

SUN
SOBRE
TRAS
(LA PINTURA)

CIRIA

11 oct. 2018 • 30 mar. 2019

Museo Vostell Malpartida



JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura e Igualdad



CONSORCIO MUSEO VOSTELL MALPARTIDA
Junta de Extremadura
Diputación de Cáceres
Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres



EXPOSICIÓN

CIRIA. SIN, SOBRE, TRAS (LA PINTURA)

Organiza

Museo Vostell Malpartida
Ayuntamiento Malpartida de Cáceres
Consejería de Cultura. Junta de Extremadura

Comisariado

Javier Remedios

Diseño gráfico

Javier Remedios

Colaboraciones con otros artistas

Xavi Carbonell (pág. 157)
William Gaber (pág. 155)
Javier Remedios (pág. 31)
Begoña Villacis (pág. 253)

Montaje expositivo

Museo Vostell Malpartida
Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres
Hierros Montero

Suministro de Materiales

Hierros Montero
El Cantero. Alonso Gómez
Global Paint
Cristalería Ibiza

Coordinación

Felipe Rodríguez González de la Riva

Taller Voluntarios

Esther Esteban Repiso
Francisco Domínguez Castela
Juan Antonio Huertas
Pilar Martínez
Álex Ciria
Yago Ciria
Jesús Coca
Paco Rebollo
Juan José Silva
Jorge Bachiller

Imprime

Centro Gráfico Ganboa, Andoain (Guipúzcoa)

Depósito legal: M-4828-2020

ISBN: 978-84-09-18484-2

CATÁLOGO

Edita

Fundación Ciria

Diseño y maquetación

RemediosCreativos

Autores de los artículos

Alfredo Aguilera
José Antonio Agúndez García
Javier Remedios
Fernando Castro Flórez

Fotografías

Rodrigo Montero
Javier Remedios

Dibujos

José Manuel Ciria

Traducción

Justin Peterson

Nuestro más profundo agradecimiento a Alfredo Aguilera, Sandra Valencia y al personal del Ayuntamiento de Malpartida. A Teresa Salgado, Esther Esteban, Pedro Domínguez, Rodrigo Montero, Francisco Domínguez Castela, Juan Antonio Huertas, Pilar Martínez, Felipe Rodríguez González de la Riva, Chesco, Juan, Carmen Muñoz, Javier Plata Chaves, Francisco Acedo Palacios, José Manuel Polo, José Antonio Agúndez, Josefa Cortés, Alberto Flores, personal del Museo Vostell-Malpartida, Jordi Bachiller, Isabel Gutiérrez, Emilia Calderón, Luis Carlos Esteban, Marisol Esteban, Basilio Cruz, Gonzalo Silgado, José Manuel Alonso de la Torre, Sergio Gómez; y a todos los amigos que han colaborado desinteresadamente en acciones y talleres.

Mil gracias también a:
Global Paint Coating S.L., Alfonso Morán Manzano, César Sobrino de León, David Romero Álvarez y al personal de oficina.
Diario Hoy. Carmen Touchard y Antonio Pitera
Gráficas Hache, Pepe Rodríguez, Miguel y todo el equipo.
Argón Lux. Antonio Martínez.
Hierros Montero.
Alonso Gómez (Cantero).
Herrería Chesco.
Mudanzas Galeano.
Carnicería Alpénderez.
Bar Los Puri 1978.
Cristalería Ibiza y su gente.
Restaurante Museo Vostell.
Pilar Mogollón Cano-Cortés y familia.

Colaboran



HIERROS MONTERO

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser usada o reproducida por ningún medio analógico o digital, mecánico o de cualquier otra índole sin el permiso escrito de los que ostentan los derechos.

ÍNDICE

	Pág.
Alfredo Aguilera. Alcalde de Malpartida de Cáceres.....	7
ARTE INVASIVO Y VIDA EXPANDIDA. Ciria en el Museo Vostell Malpartida	
José Antonio Agúndez García	9
SIN, SOBRE, TRAS (LA PINTURA)	
Javier Remedios	
INTRO	12
EL HUNO	22
Atila, rey de los hunos	23
Academia de Roma	26
La pesadilla del imperio.....	27
El enemigo	30
EL UNO y la ciencia	38
EL POLÍMATA	46
SIN	53
Jugando con el olvido	61
SOBRE	83
TRAS	88
A MODO DE CODA	108
 ¿QUÉ PINTA ESTO AQUÍ?	
(O de la inquietante condición de la pintura híbrida de José Manuel Ciria)	
Fernando Castro Flórez	112
 ENGLISH ESSAYS	185
ACCIONES	221
CURRICULUM VITAE	245



Cuando por Javier Remedios, a la postre Comisario de la exposición, tuve conocimiento de las intenciones del artista, José Manuel Ciria, de realizar una exposición en Malpartida de Cáceres, nunca podría imaginar la excepcionalidad de la misma, no solo por las dimensiones de la exposición o la calidad de sus obras, sino por la propia personalidad de su autor.

Ya lo he dicho en algún otro foro, el día en que Ciria entró por primera vez en Alcaldía para presentarme el proyecto “Sin, sobre, tras (la pintura)”, el primer pensamiento que me vino a la cabeza fue “¡madre dónde me he metido!”. Sin embargo, bien sabían tanto Remedios como el propio Ciria que venían a un municipio donde nos gustan los retos y más cuando son de grandes dimensiones, difíciles de asumir y singulares, como era el caso. Poco tardaron en convencerme de que el Ayuntamiento tenía que ser parte activa del mismo.

En el tiempo, valorada la exposición con la objetividad necesaria, sin duda me confirma que tomamos la decisión acertada por muchos motivos. Porque Ciria ha sabido detectar las peculiaridades de Malpartida de Cáceres, derivadas muchas de ellas del legado de Vostell, tan intangibles como patentes en la vida no solo cultural de Malpartida sino también social, que hace que los malpartideños seamos receptivos a iniciativas que en otros lugares serían consideradas locuras. Destacar la capacidad de recuperar esa obsesión del artista alemán de hacer un arte del pueblo, cercano a los ciudadanos, donde estos interactuaran y fueran actores. Ciria ha recuperado ese sentir, esas manifestaciones donde los protagonistas eran aquellos ciudadanos que lo han querido, en su pueblo y para deleite del pueblo.

También ha merecido la pena porque Ciria nos impregnó a todos con su arrolladora personalidad, donde su punto de locura camina de la mano de su hiperactividad artística, armonizado todo ello con una humildad ejemplar del que no duda en arremangarse las mangas para lograr lo que quiere o de socializar el arte como antes me he referido. Esa inquebrantable voluntad de saber lo que se quiere y de convencerse de ello al tiempo que te contagia con su visión inconformista, y me atrevería a decir que casi utópica, de poder cambiar el mundo desde el arte. Aunque bien sé que se quedaría satisfecho con cambiar la mentalidad de aquellos espectadores que tengan el placer de ver su obra y de penetrar en ella.

Y, por supuesto, ha merecido la pena porque volvió a consolidar a Malpartida de Cáceres como un referente del arte y la cultura extremeña, donde el arte contemporáneo no solo se ubica en el Museo Vostell Malpartida, sino en todo su territorio, en todas sus manifestaciones y en todas sus personas, pues no solo ha consolidado a Malpartida, sino que ha reencontrado a los malpartideños con el arte y al arte con los malpartideños, con nuestra historia reciente, para que no olvidemos que si por algo Malpartida de Cáceres es distinta a otros municipios, es por el arte, porque se respira arte en todos sus rincones.

Decía A. Einstein que “el arte es la expresión de los más profundos pensamientos por el camino más sencillo”. Sin duda Ciria ha conseguido con esa sencillez acercarnos aun más al arte, hasta el punto de sentirnos parte de él. No me cabe duda que llegó a Malpartida como un artista y se fue como un amigo. Aunque pensándolo bien, nunca se ha ido de Malpartida pues ha dejado su particular huella para siempre y sé que Malpartida también la ha dejado en su corazón.

Muchas gracias José Manuel.

Alfredo Aguilera
Alcalde de Malpartida de Cáceres



ARTE INVASIVO Y VIDA EXPANDIDA

Ciria en el Museo Vostell Malpartida

José Antonio Agúndez García

Director Gerente del Consorcio Museo Vostell Malpartida

La pintura de José Manuel Ciria salpicó a la localidad extremeña de Malpartida de Cáceres, al Museo Vostell Malpartida y al Monumento Natural de Los Barruecos entre los meses de octubre de 2018 y marzo de 2019. Fue con “Ciria. Sin, sobre, tras (la pintura)”, una exposición comisariada por el doctor en historia del arte, creativo y malpartideño de adopción, Javier Remedios.

Que el Museo Vostell Malpartida actualiza de forma constante sus propuestas no es una novedad. Lo mismo nos acerca al Happening y a Fluxus, prácticas que derribaron de una forma natural y sin ruidos el muro que separaba los compartimentos estancos del Arte y la Vida, que hacia expresiones artísticas “más tradicionales” como la pintura, que en el caso de Ciria trasciende el lienzo y anida fuera de él.

Decía Vostell que España era el país de la pintura por antonomasia, de igual forma que Alemania era el de la música. De España salieron gran parte de los genios de la pintura que revolucionaron e hicieron avanzar la historia del arte. Con ella ayudaron a comprender, a sus contemporáneos y los que llegamos después, el momento histórico en el que crearon sus obras y cómo el ser humano se enfrenta a su tiempo, a sus miedos, a su naturaleza contradictoria. José Manuel Ciria es hoy reconocido por su amplia trayectoria como uno de los artistas esenciales de la pintura contemporánea en España.

Pero aunque el medio de expresión más experimentado por Ciria sea la pintura, no quita que en el proyecto que el artista ha desarrollado en el MVM nos revele, con pinceladas heterogéneas, esa red eterna -imperceptible a la vista de muchos- que existe y conecta el Arte, la Naturaleza y la Vida. Nos permita sentir que cualquier objeto, paisaje o forma pueden convertirse en contenedores de nuevas ideas provocadas por el hecho artístico.

Todo en la vida es casual. Fue casual la llegada de Wolf Vostell a Malpartida, su encuentro con este verrugoso lugar y sus pacíficas gentes, fue fortuito el nacimiento de este insólito Museo y la forja de su histórica resistencia, del mismo modo que ha sido inesperado el desembarco de José Manuel Ciria, su persona y gestos, así como el potente rojo de su pintura que ha empapado objetos, espacios y dependencias del MVM y su entorno.

Fue en una visita que el artista realizó en 2016 al Museo con su amigo y colaborador de años Javier Remedios -gran culpable del conocimiento que Ciria tiene de nuestro paisaje y realidad- cuando tuve ocasión de conocerle personalmente. No obstante, ya le había precedido su obra y trayectoria pues uno de sus imponentes óleos perteneciente a la Colección Martín García había sido expuesto en nuestras salas con ocasión de la muestra “Naturalezas del presente” en 2005. En este breve y casual encuentro, Ciria habló de su respeto por la figura de Wolf Vostell y de sus amigos, los fluxistas, expresó su reconocimiento al MVM como un hito en el devenir de la cultura de este país y se mostró predispuesto a aportar su particular cosmovisión sobre esta aventura. Le animamos a presentar un proyecto expositivo “site specific”, exclusivo para este espacio único, un proyecto en el que llevase a su terreno la interpretación de la realidad a la que quería homenajear, que le inspiraba, con la que -del modo que su sensibilidad de artista lo percibe- se sintiera reconocido. Y en pocas semanas el proyecto estaba sobre la mesa.

Su propuesta fue titulada en primera instancia “Ciria, detrás de la máscara”, y en ella se vislumbraba el agradecimiento y tributo que el artista quería hacer al aforismo vostellinano “ARTE = VIDA = ARTE”, así como su diálogo con las colecciones, la naturaleza y los edificios presentes en este enclave. Nuestra sorpresa fue que, partiendo a priori de un lenguaje pictórico abstracto en el que es maestro y que creímos difícil de traducir a los rasgos identitarios del Museo, Ciria consiguió ofrecer un proyecto de carácter “work in progress” que contenía todo lo sustancial de sí mismo. Y a la vez era capaz de generar una respuesta a la altura de las exigencias estético-vitales de nuestro artista fundador, del espíritu Fluxus y del paisaje arrebatador de Los Barruecos. Sí, un proyecto de envergadura integrado por un conjunto de obras, la mayoría de ellas realizadas exprofeso para la muestra, pues sólo un reducido número de piezas habían sido exhibidas con anterioridad. Cuadros, objetos, instalaciones y esculturas, acciones y performances componían el corpus de “Ciria, Sin, Sobre Tras la Pintura” que desde las salas de exposición del museo se propagaba como un magma por los patios y espacios exteriores del mismo, los aledaños de la carretera de acceso que une pueblo y museo, y que trascendía, incluso, al propio casco urbano de Malpartida de Cáceres.

Tras varias reuniones de trabajo en las que el artista tuvo ocasión de explicar con detenimiento sus ideas, le escribí emocionado agradeciéndole el derroche de creatividad vertido en este proyecto “bomba”. Mi carta, parece ser, le conmovió, cuando en ella no expresaba más que el honor de contar con su compromiso y mostrarle mi disposición a defender su propuesta ante instituciones, entidades y personas, pues no eran pocas de las que necesitábamos cooperación y ayuda. Así comenzamos a trabajar en la materialización del proyecto, con ilusión y empeño, adaptándolo y transformándolo según exigían las circunstancias y dificultades surgidas en el camino. Es necesario resaltar aquí la implicación especial del Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres y de su alcalde, Alfredo Aguilera, cómplices desde el principio con Ciria, Remedios y esta exposición, hasta el punto que sin su decidido apoyo con la cesión de instalaciones y recursos humanos de la institución local difícilmente el proyecto podría haber salido adelante. Del mismo modo han sido otras empresas y particulares malpartideños los que de manera voluntaria y entusiasta se han sumado como cooperantes al desarrollo de la exposición.

Este hecho nos devuelve rápidamente a la memoria los primeros pasos dados por el MVM hace más de cuarenta años en el ejercicio de comprensión hacia Malpartida y sus habitantes. En nombre del arte de vanguardia, un pueblo tolerante y receptivo colabora con los artistas: le cede espacios públicos de convivencia, le entrega objetos que luego son incorporados a esculturas e instalaciones, participa abiertamente en acciones y performances y habla y discute sobre los significados y misterios de los retos artísticos que se le ponen delante. Todo este fenómeno de relaciones, intrínseco a la historia del MVM, Ciria ha sabido incorporarlo a su exposición.

Además “Ciria. Sin, sobre, tras (la pintura)” ha sido un ejercicio de expansión de la práctica pictórica hacia territorios limítrofes del más claro espíritu vostelliano, de crear nuevas realidades con la reutilización de lo usado, lo vivido, lo desechado. Visitando al artista en el provisional taller que el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres puso a su disposición, me venían a la cabeza las innumerables ocasiones en las que acompañé a Vostell a desguaces, anticuarios y mercados buscando los objetos más insospechados, que el artista integraría luego en sus obras como fragmentos de realidad encontrada. Con ello celebraba Ciria de manera sincera y afectuosa el bagaje del descubridor del dé-coll/age y pionero de fluxus.

De esta manera fueron construyéndose las sinergias entre Ciria, su obra y los lugares que acogieron “Sin, sobre, tras (la pintura)”. Su rojo, el rojo “ciria”, se esparció sobre telas, cristales, paneles, rincones... bañó zapatos, coches, hierros, tubos de hormigón, vestidos de novias, panes... salpicó horizontes, casas de cultura, plazas, paseos, piedras y rocas. Parecía quererlo ocupar todo, porque en su imaginación no había límites. Y de manera comprensiva y respetuosa nos vimos obligados en alguna ocasión a tener que establecer nosotros esos límites, que estuvieron siempre marcados por realidades y limitaciones concretas, a pesar de tratarse de una exposición de pintura “invasiva”.

Para terminar mis palabras, no puedo sino agradecer a todos los que de una u otra manera han hecho posible “Ciria. Sin, sobre, tras (la pintura)”, una exposición tan arriesgada como necesaria. En primer lugar, a José Manuel, a su familia –especialmente a Esther- y a la Fundación Ciria, así como al comisario Javier Remedios por su esfuerzo y dedicación. Realmente todos ellos durante meses estuvieron volcados física y espiritualmente en dar cuerpo a las ideas que manaban incesantemente de la cabeza del artista. Nunca agradeceremos lo suficiente su perseverante ilusión. Nuestro agradecimiento a la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, cuyos responsables apostaron desde el principio por este proyecto. Del mismo modo es imposible obviar la implicación y generosidad ya citada del personal del Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres con su alcalde a la cabeza. También a los responsables del Monumento Natural Los Barruecos. Y, por supuesto, gracias a los trabajadores del Museo y a patrocinadores, colaboradores y voluntarios que, de nuevo, nos hablan de la disposición abierta de la sociedad hacia las propuestas de los artistas de vanguardia.

sin, sobre, tras **(LA PINTURA)**

Javier Remedios









AL OTRO LADO DE LA BAILEJA QUE SIRVE DE PRESA Y CONTRAFUERTE A LA CHARCA DEL BARRUECO DE ABAJO SE UBICA, EN EL EDIFICIO RESTAURADO DE UN ANTIGUO LAVADERO DE LANAS, EL MUSEO VOSTELL MALPARTIDA (MVM) EN HONOR DEL ARTISTA ALEMÁN WOLF VOSTELL, QUIEN TAMBIÉN FUE EMBELESADO POR LA GENTES Y ESPACIOS DE ESTOS LARES. LLEGÓ AQUÍ PARA QUEDARSE. CON EL AFÁN DE ESTUDIAR LAS OBRAS DE ZURBARÁN DEL MONASTERIO, WOLF LLEGÓ A GUADALUPE EN 1958 ACOMPAÑADO DE SU AMIGO, EL TAMBIÉN PINTOR KARL OTT. SE QUEDÓ PRENDADO DE EXTREMADURA Y DE LA QUE MUY PRONTO SERÍA SU ESPOSA, MERCEDES GUARDADO, POR ENTONCES MAESTRA DE ESCUELA DESTINADA ALLÍ. AÑOS DESPUÉS, BUSCANDO UN LUGAR DONDE VIVIR EN EXTREMADURA CON SU FAMILIA, VOSTELL, ACONSEJADO POR EL PINTOR EXTREMEÑO JUAN JOSÉ NARBÓN, DESCUBRE LOS BARRUECOS. MERCEDES CUENTA LA PRIMERA IMPRESIÓN AL VER EL PARAJE:

ERA EL 4 DE ABRIL DE 1974. LLEGAMOS A UNA FORMACIÓN ROCOSA CON FORMAS BELLÍSIMAS, VOLUPTUOSAS Y ERÓTICAS, QUE SE ENCONTRABA AL PIE DE UNA PACÍFICA LAGUNA CUAJADA DE RANAS; UN MARAVILLOSO PAISAJE. VOSTELL QUEDÓ IMPRESIONADO. AQUELLAS ROCAS FUERON DIRECTAMENTE PARA ÉL ESCULTURAS DE LA NATURALEZA. INMEDIATAMENTE LO DECLARÓ “OBRA DE ARTE DE LA NATURALEZA”. NI LAS ENORMES ROCAS, NI EL LABERINTO DE ESPACIOS ENTRE ELLAS, NI LA COLONIA DE CIGÜEÑAS POSADAS EN GIGANTESCOS NIDOS SOBRE LAS ROCAS MÁS ALTAS, NI LA VARIEDAD DE PÁJAROS, NI LAS ASUSTADIZAS LAGARTIJAS PASARON DESAPERCIBIDAS PARA VOSTELL.¹

A CIRIA LE PASÓ LO MISMO. HA VISITADO EL MVM Y SU ENTORNO EN NUMEROSAS OCASIONES, CUANDO EN EL MES DE SEPTIEMBRE DE 2016, DURANTE UNA DE ESAS VISITAS, JOSÉ ANTONIO AGÚNDEZ, EL DIRECTOR DEL MUSEO, NOS PROPUSO PRESENTAR UNA PROPUESTA DE EXPOSICIÓN, LA PRIMERA REACCIÓN DE CIRIA FUE CONTESTAR QUE

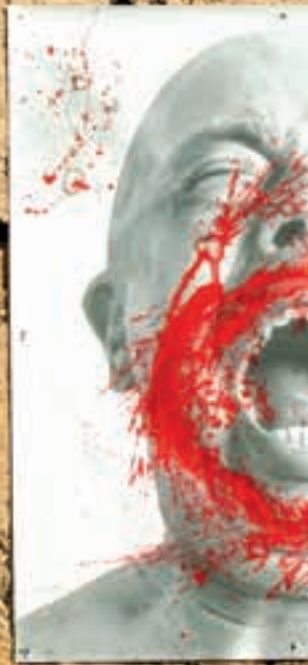
¹ Guardado, Mercedes. *Mi vida con Vostell. Un artista de Vanguardia*. Editorial La Fábrica. Madrid, 2011. p. 197

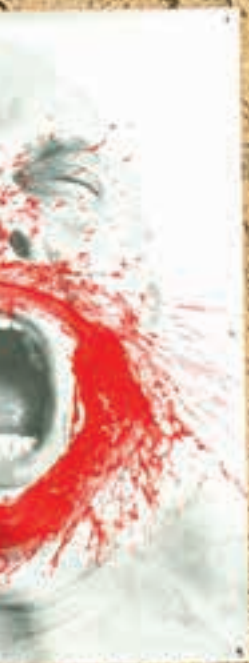


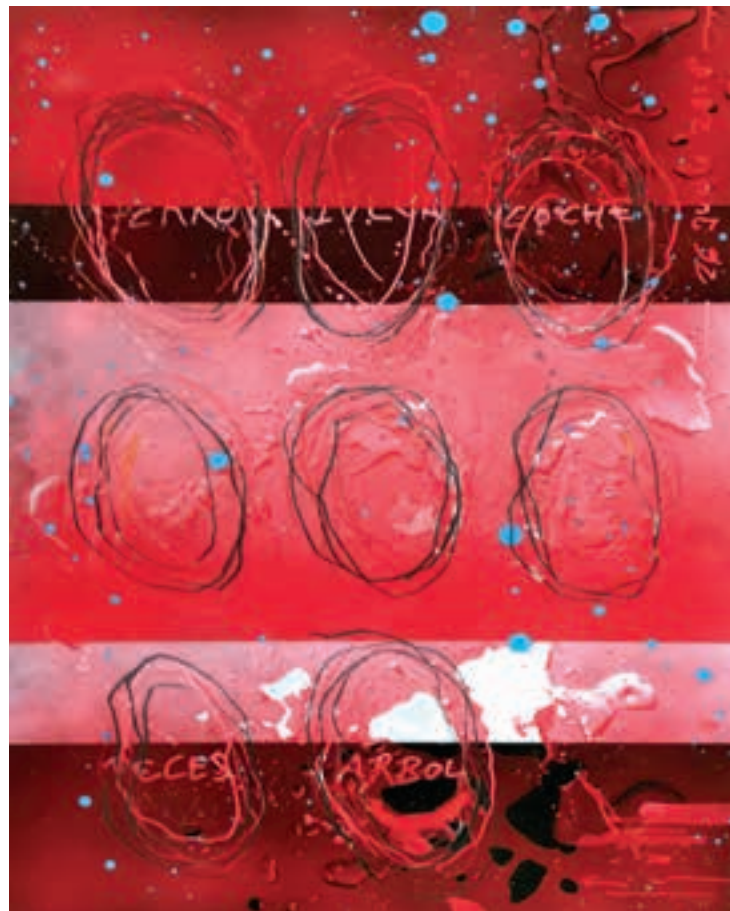
NECESITABA UN TIEMPO PARA PENSAR EN EL PROYECTO Y LA NECESIDAD DE QUE EL ACERCAMIENTO A VOSTELL SE HICIERA DESDE LA TOTAL ADMIRACIÓN Y RESPETO. SIN ESTAS CONDICIONES CIRIA NO SE HUBIERA ATREVIDO.

EL PROYECTO SE INICIA COMO UN MAGMA OCUPANDO LAS SALAS DE EXPOSICIONES TEMPORALES DEL CENTRO, A PARTIR DE AHÍ –Y COMO YA HICIERA VOSTELL–, SE CREA TODO UN ENJAMBRE DE OBRAS EN EL EXTERIOR, EN LOS ESPACIOS VACÍOS. HOMENAJES DESDE LO CONTEMPORÁNEO AL ARTE, A FLUXUS, Y A VOSTELL COMO EL ARTISTA ANGULAR DE DICHO MOVIMIENTO Y UN CREADOR ABSOLUTAMENTE NECESARIO.

DE CIRIA, POR SUERTE, YA SE HA OCUPADO LO MÁS ENCUMBRADO DEL DISCURSO CRÍTICO, NACIONAL E INTERNACIONAL. CUANDO NOS ACERCAMOS AL “COSMOS VOSTELL”, SALTA A LA VISTA UNA DENSIDAD DE PRODUCCIÓN Y UNA RIQUEZA DE FÓRMULAS QUE DEBEN, POR FUERZA MAYOR, SER ESTUDIADAS Y EJEMPLIFICADAS CON UNA PUESTA EN ESCENA QUE SOFOQUE EL DESCONOCIMIENTO Y ALIMENTE LA VALORACIÓN “HOY”.











1

EL HUNO

El gran artista, el que sobrevive contra viento y marea a los dictados del comercio artístico mundial, aquel que aguanta en soledad los derribos continuos de sus compañeros que son llevados a la hoguera cuando traspasan su zona umbral o las limes de la conciencia de sus mercaderes, está en continuo estado de guerra: como Atila, el huno.

Atila, rey de los hunos

Las fuentes que nos han llegado sobre Atila son casi siempre noveladas y escritas con *calamus* por sus adversarios más acérrimos, los romanos; o dictadas con fuerte sesgo religioso por un idealizado cristianismo que lo catapultó a la fama inmortal como “el castigo de Dios”. Así se convirtió en el símbolo de la destrucción.

Son pues leyendas que siempre lo tachan de cruel y sanguinario, dicen que mató a su propio hermano para acceder al trono. Carismático y de gran talento unificó a todas las tribus bárbaras por donde pasó, convirtiéndolas prácticamente en invencibles tanto en la guerra como en los negocios.

Sus dotes de líder le llevaron a acaudillar el imperio más grande de su tiempo y a hacer tambalearse a uno de los más importantes de la historia: el Imperio Romano.

Perteneciente a una tribu nómada que pastoreaba al norte de China, intenta penetrar en el imperio



vecino, pero al ver la Gran Muralla, se da la vuelta y se gira hacia occidente. Es ahí donde comienza a conquistar los pueblos a su paso y a ir incrementando su ejército con los guerreros bárbaros sometidos.

A lomos de su caballo Othar, equino de la raza salvaje euroasiática de los tarpán, arrasa el terreno por donde pisa la cabalgadura, de la que se llegó a decir que “por donde pisa no crece la hierba”. Así, llega a atravesar Los Cárpatos, asentando su campamento e instaurando su capital. Controla los cursos de los ríos y presiona a los pueblos para que se muevan hacia el oeste cruzando el Rhin o hacia el sur cruzando el Danubio. Movimientos que aplastan a los ostrogodos, que hacen moverse a los visigodos, que a su vez fuerzan las limes romanas, en un claro efecto dominó. Desde ahí somete a las dos divisiones del imperio romano: el Imperio Romano de Occidente y el imperio Romano de Oriente.







Academia de Roma

Cuando era joven, por intercambio con el joven romano Flavio Aecio, que a la larga sería su mejor amigo y su máximo enemigo, Atila es enviado como prenda diplomática para vivir en el imperio de Occidente, donde aprende la cultura de Roma, su lengua y sus tácticas militares. Es así como una cultura conquista y conoce a la otra.

Tras nacer en el imperio británico, en la ciudad industrial de Manchester, José Manuel Ciria se convierte en una amenaza para el orbe, pronto cambia el arco por el lápiz, las flechas por los pinceles, la espada por los óleos y la lanza por el lienzo.

Tras conquistar una Beca del Ministerio de Cultura español en París, asedia en 1995 la Real Academia Española de Roma. Si para Atila conocer Roma fue repudiarla, decide no aceptar ese estilo de vida corrupto y decadente, para Ciria conocer Roma fue amarla. Un extraño para la sociedad romana que galopa a lomos de sus impresionantes lienzos embadurnados del rojo de la sangre que atemoriza a los que los miran. Bajo esta apariencia de fría crueldad de este notable pintor bárbaro hay un hombre sabio y bondadoso de gran liderazgo.

La pesadilla del imperio

La cabalgadura es el soporte para llegar al objetivo. Hay que ser tan buen jinete para recorrer infinidad de nuevos caminos como pintor para dominar los kilómetros cuadrados de lienzo blanco. Estar adherido a la bestia, a la obra. Cabalgando en una dirección. Libre de adornos, prolongación del huno que lo cabalga y pintado de rojo con sangre para amedrentar al invadido, al perceptor. Arrasando.

El pintor se forja en la batalla adquiriendo ardor guerrero. Si el huno asedió Constantinopla, por entonces la capital del Imperio Romano de Oriente, y continuó con su gran objetivo: vencer las fronteras romanas; el otro asedió la capital cultural de occidente: una Nueva York perenne. No conforme con esta conquista, coquetea con Berlín y Londres, convirtiéndose así en “el azote artístico de occidente”.





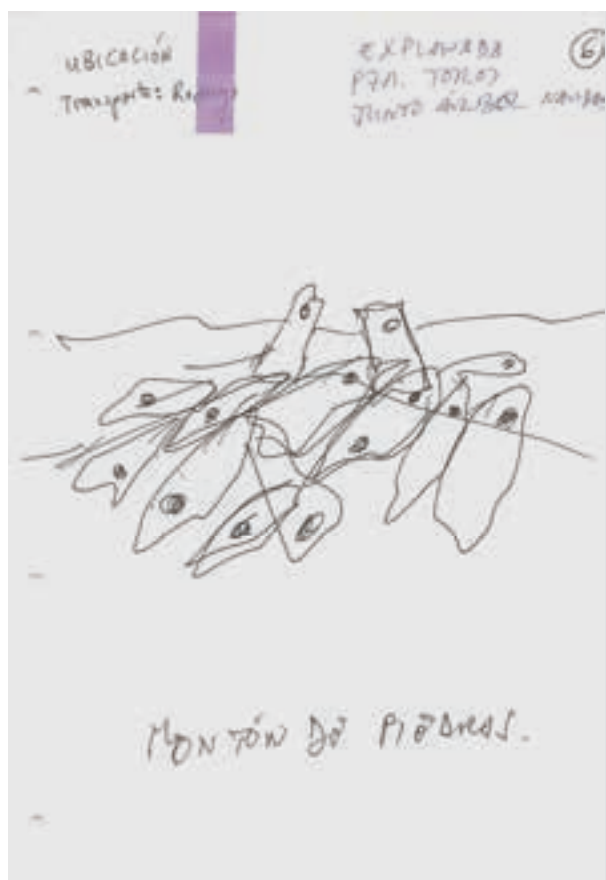
FLUXUS

FLUXUS

FLUXUS

FLUXUS

FLUXUS



El enemigo

Atila murió en la cama en sueños. Los hunos se desmembraron y el imperio romano sufrió las consecuencias ya que Atila pese al cobro de enormes tributos aseguraba una estabilidad en las fronteras.

El más grande de todos los guerreros no habría de ser llorado con lamentos de mujer ni con lágrimas, sino con sangre de hombres¹.

Es necesario, para llegar a este estado de incertidumbre y de continuo avistamiento en las garitas del miedo, forjar al estratega. Es muy importante someter al enemigo sin ofrecer una aparente batalla. Atacar donde no se pueda ofrecer defensa. Ya lo decía Sun Tzu siglos antes de Cristo:

Vencerá aquel que sabe cuándo puede pelear y cuándo no. Vencerá aquel que es prudente y espera el momento indicado para atacar al enemigo desprevenido.²

Es primordial pues un conocimiento exhaustivo del medio para ganar la batalla.

Conoce al enemigo y concómete a ti mismo y en cien batallas jamás estarás en peligro. Si no conoces al enemigo, pero te conoces a ti mismo, tus condiciones de vencer o perder son iguales. Si desconoces a ambos, al enemigo y a ti mismo, puedes estar seguro de estar en peligro en cada batalla.³

1 Wess Roberts, Ph. D. *Los secretos de liderazgo de Atila el Huno*. Lasser Press Mexicana. México, 1989.

2 Tsu, Sun. *El arte de la guerra*. Evergreen, Colonia. 2008. Pág. 123-124.

3 Tsu, Sun. *El arte de la guerra*. Evergreen, Colonia. 2008. Pág. 125.







~~BITUMENADO~~ ~~MALLO - CAJETERA~~

Anclaje varilla.

300x300x1200 170. Puerto

Transporte: Rodógo
Inst. Ayto. + Cima



4 metros

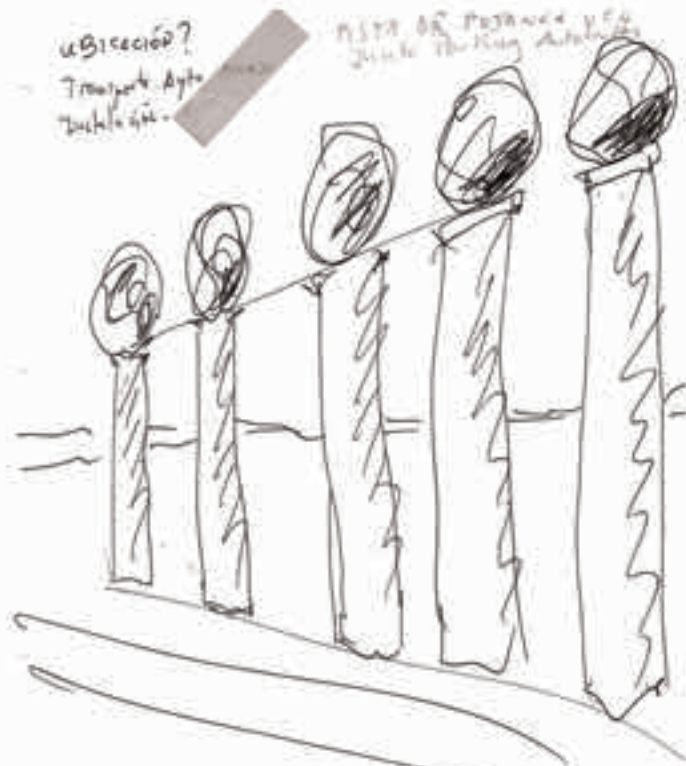


y Columnas rayadas



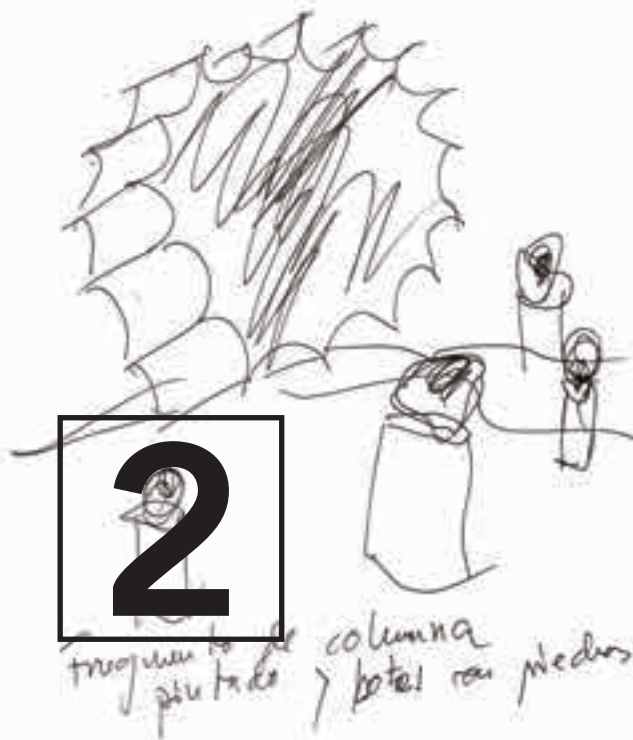






5 columnas lisas y avito

PAÑETE 120
Transporte - Rodaje / Muro
Instalación - Círculo



fragmento de columna
plata y botel con piedras

ENTRADA
UBICACIÓN?
Transporte. Ayto.
Instalación. Ayto.

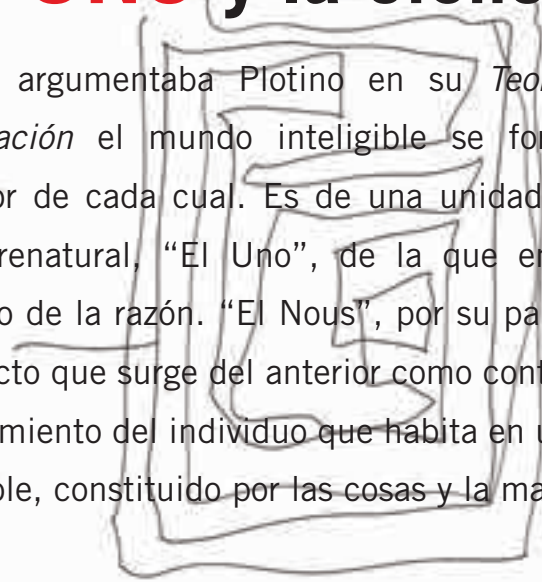
MATERIAL REQUERIDO
Cemento, arena, grava
Barro, yeso, cal
Saca 1200 kg
Junto a



estructura vertical
para planta
Replante árboles

EL UNO y la ciencia

Como argumentaba Plotino en su *Teoría de la emanación* el mundo inteligible se forja en el interior de cada cual. Es de una unidad suprema y sobrenatural, "El Uno", de la que emana ese mundo de la razón. "El Nous", por su parte, es el intelecto que surge del anterior como contenido del pensamiento del individuo que habita en un mundo sensible, constituido por las cosas y la materia.



laberinto



En la obra de Ciria, como en la de Gottfried Leibnitz, todo está relacionado, desde lo infinitamente pequeño a lo infinitamente grande. Pero al contrario de la opinión del filósofo alemán aquí no hay un ser supremo, hay un individuo. Esa constante que todo lo habita es pura expresión matemática y compleja de una continuidad. En sus obras nada está sin un porqué, bajo esa apariencia azarosa que parece llena de automatismos. Por tanto todo tiene algún sentido. Todo tiene alguna razón de ser. Mecanismo que Ciria plantea por primera vez en el *Cuaderno de Notas* de 1990 y que se transformará en método de experimentación y análisis estructural *A.D.A. (Abstracción Deconstructiva Automática)* y *D.A.A. (Dinámica de Alfa Alineaciones)*. Sobre el método nos cuenta:

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

descritas en los tres últimos cuadros, resultaría prácticamente incalculable.

Si dividiéramos su pintura en unidades, encontraríamos principios básicos para cuanto existe. Mónadas que sincronizadas y ordenadas configuran un ente armónico. Su mundo está constituido por muchos pequeños mundos que son a su vez ampliables y crecientes.

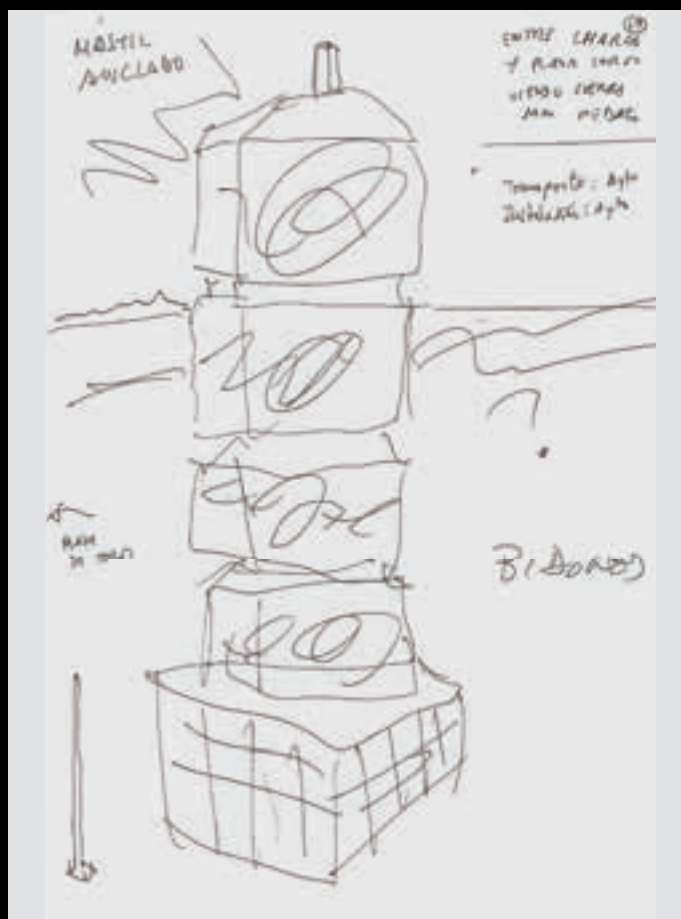
Persiguiendo el mundo newtoniano de la causa y su efecto, podemos afirmar que en estas pinturas para cada cosa hay una razón que nos informa por qué es así y no de otra manera. Luchando por encontrar lo que Friedrich Schlegel definió como “lo característico” en la poesía griega y que bien podríamos adoptar para las obras del autor que nos atañe:

Lo peculiar, lo distintivo de una cosa o de una persona, lo que las diferencia de las demás de su misma especie. Un arte característico que pone el énfasis en lo irrepetible, en lo único, en lo que individualiza; y en la búsqueda de tales propiedades no pone reparos ni ante rasgos desagradables, ni ante imperfecciones, ni ante defectos¹.

1 D'angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. La balsa de la Medusa, 97. Visor Dis S.A. 1999. Madrid. Pag 164. Comentario sobre: Schlegel, Friedrich. *Stilo studio della poesia Griega*. Cit. Pág. 59-89













3



EL POLÍMATA

Cuenta Giorgio Vasari en su libro *Las vidas* a propósito de la pericia pictórica de Giotto, al continuar los frescos inacabados de Cimabue en Asís, que alcanzó gran fama ya que sus figuras estaban dotadas de gran calidad. El orden, la proporción, la vivacidad y la facilidad son dones de la naturaleza a la que el excelso pintor florentino añadió el estudio y el trabajo continuo.

Giotto, que era un hombre muy amable, mirando al cortesano tomó una hoja de papel, con un pincel teñido de rojo que tenía en la mano y apoyando el codo sobre la cadera para hacer una especie de compás, giró la mano y trazó una circunferencia tan regular que verlo era una auténtica maravilla.¹

¹ Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Editorial Cátedra, Madrid, 2005. p.18-20.

José Manuel Ciria cuyo pincel, teñido también de rojo, es el sexto dedo de su mano derecha demuestra ese mismo don. Así pues, tras esa posible casualidad, hay un evidente razocinio que se aleja del libre albedrío. El pintor autodidacta, tras su ansia de aprender, adquiere conocimientos profundos en todas aquellas disciplinas que le conectan con el arte, convirtiéndose en un polímata.

Su obra tiene mucho de paradoja, pues tras un aspecto sencillo despierta complejas resonancias. Como el poder de los contrarios, un puente entre lo simple formal y un concepto complejo. También la apariencia nos puede reflejar lo opuesto, como si de un fractal se tratase la imagen de infinita complejidad puede producirse a partir de una operación lógica elemental.

Es inherente a su pintura que al comenzar el proceso para llegar a lo deseado apuesta por varios caminos. Ante esta variedad de hipótesis similares hay que elegir aquella vía que canalice el esfuerzo hacia la solución más simple². Y esto no quiere decir que esa solución sea la correcta, sino la que se ha elegido. Esta decisión hay que tomarla a tiempo pues si las bifurcaciones llegan a ser casi idénticas se puede pasar a un principio de no decisión. Como aquel asno que ante la indecisión de tener que elegir entre dos balas de paja iguales se muere de inanición.

² El concepto de que los detalles superfluos deben suprimirse se conoce como el principio de "La navaja de Ockham", en honor del filósofo del siglo XIV William of Ockham. Case, Karl E. y Fair, Ray C.. *Principios de Microeconomía*. Prentice Hall Hispanoamérica, Mexico, 1997. p.12.



ANCLAJE

Transporte. Rodrigo
Instalación. Ayto.

10



PUNTO DEL OUR ALMAR

MARCO DE
HIERRO









SIN



Para pintar no hace falta pintura. En 1915 el pintor ruso Kazimir Malevich, cansado de bucear en la representación de lo que va a venir o de la figuración dinámica y tras un largo periodo de investigación, expone en Petrogrado la serie de treinta y nueve cuadros *Última exposición futurista: 010*. La apariencia de las obras, la forma de instalarlas y la concepción artística presagiaban un desastre sin precedentes: cuadros pequeños y monocromos que simplemente contenían figuras geométricas. A veces un mero díptico, mal editado, que trata de servir de elemento publicitario y dar pinceladas verborreas sobre la obra, se puede convertir en un arma de destrucción masiva. Para el artista no era una exposición cualquiera, era un nuevo paso hacia el abismo de aquel arte, la pintura, siempre moribundo, con los verdugos siempre preparados

y con los instrumentos de tortura siempre bien afilados. Esta exposición cambiaría la concepción de la forma de pintar para siempre. Luego llegaría su lienzo *Blanco sobre blanco* (1918) que era el primer paso hacia la ausencia más descarada. No era más que proyectar sobre la historia y la memoria un cierre y a la vez una apertura. Ciclo que intentó cerrar su compatriota Alexander Rodchenko en 1921 con su obra *Color rojo puro, color azul puro y color amarillo puro: la muerte de la pintura*. Así pues la pintura muere y resucita a menudo como el ave fénix de las artes. No puede morir porque no es una forma de expresión, sino un medio y un fin. Un vehículo que nos ha llevado por el espejo de la naturaleza, por los senderos de lo abstracto y por el recuerdo de que es necesaria, de que estando parece no estar y no estando está.



El título de nuestra exposición **Sin, sobre, tras (la pintura)** nos ofrece un indicio de lo que nos vamos a encontrar, que no es otra cosa que los atajos que ha seguido la pintura: remozarse y llegar a nuestros días rejuvenecida, aprovechando los linderos que le ofrecen las otras disciplinas.

La exposición, de carácter instalativo, esconde una suerte de laberintos que nos llevan a todos y cada uno de los planteamientos conceptuales de Ciria, y al más sincero y respetuoso homenaje al ARTE, al movimiento Fluxus en general y al artista alemán Wolf Vostell en particular.

Es la pintura física y el color identitario del artista, el rojo, la que se convierte en el hilo de Ariadna que nos conduce de forma endógena y exógena por las veredas del municipio hacia el marco museístico del Museo Vostell Malpartida, proponiendo una de las apuestas más arriesgadas del panorama artístico actual en nuestro país.

Si bien la producción del artista es eminentemente pictórica, en esta ocasión utiliza esta disciplina para acercarnos de una forma muy sutil a los grandes movimientos artísticos del siglo XX. Visiones a veces fugaces que dialogan con el paisaje de un paraje natural único, marcándolo, señalizándolo, respetándolo y admirándolo. La pintura roja se diluye, mimetizándose con el ambiente, cambiando el soporte por el espacio.





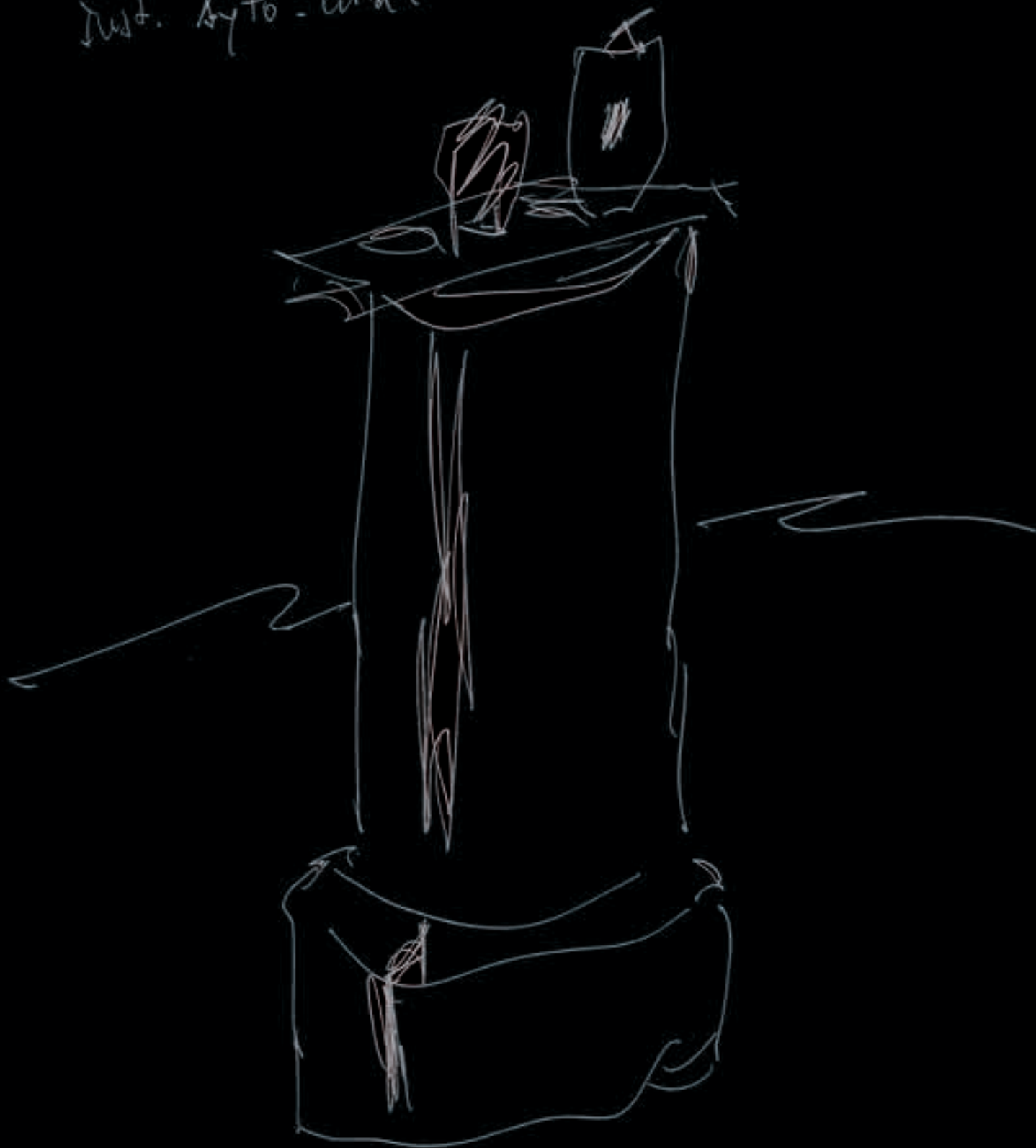






puerto 3CHA.

Transporte Político
Inst. syto - ctm.



TUBO HORMIGÓN



Jugando con el olvido

En las moradas de la chatarra
en los despojos humanos
en el arrojó de los recuerdos
Botín de gigantes.

Zarrios indeseados
muebles desvencijados
viejos gabanes polvorientos
Inspiración a raudales.

Muñecos que no se quieren
cachivaches perdidos
cristales que no lucen
Jugando con el olvido.

Columnas que no soportan
fustes amputados
pilas que no lavan
Inquietantes caudales.

Escaleras sin peldaños
camas no tumbadas
cortinas apiladas
Expolio a lo grande.

Hierros que se oxidan
periódicos no leídos
tuberías sin agua
Fortuna de lo no querido.

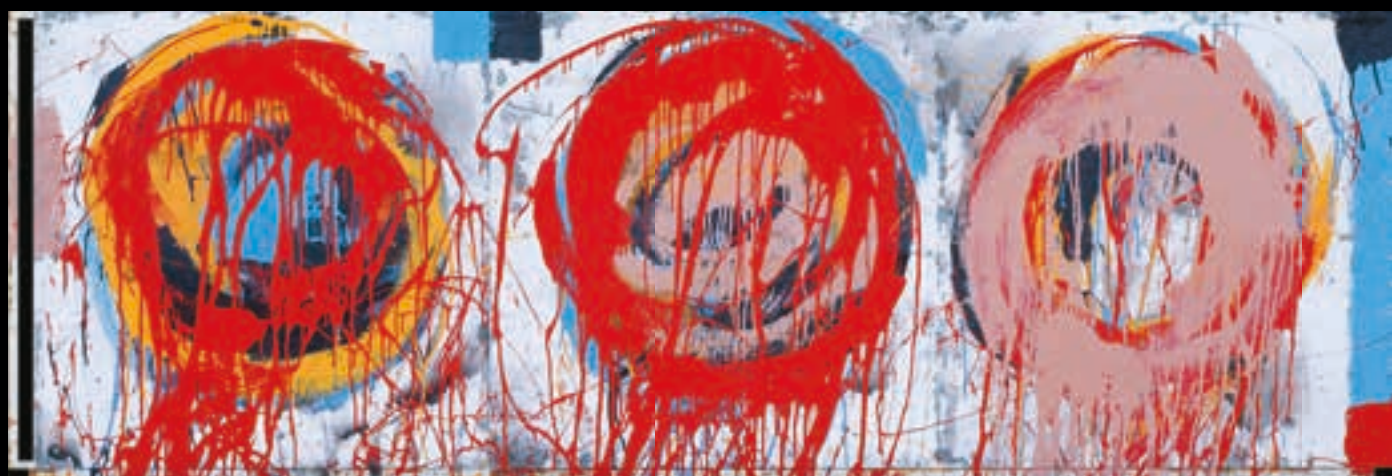
Maletas que no viajan
de novia no vestidos
perchas que no cuelgan
Tesoro de lo de antes.

Cartas sin destino
papeles mojados
lienzos sin pintura
La exposición se expande.























Exponer ya no es colgar cuadros o plantar esculturas, es otra cosa. Es concebir un proyecto integral con un discurso claro, con un guión y con una realización para que el resultado lo sienta o padezca la persona que lo experimente.

Comienza la limpieza, la contemplación. La arquitectura de lo efímero. Los bocetos en el cuaderno de los tiempos. Las horas. La fabricación, los ayudantes. Las horas. La desesperación, los amigos, los chistes. Las horas. El acabado. Las horas. Las ocurrencias desechadas, las ideas frustradas, la luz al final del túnel. Las horas. Transportes, camiones, coches, grúas, plumas, ratonas, tractores. Las horas. Canteros, herreros, soldadores, instaladores. Las horas. La frustración. Las horas. El ánimo... Las horas. **¿Y la pintura?**





UBICACIÓN?

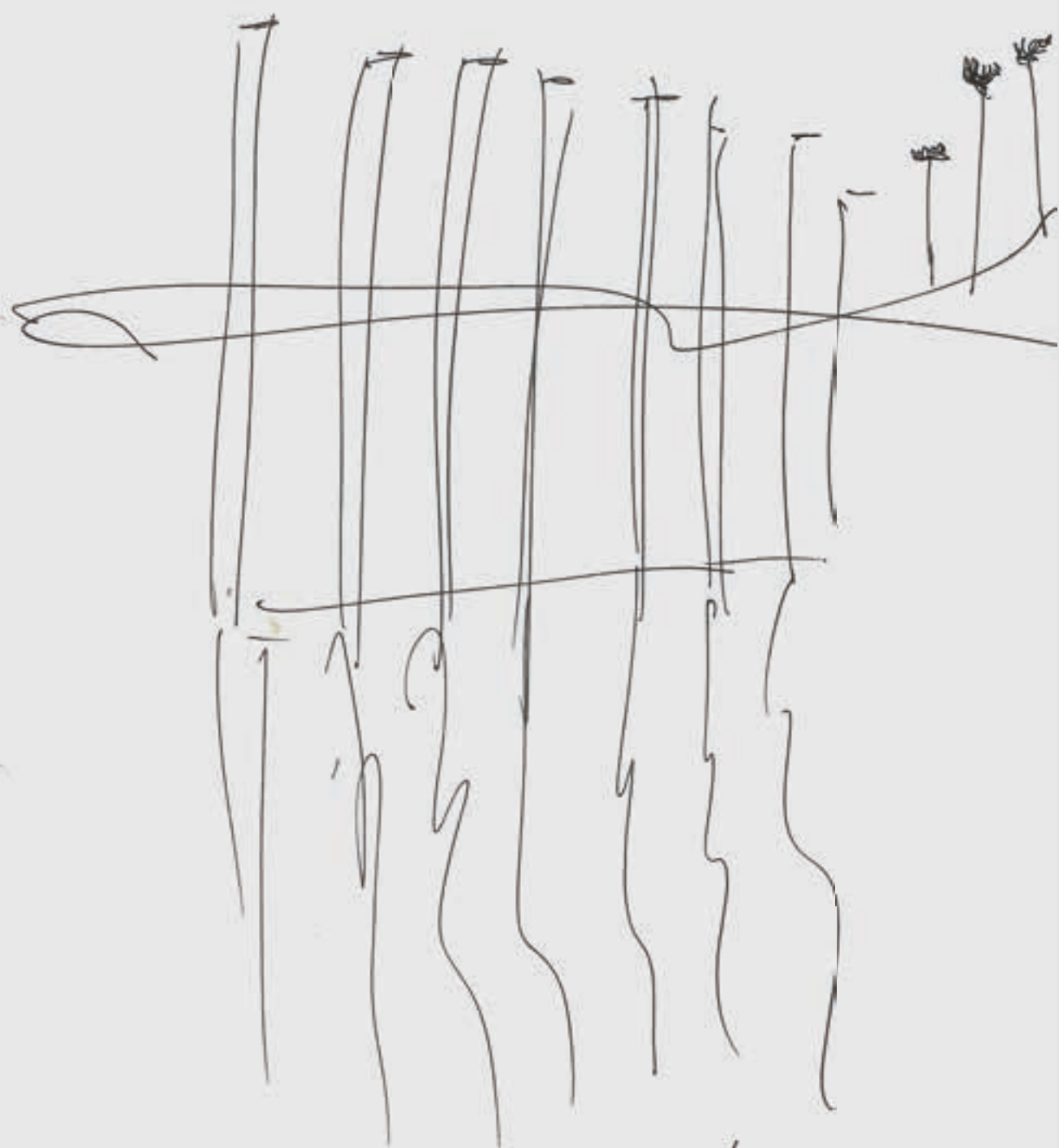
PUERTO CHARCA CIGÜENAL
cerca rieta de agua

(3)



Piedra gigante sobre bastidor
de hierro.

①



Charca 2

Tubos de hierro/agua
Cigüeta













SOBRE

Sobre la pintura y su pintura, Ciria reflexiona en numerosas ocasiones, tal vez, intentando buscar una explicación a ese deambular entre el destino, lo accidental, lo oculto y lo visible, lo equívoco, lo trascendente, lo doloroso, lo azaroso y lo experimental.

Donde la pintura sea considerada como todo lo que ha de ocurrir, razonando nuestro residir en el vértigo y su exploración y ahondando en la razón de la propia iconografía en paralelo a las preocupaciones teóricas.¹

En su subconsciente se provoca un proceso subjuntivo hipotético y dudoso en el que la pintura es el alambre por el que el funambulista logra cruzar entre el pasado y el futuro. El deseo hasta la extenuación de vencer a los miedos, la sabiduría que proporciona la experiencia y la observación, y tirarse sin red al precipicio de lo ignorado le proporcionan una entidad sin parangón. Como él mismo apunta al reflexionar sobre su obra realizada en la Academia de Roma.

Un caminar hacia el interior de la pintura, a sus espacios más íntimos, para revelarla despojada de añadidos, de artificio, en la que sin abandonar lo propiamente pictórico intentemos una formulación próxima al concepto, un inalcanzable espacio entre dos aguas que delimita un campo, que me gusta denominar preconceptual².

¹ Ciria, José Manuel. *El tiempo detenido de Ucello a Giotto*. Catálogo "El tiempo detenido". Academia Española de Roma. Madrid 1996.

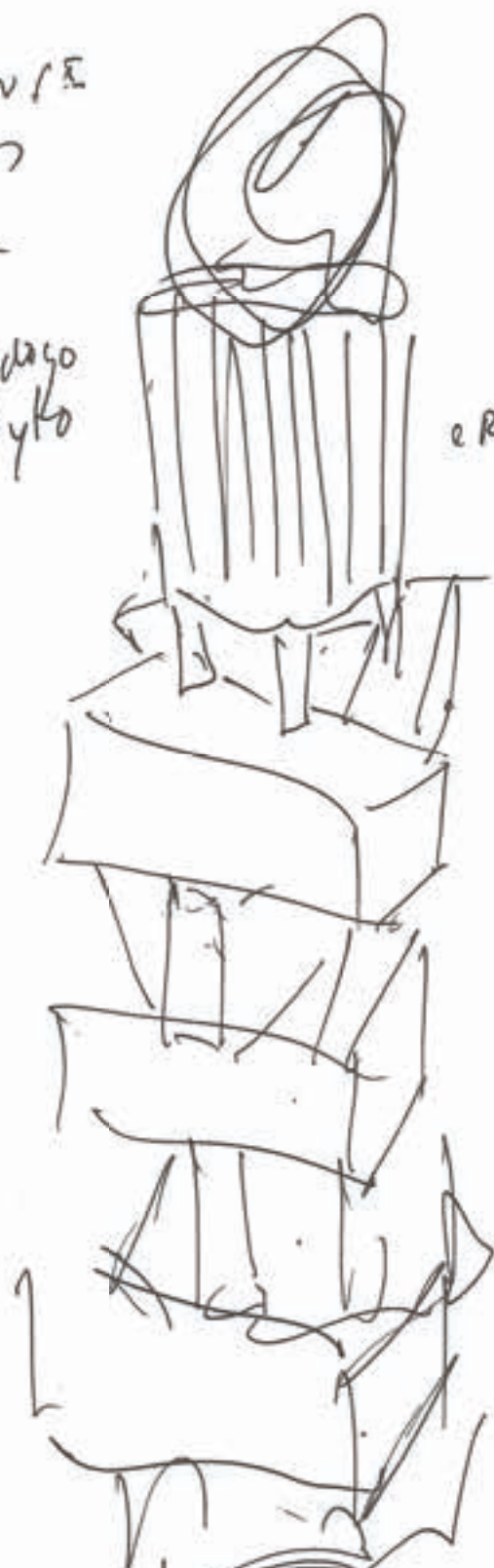
² Ciria, José Manuel. *El tiempo detenido de Ucello a Giotto*. Catálogo "El tiempo detenido". Academia Española de Roma. Madrid 1996.

ENTRADA
CANADIENNE
BURRO
SATOUR

RESINA
EPOXI (17)

Transporte - Rodrigo
Instalación. Ayto
Rodrigo

e RONDA.



7 pisos
21 pisos.

por pretera y preguntas
de 60 de de q'cena (15)

En la exposición **Sin, sobre, tras (la pintura)**, Ciria con un simple gesto se apodera del soporte, por inmenso y rudo que sea éste, para dotarlo de vida y lo sitúa en el paisaje, sin invadirlo, otorgando a la obra un orden superior al establecido. En Malpartida de Cáceres, el pintor se aleja de su hábitat natural la pintura de caballete, casi siempre sobre lienzos cuadrados, para husmear en los linderos de la naturaleza. Para conquistar y detener el tiempo. Como dijo, de Jackson Pollock, Clement Greenberg:

Lo que cuenta no es habilidad ni destreza, sino inspiración, visión y decisión intuitiva³.

Ciria ha destacado por llevar los preceptos del expresionismo abstracto a su propio mundo, muy diverso en fondo, estructura y lenguaje, un espacio habitado por extraños mecanismos y seres que beben en las fuentes de los surrealistas, de las teorías, y en la necesidad de contar en el proceso con un endiablado trasfondo de operaciones sistemáticas que le permiten hallar orden y concierto. Al fin y al cabo se trata de un algoritmo para hallar la solución buscada a un tipo de problemas, para llegar a un automatismo controlado. Donald Kuspit analiza así el expresionismo abstracto de Ciria:

Creo que las pinturas de Ciria transmiten brillantemente el fracaso del pulso trascendental moderno, aun cuando sugieren que hay una posibilidad de transcendencia a través de lo pictórico, resultado de una inmersión total y una identificación plena con la fluida materialidad de la pintura.⁴

Para el crítico de arte Carlos Delgado, el de Ciria, es un continuo afán por desarrollar de manera coherente una defensa de la permanencia y pertinencia del medio pictórico más allá de modas:

Su actitud ha implicado, en numerosas ocasiones, ir a contracorriente y afirmar la pintura, desdibujada por el peso de una paralizante teoría de la posmodernidad, así como subrayar la potencialidad que esta disciplina posee para atravesar constantemente nuevos espacios teóricos y formales.⁵

3 [...] "pollock demonstrates that not skill or dexterity but inspiration, vision, intuitive decision, is what counts essentially in the creation of aesthetic quality". Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance*. University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1993, pp.245-249.

4 Kuspit, Donald. *El Modernismo Trágico. Las pinturas La Guardia Place de José Ciria*. Ciria. "Palabras nómadas, Antología Crítica (primera década del XXI)". Fundación Ciria. Telefónica. Madrid 2014. p 121

5 Delgado, Carlos. Ciria. *Las puertas de Uset*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2013. p.11





TRAS

Tras la pintura de Ciria hay una suerte de rostros y miradas ocultas, las manchas se comportan como máscaras lúdicas de lo imaginado en el que nadie divisa lo auténtico. El pintor siempre será “el guardián del último enigma” como cantaba Alphaville, aquel grupo de la movida madrileña:

Nunca derramó una sola lágrima,
jamás dejó traslucir la más mínima emoción.
Era el guardián del último enigma,
nadie supo quién había bajo ese disfraz,
bajo ese disfraz ... disfraz ...
bajo ese disfraz ... disfraz ...¹

En el teatro griego gracias a las máscaras un mismo actor podía representar varios papeles. Aquí un mismo artista se puede mimetizar en varios sin perder la identidad. Es una habilidad de su experimentación, de hallar las tensiones compositivas y utilizarlas sin hacerlas transparentes al público. No necesita de aplausos, no necesita que se le entienda, con lo único que se conforma es que el que lo divise se sienta de alguna forma atrapado y quiera levantar esa falsa cortina para ver qué hay detrás. Aquella curiosidad que mató al gato.

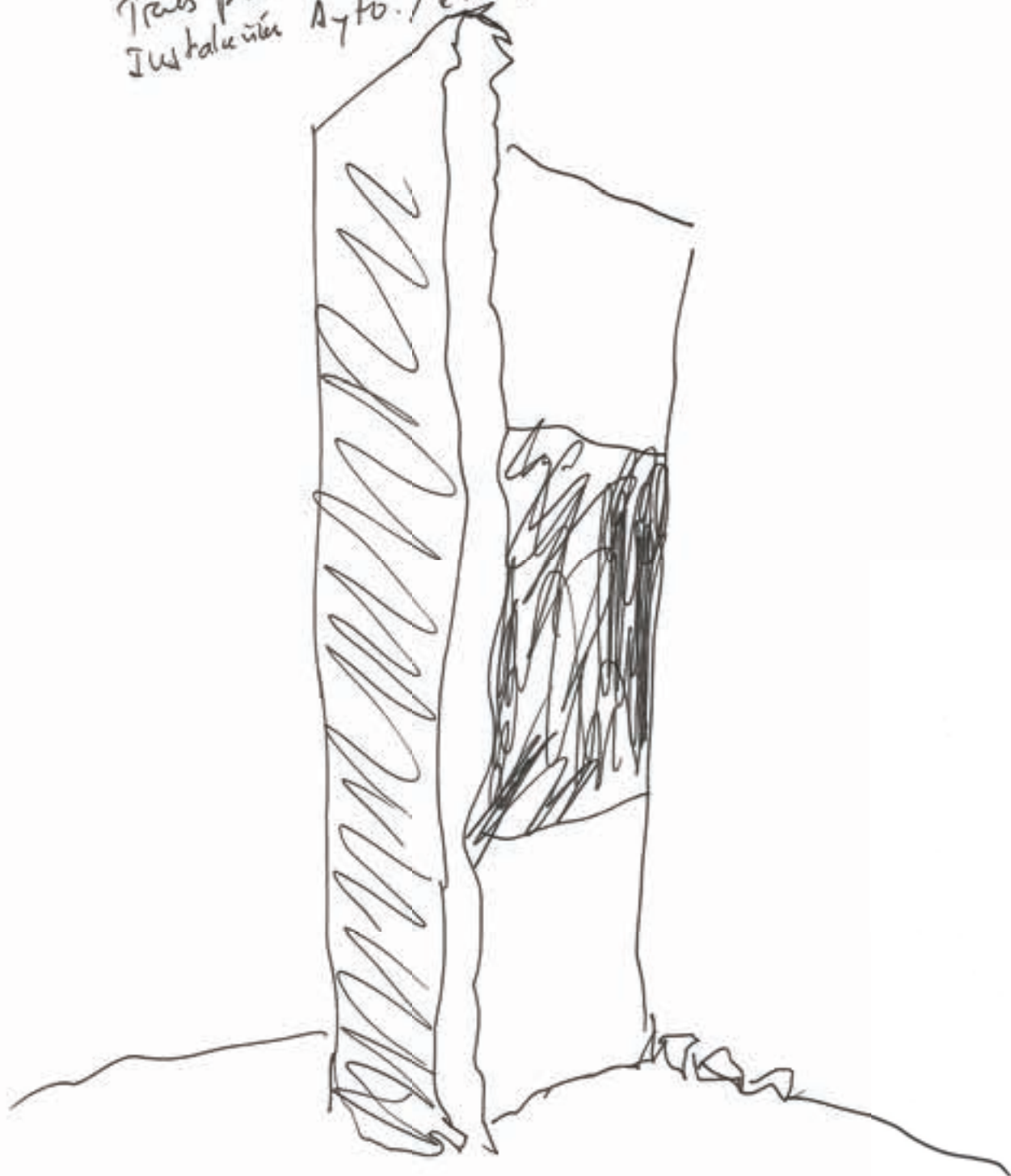
¹ Fragmento de la canción *De máscaras y enigmas*. Compuesta por Alphaville.

~~AFIO~~

BIFURCACIÓN

(18)

Transporte: Rodrigo / Alonso Melis - CAFETERIA
Instalación Ayto. / Ciria



piedra clavada
angular

Sin, sobre, tras (la pintura) es un proyecto artístico *site-specific*, creado única y exclusivamente para esta localización, iniciando una interrelación entre el artista y el espacio. Como aperitivo, se realizó un videoclip¹ a modo de *teaser* promocional en el que aparecían como actores algunos lugareños realizando oficios ancestrales. Éstos luchaban con su conciencia al divisar las obras de Ciria expuestas en las calles. Como si de un invasor de los espacios se tratase. Como escenario para el plano final se colgó, sobre el muro del patio de la Casa de Cultura de Malpartida de Cáceres, una composición específica de nueve lonas pintadas por el artista en 2012 para su exposición *Windows* en el Museo de Arte Contemporáneo de Bucarest.

Debido a la cantidad de obras, hacer un recorrido guiado por la exposición es prácticamente imposible. Así pues comenzaremos por dar un paseo por el bonito pueblo, cruzaremos los campos, atravesaremos el espacio protegido del Monumento Natural de Los Barruecos y entraremos en el Museo Vostell Malpartida.

Sobre uno de los muros de la calle Puerta de la Villa nos encontramos un cuaderno de anillas gigante, *New York Notebook*, obra de Javier Remedios (2017), cuya cubierta infográfica es intervenida con pintura roja por Ciria. Esta huella, a modo de trazo pasajero, nos direcciona y sirve de señuelo de lo que vamos a ver.

Es posible que para un perceptor no muy instruido en el arte de hoy lo que se encuentra por los distintos caminos hacia el museo le parezca una farsa. Desde finales del siglo XIX la producción artística se fue alejando de los cánones clásicos de belleza, para, en una eterna búsqueda, llegar a zonas de representación no tan tangibles, no tan bonitas, no tan espejo de lo que apreciamos en la naturaleza. En este caso la generosidad del artista puede estar reñida con la comprensión del público. Esa supuesta ignorancia del que se enfrenta a la obra sin saber de qué va, no solo la sufre un paisano cualquiera, sino la han sufrido hermenéutas, marchantes y coleccionistas. Por tanto siempre tenderemos a verificar si nos gusta o no. Es ahí, en esa dicotomía y en las consiguientes circunstancias de lugar, tiempo, modo, causa o cantidad, donde radica el porvenir de la muestra.

Las piezas que surgen en los campos, todas manchadas con pintura, no causan indiferencia. Al ocaso unas paisanas vestidas de negro dialogan sentadas aprovechando los últimos rayos de poniente. Sobre el mismo muro que descansan sus avejentadas espaldas cuelga un coche que nos referencia a Vostell, bajo la atenta mirada de cinco grandes cabezas del pintor.

Al otro lado un conjunto de piezas de hormigón y metal se divisan desde un punto concreto a través de un marco, ilusión que lo convierte en un gigantesco bodegón. Nos recuerda las composiciones, efectos de luz y cromáticos de las delicadas obras del boloñés Giorgio Morandi.

¹ Para visualizar el videoclip: <https://vimeo.com/289135349>













Sobre una estructura metálica anclada a un pozo artesiano descansa una gran piedra que atrapa una lona pintada. Cerca, una estructura realizada con depósitos de aceite, una antigua apisonadora y unos soportes para nidos de cigüeñas descansan sobre sendas rocas graníticas. Nueve pilares de cantería con remate, que en tiempo estaban unidos por cadenas para proteger una cruz de los caídos, aparecen numerados todos menos uno, nos induce a creer que faltando su número el diablo no tiene cabida allí.

En una encrucijada un cono metálico invertido está lleno de ruedas de coches pintadas de colores, como si fuera un cucurucho lleno de aros de caramelo gigantes. Al lado, un promontorio de piedras que nos retrotrae a aquellos siete mil bloques de basalto que Joseph Beuys, con motivo de su acción *7000 Oaks*, situó frente a la fachada del museo Fridericianum en la Documenta de Kassel de 1982. A pie de carretera un banco triple -hace mucho tiempo butacas de un cine- se encarama encima de una gran peña haciendo las delicias de los viandantes, que se immortalizan sobre "sentones" de cuerdas de enea.

En un cercado con una charca artificial, que pueblan nidos de cigüeñas, ánades y hasta caballos, encontramos alusiones al movimiento Land Art. Una gran roca sobre una frágil estructura que tiene las huellas del pincel de Ciria sirve de rascador de lomos de equinos. Sobre el agua, un enrejado de color rojo que aparenta ser un cuadrado minimalista reflejado nos acerca a las metáforas naturalistas de Robert Smithson.

Traspassando una canadiense hemos cruzado a la zona protegida. Estamos llegando. Con permisos institucionales, hemos colocado una estructura de apariencia totémica, realizada con bordillos de hormigón sobre la que descansa una papelera de madera que contiene una lona pintada, eso nos sugiere un timiaterio con su llama. En la confluencia de dos caminos una especie de monumento megalítico vertical tallado e incrustado en el suelo. En las inmediaciones del

20

7A 7B 7C 7D

00

01

02

03















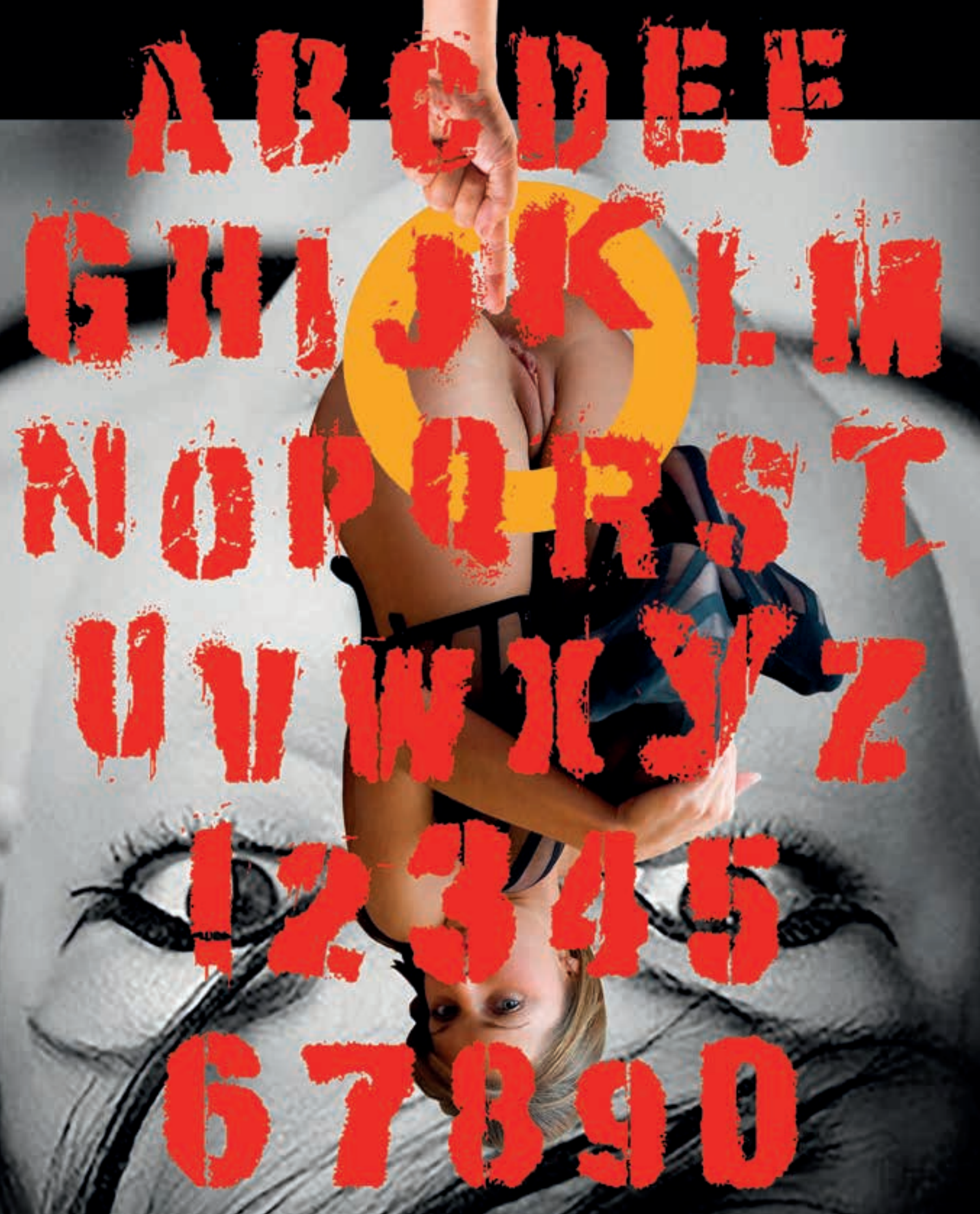
edificio museístico y la baileja que hace de embalse del Barrueco de Abajo, cuatro columnas pétreas unidas por un cable de acero del que cuelgan cintas de lona pintadas de rojo y blanco, toman la forma de medusas para acercarnos a algún periodo clásico. Zapatos fantásticos de otro mundo -si Dorothy los pillase- nos sirven de señal para cruzar el puente y, al pasarlo, viejos jarrones que derraman su contenido sobre un enorme cilindro de hormigón, un trozo de fuste acanalado, cubos de pintura vacíos, guijarros con huellas rojas y cartas de amor desesperado.

Ya en el museo, trescientas bolas rojas realizadas con paja y piedra por voluntarios, colocadas en retícula, dialogan con los cinco *Toros de Guisando* de Vostell y homenajean a aquellos fondos de la *Batalla de San Romano* de Paolo Uccello y su obsesión por la perspectiva. En el molino, una pieza que nos sobrecoge, consta de una retícula con nueve camas en las que yacen figuras de muertos, cuya sangre es la pintura. Nos cautiva y sirve de conexión con la que sería la siguiente exposición de Ciria, *El sueño de Procusto* en La Neomudéjar de Madrid. En la sala de exposiciones,

cinco mil carteles con el *Manifiesto Fluxus* de George Maciunas, audiovisuales, recuerdos, memoria, retículas con cabezas, bolas en espiral, ready-mades, sierras circulares, cunas con juguetes, cuadros, esculturas, instalaciones, y una pieza central realizada con vestidos de novias colgados de forma circular procedentes de la acción *La aparición de las Nereidas*, cuyo interior contiene sillas de enea con panes y periódicos del día alrededor de un figurado fuego, que nos retrotrae a las obras de Federico García Lorca y de Wolf Vostell. Ciria, muy del gusto de compartir el espacio expositivo con otros artistas, interviene, en esta ocasión, obras del alcoyano Xavi Carbonell y del mexicano William Gaber.

En el patio se aprecian las grandes cristaleras del museo pintadas con esmalte, la tapia llena de cuadros cromados en el que se intuyen hasta cigüeñas, una pila de lavar granítica dispuesta a modo de sarcófago cerca de *Painting hammer a nail in cross version* -las tres cruces de Yoko Ono- y, en el teatralizado lavadero, dos grandes cilindros lámparas bajo la atenta mirada de caras del artista.





A B C D E F

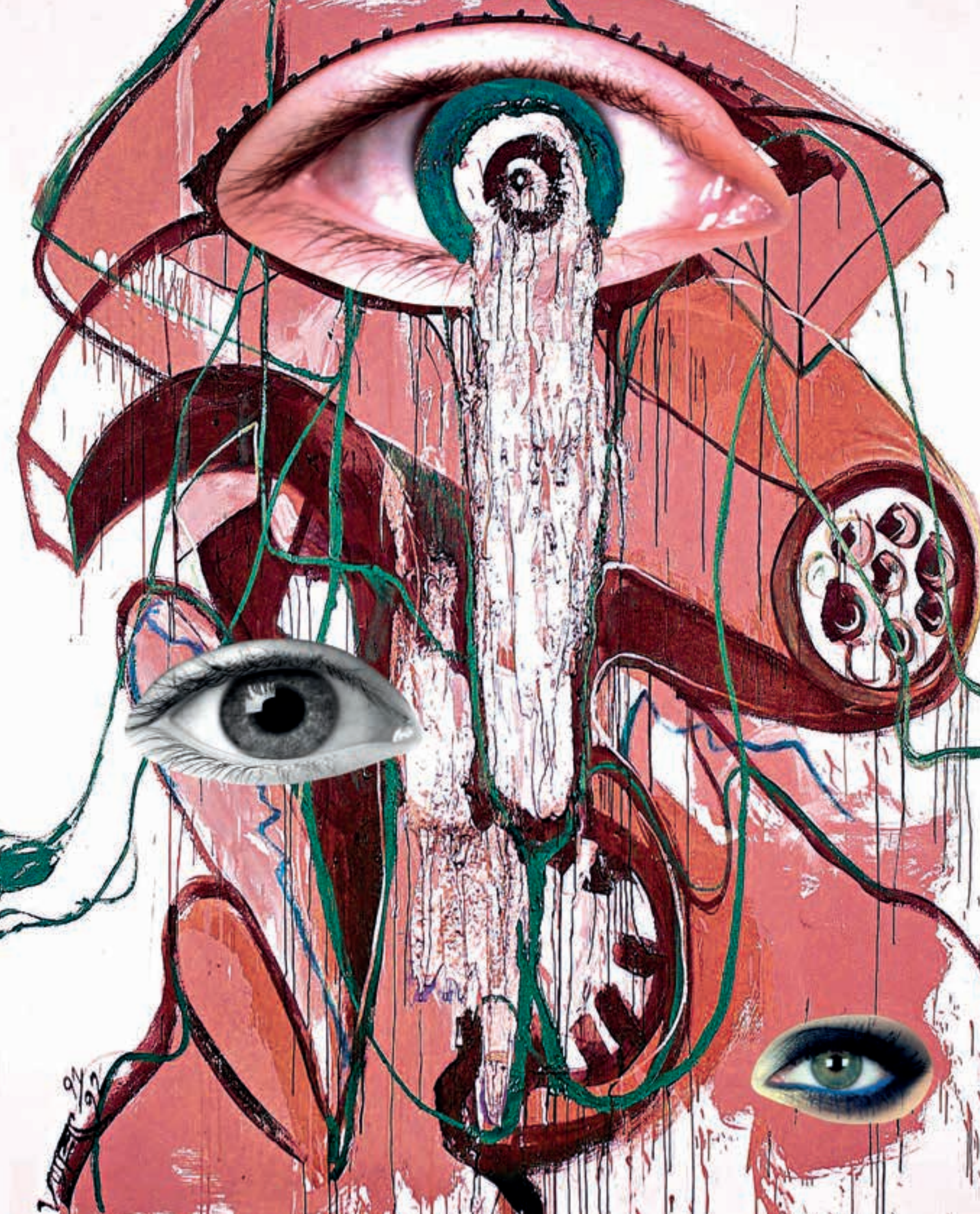
G H I J K L M

N O P Q R S T

U V W X Y Z

1 2 3 4 5

6 7 8 9 0





7

A modo de coda

Debemos entender que el proyecto Ciria, **Sin, sobre, tras (la pintura)**, más que una exposición al uso es una “Acción–Producción–Work-Shop” que necesitó de una ingente ayuda tanto de voluntarios como de la sociedad civil. Los materiales de todos los trabajos fueron de fácil acceso, humildes y pobres. Ya Vostell utilizó en su época estos planteamientos.

El marco de actuación fue la propia ciudad y aquellos lugares, tras ser elegidos, que el Museo o el Ayuntamiento pudieron facilitar. Después de un par de meses de trabajo y una vez todo listo, las obras fueron ocupando sus emplazamientos en las salas de exposiciones temporales del museo, los espacios prefijados dentro del complejo y las zonas circundantes. Las acciones se realizaron en los puntos propuestos fijados con fecha y hora.



Dado el carácter efímero de muchas de las acciones, la propuesta se convirtió en un gigantesco “taller-laboratorio experimental” para todos aquellos que quisieron participar. No solamente fue la realización física de los trabajos, sino una experiencia enriquecedora en el plano conceptual al analizarse las diferentes propuestas junto a Ciria.

En el apartado anterior he intentado abocetar los trabajos a modo de indicio pues no considero explicar cada una de las obras realizadas, ni poner títulos ni concederles significados. Pienso que es conveniente, como comisario de la muestra, permitir que sean las propias obras las que expresen la contundencia de la propuesta y que cada cual las interprete.

Aunque lamentamos no haber podido llevar a cabo algunas obras emblemáticas del impresionante proyecto, por motivos de infraestructuras o materiales, estamos muy orgullosos del resultado.

Esta monumental exposición, con la inestimable ayuda de la Junta de Extremadura, el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres, el Museo Vostell Malpartida y el Diario Hoy, por su infinidad de piezas, realización (todas las obras se realizaron *in situ*) y dificultosa instalación no hubiera sido llevada a cabo sin la generosidad del artista y la colaboración desinteresada de un gran número de amigos, paisanos y voluntarios, que pusieron medios propios, tiempo, esfuerzo y cariño para que ésta saliera. Gracias a todos.





An abstract drawing in the background of the page, consisting of numerous overlapping, hand-drawn rectangles and squares. The lines are thin and grey, creating a complex, layered geometric pattern that fills the right side and top of the page.

¿Qué pinta esto aquí?

(O de la inquietante condición de la pintura híbrida de José Manuel Ciria)

Fernando Castro Flórez



Un dibujo de Robert Morris plantea una *interrogación* extremadamente pertinente: *Investigations (The picture is there, I do not dispute its correctness. But what is its application?)*. En la parte superior de esta obra sobre un fondo Negro que tapa proposiciones de las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein se encuentra un dibujo que recrea a Madonna cantando vestida con un top galáctico de Jean-Paul Gaultier que está ampliado en otro ángulo manifestándose como una red de conexiones extrañas, como si fuera preciso recrear la imaginería de los mutantes; la mitad inferior de esta pieza sostiene la pregunta anteriormente enunciada por encima de un dibujo del laberinto que hizo el mismo Morris en Filadelfia en 1974, flanqueado por una escena de un conflicto entre la policía y unos individuos negros que parece aludir a la lucha por los derechos civiles. Este trabajo está relacionado con la reconsideración que hizo de los *Desastres* de Goya y con la preocupación por la herencia de Pollock, como una lucha entre el renacimiento de la forma y su desintegración. Acaso Morris está sugiriendo que el retorno a la superficie de la pintura no puede hacerse de otra forma que recobrando la dimensión *épica*, sorteando ese plegamiento del arte contemporáneo en el ensimismamiento o la ingenua entrega a la teatralidad. No se trata tanto de que el destino del imaginario sea lo *informe* o que lo abyecto sea nuestra principal experiencia expresiva, ni siquiera de que el colapso se haya producido al intentar dar respuesta a la pregunta sobre las condiciones que hacen que una pintura sea vista como tal, algo señalado acertadamente por Douglas Crimp¹. El problema que articula Morris es el

1 Cfr. Douglas Crimp: "The End of Painting" en *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995, pp. 84-105.



de la *aplicación* de la pintura, esto es, la decisión sobre la *posición efectiva* que le corresponde. La posición crítico-política o el sociologismo no son las únicas vías de salida de un laberinto en el que se han neutralizado muchos afectos e indudablemente muchas provocaciones han sido retorizadas o legitimadas desde la pose irónica². En la sociedad del *espectáculo*, en la que según Guy Debord se instauro el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y el perpetuo presente, la pintura no pasaría de ser una actividad “vergonzante”, un entretenimiento de baja intensidad, una forma de la complicidad cultural que la inercia o, mejor, la rutina ha permitido que no desaparezca; en cualquier caso, la atención que se presta a esas superficies manchadas de colores o, en algunos casos, arañada como un muro es mínima, los escándalos que allí se sembraron se han transformado en “criaderos de polvo”, eso sí tratados con toda la higiene museográfica que requiere el último siglo de la *glaciación*.

2 “[...] también la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo” (Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).



Zizek ha señalado que entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas, y la inundación de imágenes pseudoconcretas. Si podemos entender la abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular *despictorialización*³, también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra en núcleo duro de lo *moderno*. Hay, no cabe duda, una fractura considerable entre el modernismo épico (ejemplificado en el caso de la pintura por el expresionismo abstracto americano) y el gestualismo existencial nihilista (en

3 “A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se desprecupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo” (Arthur C. Danto: “Abstracción” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).







el que podrían situarse algunos momentos del informalismo europeo) y las nuevas formas de la abstracción surgidas tras la desmaterialización conceptual, la datidad fenomenológica del minimal y, por supuesto, la crisis de los Grandes Relatos acontecida en el seno de la *condición postmoderna*. Ya no podemos “legitimar” la práctica de la pintura desde el *drip* de Pollock como una manifestación de la energía que *debe* ser controlada⁴. Detrás del cuadro *no hay nada más* y, por supuesto, no hay un modelo de la visión que sea algo así como la *Naturaleza*⁵. Tenemos que tomar en cuenta, como hace Gordillo, la situación *precaria* de la pintura. De nada sirve hacer como si nada hubiera pasado⁶. Sabemos que una de las mutaciones decisivas de la práctica contemporánea de la pintura ha sido la ofensiva contra el canon modernista, sostenido titánicamente por Clement Greenberg, de la pureza y autonomía⁷. La abstracción ha sido *redefinida*⁸, lejos, por supuesto, de los planteamientos líricos, del ornamentalismo autocomplaciente o de un manierismo neogeométrico. Cuando Arthur C. Danto comenta la obra de Luis Gordillo recurre, sorprendentemente, a la imagería

4 “Los *drips* son en general un tipo de incontinencia, una señal de control traicionado por los caprichos del fluido [...]. Los *drips* afirmaban que la pintura tiene una vida expresiva por sí misma, que no es una pasta pasiva que se desplaza a donde quiere el artista, sino que posee una energía fluida sobre la cual el pintor se esfuerza en ejercer su control” (Arthur C. Danto: “Pollock y el *drip*” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 391). Una aproximación a la “expansión teórica” de la pintura se podría plantear releendo el texto de 1958 de Allan Kaprow sobre “El legado de Jackson Pollock” (incluido en *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2016, pp. 41-52) y dos ensayos de Rosalind Krauss dedicados a Pollock: “Una lectura abstracta de Jackson Pollock” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 237-258) y la parte seis del libro *El inconsciente óptico* (Ed. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 257-326).

5 “En sus lienzos [de Pollock], lo visible no es llamativamente grande ni abierto pero denota que, voluntariamente, algo ha sido abandonado. El drama estriba en que algo de lo que una vez estuvo *ante* el lienzo, donde el pintor propalaba su condición de naturaleza, queda reducido a nada. Una equivalencia visual del silencio más absoluto. [...] Con toda su brillantez pintó tratando de demostrar que detrás del lienzo no había nada más. Ese impulso terrible y rebelde, nacido de un individualismo frenético, constituyó su aportación al suicidio del arte” (John Berger: “Una manera de compartir” en *Siempre bienvenidos*, Ed. Huerfano & Fierro, Madrid, 2004, pp. 148-149).

6 “A pesar de que la pintura murió, parece ser que varias veces, siguen apareciendo cuadros y pintores. Esta situación me recuerda a ese momento de los dibujos animados en que el personaje que va corriendo hacia unos altos acantilados al borde del mar, lo que sigue haciendo a pesar de que ha abandonado ya la tierra firme, moviendo las piernas pero sin caerse, normalmente si el personaje mira hacia abajo y comprueba cuál es su situación se precipita en el vacío. El problema en los pintores es si queremos mirar o no hacia abajo, o si levitamos, hinchados, según dicen, de autismo” (Luis Gordillo: “Equilibrios” en *ExitExpress*, nº 6, Madrid, Octubre del 2004, p. 8).

7 Clemente Greenberg argumentaba, en su ensayo “Toward a Newer Laocoon” (*Partisan Review*, 1940), que es en virtud de su medio que “cada arte es único y estrictamente él mismo”. Cfr. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, pp. 79-95.

8 La exposición *Nuevas abstracciones*, comisariada por Enrique Juncosa en 1996 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) es, en todos los sentidos, crucial. La revista *Tema Celeste* dedicó el número doble 32-33 (otoño de 1991) y el 34 (enero-marzo de 1992) al tema “New Forms of Abstraction” con textos, entre otros, de Arthur C. Danto, Demetrio Paparoni, Leo Steinberg, Donald Kuspit, Robert C. Morgan, Rene Ricard, Olivier Revault d’Allonnes o Peter Halley.













produce un significativo aligeramiento o dispersión y aceleración de las condiciones de existencia, apenas tiene la posibilidad de hacerse con una *imagen unitaria*. La “organización total” de la técnica hace mundo por medio de un *vaciamiento* y, al mismo tiempo, supone una paradójica plenificación. La técnica es, en todos los sentidos, un acaecer del desocultamiento que es lo Mismo que la arquitectura de la verdad. Sin ningún género de dudas, Ciria está, en sus proyectos *pictórico-instalativos*, deconstruyendo el “dispositivo” moderno, poniendo en cuestión la ortodoxia de la técnica moderna de la pintura y, sobre todo, sedimentando una mirada transgresora. En su enorme e intempestivo libro *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos* (2017) es revelador la presencia constante de ojos, como si fuera un coleccionista de miradas exorbitadas o acaso estuviera tratando de protegerse del “mal de ojo”.



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”¹⁶. 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”¹⁷. La retícula es, aunque no suela 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.

¹⁶ Rosalind E. Krauss: “Reticulas” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 36.

¹⁷ 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.







Sabemos que hay una concepción de la abstracción como grado cero o visión del fin¹⁸; el cero sería como una clavija sintáctica, un marcador del cruzarse de la designación y la significación o, en otros términos, un lugar en el que plenitud y ausencia están mezclados, como la soledad melancólica y la experiencia de la intensidad contemplativa. Ese vacío, cercado plásticamente y meditativamente por el escultor, es una potencialidad o, mejor, la posibilidad de la *presencia*. Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: “el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre”¹⁹. En distintos artistas abstractos aparece la idea de que es preciso llegar a la energía primera de la que surgen las formas, *la ausencia como una clase de narración*²⁰, recordando el sentimiento místico del vacío (tan importante en el pensamiento y las religiones orientales), en el que se hace positiva la experiencia de la soledad: momentos en los que se puede percibir el eco, la emergencia de la energía y las imágenes. Una obra de arte no puede ser meramente un espacio vacío, sino que está siempre lleno de ruido²¹, especialmente cuando aspira a conseguir una singular *exactitud*. Para Italo Calvino, la *exactitud* quiere decir sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas,



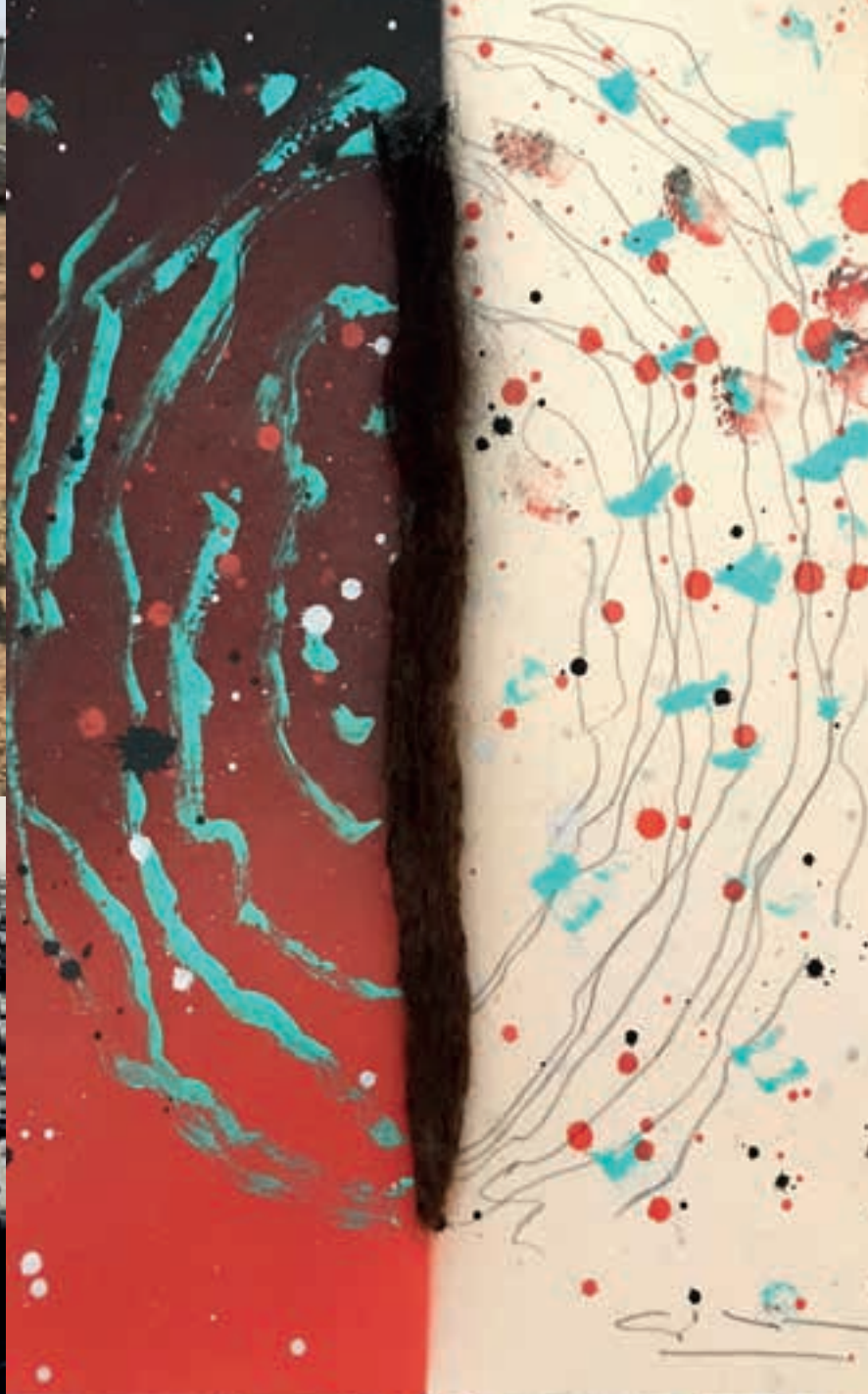
18 “Toda la empresa del modernismo, especialmente de la pintura abstracta, que puede tomarse como su emblema, no podría haber funcionado sin un mito apocalíptico. [...] El puro comienzo, la liberación de la tradición, el “grado cero” que fue buscado desde la primera generación de pintores abstractos sólo podría funcionar como una profecía del fin” (Yves-Alain Bois: “Painting the Task of Mourning” en *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institut of Contemporary Art, Boston, 1996).

19 Martin Heidegger: “El arte y el espacio” incluido en *Husserl, Heidegger y Chillida*, Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

20 “La doctrina de lo puramente óptico de Greenberg había dado de algún modo cabida a conceptos como el “rojo tensado” de Newman, en el que “lo que se ve” sería nada menos que lo sublime. Lo “puramente óptico” pasa a ser entonces un vehículo para toda clase de contenidos metafísicos aportados por el espectador, quien seguramente, sin embargo, sabría por suplementos verbales qué fue lo que el artista se propuso mediante un campo abstracto en particular. En ese contexto, decir “La pintura es exactamente lo que se ve” es meramente apuntar a un vacío que es preciso llenar. Pero lo que esta declaración comunica con fuerza es la renuncia del artista a llenarlo él mismo. De hecho, en y por sí mismo, la obra puede sugerir muchas cosas, poniendo en marcha una cadena de asociaciones que van mucho más allá de la mera percepción” (Thomas McEvilley: “Absence made visible: Robert Ryman” en *Artforum*, verano de 1992, p. 95).

21 “Pero el ruido primordial, el último recordatorio del Big Bang, es *constitutivo del espacio mismo*: no es un ruido “en” el espacio, sino un ruido que mantiene el espacio abierto como tal. Por lo tanto, si elimináramos este ruido, no obtendríamos el “espacio vacío” que era llenado por el ruido: el espacio mismo, el receptáculo para toda “criatura del mundo”, se desvanecería. Este ruido es, por lo tanto, en cierto sentido el mismísimo “sonido del silencio”” (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 205).





Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
3. *Med.* To cause a discharge from, purging.

flux (flŭks), *n.* [OF. fr. L. *fluxus*, from *fluere*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of blood). 1. *Med.* a A flowing or fluid discharge from the vessels or other part: esp., an excretory and morbid discharge: as, the flux of blood, or dysentery. The patient is discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & specialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, academic art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPEANISM"!

2. A flow, or a continuous moving on, passing, as of a flowing stream; a continuing succession of.
3. A stream; continuous flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the sea. Cf. FLUX.
5. State of being liquid through heat or fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY. It must be fully grasped by all people, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

incisivas y memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación. Podemos pensar que la exactitud se relaciona, aunque parezca paradójico, con la indeterminación, pero también con esa convicción, mística, de que “el buen dios está en los detalles”. Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivando hasta el delirio flaubertiano. Calvino indica que la exactitud es un juego de orden y desorden, una cristalización que puede estar determinada por lo que Piaget llama *orden del ruido*: “el universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediabilmente en un torbellino de entropía, pero en el interior de ese proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva”²². En buena medida, la exactitud sitúa la profundidad en la superficie, hace visible la estructura, convierte la piel de la obra en un espejo enfrentado consigo mismo.

Ciria no está, ni mucho menos, interesado en desplegar una pintura abstracta que sea *imposición* del *pure grounding*²³ 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*²⁴. Las escenografías-anómalas que ha planteado Ciria, tanto en la Neomudéjar cuanto en el Museo Vostell, dan cuenta de su imaginario *indómito*, de su pulso “fractalizante” que se desborda hacia lo excesivo. Recordemos que en



²² Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.

²³ “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: *De la ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 149).

²⁴ 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).

1967

Friday 9 June

● 1997年10月1日起，凡在境内销售货物或提供应税劳务的纳税人，均须向税务机关申报纳税。

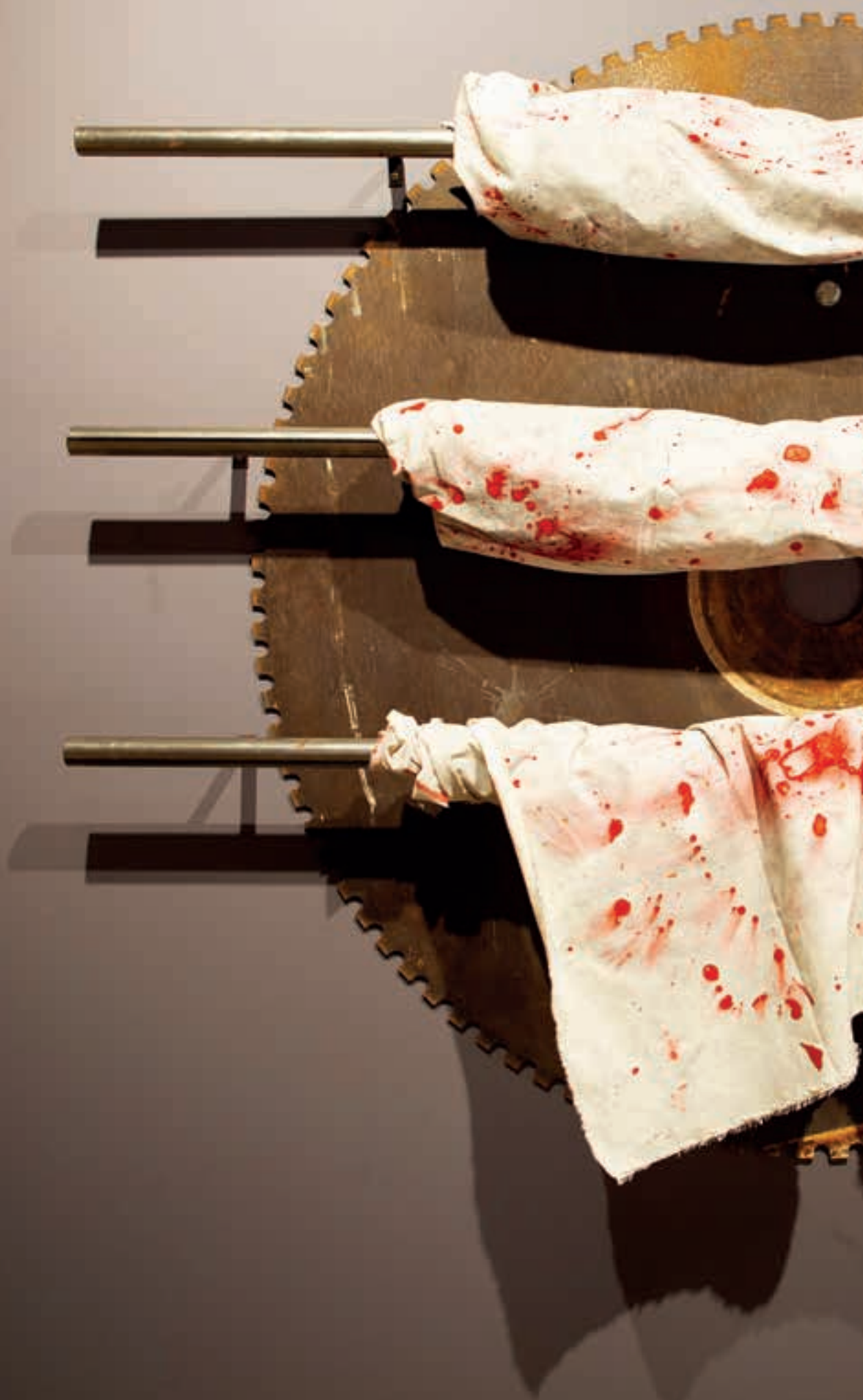
Handwritten text in red and green ink, likely a signature or date, partially obscured by a red mark.





FREE FLUXUS

STREET THEATER

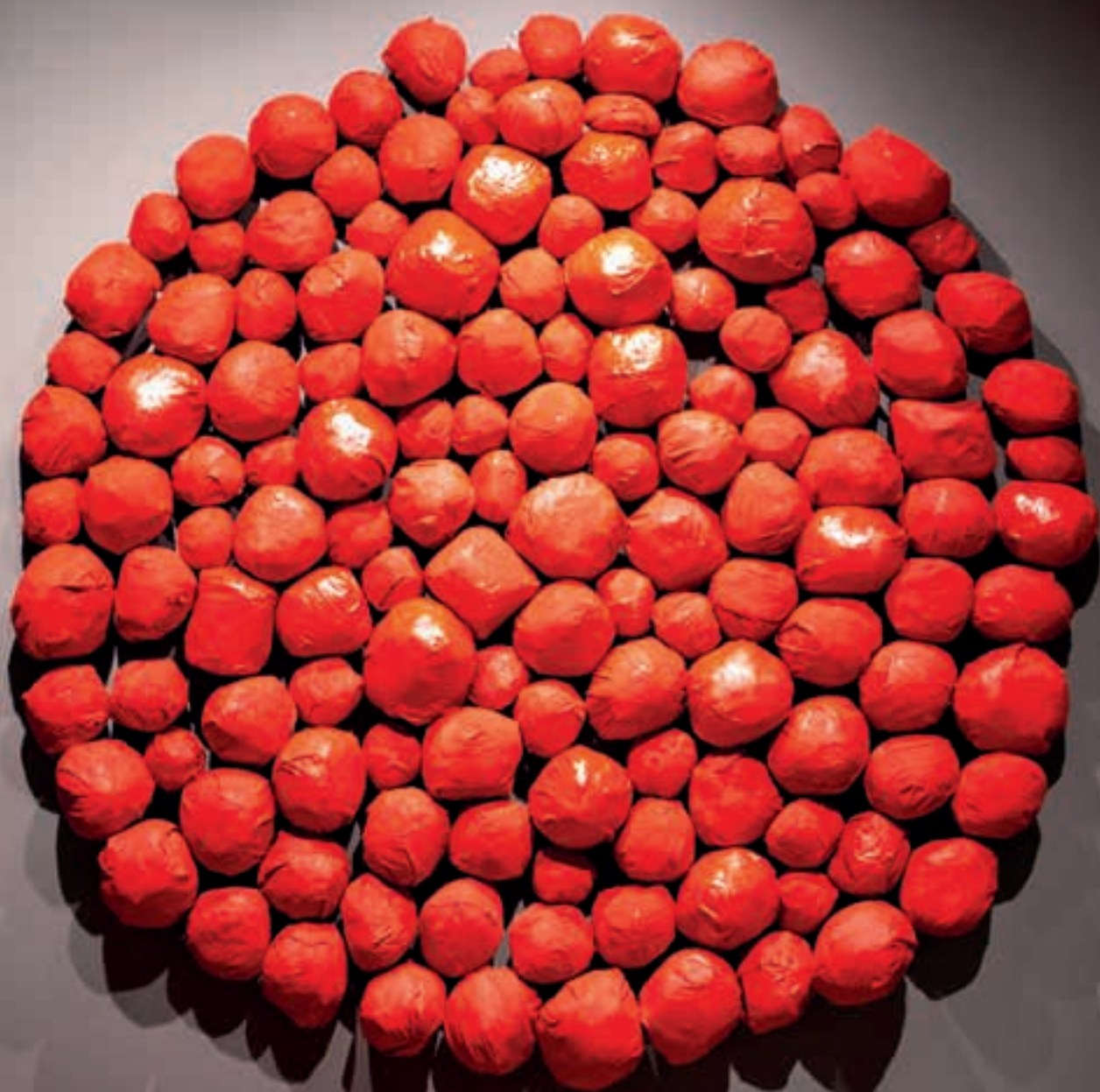






el año 1975 Benoît Mandelbrot acuñó el término fractal (del latín *fractus*, que describe una piedra rota en trozos irregulares) para designar geometrías de lo no regular, en las que todas las partes del objeto, por pequeñas que sean, tienen la misma estructura que el conjunto (entre las plantas, un ejemplo claro es la coliflor, en anatomía, el pulmón). Acaso el fractal vuelve a plantear matemáticamente la noción de infinito; aquel modelo post-euclidiano permitía el análisis de lo coriáceo, lo enmarañado, extraño, fino, granulado, rizado, tortuoso, sinuoso, ramificado, nociones que lanzan guiños de complicidad a los cuadros del artista obsesionado por una habitación sofocada, convertida en *espacio crítico*. La pintura contemporánea (fractalizada o expandida) *cae al precipicio* de una “falta de legitimación moderna” y tiene que intentar, a pesar de la saturación icónica, sobrevivir. Se trata de pensar cómo se sigue pintando cuando pasamos tanto tiempo navegando en el espacio virtual, esto es, cuando la ventana perspectiva de la pintura tradicional es sustituida por la “catarata” de ventanas abiertas en la pantalla del ordenador²⁵. En lo cibernético presenciamos un regreso a *pensée sauvage*, al pensamiento concreto y sensual. Acaso el tomar las cosas

25 “Nos encontramos –advierte Florian Rotzer en *Imágenes dentro de imágenes, o desde la imagen hasta el mundo virtual*– en el principio de una evolución en la que tradicionalmente identificamos como una imagen ya no representa una ventana, sino más bien una puerta que se abre a un espacio inmaterial de datos. Y como suele suceder con las puertas, por ellas podemos entrar a otras estancias anteriormente invisibles. O, por el contrario, podemos salir por ellas, salir del mundo artificial y entrar en una realidad que aparecerá entonces a una luz muy diferente”.













WAD

HAR

IS

OVER









en su *valor de interfaz* que involucra una actitud fenomenológica de confianza en los fenómenos²⁶. El retorno de la pintura o su mutación en la década de los noventa está marcado por una serie de *perversiones ideológicas*²⁷ en una fase que algunos han llamado poscrítica²⁸. Sin duda, algunas modalidades de la práctica de la pintura asumen su condición *híbrida*²⁹, desplegándose como *pintura expandida*³⁰. En tanto que híbrido (superación pictórica del borde moderno), está en tierra de nadie, sin localización en términos identitarios. Vale decir que no es un *lugar de la memoria*, sino, como en el caso de la estética de Ciria, más bien un no-lugar de los flujos³¹ que responde, como lo cibernético, a la *dé-spécification*. En último término lo que nos acoge es *la pintura como interfaz*³² o, en otros términos, como un cuerpo *panoptes*, astuto como Ulises, revestido de ojos

26 Turkle habla del surgimiento de la apariencia pura que no puede ser reducida a un simple efecto de sus causas corporales como algo fundamental en lo *real digitalizado*. Cfr. Sherry Turkle: *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, Ed. Simon and Schuster, Nueva York, 1995.

27 Cfr. Thomas McEvilley: *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, Cambridge University Press, 1993.

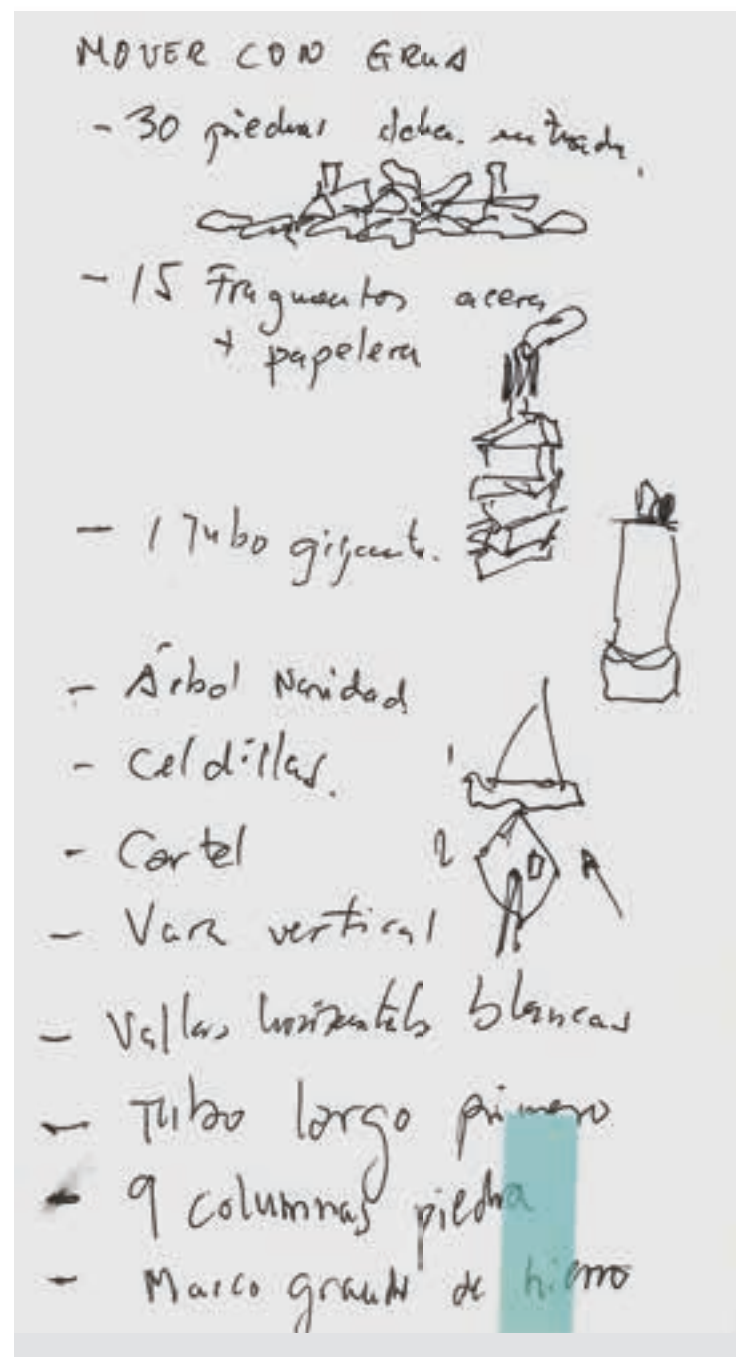
28 "La pintura, por tanto, desprovista del contorno que le permitía dibujarse contrastiva y jerárquicamente, pasa de un estado de "limitación" a otro de "i-limitación", en lo que supone de inauguración de una *fase poscrítica*, caracterizada por su condición distendida y expandida" (Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004, p. 95).

29 "Si la noción de híbrido designa aquello que es producto de dos –o más– entidades diferentes o incongruentes, entonces sería recomendable anotar que la singularidad asumida por el término "pintura" se muestra, inmediatamente, como comprometida y carente de validez. La fricción entre estos dos términos es tanto una cuestión de convención como de semántica. El híbrido, por supuesto, es un término abiertamente posmodernista: refiriéndome con ello –aunque resulte conflictivo– a que la pintura es algo que solemos todavía pensar como afín a los preceptos que engrosan las teorías del arte modernista. Mientras que la hibridación encuentra su lugar entre nociones tales como heterogeneidad, intertextualidad y contingencia, la pintura –podría argüir– exige ser pensada en términos de singularidad, especificidad y autonomía" (David Green: "Painting as Aporia" en J. Harris (ed.): *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*, Liverpool University Press, 2003, p. 81).

30 Dediqué un ensayo a la cuestión de la pintura expandida de Marcaccio en Fernando Castro Flórez: "Una nota sobre la pintura mutante" en *Fabian Marcaccio. Whit-jecT Spain*, Galería Salvador Díaz y Galería Joan Prats, Madrid y Barcelona, 1998, pp. 9-20. Es evidente que la noción de "pintura expandida" depende de la conocida teorización realizada por Rosalind Krauss en "La escultura en el campo expandido" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.

31 Cfr. Marc Augé: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Madrid, 1993, p. 83.

32 "[las interfaces] conectan el mundo real y el mundo virtual, borrando todas las fronteras, forzando a los dos mundos a conmutarse. Objeto, sujeto e imagen derivan, por tanto, los unos de los otros, se interpenetran, se hibridan [...]. El sujeto ya no se mantiene a distancia de la imagen, en el cara a cara dramático de la representación, sino que se sumerge, se desfocaliza, se translocaliza, se expande o se condensa, se proyecta en órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruzamientos, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y las mallas sin fronteras de las interredes. El sujeto interfacial es, en lo sucesivo, más *trayecto* que *sujeto*" (Edmond Couchot: *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, p. 229). Pedro A. Cruz y Miguel Ángel Hernández Navarro han desarrollado una interesante propuesta de la *pintura como interfaz* en: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2003, pp. 107-109.



ICH ERKLÄRE
DEIN FRIEDEN
ZUM
GRÖSSTEN
KUNSTWERK





Kaprow

Ono

Vostell

Brecht

Paik

Hendricks

Patterson

Maciunas

Vautier



que están alimentados por la curiosidad extrema. Andrés Isaac Santana ha señalado que Ciria es una suerte de “narrador de estados de la conciencia”³³. Sin duda, sus intervenciones en La Neomudéjar y en el Museo Vostell marcan un punto *magistral* en su expansión instalativa de la pintura.

Ciria tituló *Sin, sobre, tras (la pintura)* su descomunal proyecto en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres. Se trata de un imponente “homenaje” al gran pionero de Fluxus, pero también de una manifestación del *potencial expansivo de la pintura*. Afrontando de forma decidida lo que Harold Bloom llama *angustia de las influencias*, sin renunciar a sus pasiones ni a su singular forma de mirar y crear, Ciria *dialoga-y-okupa* los espacios de la colección permanente en el Lavadero de los Barruecos pero también interviene en el paisaje circundante, estableciendo una fascinante conexión plástica entre el pueblo y el museo. Desde el coche destartado que ha colgado de un muro en las afueras de Malpartida de Cáceres hasta los más recónditos espacios del Museo Vostell, vamos encontrando toda clase de piezas: instalaciones, cuadros de gran formato, objetos e incluso vídeos, rastros de performances y huellas inquietantes de la pasión pictórica. Una fascinante demostración de que las “fronteras disciplinares” de la historia del arte y la crítica saltan por los aires cuando la energía y el talento creativo imponen su *lúdica ley*.

El Museo Vostell de Malpartida de Cáceres mantiene viva la memoria de este artista alemán que se convirtió en extremeño por obra y gracia, en primera instancia, de la fascinación por Zurbarán que le llevó a vivir en Guadalupe en 1958. A mediados de los años cincuenta había visto en París la película *Tierra sin Pan* de Buñuel que documentaba la pobreza de Las Hurdes y, en su mente, se estableció una conexión con los cuerpos famélicos de los supervivientes de los campos de concentración nazis. Justamente hace seis décadas, Vostell realizó en los Salones de Educación y Descanso de Cáceres su primera exposición individual con cuadros muy coloridos en los que sedimentaba su lectura de los símbolos de transformación de Jung, aludiendo a la “conjunctio psíquica” por medio de la imagen del beso. La exposición del dadaísmo que ese mismo año se montó en Düsseldorf, impulsó a Wolf Vostell a emplear, a la manera de Schwitters, elementos escatológicos para componer su serie sobre las Hurdes, encontrando un cauce fructífero para desarrollar el principio “Dé-coll/age” que estableciera en 1954: el avión que cae cuando acaba de despegar, es una materialización de las ambivalencias del siglo XX.

El dé-coll/age es, inicialmente, un encuentro azaroso, por medio del acto de arrancar carteles en la calle, de “partituras” para los participantes en las acciones, en ese “teatro” que, como entendiera Vostell, está literalmente en la calle. Este artista visceral y, al mismo tiempo, intensamente reflexivo señaló que el “happening” es vida expresada en el límite, a través de la participación y muy especialmente con la responsabilidad en la dirección de los mismos colaboradores³⁴. A comienzos de los sesenta, se encuentra con Maciunas y colabora en la articulación de Fluxus que inicialmente promovía una nueva música que surgía de los objetos, los ruidos y el cuerpo humano. La acción que realizó Vostell en el festival Fluxus de Wiesbaden es “Kleenex” (1962) en la que lanzaba cien bombillas contra un gran cristal detrás del que estaba sentado el público que podía ver como estallaban. Vostell mostraba sus

33 “Se dice de él [de José Manuel Ciria], en efecto, que es un pintor abstracto. Y lo es, sin duda. Pero es, más allá de esa definición tan rancia como convaleciente, un auténtico *narrador* de estados de la conciencia, un *espía* de la realidad circundante, un *hacedor* de historias que, a su vez, se inspiran en otras. La pintura de Ciria, en este caso, me gustaría decir –por cautela–, la obra de Ciria, se ejecuta desde un *paradigma de horizontalidad* que tiende al *barroco sistemático* en la articulación y uso de todo aquello que le sirve a ella, en lugar de esa otra apuesta contemporánea que amenaza con convertir el cuerpo de las obras en ámbitos estéticos desprovistos de toda intención, de toda saturación, de toda narrativa” (Andrés Isaac Santana: “Bohemian Rhapsody (o la emancipación barroca)” en *Bohemian Rhapsody*, Ed. Le Projet, Madrid, 2019, p. 36).

34 Vostell señalaba que “toda forma de vida es una forma artística”. D. Hacker entrevistó a W. Vostell el 22 de agosto de 1973 (una conversación que fue reproducida en hojas ciclostiladas en el ciclo de *Nuevos Comportamientos Artísticos* desarrollado en el Instituto Alemán de Madrid en 1974). Hacker le pregunta qué justifica en la actualidad la existencia del artista y Vostell responde que “precisamente el trabajar en un modelo de vida, es decir, el presentar a otros hombres nuevas formas, nuevas formas de vida, que uno ha de conseguir a través de los conocimientos, de la ocupación con el arte, es la legitimación para una creación artística futura y, sobre todo, para una existencia artística. Crear algo, producir algo, causar algo, que todavía no existe y que de ese modo, a través de su existencia, adquiere un carácter modélico” (W. Vostell: “Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)” reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, pp. 396-397).





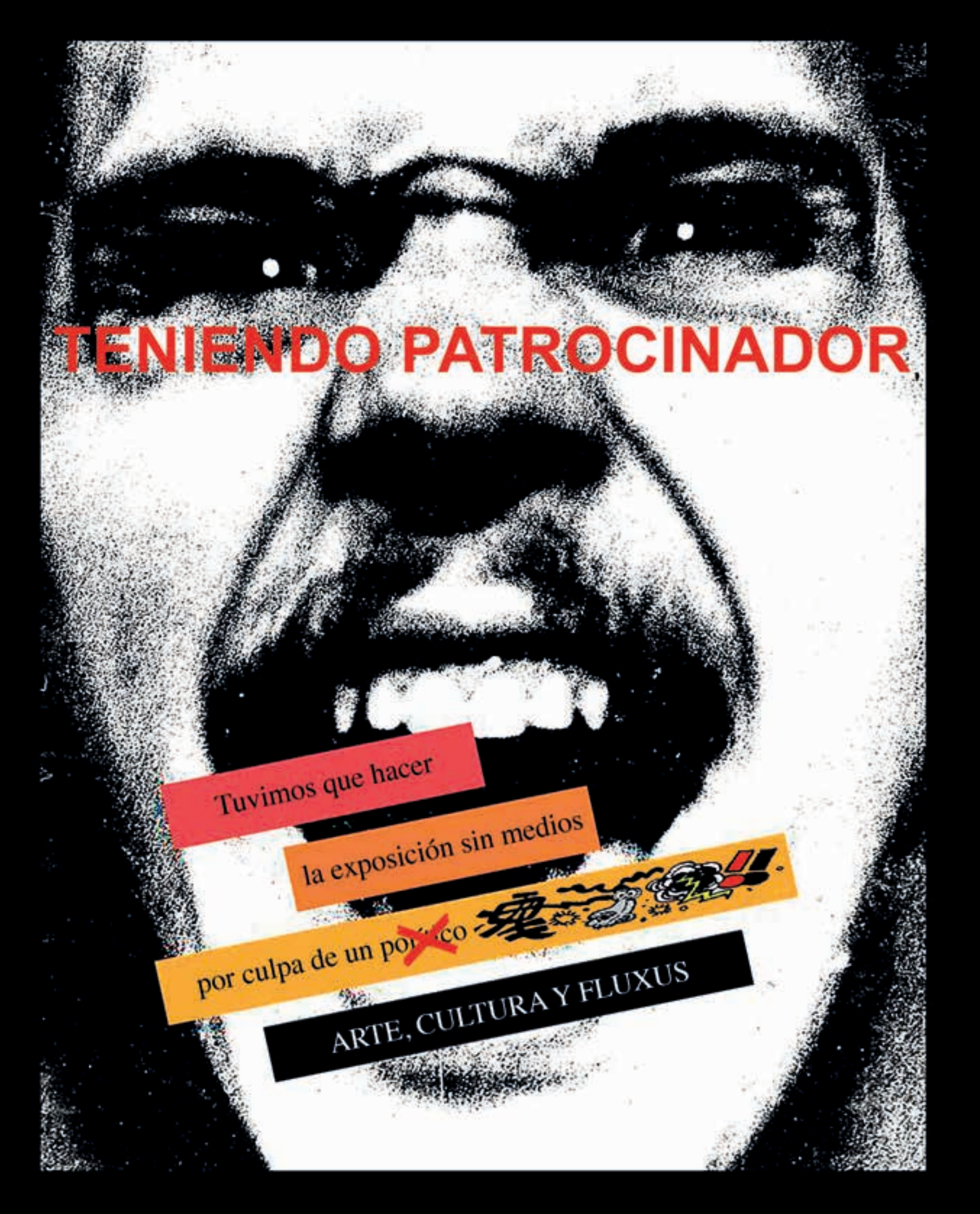


distancias tanto con los rituales sangrientos de los accionistas vieneses cuanto con los happenings que Kaprow hacía, en los Estados Unidos, dentro de galerías de arte, para él lo decisivo está en utilizar autopistas, aviones, teléfonos, teletipos, el paisaje de los “media”, tomando también elementos de la psicología de los arquetipos jungianos y de la sociología crítica. Tenía claro que el happening procedía del procedimiento pictórico de Jackson Pollock³⁵, pero también sostenía que en vez de utilizar solamente tubos de colores hay que ensamblar los restos obsoletos de la sociedad de consumo³⁶.

Wolf Vostell consideraba que escuchar dos reactores funcionando durante un vuelo de cuatro horas es socio-estéticamente más hermoso e interesante que estar sentado todo ese tiempo durante una ópera de Wagner sin levantarse. Frente a la euforia futurista en la belleza de un automóvil a toda velocidad, Vostell “momificó” ese “objeto civilizatorio”, hormigonó el coche que ya no podía transportarnos más que metafóricamente hacia la catástrofe. Vostell declaró en 1958 que los televisores son el mejor ejemplo de esculturas móviles. En “Sun in Your Head” (1962) lo que hizo fue grabar un televisor en el que distorsionaba lo que se estaba reproduciendo por medio de un imán, generando un “dé-coll/age” que producía un evidente “malestar óptico”. Un año después enterró en Nueva York un televisor, un acto ritual que cincuenta años después se amplifica cuando contemplamos bastantes monitores antiguos que ahora solamente transmiten “nieve”, obsoletos y acaso más inquietantes de lo que fueron cuando difundían imágenes banales. Vostell advirtió que quería contribuir a la humanización y cualificación de la vida en su época “a través de la conversión de hechos y comportamientos aparentemente insignificantes en sucesos dignos de admirar. Mi contribución puede convertirse en un modelo de acción para la vida cotidiana a partir de lo que puede ser reflexionado puramente. El arte puede ser moral”. A través de la destrucción, casi de forma catártica, quería demostrar que la paz es la obra de arte más importante para la humanidad.

35 Recordemos la importancia que tiene la lectura que Kaprow hace, en 1958, de Pollock en el texto ya mencionado anteriormente de “El legado de Jackson Pollock”, recogido en *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2016, pp. 41-52.

36 En el “Manifiesto sobre el happening” de 1966 (firmado, entre otros, por Vostell, Beuys, Ben Vautier, Jean-Jacques Lebel o Bazon Brock) se afirma que el primer objetivo es “transmutar en poesía los lenguajes que la sociedad de explotación ha reducido al comercio y al absurdo” (AA.VV. “Manifiesto sobre el happening” reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 391).



TENIENDO PATROCINADOR

Tuvimos que hacer

la exposición sin medios

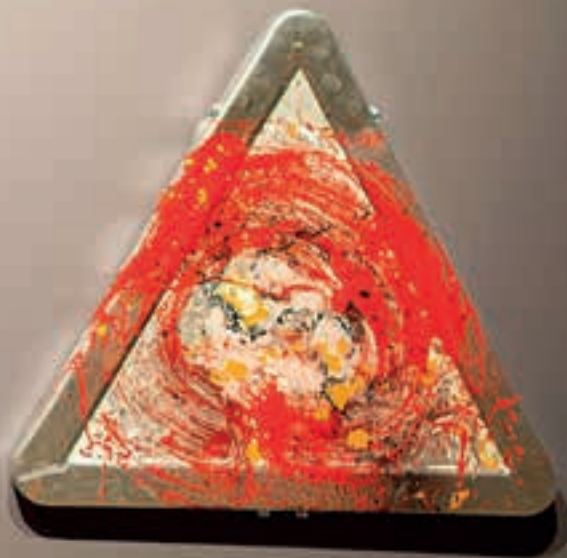
por culpa de un político



ARTE, CULTURA Y FLUXUS







No se trata, a la manera beuysiana, de que cada hombre es un artista sino, más bien, de que cada persona puede ser una obra de arte. Vostell puso de relieve los escombros de la sociedad para someter a crítica la vida alienada; el arte no sería nada si el hombre no pudiera expresar su grito esencial en relación con el misterio de la vida. En una conversación con Michel H. Lépicouché, confesó Vostell que el suceso traumático que impulsa su obra aconteció en los últimos momentos de la segunda guerra mundial, cuándo estaba refugiado con su madre en un bosque en Checoslovaquia: un avión se estrelló y todos acudieron a contemplar la catástrofe y lo que se quedó adherido a su mirada fue el cráneo del piloto que estaba enganchado en las ramas de un árbol. A este artista que le interesaba saber qué ruido hace una frase, un pensamiento en la cabeza, también citaba la canción “gracias a la vida que me ha dado tanto” y, sin embargo, en su imaginario la muerte se entrelazaba con el erotismo. La auténtica obra de arte es el cerebro humano, aunque estemos suspendidos en la catástrofe aparentemente irremediable y la “vida encontrada” sea abismalmente dramática. Vostell materializó críticamente el desastre histórico. Ciria afronta también *la catástrofe en la que vivimos* tratando de encontrar en la experiencia artística una fisura, aunque sea de (mínima) esperanza. Ni mucho menos quiere “academizar” el neo-dadaísmo, al contrario, lo que está es rescatando el *espíritu indómito* de Fluxus, la actitud humorística que no elude la tragedia vital. En el imponente libro *Ciria. Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos*, encontramos una página en la que se rinde explícito homenaje a Fluxus. Confrontado con un montón de ojos que son párpados se dispone a “New New Manifesto” que remite al de Maciunas con fragmentos de definiciones del diccionario e imágenes como la del joker o la de un extraño automóvil “tuneado” para suministrar *hot dogs*.

En las obras de Ciria aparece una idea, aunque sea de forma difusa, de conexión entre una multiplicidad, un

juego de intensidades³⁷ en el que la pintura es, tal y como quisiera Frank Stella, un “espacio de funcionamiento”³⁸. El cuadro, con su drástica enunciación, es una *laminilla* en esa mítica sustancia vital, presubjetiva y no-muerta (la libido como un órgano) de la que habla Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. El exceso excremental³⁹ es constitutivo de la esencia, ese barroco desbordante revela, de distintas maneras, una corporalidad que produce pasmo. Si por un lado hay un éxtasis de la visión también sabemos que, por ejemplo, en el hiperrealismo cibernético, encontramos una suerte de *punto ciego*⁴⁰. Aquel tesoro aún no encontrado, lujo (agalma) es lo Real, algo que se resiste a toda sublimación. *La pintura enmascara el espacio*. “Y qué es –pregunta Slavoj Žižek– el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer*, “establecer” en la pintura esta dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte”⁴¹. La “pintura expandida” de José Manuel Ciria como *site specific painting* nos “localiza” en el tiempo desquiciado. Aquel regreso a lo real propuesto por las *instalaciones*⁴² es asumido por la pintura, entendida por

37 “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).

38 “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).

39 En una de las provocadoras páginas de su tomo de *Ideas, apropiaciones, fuentes, etc.*, Ciria coloca un texto que nos interpela: “Aquí la única mierda eres tú”. La mirada se re-encuentra en lo *escatológico*, esto es, en un crudo “estadio del espejo”.

40 “Esta “pérdida de realidad” ocurre no sólo con la Realidad Virtual generada por la computadora, sino, en una forma más elemental, ya desde el creciente “hiperrealismo” de las imágenes con las que nos bombardean los medios –cada vez más percibimos sólo color y contorno, ya no volumen y profundidad: “Sin límite visual no puede haber, o casi no puede haber, imágenes mentales; sin una cierta ceguera, una apariencia sostenible” (Paul Virilio). O, como lo expresó Lacan, sin un punto ciego en el campo visual, sin este elusivo punto desde el cual el objeto devuelve la mirada, ya no “vemos nada”, es decir, el campo visual es reducido a una superficie plana, y la “realidad” misma es percibida como una alucinación visual” (Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 152).

41 Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33.

42 “La instalación [...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes...) para convertirlas en su materia prima. Dicho de otra manera, se sitúa en el lugar opuesto no sólo a cualquier operación de ficción, sino también a cualquier operación de desciframiento, de elucidación del misterio: es más bien una especie de regreso a lo real (penoso y difícil regreso si nos fijamos en los artificios y en las complejidades de nuestro entorno actual, esta mezcla de ciberespacio y de estereotipos, de palabras obligadas y de fórmulas convenidas)” (Marc Augé: “Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?” en *Ficciones de fin de siglo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 126).



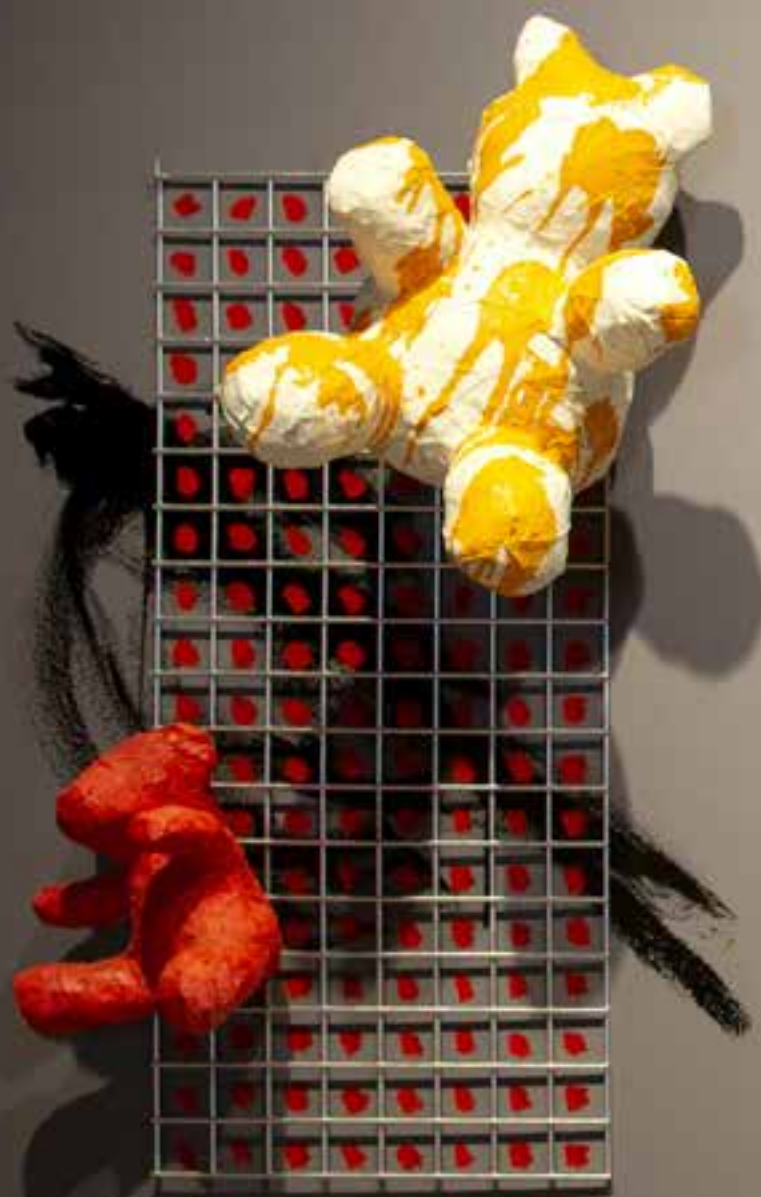






STICK A FINGER
UP YOUR ASS IS
FLUXUS. STIC-
KING A DICK UP

YOUR ASS IS PO-
LITICS. IF I HAVE
TO CHOOSE I
PREFER FLUXUS







algunos como un *generic art*⁴³; sería importante saber si, en ese lugar reticulado y vorticial, se puede conseguir, a pesar de todo, una *distancia* y, así, devolverle la fuerza y la mirada y la audacia al deseo a través del sentido de lo real.

Tanto en la exposición *El lecho de Procusto* de La Neomudéjar cuanto en el imponente proyecto en el Museo Vostell, Ciria despliega una singular “violencia simbólica”, componiendo una suerte de *gran escenografía del disparate*⁴⁴. En todas sus piezas queda sedimentada la *violencia performativa*⁴⁵ pero también alude a violencias reales como en el performance *La aparición de las Nereidas* en el que da cuenta del maltrato a las mujeres. La *condición inquietante* de las obras de Ciria nos interpela, sin caer en lo panfletario, manteniendo en todo momento un efecto de extrañamiento, a la manera de la *ostranenie* tematizada por Viktor Shklovski.

Encuentro en ciertas modalidades de la pintura contemporánea, de la *abstracción redefinida*⁴⁶ a la *pintura expandida*, una asunción lúcida y lúdica del sujeto *dividido*, esto es, la evidencia que la “unificación del yo” está en falta. En términos más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada*, entre la característica de la identificación y el vacío. “*Descentramiento* designa así primero la ambigüedad, a oscilación entre identificación simbólica e imaginaria –la

43 Cfr. Barry Schwabsky: “Painting in the Interrogative Mode” en AA.VV.: *New Perspectives in Painting*, Phaidon Press, Nueva York, 2003, p. 5.

44 “La obstinación, la paranoia, el miedo y el rechazo están, a modo de índice discursivo, en el cuerpo de cada una de las obras que conforman esta gran escenografía del disparate” (Andrés Isaac Santana: “Bohemian Rhapsody (o la emancipación barroca)” en *Bohemian Rhapsody*, Ed. Le Projet, Madrid, 2019, p. 37).

45 “Llegados a este punto, quizá sea conveniente recordar el ensayo de Walter Benjamin de 1919-1920 “Categorías de la Estética”, en el que, como ha argumentado Judith Butler, distingue entre la seductora “apariencia” viva o signo mítico y la “marca” mágica. Como apunta Butler, “en tanto que una obra de arte está viva, deviene apariencia, pero, como apariencia, pierde su estatus de obra de arte para Benjamin. La tarea de la obra de arte, por lo menos en este punto de carrera de Benjamin, es precisamente abrirse camino en la apariencia o, desde luego, petrificar o congelar la vida: Sólo a través de cierta violencia contra la vida se constituye la obra de arte, así que es sólo a través de cierta violencia que quizá somos capaces de ver su principio organizador y, con ello, lo que es verdadero en la obra de arte” (Butler: “Beyond Seduction and Morality. Benjamin’s Early Aesthetics” en Diarmud Costello y Dominic Willsdon (eds.), *The Life and Death of Images*, Londres, Tate Publishing, 2008, pp. 63-81). Yo reformularía esto de la siguiente manera: en tanto que una imagen incorpora las características de una forma de vida, se hace necesario preguntarse qué tipo de vida manifiesta” (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 87).

46 Con su particular humor corrosivo, Ciria da cuenta, en su “tocho” de ideas, fosfenos y otras “ocurrencias pictóricas”, de las “imponentes” aproximaciones teóricas a la pintura: “ABSTRACCIÓN IMPURA (Arthur C. Danto) CONTAMINADA (Rosalind E. Krauss) REDEFINIDA (Demetrio Paparoni) HASTA LOS HUEVOS (J.M. Ciria)”.



indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo “real” o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser “más real” que lo que oculta, que el “rostro verdadero” tras ella”⁴⁷. El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad) es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. Incluso *localizada*, la pintura está *desquiciada*. “*The time is out of joint*. El mundo va mal. Está desgastado pero su desgaste ya no cuenta. Vejez o juventud –ya no se cuenta con él. El mundo tiene más edad que una edad. La medida de su medida nos falta. [...] Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a media que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto). Ya que se trata del discurso de un pintor, como si hablara de un espectáculo o ante una pintura: “*How goes the world? –It wears, sir, as it grows*”⁴⁸. En este *(des)tiempo* la pintura que hemos llamado híbrido o interfaz es, aunque suene banal, un *objeto no identificado*. En definitiva, podemos pensar en la pintura como *aquello que no necesitamos*, una completa inutilidad⁴⁹ que, sin embargo, *ofrece sitios*. Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el

47 Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 161.

48 Jacques Derrida: “Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)” en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

49 Lyotard señalaba que la imposibilidad de la pintura surge de la mayor necesidad de que el mundo industrial y postindustrial tecno-científico, ha tenido de la fotografía, “al igual que este mundo necesita más al periodismo que a la literatura” (Jean-Francois Lyotard: “Presenting the unrepresentable: the sublime” en *Artforum*, Nueva York, abril de 1982, p. 67).



mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante⁵⁰. El pintor apenas *dispone de tiempo* en esa frontera: con su red atrapa la incertidumbre. 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 humor⁵¹.

La pintura es una disciplina sin lugar⁵² pero, paradójicamente, localizada; se *expande* en un sitio que es tanto búnker cuanto cripta⁵³ en el que podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o, para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*⁵⁴. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwerfung*: rechazo, denegación) y exclusión

50 “¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Se trata de una misma pregunta que sólo exige una respuesta sobre el ahí? Solo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, *morula, blástula, gastrulla*, gérmenes vagos y precisos de hombrucillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarga, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan” (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

51 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).

52 “En la actualidad, *la pintura es una disciplina sin lugar*, un “trayecto” sin dirección y sin ningún tipo de “subrayado ontológico” que le permitiera contrastarse con el “fondo de polución” integrado por el resto de los medios. Su conmutación en la interfaz hace que, al igual que sucede con otros lenguajes condenados al desarraigo, la totalidad de sus especificidades se hayan disuelto en un gran e inestable ámbito: el de la imagen” (Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2003, p. 110).

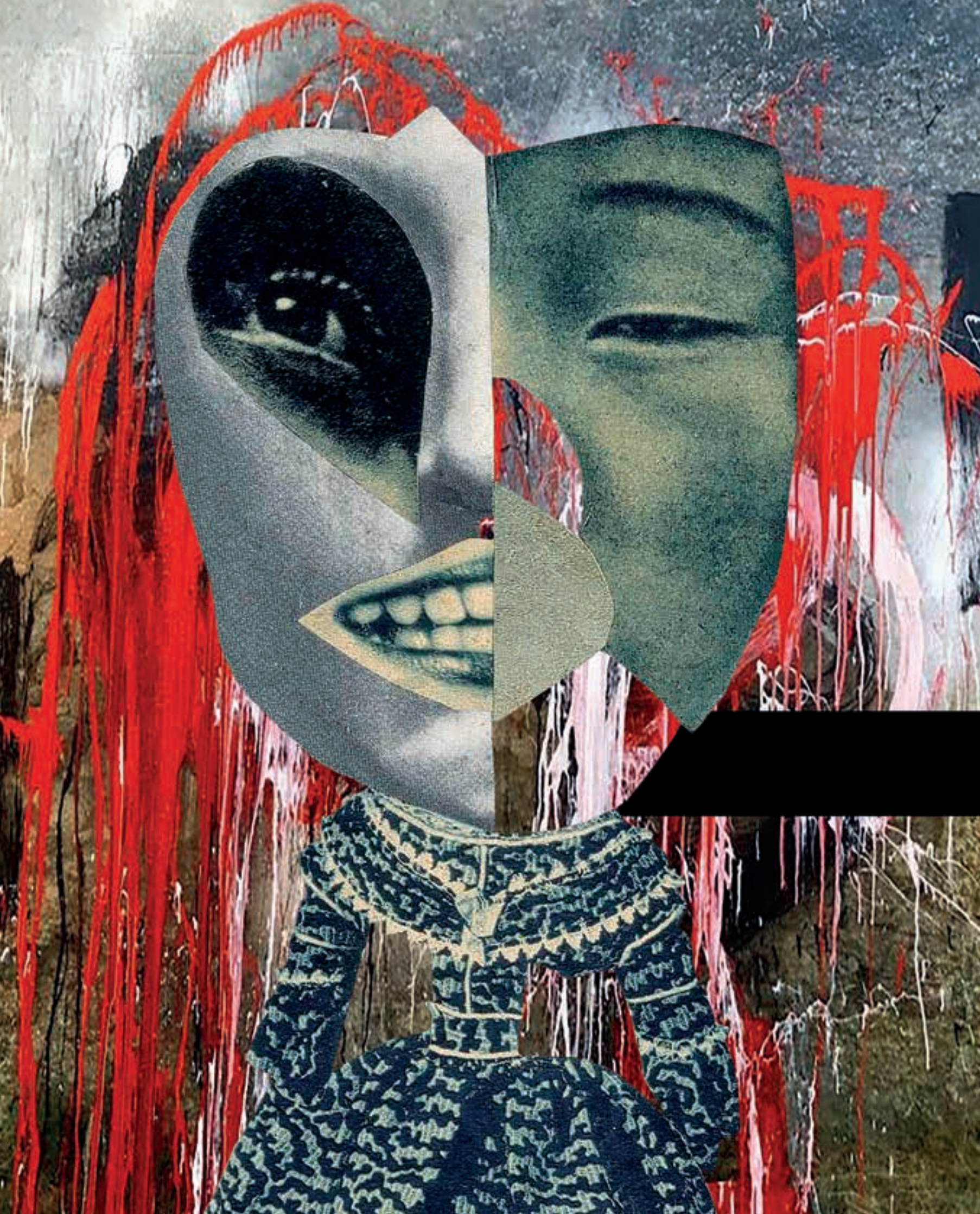
53 “El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno: la cripta es, por tanto, “un lugar *comprimido* en otro pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un *enclave*”: ese es el ejemplo de una “exclusión intestina” o “inclusión clandestina”” (Mario Perniola: *L’arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. 100).

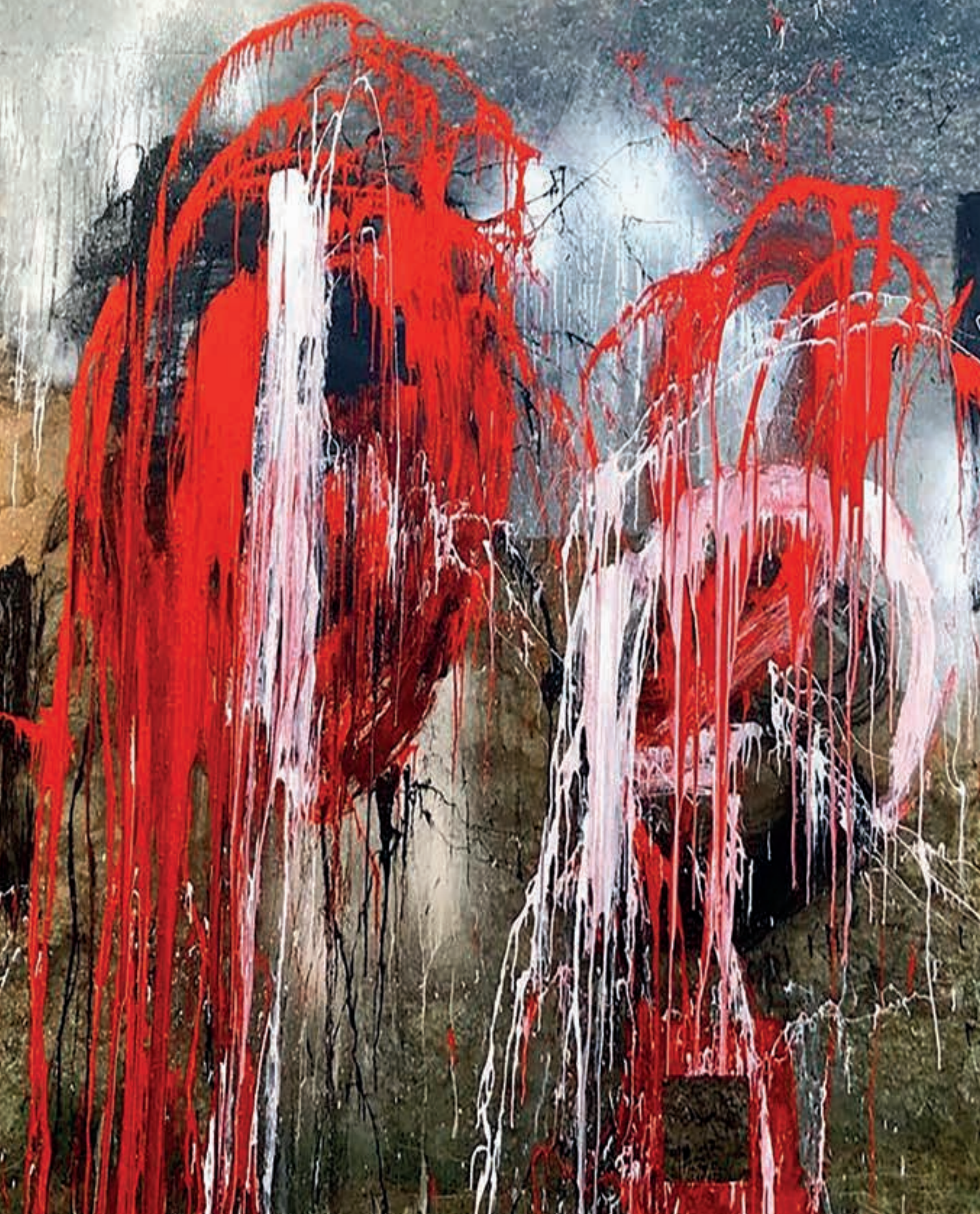
54 “La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o “deconstruccionistas” del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizadaseudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero “fin de la historia”, la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual” (Slavoj Žizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).













o *locked-in syndrom*⁵⁵. No disponemos de más tiempo para decir que *la pintura es una aporía*, algo semejante a un *paquete japonés invertido*: envuelve el vacío o, mejor, muestra lo que ha sido vaciado⁵⁶.

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”⁵⁷, pero sobre todo su vocación es la de persistir en una pintura que resurge incluso de su *extenuación*, marcada por el luto, afectado por la muerte de su padre. En las cabezas y rostros frontales de los cuadros de Ciria encuentro una especie de *apóstrofe inquietante*, un gesto que, literalmente, “da la cara”. El reciclaje-bricolage de la pintura-expandida de este artista nos invita a mirar la realidad *de otras formas*.

Las intervenciones de Ciria en La Neomudéjar y el Museo Vostell presentan ejemplarmente la intensa cualidad de la pintura *como evento*. Debemos entender el acontecimiento en el sentido de Badiou, esto es, el momento en el que uno debe decidir sobre “lo indecible” pero también conviene recordar, retomando consideraciones de Lebel de mediados de los años sesenta, que el *happening* era, en buena medida, un modo de *profundizar la experiencia misma*

55 “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

56 Roland Barthes habló de esa desproporción, en el paquete japonés, entre la futilidad de la cosa y el lujo del envoltorio: “el placer, campo del significante, ha sido aprehendido; el paquete no está vacío, sino vaciado: encontrar el objeto que está en el paquete o el significado que está en el signo es echarlo por tierra: lo que los japoneses transportan, con una energía de hormiga, son, en suma, signos vacíos” (Roland Barthes: *El imperio de los signos*, Ed. Mondadori, Madrid, 1991, p. 67). Se podría hablar de un paradójico vaciamiento que ofrece “nuevos sitios” para la pintura. Acaso tenemos que terminar sugiriendo que en el arte es siempre tan importante la atención cuanto la distracción. Jonathan Crary ha recordado que la palabra alemana *Zerstreuung* figura en numerosos análisis críticos que parten de una teoría kantiana del conocimiento. “En éstos, *Zerstreuung* se refiere a la dispersión o diseminación de la percepción, al margen de cualquier síntesis necesaria, la percepción, “meramente el juego ciego de representaciones, menos incluso que un sueño” (Kant)” (Jonathan Crary: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Ed. Akal, Madrid, 2008, p. 55).

57 “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).

de la pintura⁵⁸. El intenso diálogo de Ciria con Vostell tiene, sin duda, un *terreno común*: ambos se apropian de cualquier tipo de *materialidad*⁵⁹, pero, sobre todo, tienen que ver con la voluntad común de *encontrar intensidad en la vida*, esto es, mantener despierta nuestra curiosidad y aprender “como medio para conseguir la continuidad de los flujos energéticos”⁶⁰. Sin, sobre, tras (la pintura) 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 cruce⁶¹. 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 cuanto destructivas, elementos de un juego imaginativo que, desde la infancia, nos constituye⁶². 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”⁶³. Vostell llegó a auto-definirse como un “sismógrafo”⁶⁴ y, tal vez, podríamos calificar a Ciria como un “torbellino”, un artista turbulento, apasionado e incluso *patafísico*⁶⁵, un caso familiarmente-inquietante, una pintura fascinantemente anómala a la que regreso para sentir que me provoca e incluso me lleva a escribir de forma desquiciada. En última instancia, cuando ya termina la reflexión, se trata de encontrar presencias intensas, dotar de sentido al ahora⁶⁶ y, a pesar de todo, no traicionar nuestros deseos.

58 “En lo que a nosotros concierne, queremos profundizar la experiencia misma de la pintura. Ello nos ha llevado a suprimir temporalmente el segundo término por el cual se designaba nuestro trabajo y el de los artistas que han llevado más lejos que quienes los precedieron la ciencia de lo imaginativo. De la *action-painting* sólo ha quedado la “acción”” (J.J. Lebel: “El happening (1966)” reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 392).

59 “Se trata de liberación, se trata de la desfetichización 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).

60 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.

61 “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 querríamos 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).

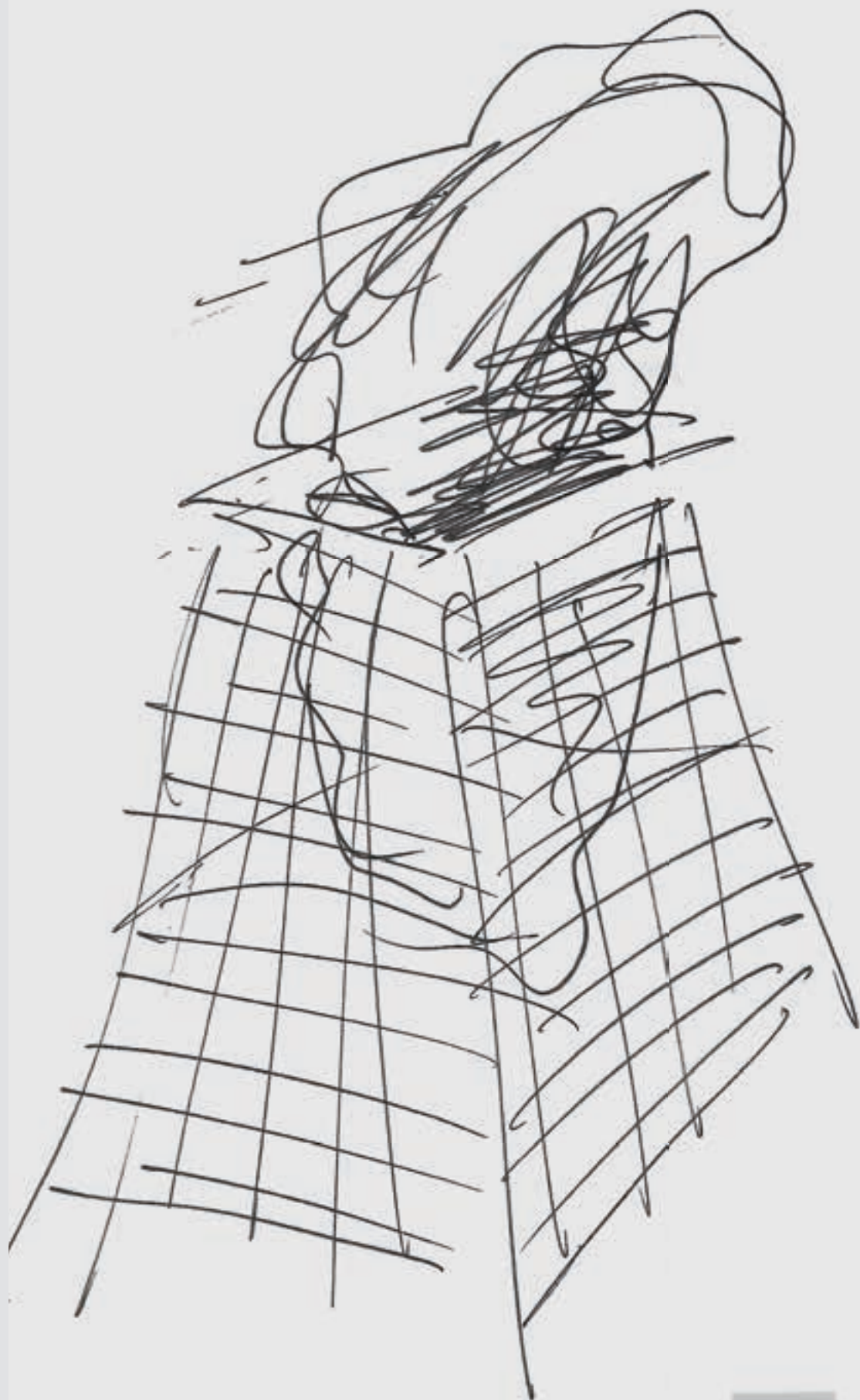
62 Cfr. D.W. Winnicott: *Playing and Reality*, Ed. Routledge, Londres, 1971.

63 “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).

64 “Pero yo soy como un sismograma y siento en mi vida, en mi comportamiento, en mis errores y en mis preocupaciones, en mis añoranzas” (Wolf Vostell: “Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)” reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 397).

65 No deja de ser significativo que la última frase del texto que cierra el monumental libro de *Ideas, apropiaciones, etc.*, sea: “Ubu imperator y lo evocador del arte”. Homenaje al personaje de Alfred Jarry, recuerdo de aquella patafísica que funcionaba como “la ciencia de las soluciones imaginarias”.

66 Martin Seel, en *Ästhetik der Inzenierung*, ha señalado que el arte nos lleva a anhelar un sentido para el ahora de nuestras vidas, hace que “queramos experimentar los ahora en los que nos encontramos como ahora tangibles”. Cfr. Erika Fischer-Licthe: *Estética de lo performativo*, Ed. Abada, Madrid, 2011, pp. 199-200.





CÍRCULO DO SILLUS
CON PEDRAS PINTADAS
AL CENTRO
SOBRE ROPA NOVA

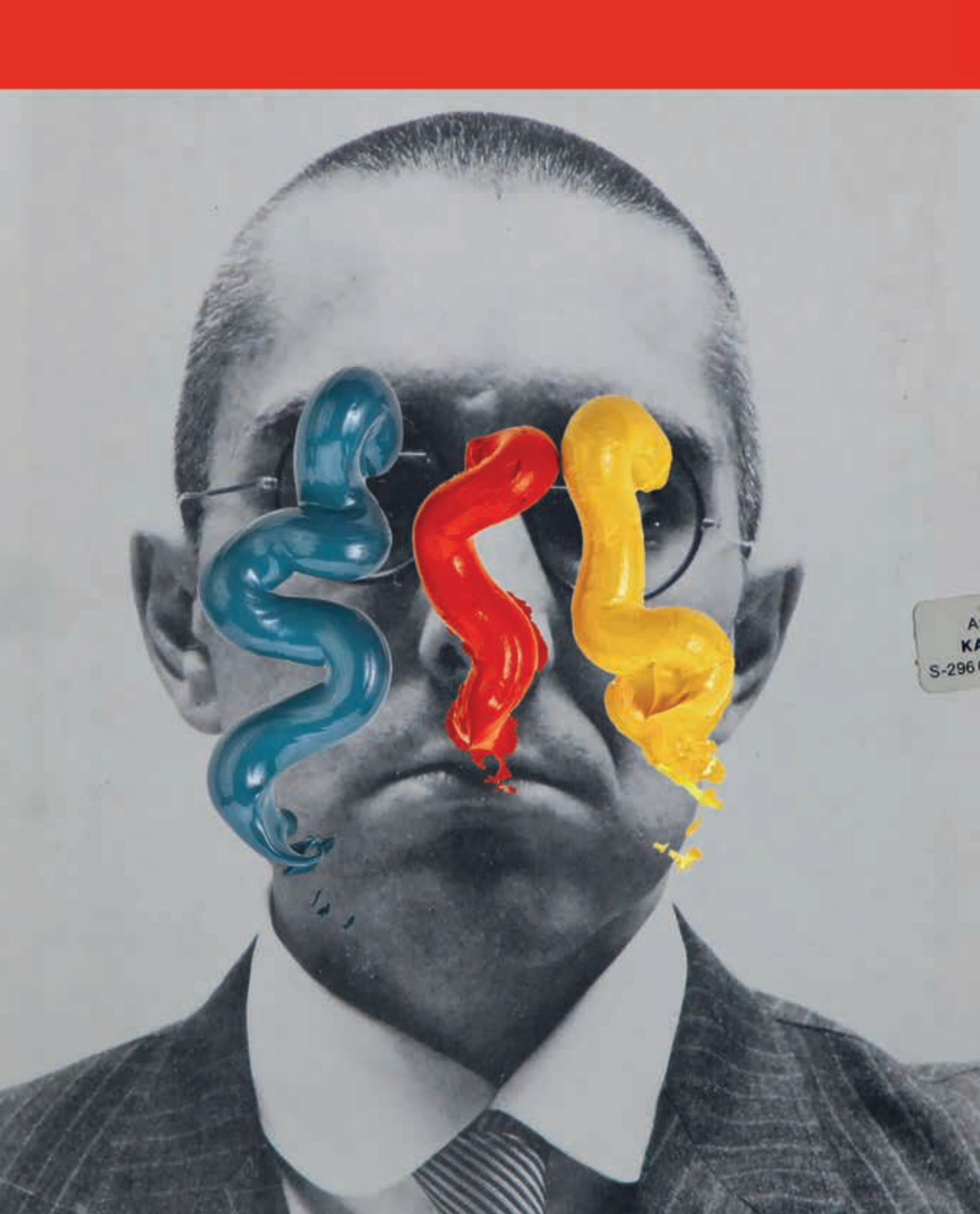








ENGLISH ESSAYS



A
KA
S-296

When the exhibition's Commissioner Javier Remedios found out about José Manuel Ciria's intentions to organise an exhibition in Malpartida de Cáceres, he never could have imagined how truly exceptional it would be, not only for its dimensions, or the quality of its work, but for its reflection of the artist's personality.

As I have already stated in another forum, the day Ciria first visited the town hall to show me the "Without, On, After, Painting" project, my first thought was "Oh dear, what have I gotten myself into!?" Remedios and Ciria himself, however, knew very well that they had come to a town where we relish challenges, especially when they are large, difficult to tackle, and unique, as was the case. Soon they convinced me that the local government had to be an active part of it.

In time, after gauging the exposition with the necessary objectivity, I realised that we had made the right decision, without a doubt, for many reasons. Because Ciria managed to detect the peculiarities of Malpartida de Cáceres, many of them due to Vostell's legacy, intangible but manifest in not just Malpartida's cultural life, but its social sphere too, making its people receptive to initiatives that in other places would be considered outlandish. Of special note was his ability to uphold the German artist's obsession with creating an art of the people, one in touch with the citizens, with which they interact and of which they form part. Ciria respected and honoured that sentiment, as the protagonists were those citizens who loved him, in their town, and for their own delight.

It was also well worth it because Ciria instilled us all with his overpowering personality, defined by a touch of madness coupled with an artistic hyperactivity, harmonised with an exemplary humility, as he does not hesitate to roll up his sleeves to get what he wants, or to share his art with society, as stated above. With an unswerving knowledge of what he wants, he convince you, while infusing you with his rebellious, almost utopian vision, as he strives to change the world through art, though I know that he would be satisfied with altering the attitudes of those who have the pleasure of viewing his work and being affected by it.

And, of course, it was worth it because it once again he established Malpartida de Cáceres as a key site for Extremaduran art and culture, with contemporary art located not just in the Museo Vostell Malpartida, but throughout the region, in all its manifestations and in all its people, as he not only distinguished Malpartida, but also cultivated in its people an enhanced appreciation for art, and for our recent history, such that we do not forget that if there is one thing that sets Malpartida de Cáceres apart from other municipalities, it is art, which suffuses every corner here.

Einstein said that "art is the expression of the most profound thoughts in the simplest way." Ciria has definitely managed, with that simplicity, to expose us to art, to the point of making us feel part of it. He came to Malpartida as an artist, but he left as a friend. Although, on second thought, he has never really departed, because he left his unique mark here, forever, and I know that Malpartida, in turn, also left its mark on him.

Thank you very much, José Manuel.

Alfredo Aguilera
Mayor of Malpartida de Cáceres



Invasive Art and Expanded Life

Ciria at the Vostell Malpartida Museum

José Antonio Agúndez García
Managing Director, Vostell Malpartida Museum Consortium

Between the months of October 2018 and March 2019 José Manuel Ciria's painting made a splash in the Extremadura town of Malpartida de Cáceres, the Vostell Malpartida Museum, and the Los Barruecos Natural Monument with his *Without, On, Behind (Painting)*, an exhibition curated by the Doctor of Art History, creative, and "honorary Malpartidas citizen" Javier Remedios.

There is nothing novel about the Vostell Malpartida Museum constantly updating its offerings. One moment it is featuring Happenings and Fluxus, practices that demolished, in a natural and hushed way, the boundaries separating the watertight compartments of Art and Life characteristic of more traditional artistic expressions, such as painting – which, in the case of Ciria, transcends the canvas and dwells outside of it.

Vostell said that Spain was the country of Painting, *par excellence*, just as Germany was that of Music. Spain has produced many of the genius painters who have revolutionised and advanced the history of Art, helping their contemporaries, and those who succeeded them, to better understand the historical era in which they created their works and how man grapples his time, his fears, and his contradictory nature. José Manuel Ciria is recognised today for his extensive career as one of the essential figures in Contemporary Painting in Spain.

Although Ciria's predominant expressive medium is Painting, this did not prevent him, in the project on which the artist worked at the MVM, from revealing to us, with heterogeneous brushstrokes, the eternal tie (imperceptible to many) connecting Art, Nature and Life; or from allowing us to feel that any object, landscape or form can become vehicles for new ideas brought about by an approach to them as art.

Life is random. Wolf Vostell's arrival in Malpartida was an act of chance, as he encountered here an earthy place and its peaceful people. The foundation of this unusual Museum, and the forging of its historical resistance, were also a function of chance, as was the unexpected arrival of José Manuel Ciria, with his gestures and the powerful reds of his painting, colouring objects, spaces and facilities at and around the MVM.

It was on a visit that the artist made to the Museum in 2016, with his friend and long-time collaborator Javier Remedios (largely responsible for Ciria's knowledge of our landscape and reality) when I had the chance to meet him. His work and career preceded him, however, as one of his impressive oil paintings, belonging to the Martín García Collection, had been displayed in our halls on the occasion of the *Natures of the Present* exhibition in 2005. During this brief and casual encounter Ciria spoke of his respect for Wolf Vostell and his associates, the Fluxists; praised the MVM as a pioneer in this country's culture, shaping its future, and stated that he was willing to contribute his particular worldview to this venture. We encouraged him to create a site-specific exhibition project, just for this unique space, a project in which he would place his own twist on the reality he wanted to honour, one that inspired him and with which, applying his artist's sensibility, he could identify. In a few weeks the plans for the project were already on the table.

His creation was first entitled *Ciria, Behind the Mask*, which revealed the artist's gratitude and his desire to honour the Asturian aphorism "ART = LIFE = ART", as well as his dialogue with the collections, Nature and buildings present in this enclave. To our surprise, departing, *a priori*, from an abstract pictorial language of which he is a master, but that we thought it would be difficult to transfer to the Museum's hallmarks, Ciria managed to come up with a "work in progress" capturing his essence. At the same time he was able to generate a response rising to meet the aesthetic/vital demands of our founding artist, the spirit of Fluxus, and Los Barruecos' stunning landscape. An ambitious project consisting of a set of works, most of them made *ex profeso* for the exhibition, as only a small number of pieces had been displayed before. Paintings, objects, installations and sculptures, actions and performances made up the corpus of *Ciria, Without, On, Behind (Painting)*, which, from the museum's exhibition halls, leaked out like magma into the courtyards and spaces surrounding the museum, the access road connecting it and the town, even spilling into the Malpartida de Cáceres's urban centre.

After several meetings in which the artist had the opportunity to articulate his ideas in detail, I wrote him, excitedly, thanking him for the profusion of creativity poured into this explosive project. My letter, apparently, moved him, though in it I expressed nothing more than what an honour it was to count on his commitment, and to convey to him my willingness to defend his proposal before institutions, entities and individuals, as we needed cooperation and assistance from more than a few. Thus did we begin to work on the realisation of the project, with enthusiasm and determination, adapting and transforming it in response to the circumstances and difficulties that arose along the way. It is necessary to highlight here the special dedication demonstrated by the local government of Malpartida de Cáceres, and its mayor, Alfredo Aguilera, allies working with Ciria, Remedios and the exhibition right from the outset. Without their decided support, and cession of local facilities and human resources, the project probably never would have been possible. Likewise, both companies and individuals in Malpartida de Cáceres, voluntarily and enthusiastically, also agreed to lend their assistance for the holding of the exhibition.

This reaction quickly reminded us of the first steps taken by the MVM over 40 years ago to cultivate rapport and understanding with Malpartida and its inhabitants. On behalf of avant-garde art, a tolerant and receptive people collaborated with the artists, ceding to them places of coexistence, objects that were later incorporated into sculptures and installations; participated openly in actions, performances and talks; and discussed the meanings and mysteries of the artistic challenges placed before it. Ciria has managed to incorporate this whole phenomenon of relationships, intrinsic to the history of MVM, into the exhibition.

In addition, *Ciria. Without, On, Behind (Painting)* has been an exercise in the expansion of pictorial practice towards realms clearly in accord with the Vostellian spirit, creating new realities by reclaiming that which has been used, exploited, or discarded. Visiting the artist in the provisional workshop that the town of Malpartida de Cáceres made available to him, I was reminded of the innumerable occasions on which I accompanied Vostell to scrap yards, antique

dealers and markets looking for the most unanticipated objects, which the artist would later integrate into his works as fragments of found reality. Ciria celebrated, sincerely and affectionately, the legacy of the discoverer of dé-coll/age and Fluxus pioneer.

In this way, synergies were developed between Ciria, his work and the places that hosted *Without, On, Behind (Painting)*. His red, “Ciria red”, was spread on cloths, glasses, panels, corners ... splashed on shoes, cars, iron, concrete pipes, bridal gowns, breads... splattering horizons, cultural centres, squares, paths, stones and rocks. He seemed to want to encompass everything, because in his imagination there were no limits. And, in an understanding and respectful way, we were forced, on some occasions, to set those limits, which were always characterised by concrete realities and limitations, despite this being an “invasive” painting exhibition.

To conclude, I can only thank all those who, in one way or another, have made possible *Ciria. Without, On, Behind (Painting)*, an exhibition as daring as it is necessary. First of all, José Manuel, his family, especially Esther; the Ciria Foundation, and the Commissioner, Javier Remedios, for all his effort and dedication. All of them were, for months, physically and spiritually focused on manifesting the ideas flowing incessantly from the artist’s head. We can never thank you enough for your faithful perseverance. Our thanks also to Junta de Extremadura, its Culture Ministry, and its General Directorate of Libraries, Museums and Cultural Heritage, whose leaders demonstrated a commitment to this project right from the start. I must acknowledge, once again, the involvement and generosity of all the staff at Malpartida de Cáceres’s local government, headed by the town’s mayor, and those charged with overseeing the Los Barruecos Natural Monument. Finally, of course, my thanks to the workers at the Museum, and the sponsors, collaborators and volunteers who, once again, evidenced society’s openness towards the work of avant-garde artists.

Without, On, Behind (PAINTING)

Javier Remedios

To the west, a few leagues away, leaving the Almohad fortification of the medieval city of Cáceres behind, we come across the town of Malpartida de Cáceres. Its sidewalks, doorjambs and lintels, windows, church and vestiges reveal to us that this was a place of stonecutters. As for its structure and layout, they do not differ much from others in the area. It is the product of its somewhat haphazard growth, and of its inhabitants, quaint and, ostensibly, distrustful. But appearances can be deceiving, as they are, in reality, willing to embrace new sensations and receive energy from those who come here to stay.

This site is one that attracts, in a somewhat telluric manner, travellers, scholars, scientists and artists who end up contributing, each in their own small way, to the legacy of those last bastions of the rural and ancestral. This town might be quite different were it not surrounded by such a captivating landscapes. Though lacking any river, large forests, monasteries, or castles ... a pleasant sensation is induced by contemplation of an immense landscape of granite boulders reflected in ponds: Los Barruecos. Here you have to forget about everything else.

Stones that take us back to the shelters of its first settlers, to dreamlike spaces, perhaps to extra-terrestrial imprints. There is something that emanates, imperceptibly, from these rock formations and that induced us, like others before, to create an exhibition unique in the world, unique for the locals, unique for its creator, and unique for this author.

On the other side of the bulwark that serves as a dam of the Barrueco de Abajo pond, the Museo Vostell Malpartida (MVM) stands, a refurbished and reconverted former wool washing facility, named in honour of the German Artist Wolf Vostell, who, also captivated by the people and spaces of these parts, came here to stay.

Determined to study the works of Zurbarán at the monastery, Wolf arrived in Guadalupe in 1958 accompanied by his friend, fellow painter Karl Ott. He fell in love with Extremadura and the woman who would soon be his wife, Mercedes Guardado, then a schoolteacher assigned there. Years later, looking for a place to live in Extremadura with his family, Vostell, on advice by the Extremaduran painter Juan José Narbón, discovered Los Barruecos. Mercedes described her first impression of the place:

It was April 4, 1974. We arrived at a rock formation featuring beautiful, voluptuous and erotic forms, at the foot of a peaceful lagoon teeming with frogs. A wonderful landscape. Vostell was impressed. Those rocks were, for him, sculptures wrought by Nature. He immediately declared it «Nature's work of art.» He took it all in and nothing escaped him: the huge rocks, the labyrinth of spaces between them, the storks perched in gigantic nests on the highest stones, the variety of birds, the skittish lizards...¹

The same thing happened to Ciria. He has visited the MVM and its environs on numerous occasions. When in September of 2016, during one of those visits, José Antonio Agúndez, the museum's director, proposed an exhibition, Ciria's

first reaction was that he needed some time to think about the project, and to insist that Vostell be approached with total admiration and respect. Otherwise, Ciria would not have acceded.

The project started out occupying the temporary exhibition halls of the centre. From there, as Vostell had done, a whole series of works were created outside, in empty spaces; contemporary tributes to Art, to Fluxus, and to Vostell, as the cornerstone of this movement and an absolutely essential creator.

Ciria, fortunately, has already been addressed and analysed by the most renowned critics, both Spanish and international. When we approach the “Vostell universe», a density of production and a wealth of formulas catch one's eye that must, necessarily, be studied and exemplified with a staging that overcomes ignorance and enables timely assessment.

THE HUN

The great artist, the one who endures, come what may, the dictates of the international art business, he who withstands, alone, the continuous crucifixions of his fellow artists, taken to the stake when they breach the thresholds and boundaries of consciousness traced by its brokers, is in a continuous state of war. Like Attila the Hun.

Attila, King of the Huns

The sources that have reached us on Attila are almost always in story form and written with enmity by his most bitter adversaries, the Romans; or reveal a strong religious bias by an idealized Christianity that catapulted him to immortal infamy as the “scourge of God.” Thus did he become a symbol of destruction.

These are, therefore, legends that invariably depict him as cruel and bloodthirsty, accusing him of murdering his own brother to rise to the throne. Charismatic and highly talented, he unified all the barbarian tribes he encountered, rendering them virtually invincible in both war and trade.

His leadership skills enable him to head the greatest empire of his time and to stagger one of the most important in all of history: Rome.

Belonging to a nomadic, pastoral tribe dwelling north of China, he sought to invade the neighbouring empire, but when he saw the Great Wall he turned around and headed west. It was there that he begins to conquer the peoples in his path and to augment his army with the barbarian warriors that he subjugated.

Astride his horse Othar, a Tarpan, or wild Eurasian horse, he razed every land where his steed set foot, for which it came to be said that “no grass grows wherever he has treaded.” He came to cross the Carpathians, setting up camps and going on to establish a capital. He controlled the courses of rivers, and pressured peoples to move towards west, crossing the Rein; or southwards, crossing the Danube, movements that crushed the Ostrogoths, and displaced the Visigoths, in turn retracing Roman borders, in a clear domino effect. From there he overcame the two divisions of the Roman Empire: the Roman Empire of the West and the Roman Empire of the East.

¹ Guardado, Mercedes. *Mi vida con Vostell. Un artista de Vanguardia (My Life with Vostell. A Vanguard Artist)* Editorial La Fábrica. Madrid, 2011. p. 197

Academy of Rome

When he was young, in an exchange with the young Roman Flavius Aetius, who would eventually be his best friend, and greatest enemy, Attila was sent to live in the Western Empire, where he learned the culture of Rome, its language, and its military tactics. Thus does a culture conquer and learn another.

After being born in the British Empire, in the industrial city of Manchester, José Manuel Ciria also took on the world, changing the bow for the pencil, arrows for brushes, the sword for oils, and the spear for canvases.

After being awarded a grant from the Spanish Ministry of Culture in Paris, he besieged the Royal Spanish Academy in Rome in 1995. While Attila repudiated Rome, rejecting its corrupt and decadent lifestyle, Ciria fell in love with her; a stranger to Roman society galloping on the back of his impressive canvases, smeared with a blood-like red, frightening those who beheld them. But under this barbarian painter's veneer of cold cruelty is a wise and kind man of great leadership.

The Empire's Nightmare

One's steed is a means to reach his goal. Just as one must be an adept rider to travel countless new paths, a painter must master and tame spaces of blank canvas; to be attached to the beast, to his work; to ride in one direction; free of ornaments, a prolongation of the horse that he rides, painted red with blood to intimidate the invaded, the perceiver; rampaging.

The painter is forged in battle, acquiring the warrior's ardour. The Hun took Constantinople, then the capital of the Roman Empire of the East, and continued towards his great goal: to breach Rome's borders. Ciria, likewise, raided the cultural capital of the west: the timeless New York, and, not content with this conquest, made incursions into Berlin and London, thus becoming "the artistic scourge of the West."

The Enemy

After Attila's death the Huns scattered, and the Roman Empire suffered the consequences, as Attila, despite the huge tributes he collected, ensured stability along his borders.

The greatest of all warriors should not be mourned with a woman's cries, or tears, but rather with the blood of men.²

It is necessary, to reach this state of uncertainty and continuous sighting in the sentry boxes of fear, to forge the strategist. It is vital to subdue the enemy without him ever seeing the battle coming. To attack where a defence cannot be mounted.

Sun Tzu already said it centuries before Christ:

"Victory goes to he who knows when to fight and when not to; to he who is prudent and waits for the right time to attack the unsuspecting enemy".³

A thorough knowledge of resources, then, is essential to win the battle.

"Know your enemy, and know yourself, and in 100 battles you will never be in danger. If you do not know your enemy, but know yourself, your chances of winning or losing are equal. If you do not know the enemy or yourself, you can be sure you will be in danger in every battle".⁴

THE ONE AND SCIENCE

As Plotinus argued in his theory of emanation, the intelligible world is forged within each man. It is from a supreme and supernatural unity, "The One," that the world of reason stems. "The Nous", on the other hand, is the intellect that emerges from it as the content of the thoughts of the individual, who lives in a sensitive world, comprised of things and matter.

In Ciria's work, as in Gottfried Leibnitz's, everything is interrelated, from the infinitely small to the infinitely large. But, unlike in the German philosopher's vision, there is no supreme being here, but rather an individual. That constant that inhabits everything is a pure mathematical, complex expression of a continuity. In his works there is a reason for everything behind a random appearance that seems full of automatisms. Everything, then, makes some kind of sense. Everything has some *raison d'être*. This is a mechanism that Ciria proposed for the first time in his 1990 *Notebook* and that would be transformed into a method of experimentation and structural analysis: ADA (Automatic Deconstructive Abstraction) and DAA (Dynamics of Alpha Alignments). Regarding the method he tells us:

In a simple observation, we are able to detect that by combining all these typologies with only one of the 21 Controlled Chance Techniques that we have, as well as any of the 21 possibilities in the compartmentalization section, we obtain a total of 68,796 experimental typological formulations. If we want to know how many formulations there are, we could ascertain it by experimenting with two, or three, or four platforms. In their combinations with the 156 typologies described in the last three tables, the result would be practically incalculable.⁵

If we divided his painting into units, we would find basic principles for all that exists; monads that, synchronized and ordered, form a harmonious entity. His world is made up of many small worlds that are, in turn, expandable and growing.

Pursuing the Newtonian world of cause and its effect, we can state that in these paintings there is a reason for everything, informing us why it is so and not otherwise, struggling to find what Friedrich Schlegel defined as "the characteristic aspect" of Greek poetry and that we could well apply to the works of the creator in question:

The peculiar, the distinctive essence of a thing or of a person, what differentiates them from others of the same species. A characteristic art that emphasises the unrepeatable, the unique, that which individualizes, and, in the search for such properties, does not disdain unpleasant features, imperfections, or defects.*

THE POLYMATH

Giorgio Vasari speaks in his book *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects* of Giotto's pictorial proficiency, as the artist completed Cimabue's unfinished frescoes in Assisi, which achieved great fame, as the final figures were of the highest quality; order, proportion, vivacity and ease are gifts of nature to which the excellent Florentine painter added through his study and unceasing work.

Looking at the courtier, Giotto, who was a very affable man, took a sheet of paper with a brush dyed red in his hand, and, resting his elbow on his hip to form a kind of compass, turned his hand and traced a circle so perfect that it was a genuine marvel.⁶

2 Wess Roberts, Ph. *Los secretos de liderazgo de Attila el Huno (The Leadership Secrets of Attila the Hun)*. Mexican Lasser Press. Mexico, 1989.

3 Tsu, Sun. *El arte de la guerra (The Art of War)* Evergreen, Cologne. 2008. Page 123 y 124.

4 Tsu, Sun. *El arte de la guerra (The Art of War)* Evergreen, Cologne. 2008. Page 125.

5 D'ANGELO, PAOLO. *La estética del romanticismo. La balsa de la medusa (The Aesthetics of Romanticism. The Raft of the Medusa)* 97. Visor Dis SA 1999. Madrid. Page 164. Schlegel , Friedrich. *Stil studio della Greek poetry*. Cit. P. 59-89

6 Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (The Lives of the Most Excellent Italian Architects, Painters and Sculptors from Cimabue to Our Times)*. Editorial Cátedra, Madrid, 2005. p.18-20.

José Manuel Ciria, whose brush, also dyed red, is like the sixth finger of his right hand, demonstrates this same gift. Thus, after this possible coincidence, there is an evident reasoning that transcends free will. The self-taught painter, in his eagerness to learn, acquired profound knowledge in all those disciplines related to Art, becoming a polymath.

His works are highly paradoxical, as, despite their simple appearances, they awaken complex resonances; like the power of opposites, a bridge between a simple and a complex concept. Appearances can also reflect the opposite, like a fractal, an image of infinite complexity that can be produced based on a simple, logical operation.

An inherent feature of his painting is how, at the beginning of a process to reach a desired end, several paths are undertaken. Given this variety of similar hypotheses, we must choose the route that channels the effort towards the simplest solution.⁷ And this does not mean that this solution is the right one, but rather that which has been chosen. This decision must be taken in time because if the divergences become almost identical, we can come to impasse devoid of any capacity for decision; like the donkey who, having to choose between two equal bales of hay, died of hunger.

WITHOUT

To paint, paint is not necessary. In 1915 the Russian painter Kazimir Malevich, weary of delving into the representation of what was to come, and of dynamic figuration, after a long period of research presented in Petrograd a series of thirty-nine paintings: *Last Futurist Exhibition of Paintings: 0,10*. The works' appearance, the way they were installed, and their artistic conception, augured an unprecedented development: small monochrome paintings that simply contained geometric figures. Sometimes a mere diptych, poorly done, that seeks to serve as an informative instrument, providing some verbose information on the work, can become a weapon of mass destruction. For the artist it was not just another exhibition, but rather a new step towards the abyss of that art, painting, ever moribund, with the executioners always at the ready and the instruments of torture always very sharp. This exhibition was to forever change conceptions of how to paint.

Then came his *White on White* (1918), which was the first step towards the most brazen absence. It was nothing more than projecting on history and memory an end and, at the same time, a beginning, in a cycle that his compatriot Alexander Rodchenko sought to close in 1921 with his work *Pure Red Colour, Pure Blue Colour and Pure Yellow Colour*: the death of painting. Thus painting dies and is often resurrected, like the phoenix of the arts. It cannot die because it is not a form of expression, but rather a means and an end, a vehicle that has taken us before the mirror of nature, along the paths of the abstract, and the realisation that it is necessary; that, being, it seems not to be there, and not being, it is still there.

The title of our exhibition *Without, On, Behind (Painting)* gives us an indication of what we are going to find, the shortcuts that Painting has followed, renewing itself and reaching us today rejuvenated, taking advantage of the boundaries that other disciplines offer it.

The exhibition, in installation format, features a kind of labyrinth leading us to each and every one of Ciria's conceptual approaches, and to a most sincere and respectful tribute to ART, the Fluxus movement, in general; and the German artist Wolf Vostell, in particular.

It is physical painting and the artist's signature colour, red, that constitutes the common thread woven throughout, leading us endogenously and exogenously through the paths of the town towards the Museo Vostell Malpartida, with one of the boldest offerings on our country's current artistic scene.

Although the artist's production is eminently pictorial, this time he uses this discipline to approach, in a very subtle way, the great artistic movements of the 20th century, with visions, sometimes fleeting, in an interplay with the landscape of a unique natural site, marking it, signalling it, respecting it and admiring it. The red paint dilutes, melding into the environment, exchanging the medium for the space.

Playing with Oblivion

In the dwellings of the scrap metal
in the human remains
in the spilling of memories
A loot of giants.

Unwanted
rickety furniture
old dusty overcoats
gushing inspiration.

Unloved dolls
lost thingamajigs
glasses that do not shine
playing with oblivion.

Columns that support nothing
amputated shafts
washless basins
Disquieting flows.

Stepless stairs
non-horizontal beds
stacked curtains
Massive pillaging.

Rusting iron
unread newspapers
waterless pipes
The fortune of the unwanted.

Suitcases that never travel
with dresses undressed bride
hangers that do not hang
A bygone treasure.

Letters without destinations
wet papers
paintless canvases.
The exhibition expands.

EXHIBITING IS NO LONGER ABOUT HANGING PICTURES OR PLACING SCULPTURES, IT IS SOMETHING ELSE. IT IS TO CONCEIVE OF A COMPREHENSIVE PROJECT WITH A CLEAR LANGUAGE, WITH A SCRIPT AND AN APPROACH TO THE PRODUCTION SO THAT THE RESULT IS FELT, OR SUFFERED, BY THE PERSON EXPERIENCING IT.

THE CLEANING BEGINS, THE CONTEMPLATION. THE ARCHITECTURE OF THE EPHEMERAL. THE SKETCHES IN THE NOTEBOOK OF THE TIMES. THE

⁷ The concept that superfluous details should be avoided is known as the principle of "Ockham's Razor," in honour of the 14th-century philosopher William of Ockham. Case, Karl E. and Fair, Ray C. . *Principles of Microeconomics*. Prentice Hall Hispanoamérica, Mexico , 1997. p.12.





HOURS. THE CRAFTING, THE ASSISTANTS. THE HOURS. THE DESPERATION, THE FRIENDS, THE JOKES. THE HOURS. THE FINISH. THE HOURS. DISCARDED OCCURRENCES, FRUSTRATED IDEAS, THE LIGHT AT THE END OF THE TUNNEL. THE HOURS. TRANSPORT, TRUCKS, CARS, CRANES, PENS, MICE, TRACTORS. THE HOURS. STONECUTTERS, BLACKSMITHS, WELDERS, INSTALLERS. THE HOURS. FRUSTRATION. THE HOURS. THE MOOD ... THE HOURS. AND THE PAINTING?

ON

On Painting, and his painting, Ciria reflects on numerous occasions, perhaps seeking to find an explanation for that wandering between destiny, chance, the hidden and the visible, the equivocal, the transcendent, the painful, the random and the experimental.

Where painting is considered everything that has to happen, reasoning our dwelling in the vertigo, and its exploration, delving into the reason for the iconography itself, in parallel to theoretical concerns.⁸

In his subconscious a hypothetical and doubtful subjunctive process is triggered in which painting is the wire on which the tightrope walker manages to cross between the past and the future. The exhausting desire to overcome fears, the wisdom provided by experience and observation, and throwing oneself off the precipice of the unknown furnish it with an unparalleled facility, as he himself indicates upon reflecting on his work at the Academy of Rome.

A journey towards the interior of the painting, to its most intimate spaces, to reveal it stripped of additives, of artifice, in which, without abandoning the pictorial, *per se*, we seek a formulation close to the concept, an unattainable space between two dimensions that defines a field; what I like to call preconceptual.⁹

In the exhibition *Without, On, Behind (Painting)*, Ciria, with a simple gesture, wields the medium, however immense and crude, to infuse it with life, situating it in the landscape, without invading it, furnishing the work with an order higher than the established. In Malpartida de Cáceres, the painter departs from his natural habitat, easel painting, almost always on square canvases, to explore and investigate the boundaries of nature, to conquer and stop time. As Clement Greenberg said of Jackson Pollock:

(he) demonstrates that not skill or dexterity but inspiration, vision, intuitive decision, is what counts essentially in the creation of aesthetic quality.¹⁰

Ciria has stood out for conveying the precepts of abstract expressionism into his own world, very diverse in its background, structure and language, a space inhabited by strange mechanisms and beings that drawn from the fountains of the surrealists, theories, and the need for a process featuring a backdrop of systematic operations that allow him to find order and accord. At the end of the day it is an algorithm to find the desired solution to a type of problem, to reach a controlled automation. Donald Kuspit analyses Ciria's abstract expressionism:

I think that Ciria's paintings brilliantly convey the failure of the modern transcendental challenge, even though they suggest that there is a

possibility of transcendence through the pictorial, the result of total immersion and full identification with the fluid materiality of painting.¹¹

According to art critic Carlos Delgado Ciria exhibits a continuous desire to mount, in a coherent way, a defence of the permanence and relevance of the pictorial medium, going beyond mere fashions:

His attitude has implied, on numerous occasions, going against the current and defending painting, eclipsed by the effects of a paralyzing theory of postmodernity, as well as underlining the potential that this discipline possesses to constantly cross new theoretical and formal spaces.¹²

BEHIND

Behind Ciria's painting there lie hidden faces and gazes, as the spots function like playful masks of the imagined in which no one perceives what is authentic. The painter will always be "the guardian of the last enigma" as Alphaville sang, that group of the Madrid *movida*:

He never shed a single tear,
he never showed the slightest emotion.
He was the guardian of the last enigma,
nobody knew who was under that disguise,
under that disguise ... disguise ...
under that disguise ... disguise ...¹³

In Greek theatre, thanks to its masks, the same actor could play several roles. Here the same artist can adopt several without losing his identity. This is a skill of experimentation, of finding the compositional tensions and exploiting them without this being transparent to the audience. He does not need applause, or to be understood. Rather, the only thing that he needs, for his satisfaction, is for he who sees it to feel somehow trapped, and want to lift that false curtain to see what is behind it. The curiosity that killed the cat.

Without, On, Behind (Painting) is a site-specific artistic project created solely and exclusively for this location, initiating an interrelation between the artist and the space. As a teaser, a kind of promotional video¹⁴ was made in which some locals appeared as actors performing ancestral trades. They were flummoxed upon beholding Ciria's works exhibited in the streets, as if he were an invader of spaces. As a backdrop for the final shot, a specific composition of nine canvases –painted by the artist in 2012 for his *Windows* exhibition at the Museum of Contemporary Art in Bucharest– was hung on the courtyard wall of the Casa de Cultura of Malpartida de Cáceres.

Due to the quantity of works, taking a guided tour through the exhibition is practically impossible. Thus, we will start by taking a walk through the beautiful town, across the fields, and the protected area of the Los Barruecos Natural Monument, to enter the Museo Vostell Malpartida.

On one of the walls of the Calle Puerta de la Villa we find a giant ring binder, *New York Notebook*, by Javier Remedios (2017), whose infographic cover is graced with red paint, by Ciria. This mark, as a passing stroke, directs us and serves as a lure, a foreshadowing of what we are going to see.

8 Ciria, José Manuel. *El tiempo detenido de Ucello a Giotto*. Catálogo "El tiempo detenido". Academia Española de Roma. Madrid 1996. 2 Ciria, José Manuel. *El tiempo detenido de Ucello a Giotto*. Catálogo "El tiempo detenido". Academia Española de Roma. Madrid 1996.

9 Ciria, José Manuel. *El tiempo detenido de Ucello a Giotto*. Catálogo "El tiempo detenido". Academia Española de Roma. Madrid 1996. 2 Ciria, José Manuel. *El tiempo detenido de Ucello a Giotto*. Catálogo "El tiempo detenido". Academia Española de Roma. Madrid 1996.

10 Greenberg, Clement. The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance. University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1993, pp.245-249.

11 Kuspit, Donald. *El Modernismo Trágico. Las pinturas La Guardia Place de José Ciria*. Ciria. "Palabras nómadas, Antología Crítica (primera década del XXI)". Fundación Ciria. Telefónica. Madrid 2014. p. 121

12 Delgado, Carlos. Ciria. Las puertas de Uaset. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2013. p.11

13 Excerpt from the song *De máscaras y enigmas*. Alphaville.

14 To view the video: <https://vimeo.com/289135349>

It is possible that those not very accustomed to today's art, upon contemplating what lies along the different paths to the museum, will find them a farce. Since the end of the 19th century artistic production has eschewed the classic standards and notions of beauty, in order to, in an eternal search, explore less tangible areas of representation, ones not so beautiful, not a mirror of what we see in nature. In this case the artist's generosity may be at odds with the public's understanding. This conceivable ignorance of he who views the work, without knowing what it is about, is suffered by not only the everyman, but by the scholar, dealer and collector. Therefore, we will always tend to verify whether we like it or not. It is there, in this dichotomy, and in the consequent circumstances of place, time, mode, cause and quantity, where the future of the exhibit lies.

The pieces in the fields, all stained with paint, tend to provoke reactions, but not indifference. At sunset some women dressed in black sit talking, taking advantage of the last rays of sun shining from the west. On the same wall where they rest their aged backs there hangs a car, a reference to Vostell, under the watchful eye of five great heads by the painter.

On the other side, a set of concrete and metal pieces can be seen from a specific point through a frame, an illusion making it a gigantic still life. It reminds us of the compositions, light and chromatic effects of the delicate works of Bologna's Giorgio Morandi.

On a metal structure anchored to an artesian well rests a large stone trapping a painted canvas. Nearby, a structure made with oil cans, an old steamroller, and stands for stork nests rest on granite rocks. Nine stone pillars At one time were linked by chains to protect a cross of the fallen, are numbered; all but one, leading us to believe that, with his number missing, the devil has no place there.

At a crossroads, an inverted metal cone is full of colourful painted car wheels, as if it were an ice cream cone filled with giant candy rings. To the side, a promontory of stones evokes those 7,000 basalt blocks that Joseph Beuys, for his *7000 Oaks* action, placed across from the facade of the Fridericianum Museum at the 1982 Kassel Documenta contemporary art exhibition. On the roadside, a triple bench -long ago cinema seats- perches on a large rock, delighting visitors, who are immortalized on bullrush seats.

In an enclosure with an artificial pond, featuring stork and duck nests, and even horses, we find allusions to the Land Art movement: a large rock on a fragile structure with traces of Ciria's brush serves as a horse back scratcher. On the water, a red-coloured lattice resembling a minimalist square suggests the naturalistic metaphors of Robert Smithson.

Crossing a fence we come to the protected area. We are getting there. With the compulsory institutional permits, we have placed a totem-like structure made of concrete curbs on which rests a wooden wastebasket containing a painted canvas, evoking a thymiaterion and its flame. At the confluence of two roads we find a kind of vertical megalithic monument carved and embedded in the ground. In the immediate vicinity of the museum building and the bulwark that acts as a dam for Barrueco de Abajo, four stone columns joined by a steel cable from which hang canvas strips painted red and white, take the form of jellyfish, evoking a Classical period. Whimsical shoes from another world serve as a signal to cross the bridge and, upon doing so, old vases spill their contents on a huge concrete cylinder, a section of grooved column, empty paint buckets, pebbles with red marks and desperate love letters.

In the museum, 300 red balls made of straw and stone by volunteers, are placed in a grid, interacting with Vostell's five Bulls of Guisando and paying homage to those backgrounds in *The Battle of San Romano*, by Paolo Uccello, and his obsession with perspective. In the mill, a stunning piece consists of a grid with nine beds in which lie dead figures, their blood being paint. This captivates

us and serves as a link to what would be Ciria's next exhibition, *El Sueño de Procusto*, at La Neomudéjar in Madrid. In the exhibition hall, 5,000 signs with the Fluxus Manifesto by George Maciunas, audiovisuals, mementos, vestiges, reticules with heads, spiral balls, "ready-mades", circular saws, cradles with toys, paintings, sculptures, installations, and a centrepiece made of wedding dresses hung in a circular fashion, from the action *La aparición de las Nereidas*, whose interior contains bullrush chairs, with breads and newspapers of the day around a figurative fire, which takes us back to the works of Federico García Lorca and Wolf Vostell. Ciria, happy to share the exhibition space with other artists, intervenes on, this time, works by Alcoy's Xavi Carbonell and Mexico's William Gaber.

In the courtyard one can see the large windows of the museum, painted with enamel, the wall covered with chrome plating suggesting storks, a granite wash basin set like a sarcophagus, near *Painting To Hammer a Nail In / Cross Version* (Yoko Ono's three crosses) and, in the staged washing facility, two large cylinder lamps under the watchful eye of the artist's faces.

IN CONCLUSION

We must understand that the Ciria project *Without, On, Behind (Painting)*, more than a traditional exhibition is an "Action-Production-Work-Shop" that required a great deal of assistance from both volunteers and civil society. The materials for all the works were easily accessible, humble and poor. Vostell had already employed these approaches in his time.

The framework of the action was the city itself and those places, after being chosen, that the Museum or the City Council could make available. After a couple of months of work, once everything was ready, the works came to occupy their places in the temporary exhibition halls of the museum, the pre-established spaces within the complex, and the surrounding areas. The actions were carried out at the proposed points at the scheduled dates and times.

Given the ephemeral nature of many of the actions, the whole project became a gigantic "experimental laboratory/workshop" for all those who wished to participate. Thus, it was not limited to the physical creation of the works, but also constituted an enriching experience at the conceptual level, upon analysing the different works along with Ciria.

In the previous section I have tried to sketch the works in an approximate way, as I do not aspire to explain each one of them, or give them titles or meanings. I think that it is opportune, as the curator of the exhibition, to allow the works to express themselves and their power, and for each individual to interpret them.

Although we regret not being able to carry out some emblematic works of the impressive project, for reasons of infrastructure and material, we are very proud of the results.

This monumental exhibition, with its countless pieces, production (all the works were created on site) and difficult installation, would not have been possible without the invaluable assistance of the Junta de Extremadura regional government, the Malpartida de Cáceres Town Council, Museo Vostell Malpartida, the newspaper *Hoy*, the generosity of the artist, and the selfless assistance provided by a large number of friends and volunteers, who contributed their own resources, time, effort and dedication to make it a success. Thank you, everyone.

















No Paint, No Gain*

(Or the Unsettling Nature of José Manuel Ciria's Hybrid Painting)

Fernando Castro Flórez

A sketch by Robert Morris poses an extremely pertinent “interrogation”: Investigations (The picture is there, I do not dispute its correctness. But what is its application?). At the top of this work against a black background, covering propositions from Ludwig Wittgenstein's Philosophical Investigations, is a drawing that portrays Madonna singing, clad in a galactic top by Jean-Paul Gaultier that is amplified in another angle, appearing as a network of strange connections, as if it were necessary to recreate the imagery of mutants. The lower half of this piece bears the question previously stated, above a drawing of the labyrinth that Morris himself produced in Philadelphia in 1974, flanked by a scene of conflict between police and a set of black individuals, apparently alluding to the struggle for civil rights. This work is related to his reconsideration of Goya's Disasters of War, and his concern for Pollock's legacy, as a struggle between the rebirth of form and its disintegration. Perhaps Morris is suggesting that the return to the surface of painting cannot be achieved except by recovering the epic dimension, evading that sliding of contemporary art into self-absorption or a naive submission to theatricality. Perhaps Morris is suggesting that in order to return to the surface of painting one has to recover a certain epic quality so as to dodge contemporary art's surrender to self-absorption or naive theatricality. It is not so much that the destiny of the imaginary is the formless, or that the abject is our main expressive experience, or even that the collapse has occurred upon seeking to answer the question about the conditions that make a painting to be perceived as such – something astutely observed by Douglas Crimp¹. The problem articulated by Morris is that of painting's application; that is, the question regarding the effective position corresponding to it. Critical, political or sociological positions are not the only ways out of a labyrinth in which many affections have been neutralised, and many provocations have undoubtedly been rhetorized or legitimised through an ironic posturing². In the society of spectacle, in which, according to Guy Debord, generalized secrecy, uncontested falsehood and the perpetual present predominate, painting is a “shameful” activity, a low-intensity entertainment, a form of cultural complicity that inertia, or, rather, routine, has sustained. In any case, the attention paid to those surfaces stained with colours, or, in some cases, scratched like a wall, is minimal, the scandals that were sown there have been transformed into “dust breeders”, handled, nonetheless, with all the museographic hygiene the last century of glaciation requires.

1 Cfr. Douglas Crimp: “The End of Painting” in *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995, pp. 84-105.

2 “[irony] has also been subsumed. Facing the world in a vaguely ironic and somewhat sarcastic way has become a clearly thoughtless cliché” (Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” (“Last Exit: Painting”) in Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación (Art after Modernity. Rethinking Representation)*, Akal, Madrid, 2001, p. 164).

Žižek has pointed out that among the antagonisms characterising our era, a key element is the antagonism between abstraction, which is increasingly decisive in our lives, and a flood of pseudo-concrete images. If we understand abstraction as the progressive self-discovery of the material bases of art, in a process of singular despictorialization³, we would also have to understand that in this process we find the basis of the modern. There is, without a doubt, a considerable fracture between epic modernism (exemplified, in the case of painting, by American abstract expressionism) and nihilistic existential Gestural Abstraction (in which some phases of European informalism could be placed) and the new forms of abstraction that arose after the conceptual dematerialization, the phenomenological givenness of the minimal, and, of course, the crisis of the Great Narratives inherent to the postmodern condition. We can no longer “legitimise” the practice of painting, since Pollock's drips, as a manifestation of an energy that must be controlled⁴. Behind the painting there is nothing else, and, of course, there is no model of the vision that is anything akin to Nature⁵. Following Gordillo we must take into account painting's precarious situation. It is no use proceeding as if nothing had happened⁶. We know

3 “Sometimes it seems to me that the history of modern painting can be read as the history of traditional painting turned upside down, like a film projected backwards: a regressive and systematic dismantling of the mechanisms invented over centuries to make the pictorial representations of the painful triumph of Christianity and stories of national glory convincing. Thus, the transparent surfaces were filled with lumps of paint, spaces flattened, perspective became arbitrary, and drawings became unconcerned with any correspondence to the actual shapes of the figures, shading was eliminated in favour of areas of saturated tones and shapes with blurry edges, and the shapes themselves ceased to be representative of what the eye really captures of perceptual reality. The monochrome canvas is the final stage of this collective procedure of depictorialization, until it occurs to someone to physically attack the canvas itself by stabbing it”. (Arthur C. Danto: “Abstracción” in *La Madonna del Futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).

4 “Drips are, in general, a type of incontinence, a sign of control betrayed by the vagaries of the fluid [...]. Drips affirmed that the painting has an expressive life of its own, that it is not a passive paste that goes where the artist wants. Rather, it has a fluid energy over which the painter strives to exert his control” (Arthur C. Danto: “Pollock and the Drip” in *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 391). An approach to the “theoretical expansion” of painting could be made by rereading Allan Kaprow's 1958 text on “El legado de Jackson Pollock” (The Legacy of Jackson Pollock) included in *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening (Between Art and Life. Essays on the Happening)* Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2016, pp. 41-52) and two essays by Rosalind Krauss on Pollock: “Una lectura abstracta de Jackson Pollock” or “An Abstract Reading of Jackson Pollock” in *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos (The Originality of the Avant Garde and Other Modern Myths)* (Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 237-258) and part six of the book *El inconsciente óptico (The Optical Unconscious)* (Ed. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 257-326).

5 “In his [Pollock's] canvases, the visible is not strikingly large or open but denotes that, voluntarily, something has been abandoned. The drama lies in that something that once stood before the canvas, where the painter propagated its condition as nature, is reduced to nothing. A visual equivalence of the most absolute silence. [...] With all his brilliance, he painted trying to show that behind the canvas there was nothing else. That terrible and rebellious impulse, born of a frantic individualism, constituted his contribution to the suicide of art” (John Berger: “Una manera de compartir” (A Way of Sharing) in *Siempre bienvenidos (Always Welcome)*, Ed. Huerfano & Fierro, Madrid, 2004, pp. 148-149).

6 “Although painting died, several times, it seems, paintings and painters continue to appear. This situation reminds me of that scene in cartoons in which the character runs off a cliff at the edge of the sea, and keeps moving his legs without falling. Normally, if the character looks down and realises his situation, he plummets below. The problem with painters is whether or not we want to look down, or if we levitate, swelling, they say, with autism” (Luis Gordillo: “Equilibrios” in *ExitExpress*, No. 6, Madrid, October 2004, p. 8).

*The original title bears an untranslatable pun: *¿Qué pinta esto aquí?* meaning *What's that doing here?* in which the verb to be is the Spanish equivalent of the verb to paint. The title embodies the uncanniness of finding an unsettling object in an unexpected place, and the verb to *paint* meaning also, and simply, *to be*, underlines the idea of painting as a presence. We have chosen a different title for the English version: *No Paint, No Gain*, an idiomatic formula about effort and sacrifice to underscore that the pains of painting, the efforts of this artist, lead to unforeseen psychological and aesthetic gains, and bring art to anomalous and out-of-place realms.

that one of the decisive mutations of the contemporary practice of painting was the offensive against the modernist canon, titanically defended by Clement Greenberg, of purity and autonomy⁷. Abstraction has been redefined⁸, far removed, of course, from lyrical approaches, self-complacent ornamentalism, or neogeometric mannerism. When Arthur C. Danto comments on Luis Gordillo's work, he uses, surprisingly, the imagery of the Windows monitor⁹; the cybernetic is involved in the expansive process of painting, not only as something subject to "representation" but as a general atmosphere. In an environment characterised by a voracious struggle between images, painting, it is obvious, must strive to revitalize itself, without this implying a "fetishisation" of the medium chosen. Both the challenges of the technical deployment and the crisis of meaning must be confronted¹⁰. Undoubtedly, José Manuel Ciria is an authentic thinker of painting who defies mannerist paralysis and resists¹¹ critical-histographic fossilization. This artist has been deploying paintings as abstract as they are "mutant" for three decades, works combining gestures and order, transcending modernist dogmatics to carry out dramatic site-specific projects, such as those he recently unveiled in such stunning spaces as La Neomudéjar, in Madrid; and the Vostell Museum, in Malpartida de Cáceres.

I have written on numerous occasions about Ciria¹², and never ceased to admire his enormous creative enthusiasm, and, above all, the exemplarity that his work has taken on as authentic incarnated painting. At an age when his expressive resources are fully developed, he approaches painting in the expanded field, transcending its "conventional frameworks", contaminating it with both photography, when not the objectual, and spatialising it in "installation" mode.¹³ Heidegger noted that, everywhere, our existence is provoked, be it in the form of games, or the oppressive beckoning to plan and calculate everything. "The name for the joint provocation that thus shapes man and being, one with respect to the other, so that they alternate their position, is com-position¹⁴." The German word is Ge-stell, which in common language means frame, chassis, framework, skeleton, device, etc.; that is, the internal,

physical structure of an object. Within this strange calculability shines what Heidegger calls Ereignis: an event that entails a way of grasping with a gaze. This event, which is a game of reciprocal trans-appropriation between man and being is, characteristically, oscillating. Undoubtedly, in contemporary art, numerous examples could be adduced of the passage from the poetics of the object to an understanding of the work as an event or a journey manifesting a state of precarious equilibrium; that is, of that oscillation that reveals its fragility in language. Gestell is a manifestation of the fulfilment of nihilism, as it reveals the era of the end of metaphysics. It is precisely the shift from mechanical to computer technology that seems to favour the advent of post-metaphysical thinking. "In the cyber Gestell, in the sphere of images of the world, the real world, as Nietzsche said, has become a fable, or, in Heideggerian terms: Sage. Hermeneutics is the philosophy of that world in which being is posited as weakening and dissolution¹⁵." Being is no longer posited as a presence, but only as traces and memories. In this world of progressively planned reality (something that Gestell entails), in which there is a significant lightening or dispersion and acceleration of the conditions of existence, reaching a unitary image is nearly impossible. The "total organisation" of technique creates a world by means of an emptying and, at the same time, represents a paradoxical fulfillment. The technique is, in every way, an act of de-concealment, tantamount to the architecture of truth. Ciria is, without any doubt, in his pictorial-installation projects, deconstructing the modern "device", calling into question the orthodoxy of the modern technique of painting and, above all, sedimenting a transgressive gaze. In his enormous and disruptive book *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos* (*Ideas, Appropriations, Sources, Experiments, Things, Figures, Coincidences, Phosphenes*) (2017) the constant presence of eyes is revealing, as if he were a collector of exorbitant gazes, or perhaps trying to protect himself from the curse of an "evil eye".

In José Manuel Ciria's work everything is unsettling (familiar-and-strange in the Freudian sense), everything seems to be about to spill over, struggling against classical stillness. Decidedly baroque and, at the same time, passionately bricoleur, he breaks with geometric rigidity, always giving free rein to human drives. It should be borne in mind that the grid, emblem and myth of modernity, is less rigid than it seems, and there is in it also something ethereal, an inexplicable lightness. In that scene, subject to the dominion of the line and the angle, there appears that "allegory of oblivion" that Duchamp called inframince (geometry without thickness) or the sudden transition from the familiar to the hostile. The expansion of space in every direction occurs in reticulation, the work being a fragment cut from a larger fabric. This transgression goes "beyond the frame", dematerialising the surface of the pictorial, while the material is dispersed "in a blinking or a tacit movement"¹⁶. The grid, with its absence of hierarchy and a centre, emphasises its anti-referential character, rendering evident its hostility towards the narrative. "This structure, impervious to both time and the inadvertent, does not allow the projection of language in the domain of the visual: the result is silence."¹⁷ The grid is, although not usually recognised, a representation of the pictorial surface, in which, in a certain sense, there is a kind of veiling, as the repetition takes hold. After the fiction of the original statute of the pictorial surface, characteristic of "purist" minimalism, they went on proliferating, as is evident in some of Ciria's paintings, rarefied reticulations without any attempt to thereby cement any type of orthodox nominalism.

7 Clemente Greenberg argued, in his essay "Toward a Newer Laocoon" (*Partisan Review*, 1940), that it is by virtue of its medium that "each art is unique and strictly itself". Cfr. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. (After the End of Art. Contemporary Art and the End of History)* Ed. Paidós, Barcelona, 1999, pp. 79-95.

8 The *Nuevas abstracciones* (*New Abstractions*) exhibition, curated by Enrique Juncosa in 1996 (Reina Sofía National Art Museum) is, in every way, crucial. The journal *Tema Celeste* dedicated a double issue, 32-33 (Autumn 1991) and 34 (January-March 1992) to the theme "New Forms of Abstraction", with texts, among others, by Arthur C. Danto, Demetrio Papani, Leo Steinert, Donald Kuspit, Robert C. Morgan, René Ricard, Olivier Revault d'Allonnes and Peter Halley.

9 *Corazón de Jesús en vos confío* (*Sacred Heart of Jesus in Thee I Trust*) by Luis Gordillo, with a layout of virtual panels, features the syntax and presence of an altarpiece with predella, although it can also be seen as a drawing on the imagery of the current Windows screen and, therefore, implying a third dimension or, at least, generating around it what Stella dubbed a *working space*" (Arthur C. Danto: "Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad" (The Pure, The Impure and the Non-Pure: Painting After Modernity) in *Nuevas Abstracciones*, Reina Sofía National Art Museum, Madrid, 1996, p. 22).

10 "Sometimes the impression is projected that the problem facing painters is competition from new technologies, but I think that, more and more, what they really have to confront is a crisis of meaning" (Barry Schwabsky: "Pintar ahora" (Painting Now) in *ExitExpress*, No. 6, Madrid, October 2004, p. 11).

11 "Thinking about my own work, I suddenly looked in the mirror and wondered: how will the hermetics, historians and the curious come when I am gone? At present, what ideas and things, and how many, inhabit my creative sphere? Maybe I have too many interests. I may not be able to 'contain myself'. Perhaps it bores me immensely to repaint the painting I know how to paint, or my existence constantly spurs me towards experimentation and searching, changing and returning, to change again, and to return again. How I thank God that I did not become virtuous, endowed with the magic formula and in total possession of the only truth". (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos* (*Ideas, appropriations, sources, experiments, things, figures, coincidences, phosphenes*), Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

12 Ciria has again asked me to write about his work, insisting that I not fall into "citationism," trying to convince me to stick closer to the oral presentations I've given lately (in the presentation at the Neomudéjar of his enormous book *Ideas, apropiaciones, fuentes experimentos, cosas figuras, casualidades, fosfenos* (*Ideas, appropriations, sources, experiments, things, figures, coincidences, phosphenes*) and a talk at the closing acts of his exhibition at the Vostell in Malpartida de Cáceres. Nevertheless, that is not what I will do. I have tackled this text with the intention of taking up the theoretical relationship with Ciria, as a kind of general contextual framework that allows me to address subsequent approaches, perhaps more personal or specific.

13 Julia Rebentisch points out that the concept of installation art "designates a sculptural practice that has become self-reflective" (Julia Rebentisch: *Estética de la instalación of the installation*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2018, p. 297), but also notes, embracing Rosalind Krauss's approaches in "La escultura en el campo expandido" ("Sculpture in the Expanded Field"), that the tendency of certain works to transgress the boundaries that separate them from their surroundings is decisive.

14 Martin Heidegger: *Identidad y Diferencia* (*Identity and Difference*), Ed. Anthropos, Barcelona, 1988, p. 83.

15 Gianni Vattimo: "¿Ética de la comunicación o ética de la interpretación?" in *Ética de la interpretación*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 221.

16 Rosalind E. Krauss: "Reticulas" ("Reticules") en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (*The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*), Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 36.

17 Rosalind E. Krauss: "La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna" (The Originality of the Avant Garde: A Postmodernist Repetition) in *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (*Art After Modernism: Rethinking Representation*), Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 18.





We know that there is a conception of abstraction as a “zero degree” or vision of the end¹⁸; the zero, then, would be like a syntactic peg, a marker of the intersection of designation and meaning, or, in other words, a place where fullness and absence are mixed, as melancholic loneliness and the experience of contemplative intensity. This emptiness, plastic and meditatively surrounded by the sculptor, is a potentiality, or, rather, the possibility of presence. Heidegger pointed out, in *Art and Space*, that emptiness is nothing, not even a lack of something; on the contrary, it is that domain in which places are founded: “space provides the free, the open, a place for establishment and a dwelling for man.”¹⁹ In different abstract artists the idea appears that it is necessary to access that original energy from which forms arise, to reach absence as a type of narration,²⁰ evoking the mystical feeling of emptiness (so vital in Eastern thought and religions), in which the experience of solitude becomes positive: moments in which one can perceive the echo, the emergence of energy and images. A work of art cannot be merely an empty space. Rather, it is always full of noise²¹, especially when it aspires to achieve a singular accuracy. According to Italo Calvino, accuracy in a work means, above all, three things: a well-defined and calculated design, the evocation of clear, incisive and memorable images; and the most precise language possible expressing nuances of thought and imagination. We might think that accuracy is related –even if it seems paradoxical– to indeterminacy, but also to that mystical conviction that “the good god is in the details.” Understanding accuracy may force us to talk about the infinite and the cosmos, steering us towards Flaubertian delirium. Calvino indicates that accuracy is a game of order and disorder, a crystallisation that can be determined by what Piaget calls the order of noise: “the universe melts into a cloud of heat, irreversibly precipitating into a whirlwind of entropy, but within this irreversible process there may be areas of order, portions of the existent that tend towards a form, privileged points from which a plan, a perspective, seems to be glimpsed”.²² To a large extent, accuracy places profundity on the surface, makes the structure visible, turns the skin of the work into a mirror facing itself.

Ciria is not, by any means, interested in producing abstract painting that is an imposition of pure grounding,²³ nor is he committed to the elegant pleasures of a “minimalism” that, in the end, takes advantage of what does not amount to much. Something always happens in his works and, in addition, his are paintings that do not forgo, as Michael Fried claimed, the theatrical.²⁴ The

anomalous scenographies that Ciria has presented, both at the Neomudéjar and at the Vostell Museum, exhibit his untamed imagination, his “fractalising” drive, which overflows into the “excessive”. Let us recall that in 1975 Benoît Mandelbrot coined the term “fractal” (from the Latin fractus, which describes a stone broken into irregular pieces) to designate geometries of the non-regular, in which all parts of the object, however small, have the same structure as the whole (among plants, a clear example is cauliflower; in anatomy, the lung). Perhaps the fractal mathematically revisits the notion of infinity; that post-Euclidean model permitted the analysis of things coriaceous, tangled, strange, fine, grainy, curly, tortuous, sinuous, branched— notions that wink complicitly at the paintings of an artist obsessed by a suffocated room turned into a critical space. Contemporary painting (fractalised or expanded) falls into the precipice of a “lack of modern legitimation” and must try, despite iconic saturation, to survive. It is about thinking about how to continue painting when we spend so much time navigating virtual space; that is, when the window perspective of traditional painting is replaced by the “waterfall” of open windows on a computer screen²⁵. In the cybernetic realm we witness a return to *pensée sauvage*, to concrete and sensual thinking, perhaps to a condition in which we take things at their interface value, which involves a phenomenological trust in phenomena.²⁶ The return of painting, or its mutation, in the 1990s was characterised by a series of ideological perversions²⁷ in a phase that some have termed as “post-critical”²⁸. Some modalities of painting undoubtedly assume a hybrid status²⁹, unfolding as expanded painting³⁰. As hybrids (a pictorial overcoming of the modern edge), they lie in a no man’s land, without any location in identity terms. That is, it is not a place in memory, but rather, as in the case of Ciria’s aesthetics, more a non-place of flows³¹ that is the result, like the cybernetic, of *dé-spécification*. Ultimately, what we encounter is painting as an interface³², or, in other words, as a panoptes body, as astute as Ulysses,

25 “We are - Florian Rotzer notes in *Images within images, or from the image to the virtual world* - at the beginning of an evolution in what we traditionally identify as an image no longer represents a window, but rather a door that opens to an immaterial space of data. And, as usually happens with doors, we can pass through them to other, previously invisible rooms. Or, on the contrary, we can exit through them, leave the artificial world, and enter into a reality that will then appear in a very different light.”

26 Turkle speaks of the emergence of pure appearance that cannot be reduced to a simple effect of its bodily causes as something fundamental in the “digitised real”. Cfr. Sherry Turkle: *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, Ed. Simon and Schuster, New York, 1995.

27 Cfr. Thomas McEvilley: *The Exile’s Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, Cambridge University Press, 1993.

28 “The painting, therefore, devoid of the contour that allowed it to be drawn contrastively and hierarchically, goes from a state of “limitation” to another of “i-limitation”, in what entails the inauguration of a post-critical phase, characterised by its loose and expanded nature” (Pedro A. Cruz Sánchez and Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía* [Impurities: the Painting-Photography Hybrid], Ed. . Consejería de Educación y Cultura [Ministry of Education and Culture] de la Región de Murcia, 2004, p. 95).

29 “If the notion of hybrid designates that which is the product of two –or more– different or inconsistent entities, then it would be advisable to note that the singularity assumed by the term “painting” immediately emerges as compromised and invalid. The friction between these two terms is both a matter of convention and semantics. Hybrid, of course, is an openly postmodernist term: using it –although it is problematic– to state that painting is something we still think of as akin to the precepts widespread in theories of modernist art. While hybridisation finds its place among notions such as heterogeneity, intertextuality and contingency, painting –one could argue– demands to be thought of in terms of uniqueness, specificity and autonomy” (David Green: “Painting as Aporia” in J. Harris (ed.): *Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*, Liverpool University Press, 2003, p. 81).

30 I dedicated an essay to the issue of Marcaccio’s expanded painting in Fernando Castro Flórez: “Una nota sobre la pintura mutante” (A note about mutant painting) in *Fabian Marcaccio. Whit-jecT Spain*, Galería Salvador Díaz and Galería Joan Prats, Madrid and Barcelona, 1998, pp. 9-20. It is clear that the notion of “expanded painting” depends on the well-known theorization articulated by Rosalind Krauss in “La escultura en el campo expandido” (“Sculpture in the Expanded Field”) in *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (*The Originality of the Avant Garde and Other Modern Myths*), Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.

31 Cfr. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, (*Nonplaces. Spaces of Anonymity. An Anthology of Supermodernity*), Ed. Gedisa, Madrid, 1993, p. 83.

32 “[Interfaces] connect the real world and the virtual world, erasing all borders, forcing the two worlds to commute. Object, subject and image derive, therefore, from each other, interpenetrate, hybridize [...]. The subject is no longer at a distance from the image, in the dramatic face-to-face of the representation, but is submerged, defocalized, translocalized, expanded or condensed, projected into orbits, navigating in a maze of bifurcations, of crossings, of contacts, through the osmotic wall of the interfaces and the borderless meshes borders of the inter-nets. The interfacial subject is, henceforth, more trajectory than subject” (Edmond Couchot: *La technologie dans l’art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, p. 229). Pedro A. Cruz and Miguel Ángel Hernández Navarro have developed an interesting proposition of painting as an interface in: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía* (*Impurities: The Painting/Photography Hybrid*) Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2003, pp. 107-109.

18 “The entire enterprise of modernism, especially abstract painting, which can be taken as its emblem, could not have functioned without an apocalyptic myth. [...] The pure beginning, the liberation from tradition, the “zero degree”, which was sought since the first generation of abstract painters, could only function as a prophecy of the end” (Yves-Alain Bois: “Painting the Task of Mourning” in *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1996).

19 Martin Heidegger: “El arte y el espacio” (*Art and Space*) included in Huserli, *Heidegger and Chilliida*, Universidad del País Vasco (University of the Basque Country), 1992, p. 55.

20 “Greenberg’s purely optical doctrine had somehow accommodated concepts such as Newman’s “stretched red”, in which “what is seen” would be nothing less than sublime. The “purely optical” then becomes a vehicle for all kinds of metaphysical content provided by the viewer, who surely, however, would know, by verbal supplements, what the artist proposed through a particular abstract field. In that context, to say “Painting is exactly what you see” is merely to point to a void that needs to be filled. But what this statement powerfully conveys is the artist’s refusal to fill it himself. In fact, in and of itself, the work can suggest many things, launching a chain of associations that go far beyond mere perception” (Thomas McEvilley: “Absence Made Visible: Robert Ryman” in *Artforum*, Summer of 1992, p. 95).

21 “The primordial noise, the last remainder of the Big Bang, is, on the contrary, constitutive of space itself: it is not a noise “in” space, but a noise that keeps space open as such. If, therefore, we were to erase this noise, we would not get the ‘empty space’ which was filled out by it. Space itself, the receptacle for every ‘inner-worldly’ entity, would vanish. This noise is, in a sense, the ‘sound of silence’” (Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías* (*The Plague of Fantasies*), Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 205).

22 Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, (*Six Memos for the Next Millennium*), Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.

23 “Much of modern art, especially abstract painting and minimalist art, was dedicated to the disappearance of the figure, replacing it with something that could be called “pure grounding”, a field of colour, for example; a slab or plinth without a figure that uses it as a base; a void or blank space in which one could imagine the beginnings or endings of painting, of the creation of images and figuration” (W.J.T. Mitchell: *De la ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (*Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*), Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 149).

24 Cfr. Michael Fried: “Art and Objecthood” in *Art Forum* (June, 1967). “Fried insists on the purity and specificity of the media, rejecting hybrid forms, mixed media and anything found among the arts as a sort of “theatre” or rhetoric, condemning them to inauthenticity and a second-rate aesthetic status. It is one of the best known and beloved myths of modernity, and it is time to abandon it”. (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (*Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*), Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 122).

covered with eyes fed by extreme curiosity. Andrés Isaac Santana has pointed out that Ciria is a kind of “narrator of states of consciousness³³.” Undoubtedly, his interventions at La Neomudéjar and the Vostell Museum signal a masterful point in his installative expansion of painting.

Ciria entitled his enormous project at the Museo Vostell in Malpartida de Cáceres, Sin, sobre, tras (la pintura) [Without, About, After (Painting)]. It is an impressive “tribute” to the great pioneer of Fluxus, but also a manifestation of painting’s expansive potential. Decisively tackling what Harold Bloom calls the anxiety of influence, without forgoing his passions or his unique gaze and approach to creation, Ciria dialogues-and-squats in the spaces of the permanent collection at the Lavadero de los Barruecos, but also intervenes on the surrounding landscape, establishing a fascinating plastic connection between the town and the museum. From the dilapidated car hung from a wall on the outskirts of Malpartida de Cáceres, to the most remote spaces of the Vostell Museum, we find all kinds of pieces: installations, large-format paintings, objects, and even videos, signs of performances and unsettling traces of the pictorial passion. A fascinating demonstration that the “disciplinary boundaries” of art history and criticism are obliterated when creative energy and talent impose their ludic law.

The Museo Vostell at Malpartida de Cáceres keeps the memory of this German artist alive, who became an Extremaduran by the hand of Zurbarán, whom he admired so much that he was compelled settle in Guadalupe in 1958. In the mid-fifties he had seen, in Paris, Buñuel’s Land without Bread, which documented the dire poverty suffered in Las Hurdes and, in his mind, a connection was established with the famished bodies of the survivors of the Nazi concentration camps. Just six decades ago Wolf Vostell presented his first individual exhibition at the Salones de Educación y Descanso de Cáceres with vividly colourful paintings upon which he materialized his reading of Jung’s transformative symbols, alluding to “psychic conjunction” through the image of the kiss. The exhibition of Dadaism that was organised in Düsseldorf that same year prompted Vostell to use, à la Schwitters, eschatological elements to compose his series on Las Hurdes, finding a fruitful channel through which to develop the principle of “Dé-coll/age”, which he would advance in 1954: the plane that falls when it has just taken off is a depiction of the ambivalences of the 20th century.

Dé-coll/age is, initially, a chance encounter, through the act of pulling down posters on the street, of “scores” for the participants in the actions, in that “theatre” which, as Vostell understood it, is literally on the street. This visceral and, at the same time, intensely reflective artist pointed out that a “happening” entails life expressed at its limits, through participation and, especially, responsibility in the direction of the collaborators themselves³⁴. In the early 60s he met Maciunas and collaborated on the organisation of Fluxus, which initially promoted a new music emerging from objects, noise and the human body. The action that Vostell carried out at the Fluxus festival in Wiesbaden was “Kleenex” (1962), in which he threw a hundred light bulbs against a large glass panel, behind which the audience sat, seeing how they exploded. Vostell showed his deviations from both with the bloody rituals of Viennese

performance artists, and Kaprow’s happenings in art galleries in the USA. For him it was key to use highways, airplanes, telephones, teletypes, the landscape of the “media”, also drawing on elements of the psychology of Jungian archetypes and critical sociology. It was clear for him that “happenings” originated in Jackson Pollock’s pictorial process³⁵, but he also insisted that, instead of using only coloured tubes, the obsolete debris of consumer society must be employed³⁶.

Vostell believed that listening to two engines running during a four-hour flight is, socio-aesthetically, more beautiful and interesting than sitting down for however long it takes to listen to a Wagnerian opera. Faced with the futuristic euphoria of the beauty of a car at full speed, Vostell “mummified” that “civilising object”, casting a car in concrete, no longer able to transport us, more than metaphorically, towards catastrophe. In 1958 Vostell stated that televisions are the best examples of mobile sculptures. In “Sun in Your Head” (1962), he recorded a television set that distorted what was being reproduced by means of a magnet, generating a dé-coll/age that produced an obvious “optical discomfort”. A year later he buried a television in New York, a ritual act that, 50 years later, is amplified when we behold many old, obsolete screens that now only show “snow” –perhaps more disturbing than they were when they broadcast banal images. Vostell stated that he wanted to contribute to the humanization and enhancement of life in his time “through the conversion of apparently insignificant facts and behaviours into events worthy of admiration. My contribution can become an action model for everyday life based on what can be purely reflected on. Art can be moral.” Through destruction, almost cathartically, he wanted to show that peace is the most important work of art for humanity.

The idea is not, in the Beuysian way, that each man is an artist, but rather that each person can be a work of art. Vostell turned a spotlight on society’s debris to criticise alienated lives; art would be nothing if man could not voice his essential cry in relation to the mystery of life. In a conversation with Michel H. Lépicouché, Vostell confessed that the traumatic event that underpins his work took place at the close of the Second World War, when he was taking refuge with his mother in a forest in Czechoslovakia: a plane crashed, and everyone went to gawk at the catastrophe, and the image that seared into his mind was the pilot’s skull, stuck in the branches of a tree. This artist, interested in knowing what sound a phrase actually makes, a thought in his head, also quoted the song “thanks to life, which has given me so much”, though, nevertheless, in his imagination death was intertwined with eroticism. The true work of art is the human brain, although we are suspended in seemingly irremediable catastrophe, and “found life” is abysmally dramatic. Vostell critically materialised the historical disaster. Ciria also confronts the catastrophe in which we live, trying to find in the artistic experience a fissure, even if it is of (minimal) hope. He certainly does not want to “academicise” neo-Dadaism. On the contrary, what he is doing is rescuing the indomitable spirit of Fluxus, the humorous attitude that does not disregard tragedy. In the impressive book Ciria. Ideas, Appropriations, Sources, Experiments, Things, Figures, Coincidences, Phosphenes, we find a page that pays tribute to Fluxus. Featuring an array of eyes, or, rather, eyelids, a “New New Manifesto” is set forth, one referring to Maciunas’s, with fragments of dictionary definitions and images such as that of the joker, or that of a strange car “souped up” to sell hot dogs.

In Ciria’s works an idea appears, albeit diffusely, of connection between a multiplicity, a game of intensities in which the painting is, as Frank Stella³⁷

33 “It is said of him [of José Manuel Ciria], that he is, indeed, an abstract painter. And he certainly is. But he is, beyond that definition, as antiquated as it is convalescent, an authentic narrator of states of consciousness, a spy on the reality surrounding him, a creator of stories that, in turn, are inspired by others. Ciria’s painting, in this case, I would like to say - cautiously -, Ciria’s work, is based on a *paradigm of horizontality* that tends to the systematic baroque in the articulation and use of everything that supports it, instead of that other contemporary commitment that threatens to turn the body of work into aesthetic areas devoid of any intention, of all saturation, of all narrative” (Andrés Isaac Santana: “Bohemian Rhapsody (o la emancipación barroca)” in *Bohemian Rhapsody*, Ed. Le Projet, Madrid, 2019, p. 36).

34 Vostell pointed out that “every life form is an artistic form”. D. Hacker interviewed W. Vostell on August 22, 1973, a conversation that was reproduced on cyclostilated sheets at the *Nuevos Comportamientos Artísticos (New Artistic Behaviours)* series held at the Instituto Alemán (German Institute) de Madrid in 1974). Hacker asked what justified the existence of the artist today and Vostell responded that “precisely working on a model of life; that is, presenting new forms to other men, new forms of life, which one has to achieve through knowledge, engagement with art; it is the legitimation for a future artistic creation and, above all, for an artistic existence. Creating something, producing something, causing something, that does not yet exist and that, through its existence, acquires an exemplary nature” (W. Vostell: “Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)” in Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal, Madrid, 1986, pp. 396-397).

35 Let us recall the importance of Kaprow’s reading, in 1958, of Pollock in the aforementioned text “El legado de Jackson Pollock” (“The Legacy of Jackson Pollock”), appearing in *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening (Between Art and Life. Essays on the Happening)*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2016, pp. 41/52.

36 The “Manifesto on the Happening”, from 1966 (signed, among others, by Vostell, Beuys, Ben Vautier, Jean-Jacques Lebel and Bazon Brock) states that the first objective is to “transmute into poetry the languages that the society of exploitation has reduced to commerce and the absurd” (AA.VV. appearing in Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 391).

37 “It is necessary to accept with joy that the destiny of every situation is the infinite multiplicity of the combinations, that no depth can ever be established, that the homogeneity of the manifold carries it ontologically over the game of intensities” (Alain Badiou: *Court traité d’ontologie transitoire*, Ed. du Seuil, Paris, 1998, p. 22).





would put it, a “working space”³⁸. The painting with its drastic enunciation, is a kind of thin plate in that mythical, vital, presubjective and undead substance (the libido as an organ) of which Lacan speaks in The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Excremental excess³⁹ is constitutive of the essence, as that profuse baroque reveals, in different ways, a corporality that produces awe. If, on the one hand, there is an ecstasy of vision, we also know that, in cyber hyperrealism, for example, we find a kind of blind spot⁴⁰. That treasure not yet found, luxury (agalma) is the Real, something that resists all sublimation. The painting masks the space. “And what is –Slavoj Zizek asks– Art (the act of painting) but an attempt to déposer, “establish” in the painting this traumatic dimension, to exorcise it by externalising it in the work of art”⁴¹. José Manuel Ciria’s “expanded painting”, as site-specific painting, “situates” us in a wild time. The return to reality proposed by the installations⁴² is assumed by the painting, understood by some as a generic art⁴³. It would be important to know whether, in that reticulated and vorticial place, a distance can be achieved, in spite of everything, thus restoring strength, and the gaze, and audacity to desire through a sense of the real.

In both the exhibition The Procrustean Bed at La Neomudéjar, and in his stunning project at the Vostell Museum, Ciria displays a unique “symbolic violence”, creating a sort of grand scenography of nonsense⁴⁴. Performative violence is sedimented in all his pieces⁴⁵, but also refers to real violence, as in the performance La aparición de las Nereidas (The Appearance of the Nereids), in which he addresses violence against women. The disturbing nature of Ciria’s works challenges us, without sliding into pamphleteering, maintaining an effect of estrangement at all times, in the manner of defamiliarization, or ostranenie, as advanced by Viktor Shklovski.

38 “When Frank Stella gave his Norton Lectures at Harvard in 1983-1984, he introduced the interesting concept of the ‘working space’, projected spaces along with machines that differ from the interior space, creating an illusion, of the paintings in which the actions shown transpire” (Arthur C. Danto: “Abstracción” in *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 240).

39 In one of the provocative pages of his tome *Ideas, apropiaciones, fuentes, etc.*, Ciria includes a text that tells us: “Aquí la única mierda eres tú” (You’re the only shit here). The gaze is re-found in the eschatological; that is, in a crude “mirror state”.

40 “This “loss of reality” occurs not only with the Virtual Reality generated by computers, but, in a more elementary way, due to the growing” hyperrealism” of the images the media bombards us with - every time we perceive only colour and contour, no longer volume and depth: “Without visual limits there cannot be, or almost cannot be, mental images; without a certain blindness, a sustainable appearance” [Paul Virilio]. Or, as Lacan put it, without a blind spot in the visual field, without this elusive point from which the object looks back, we no longer “see anything”; that is, the visual field is reduced to a flat surface, and “reality” itself is perceived as a visual hallucination “(Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías (The Plague of Fantasy)* Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 152).

41 Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías (The Plague of Fantasy)*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33.

42 “The installation [...] constitutes the ultimate operation through which art escapes evidence devoid of the reality of everyday life (evidence of words, evidence of architecture, evidence of images ...) to turn them into its raw material. In other words, it is located in the place opposite not only any operation of fiction, but also any operation of decipherment, of elucidation of the mystery: it is, rather, a kind of return to the real (painful and difficult return if we focus on the devices and the complexities of our current environment, this mixture of cyberspace and stereotypes, forced words and agreed-upon formulas)” (Marc Augé: *Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?* in *Ficciones de fin de siglo (Fictions About the End of the Century)*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 126).

43 Cfr. Barry Schwabsky: “Painting in the Interrogative Mode” in AA.VV.: *New Perspectives in Painting*, Phaidon Press, Nueva York, 2003, p. 5.

44 “Obstinacy, paranoia, fear and rejection are, as a discursive index, in the body of each of the works that make up this great scenography of nonsense” (Andrés Isaac Santana: “Bohemian Rhapsody (o la emancipación barroca)” in *Rhapsody*, Ed. Le Projet, Madrid, 2019, p. 37).

45 “At this point, it may be valuable to remember Walter Benjamin’s essay from 1919-1920 “Categories of Aesthetics,” in which, as Judith Butler has argued, he distinguishes between the seductive living “appearance” or mythical sign, and the magic “brand”. As Butler points out, “as a work of art is alive, it becomes an appearance, but, as an appearance, it loses its status as a work of art, according to Benjamin. The task of the work of art, at least at this point in Benjamin’s career, is precisely to break through appearance, or, of course, to petrify or freeze life: Only through a certain violence against life is the work of art constituted, so it is only through a certain violence that, perhaps, we are able to see its organising principle, and, with it, what is true in the work of art” (Butler: “Beyond Seduction and Morality. Benjamin’s Early Aesthetics” in Diarmud Costello and Dominic Willsdon (eds.), *The Life and Death of Images*, London, Tate Publishing, 2008, pp. 63-81). I would reformulate this as follows: inasmuch as an image incorporates the characteristics of a way of life, it becomes necessary to ask what kind of life it manifests” (W.J.T. Mitchell: *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios (Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics)*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 87).

I find in certain modalities of contemporary painting, from redefined abstraction⁴⁶ to expanded painting, a lucid and ludic assumption of the divided subject; that is, evidence that the “unification of the self” is lacking. In more topological terms: the division of the subject is not the division between a self and another, between two contents, but rather the division between something and nothing, between the characteristic of identification and emptiness. “Decentering, thus, designates ambiguity first, oscillation between symbolic and imaginary identification –indecision regarding where my true key is, in my “real” self or my outer mask, with the possible implications that my symbolic mask may be “more real” than what it conceals, than the “true face” behind it.”⁴⁷ Decentering (instead of the Cartesian screen of the central consciousness that constitutes the focus of subjectivity) is, in a certain sense, a means of identifying emptiness. Even located, the painting is unhinged. “The time is out of joint. The world is on the wrong track. It is worn down, but its wear no longer counts. Old age or youth - it is not taken into account any longer. The world is older than any age. We lack any measurement of its size. [...] Contre-temps. The time is out of joint. He speaks theatrically, of Hamlet before the theatre of the world, of history and of politics. The era is out of joint. Everything, starting with time, messy, unfair and disordered. The world is all wrong, it wears as it grows, as the Painter also says in the opening of Timon of Athens (so much in Marx’s taste, by the way). Since they are the words of a painter, as if he were talking about a show, or before a painting: ‘How goes the world? –It wears, Sir, as it grows.’”⁴⁸ At this (un)time, the painting we have called hybrid, or interface, is, although it sounds banal, an unidentified object. In short, we can conceive of painting as what we do not need, a completely useless⁴⁹ thing that, nevertheless, offers places. As Michel Serres noted in his book Atlas, we have to find a new definition of crossroads, where the real map and the virtual overlap, in a ceaseless folding⁵⁰. The painter barely has any time on that boundary: with his net he catches uncertainty. Ciria has defined his painting as automatic deconstructive abstraction, underscoring that his works are about provoking encounters and accidents both material and conceptual, combining the formless stain with geometric statism, in a singular (un)control. This is hybrid painting, without a doubt, in which, as the artist himself indicates, there is as much seriousness as there is humour⁵¹.

46 With his characteristically caustic humour, Ciria features, in his “thick” volume of ideas and other “pictorial whims”, “impressive” theoretical approaches to Painting: “ABSTRACCIÓN IMPURA (Arthur C. Danto) CONTAMINADA (Rosalind E. Krauss) REDEFINIDA (Demetrio Paparoni) HASTA LOS HUEVOS (J.M. Ciria)”.

47 Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías, (The Plague of Fantasy)*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 161.

48 Jacques Derrida: “Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad), (Wears and Tears: Tableau of an Ageless World) in *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional, (Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International)* Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

49 Lyotard pointed out that the impossibility of painting arises from the techno-scientific, industrial and post-industrial world’s greater need for photography, “just as this world needs more journalism than literature” (Jean-Francois Lyotard: “Presenting the Unrepresentable: The Sublime” in *Artforum*, New York, April 1982, p. 67).

50 “Where am I? Who am I? Is it the same question that only requires one answer over what is there? I only exist in the folds, I am only folds. It is strange that embryology has taken so little from topology, its mother or sister science! From the precocious phases of my embryonic formation, morula, blastula, gastrula what is rightly called fibres, it folds once, a hundred times, a million times, what in other countries our neighbours continue to call folds, connecting, tearing, perforating as if manipulated by a topologist, to end up ultimately forming a volume and mass, full and empty, the interval of flesh between the minuscule cell and the world’s environment, which is then given my name, he whose hand is, at this very moment, drawing volutes and curls, knots and folds with meaning” (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

51 Speaking of his volume of *Ideas, apropiaciones y otras cosas (Ideas, Appropriations and Other Things)*, Ciria points out: “This generous ‘vadamecum’ that you are perusing and leafing through at this time, seeks to provide a response to many of these observations. An effort has been made to bring together the sobriety and humour inhabiting my head, my natural inclination for the hybrid, mixture, the *mestizo*, together with the conceptual purity of my theoretical thoughts” (José Manuel Ciria: *Ideas, apropiaciones, fuentes, experimentos, cosas, figuras, casualidades, fosfenos (Ideas, appropriations, sources, experiments, things, figures, coincidences, phosphenes)*, Ed. Cobas Asset Management & Value School, Madrid, 2017).

Painting is a discipline without a place⁵² but, paradoxically, located; it expands in a place that is both a bunker and a crypt⁵³, in which we could find more than an allegory or materialisation of freedom, but rather indecision, or, to be more (psycho)physical, of an intolerable claustrophobia⁵⁴. Virilio has pointed out that, in an era of globalisation, everything is played out between two themes that are also two terms: forclusion (Verwerfung: rejection, denial) and exclusion, or locked-in syndrome⁵⁵. We have no more time to say that painting is an aporia, something similar to an inverted Japanese package: it envelops emptiness or, rather, shows what has been emptied out⁵⁶.

Painting is, in the case of Ciria, a process that feeds not only in relation to painting itself but to other forms as well: a way of thinking physically. This artist points out that his task is “to express what cannot be said”⁵⁷. But, above all, his vocation is to persist in producing paintings that re-emerge even from their own exhaustion, marked by mourning, affected by his father’s death. In the frontal heads and faces in Ciria’s paintings I find a kind of eerie apostrophe, a gesture that literally “faces up”. The recycling-bricolage of expanded painting beckons us to look at reality in other ways.

Ciria’s interventions at La Neomudéjar and the Vostell Museum present, in an exemplary manner, the intense quality of painting as an event. We should understand the event as Badiou defined it, that is, as the moment when one must decide on “the undecidable”. But it is also worth remembering, revisiting considerations by Lebel in the mid 60s, that the happening is, to a large extent, a way to deepen the experience of painting⁵⁸. Ciria’s intense dialogue with Vostell shares, without a doubt, common ground: both of them appropri-

ate any kind of materiality⁵⁹, but, above all, they harbour a common desire to find intensity in life; that is, to preserve our curiosity and learn “as a means to achieve the continuity of energy flows”⁶⁰.

Sin, sobre, tras (la pintura) [Without, About, After (Painting)] was, in every way, an event of enormous intensity, a prodigious manifestation of a hybrid aesthetic or a transversal art that does not respect boundaries between disciplines, with the understanding that the crucial thing is to mix and to fuse⁶¹. Ultimately, the work of art can be understood as a transitional object, something in which desires are sedimented, where drives, both erotic and destructive, pulsate, elements of an imaginative game that, since childhood, constitute us⁶². Ciria recovers prepositions when he is interested in locating or positioning the painting, generating an authentic chaosmosis, an impressive display of “the possible”.⁶³ Vostell defined himself as a “seismograph”⁶⁴ and perhaps we could describe Ciria as a “whirlwind”, a turbulent, passionate and even a “pataphysical” artist,⁶⁵ a familiarly disturbing case, a fascinatingly anomalous painting to which I return to feel how it provokes me and even leads me to write wildly. Ultimately, when the reflection is over, it is about finding intense presences, giving meaning to the now⁶⁶ and, despite everything, not betraying our desires.

52 “At present, *painting is a discipline without a place*, a ‘path’ without a direction, and without any ‘ontological highlighting’ that would allow it to stand out from the ‘polluted background’ comprised by the rest of the media. Its shifting in the interface means that, as with other languages condemned to uprooting, all of its specificities have been dissolved in a large and unstable area: that of the image” (Pedro A. Cruz Sánchez and Miguel Ángel Hernández- Navarro.: *Navarro: Impurezas: el híbrido pintura-fotografía (Navarro: Impurities: The Painting/Photography Hybrid)*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2003, p. 110).

53 “The phenomenon of cryptic incorporation, described by Abraham and Torok, has been examined by Jacques Derrida in the text *F(u)ori*, in which he sheds light on the uniqueness of a space that is defined, at the same time, as external and internal: the crypt is, therefore, “a place compressed in another, but rigorously separated from it, isolated from the general space by means of walls, an enclosure, an enclave”: that is, the example of “intestinal exclusion” or “clandestine inclusion” (Mario Perniola: *L’arte e la sua ombra*, Einaudi, Turin, 2000, p. 100).

54 “General availability will cause intolerable claustrophobia; the glut of options will be experienced as the inability to choose; the direct, universal participatory community will increasingly exclude those unable to participate. The vision of cyberspace opening the door to a future of infinite possibilities of unlimited change, of new, multiple sexual organs, etc., etc., conceals its exact opposite: an unprecedented imposition of radical narrow-mindedness. So, this is the Real that awaits us, and all the efforts to symbolize this, from the utopian (New Age celebrations or “deconstructionists” of the liberating potential of cyberspace), to the darkest, most diatopic (the perspective of total control by a pseudo-divine computerized network...) are just that; that is, many other attempts to avoid the true “end of history”, the paradox of an infinite much more suffocating than any current confinement” (Slavoj Žizek: *El acoso de las fantasías (The Plague of Fantasy)*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

55 “Locked-in syndrome is a rare pathology that involves complete paralysis, an inability to speak, but retaining the faculty of speech, and intellectual consciousness and faculties, perfectly intact. The establishment of synchronisation and free exchange is the temporary comprehension of interactivity, which interacts in the real space of our regular, habitual activities, but, more than anything, our mentalities” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular (Paul Virilio in Dialogue with Sylvère Lotringer: Crepuscular Dawn)*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

56 Roland Barthes spoke of that disproportion, in Japanese packages, between the futility of things and the luxury of their packaging: “pleasure, the field of the signifier, has been apprehended; the package is not empty, but rather emptied: to find the object is in the package or, the meaning in the sign, is to ruin it: what the Japanese transport, with ant-like energy, are, in short, empty signs” (Roland Barthes: *El imperio de los signos (The Empire of Signs)*, Ed. Mondadori, Madrid, 1991, p. 67). One could talk about a paradoxical emptying that offers “new places” for painting. Perhaps we must end by suggesting that in art attention is always as important as distraction. Jonathan Crary recalled that the German word *Zerstreuung* appears in numerous critical analyses proceeding from a Kantian theory of knowledge. “In these, *Zerstreuung* refers to the dispersion or dissemination of perception, regardless of any necessary synthesis, perception, “merely a blind play with representations, even less than a dream” (Kant)” (Jonathan Crary: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna, (Suspensions of Attention, Spectacle, and Modern Culture)*, Ed. Akal, Madrid, 2008, p. 55).

57 “To express what cannot be said. Philosophy and Art. Thought 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).

58 “As far as we are concerned, we want to make the experience of painting itself more profound. This has led us to temporarily suppressing the second term with which our work was designated, and that of the artists who have taken it further than those who preceded them in the science of the imaginative. From action-painting, only the “action” remains (J.J. Lebel: “The Happening (1966)” appearing in Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto (From Object Art to Concept Art)*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 392).

59 “It’s about liberation, it’s about the defetichisation of behavioural modes. It’s about destroying the taboo on materials. Happenings seek to use materials in ways different from everyday life. With an iron, or a car, one can do other things than just drive a car and iron clothes. And this can be learned, for example, at a happening. At a happening one must learn to know oneself. One must come to know materials again, learn again the variety of uses and the variety of contents of one’s own behaviour and behaviour with objects” (Wolf Vostell: “Interview with Wolf Vostell (1973)” reproduced in Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto, (From Object Art to Concept Art)*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 398).

60 In his “Synopsis of the Happening” (1976), Vostell presented the following vital objectives: CREATIVITY as a means of suppressing violence
MULTIMEDIA as a means of suppressing inferiority.
PSYCHOAESTHETICS as a means of upholding the value of spiritual production with respect to the manual.
SEEING as a means of perceiving the unperceivable.
LIVING as a means of generation conceived as a work of art.
LEARNING as a means to achieve the continuity of energy flows.
Cfr. 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, Museum Morsbroich, Leverkusen, Museo Vostell Malpartida, 2010-2011, pp. 63-71.

61 “Transfers and transactions, whether peaceful or violent, friendly or hostile, “come with the territory” of border formations, and translation must be considered simply a special case of the *trans*, understood in this case as the crossing of borders between languages. Under the *trans*, then, we would like to include not only words, but money, merchandise and organisms. *Trans* relationships include trade, diplomacy, negotiations and the migration of living beings, including, among others, people” (W.J.T. Mitchell: *De la ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios, (Image Science. Iconology, Visual Cultural and Media Aesthetics)* Ed. Akal, Madrid, 2019, pp. 160-161).

62 Cfr. D.W. Winnicott: *Playing and Reality*, Ed. Routledge, London, 1971.

63 “The transition from possibility to real existence implies a narrowing of the ontological field: only a small portion of possible events emerge from the magma of possibility, which is not infinite, but multidimensional. Guattari calls this process “chaosmosis”: a provisional order emerges from the magma of possibility, and this order excludes other possible sets. Countless possibilities are lost because their subjective power is not enough to trigger a creative morphogenesis” (Franco “Bifo” Berardi: *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad, (Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility)*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 205).

64 “But I am like a seismogram, and I feel through my life, my behaviour, my mistakes and my worries, my longings” (Wolf Vostell: “Interview with Wolf Vostell (1973)” reproduced in Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto (From Object Art to Concept Art)*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 397).

65 It is significant that the last sentence of the text concluding the monumental book *Ideas, apropiaciones, etc.*, is: “Ubu imperator y lo evocador del arte” (“*Ubu imperator* and the evocative aspect of art”); a tribute to the character of Alfred Jarry, a remembrance of those pataphysics that functioned as “the science of imaginary solutions”.

66 Martin Seel, in *Ästhetik der Inzenierung*, pointed out that art leads us to yearn for a meaning for the now of our lives, it makes us “want to experience the nows in which we find ourselves as tangible nows”. Cfr. Erika Fischer-Lichte: *Estética de lo performativo (The Aesthetics of Performativity)*, Ed. Abada, Madrid, 2011, pp. 199-200.













ACCIONES



LA APARICIÓN DE LAS NEREIDAS



Se realizaron acciones artísticas que fracturaron la cotidianeidad del pueblo. Con la colaboración del público local, vimos desfilar por las calles de Malpartida *La aparición de las Nereidas*. Las diferentes formaciones de sesenta y seis mujeres vestidas con trajes de novia, proporcionados e intervenidos pictóricamente por el artista, representaban la pérdida de la virginidad, de la inocencia, de la debilidad...

Por motivos de tener un número concreto de vestidos, 66 todos a estrenar, la prioridad de entrega será por orden de llegada.

A continuación se colocarán en una formación militar como si de una compañía de soldados se tratara. Después de una serie fotográfica realizada en el campo aledaño al Pabellón Multiusos se les dará una pequeña instrucción para que aprendan a desfilar por el pueblo.

La acción reivindica el derecho a la igualdad y a la no discriminación por razón de sexo. Todo ello estará acompañado por una gran dosis de humor para que las participantes se diviertan y pasen un rato agradable.

La acción viene a representar un aperitivo, una antesala, de la exposición que se va a inaugurar en el Museo Vostell-Malpartida.

22 de septiembre de 2018. 11 de la mañana. 90 minutos
Calles de Malpartida de Cáceres





CONSTRUCCIÓN DE LA DANZA



Observamos imágenes del mundo que nos rodea como nunca antes pudimos observarlas, la fotografía, el vídeo, el cine, la televisión... Se nos permite tener acceso instantáneo a la realidad de todo lo que ocurre y a la vez las tecnologías nos aportan constantemente más mundos modificados o imaginarios: Photoshop, efectos especiales, realidad virtual, realidad aumentada, portal...

Quiero pensar que mis acciones son collages expandidos y gigantes. En *Construcción de la Danza*, quiero juntar lo musical (composición creada para la ocasión por Luis Carlos Esteban) y lúdico, junto a la vida/danza sobre la arena llegando hasta la muerte. Los coches sacados de un desguace representan el paso del tiempo y la memoria.

El rojo es siempre la sangre cuando hablamos de “la arena”, también es el diablo para esta ocasión. La plaza de toros, el perfecto marco que representa al mundo. La carne la ponen nuestros actores y bailarines, en perfecta gesticulación a lo Jesucristo Superstar. A Vostell le gustaba la carne. Quizá consigamos también atrapar lo espiritual. El primer gesto es coger pintura y acercarse a la pila de piedras y que cada uno deje allí su propia marca.

Acción: Se invita a ambos colectivos voluntarios a traer ropas viejas, y que se vayan cubriendo de pintura mientras actúan y danzan. Pura improvisación. Se les recomienda no parar un instante hasta finalizar la acción y que disfruten lo máximo posible de cada instante y pequeño movimiento. Que sean a la vez toro y torero, víctima y verdugo, protagonista y secundario; y que no hablen ni atiendan al público. Que escuchen la música y que sean conscientes que el acto representa la vida.

13 de octubre de 2018. 11 de la mañana. 60 minutos
Plaza de Toros de Malpartida de Cáceres









FLUXUS LOST IDENTITIES



Tema recurrente sobre las *Identidades Perdidas*, en esta ocasión relacionado con el carácter político de la información –cada persona consume el medio que ofrece una visión idéntica o parecida a la ideología del sujeto en cuestión–. Vemos y oímos lo que queremos ver y escuchar, se nos manipula en esa deriva radicalizando nuestro punto de vista y pensamiento. Nos mantenemos ciegos a otras posibilidades. Homenaje directo a Vostell.

Acción: Se cubre completamente la cabeza de diferentes voluntarios de ambos sexos con papel de periódico y cintas de embalar transparentes (colocando un pequeño tubo de goma en la boca para que puedan respirar). Una vez “cegados” por la información, se les sitúa en una línea recta por medio de una cuerda. Se retira la cuerda y se deja a los voluntarios en una fila, ciegos, sordos y mudos. Se estimula sentirse manipulados y su pertenecía a un grupo. Falta de sentido, también, *La parábola de los ciegos*.

22 de marzo de 2018. 6:30 de la tarde. 30 minutos
Plaza de Malpartida de Cáceres





UN RUIDO SECRETO



Homenaje a Duchamp y Vostell. La maravilla del misterio sirve como detonante conceptual a la obra del mismo nombre de Marcel Duchamp (*À bruit secret*, 1916). El arte se manifiesta a nuestro alrededor planificado para provocar interrogantes.

Acción: Diferentes voluntarios de ambos sexos y ataviados con una máscara, portan en su mano derecha (la otra mano no debe llevar nada) una barra de pan y una caja de color rojo en cuyo interior hay un pequeño objeto. Los sujetos por separado dan vueltas por el pueblo en silencio, cruzándose cada 15 minutos por la Plaza. No se saludan entre sí, ni a nadie que les pueda reconocer. No sonríen, no muestran ninguna emoción, solamente agitan un poco la caja cuando pasan cerca de alguien.

23 de marzo de 2018. 10:30 de la mañana. 60 minutos
Plaza de Malpartida de Cáceres





LOS HOMBRES ROJOS



Se analizan simultáneamente el tema de pertenencia, dominio y regla, y el de intimidación, amenaza y temor. Los sujetos, siguen en fila india al líder y repiten “sin pensar” de manera fidedigna todo lo que este hace. La máscara, la manada, la irreconocibilidad y el poder nos lleva a comportamientos temerarios e ilógicos para el individuo aislado.

Acción: Se facilitan 13 monos rojos a voluntarios. Una vez uniformados, se dan instrucciones al que ocupará el primer puesto de comportamientos a seguir, los demás le siguen. Ejemplos:

- Se fija la vista en una persona lejana, y dando gritos se corre hacia ella, parando toda la fila a muy escasa distancia. La persona, no comprenderá y sufrirá temor.

- Al pasar por la terraza de un bar, el líder separa una silla y se sienta en ella, después todos uno por uno se sientan en ella. Nadie vuelve a colocar la silla en su lugar.

- Una pareja pasea junta, el líder pasa entre las dos personas y todos le siguen sin dejar que vuelvan a estar juntos hasta que todos han pasado.

- En otra terraza, el puesto de cabeza coge una silla y se pone de pie sobre ella y permanece quieto, los demás cogen cada uno una silla y hacen exactamente los mismo formando una fila. Se marchan y nadie recoloca las sillas.

23 de marzo de 2018. 12 de la mañana

Plaza de Malpartida de Cáceres





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, Berlín (Alemania).
St. James Cavalier Center for Creativity, Valleta (Malta).
Sala de Exposiciones del Gobierno de Andorra, Andorra la Vella.
- 2012** Museo Nacional de Arte Contemporáneo (MNAC), Bucarest.
Museo Raúl Anguiano (MURA), Guadalajara (Mexico).
Museo del Patrimonio (MUPAM), Málaga.
Galería Gema Llamazares, Gijón.
Galería Christopher Cutts, Toronto.
- 2011** Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo de Arte de Amarillo (AMoA), Texas.
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).
Galería Stefan Stux, Nueva York.
- 2010** Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín (Colombia).
Monasterio de Prado, Consejería de Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid.
Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Palacio Simeón. Diputación de Orense, Orense.
Espacio ArteInversión, Madrid.
Edificio Miramar, Sitges.
- 2009** Zoellner Arts Center, LUAG Lehigh University, Bethelhem (Estados Unidos).
Museo de Arte de El Salvador (MARTE), San Salvador (El Salvador).
Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil (Ecuador).
Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile (Chile).
Instituto Cervantes, Chicago (Estados Unidos).
Kursaal. Sala Kubo – Kutxa Espacio, (junto a José Zugasti), San Sebastián.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
Annta Gallery, Madrid.
“BEYOND THE BORDER”. Galería Christopher Cutts, San Diego (Estados Unidos).
Galería Couteron, París (Francia).
- 2008** Museo da Alfândega, Oporto (Portugal).
Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).



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

- 2007** Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires (Argentina).
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Neuquén (Argentina).
Iglesia de San Esteban, Murcia.
Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).
C. C. Caixanova, Pontevedra.
C. C. Caixanova, Vigo.
Galería Gema Llamazares, Gijón.
- 2006** Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), Mérida (Méjico).
Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.
- 2005** Kunsthalle Museo Centro de Arte PasquArt, Berna (Suiza).
Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGECE), 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 Soler, 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.	Palau Falguera, Sant Feliu de Llobregat. Centro Municipal Integrado de El Coto, Gijón.
1996	Galería 57, Madrid. Sala de Exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza. Galería Orange Art, Milán (Italia).	
1995	Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania). ARCO'95. Galería Adriana Schmidt, Madrid. NICAF'95. Galería Adriana Schmidt, Yokohama (Japón). Galería Toshi, Tokio (Japón). Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).	
1994	Galería El Diente del Tiempo, Valencia. FIAC'94. Galería Adriana Schmidt, París (Francia). Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania). Capilla del Oidor. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.	
1993	Galería Almirante, Madrid. Galería Delpasaje, Valladolid. Galería Ad Hoc, Vigo. Galería Altxerri, San Sebastián. Galería Adriana Schmidt, Stuttgart (Alemania).	
1992	I.C.E. Munich (Alemania). Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).	
1991	Galería Al.Hanax, Valencia. Galería Uno, Madrid. C.C. Nicolás Salmerón, Madrid.	
1987	Galería Imagen-Doce, Sevilla.	
1984	Galería La Ferrière, París (Francia).	

Exposiciones colectivas

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 Cornellá, Cornellá de Llobregat. Biblioteca Carles Rahola, Girona. Casa de la Cultura, Lloret 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".	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 RT 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 Oceanogràfic, 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 ArteInversión, Madrid.

TIAF'10. Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá).

"Obra sobre papel en la colección del IVAM". Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.

"Una cierta figuración 2". Casa de la Entrevista, Alcalá de Henares, Madrid.

SCOPE Miami. Galería Begoña Malone, Miami.

2009 ART CHICAGO'09. Galería Christopher Cutts, Chicago (Estados Unidos).

"X-Initiative". DIA Art Foundation, Nueva York (Estados Unidos).

"I have a dream. Tributo Internacional al Dr. Martin Luther King Jr.".

Fundación Gabarrón, Carriage House, Nueva York. Museo Charles H. Wright, Detroit. MLK, Jr. National Historic Site, Atlanta. Rosa Parks Museum, Montgomery. National Civil Rights Museum, Memphis (Estados Unidos).

"Puro Arte". Feria de Vigo. Galería Cordeiros, Vigo.

ART MADRID. Galería Cordeiros, Espacio ArteInversión y Galería Antonio Prates, Madrid.

"Calle Mayor". Exposición urbana Festival de Cine. Cáceres.

"Homenaje a Vicente Aleixandre". Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla. Espacio Cultural Caja Ávila, La Navas del Marqués. Casa de Cultura, Miraflores de la Sierra, Madrid. Museo de la Ciudad, Madrid. Centro Miramar, Sitges.

Galería Cordeiros, Oporto (Portugal).

FIART. Galería Cordeiros, Valencia.

TIAF'09. Galería Christopher Cutts, Toronto (Canadá).

"Una cierta figuración". Antiguo Hospital de Santa María la Rica, Alcalá de Henares, Madrid.

ESTAMPA'09. Espacio ArteInversión, Madrid.

"Colección AENA de Arte Contemporáneo". Palacio Los Serrano. Espacio Caja de Ávila, Ávila.

"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 ArteInversión, Madrid.

"Pintura contemporânea". Centro de Cultura Ordem dos Médicos, Oporto (Portugal).

"Maestros del Siglo XX. Obra Gráfica". Galería Proyecto Arte, Madrid.

"Moderno y Contemporáneo". Galería Benlliure, Valencia.

- 2007** SCOPE New York'07. Galería Begoña Malone, Nueva York (Estados Unidos).
ART MADRID. Galería Benlliure y Galería Antonio Prates, Madrid.
"Aspace". Galería Fernando Silió, Santander.
"Pintura Española y Portuguesa". Museu 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 Benoot, Gante (Bélgica).
"Abstract". Galería Bennot, Knokke-Zoute (Bélgica).
"Sombra y Luz. Colección Marifí Plazas Gal". Instituto Cervantes, Viena (Austria).
"Naturalezas del Presente". Museo Vostell Malpartida, Cáceres.
- 2004** ARCO'04. Galería Moisés Pérez de Albeniz (MPA), Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo, Galería Italia y Galería Fernando Silió, Madrid.
"Impurezas. El híbrido fotografía-pintura en el último arte español". Sala Verónicas, Murcia.
"Fragmentos. Arte del XX al XXI". Centro Cultural de la Villa, Madrid.
FORO-SUR. Galería MPA y Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Navarra, Pamplona.
ART FAIR COLONIA'04. Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania).
"Fashion Art". Centro Cultural de las Condes, Santiago (Chile).
"Fashion Art". Museo de Arte Moderno, Bogotá. Museo de Antioquia, Medellín. Museo de la Tertulia, Cali. Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, (Colombia).
TORONTO ART FAIR'04. Galería Begoña Malone, Toronto (Canada).
"Fashion Art". Museo Nacional de San Carlos, Méjico DF (Mexico).
"Contemporánea Arte – Colección Pilar Citoler". Sala Amós Salvador, Logroño.
"All about Berlin II". Museo White Box Kulturfabrik, Munich (Alemania).
ART FRANKFURT'04. Galería Begoña Malone, Frankfurt (Alemania).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Metta, Madrid.
KIAF'04. Galería Begoña Malone, Seúl (Corea).
ESTAMPA'04. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
"Valdepeñas 65 años de Arte. Premios de Artes Plásticas (1940 – 2004)". Museo de Santa Cruz, Toledo.
- 2003** ARCO'03. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Metta, Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Italia, Madrid.
ART CHICAGO'03. Galería Metta, Chicago (Estados Unidos).
"X Premios Nacionales de grabado 1992-2002". Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
"Pinacoteca Iberdrola-UEX". Rectorado de la Universidad de Extremadura, Cáceres.
"En construcción – Fondos de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz". Palacio Montehermoso, Vitoria.
"III Trienal de Arte Gráfico". Museo de la Ciudad, Madrid.
"La cuerda de hilo". Galerie im Hof der Backfabrik, Berlín (Alemania).
"Fusión". AT Kearney, Madrid.
"Itinerario". Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz.
Galería Estiarte, Madrid.
"Fashion Art". Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina).
"Fashion Art". Museo de la Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).
"Arte-Santander'03". Galería Fernando Silió, Santander.
Galería Pedro Peña, Marbella.
Galería Metta, Madrid.
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo de Bellas Artes, Santander.
Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
ESTAMPA'03. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
"Fashion Art". Museo de Artes Visuales, Montevideo (Uruguay).



- 2002 ARCO'02. Galería Estiarte, Galería Bores & Mallo y Galería Salvador Díaz, Madrid.
"Km. 0". Kulturbrauerei, Berlín (Alemania).
"AENA Colección de Arte Contemporáneo". Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
 Galería Estiarte, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 ART BRUSSELS'02. Galería Bastien, Bruselas (Bélgica).
"Markers II". EAM. The International Artist' Museum, Kassel (Alemania).
 FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"Beau Geste". Michael Dunev Art Projects, Gerona.
 Galería Corona (Casa de Arte), Hildrizhausen (Alemania).
 Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
 Galería São Bento, Lisboa (Portugal).
"Moderne Schilderkunst". Instituto Cervantes, Bruselas (Bélgica).
"Markers II". APEX-METRO. The International Artist' Museum, Edimburgo (Inglaterra).
 Bach Quatre Arte Contemporáneo, Barcelona.
"Copyright". Galería Metta, Madrid.
 FIAC'02. Galería Metta, París (Francia).
"III Trienal de Arte Gráfico". Palacio Revillagigedo, Gijón.
"Matriz / Estampa". Colección de Arte Gráfico Contemporáneo Fundación BBVA. Sala de Exposiciones de la Fundación BBVA, Madrid.
 ESTAMPA'02. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.
 ARTE LISBOA. Galería Bores & Mallo y Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
- 2001 ARCO'01. Galería Estiarte y Galería Bores & Mallo, Madrid.
 Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal).
 Galería Estiarte, Madrid.
 FORO-SUR. Galería Bores & Mallo, Cáceres.
"La Noche. Arte español 1984-2001". Museo Esteban Vicente, Segovia.
"Arte y Arquitectura". Exposición itinerante: Centro de Arte Dasto, Oviedo. Centro de Arte Casa Duró, Mieres y Museo Barjola, Gijón.
 Itinerante Salón de Otoño de Plasencia. Caja de Extremadura. Museo de la Ciudad, Madrid, Sevilla, Badajoz y Lisboa.
"Veinte Años Después". Palazzo de Monserrato, Roma (Italia).
"Propios y Extraños". Galería Marlborough, Madrid.
"Colección de Arte Contemporáneo Banco Zaragozano". Circulo de Bellas Artes, Madrid.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 ESTAMPA'01. Galería Estiarte y Galería Sen, Madrid.
"Nostalgia y Encuentro de Roma". Asamblea de Extremadura, Mérida.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
 PORTO ARTE. Galería Antonio Prates, Oporto (Portugal).
 ARTE LISBOA. Galería Antonio Prates y Galería Bores & Mallo, Lisboa (Portugal).
"Esencias". Sala Kubo. Kutxaespacio del Arte, San Sebastián.
"Print Makings by Spanish Artists". Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran (Irán).
- 2000 ARCO'00. Galería Salvador Díaz y Galería Bores & Mallo, Madrid.
 ST'ART 2000. Galería Artim, Estrasburgo (Francia).
"Salón de Otoño de Pintura - Caja de Extremadura". Exposición itinerante por Extremadura.
 Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica).
"Lenguajes con futuro". Museo Manuel Teixeira Gomes, Portimão (Portugal).
 HAF'00. Galería Wind, La Haya (Holanda).
"Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección BBVA. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
"Colección de Arte Fundación Colegio del Rey". Capilla del Oidor, Alcalá de Henares.
"Maestros Contemporáneos". Blue Hill Cultural Center, Nueva York (Estados Unidos).
"Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración". Colección BBVA. Museo de la Pasión, Valladolid.
 ESTAMPA'00. Galería Antonio Prates (CPS), Madrid.

	FAC'00. Galería Antonio Prates, Lisboa (Portugal). "Multigrafías". Galería Dasto, Oviedo.		"III Artistbook International 1996". Galería May Moré. Colonia. VII Bial de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. 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 Bial 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.	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 Bial de El Cairo, National Center for Fine Arts. Pabellón de España. El Cairo (Egipto).
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.	1993	ARCO'93. Galería Ad Hoc, Madrid. SAGA'93. Galería Adriana Schmidt, París (Francia). ART MULTIPLE. Galería Adriana Schmidt, Düsseldorf. Galería Delpasaje, Valladolid. Galería Almirante, Madrid. Galería Adriana Schmidt, Colonia (Alemania).
		1992	ARCO'92. Galería Marie Louise Wirth, Zurich. GRAFIC ART'92. Galería Adriana Schmidt y Galería Diagonal Art, Barcelona. Galería Seiquer, Madrid. Galería D'Kada, Madrid. Galería La Kábala, Madrid. Galería Obelisco, La Coruña. "Internacional Grobe Kunstaustellung". Kunst Palast, Düsseldorf (Alemania).
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 Bial 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).	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).
1996	ARCO'96. Fundación AENA y Galería May Moré, Madrid. Galería Athena Art, Kortrijk (Bélgica). "Líricos del Fin de Siglo. Pintura Abstracta de los 90". Museo Español de Arte Contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones, Madrid. Sala Fundación. Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria. Fundación Barceló, Palma de Mallorca. "Becarios de Roma". Academia Española, Roma.(Italia). KUNST FAIR'96. Galería Athena Art, Knokke (Bélgica). Galería Clave, Murcia. "Becarios de Roma". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. ESTAMPA'96. Galería Estiarte. Madrid.	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, Berlin.
- 2012** IV Edición Premios Descubrir el Arte (Premio Artista Revelación), Madrid.
- 2009** Ampliación beca Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
- 2008** Beca primera convocatoria Fundación Gonzalo Parrado, Madrid.
Revista Wallpaper Primer Premio Internacional a la mejor decoración de Iglesia.
- 2002** Premio Nacional de Grabado Museo del Grabado Español Contemporáneo (MGEC), Marbella. (Primer Premio).
- 2001** Beca del Ministerio de Cultura y Ciencia de Israel. Proyecto para el Museo-Teatro de Givatayim. Tel Aviv (Israel).
- 1999** I Certamen de Pintura Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia. (Primer Premio).
VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña. (Premio Adquisición).
LX Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. Valdepeñas, Ciudad Real. (Primer Premio – Primera Medalla de la Exposición).
II Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. (Premio Adquisición).
LXVI Salón de Otoño. Asociación Española de Pintores y Escultores, Madrid. (Premio Extraordinario “Reina Sofía”).
XXI Salón de Otoño de Pintura de Plasencia. Caja de Extremadura, Plasencia. (Premio “Ortega Muñoz”).
- 1997** II Trienal Internacional de Arte Gráfico de El Cairo. (Primer Premio Jurado Internacional).
- 1996** XIV Certamen Nacional de Pintura. Ayuntamiento de Azuqueca de Henares. Guadalajara. (Primer Premio).
XXIV Certamen Nacional Caja de Madrid. Madrid. (Segundo Premio).
I Salón de Otoño de Pintura Real Academia Gallega de Bellas Artes. La Coruña. (Premio Adquisición).
VI Certamen Nacional de Dibujo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. Ciudad Real. (Primer Premio).
Premio Nacional de Pintura IV Centenario Colegio de Abogados de Madrid. Madrid. (Primer Premio).
V Certamen Nacional de Pintura Iberdrola-UEX, Cáceres. (Premio Adquisición).
I Mostra Biennal d’Art d’Alcoi. (Premio Adquisición).
- 1995/96** Beca Ministerio de Asuntos Exteriores. Academia Española, Roma.
- 1994** Beca Ministerio de Cultura. Colegio de España, París.
V Bienal de El Cairo. (Primer Premio Medalla de Oro Jurado Internacional)
XIII Certamen Nacional “Ciudad de Alcorcón”, Madrid. (Premio Adquisición).
- 1993** III Concurso Internacional de Pintura. Fundación Barceló. Palma de Mallorca. (Accésit - Premio Adquisición).
Plástica Contemporánea Vitoria-Gasteiz. Depósito de Aguas, Vitoria. (Premio Adquisición).
- 1992** XXIII Premio Ciudad de Alcalá. Alcalá de Henares. (Primer Premio).

Colecciones y Museos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Estatal Galería Tretyakov, Moscú (Rusia).
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 (Mexico).
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella.
Museo Municipal de Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas, Ciudad Real.
Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto).
Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena.
Museo del Vidrio Santos Barosa, Marinha Grande (Portugal).
National Gallery, Kingston (Jamaica).
Patrimonio Nacional. Palacio Real, Madrid.
Calcografía Nacional, Madrid.
Chase Manhattan Bank, Nueva York (Estados Unidos).
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 Rheinyp 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.







THING / THOUGHT

FLUXUS EDITIONS
1962/1978

Sept 21, 2011 — Jan 16, 2012 MoMA 11 W 53rd St NYC

