego en lo que se llama pintura, no en una especie de licuefacción, en una producción aleatoria¹¹. Efectivamente no es el Deseo (así con mayúsculas) el que “pinta” sino que lo que acontece es un proceso en el que interviene el cuerpo y la superficie hasta conformar una *danza*; es la conexión entre el significante y el significando, de acuerdo con las teorías de Lacan, lo que



permite la elisión por la cual el significante instala la carencia del ser en la relación del objeto, sirviéndose del valor de la remisión de la significación para convertir la falta que soporta el *deseo viviente*. “Arrancada de su escisión significante/significado, la lectura –escribe Pleyner– entra en una danza, decepcionadas sus esperanzas en lo que le prometía su código cultural, danza en la que, al dejarse prender en su primer paso, debe ya reconocer en el gesto siguiente el juego que ya no abandonará y que la arrastrará”¹².

En la obra de José Manuel Ciria todo es *inquietante* (familiar-y-extraño en el sentido freudiano), todo parece estar a punto de derramarse, pugnando contra la quietud clásica. Decididamente barroco y, al mismo tiempo, apasionado *bricoleur*, rompe con la rigidez geométrica dando siempre rienda suelta a lo *pulsional*. Conviene tener presente que la retícula, emblema y mito de la modernidad, es menos rígida de lo que parece, en ella hay también algo etéreo, una levedad inexplicable. En esa escena, sometida al imperio de la línea y del ángulo, aparece aquella “alegoría del olvido” que Duchamp denominara lo *inframince* (la geometría sin grosor) o bien la súbita transición de lo familiar a lo inhóspito. La expansión del espacio en todas direcciones se produce en la reticulación, siendo la obra un fragmento cortado de un tejido mayor; esa *transgresión* lleva “más

allá del marco”, desmaterializándose la superficie de lo pictórico, mientras el material se dispersa “en un parpadeo o un movimiento tácito”¹³. La cuadrícula, con su ausencia de jerarquía y de centro, enfatiza su carácter antirreferencial, haciéndose evidente su hostilidad frente a lo narrativo. “Esta estructura, impermeable tanto al tiempo como a lo accidental, no permite la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual: el resultado es el silencio”¹⁴. La retícula es, aunque no suele reconocerse, una *representación de la superficie pictórica*, en la que, en cierto sentido, se produce una veladura de la misma, al afianzarse la repetición. Tras la ficción del *estatuto originario de la superficie pictórica*, característica del minimalismo “purista”, fueron proliferando, como es evidente en algunas pinturas de Ciria, *reticulaciones enrarecidas* sin pretender con ello cimentar ningún tipo de nominalismo ortodoxo.



Ciria no está, ni mucho menos, interesado en desplegar una pintura abstracta que sea *imposición del pure grounding*¹⁵ ni está entregado a los elegantes placeres de un “minimalismo” que a la postre saca partido de *poca cosa*. En sus obras siempre *acontece algo* y, además, la suya es una pintura que no renuncia, como pretendiera Michael Fried, a *lo teatral*¹⁶. Este artista ha entendido perfectamente las cualidades (cromáticas) del *material sensible de la pintura*¹⁷. La suya es una de las pinturas más *lúcidas* que puedan darse, aunque no excluyan la “conciencia desgarrada”, pensando siempre en la constitución de lo visible como advenimiento del color, como una materia que es, valga la paradoja, tan densa cuanto sutil. Tendríamos que volver a pensar el color, en términos aristotélicos, como *potencia* (vehículo de la visibilidad) que existe en el límite de los cuerpos¹⁸.

“Sé muy bien –escribió con tono sarcástico Delacroix en su *Diario*– que tildarme de colorista representa más un obstáculo que un elogio [...]. Se piensa que un colorista solo se entretiene en los aspectos inferiores y, por decirlo de algún modo, terrenales de la pintura. Que un buen dibujo es mucho mejor cuanto más acompañado de un color aburrido y que la función del color es distraer la atención de la cualidad más sublime, que puede arreglárselas perfectamente sin cualquier prestigio que el color pudiera proporcionarle”. Ciria no es meramente un colorista, aunque se nota que



Dark White. Serie Procedimientos. 2017. Óleo y grafito sobre lona plástica. 180 x 180 cm. Colección privada, Madrid



Three Black Lines. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Colección privada, Madrid.

siente una profunda *pasión cromática* o que incluso podría confiar en lo que Merleau-Ponty llamara “la fuerza talismánica del color”, esto es, lo fundamental sería encontrar la viveza¹⁹.

En las obras de Ciria aparece una idea, aunque sea de forma difusa, de conexión entre una multiplicidad, un juego de intensidades²⁰ en el que la pintura es, tal y como quisiera Frank Stella, un “espacio de funcionamiento”²¹. El cuadro no es una ventana sino un espacio que tiene algo de impenetrable, como si algo avanzara, como dijera Benjamin contemplando un cuadro de Cézanne, hacia nosotros²². La pintura de Ciria no surge, en ningún sentido, del “temor al espacio” ni hay en ella una dinámica de “auto-alienación”²³. Leonardo da Vinci advirtió que la pintura no está viva en sí, “más sin tener vida, da expresión de objetos vivos” (*Tratado de Pintura*, parágrafo 372). Se trata de poner ante los ojos, evocar en su plasticidad una dinámica de lo vivo. A diferencia de la lengua, la imagen dispone de la capacidad de perpetuar aparentemente el movimiento y, con ello,



mantener “con vida” los cuerpos representados por ella. “Esta conclusión tiene su fundamento en el hecho de que, en el punto matemático que define el paso de la nada a la línea y que produce con su movimiento la construcción de la pintura, están unidos inacción y sucesión, lo inmaterial y lo material. El punto inmaterial es, en tanto que fundamento de la pintura, el elemento de una transgresión permanente que lleva más allá de sí misma hacia su contrario, ofreciendo en esta dinámica la base de esa cualidad arrebatadora que captura al observador. Es exigente, porque, viniendo de la nada, llena lo infinito como polo opuesto y de ahí extrae su inagotable viveza”²⁴.

Ciria ha definido su pintura como *abstracción deconstructiva automática*, subrayando que, en sus obras, se trata de provocar encuentros y accidentes tanto de materiales cuanto conceptuales, combinando la mancha informe con el estatismo geométrico, en un singular (des) control. Pintura híbrida, sin duda, en la que, como el propio artista indica, hay tanta sobriedad cuanto humor²⁵. Pintar es, en el caso de Ciria, un proceso que se realimenta, pero no sólo de cara a la propia pintura sino a otros medios: un modo de pensar de manera física. Este artista señala que su tarea es “expresar lo que no se deja decir”²⁶, pero sobre todo su vocación es la de persistir en una pintura que resurge incluso de su *extenuación*.





Círculos blancos. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lona plástica. 120 x 120 cm.



Cuatro ventanas. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.

Michael Fried, en torno a *Out of the Web* de Jackson Pollock apunta que la figura es algo *que no vemos*: “es, literalmente, *donde no vemos*... Más que nada, es una especie de punto ciego, o defecto en nuestro sistema visual”²⁷. Acaso no estamos sino entreviendo “lo que nos toca” (el *punctum* barthesiano), lo que impresiona y aquello que está a punto de saltar sobre nosotros como un animal salvaje, el ejemplo del acto icónico. Lucrecio designa lo que se puede llamar la fuerza física de las imágenes, la presión que ejercen sobre la retina para provocar reacciones. El mirar se convierte en una forma especial del tocar. Aquella irritación de la mirada que podía surgir cuando contemplamos las humedades de una pared²⁸ también se produce en las prodigiosas obras de Ciria, en esa pintura que me atrevo a calificar como *tremendamente carnal*.

José Manuel Ciria entiende que la pintura es siempre un *arte de incorporar*. Este artista, como los verdaderamente grandes, tiene una “visión devorante”. Hay que recordar la etimología



del verbo *ver* que, tal y como advierte Varrón, se refiere a la fuerza (*vis*) y por tanto a la violencia. La pintura de Ciria es auténticamente *fulgurante*²⁹, “materia de cosas para la mirada”³⁰ que abre un territorio de ensoñación que es intensamente *material*.

“La abstracción continúa siendo un antídoto o contrahechizo absolutamente necesario para la estética de la distracción, del ruido visual ofrecido por los medios de masa y de la vida cotidiana”³¹. Los cuadros de Ciria me hacen disfrutar y también pensar en el *carpe diem*³². Julian Barnes señala que el arte es, tal vez, coger la vida y transformarla, mediante un proceso secreto y fascinante, en otra cosa: “algo relacionado con la vida, pero más potente, más intenso y, preferentemente, más extraño”³³. Sin duda, las obras de José Manuel Ciria instaladas en el Restaurante Zalacaín serán, en todos los sentidos, un exquisito *alimento para la mirada*.

Podríamos pensar que el “género” pictórico que más tiene que ver con la actividad de comer es la naturaleza muerta. El pintor de naturalezas muertas es un *riparógrafo*, revela su pasión por las pequeñas cosas, su afán de rescatar lo cotidiano inservible del abandono. Plinio decía que los riparógrafos se habían vuelto célebres empleando su pincel “en un género





Cena romana. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lona plástica. 120 x 120 cm.



Milagros. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.

menos elevado” que el de la gran pintura griega, el de la *megalografía* griega. “Pero cuando añade que de un cierto Piraikos, excelente en esos “temas humildes” y maestro de algún modo entre las *minoris picturae*, se pueden ver “tiendas de barberos y de zapateros, burros, provisiones de cocina y otras cosas parecidas”, lo que percibimos a través de esta evocación, fundada enteramente en una jerarquía de géneros (tan próxima, en sus desprecios, de la que gobernará las artes europeas en tiempos del clasicismo), es todo el encanto y tal vez toda la clase de fuerza de un Chardin griego del que todo ignoramos”³⁴. Esa presentación de lo mundano y trivial, estricta *riparografía*³⁵, puede entenderse como *sedimentación de los deseos* que, finalmente, se materializa en fascinantes bodegones. El apetito por la comida y el deleite en las sensaciones derivadas del gusto se asocian fundamentalmente al apetito por el sexo y a la viciosa búsqueda de los objetos del deseo. “La naturaleza muerta lleva ventaja a los demás métodos de exhibir virtuosismo manual por apelar a los sencillos placeres de los sentidos”³⁶.



Schopenhauer clasifica la pintura de naturaleza muerta como una clase de lo encantador, algo que también encuentra en la disposición de un cuerpo desnudo de una forma calculada para desatar el deseo sexual cuando también arrastra la sombra de la tristeza, la alegórica presencia de la muerte.

Históricamente, la vanitas transmite el mensaje moral de la futilidad de los empeños humanos³⁷, la conciencia de la caducidad y la premonición de la muerte³⁸. En alguna medida toda naturaleza muerta lleva incorporado el motivo de la vanitas³⁹, esa presentación, alegórica, de la brevedad de la vida enraizó fácilmente en el sentimiento religioso español en el siglo XVII⁴⁰. La melancolía ve las cosas bajo el prisma de la pérdida, el desprecio del mundo lleva a la conciencia a la afirmación de la vanidad de todas las cosas. Esa obsesión ante la caducidad y la desilusión que se apodera de uno en el mismo instante en que se ha alcanzado el objeto de nuestros deseos “se manifiesta precisamente en la aspiración a la soledad más perfecta y se muestra paradójicamente en el paisaje más idílicamente sereno”⁴¹.

Ciria no representa los alimentos sobre una mesa, desborda los *géneros tradicionales* y trata de zafarse de las sombras de la melancolía. Tiene experiencia del “naufregio” y ha tenido, como

todos, que elaborar el duelo, pero no está empeñado en convertirse en el patético vocero de las postrimerías. Su obra se *alimenta* de los azares de la existencia, busca, con una energía extrema y una pulsión barroca, animar nuestra mirada incluso cuando el horizonte solamente presagie lo peor.

Las impresionantes intervenciones que Ciria realizó en el Museo Vostell revelaron, entre otras cosas, la *voracidad de su imaginación*, demostrando que, como el artista alemán, era capaz de sacar partido de cualquier tipo de materialidad⁴²; pero, sobre todo, lo que tienen en común Vostell y Ciria es la voluntad de *encontrar intensidad en la vida*, esto es, mantener despierta nuestra curiosidad y aprender “como medio para conseguir la continuidad de los flujos energéticos”⁴³. *Sin, Sobre, Tras (la pintura)* (Museo Vostell, 2018) fue, en todos los sentidos, un acontecimiento de enorme intensidad, la manifestación prodigiosa de una *estética híbrida* o un *arte trans-versal* que no respeta las fronteras disciplinares, entendiendo que lo fundamental es la mezcla y el cruce⁴⁴.



En última instancia la obra de arte puede entenderse como un *objeto transicional*, algo en lo que están sedimentados los deseos, allí donde latén las pulsiones, tanto eróticas como destructivas, elementos de un juego imaginativo que, desde la infancia, nos constituye⁴⁵. Ciria rescata las *preposiciones* cuando propiamente lo que le interesa es *localizar o posicionar* la pintura, generando una auténtica *caósmosis*, un imponente despliegue de “lo posible”⁴⁶.

“El pintor, en su soledad, sabe que lejos de ser capaz de controlar el cuadro desde fuera, tiene que habitarlo, dejar que éste lo cobije. Trabaja a tientas”⁴⁷. Lo que toca la pintura o, mejor, aquello a lo que se aproxima es a la figuración de la *ausencia*⁴⁸. Todo buen cuadro termina por ser algo más que una “imagen simple” o, por decirlo de otro modo, se trata de una realidad que nunca entendemos del todo⁴⁹. Acaso el misterio o incluso *la cocina de la pintura* tenga las cualidades de los aromas, la emocionada memoria de los sabores, la justa apreciación de la maestría y, por supuesto, la necesidad de establecer una conversación con algo que nos fascina. Los intensos cuadros de Ciria en el Restaurante Zalacaín nos invitan a intensificar nuestra vida, encontrando en esas *estancias en las que somos comensales* la oportunidad para que se produzca una maravillosa experiencia estética. Dalí no siempre carecía de razón: *la pintura será comestible o no será*⁵⁰.



Si me quisieras. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.



1 Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 19.

2 “Flaubert creía que era imposible explicar una forma de expresión artística usando términos ajenos a esa forma y que las grandes pinturas no necesitan ser explicadas mediante palabras. Braque sostenía que un cuadro, alcanzaba su estado ideal cuando no se decía nada al observarlo. Pero estamos muy lejos de alcanzar tal estado. Continuamos siendo unas criaturas irremediabilmente locuaces a las que les encanta explicar las cosas, expresar opiniones, discutir. Nos ponen ante un cuadro y hablamos, cada uno a nuestro modo. Cuando Proust visitaba una exposición, le gustaba comentar los parecidos que encontraba entre los personajes de los cuadros y la gente que conocía en la vida real, algo que probablemente fuese un hábil recurso para evitar una confrontación estética directa. Pero raro es el cuadro que nos deje anonadados o impactados hasta el punto de sumirnos en un profundo silencio. Y si lo hace, es solo durante un breve instante antes de que queramos explicar y comprender ese silencio que nos ha sobrevenido” (Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 17).

3 “Lo que nos levanta son nuestros deseos, por supuesto. Pero, ¿por qué están abocados nuestros deseos a exasperarse en el levantamiento? ¿Por qué no esperar tranquilamente a que llegue la satisfacción esperada? ¿Por qué nuestros deseos se despliegan casi siempre en el elemento de la ruptura, del forzar los límites y de una inquietud tan viva que se la diría trágica? Porque lo que nos levanta se saca –se separa– del fondo de un dolor inextinguible que es su terreno de nacimiento, su medio originario. A ese medio originario, escribía Georg Simmel, el hombre “se sustrae y a él se opone” a través de un “riesgo trágico” al que quiso denominar, simplemente, la *cultura*” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 35).

4 “La abstracción es la principal tendencia del último siglo en el terreno del arte, el lenguaje y la economía. La abstracción puede definirse como la extracción mental de un concepto a partir de una serie de experiencias reales, pero también puede definirse como la separación entre la dinámica conceptual y los procesos corporales” (Franco Bifo Berardi: “¿Hay vida más allá del dinero?” en Mauro Reis (comp.): *Neo-operaismo*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2020, p. 216).

5 W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 281.

6 Yve-Alain Bois argumenta que la insistencia moderna en la “materialidad” y en la “integridad” del medio (el argumento canónico greenbergiano) era “un intento deliberado de liberar al arte de su contaminación de las formas de intercambio producidas por el capitalismo. El arte tenía que ser separado ontológicamente no sólo de lo mecánico, sino también del ámbito de la información” (Yve-Alain Bois: “Painting: The Task of Mourning” en *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, 1993, p. 235).

7 “El artista no le da sentido al mundo, pero lo revuelve en una confusión más perfecta: un rostro, un cuerpo, un misterio. El verdadero estilo artístico es una cuestión de “discrepancia”, por usar la misma palabra que Max Horkheimer y Theodor Adorno en 1944: una concesión a lo raro y ajeno entre lo que, de lo contrario, no sería más que una mezcla estética demasiado segura. Los surcos de una traslación meticulosa y fluida han de ser, al mismo tiempo y según Adorno, las “fisuras que se producen en el proceso de integración” (Alexander Nemerov: “El vuelo de la forma: Auden, Bruegel y el giro abstracto de la década de 1940” en *El vuelo de la forma*, Ed. Muditó & Co, Barcelona, 2017, p. 125).

8 “Pensando en mi propia obra, repentinamente me enfrenté con el espejo y me preguntaba –¿cómo se acercarán los hermenéutas, historiadores y curiosos cuando yo no esté?–. En presente, –¿qué ideas y cosas, y cuántas habitan en mi esfera creativa?–. Quizá tenga demasiados intereses, es posible que no pueda o sepa “contenerme”, acaso me aburra inmensamente volver a pintar el cuadro que sé pintar, o que mi existencia me lleva constantemente a la experimentación y la búsqueda, a cambiar y retornar, para volver a cambiar y de nuevo regresar. Cuanto agradezco a Dios que no me hiciera virtuoso, dotado de la fórmula mágica y en posesión total de la única verdad” (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

9 “*Precipitado* es un término tomado de Jacques Derrida. Con un solo pronunciamiento de la palabra nos damos cuenta que porta en ella toda la paradoja de un tiempo breve, crítico o explosivo, que adviene en el vacío de un tiempo largo, de un tiempo en el que la memoria *deposita* para que por fin el deseo *explote*” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 177).

10 “Este juego del color que se realiza más allá de la imitación de la naturaleza, lo puso el artista inglés Alexander Cozens en el centro de su *New Method* que elaboró en los años 1785-1786. Fruto de estas reflexiones y experimentos fueron una serie de acuarelas que, a partir de las manchas de color indeterminadas y en gran parte casuales de los llamados *blots*, generaban paisajes abstractos. Para realzar la autoactividad del color, Cozens arrugó primero y alisó después la hoja con *Anibal cruzando los Alpes*, de alrededor de 1776, para que así hablase el propio trabajo del soporte. En China, estas técnicas no intencionadas, a menudo practicadas en estado de embriaguez, que convirtieron al artista en el órgano de una energía formal independiente de él, acabaron formando escuela. Así se dice, en un estilo como de informe de laboratorio, sobre la práctica de las aguadas de Wang P’o-mo: “Cuando Wang estaba preparado para pintar un rollo, comenzaría a beber, y una vez ebrio, salpicaría tinta sobre la seda, riendo y cantando todo el tiempo. Luego la pisaría con los pies o la untaría con la mano, la extendería y la restregaría con su pincel, aquí con tinta clara y allá con tinta oscura, y de las configuraciones así conseguidas emergerían montañas, rocas, nubes y ríos”. Esta tradición, con

sus diferentes raíces, se convirtió asimismo en uno de los factores determinantes de la modernidad. Su influencia, por ejemplo, ha sido subrayada continuamente en el caso de John Cage, incluso por el mismo artista. Lo mismo se puede decir de Jackson Pollock. Su reflexión sobre la acción como un medio de energía existente en el arte se acercaba a las convicciones de los pintores chinos en estado de embriaguez: “No siento miedo de efectuar cambios, de destruir la imagen, etc. porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla salir”. De nuevo esto tiene que ver menos con el azar que con la transformación en acción de las fuerzas que atraviesan al artista” (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, pp. 201-203).

11 Cfr. Jean-François Lyotard: *Dispositivos pulsionales*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, pp. 282 y ss.

12 Marcelin Pleynet: “La poesía debe tener por objeto...” en TEL QUEL: *Teoría de conjuntos*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1971, p. 131.

13 Rosalind E. Krauss: “Retículas” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 36.

14 Rosalind E. Krauss: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 18.

15 “Gran parte del arte moderno, especialmente la pintura abstracta y el arte minimalista, se dedicó a la desaparición de la figura, reemplazándola por algo que podría llamarse “puro fondo” (*pure grounding*), un campo de color, por ejemplo; una losa o zócalo sin figura que lo use como base; un vacío o espacio en blanco en el que se podrían imaginar los comienzos o finales de la pintura, de la creación de imágenes y de la figuración” (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 149).

16 Cfr. Michael Fried: “Art and Objecthood” en *Art Forum* (Junio, 1967). “Fried insiste en la pureza y especificidad de los medios, rechazando las formas híbridas, las técnicas mixtas y cualquier cosa que se encuentre “entre las artes” como una suerte de “teatro” o retórica, condenándolas a la inautenticidad y a un estatus estético de segunda categoría. Se trata de uno de los mitos más conocidos y manidos de la modernidad y es hora de dejarlo atrás” (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 122).

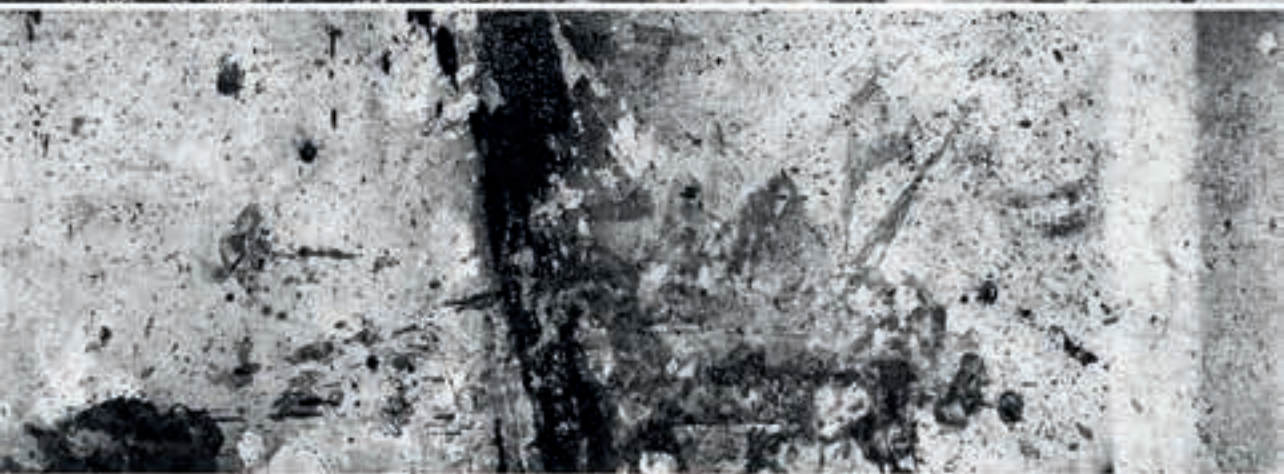
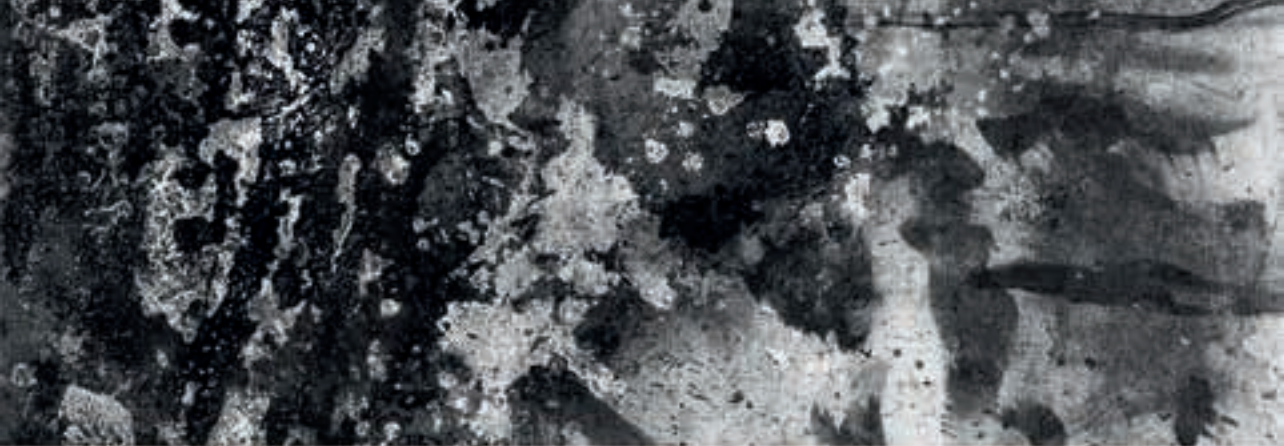
17 Hegel exigía del “material sensible” de la pintura que nos llevara más allá de la perspectiva e incluso del problema de lo encarnado (*Karnation*) para plantear lo que llamó *magia*, esto es, ese procedimiento que trataba todos los colores “de tal modo que de ahí surja un juego de apariencias para sí carente de objeto, que constituya la extrema cima descollante del colorido, una interpenetración de coloraciones, una apariencia de reflejos que aparezcan en otra apariencia y devengan tan finos, tan fugaces, tan anímicos, que comiencen a entrar en el dominio de la música” (Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 617).

18 “En todo caso, esto significa que el color no tiene lugar en la superficie de los cuerpos, sino en un límite (*eschaton*) de lo diáfano que está en ellos, que los atraviesa. El acontecimiento coloreado marca el límite de su causa invisible, lo diáfano, en el momento en el que se actualiza al atravesar, al encontrar, un cuerpo. “[...] visible porque contiene en sí mismo la causa de su visibilidad” (Aristóteles: *De anima*, 418a). Dicho de otra manera: el color “existe ciertamente en el límite del cuerpo, sin dejar de ser por ello el límite del cuerpo” (Aristóteles: *op.cit.*, 439a). Lo cual abre la posibilidad del aura, de la perturbación, del “punto extremo y evanescente del colorido”. El color también existe, sutilmente, actualizado de manera diferente, un poco más acá del cuerpo coloreado, y un poco más allá de él, y hasta mí, y más allá de mí. No está depositado en la superficie de los cuerpos, es un juego lábil del límite, vacila de unos planos a otros del espacio” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 109).

19 “Merleau-Ponty habló sin reservas de la fuerza talismánica del color, utilizando a este respecto conceptos que ya había escogido Georg Wilhelm Friedrich Hegel. En sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel, al contemplar la pintura de los primitivos flamencos, no vacilaba a la hora de hablar igualmente de la “magia del color”. Los “secretos de su hechizo”, según él, se encuentran en que los efectos de los colores no dependen únicamente de la forma visible de su capa. Más bien generan en su combinación “un centelleo y un destellar” que no sólo es fruto de las manchas individuales de color. El *Hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck, de 1433, en su interacción entre la piel animal, las arrugas fotorrealistas de los ojos y la calidad háptica de la tela iridiscente del turbante, puede servir como ejemplo de lo que Hegel asoció con este tipo de pintura. En la trasposición de la cualidad actante del pincel a lo pintado, el observador se convierte en objeto de la obra autoactiva, como deduce Hegel en una conclusión inimitable: “Se trata de una destreza plenamente subjetiva, que de este modo objetivo se manifiesta como la destreza del propio medio en su viveza y su efecto para crear una materialidad a través de sí mismo”. Una vez más, la expresión de la pintura no es aquí, por ejemplo, una exteriorización reflejada del alma en el medio de la materia, sino una autoactividad viva de la obra. La destreza subjetiva se traslada a la “viveza y el efecto de los medios” (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 203).

20 “Es necesario aceptar con alegría que el destino de toda situación sea la infinita multiplicidad de los conjuntos, que ninguna profundidad pueda nunca establecerse, que la homogeneidad del múltiple lo lleve ontológicamente sobre el juego de las intensidades” (Alain Badiou: *Court traité d'ontologie transitoire*, Ed. du Seuil, París, 1998, p. 22).

21 Cuando Frank Stella dio sus Norton Lectures en Harvard en 1983-1984, introdujo el interesante concepto de “espacio de funcionamiento”, espacios proyectados frente a las máquinas que difieren del espacio interior, ilusionista, de



las pinturas en las que transpiran las acciones mostradas" (Arthur C. Danto: "Abstracción" en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 240).

22 "Ante ese cuadro extraordinariamente bello de Cézanne, me di cuenta de hasta qué punto es falso, ya desde una perspectiva lingüística, el discurso sobre la "empatía". Me pareció que cuando uno capta un cuadro no penetra en absoluto en su espacio, sino que más bien ese espacio avanza, en principio hacia diversos lugares muy concretos. Se abre a nosotros en los ángulos y los rincones en los que creemos poder localizar experiencias muy importantes del pasado; hay algo inexplicablemente conocido en esos lugares" (Walter Benjamin citado en Georges Didi-Huberman: *Vislumbres*, Ed. Shangrila, Santander, 2019, p. 314).

23 "Al vincular la abstracción y la intimidad pienso, por supuesto, en la influyente argumentación de Wilhelm Worringer en *Abstraction and Empathy* (1906) de que el arte abstracto tanto en su fase primitiva como en la moderna, obedece a un impulso de "auto-alienación", expresando un "temor al espacio" y una negación de todas las formas de empatía" (W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 293).

24 Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 187.

25 Hablando de su volumen de *Ideas, apropiaciones* y otras cosas, Ciria apunta: "Este generoso "vademécum" que usted ojea y hojea en este instante, viene a intentar contestar a muchas de estas observaciones. Se ha pretendido reunir la sobriedad y el humor que habitan en mi cabeza, mi natural inclinación por lo híbrido, la mezcla, lo mestizo, junto a la pureza conceptual de mis pensamientos teóricos" (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

26 "Expresar lo que no se deja decir. Filosofía y arte. Pensamiento y pintura. Profundización teórica y conocimiento preconsciente" (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

27 Michael Fried: "Three American Painters" en *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago University Press, 1998, pp. 227-228.

28 "Conforme a su método de lanzar contra la pared una esponja empapada en diferentes colores para utilizar las manchas así surgidas como fuente de inspiración, Leonardo descubría en este tipo de figuras universos enteros de cabezas humanas, animales, batallas, rocas, mares, nubes y bosques. Bien es cierto que se mostraba escéptico respecto a la posibilidad de que de este modo se pudiese llegar en verdad a una pintura de paisajes; sin embargo, para su teoría de la imagen era una fuente de inspiración de gran valor, porque sus formas, en su carácter vago, borroso, se correspondían con las membranas luminosas que se desprenden de los objetos de las que habla Lucrecio" (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 237).

29 Llamaré pues *fulgor* al acontecimiento de verdad que surge en el umbral de lo "oscuro" y de la "claridad". Llamaré *fulgor* al advenimiento del "realismo impracticable" que constituye ese bajo relieve plegado de la tumba de Leyde. El fulgor no es ni la oscuridad ni la luz, sino lo improbable en su encuentro, de su umbral, el momento de su reversión conjunta, el *relámpago* de su inversión" (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 215).

30 "Lacan insistió mucho sobre la "elisión de la mirada en estado de vigilia": en estado de vigilia, la mirada se nos sustrae de manera perpetua, es puesta entre paréntesis. Si la pintura es materia de cosas para la mirada –y no solamente de cosas que hay que ver–, entonces hemos de reconocer una dificultad mayor, e incluso una aporía. Para mirar de verdad un cuadro, habría que poder mirarlo mientras dormimos... lo que, por supuesto, es imposible" (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 99).

31 W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 300.

32 "La traducción [de *carpe diem*, una expresión que encontramos en una oda de Horacio] es más difícil de lo que parece: disfruta del momento, goza del presente... dicho así suena demasiado a esos lemas publicitarios que instan a correr mucho. La frase se popularizó en boca del protagonista de una película de éxito. *El club de los poetas muertos*, que la completaba con un: "¡Haced algo extraordinario de vuestras vidas!", un énfasis más de Robin Williams que de Horacio. En latín, *carpe* es el imperativo de un verbo que alude en primera acepción a coger una fruta. Una, no una cosecha: la fruta madura de ese día –o el día mismo, *diem*, una fruta madura en sí misma–. Sin prisas: mañana madurará otra y si estás ahí, podrás cogerla. No se trata de vivir intensamente el momento como si no hubiese mañana. Es probable que lo haya, pero frenesí por frenesí, hay que evitar sobre todo el frenesí de la previsión y no especular en el mercado de futuros. Horacio no era un extremista, no por acaso otra de sus odas famosas es una que elogia la *aurea mediocritas*; cómo iba a saber que con el tiempo su frase se volvería un lema radical en dos sentidos opuestos" (Óscar Calavia: *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho*, Ed. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2020, pp. 74-75).

33 Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 13.

34 Jean-Christophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, pp. 123-124.

35 Cfr. al respecto Carolyn Korsmeyer: *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, pp. 222-223.



36 Ernst H. Gombrich: "Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental" en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Ed. Debate, Barcelona, 1998, p. 104.

37 "La forma más extrema de mensaje moral ofrecida por la naturaleza muerta se encuentra en la pintura de *vanitas*, llamada así según las palabras iniciales del Eclesiastés: "*Vanitas vanitatis, et omnia vanitas*" ["Vanidad de vanidades, todo es vanidad"]. El detalle que suele delatar que estamos en presencia de una pintura de *vanitas* es la presencia de un cráneo humano, aunque abundan otros símbolos de la temporalidad de la vida y de la futilidad de los esfuerzos humanos: velas que se desvanecen, lánguidas flores, frutas podridas y panes rancios, relojes de arena, burbujas de jabón, lámparas de aceite, monedas, globos terráqueos y celestiales... En muchas pinturas de *vanitas* no aparece la comida en absoluto. Suelen agrupar varios símbolos de esfuerzo humano –libros, instrumentos científicos– y de los placeres humanos –pipas, barajas, instrumentos musicales–. Estos objetos, en combinación con los símbolos de la mortalidad, suscitan en el espectador una idea de la futilidad de los esfuerzos humanos en una vida tan corta" (Carolyn Korsmeyer: *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, pp. 221-222).

38 "Un importante grupo de naturalezas muertas cuyo sentido general difícilmente pasa inadvertido es el de las *vanitas*, con objetos asociados a la caducidad y a la muerte, como una calavera, un reloj de arena con las manillas en las once o llegando a las doce, una vela casi consumida o una pompa de jabón" (Sam Segal: "Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos" en *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pp. 198-199).

39 "No es extraño que ese poder del arte para perpetuar el goce sensible provocara, en los ánimos religiosos, la necesidad de impedir tan pecaminosas inclinaciones. El motivo de la *vanitas*, como vio Sterling, hará inocuo el banquete: "El espíritu puritano se cernía sobre todo ello, llamando a la sobriedad: de ahí el reloj que tantas veces hallamos, simbolizando la templanza, y que de otro modo parecería fuera de lugar entre los alimentos amontonados y los objetos preciosos de la naturaleza muerta holandesa". Pero por útiles que sean esas coartadas emblemáticas, no son realmente necesarias. Pues toda naturaleza muerta lleva el motivo de la *vanitas* "incorporado", como quien dice, para quienes quieren mirarlo" (Ernst H. Gombrich: "Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental" en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Ed. Destino, Barcelona, 1998, p. 104).

40 "Uno de los temas a destacar dentro del género del bodegón es el de la *vanitas*, es decir, la naturaleza muerta con contenido moral, el cual empieza a desarrollarse de manera autónoma, hacia la primera mitad del siglo XVII y cuyo principal objetivo es inducir a la reflexión del transcurrir inexorable del tiempo, la fugacidad de los bienes terrenales, la caducidad de los placeres, en suma, de la brevedad de la vida, idea de gran arraigo en el sentir religioso de la España de la época" (Fernando Checa: "El bodegón en el Museo del Prado" en *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 12).

41 Remo Bodei: *Una geometría de las pasiones*, Ed. Muchnik, Barcelona, 1995, p. 166.

42 "Se trata de liberación, se trata de la desfeticización de los modos de comportamiento. Se trata de destruir el tabú de los materiales. En los happenings se busca que los materiales sean usados de un modo distinto a como lo son en la vida cotidiana. Con una plancha y con un automóvil pueden hacerse otras cosas que no sean sólo conducir el automóvil y planchar la ropa. Y esto puede aprenderse, por ejemplo, en el happening. En el happening uno debe aprender a conocerse a sí mismo. Debe aprender a conocer de nuevo los materiales, puede aprender de nuevo la variedad de usos y la variedad de contenidos de la propia conducta y del comportamiento con los objetos" (Wolf Vostell: "Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)" reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 398).

43 En su "Sinopsis del Happening" (1976), Vostell planteaba los siguientes objetivos vitales:

CREATIVIDAD como medio de supresión de la violencia

MULTIMEDIA como medio de supresión de la inferioridad.

PSICOESTÉTICA como medio de revalorización de la producción espiritual con respecto a la manual.

VER como medio de percepción de lo no perceptible.

VIVIR como medio de generación concebida como obra de arte.

APRENDER como medio para conseguir la continuidad de los flujos energéticos.

Cfr. José Antonio Agúndez García: "Un viaje a la utopía. La novedad de los happenings de Wolf Vostell" en *El teatro está en la calle. Los Happenings de Wolf Vostell*, Ed. Kerber Art, Museum Morsbroich, Leverkusen, Museo Vostell Malpartida, 2010-2011, pp. 63-71.

44 "Las transferencias y transacciones, ya sean pacíficas o violentas, amistosas u hostiles, "vienen con el territorio" de las formaciones fronterizas, y la traslación debe considerarse simplemente un caso especial de lo "trans", entendido en este caso como el cruce de fronteras entre idiomas. Bajo lo "trans", entonces queríamos incluir no sólo las palabras sino el dinero, las mercancías y los organismos. Las relaciones "trans" incluyen el comercio, la diplomacia, las negociaciones y las migraciones de seres vivos, incluidos, entre otros, las personas" (W.J.T. Mitchell: *De la ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, pp. 160-161).

45 Cfr. D.W. Winnicott: *Playing and Reality*, Ed. Routledge, Londres, 1971.

46 “El paso de la posibilidad a la existencia real implica un estrechamiento del campo ontológico: solo una pequeña parte de los acontecimientos posibles habrá de emerger del magma de posibilidad, que no es infinito pero sí multidimensional. Guattari llama a este proceso “caósmosis”: del magma de posibilidad surge un orden provisional, y este orden excluye otros conjuntos posibles. Incontables posibilidades se pierden debido a que su potencia subjetiva no es suficiente para liberar una morfogénesis creativa” (Franco “Bifo” Berardi: *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 205).

47 John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 37.

48 “Lo que toca toda pintura verdadera es una ausencia, una ausencia de la que, de no ser por la pintura, no seríamos conscientes. Y eso sería lo que perderíamos. Lo que el pintor busca sin cesar es un lugar para recibir la ausencia. Si lo encuentra, lo dispone, lo ordena, y reza por que aparezca la cara de la ausencia” (John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 38).

49 “Sólo sé que nunca me ha fascinado un cuadro que entiendo del todo. Necesito tener la sensación de que se me escapa algo para profesarle mi amor. Esa cualidad de exceso críptico tal vez explique el lenguaje que emplea la gente al ver una obra de arte, como si un objeto inanimado estuviera dotado de un poder elusivo, casi sagrado. En una cultura inundada por imágenes simplistas que se suceden a toda velocidad por una pantalla, que nos miran furtivamente desde las revistas o se alzan sobre nosotros por las calles de una ciudad, imágenes tan cifradas, tan fáciles de interpretar que no requieren de nosotros más que dinero, mirar prolongada y detenidamente un cuadro puede permitirnos adentrarnos en el enigma de la contemplación, porque debemos esforzarnos por dar sentido a la imagen que tenemos ante nosotros” (Siri Hustvedt: “Los placeres del desconcierto” en *Los misterios del rectángulo*, Ed. Circe, Barcelona, 2007, p. 33).

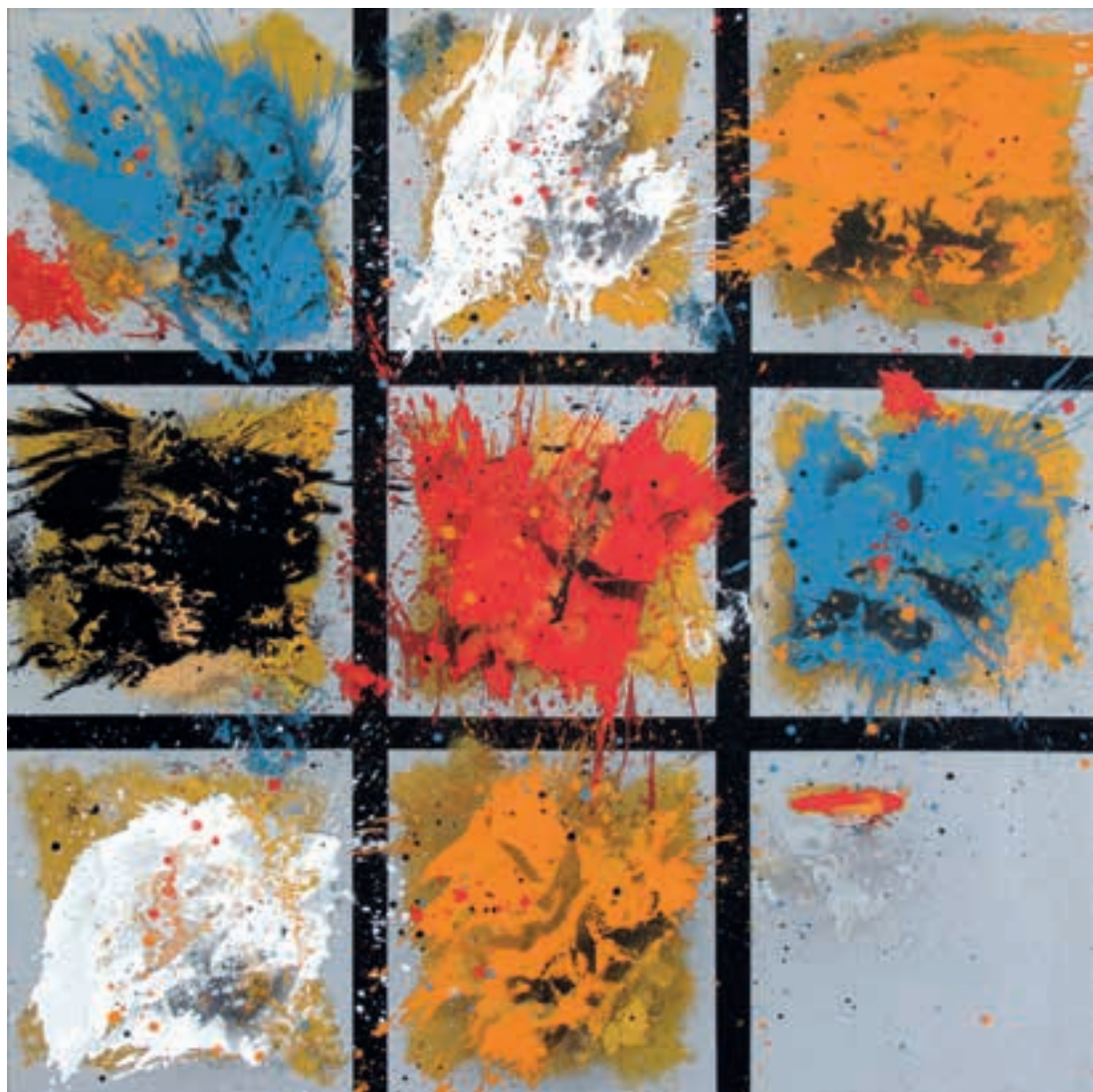
50 “La belleza no es más que la cantidad de conciencia de nuestras perversiones”. Breton dijo: “La belleza será convulsiva o no será”. La nueva era surrealista del “canibalismo de los objetos” justifica igualmente esta conclusión: “¡La belleza será comestible o no será!” (Salvador Dalí: *Los cornudos del viejo arte moderno*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1990, p. 67).





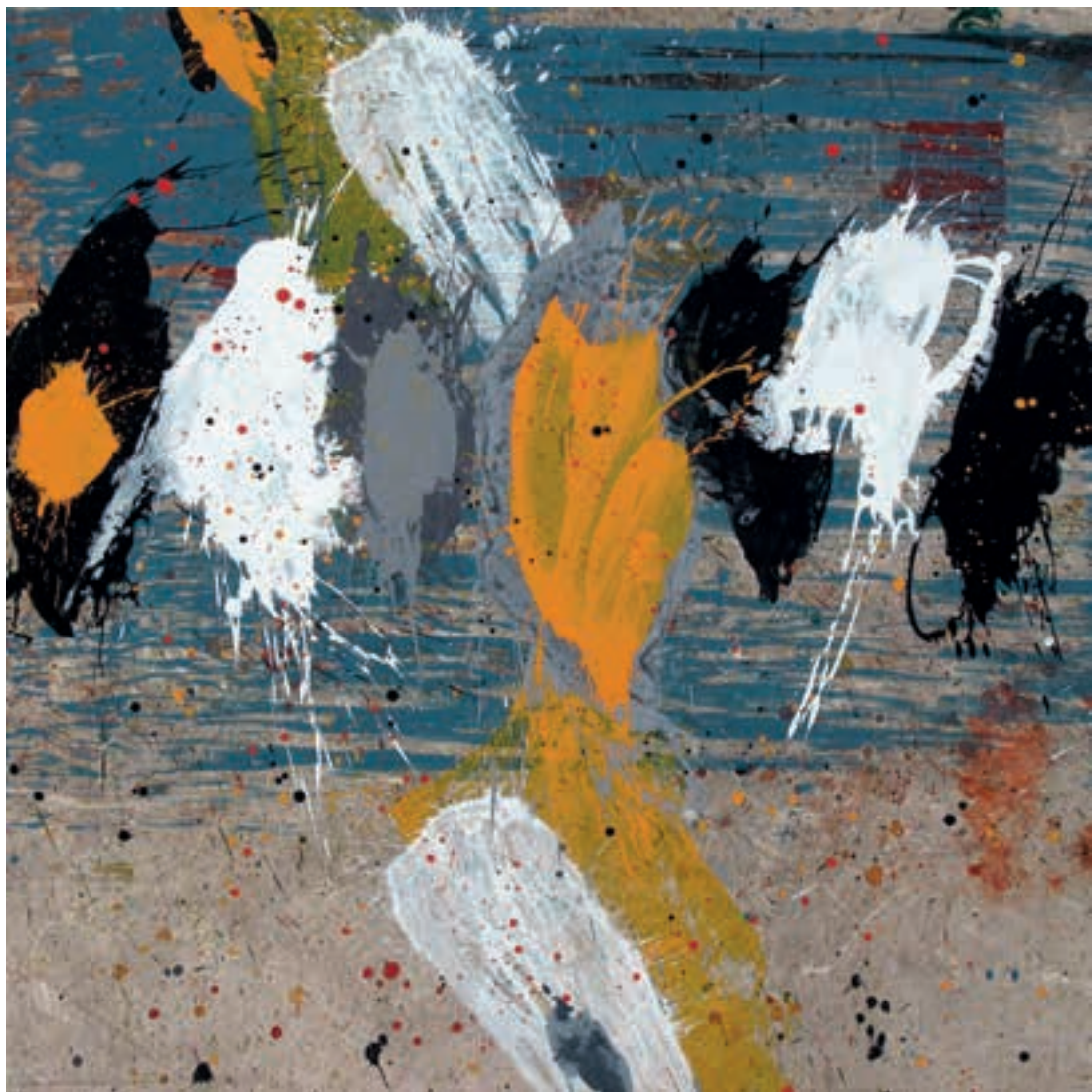


Retícula Cometa III. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.





Laberinto improvisado. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lona plástica. 120 x 120 cm



Los niños. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lona plástica. 120 x 120 cm.



Voracious painting of a passionate existence

Fernando Castro Flórez

“The art of the painter,” Novalis wrote, “arises as independently, as a priori as that of the musician. Only the painter uses an infinitely more difficult sign language than the musician. The painter truly paints with his eyes”.

“Art not only captures and reflects excitement, but also the emotion enclosed in life. Sometimes it even goes beyond: Art *is* that emotion.” It is not a question of “explaining” paintings, but of feeling the need to write about them after experiencing the intense visual pleasure they provide. Neither a “complacent meditation” or an (ostensibly) detailed description is sufficient. Ultimately, the work of art retains its enigmatic condition, this disturbing dimension that, in the Freudian sense, pulses in the familiar. If our desires are what uplifts us, we may be certain that these pulses chain us to tragedy. It is a popular notion that abstraction does not, in any sense, set us apart from the concrete; on the contrary, within the dissolution of the figurative one can find the extraordinary yearning to find *a different configuration of humankind*.

We may not forget the importance, in the general sense, of abstraction in the twentieth century. “Painting,” says W.J.T. Mitchell, “has always been the fetish medium of art history, as poetry has been for the history of literature and cinema for media studies. And modern *abstract* painting has been the fetish of the history of painting; the specific style, genre, or tradition (the difficulty of naming it is part of the question) in which painting is supposed to find its essential nature. Clement Greenberg put it more eloquently when he declared that the abstract artist is so “absorbed into the problems of his environment” that he excludes any other consideration. And thus the (theoretical) need to separate (abstract) painting from the (practical) conditions of capitalism is revealed, while keeping in mind that true art constantly introduces discrepancies.

Without doubt, José Manuel Ciria is a true *thinker of painting* who resists the Mannerist paralysis and stands up to the critical-historiographic fossilization; for three decades, this artist has displayed painting so abstract as “mutant” in which gesture and order are combined, moving

Encuentro deseado. Serie Procedimientos. 2018. Técnica mixta sobre lona plástica. 120 x120 cm.





Reticula Cometa I. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.

beyond the modernist dogmatic. He is certainly not “precipitous”, although aesthetically there is some form of precipitation: a pictorial passion emanates from his paintings, we find an intense flavour, this “sensory” experience that, as Roland Barthes would warn, may never be absent in knowledge. The intense paintings of Ciria have some “self-activity of colour”, giving the impression that they have emerged through *the gift of inebriation*.

According to Lyotard, what we should do is transform the energy put at stake in what is called painting, not into a kind of liquefaction, into a random production. Indeed it is not Desire (in capitals) who “is painting”, what happens is a process in which body and surface intervene, until performing a *dance*; according to the theories of Lacan, it is the connection between the signifier and the signifying that allows the elision by which the signifier installs the absence of being in the relation of the object, using the value of the remission of significance to convert the absence



that supports *the living desire*. “Ripped from its excision signifier/signifying, interpretation” writes Pleinet, “enters into a dance, any hopes for what its cultural code promised, deferred; a dance in which, by letting itself be captured in its first steps, in the following gesture it should already recognize the game it will no longer abandon and that will drag it along.”

In the work of José Manuel Ciria, everything is *disturbing* (familiar-and-strange in the Freudian sense), everything seems to be about to overflow, battling against classical stillness. Decidedly baroque and, at the same time, passionately *bricoleur*, it breaks with the geometric rigidity, always giving free rein to the *pulsional*. It should be borne in mind that the grid, emblem, and myth of modernity is less rigid than it seems, it also contains something ethereal, an inexplicable levity. In this setting, subject to the rule of lines and angles, the “allegory of oblivion” appears, Duchamp’s *inframince* (ultra-thin geometry) or the sudden transition from the familiar to the inhospitable. The expansion of space in all directions occurs in the reticulation, the work being a fragment cut from a larger weave; this *transgression* goes “beyond the frame”, dematerialising the surface of the pictorial, while the material is dispersed “in a blink of the eye or a tacit movement.” The grid, with its absence of hierarchy and centre, emphasizes its anti-referential character, its hostility to

a narrative becoming evident. “This structure, impervious to both time and chance, does not allow the projection of language in the domain of the visual: The result is silence.” The reticule is, although this is not usually recognized, *a representation of the pictorial surface*, which, in a certain sense, becomes glazed as repetition takes root. After the fiction of *the original statute of the pictorial surface*, typical of “purist” minimalism, *rarefied reticulations* proliferated, as is evident in some paintings of Ciria, without seeking to cement any kind of orthodox nominalism.

Ciria is far from interested in displaying abstract painting as an *imposition of pure grounding*, nor has he succumbed to the elegant pleasures of a “minimalism” that ultimately only takes advantage of *very little*. In his works *something always happens* and, moreover, his is a style of painting that does not, as Michael Fried claimed, renounce *theatrics*. This artist has perfectly understood the (chromatic) qualities of *painting’s sensitive material*. His painting is one of the



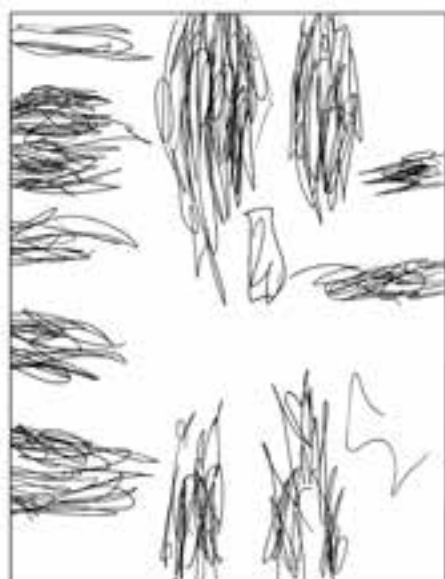
most *lucid* possible, even if it does not exclude a “torn consciousness”, always thinking of the constitution of the visible as the advent of colour, as a matter that, to use a paradox, is as dense as it is subtle. We would have to reconsider colour, in Aristotelian terms, as a *power* (vehicle of visibility) that exists at the boundary of bodies.

“I know very well – Delacroix wrote in *his Journal* in a sarcastic tone– that describing myself as a colourist is more an obstacle than a compliment [...]. It is thought that a colourist only gets lost in the lower and, so to speak, earthly aspects of painting. That a good drawing becomes much better once it is accompanied by a boring colour, and that the function of colour is to distract from the most sublime quality, which can manage perfectly well without the prestige that colour might provide.” Ciria is not merely a colourist, although one can see that he feels a deep *chromatic passion* or that he could even rely on what Merleau-Ponty called “the talismanic force of colour”, i.e. finding vividness being fundamental.

In Ciria’s work an idea is formed, although diffusely, of a connection between a multiplicity, a game of intensities in which his painting is, as Frank Stella would say, a “working space”.



Tus lágrimas. Serie Procedimientos. 2018. Técnica mixta sobre lona plástica. 120 x 120 cm.





El color blanco. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.







Un día en Oporto. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.





Ladrona de botellas. Serie Procedimientos. 2018. Técnica mixta sobre lona plástica. 120 x 120 cm.

The painting is not a window but a space that is somewhat impenetrable, as if something moves, as Benjamin said contemplating a painting of Cézanne, towards us. Ciria's painting does not arise, in any sense, from the "fear of space", nor does it present a momentum of "self-alienation". Leonardo da Vinci warned that a painting is not alive in itself, "more than being alive, it expresses living objects" (*Treatise on Painting*, paragraph 372). It is about exposing the eyes, evoking a dynamic of the living in its plasticity. Unlike language, images have the capacity to apparently perpetuate movement and thus to keep the represented bodies "alive". "This conclusion is based on the fact that – at the mathematical point that defines the transition from nothing into a line and which with its movement results in the construction of a painting – inaction and succession, the immaterial and the material are united. The immaterial point is, whilst the foundation of the painting, the element of a permanent transgression that leads beyond itself to its opposite, in this dynamic offering the basis of that powerful quality that



captures the observer. It is demanding, because, coming from nowhere, it fills infinity as a polar opposite and from there it extracts its inexhaustible brightness."

Ciria has defined his painting as *an automatic deconstructive abstraction*, underlining that his work is about provoking material as well as conceptual encounters and accidents, combining the amorphous blot with geometric statism, into a singular (de)control. Hybrid painting, without a doubt, that contains as much sobriety as humour, as the artist himself indicates. Painting is, in Ciria's case, a feedback process, however not only with regards to painting itself but also to other media: A physical way of thinking. The artist points out that it is his task to "express what cannot be said," but above all his vocation is to continue a type of painting that resurfaces even from *exhaustion*.

In relation to Jackson Pollock's *Out of the Web*, Michael Fried points out that form is something *we do not see*: "It is, literally, *where* we do not see... more than anything, it is a kind of blind spot, or defect in our visual system." Perhaps we are only catching a glimpse of "what touches us" (the Bartsian *punctum*), what impresses and what is about to pounce on us like a

wild animal, the example of the iconic act. Lucretius designated what could be called the physical strength of images, the pressure they exert on the retina to cause a reaction. Looking becomes a special kind of touching. This irritation that could arise when we look at humidity on a wall also occurs in the prodigious works of Ciria, in this style of painting I would dare to describe as *tremendously carnal*.

José Manuel Ciria understands that painting is always *an incorporating art*. This artist, like the truly great ones, has a “devouring vision”. One must remember the etymology of the verb *to see*, which, as Varrón warns, refers to force (*vis*) and therefore to violence. Ciria’s painting is authentically *brilliant*, “matter for the eyes” that exposes a territory of dreams that is intensely *material*.



“Abstraction continues to be an absolutely necessary antidote or counter-spell to the aesthetics of distraction, visual noise offered by mass media and everyday life.” Ciria’s paintings make me relish and also make me think of *carpe diem*. Julian Barnes points out that art is perhaps about taking life and, through a secret and fascinating process, transforming it into something else: “something related to life, but more powerful, more intense and preferably more obscure.” Without doubt, José Manuel Ciria’s work in the Zalacaín restaurant will be, in every sense, an exquisite *food for sight*.

We might think that the pictorial “genre” that is most strongly related to eating is still life. A still life painter is a *riparographer*; he reveals his passion for small things, his eagerness to rescue the ordinary from abandonment. Pliny said that riparographers had become famous using their brush “in a less elevated genre” than that of the great Greek painting, that of Greek *megalography*. “But when he adds that a certain Piraikos, excelling in those “humble subjects” and master somehow among *the minoris picturae*, depicts “barber’s and cobbler’s, donkeys, kitchen provisions and other similar things”; what we perceive through this evocation, founded entirely on a hierarchy of genres (so close in their disdain, to the hierarchy ruling the European arts in times of classicism), is all the



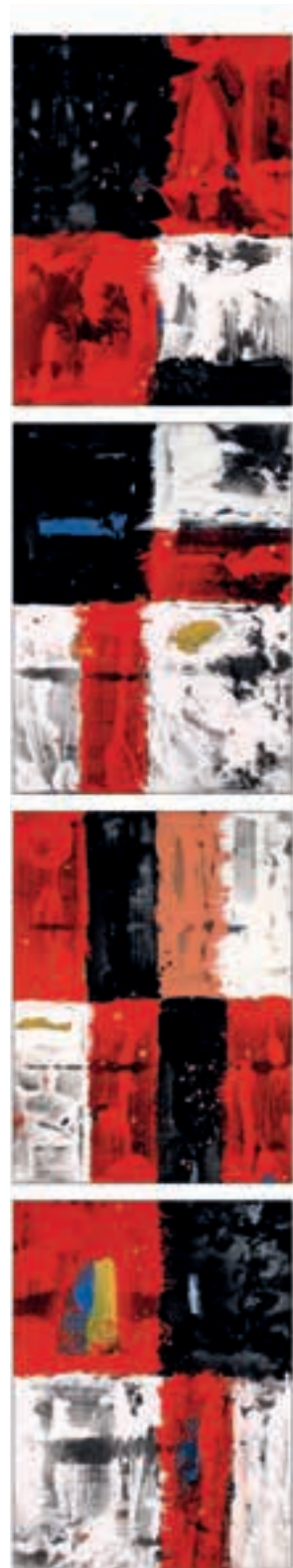
Los pasos acertados. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lona plástica. 120 x 120 cm.

charm and perhaps all the strength of a Greek Chardin we all ignore.” This presentation of the mundane and trivial, strict *riparography*, can be understood as a *sedimentation of the desires* that finally materializes in fascinating still lifes. The appetite for food and the delight in taste-derived sensations are fundamentally associated with the appetite for sex and the vicious hunt for objects of desire. “Still life has an advantage over other methods of displaying manual virtuosity by appealing to the simple pleasures of the senses.” Schopenhauer classifies still life painting as a kind of charming, something he also finds in a calculatedly positioned naked body to unleash sexual desire, while it also entrains a shadow of sadness, the allegorical presence of death.

Historically, a vanitas transmits the moral message of the futility of human endeavour, the awareness of expiration and the premonition of death. To some extent all still lifes incorporate the vanitas’ motive, this allegorical representation of the brevity of life easily took root in Spanish religious convictions in the seventeenth century. Melancholy looks at things through the prism of loss, contempt of the world leads consciousness to asserting the vanity of all things. This obsession with expiration and disillusionment that takes hold of one at the very moment in which the object of our desires has been acclaimed “manifests itself precisely in the aspiration to the most perfect solitude and paradoxically shows itself in the most idyllic serene landscape.”

Ciria does not represent the foods on a table, he exceeds *traditional genres* and tries to flee from the shadows of melancholy. He has experienced “ruin”, and has had, like everyone else, to deal with grief, but he is not committed to becoming the pathetic spokesman of the *quattuor novissima*. His work *feeds* on the fates of existence, he seeks, with extreme energy and a baroque drive, to animate our gaze even when the horizon only foreshadows the worst.

Ciria’s impressive presentations at the Museo Vostell revealed, among other things, *the voracity of his imagination*, demonstrating that, like the German artist, he is able to take advantage of any kind of materiality; but above all, what Vostell and Ciria have in common is the will to *find intensity in life*, i.e. to keep our curiosity alive and to learn “as a means to achieve the continuity of energy





Las palabras olvidadas. Serie Procedimientos. 2020. Óleo sobre lona plástica. 20 piezas de 60 x 45 cm.



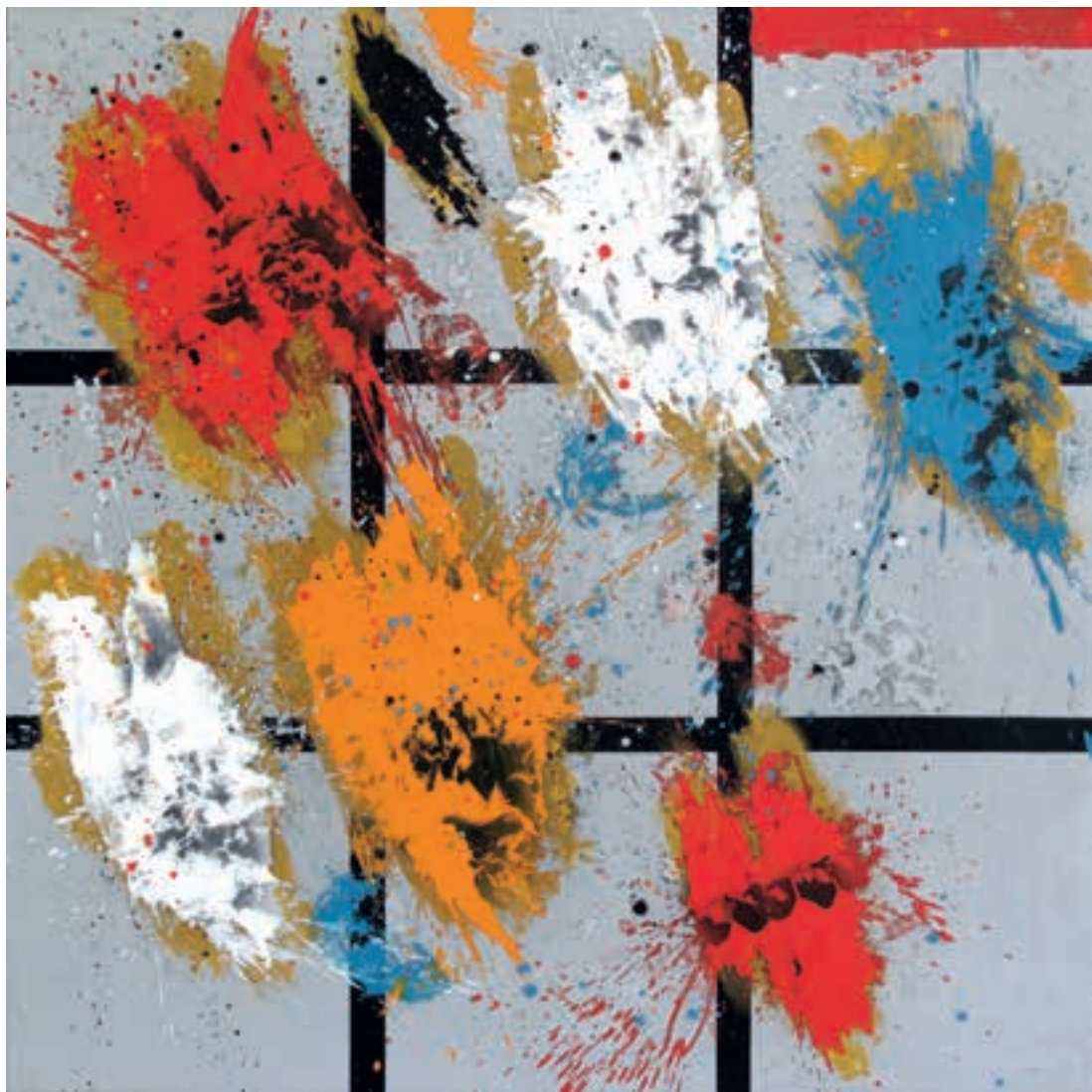


flows.” *Sin, Sobre, Tras (la pintura)* (Museo Vostell, 2018) was, in all respects, an event of enormous intensity, the prodigious manifestation of a *hybrid aesthetic* or a *trans-versal art* that does not respect any disciplinary boundaries, understanding that blending and interchange is fundamental. Ultimately, a work of art can be understood as a *transitional object*, something in which desires are sedimented, where passion, both erotic and destructive, throbs; elements of imaginative play that form us since childhood. Ciria rescues the *prepositions* when it is really in his interest to *locate or position* his painting, generating an authentic *chaosmosis*, an imposing display of “possibility”.

“The painter, in his solitude, knows that far from being able to control the painting from the outside; he has to inhabit it, let it shelter him. He works in the dark.” Whatever the painting touches or, better, what he approaches is the figuration of *absence*. Every good painting ends up being more than just a “simple image” or, to put it another way, a reality that we never fully understand. Perhaps the mystery or even *the kitchen of painting* has the qualities of aromas, the emotional memory of flavours, the just appreciation of mastery and, of course, the need to establish a conversation with something that fascinates us. The intense paintings of Ciria in the Zalacaín restaurant invite us to intensify our lives, finding the opportunity in those *rooms in which we are diners* for a wonderful aesthetic experience. Dalí was not always wrong: *painting is either edible, or it is not*.



Habitación de juegos. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.



Los invitados. Serie Procedimientos. 2018. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.

1 Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 19.

2 “Flaubert believed that it was impossible to explain a form of artistic expression using terms outside that form and that great paintings do not need to be explained using words. Braque argued that a painting reaches its ideal state when nothing is said while observing it. But we are far from reaching such a state. We continue to be irremediably loquacious creatures who love to explain, express opinions, argue. Put us in front of a painting and we talk, each in our own way. When Proust visited an exhibition, he liked to comment on the similarities he found between the characters in the paintings and the people he knew in real life, which was probably a skilful resource to avoid direct aesthetic confrontation. But rare is the painting that leaves us stunned or shocked to the point of being plunged into a profound silence. And if it does, it is only for a short moment before we want to explain and understand that silence that has overcome us” (Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 17).

3 “What uplifts us are our desires, of course. But why are our desires to exasperate in the uplifting? Why not wait quietly for the desired satisfaction? Why are our desires almost always displayed in the element of rupture, of forcing limits and of a concern so alive that it could be called *tragic*? Because what uplifts us originates -is separated- from the bottom of an inextinguishable pain that is its birth land, its original environment. From this original environment, as Georg Simmel wrote, man “evades and objects” by means of a “tragic risk” which he simply wanted to call *culture*” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 35).

4 “Abstraction is the main trend of the last century in the field of art, language and economics. Abstraction can be defined as the mental extraction of a concept from a series of real experiences but can also be defined as the separation between conceptual dynamics and body processes” (Franco “Bifo” Berardi: “¿Hay vida más allá del dinero?” in Mauro Reis (comp.): *Neo-operaismo*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2020, p. 216).

5 W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 281.

6 Yve-Alain Bois argues that the modern insistence on the “materiality” and “integrity” of the environment (the canonical Greenbergian argument) was “a deliberate attempt to free art from its contamination of ways of exchange, produced by capitalism. Art should be ontologically separated: not only from the mechanical, but also from the field of information” (Yve-Alain Bois: “Painting: The Task of Mourning” in *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, 1993, p. 235).

7 “The artist does not shape the world, but he scrambles it in a more perfect confusion: A face, a body, a mystery. True artistic style is a matter of “discrepancy,” to use the same word as Max Horkheimer and Theodor Adorno did in 1944: A concession to the rare and alien between what would otherwise be just an utterly safe aesthetic mix. Meanwhile, the grooves of a meticulous and fluid transposition must be, according to Adorno, the “cracks that appear in the integration process” (Alexander Nemerov: “El vuelo de la forma: Auden, Bruegel y el giro abstracto de la década de 1940” in *El vuelo de la forma*, Ed. Muditio & Co, Barcelona, 2017, p. 125).

8 “Thinking of my own work, I suddenly faced the mirror and wondered – how will hermeneutics, historians, and beholders come forward when I am no longer here? In the present, what ideas and things, and how many of those reside in my creative sphere? Perhaps I have too many interests, possibly I cannot or will not “contain myself”, maybe it would bore me immensely to re-paint the painting I am capable of painting, or that my existence constantly leads me to experimentation and pursuit, to change and return, to change again and return once more. How I thank God for not making me virtuous, endowing me with the magic formula and in total possession of the sole truth” (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

9 “*Precipitous* is a term taken from Jacques Derrida. With a single utterance of the word, we realize that it carries the whole paradox of a short, critical, or explosive period, which arrives in the vacuum of an era, of a time in which memory deposits so that finally desire *explodes*” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 177).

10 “This game of colour that takes place beyond the imitation of nature, was placed at the centre of the *New Method*, elaborated between 1785-1786 by the English artist Alexander Cozens. The result of these reflections and experiments was a series of watercolours that, from the indeterminate and largely casual spots or so-called *blots*, turned into abstract landscapes. To enhance the self-activity of colour, Cozens first wrinkled and then smoothed the sheet with *Hannibal crossing the Alps*, from around 1776, to confer meaning to the treatment of the medium itself. In China, these unintentional techniques, often used in a state of intoxication, which turned the artist into the body of a separate, formal energy, eventually formed the basis for a school. Thus it is said, as if it were a laboratory report, about the creation of the gouaches of Wang P’o-mo: “When Wang was ready to paint a scroll he would start drinking, and once drunk, he would splash ink on silk, laughing and singing all the time. Then he would trample the ink or smear it out with his hand, extend it and rub it with his brush, here with light ink and there with dark, and from the resulting shapes mountains, rocks, clouds and rivers would emerge.” This tradition, with its different roots, similarly became one of the determining factors of modernity. His influence, for example, has been continuously underlined in the case of John Cage, even by the artist himself. The same can be said of Jackson Pollock. His reflection on action as an existing energy medium in art was close to the convictions of Chinese painters in a state of intoxication: “I am not afraid of making changes, destroying the image, etc. because the painting has a life of its own. I just try to let it out.” Again, this has to do less with chance than with transforming into action the forces that traverse the artist “ (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 201-203).

11 Cf Jean-François Lyotard: *Dispositivos pulsionales*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, p. 282 et seq.

12 Marcelin Pleynet: “La poesía debe tener por objeto...” in TEL QUEL: *Teoría de conjuntos*, Ed. Seix-Barral, Barcelona,

1971, p. 131.

13 Rosalind E. Krauss: "Reticulas" in *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 36.

14 Rosalind E. Krauss: "La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna" in *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 18.

15 "The majority of modern art, especially abstract painting and minimalist art, was devoted to the disappearance of shape, replacing it with something that could be called *"pure grounding"*, a field of colour, for example: a slab or plinth without shape as a base; a vacuum or white space in which one could imagine the beginning or end of painting, image creation and figuration" (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 149).

16 Cf Michael Fried: "Art and Objecthood" in *Art Forum* (June, 1967). "Fried insists on the purity and specificity of media, rejecting hybrid forms, mixed techniques and anything *"between the arts"* as a kind of *"theatre"* or rhetoric, condemning them to inauthenticity and second-class aesthetic status. This is one of the most well-known and hackneyed myths of modernity and it is time to move on" (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 122).

17 Hegel demanded of the *"sensitive material"* of painting that it would take us beyond perspective and even beyond the problem of the incarnate (*Karnation*) to consider what he called *"magic"*, i.e. a procedure *"thus handling the colours that what emerges is an inherently objectless play of shining, which forms the extreme hovering of colouring, an interpenetration of colours, a shining of reflections that shine in other shinings and become so fine, so fleeting, so soulful, that they begin to pass over into the sphere of music"* (Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 617).

18 "In any case, this means that colour does not take place on the surface of the bodies, but on a bound (*eschaton*) of the transparent which inheres in bodies. Colour is the limit of the transparent in a delimited body. "[...] visible because it has in it the cause of its visibility" (Aristotle: *De anima*, 418a). In other words, *"For colour is either in the limit (πέρας) or is the limit (πέρας)"* (Aristotle: *Op.cit.*, 439a). This opens the possibility of aura, of disturbance, of the *"extreme and evanescent point of colour"*. Colour also exists, subtly, updated differently, a little nearer the coloured body, and a little beyond it, and closer to me, and beyond me. It is not placed on the surface of the bodies, it is a labile game of boundaries, it flutters from one plane of space to another" (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 109).

19 "Merleau-Ponty spoke unreservedly of the talismanic force of colour, using concepts in this respect already employed by Georg Wilhelm Friedrich Hegel. In his *Lectures on Aesthetics*, when contemplating the Flemish Primitives, Hegel did not hesitate to speak of the *"magic of colour"*. The *"secrets of its spell,"* he says, are that the effects of colours do not depend solely on the visible form of their layer. On the contrary, combined they generate *"a twinkle and a flash"* that is not only the result of individual spots of colour. *Jan van Eyck's Portrait of a Man (Self Portrait?)* of 1433, with its interaction between the animal skin, the photorealistic wrinkles of the eyes and the haptic quality of the iridescent fabric of the turban, can serve as an example of what Hegel associated with this type of painting. In the transposition of the acting quality of the brush to the painting, the observer becomes the object of self-active work, as Hegel deduces in an inimitable conclusion: *"This is a fully subjective skill, which thus manifests itself as the skill of the medium itself in its brightness and its effect in creating a materiality through itself."* Once again, the expression of painting is not, for example, a reflected externalization of the soul in the midst of matter, but a living self-activity of the work. Subjective dexterity refers to the *"brightness and effect of the media"* (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 203).

20 "One must accept with joy that the destiny of every situation is the infinite multiplicity of the conjunctions, that no depth can ever be established, that the homogeneity of the multiple carries it ontologically over the game of intensities" (Alain Badiou: *Court traité d'ontologie transitoire*, Ed. du Seuil, Paris, 1998, p. 22).

21 "When Frank Stella gave his Norton Lectures at Harvard in 1983-1984, he introduced the interesting concept of *"working space"*, projected spaces as opposed to machines that differ from the interior, illusionist space, from the paintings in which the depicted actions transpire" (Arthur C. Danto: *"Abstracción"* in *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 240).

22 "Standing before Cézanne's extraordinarily beautiful painting, I realized the extent to which, from a linguistic perspective, the rhetoric on *"empathy"* is false. It seemed to me that when one captures a painting, he does not penetrate its space at all, but rather that this space advances, in principle toward various very concrete places. It opens up the angles and corners in which we believe we can locate particularly important experiences of the past; there is something inexplicably familiar in those places" (Walter Benjamin quoted in Georges Didi-Huberman: *Vislumbres*, Ed. Shangrila, Santander, 2019, p. 314).

23 "By linking abstraction and intimacy, of course, I am thinking of Wilhelm Worringer's influential argument in *Abstraction and Empathy* (1906), that abstract art in both its early and modern phases is driven by a *"self-alienation"*, expressing a *"fear of space"* and a denial of all forms of empathy" (W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 293).

24 Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 187.

25 Speaking of his book *Ideas, apropiaciones...*, Ciria points out: *"This generous *"vade mecum"* that you browse and leaf through at this very instant, aims to respond to many of these observations. I have tried to merge the sobriety and*

Punteo de guitarra. Serie Memoria Abstracta. 2009. Óleo y aluminio sobre lienzo. 200 x 200 cm.





- humour that inhabit my mind, my natural inclination towards the hybrid, the blending, the mestizo, together with the conceptual purity of my theoretical thoughts" (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).
- 26 "Express what cannot be said. Philosophy and art. Reflection and painting. Theoretical deepening and preconscious knowledge" (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).
- 27 Michael Fried: "Three American Painters" in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago University Press, 1998, p. 227-228.
- 28 "In line with his method of throwing a sponge soaked in different colours against the wall to use the spots thus emerged as a source of inspiration, Leonardo discovered in this type of figures a whole universe of human heads, animals, battles, rocks, seas, clouds and forests. It is true that he was sceptical about the possibility that this could actually lead to landscape painting; for his image theory, however, it was a source of inspiration of great value, because those forms, in their vague, blurred nature, corresponded to the luminous membranes shed by the objects of which Lucretius spoke" (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 237).
- 29 "Brilliance is thus how I will call the event of truth that arises on the threshold of "darkness" and "clarity". Brilliance is how I will call the advent of the "impracticable realism" of this pleated bas-relief of Van Leyden's tomb. This brilliance is neither darkness nor light, but the improbability in its encounter, of its threshold, the moment of its joint reversion, the lightning of its reversal" (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 215).
- 30 "Lacan insisted a lot on the "elision of one's gaze in a waking state": In a waking state, our gaze escapes us perpetually, it is put in parentheses. If painting is a matter of things to look at – and not just things to see – we must accept a greater difficulty, an aporia even. To really look at a painting, we should be able to look at it while we sleep... which, of course, is impossible" (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 99).
- 31 W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 300.
- 32 "The translation [of *carpe diem*, an expression found in an ode of Horace] is more difficult than it seems: Enjoy the moment, relish the present... This way it sounds too much like those advertising slogans that insist you run a lot. The phrase was popularized by the main character of a successful film, *Dead Poets Society*, which completed it with: "Make your lives extraordinary!", an emphasis more of Robin Williams than of Horace. In Latin, *carpe* is the imperative of a verb that alludes in first sense to picking fruit. One, not a whole harvest: The ripe fruit of that day – or the day itself, *diem*, a ripe fruit itself. Without haste: Tomorrow another will ripen and if you are there, you will be able to pick it. It is not a question of living the moment intensely as if there were no tomorrow. It is likely there will be, but frenzy for the sake of frenzy must be avoided, especially the frenzy of foresight and not speculate on the futures market. Horace was no extremist, perhaps it is no accident that another of his famous odes is one praising the *aurea mediocritas*; how could he have known that in time his phrase would become a radical motto in two opposite senses" (Oscar Calavia: *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho*, Ed. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2020, p. 74-75).
- 33 Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 13.
- 34 Jean-Christophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 123-124.
- 35 Cf. in this regard Carolyn Korsmeyer: *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 222-223.
- 36 Ernst H. Gombrich: "Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental" in *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Ed. Debate, Barcelona, 1998, p. 104.
- 37 "The most extreme form of moral message offered by still life is found in *vanitas*, so called according to the initial words of Ecclesiastes: "*Vanitas vanitatis, et omnia vanitas*" ["Vanity of vanities, all is vanity"]. The detail usually giving away that we are beholding a *vanitas* is the presence of a human skull, although other symbols of the impermanence of life and the futility of human endeavour abound: candles dying down, languishing flowers, rotting fruit and stale bread, hourglasses, soap bubbles, oil lamps, coins, terrestrial globes and balloons... In many *vanitas* food does not appear at all. Several symbols of human endeavour (books, scientific instruments) and of human pleasure (pipes, decks of cards, musical instruments) are usually grouped together. These objects, in combination with the symbols of mortality, give the observer an idea of the futility of human efforts in such a short life" (Carolyn Korsmeyer: *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 221-222).
- 38 "An important group of still lifes whose general sense hardly goes unnoticed is that of the *vanitas*, containing objects associated with expiration and death, such as a skull, an hourglass with the hands at eleven or reaching twelve o'clock, an almost burnt-down candle or a soap bubble" (Sam Segal: "Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos" in *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 198-199).
- 39 "It is not uncommon for this power of the arts to perpetuate sensitive enjoyment, in religious souls it provoked the need to prevent such sinful inclinations. The motive of the *vanitas*, as Sterling saw it, renders the feast harmless: "The Puritan spirit hovered over all of this, calling sobriety: Hence the hourglass we encounter so many times, symbolizing temperance, and which would otherwise seem out of place between the heaped foods and the precious objects of Dutch

still life." However useful these emblematic alibis may be, they are not really necessary. For every still life "incorporates" the motive of the *vanitas*, as it were, for those who want to look at it" (Ernst H. Gombrich: "Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental" in *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Ed. Destino, Barcelona, 1998, p. 104).

40 "One of the themes to be highlighted within the still life genre is that of the *vanitas*, i.e. a still life with a moral content, which developed autonomously, towards the first half of the seventeenth century and whose main objective is to provoke reflection on the inexorable passage of time, the fugacity of worldly goods, the expiration of pleasure, in short, on the brevity of life, an idea that strongly took root in the religious feeling in Spain at the time" (Fernando Checa: "El bodegón en el Museo del Prado" in *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 12).

41 Remo Bodei: *Una geometría de las pasiones*, Ed. Muchnik, Barcelona, 1995, p. 166.

42 "It is about liberation; it is about stripping behaviour of its fetishes. It is about destroying the taboo of materials. At the happenings, materials are to be used in a different way than they are in everyday life. With an iron and a car, you can do other things than just driving the car and ironing your clothes. And this can be learned, for example, at the happening. At the happening you must learn to know yourself. You must get to know the materials again, you can relearn the variety of uses and the variety of content of your own behaviour and your behaviour towards objects" (Wolf Vostell: "Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)" reproduced in Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 398).

43 In his "Sinopsis del Happening" (1976), Vostell set out the following vital objectives:

CREATIVITY as a means of suppressing violence.

MULTIMEDIA as a means of suppressing inferiority.

PSYCHO-AESTHETICS as a means of revaluing spiritual production with respect to manual production.

SEEING as a means of perception of the undetectable.

LIVING as a means of generation conceived as a work of art.

LEARNING as a means of achieving continuity of energy flows.

Cf José Antonio Agúndez García: "Un viaje a la utopía. La novedad de los happenings de Wolf Vostell" in *El teatro está en la calle. Los Happenings de Wolf Vostell*, Ed. Kerber Art, Morsbroich Museum, Leverkusen, Museo Vostell Malpartida, 2010-2011, p. 63-71.

44 "Transfers and transactions, whether peaceful or violent, friendly or hostile, "come with the territory" of border formations, and translation should simply be considered a special case of anything "trans", understood in this case as the crossing of borders between languages. Below the "trans", we would like to include not only words but also money, goods, and entities. "Trans" relationships include trade, diplomacy, negotiations, and migration of living things, including, among others, people" (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 160-161).

45 Cf D.W. Winnicott: *Playing and Reality*, Ed. Routledge, London, 1971.

46 "The move from possibility to real existence implies a narrowing of the ontological field: Only a small part of the possible events will emerge from the magma of possibility, which is not infinite but definitely multidimensional. Guattari calls this process "chaosmosis": A provisional order arises from the magma of possibility, and this order excludes other possible conjunctions. Countless possibilities are lost because its subjective power is not enough to free a creative morphogenesis" (Franco "Bifo" Berardi: *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 205).

47 John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 37.

48 "What touches every true painting is an absence, an absence of which, if not for painting, we would not be aware. And that would be what we would miss. What a painter seeks unceasingly is a place to receive this absence. Once found, he arranges it, orders it, and prays for the face of absence to appear" (John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 38).

49 "I just know that I have never been fascinated by a painting that I fully understand. I need to feel that something evades me to be able to profess my love. This quality of cryptic excess may explain the language people use when viewing a work of art, as if an inanimate object was endowed with elusive, almost sacred power. In a culture flooded with simplistic images that succeed one another at full speed on a screen, that watch us furtively from magazines or rise over us on the streets of a city; images so encrypted, so easy to interpret that no more than money is required from us. Looking at a picture at length and in depth allows us to enter into the enigma of contemplation, because we must strive to make sense of the image before us" (Siri Hustvedt: "Los placeres del desconcierto" in *Los misterios del rectángulo*, Ed. Circe, Barcelona, 2007, p. 33).

50 "Beauty is nothing more than the measure of consciousness of our perversions." Breton said: "Beauty is either convulsive, or it is not." The new surreal era of "Cannibalism of the Objects" also justifies this conclusion: "Beauty is either edible, or it is not!" (Salvador Dalí: *Los cornudos del viejo arte moderno*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1990, p. 67).

BANDERSNATCH

CIRIA



The Painters' Painter





Restaurant
Lido

RESTAURANT
LIDO

CULTURA



GUADALAJARA
GOBIERNO MUNICIPAL

CURRICULUM VITAE

José Manuel CIRIA Manchester, 1960

Exposiciones individuales

- 2019 Espacio de Producción y Difusión de Arte Contemporáneo (ECPDAC),
 Ciudad de México (México).
 Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
 Galería Baert, Los Ángeles (Estados Unidos).
- 2018 Museo C.A.V. La Neomudéjar, Madrid.
 Ateneo Español de México A.C., Ciudad de México (México).
 Museo Vostell-Malpartida de Cáceres, Cáceres.
 Galería Blanca Soto, Madrid.
- 2017 Galería Baert, Los Ángeles (Estados Unidos).
- 2015 Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia).
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Tenerife.
 Galería Alicia Winters, Arnhem (Holanda).
- 2014 Tabacalera – Espacio Promoción del Arte,
 Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
 Museo Fundación Memorial de América Latina, São Paulo (Brasil).
- 2013 Museo de Arte Moderno (MAMBA), Buenos Aires (Argentina).
 Galería Kornfeld, Berlin (Alemania).
 St. James Cavalier Center for Creativity, Valleta (Malta).
 Sala de Exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra la Vella.
- 2012 Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest.
 Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (Mexico).
 Museo del Patrimonio (MUPAM), Málaga.
 Galería Gema Llamazares, Gijón.
 Galería Christopher Cutts, Toronto.
- 2011 Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
 Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas.
 Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
 Galería Stefan Stux, Nueva York.
- 2010 Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
 Monasterio de Prado, Consejería de Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid.
 Círculo de Bellas Artes, Madrid.
 Palacio Simeón. Diputación de Orense, Orense.
 Espacio Artelnversión, Madrid.
 Edificio Miramar, Sitges.
- 2009 Zoellner Arts Center, LUAG Lehigh University, Bethlehem (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 (Estados Unidos).
- 1996 Galería 57, Madrid.
 Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza.
 Galería Orange Art, Milán (Italia).
- 1995 Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
 ARCO'95. Galería Adriana Schmidt, Madrid.
 NICA'95. Galería Adriana Schmidt, Yokohama (Japón).
 Galería Toshi, Tokio (Japón).
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
- 1994 Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
 FIAC'94. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
 Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
 Capilla del Oidor. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.
- 1993 Galería Almirante, Madrid.
 Galería Delpasaje, Valladolid.
 Galería Ad Hoc, Vigo.
 Galería Altzerri, San Sebastián.
 Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
- 1992 I.C.E. Munich (Alemania).
 Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
- 1991 Galería Al.Hanax, Valencia.
 Galería Uno, Madrid.
 C.C. Nicolás Salmerón, Madrid.
- 1987 Galería Imagen-Doce, Sevilla.
- 1984 Galería La Ferrière, París (Francia).

Exposiciones colectivas

- 2021 "Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán".
Palacio de Condestable, Pamplona.
Casa de Cultura-Palau dels Barons de Santa Bàrbara, Ontinyent (Valencia).
- 2020 "El fin de la Modernidad". Centro de Arte Contemporáneo Rafael Botí, Córdoba.
"Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas
(Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes)".
Centro Cultural "La Confianza", Valdepeñas.
- 2019 BIENAL LA HABANA'13. "Detrás del Muro". La Habana (Cuba).
PHOTOESPAÑA'19. "Social Subjetiva". Ateneo de Madrid, Madrid.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán".
Sala de Exposiciones Temporales del MACE, Elche.
Biblioteca Central, Gandía. Claustros de Santo Domingo,
Jerez de la Frontera. Festival du Polar, Villeneuve Lez Avignon (Francia).
"Luis Cernuda (La realidad y el deseo)". Centro Cultural Generación
del 27, Málaga.
"Territorio común. Nuevas incorporaciones a la Colección MAMM".
Museo de Arte Moderno de Medellín (Colombia).
- 2018 "Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán".
Sala de Exposiciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo.
Sala de Ca l'Anitas de Roses (Gerona). Museo de Bellas Artes, Castellón.
Auditorio Municipal, Vinaros. Sala de exposiciones temporales de
Can Rocamora, Sitges. Sala de exposiciones del Museo Soler Blasco, Jávea.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
- 2017 "La colección: una visión contemporánea". Colección de Arte de
Alcoy. La Capilla del Antiguo Asilo, Alcoy.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán".
Biblioteca Jaume Fuster, Barcelona. Castell Palau de la Bisbal d'Empordà,
Gerona. Castell de Cornellà, Cornellà de Llobregat.
Biblioteca Carles Rahola, Girona. Casa de la Cultura, L'loret de Mar.
Edificio Badajoz Siglo XXI, Badajoz.
Biblioteca Municipal Mestre Martí Tauler, Rubí.
Colección Ars Fundum. Bodegas Portia, Gumiel de Izán.
- 2016 ART MIAMI'16. Galería Cordeiros, Galería Christopher Cutts,
Miami (Estados Unidos).
"Pluralia Tantum". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Made in Spain". Museo de Arte de la Diputación (MAD), Antequera.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán".
Palau Falguera, Sant Feliu de Llobregat. Centro Municipal
Integrado de El Coto, Gijón.
- 2015 "Arte Contemporáneo en Palacio. Pintura y Escultura en las
Colecciones Reales". Palacio Real, Madrid.
KUNSTRAI'15 ART FAIR. Galería Alicia Winters, Amsterdam (Holanda).
"La revelación de la pintura". Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación CAM.
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante.
"Made in Spain". Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Málaga.
Fundación Luciano Benetton, Venecia (Italia).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Geografía Personal". Club Matador, Madrid.
"Pepe Carvalho: Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán".
Instituto Cervantes, Hamburgo (Alemania). Instituto Cervantes, Múnich
(Alemania). Sala de Exposiciones del
Gobierno de Andorra, Andorra La Vella. Instituto Cervantes,
Toulouse (Francia), Museo de Ceuta, Ceuta.
"Los valores de Suárez". Museo Adolfo Suárez (MAST), Ávila.
ART MARBELLA'15. Galería Gema Llamazares, Marbella.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
- 2014 ART CONTEXT MIAMI'14. Galería Kornfeld, Miami (Estados Unidos).
"La imagen fantástica". Kursaal. Sala Kubo-Kutxa Espacio, San Sebastián.

- OPEN STUDIO'14. Madrid.
"Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán". Instituto Cervantes, Frankfurt (Alemania).
"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.
"Tiempos Modernos". Museo Regional de Arte Moderno de Cartagena (MURAM), Cartagena.
"Surfboards Master Pieces". El Oceanográfico, Valencia.
- 2013 PINTA LONDON'13. Galería Paula Alonso, Londres.
"Kunst uit privé-bezit". Stadsmuseum 't Schippershof, Menen (Bélgica).
 Colección Ars Fundum. Parador de Turismo de Cuenca. Parador de Turismo de Alcalá de Henares.
"Surfboards Master Pieces". Museo Cristóbal Balenciaga, Getaria.
"FASHION ART". Museo Reina Torres de Arauz (Panamá). Bienal MoBa (Alicia Winters Gallery) Arnhem (Holanda).
- 2012 *"Trazos, Tramas, Trazos. El Collage en la Colección del IVAM"*. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
"FASHION ART". Casino de la Exposición, Sevilla. Casa Décor, Madrid.
- 2011 THE ARMORY SHOW'11. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
 ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.
"Maestros de la pintura". Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
"Homenaje a Vicente Aleixandre". Instituto Cervantes, Rabat. Museo del Revellín, Ceuta.
"Obras seleccionadas de la Galería Cordeiros". Bolsa Portuguesa, Lisboa (Portugal).
"FASHION ART". Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, Madrid.
 Galería Cordeiros, Oporto.
"60 años de Arte Moderno y Contemporáneo". Mystetskyi Arsenal. Museo Nacional de Arte de Ucrania. Kiev (Ucrania).
- 2010 THE ARMORY SHOW'10. Galería Christopher Cutts, Nueva York (Estados Unidos).
 ARCO'10. Espacio Ruinart, Madrid.
 ART MADRID. Galería Cordeiros, Madrid.
"Pintura Contemporánea". Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.".
 Matt Lamb Studios NBC Tower, Chicago (Estados Unidos). Edificio Miramar, Sitges. Museo Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid. Cortijo Miraflores, Marbella. Sala de Exposiciones del Gobierno, Andorra.
"Cien años de la Asociación de Pintores y Escultores". Casa de la Moneda, Madrid.
 Galería Cordeiros, Oporto.
"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 ArtelInversión, 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 ArtelInversión 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 ArtelInversión, Madrid.
- "Colección AENA de Arte Contemporáneo". Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila.
- "FASHION ART". Paseo de los Museos (Casa Santo Domingo). Antigua, (Guatemala).
- 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 ArtelInversión, Madrid.
- "Pintura contemporánea". 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.
- "Fashion Art". Palacio de la Minería, Mexico DF. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil (Ecuador).
- Galería Pedro Peña, Marbella.
- "Arte y salud". Hospital de Santa María, Colegio de Médicos, Lisboa (Portugal).
- TIAF'07. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
- 2006
- ARCO'06. Galería Moisés Pérez de Albéniz (MPA) y Galería Estiarte, Madrid.
- ART MADRID. Galería Antonio Prates, Madrid.
- "Impressões Múltiplas. 20 Anos do CPS". Museu da Água da Epal, Lisboa (Portugal).
- "Aena Arte – Obra sobre papel". Sala Arquerías de Nuevos Ministerios. Ministerio de Fomento, Madrid.
- PAVILLION'06. Galería Annta, Nueva York (Estados Unidos).
- Galería HPG, Nueva York (Estados Unidos).
- SCOPE Hamptons'06. Cutts Malone Galleries. Long Island, Nueva York (Estados Unidos).
- Galería Bach Quatre Art Contemporani, Barcelona.
- "Arte para Espacios Sagrados". Fundación Carlos De Amberes, Madrid.
- ARTE LISBOA. Galería Pedro Peña y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- "33 Artists. Spanish Prints". Zhu Qizhan Art Museum, Shanghai (China).
- ART.FAIR COLOGNE'06. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania).
- TIAF'06. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).
- "Fashion Art". Museo Interoceánico del Canal de Panamá.
- "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
- 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).
ESTAMPA'05. Galería Pedro Peña, Galería Antonio Prates (CPS) y Arte Inversión, Madrid.
LINEART'05. Galería Bennot, Gante (Bélgica).
"Abstract". Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Viena (Austria).
"Naturalezas del Presente". Museo Vostell Malpartida, Cáceres.

2004

ARCO'04. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo, Galería Italia y Galería Fernando Silió, Madrid.
"Impurezas. El híbrido fotografía-pintura en el último arte español". Sala Verónicas, Murcia.
"Fragmentos. Arte del XX al XXI". Centro Cultural de la Villa, Madrid.
FORO-SUR. Galería MPA y Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Navarra, Pamplona.
ART FAIR COLONIA'04. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania).
"Fashion Art". Centro Cultural de las Condes, Santiago (Chile).
"Fashion Art". Museo de Arte Moderno, Bogotá. Museo de Antioquia, Medellín.
Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
TORONTO ART FAIR'04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada).
"Fashion Art". Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (Mexico).
"Contemporánea Arte – Colección Pilar Cítoles". Sala Amós Salvador, Logroño.
"All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
ART FRANKFURT'04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Metta, Madrid.
KIAF'04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
ESTAMPA'04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Santa Cruz, Toledo.

2003

ARCO'03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
ART CHICAGO'03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).
"X Premios Nacionales de grabado 1992-2002". Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
"Pinacoteca Iberdrola-UEX". Rectorado de la Universidad de Extremadura, Cáceres.
"En construcción – Fondos de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz". Palacio Montehermoso, Vitoria.
"III Trienal de Arte Gráfico". Museo de la Ciudad, Madrid.
"La cuerda de hilo". Galerie im Hof der Backfabrik, Berlín (Alemania).

- "Fusión". AT Kearney, Madrid.
 "Itinerario". Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
 Galería Estiarte, Madrid.
 "Fashion Art". Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina).
 "Fashion Art". Museo de la Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).
 "Arte-Santander'03". Galería Fernando Silió, Santander.
 Galería Pedro Peña, Marbella.
 Galería Metta, Madrid.
 "AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Bellas Artes, Santander.
 Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
 ESTAMPA'03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
 ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 "Fashion Art". Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).
- 2002
- ARCO'02. Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Salvador Díaz, Madrid.
 "Km. 0". Kulturbrauerei, Berlín (Alemania).
 "AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
 Galería Estiarte, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 ART BRUSSELS'02. Galería Bastien, Bruselas (Bélgica).
 "Markers II". EAM. The International Artist' Museum, Kassel (Alemania).
 FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
 "Beau Geste". Michael Dunev Art Projects, Gerona.
 Galería Corona (Casa de Arte), Hildrizhausen (Alemania).
 Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
 Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
 "Moderne Schilderkunst". Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
 "Markers II". APEX-METRO. The International Artist' Museum, Edimburgo (Reino Unido).
 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 Zalogozano". 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.
 START 2000. Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
 "Salón de Otoño de Pintura - Caja de Extremadura". Exposición itinerante por Extremadura.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 "Lenguajes con futuro". Museo Manuel Teixeira Gomes, Portimão (Portugal).
 HAF'00. Galería Wind, La Haya (Holanda).

- "Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración".*
 Colección BBVA. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
"Colección de Arte Fundación Colegio del Rey". Capilla del Oidor, Alcalá de Henares.
"Maestros Contemporáneos". Blue Hill Cultural Center, Nueva York (Estados Unidos).
"Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración".
 Colección BBVA. Museo de la Pasión, Valladolid.
 ESTAMPA'00. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
 FAC'00. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
"Multigrafías". Galería Dasto, Oviedo.
- 1999**
- ARCO'99. Galería Salvador Díaz, Madrid.
"Gráfica Contemporánea". Galería Lekune, Pamplona.
 Galería Estiarte, Madrid
 ART BRUSSELS'99. Galería Athena Art, Bruselas (Bélgica).
 IV Bienal Internacional de Sharjah, Pabellón de España, Sharjah (Emiratos Árabes).
"Espacio Pintado". C.C. Conde Duque, Madrid.
"Colección AENA". Museo Municipal de Málaga, Málaga.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Estación Marítima, La Coruña.
 VI Mostra Unión Fenosa. Estación Marítima, La Coruña.
 Galería Wind, Soest (Holanda).
 Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
"Querido Diego, Velázquez 400 años". Casa de la Cultura de Alcorcón, Madrid.
"Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". La Lonja, Zaragoza.
"Colección de Obra Gráfica Contemporánea Banco Zaragozano". Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.
 FAC'99. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
"Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración".
 Colección Argentaria. Museo Municipal, Málaga.
- 1998**
- ARCO'98. Galería Salvador Díaz y Galería Antonio Prates, Madrid.
"5 X 5" Exposición conmemorativa de los certámenes Caja Madrid.
 Museo de la Ciudad, Madrid. Caja Madrid
 Diagonal Sarriá, Barcelona. Federación de Empresarios de Comercio,
 Burgos. Museo de Santa Cruz, Toledo.
"Arte Gráfico Español Contemporáneo". Instituto Cervantes, Amman (Jordania).
 ESTAMPA'98. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
 Galería Rayuela, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 Galería Wind, Soest (Holanda).
"II Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.
- 1997**
- ARCO'97. Galería Estiarte y Galería May Moré. Madrid.
 Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
"Colección Estampa". Centro de Arte Contemporáneo de Bruselas, Bruselas (Bélgica).
 II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. National Center
 for Fine Arts, El Cairo (Egipto).
 XXII Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubiana. Galería Moderna Cankarjev Dom.
 Ljubiana (Eslovenia).
"Colección Estampa". Instituto Cervantes, París (Francia).
 Galería Estiarte, Madrid.
"El Arte y la Prensa". Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"SOLO". Museo de la Ciudad, Madrid.
 Galería Salvador Díaz, Madrid.
 Galería Wind, Soest (Holanda).
 Galería Clave, Murcia.
 LINEART'97. Galería Athena Art, Gante (Bélgica).
 ART MULTIPLE. Galería Raquel Ponce, Düsseldorf.
 FAC'97. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- 1996**
- ARCO'96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"Liricos del Fin de Siglo. Pintura Abstracta de los 90". Museo Español de Arte Contemporáneo.
 Centro Nacional de Exposiciones, Madrid.
 Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria.
 Fundación Barceló, Palma de Mallorca.

- "*Becarios de Roma*". Academia Española, Roma.(Italia).
KUNST FAIR'96. Galería Athena Art, Knokke (Bélgica).
Galería Clave, Murcia.
"*Becarios de Roma*". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
ESTAMPA'96. Galería Estiarte. Madrid.
"*III Artistbook International 1996*". Galería May Moré. Colonia.
VII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
- 1995 Galería El Diente del Tiempo, Valencia.
Galería Athena, Kortrijk (Bélgica).
"*De nuevo París*". Becarios del Colegio de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Espace Médoquine, Talence (Francia).
"*De nuevo París*". Becarios del Colegio de España. Instituto Cervantes, París (Francia).
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
Galería 57, Madrid.
Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).
Galería Naito, Nagoya (Japón).
- 1994 ART MIAMI'94. Galería Heller, Miami (Estados Unidos).
Galería 57, Madrid.
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
"*GESTO Y ORDEN*". Palacio de Velázquez. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura, Madrid.
V Bienal de El Cairo, National Center for Fine Arts. Pabellón de España. El Cairo (Egipto).
- 1993 ARCO'93. Galería Ad Hoc, Madrid.
SAGA'93. Galería Adriana Schmidt, París (Francia).
ART MULTIPLE. Galería Adriana Schmidt, Düsseldorf.
Galería Delpasaje, Valladolid.
Galería Almirante, Madrid.
Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
- 1992 ARCO'92. Galería Marie Louise Wirth, Zurich.
GRAFIC ART'92. Galería Adriana Schmidt y Galería Diagonal Art, Barcelona.
Galería Seiquer, Madrid.
Galería D'Kada, Madrid.
Galería La Kábala, Madrid.
Galería Obelisco, La Coruña.
"*Internacional Grobe Kunstausstellung*". Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).
- 1991 Galería Al.Hanax, Valencia.
Galería La Kábala, Madrid.
Galería D'Kada, Madrid.
Galería Uno, Madrid.
- 1990 Mustassaren Kulturitalolla, Vaasa (Finlandia).
Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
Galería Uno, Madrid.
- 1988 Galería Buchwald, Frankfurt (Alemania).
- 1987 C.C. Loupier, Burdeos (Francia).
Palacio de Sanz-Enea, Zarauz.
- 1986 Galería The Living Art, Manchester (Inglaterra).
Fundación Aline Newman, Brighton (Inglaterra).
Galería Century, Londres (Inglaterra).
- 1984 Grand Palais, París (Francia).





Premios y Becas

- 2018 Premios New York Summit (Premio Especial del Jurado), Nueva York (Estados Unidos). Premio Fundación "Ayúdate a dar". (Premio al Artista 2018), Ciudad de México (México).
- 2017 Premios MadWomen Fest. (Premio Especial "MadWomen), Madrid.
- 2013 Presentación del documental "Ciria, Pronounced Thiria", invitado por el Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York y por el Museo Martin-Gropius-Bau, Berlín.
- 2012 IV Edición Premios Descubrir el Arte. (Premio Artista Revelación), Madrid.
- 2009 Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
- 2008 Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Revista Wallpaper Primer Premio Internacional a la mejor decoración de Iglesia.
- 2002 Premio Nacional de Grabado Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella. (Primer Premio).
- 2001 Beca del Ministerio de Cultura y Ciencia de Israel. Proyecto para el Museo-Teatro de Givatayim. Tel Aviv (Israel).
- 1999 I Certamen de Pintura Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia. (Primer Premio).
VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña. (Premio Adquisición).
LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Valdepeñas, Ciudad Real. (Primer Premio – Primera Medalla de la Exposición).
II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. (Premio Adquisición).
LXVI Salón de Otoño. Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid. (Premio Extraordinario "Reina Sofía").
XXI Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Caja de Extremadura, Plasencia. (Premio "Ortega Muñoz").
- 1997 II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. (Primer Premio Jurado Internacional).
- 1996 XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio).
XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio).
I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición).
VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio).
Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. (Primer Premio).
V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. (Premio Adquisición).
I Mostra Biennal d'Art d'Alcoi. (Premio Adquisición).
- 1995/96 Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.
- 1994 Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional)
XIII Certamen Nacional "Ciudad de Alcorcón", Madrid. (Premio Adquisición).
- 1993 III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca. (Accésit - Premio Adquisición).
Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria. (Premio Adquisición).
- 1992 XXIII Premio Ciudad de Alcalá. Alcalá de Henares. (Primer Premio).

Colecciones y Museos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
Museo Albertina, Viena (Austria).
Museo Extremeño e Iberoamericano del Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Museo Vostell-Malpartida de Cáceres, Cáceres.
Museo C.A.V. La Neomudéjar, Madrid.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Museo-Teatro Givatayim, Tel Aviv (Israel).
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas (Estados Unidos).
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña.
Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard, Palma de Mallorca.
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (México).
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).
Centro Wifredo Lam, La Habana (Cuba).
Centro de Arte Mark Rothko, Daugavpils (Letonia).
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
Ministerio de Asuntos Exteriores, Manila (Filipinas).
Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Madrid.
Ateneo Español de México A.C., Ciudad de México (México).
Academia Española, Roma (Italia).
Colección Municipal de Arte Contemporáneo Conde Duque, 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.
Colección Gelonch Viladegut, París.
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 Luciano Benetton, Treviso (Italia).
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.







Z

ZALACAIN
RESTAURANTE