EQUIPO CNEA
Esther Esteban
José Antonio Granero
Pedro Pasquín
Javier Remedios
Antonio Sainz Millán
Sara Sánchez
José Ángel Torralba
Julio Vázquez
Luis Von Kobbe
Alex Ciria
Yago Ciria
José Manuel Frade

BECARIOS/AS
Escuela ARTEDIEZ
Samar Alsaad
Ariadna Bernal
Marina Clemente
Lucas Gonzalo
Helena Cristina Labradas
Lorena Martín
Aitana Soekarno

DOCUMENTAL
Luis Von Kobbe

AGRADECIMIENTOS
Ramón Akal
José Luis Baltasar
Joaquín Berakoetxea
Francisco Brives
Fernando Castro Flórez
Óscar Corrochano
Tránsito del Cerro Jiménez
José Luis Díaz Megía
Jesús Espino
Marisol Esteban
Paloma García González
Javier Gilabert
Julio Ginés
Raúl Gómez
Juan Herreros
Germán León
Nathalie Menant
Juan Herreros
Luis Muñoz
Marina Oyonarte
Alicia Pérez
Néstor Prieto
Tomás Ruiz
Rubén Tabernero

CIRIA NO ƎSTÁ ƎN ARCO

Fotografía
Pedro Pasquín
Luis Von Kobbe
José Manuel Ciria

Diseño y Maquetación
José Manuel Ciria
Javier Remedios
Paul Landaribar

Impresión
Centro Gráfico Ganboa

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

© José Manuel Ciria-Vegap, 2023
© Ediciones Akal, S. A., 2023
Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid – España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com
ISBN: 978-84-460-5354-5

Depósito legal: M-2425-2023
Edición: 2.000 Ejemplares
Impreso en España

EMPRESAS COLABORADORAS

CIRIA NO ƎSTÁ ƎN ARCO

CIRIA NO ESTÁ EN ARCO

José Manuel Ciria

Existen profundas singularidades en el escenario del arte español de las últimas cuatro décadas que son herencia del propio devenir social y político de nuestro país. Siempre hemos oído con cierto sentido peyorativo la frase –Spain is different–. Y lo cierto, es que los españoles somos particularmente “especiales” y estamos ligados a una enorme historia, que en muchos momentos abunda en lo trágico. Recuerdo que en la recién nombrada Facultad de Bellas Artes de Madrid en 1978, hasta aquel año había sido Escuela Superior, solamente se hablaba de política y aún, con enorme miedo y entre susurros, del acontecer que nos esperaba si se conseguía llegar a la tan ansiada y largamente esperada “democracia”. No existía ninguna otra conversación ni materia. Excepto cuatro valientes que habían conseguido leer media docena de libros y viajado a París para enterarse de “algo”, entre todos los demás no había ni dios que tuviera la cabeza mínimamente amueblada. En aquel Madrid, en el que yo quería ser pintor, nadie te daba clases de Procedimientos, ni te explicaba una puta mierda de arte o de pensamiento artístico... A los maestros de la abstracción lírica y los grandes escultores vascos promovidos con éxito por Luis González Robles en una campaña inmensa de “normalización”, realizada por el propio régimen bajo la fortuna del cambio de signo y que de repente fuésemos “amigos entrañables” de Estados Unidos, les sigue una serie de años anodinos y meramente anecdóticos. Pero de repente llegaron los ochenta con enorme “traca” de libertad y aparente apoyo, por fin, al arte y la cultura. Ante la inmensa “sed”, la muestra de los artistas alemanes “Origen y Visión” y la Transvanguardia italiana de Achille Bonito Oliva, se convirtieron en el punto de inflexión y faro para el inmediato proceder de nosotros: los jóvenes artistas que nos acercábamos al medio sin tener ni idea, incluyendo al más beneficiado de aquella situación, Miquel Barceló. Tuvimos que esforzarnos mucho en nuestros talleres y ponernos al día de todo el pensamiento generado desde la total desconexión que supuso la Guerra Civil, la II Guerra Mundial y nuestra dictadura.

Principalmente por estos motivos, –exceptuando siempre casos aislados de creadores más formados e informados–, la pintura reina de forma absoluta en España durante todo el decenio de los ochenta ayudada e incluso en ocasiones impuesta, por los “bienvenidos” intereses gubernamentales. Resulta evidente e inevitable que al llegar los noventa, los hermeneutas, críticos de arte, profesores de facultades y hasta algunos artistas que ya se habían enterado de lo que pasó en Estados Unidos y Europa durante los veinte años finales de nuestra dictadura reaccionasen a la contra. De ahí el atropello que sufre la pintura durante los años siguientes. La frase de Duchamp –tonto como un pintor–, se convierte en la consigna y todo el mundo se apunta a la tardía pseudomovida conceptual española, cuando en otros lares ya prácticamente había desaparecido sin dejar vestigio de la pureza inicial del movimiento.

Pero profundicemos un poco en esta línea. El arte conceptual, según su definición, es un movimiento artístico en el que la conceptualización o la idea es más importante que la obra de arte como objeto físico o material. Las ideas prevalecen sobre sus aspectos formales o sensibles a modo de que lo artístico es el concepto, favoreciendo la reducción a lo mental y prescindiendo incluso de la realización concreta, indiferente a la técnica, el material o la forma que se utilice para representarlo. Varios autores hablan acerca del devenir del arte contemporáneo como un arte post-conceptual, sugiriendo el gran impacto que el arte conceptual en su origen tuvo en la evolución general del arte en décadas posteriores.

El Arte concepto de los sesenta fue una tendencia controvertida. Algunas de las razones que fundamentan tal conclusión serían: la falta de acuerdo entre los críticos e historiadores actuales para situar las fuentes de su origen, la dificultad para proponer una definición específica que pueda abarcar las variadas líneas de investigación emprendidas, e incluso, las divergencias de opinión para decidir quién es un artista conceptual, en el sentido completo del término, y quién lo es sólo parcialmente. Acudamos a una visión más generalizada: La práctica del arte conceptual surgió en los años sesenta y se hizo popular a través de un grupo de artistas estadounidenses e ingleses entre los que se encontraban Art & Language, Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner. A menudo suele explicarse el arte conceptual como una reacción enfrentada al formalismo que había sido articulado por el influyente crítico Clement Greenberg sobre el escenario americano. Sin embargo, la variedad de artistas que suscribieron simultáneamente y en diferentes contextos los fundamentos y estilemas del arte conceptual, hace difícil atribuirlo a una sola causa. La oposición a la Guerra de Vietnam, el feminismo, la instauración de una nueva economía del conocimiento y la proliferación de las técnicas de información y comunicación (TIC), han sido citados por varios autores como factores decisivos en el origen del arte conceptual. También es común relacionarlo con los ready-

mades que el artista francés Marcel Duchamp realizó en las décadas de 1910 y 1920, en los cuales la obra artística ya no es interpretada como un objeto de contemplación fabricado por la mano de su creador, sino como un objeto de pura especulación intelectual.

Una obra conceptual suele fundamentarse habitualmente en el texto –la escritura– por ser este el medio de transmisión de ideas. No obstante, con el tiempo, se ha complementado con distintos recursos propios del campo visual tales como lo instalativo, la fotografía, la performance y el vídeo, que constituyen otros medios expresivos desarrollados simultáneamente a partir de los años sesenta y que forman parte asimismo de los medios utilizados en el arte contemporáneo.

En esta pequeña profundización, también, necesitamos observar la diferencia entre happening y performance. Los happening forman parte del conjunto de Performance. Pero existen diferencias entre ellos, como por ejemplo que los happening tienen como finalidad realizar una obra en la que participen los espectadores de forma activa en sus representaciones, con un carácter cercano a lo teatral y más improvisado, aunque se parte de un guión inicial. Las características esenciales de este tipo de representación son que surge de manera espontánea con tiempo variable y conllevan a finales irrepetibles. A diferencia la performance, es una acción concreta llevada a cabo por una sola persona o grupo, cuya finalidad es la búsqueda del asombro del público y resaltar la estética o el mensaje.

Juan Pablo Wert Ortega nos da importantes claves sobre el arte de acción y performatividad. El *arte de acción*, como práctica específica, pero igualmente como recurso técnico/expresivo a disposición de las más variadas propuestas poéticas y de diversos ámbitos disciplinares, tiene ya medio siglo de historia sin solución de continuidad, pues sus modelos fundamentales quedaron establecidos ya desde los años cincuenta en el ámbito americano (*happening* y *performance*) y europeo (*situacionismo* y *accionismo*). En España tiene un recorrido histórico más corto, pues no alcanza más allá de los últimos sesenta, siendo su momento de máxima visibilidad la primera mitad de los setenta. Pero ni siquiera en aquel momento preciso, todas las prácticas que hoy podemos considerar *accionistas* eran planteadas en un sentido rigurosamente autónomo, sino que se entendían inscritas en un movimiento general de redefinición de la práctica artística en la que fundamentalmente, ésta dejaba de tener como objetivo la producción de objetos artísticos, sino la *transformación* del entorno físico y social.

En la vanguardia española de los setenta, la historia del *accionismo* se viene remontando habitualmente a la fundación de *Zaj*, –grupo homólogo y vinculado eventual, pero genuinamente, al movimiento internacional *Fluxus*–, en 1964 por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, a quien sustituiría Esther Ferrer en 1967. La primera acción *Zaj* en 1964, consistió en un recorrido por las calles de Madrid de 6,3 km. Por su parte, en la segunda mitad de los sesenta, en Cataluña las prácticas *accionistas* van a ir surgiendo en un contexto propio y articulado institucionalmente a través de sus muy acreditadas escuelas de arte y diseño independientes (*Massana*, *FAD*, *Elissava*, *Eina*). Si bien la sólida tradición conceptual que se genera en Cataluña ya en los primeros setenta y que tiene en el *Grup de Treball* su más conspicuo referente, dio acogida preferente a estas prácticas, aunque existen otros movimientos procedentes de otras áreas disciplinares que confluyen en el *accionismo performativo*. Partiendo sin duda de una arraigada tradición local de espectáculo de variedades (*El Paral. lel*) y participando de un amplio renacimiento folclorista que tuvo lugar en nuestro país en los setenta y, en este caso, fuertemente connotado de nacionalismo, la experimentación escénica adquirió un sentido marcadamente *performativo,* desarrollando unos recursos paradójicamente espectaculares que propiciaron una progresiva atención social que, a su vez, generaría el contexto comercial indispensable para la creación de las míticas instituciones teatrales catalanas como el *Teatre Lliure*, *Dagoll Dagom*, *Els Joglars* o *La Fura dels Baus*.

La primera mitad de la década de los setenta constituyó el momento de máximo protagonismo de estas prácticas y de las más serias tentativas de su articulación interna y de su proyección social. Entre ellas hay que destacar la mítica convocatoria –de lo que aún se denominaba vanguardia–, que constituyeron los *Encuentros de Pamplona*. Este gran festival al que fueron invitados los más reconocidos críticos de arte y artistas del conceptual internacional y cuyo vertiginoso presupuesto fue financiado por el constructor navarro Huarte, tuvo un efecto estimulador formidable en el contexto interno y constituyó un foro privilegiado de información y contraste para este tipo de experiencias. Me repito, lo más sorprendente es el eco tan intenso que encontró en el contexto artístico interior. Quizá las autoridades indiscutibles en esta *mêlée* vanguardista sean Luis de Pablo y José Luis Alexanco, de quienes partió la idea. Hoy podrían figurar como sus comisarios y explicar el éxito del evento en lo que se refiere a la cantidad y calidad de la representación que concitó.

CIRIA NO ESTÁ EN ARCO

Ese mismo verano de 1972 se celebraría en Kassel la *Documenta V*. Su comisario Harald Szeemann ofrecía un programa monográfico del conceptual en el que una sucinta representación catalana obtuvo a última hora, gracias a la mediación de Simón Marchán, una discreta presencia extraoficial. A partir de aquel momento se sucedieron las iniciativas institucionales en Madrid, pero sobre todo en Cataluña, donde se produjeron eventos de manera prácticamente ininterrumpida hasta la muerte de Franco. Todos ellos tuvieron un formato mixto entre el desarrollo de propuestas y el debate teórico, que estuvo fuertemente condicionado por el contexto político que constituyó el inevitable telón de fondo del conjunto de la cultura en los años finales del régimen. No es este el lugar para examinar exhaustivamente el contenido concreto de aquellos debates internos pero sí cabe destacar la dialéctica que enfrentaba una posición *transitiva*, en la que la voluntad *performativa* se "dirigía" hacia un objetivo político concreto; a una posición *aleatoria*, enfrascada en el propio desarrollo de la intervención, en buena medida sin premeditación y cuyo efecto había de resultar, por tanto, imprevisible. A esta última categoría pertenecerían muy claramente la obra de algunos artistas como Nacho Criado, Lugán o Isidoro Valcárcel Medina.

Si las prácticas *conceptuales*, *accionistas* o no, fueron marginadas institucional y comercialmente y se desactivaron como alternativa real a la "restauración de la pintura" y aunque se produjeron algunos casos muy significativos de transfuguismo artístico, no por ello desapareció esta línea de desarrollo en muchos otros artistas. En cualquier caso, en los ochenta, esta situación de *latencia* del conjunto de las prácticas conceptuales provocó en la propia corriente un efecto depurador de la espectacularidad de sus propuestas y una reorientación de sus tácticas. En nuestro país, este proceso se vivió con especial dramatismo pues la entrada en el nuevo ciclo que emprende el *sistema artístico*, coincide con el cambio político y con la urgencia de consolidarlo. El proceso de homologación internacional del arte español, tuvo como agentes no sólo –como se ha denunciado tantas veces– el nuevo aparato estatal, sino el de algunas instituciones privadas y el activo concurso del medio profesional (artistas, galeristas, críticos) y, como fruto, un "entusiasmo" justificable, más por su rentabilidad política que por la relevancia objetiva de su producto.

La intensa promoción de la producción artística emprendida por el primer gobierno socialista comprendió una amplia gama de sectores y modalidades de intervención, y ello tuvo también efectos diferenciados. Si la política estatal de exposiciones históricas de arte contemporáneo, en armónica y milagrosa complementariedad con la de fundaciones privadas como *La Caixa* o la *March*, tuvo un significativo efecto pedagógico y de promoción del conocimiento general, aunque generó un cierto esnobismo de masas, no se puede cuestionar su saldo positivo como operación ilustrada. Pero, en concreto, el apoyo dispensado a la tendencia que propugnaba la vuelta a la pintura figurativa y la despolitización del arte en general, la afirmación de su autonomía radical –como era el caso de la *Nueva Figuración Madrileña* y del estilo secuaz que mantuvo sus presupuestos en el período que podríamos llamar "institucional" de la movida (desde el primer gobierno socialista hasta enlazar con los fastos de 1992)–, se dice, que se atenía más a los dictados de la escena internacional que a ningún maquiavélico cálculo político. El rechazo era inevitable en este panorama autocomplaciente, que no era capaz de justificar la actividad artística más que en la persecución de la fama, la riqueza y el *glamour*. A ese inaprensible y aurático signo de estatus, aunque fuera convenientemente recubierto, de manera oportunista en muchas ocasiones, con el falso oropel de la postmodernidad, no le tardaron en surgir las reacciones contrarias de forma marginal y casi imperceptible, alojadas de nuevo en manifestaciones de carácter contracultural.

La resaca del "entusiasmo" que en nuestro país sobrevino abruptamente tras la conclusión de las celebraciones del 92, acarreó la previsible depresión posparto reforzada por una igualmente esperable crisis del mercado artístico que, para algunos, es justificación suficiente para los cambios técnicos, tácticos y de poéticas que comienzan a registrarse a partir de esas fechas. Quizá uno de los primeros frutos de la expansión de la cultura artística de los ochenta fue el fenómeno que puede definirse como profesionalización, que comporta, por un lado, una actitud productivista en el trabajo artístico y, por otro, un incremento de la formación especializada: la clara revitalización de los estudios de Bellas Artes y de las nuevas tecnologías de la imagen. De este modo, se produce una enorme paradoja: numerosas promociones de licenciados que iniciaron sus estudios con tan prometedoras expectativas, se encontraron frente a una demanda en hibernación y al grifo institucional completamente cerrado. –Permítanme añadir, con la espita cerrada con lacre hasta nuestros días, exceptuando algún lapso de mayor sensibilidad por lo artístico como el acontecido bajo el gobierno de Aznar, con las exposiciones organizadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores/Seacex con Miguel Ángel Cortés como Secretario de Estado y Jesús Silva como Director de Relaciones Culturales y Científicas–. Perdón por el inciso (incisivo). Volvamos: pudo ser, en parte, aquella realidad de los 90 la que empujó a bastantes artistas a asociarse bajo identidades colectivas y adoptar un discurso reivindicativo o nihilista, pero también, y principalmente, un profundo hastío de la espectacularización del arte, del culto a la personalidad, el fetichismo esnob y de la machaconería mediática responsable de todo ello. En cualquier caso, la colectivización de la producción artística no sería garantía ni de la performatividad de su trabajo, ni de la consideración de la acción como parte de sus objetivos o de sus recursos. *Estrujenbank* fue un colectivo –de efímera trayectoria– que integró a pintores que, como Juan Ugalde y Patricia Gadea, se iniciaron en la vía más "sucia" de la figuración ochentista, y un poeta performer como Dionisio Cañas, cuyas incursiones en el arte de acción tuvieron siempre un sentido paródico crítico y de carácter circense. La primera mitad de los noventa conoció un cierto auge del colectivismo con grupos como *Libres para Siempre*, *Köniec*, *La Fiambrera*, *La Nevera*, *Fast Food*, *El Perro*, *El Terrible Burgués,* etc… que revitalizaron enérgicamente la tradición del arte callejero, la

edición de fanzines y el arte postal. *La Fiambrera* es entre todos estos grupos el más accionista y el que, quizá, haya logrado una mayor eficacia performativa en sus acciones.

La situación del arte español, en un sentido general, es en 2022 la histórica y estadísticamente esperable y, esa normalidad afecta a la dinámica productiva, inmersa en una total y tediosa anemia y al debate teórico abatido por una estricta ausencia. No es este el lugar para tratar de ponderar el valor de lo conceptual o lo pictórico, pero sí de reivindicar su interés intrínseco como representaciones peculiares de las corrientes más determinantes del último arte contemporáneo, y de la necesidad de su consideración en la interpretación global de su discurso –frecuentemente obviado por el sectarismo en una u otra dirección, respectivamente por los intereses comerciales de las grandes galerías, los críticos y los directores de museos–. Lamentablemente y afectando en bloque a todo el sector artístico, la llegada de las sucesivas y enormes crisis económicas iniciadas en el 2008 con Lehman Brothers, han bloqueado cualquier posibilidad de crecimiento y análisis de las propuestas que deberían haberse producido y su imposibilidad, ante el paisaje especialmente yermo que arrastramos en España. El arte, contrariamente a lo que suela pensarse, depende mucho de las situaciones económicas, tanto en su gestación y materialización, como en su posterior lectura y circulación.

CIRIA NO ESTÁ EN ARCO

En 1958, Wolf Vostell crea en París *El teatro está en la calle*, que es el primer happening europeo. Tres años más tarde, en 1961, Vostell realiza *Cityrama,* considerado el primer happening realizado en Alemania.

Yves Klein, en 1960, publica en la prensa la fotografía *Leap into the Void* (*Salto al vacío*), junto a un artículo falso sobre la acción.

Ese mismo año de 1960, Piero Manzoni crea en Copenhague una nueva obra, en la que firmó huevos duros dejando la impresión de la huella de su pulgar impregnada de tinta. Continuó desarrollando este trabajo en Milán, con una acción llamada *Consumo de arte dinámico por el público, devorar el arte*. En esta performance, de una duración de setenta minutos, Manzoni hervía los huevos que, una vez duros entregaba al público para que los ingiriera. Un total de 150 huevos fueron consumidos entre los asistentes y el artista. La acción ritual fue documentada mediante fotografías y vídeos. Esta obra planteaba una nueva relación entre el público y el arte. En esa misma línea, también vendía fotocopias de la impresión de su huella dactilar.

En *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, Joseph Beuys en 1965, se puso miel y pan de oro en la cabeza y le hablaba sobre su pensamiento a una liebre muerta que tenía entre los brazos. En esta acción vincula factores espaciales y escultóricos, lingüísticos y sonoros a la figura del artista, a su gestualidad corporal, a su conciencia de comunicador que tenía como receptor a un animal sin vida. Beuys, asumía el papel de chamán con potestad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta. En el arte conceptual, el contenido, el mensaje, el estímulo al pensamiento y la crítica, son ya por sí mismos el arte.

En 1975, Marcel Broodthaers presentó la exposición *El Angelus de Daumier* en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de París, en la que cada sala tenía el nombre de un color. En la sala *Blanca*, se mostró una copia a escala de una habitación de la casa de Broodthaers en Bruselas; las paredes de madera de la estancia vacía estaban cubiertas –inspirado por el pintor surrealista también belga René Magritte–, con palabras impresas en francés: museo, galería, aceite, tema, composición, imágenes, privilegio–, con la pretensión de examinar “la influencia del lenguaje en las percepciones y la manera en que los museos afectan a la producción y consumo de arte”. En tales trabajos, el artista se relaciona con corrientes de finales del siglo XX como la instalación artística y la crítica institucional, en las que se enfatiza el análisis de las relaciones entre artista, obra y museo.

John Baldessari que era admirador de Marcel Duchamp (*Un cuadro de alquiler mal colgado*, 1971, obra que se asemeja al *Desnudo bajando la escalera*) y del músico John Cage e interesado en la actividad de Jasper Johns y Andy Warhol, reflexionó sobre los nuevos procedimientos que se devenían. Esto lo manifestó el 24 de julio de 1970 con *Cremation Project* donde quemó todas las obras que había realizado hasta aquel momento, con el fin de indagar sobre la real acción del arte que dominaba su época. Sus dudas sobre el lenguaje de la imagen le hacen renacer como artista acuñando la frase: “I Will Not Make Any More Boring Art” en 1971. A partir de aquí su meta fue descontentar al público y a menudo, sin ser ese su objetivo, se tilda a su obra de humorística. Se compara a sí mismo con Cervantes y Goya, autores que mantienen una dicotomía entre lo divertido y trágico a la vez. La ironía de sus obras son un producto secundario, no buscado de forma consciente.

En 1970, Hans Haacke creó una instalación encargada por el MoMA de Nueva York titulada *MoMA Poll*. Haacke planteó esta pregunta: “¿Sería el hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política del presidente Richard Nixon en Indochina, una razón para que tú no le votes en noviembre?”. Los visitantes tenían que introducir la papeleta de “sí” o “no” en una de las dos urnas de plexiglás. El resultado al final de la exposición era aproximadamente del doble de papeletas de “sí”, respecto a los votos “no”. La instalación interactiva es un primer ejemplo de crítica institucional dirigida a unos miembros del consejo de administración y a la propia institución (MoMA).

Vito Acconci, fue un artista y poeta estadounidense cultivador del llamado arte corporal, derivado del minimalismo performativo. El proceso artístico de Acconci sigue un camino singular y complejo. Se inició artísticamente como poeta a mediados de los años sesenta. En sus obras trabajaba con la página en blanco como un espacio en el que se podía actuar, utilizando las palabras como objetos para el movimiento, y la página como un contenedor. Sus acciones poéticas pasaron del papel a la galería de arte. Proponía una nueva definición del objeto material y un espacio de encuentro entre el espectador y el artista. Empleó el vídeo hasta 1980, evolucionando a partir de aquí hacia lo que él mismo denominó arquitecturas autoenderezables. En su faceta de provocador, exponía su propio cuerpo ocultando el pene entre sus piernas para aparentar un cuerpo femenino. En abril de 1972, en la Galería Sonnabend de Nueva York, aparecía masturbándose bajo una rampa por la que circulaba el público asistente, mientras se oían sus fantasías por un altavoz.

En esta pequeña selección de artistas vinculados a lo conceptual y performativo, he querido dejar para el final a Marcel Duchamp, por ser sin duda el artista más ampliamente reconocido como precursor de todo el movimiento. *Desnudo bajando una escalera nº 2*, es una pintura de 1912. La obra es considerada como un clásico modernista y se ha convertido en una de las más famosas de su tiempo. Fue rechazada por los cubistas en su primera presentación en el Salón de los Independientes de París, pero causó un enorme revuelo cuando se expuso en el Armory Show de Nueva York en 1913. Hubo colas de gente de treinta y cuarenta minutos para ver el cuadro, y el American Art News ofreció diez dólares a la persona que diera la mejor explicación de dicha pintura. La obra se encuentra en la colección Louise y Walter Arensberg del Museo de Arte de Filadelfia. –Es opinión personal, pero creo firmemente que un individuo tan inteligente como Duchamp, a partir de aquel momento tomó nota de que la provocación, el escandalo y el ruido benefician al reconocimiento del artista–. En 1915, de la mano de Walter Pach, Duchamp escapa del París que le oprime para instalarse en Estados Unidos: “No me voy a Nueva York, me marcho de París, que es muy distinto”. Tras dos meses en Nueva York, los medios de comunicación descubrieron que se encontraba allí y se convirtió en objetivo de los entrevistadores. Este les correspondía con ideas y opiniones originales al estilo de Borges. Sin embargo, ni habló de su obra ni volvió a pintar. Poco después compró dos hojas de vidrio que serían el soporte del *Gran vidrio,* en el que trabajaba dos horas al día mientras daba clases en el Instituto Francés para sobrevivir. Fue en aquella época cuando Duchamp compró una pala quitanieves, la colgó del techo mediante un cable, la tituló *In Advance of the Broken Arm* y la firmó. Era un objeto elegido a través de la “indiferencia visual y, al mismo tiempo, de la total ausencia de buen o mal gusto”. Es el primer auténtico ready-made: una obra creada por la elección del artista, no por su habilidad. Poco después escribió a su hermana Suzanne para que convirtiese un portabotellas en un ready-made en la distancia. Para hacer esto, solo tenía que añadir una inscripción. Sin embargo, Suzanne ya había tirado el portabotellas y la rueda de bicicleta. De todas formas, la idea de ready-made había nacido. Dos años después utilizaba el título *Fuente* para un urinario con la inscripción R. Mutt 1917, que fue rechazado por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York. Duchamp diría tiempo después: “No estoy seguro en absoluto de que el concepto de ready-made no sea la idea más importante que haya producido mi obra”. En 1982 se encontraron unas cartas de Duchamp a su hermana en las que reconocía que la autoría de *Fuente* era de Elsa von Freytag, cuando Duchamp ya había realizado muchos años antes más de 15 replicas del urinario que pueden visitarse en diferentes museos del mundo.

CIRIA NO ESTÁ EN ARCO

Los detonantes para la pintura, lo instalativo o las acciones son completamente diferentes. Déjenme comentar el nacimiento de una acción/happening aleatoria: Mi amigo Javier Remedios, en una de sus visitas a Nueva York, había realizado una serie de fotografías absolutamente geniales. En una de ellas podía observarse una pared que cubría un edificio en obras invadida de toda clase de anuncios publicitarios, pero también de diferentes tipos de fotocopias y fotografías. Un inmenso palimpsesto. De repente tuve la necesidad de llevar un original a aquella pared y colgarlo inmerso dentro de aquel fantástico caos. Una vez das el primer paso, parece que el otro pie demandase también movimiento. Lo siguiente fue realizar ocho dibujos de cabezas y recortarlos como si fueran caretas o máscaras. Había un muro con ocho anuncios iguales bastante deteriorados que representaban una figura femenina, la foto que había de realizarse era cubriendo las ocho caras del repetido anuncio con las caretas. Volviendo a casa, el escaparate del Kmart de la calle Lafayette, se prestó para sacar un par de fotografías pegando los dibujos a la cristaleras. Una es absolutamente genial y enloquecida: una señora estaba sentada sobre un pequeño rellano, fumando un cigarrillo y supongo que esperando un autobús, no pude evitar la tentación de pedirle que sujetase una de mis máscaras cubriendo su rostro. Posteriormente dos vigilantes de un parking, y ya en Washington Square, un grupo entero de ocho personas. A los dos días bajé de casa una escalera de mano, y le coloqué una careta a la estatua de Fiorello Laguardia que tenía justo enfrente de mi taller. La foto es delirante. Las acciones con caretas y máscaras ya forman parte de mis “clásicos”.

Lo de invadir la calle, desde mi punto de vista, es una evolución natural de aquellas obras que pintaba ya en 1994 sobre las vallas publicitarias de París. Después realicé durante años el movimiento contrario, llevándome aquellas vallas desde la calle al interior de la galería y el museo. Movimientos intempestivos. Ha estado de moda durante años el vídeo y la fotografía, la instalación y el "cachivache", por tanto, lo suyo era quedarse uno en casa pintando unos cuadros tranquilamente. Ahora parece que hay una vuelta generalizada hacia la pintura, pues resulta lógico volver a salir a la calle a dar una vuelta y respirar un poco de aire.

A finales de los años noventa habían surgido muchas notas y dibujos para obras de carácter instalativo, aquellas ideas se iban recogiendo como tales en los catálogos del momento. Pero no fue hasta el 2001, en el museo de Herzliya de Tel-Aviv, la Sala Rekalde de Bilbao y la exposición que Moisés Pérez de Albéniz me organizó en su galería de Pamplona en 2003, que dichas obras empezaron a formar parte habitual de mi discurso experimental. Después del workshop/ exposición completamente instalativa en la galería Antonio Prates de Lisboa en 2004, siempre que he podido he incluido alguna instalación en mis exposiciones institucionales, independientemente de lapsos de tiempo en los que estoy más centrado en investigaciones puramente pictóricas. En mi caso, la instalación siempre es una ampliación expandida de mi pintura, que aún a pesar de esa necesidad de invadir el territorio, en la mayoría de ellas, desde un punto concreto, puede observarse lo que acontece formando un cuadro. Provienen del lienzo y vuelven al lienzo, simplemente analizo lo pictórico desde diferentes perspectivas.

En los últimos años se han celebrado varias exposiciones que se centran principalmente en mi trabajo como instalador, siempre ligado a las características formales y las programaciones de los museos donde han acontecido. Me refiero, por ejemplo, a la muestra en el Museo Vostell de Malpartida o la exposición "El lecho de Procusto" en el Museo La Neomudejar de Madrid. Dos comparecencias que me han permitido imbuirme en el espíritu del grupo Fluxus, y experimentar posicionamientos que previamente no había explorado.

CIRIA NO ESTÁ EN ARCO

Los medios escritos, nos han bombardeado en los últimos años con constantes artículos hablando del Metaverso; de esa realidad paralela que existe en la red y que se rige por sus propias normas, habitada por infinidad de monedas virtuales, donde la gente se enriquece y ha conseguido desarrollar un sistema de seguridad inquebrantable bajo el apodo de Blockchain. Nos dicen que media humanidad está comprando terrenos y casas en ese nuevo universo, así como contenidos de todo tipo y Arte. El sistema es sencillo, una imagen digital o un fragmento acordado, tiene la colocación de los pixeles (miles o millones, da igual) de una manera determinada, y esa ordenación, de forma inmediata, es reconocible por el sistema informático que rechaza automáticamente la copia o imitación. Es decir, en ese universo contiguo se puede otorgar un valor determinado a una imagen o conjunto de imágenes que se digitalicen o que sean creadas digitalmente con ese fin y convertidas en NFT´s. Dependiendo de la escasez, formación de demanda y su posterior especulación o apalancamiento se tendrá mayor o menor éxito. Por consabido se necesitará demostrada solvencia y existirán intermediarios financieros, accionistas, participaciones preferentes y agentes comerciales, a la búsqueda de un mercado primario…

Siendo artista, siempre estás en la exploración de nuevas posibilidades y foros diferentes donde poder debatir la obra. Durante un periodo de años, antes de la pandemia del Covid-19, era frecuente que algún economista o inversor conocido te hablara cada vez con mayor insistencia del Metaverso, y de la posibilidad de vender NFT´s. Después de varias tentativas pequeñas e infructuosas, llamó a mi puerta el empresario A.S.M. a través de un buen amigo arquitecto. A.S.M., es un loco maravilloso absolutamente arrollador que en el transcurso de pocos meses consiguió organizar un equipo humano gigantesco para el conjunto de acciones performativas que se iban a englobar en la mega acción *Ciria no está en ARCO* (en adelante CNEA). La primera pregunta fue muy sencilla: "¿Podemos organizar un acontecimiento que tenga visibilidad nacional e internacional? Su equipo lógicamente estaba más interesado en la difusión en medios económicos, que en la incidencia que pudiera tener en el ámbito cultural. Para mi, el interés radicaba en la realización de la gran performance con más de un centenar de colaboradores, que en vender fragmentos o imágenes digitalizadas de pinturas en el mundo virtual. Nunca he podido quejarme de la aceptación que ha tenido mi obra en el público de muchos países, manteniéndome apartado de una propuesta fácil, blanda o comercial. Pero a pesar del comentario sobre la dualidad de intenciones en el arranque de la propuesta CNEA, no existía ningún tipo de antagonismo o incompatibilidad.

Algunos malintencionados pudieron interpretar a través del título que se trataba de un enfado o pataleta por mi parte. Todo lo contrario. No estaba en ARCO, simplemente, por que me había ido al Metaverso. De ahí el código QR en flyers, posavasos, compactos grandes de cartón, carteles, camisetas y bolsas, el autobús... Lo anecdótico, es que encima sí estaba presente en ARCO en el espacio de RTVE con Manu Fernández, que había querido darme la sorpresa y al que incluso –ante su perplejidad–, llegué a reñir por no avisarme. Lo cierto es que habiendo llegado a participar en ARCO de forma masiva con presencia en cinco o seis galerías simultáneamente, nunca había estado tan presente como en la performance CNEA. Por supuesto que previamente a cualquier movimiento, nos familiarizamos con toda la normativa instalada en torno a la feria, sopesando cuidadosamente las acciones que estaban permitidas, quizá por no experimentadas, y aquellas que directamente estaban prohibidas. A pesar de ello, eran constantes las quejas a la organización y comentarios de todo tipo ante cierto "activismo". Los encargados y guardias de seguridad no paraban de correr tras los "intrusos", a los que no podían echar por no montar ningún alboroto y disponer cada uno de su propia entrada, aparte de generar una entrenada empatía. Cincuenta modelos en dos grupos de veinticinco personas para cada pabellón, normalmente en grupos de tres (dos vestidos con abrigos y gabanes extraños y uno uniformado de negro con nuestra camiseta y una máscara cubriendo sus caras, además de las mascarillas pandémicas también negras para todo el mundo). Hay que añadir dos equipos de fotografía, dos equipos de vídeo y una sección de siete personas en coordinación y protección de todos los grupos de modelos. Un pequeño ejercito guerrillero repartiendo regalos con nuestro código QR en la entrada y salida de los recintos, y con una coreografía y recorridos previamente ensayados para el interior.

Mi primera colaboración con la moda, llegó precisamente de la mano de Manu Fernández en 1998 al realizar la pieza inicial de su proyecto/colección *Fashion Art*. La experiencia me pareció divertida y sorprendente y hemos repetido el mismo ejercicio en un par de ocasiones. Un año antes de CNEA, había empezado a colaborar conmigo Marina Oyonarte, estupenda diseñadora con un inglés bonito y fluido, que iba a ayudarme con un par de proyectos. Ella había estudiado en la Escuela Artediez, que en ese momento buscaban empresas o instituciones donde sus alumnos pudieran hacer prácticas. Nos pusimos en contacto y una vez comprobada la idoneidad, empezaron a enviarnos alumnos de Diseño de Moda. La idea era hacer prendas con las piezas sobrantes de los tejidos manchados que utilizo en mi estudio, o telas nuevas que una vez confeccionadas serían pintadas. En mente tenía una instalación con 100 de aquellos ropajes colocados sobre unos galanes de hierro diseñados *ad hoc*, ocupando una sala de exposiciones en algún futuro museo. En aquella tanda salieron cerca de 40 ropajes de carácter colaborativo, que aún siendo fáciles de reconocer como una extensión de mi iconografía, ya encerraban un espíritu activista en su modo de producción y de relacionalidad en el fomento de la cooperación estética. No pensaba entonces, que esas prendas fueran a ser utilizadas por modelos y paseadas por todo Madrid. La segunda parte, surgió de forma automática. Una vez trabajado con gente muy joven y sin experiencia a los que abres una ventana de oportunidad, era cuestión de empezar a colaborar también con grandes profesionales manteniendo el mismo concepto. José Luis Díaz Megia/IT SPAIN diseñó y confeccionó tres trajes absolutamente sublimes con los tejidos que él mismo seleccionó de mi taller, prestándose después generosamente con sus modelos a toda la acción que habría de desarrollarse en la acción CNEA.

En un momento determinado, pareció que todas las cosas inconexas en las que había estado trabajando durante la pandemia y una vez acabada ésta, hubiesen sido pensadas como un guión completamente estructurado para alcanzar a componer algo mucho más grande. En una de las primeras reuniones preparando CNEA, A.S.M. y los iniciales integrantes, me preguntaron si ya tenía algunas ideas que pudieran desarrollarse durante la celebración de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid y que supuestamente era el momento ideal para presentar la nueva empresa, LookingNFT, y empezar a comercializar los productos digitales. Creo que quedaron muy impresionados cuando comencé a enumerar los componentes que tenía pensados para la macroacción: Dos autobuses de dos pisos vinilados con fuego artificial en los techos recorriendo las calles de Madrid, un autobús para los movimientos de 50 modelos en diferentes lugares de la ciudad y por tanto agencia/s de modelos. Coaching para modelos y coordinadores. Camisetas y bolsas promocionales, posavasos y compactos contracolados para repartir en la feria, en algunos restaurantes seleccionados y puntos diversos con mucha afluencia de nuestro público objetivo. Invadir ARCO. Presentación del libro de dibujos *79 Richmond Grove*. Fiesta en el estudio. Organización en redes de un gran sorteo a nivel nacional. Reparto en el metro y paradas de autobuses en lugares céntricos de miles de máscaras impresas. Incendiar un cuadro de formato grande y algunas reproducciones, convocando una rueda de prensa para simbolizar cómo la obra se mudaba al Metaverso a través del fuego. Acciones aisladas en museos y en la calle. Imprimir carteles y pegarlos en los lugares autorizados. Gran fiesta de clausura en la Plaza de Independencia. Campaña de comunicación en medios y redes. Rodaje de un documental y posterior publicación de un libro recogiendo toda la experiencia.

Lo curioso es que todas las ideas propuestas, exceptuando uno de los autobuses vinilado y el sorteo, fueron resueltas y llevadas a cabo. El presupuesto y esfuerzo fueron enormes y necesitó de montones de grupos de personas especializadas en campos diversos. Desde aquí quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todos aquellos que durante los meses de la locura estuvieron apoyando o simplemente se mantuvieron cerca. El eslabón más débil de toda la aventura resultó ser, increíblemente, que los equipos de técnicos informáticos no supieron desarrollar las páginas y enlaces pertinentes, motivando la falta inmediata de inversores. Habrá muchos eventos en el futuro, pero para mi, que estoy acostumbrado a trabajar solo, la experiencia de CNEA colaborando con ese número enorme de personas, ha sido insuperable.

Para terminar, quiero sembrar la idea de una aproximación conceptual a lo que también debemos llamar: *Activismo artístico*. Como contrapunto, viene a mi memoria colarme en el cine Cid Campeador dos días seguidos en la sesión nocturna para ver *La Naranja*

Mecánica cuando tenía 15 años. Kubrick, para siempre convertido en uno de mis dioses. Activismo artístico decía, como prototipo experimental de aquellos modos de producción, parecido al cine pero sin autoría, que anteponen la acción colaborativa a la tradicional exigencia de autonomía del arte, que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea. En algunos casos consiste en la completa abolición de la distancia obra-sujeto, en las cuales se persigue que una colectividad asuma la producción mediante el fomento de la cooperación. La abolición de la distancia intrínseca a la práctica colaborativa y el extrañamiento contemplativo también pueden ser características simultáneas, de tal manera que es en la articulación de ambos mecanismos donde reside la clave de la complejidad del efecto afectivo-político que esa práctica quiere producir, en términos de subjetivación social. Aunque la articulación de dichos planos se da de manera conflictiva, incluso en el seno de una misma experiencia. La finalidad del activismo artístico, no es la práctica en sí, ni las imágenes u objetos mismos que puedan ser creados. La finalidad es literalmente social-política: producir mecanismos de subjetivación alternativos en una sociedad que "se crea" a sí misma como una sociedad política. Desde este punto de vista, se comprende por qué el activismo artístico busca ampliarse hacia públicos ajenos al sistema del arte o de la cultura, insertándose con frecuencia en actos políticos o reuniones multitudinarias, o buscando incluso directamente producirlos en primera instancia. Al posibilitarse en un artista ese poder, es una forma de hacer ver todo lo que éste es, sus valores y creencias, su locura y defectos y su forma de ver el mundo.

Una acción es pura definición. Siempre puede ser descrita con palabras pero el volumen, la intensidad y el eco de unas acciones determinadas, son insondables desde la mera descripción verbal. He tenido la oportunidad de mostrar estas páginas a algunos de los propios colaboradores del proyecto antes de la publicación de este libro y su reacción a la selección del material fotográfico, les ha producido una enorme perplejidad. Ni tan siquiera cuando estuvieron viviendo las experiencias fueron conscientes de su envergadura. Mucha gente trabajando durante semanas con unos objetivos claros organizados previamente, enormes ganas e ilusión, y unos medios generosos para realizar cada "pequeña" propuesta. Lo que me produce extrañeza y cierta sensación de vacío, es que nadie antes, ni durante los días que transcurrieron realizando las diferentes acciones, ni en este largo año desde ARCO de 2022, se haya interesado en el discurso conceptual o el contenido alegórico de todas las actividades desarrolladas en CNEA. Elementos simbólicos arrancados de la propia historia del arte, con mayor trascendencia que ser meros componentes publicitarios inmersos en una breve campaña para la venta de un producto.

En Manchester, cuando tenía 5 ó 6 años, una noche me pidieron sacar una bolsa de basura para tirarla al gran cubo que había en el patio trasero de la casa. De repente escuché una música "celestial" y al levantar mi mirada, pude contemplar un carro dorado resplandeciente que se elevaba en el cielo rodeado de ángeles que volaban a su alrededor. Ustedes podrán pensar que soy un paranoico esquizo que sufre de alucinaciones. No es verdad; yo se lo que vi. O podrán argumentar que probablemente se tratase de un papel brillante enganchado en un cable y que la música era simplemente una obra clásica que salía de la ventana abierta de un vecino… En Roma tuve la oportunidad de investigar sobre la obra de Giotto, e insistir en *La visión del carro de fuego*. Nuestro autobús, que en un principio se intentó tuviera una tobera de fuego artificial en el techo, pretendía proponer esa "visión" a los transeúntes que lo contemplaron recorriendo Madrid. El objetivo de nuestra "guerra" era lógicamente invadir ARCO de forma pacífica, y por supuesto que conseguimos la total invasión durante dos días, pero nuestro elemento más llamativo fue sin duda aquel colorido "carro" de dos pisos.

Me hace gracia que tanto el hermeneuta como yo mismo, cuando queremos profundizar en un concepto o en una sensación plástica determinada, en ocasiones no encontramos el vocablo correcto en nuestra lengua, y lo que hacemos es inventarlo. La palabra "ropaje" es un termino acuñado en la representación artística y era práctica, extraordinariamente extendida en los talleres de los grandes pintores, utilizar "becarios" especialistas en pintar los drapeados y ropajes. ¿Existe alguna similitud al disponer de la ayuda de los estudiantes de moda de la Escuela Artediez? Quizá no sea necesario incidir en lo que supone para mi pensamiento la magia del fuego, el sacrificio y la destrucción para llegar a alcanzar otro lugar, el aquelarre, la fiesta o el carácter místico de toda la propuesta. Pero sí me gustaría centrarme, como idea final, en la ocultación de la máscara: La bacanal romana actualizada y retratada con la enorme solemnidad de una suerte de secta de millonarios en Eyes Wide Shut. El Carnaval de Venecia y el terror infundado de sus máscaras. Su utilización desde la antigüedad en todas las culturas con propósitos ceremoniales, relacionados con seres a los que se ha concedido fuerzas o poderes sobrenaturales. El hieratismo de las máscaras africanas como uno de los detonantes del Cubismo, y que Picasso pudo observar en el Museo del Hombre en el Trocadero de París antes de pintar *Las señoritas de Avignon*. Creo sinceramente que las máscaras que elaboré para la macroacción y la sesión fotográfica que realizamos con ellas en el Museo La Neomudéjar, alcanzan un nivel plástico que compite con los momentos más inspirados de mi quehacer artístico y mi pintura.







LA LÓGICA DEL PEEPSHOW

eutsi, [illegible]
ikusten zuen,
peepshowak p
lagunak liluratu
erdian bere b
autoerreferenta

Brunelleschire
mugarri berria
Marcel Duchan
Urjauzia / 2. Arg
1969ko ekainea
ate handi-zaha
ikusle-voyeurr
Adreiluzko hor
bat ikus dezak
etzanda dago,
eskuan gasezk
zeru urdinaren
dir-dir egiten
emakumearen
antzo, begi mis

Brunelleschi et
eta amaieran,
Ciriak ikusleare
izan daitekeena
Objektuaren ba
eta gure ikusme
egiten du, eta a
islarekin nahasi
ustekabean.

PEEPSH


MARVEL
kmart


EVERYBODY LIKES
ISTORY OF NEW YORK'S DECEASED!!!
APPLE
TOURS
no.001
TAKE THE
RIDE OF
YOUR LIFE




THE ONLY POUNDING IN
YOUR HEAD SHOULD BE
A new on-line magazine featuring interviews and videos with:
SHIRIN NESHAT
ANNABELLE SELLDORF
EVGENIA CITKOWITZ
WARIS AHLUWALIA
HARIF GUZMAN
ANDREW DOSUNMU
RAINER JUDD
YANNICK LEBRUN
NINA GARDUNO
and actress
ERRY WASHINGTON
A
ALEIM
magazine
Meet the photographic, cinematic, and creative personalities of our time.
aleim.com
Like us on Facebook/Aleim Magazine
Follow us on Twitter/Aleimmagazine










NYU MAIL SERVICES
NYU COPY CENTRAL
FIORELLO H LAGUARDIA
MAYOR OF NEW YORK CITY
1934 — 1945


CIRIA
PRONOUNCED THIRIA
DIRECTED BY
ARTUR BALDER
MEATPACKING PRODUCTIONS
Brought to you by
Telefónica
MoMA
The Museum of Modern Art


RESERVED
RESERVED


Tampa Bay




FRENTE
POPULAR DE
JUDEA




LETS
ADORE And ENDURE
Each Other
















1



















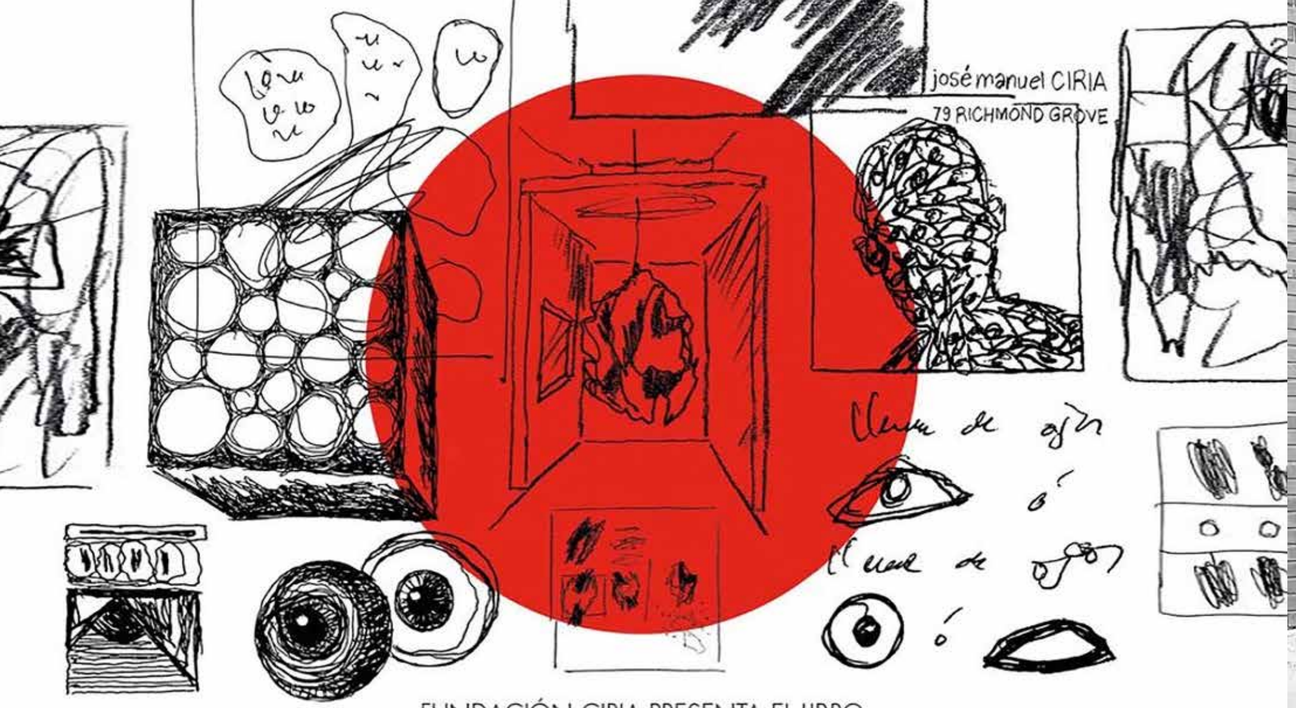







SALIDA DE EMERGENCIA


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
Publidinamica
lookingnft.com
2390 BHM



FUNDACIÓN CIRIA PRESENTA EL LIBRO

josé manuel CIRIA ■ 79 RICHMOND GROVE

Acto presentado por el crítico de arte Carlos Delgado Mayordomo
y José Antonio Granero arquitecto-fundador de Estudio Entreabierto

Tendrá lugar el próximo jueves 17 de febrero a las 19:00 h.
en Centro Cultural Casa de Vacas.
El Retiro. Paseo de Colombia 1. Madrid

POR FAVOR CONFIRMAR ASISTENCIA AL 678 054 669

DAVIDBARDÍA GALERÍA DE ARTE · PORTIA BODEGAS · MADRID · CASA de VACAS · FUNDACIÓNCIRIA · LOOKing THE ART NFTS














DANS LE
UNE EXPOS
LA RÉGI
DE LOIRE
ETNA
RIMENTA


josé manuel CIRIA
79 RICHMOND GROVE


SALIDA




L LIBRO














EXTINT
STELLA

























LOOKing

THE NFTS ART

Lo que tienes entre tus manos es la posibilidad de cambiar la historia del arte y entrar en la tecnología de los NFTs camino al metaverso.

Entra en LookingNFT.com o usando el código QR, y tendrás la oportunidad de adquirir una parte de la obra de CIRIA, sin necesidad de intermediarios y con certificado de garantía blockchain. LookingNFT.com

Así de sencillo. Así de claro.

SEE COLLECTION

20+ Artworks

10k+ NFTs

100+ Auction



Three Black Lines

Serie:
Serie Procedimientos
Técnica:Óleo sobre lienzo_____
Año:
2018
Tamaño:
200 x 200 cm

-

SEE COLLECTION



Trembling

Serie:
Serie Procedimientos
Técnica:Óleo y grafito sobre lona plástica
Año:
2017
Tamaño:
200 x 200 cm

-

SEE COLLECTION



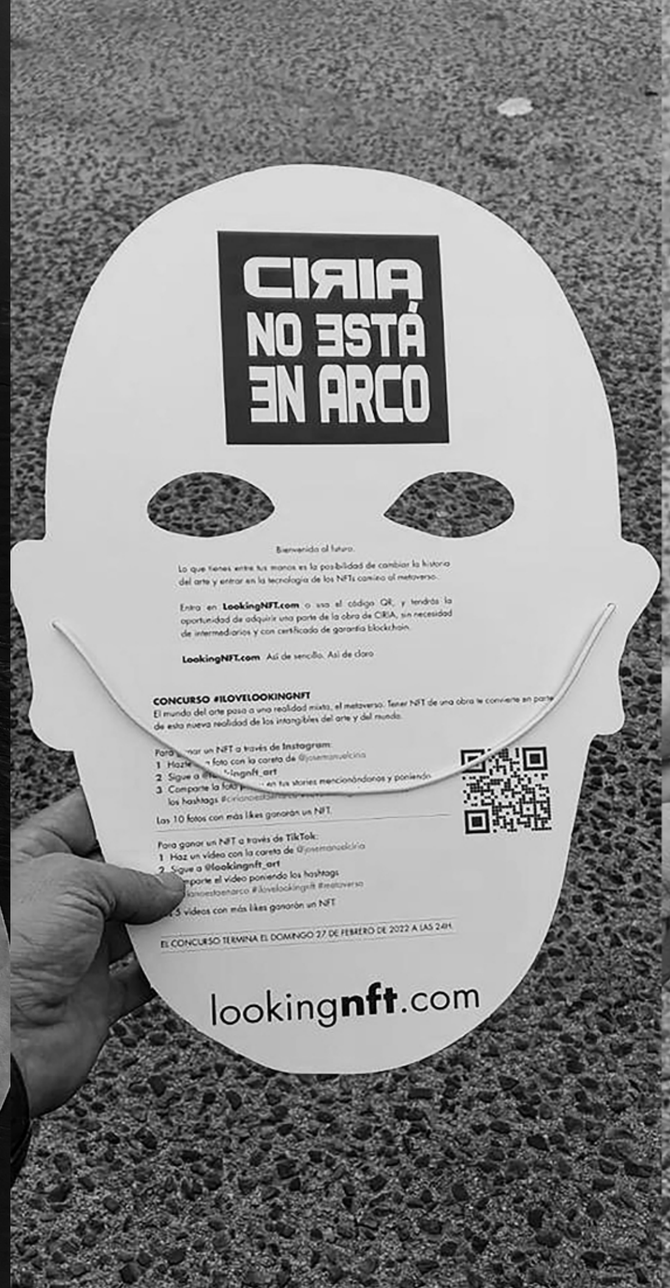
Heads on a Tray

Serie:
Serie Procedimientos
Técnica:Óleo y grafito sobre lona plástica
Año:
2016-2017
Tamaño:
200 x 200 cm

-

SEE COLLECTION




CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
Bienvenida al futuro.
Lo que tienes entre tus manos es la posibilidad de cambiar la historia del arte y entrar en la tecnología de los NFTs camino al metaverso.
Entra en LookingNFT.com o usa el código QR, y tendrás la oportunidad de adquirir una parte de la obra de CIRIA, sin necesidad de intermediarios y con certificado de garantía blockchain.
LookingNFT.com Así de sencillo. Así de claro
CONCURSO #ILOVELOOKINGNFT
El mundo del arte pasa a una realidad mixta, el metaverso. Tener NFT de una obra te convierte en parte de esta nueva realidad de los intangibles del arte y del mundo.
Para ganar un NFT a través de Instagram:
1 Haz una foto con la careta de @josemanuelciria
2 Sigue a @lookingnft_art
3 Comparte la foto en tus stories mencionándonos y poniendo los hashtags
Las 10 fotos con más likes ganarán un NFT.
Para ganar un NFT a través de TikTok:
1 Haz un vídeo con la careta de @josemanuelciria
2 Sigue a @lookingnft_art
Comparte el vídeo poniendo los hashtags
#ilovelookingnft #metaverso
5 vídeos con más likes ganarán un NFT
EL CONCURSO TERMINA EL DOMINGO 27 DE FEBRERO DE 2022 A LAS 24H.
lookingnft.com


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO



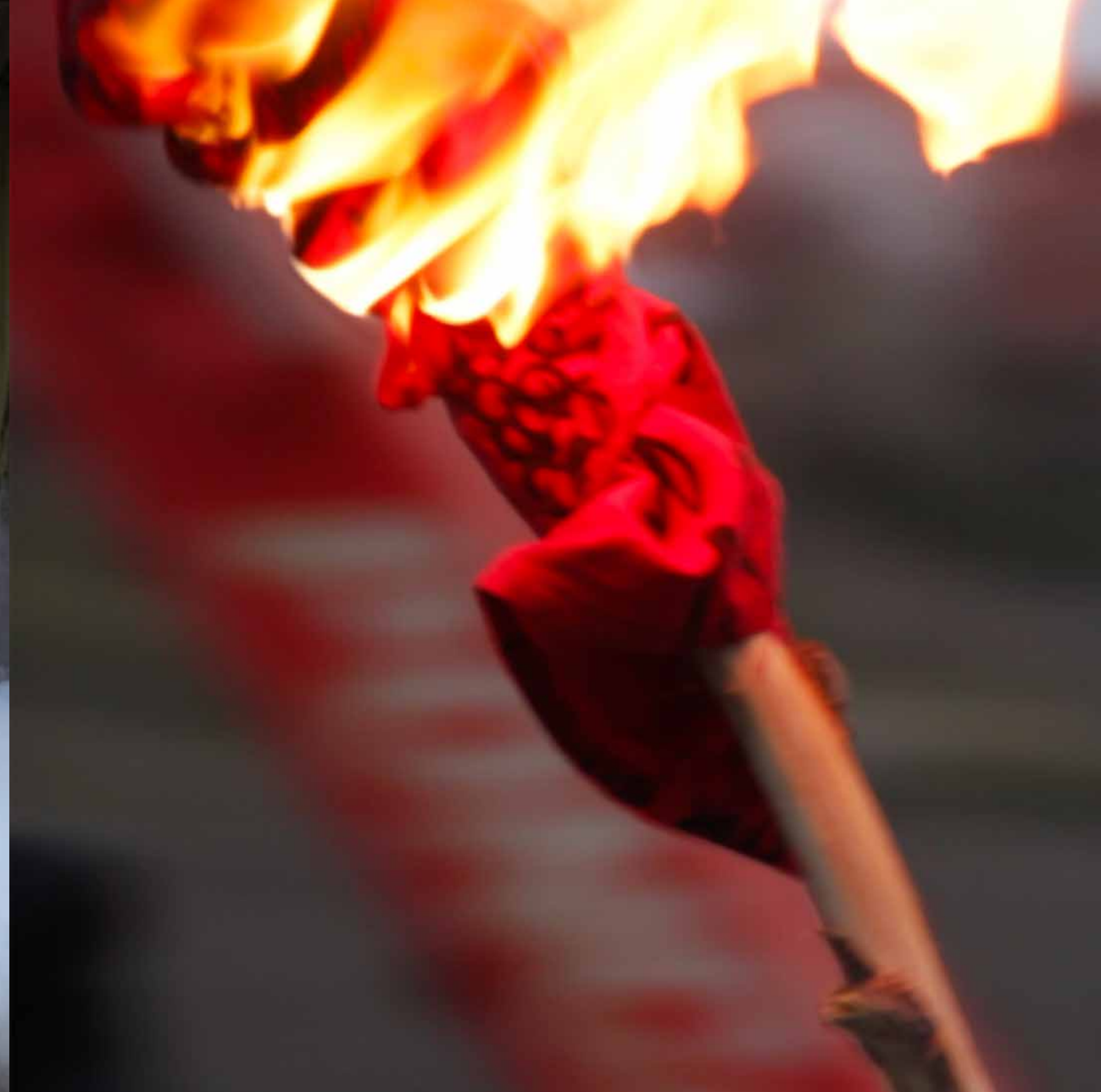















B
7
7




CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
CIRIA






ABC
SERRANO
CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
Publidinamica
lookingnft.com


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
Publidinamica
lookingnft.com
2390 BHW


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
Publidinamica
3326 LTC
2245 KYF


lookingnft.com
lookingnft.com


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
SIR


lookingnft.com


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
2390 BHM


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
Publidinamica
2390 BHM
13
CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO


lookingnft.com


lookingnft.co


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
ENTRO COLON


lookingnft.com
CIRIA NO ESTÁ EN ARCO
LOOKing THE ART NFTS
lookingnft.com
2390 BHW


lookingnft.co










NO ƎSTÁ
ƎN ORCO


DÓNDE ESTÁ
CIRIA,
NO ESTÁ
EN ARCO
?












EXMOR


ARCO
ARCO
Norte
Norte




Llámalo Ingenio.
Llámalo IFEMA M


































CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
2390 BHM

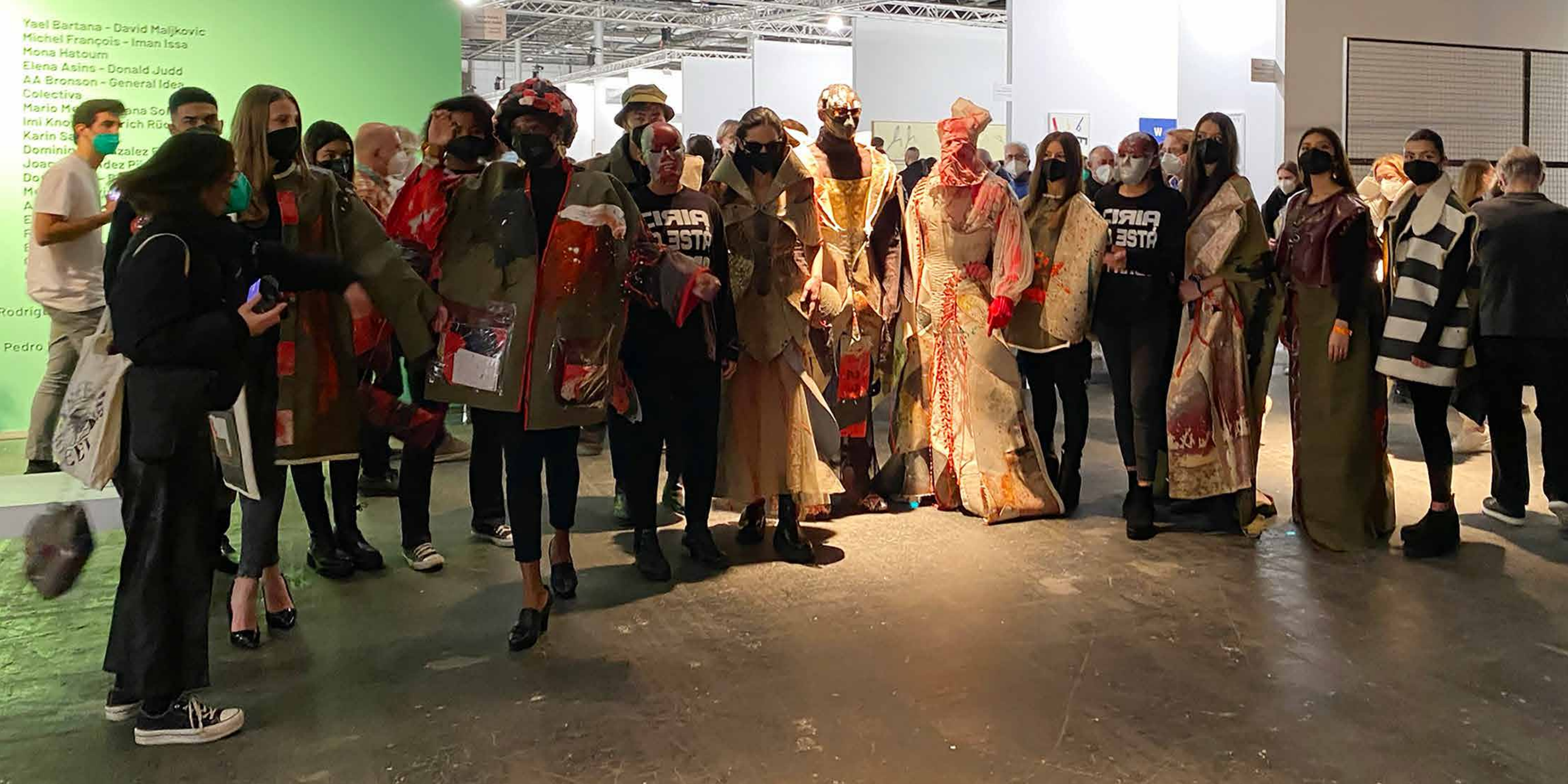

CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
lookingnft.com
Publidinamica
lookingnft.com
2390 BHM


NO ESTÁ
EN ARCO








Yael Bartana - David Maljkovic
Michel François - Iman Issa
Mona Hatoum
Elena Asins - Donald Judd
AA Bronson - General Idea
Colectiva




ARTE
ES
ARTE
















CIMA
NO ESTÁ
EN ARCO






NO ESTÁ
EN ARCO




NO ESTÁ
EN ARCO


NO ESTÁ
EN ARCO




CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO




SALIDA DE
EMERGENCIA
















CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO

NO ESTÁ
EN ARCO







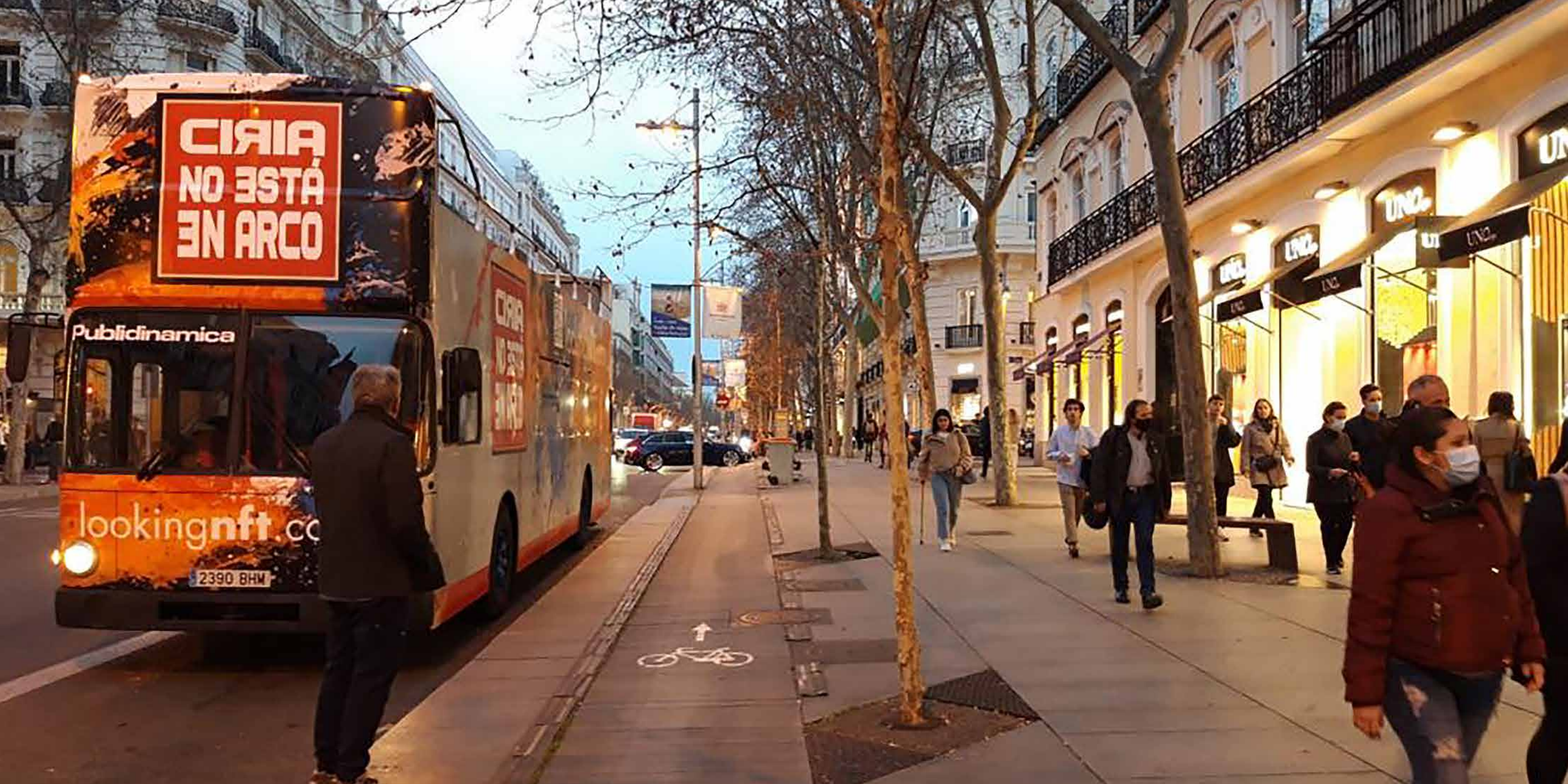









rtve


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
Publidinamica
lookingnft.co
2390 BHW
UNO




























CIRIA




CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO




BBVA


CIRIA
NO ESTÁ
YA CO
CIRIA
NO ESTÁ
YA CO


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO



CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO


DRAGADOS
CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO
Publidinamica
lookingnft.com
2390 BHM








NO ESTÁ
EN ARCO










AIRIS
O ESTÁ
EL ARCO


Sauna Solano
Pedro Alonzo








7C09
ookingnft.com
lookingnft.com


lookignft.com


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO


CIRIA
NO ESTÀ
EN ARCO




ARCO 40+1
Annet Gelink
Carlier | Gebauer
Chantal Crousel
Elvira Gonzalez
Esther Schipper
Galerie 1900-2000
Yael Bartana - David Maljkovic
Michel François - Iman Issa
Mona Hatoum
Elena Asins - Donald Judd
AA Bronson - General Idea
Colectiva
Mario Merz Susana Solano
CIRIA
O ESTÁ
EN ARCO


cokingnft.com
lookingnft.com






CIRIA
NO ESTA








CIRIA
NO ESTÁ
EN ARC


Puerta Entrance
Sur South
Pabellones Halls
1 2
lookingnft.con
lookingnft.con






ARCO
Secretaría
Fair Office


Entrance
Entrance


ARCO


PROTECTION






PROSEGUR


ingnft.com


SÍNDROME

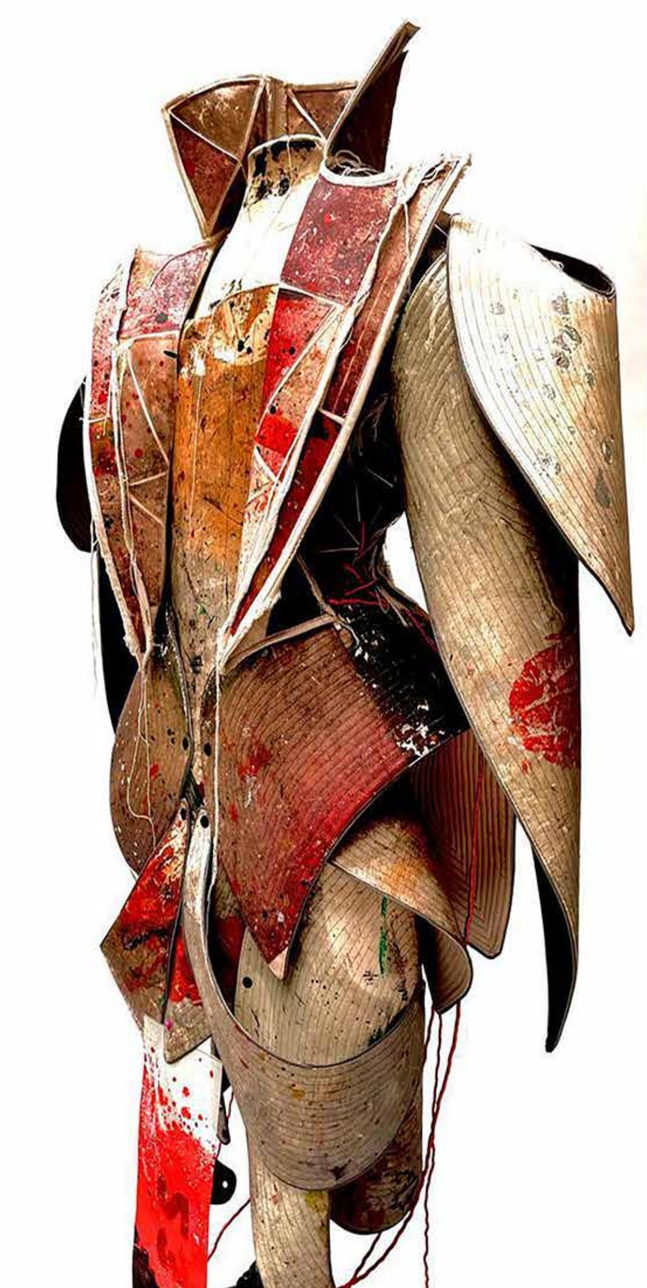


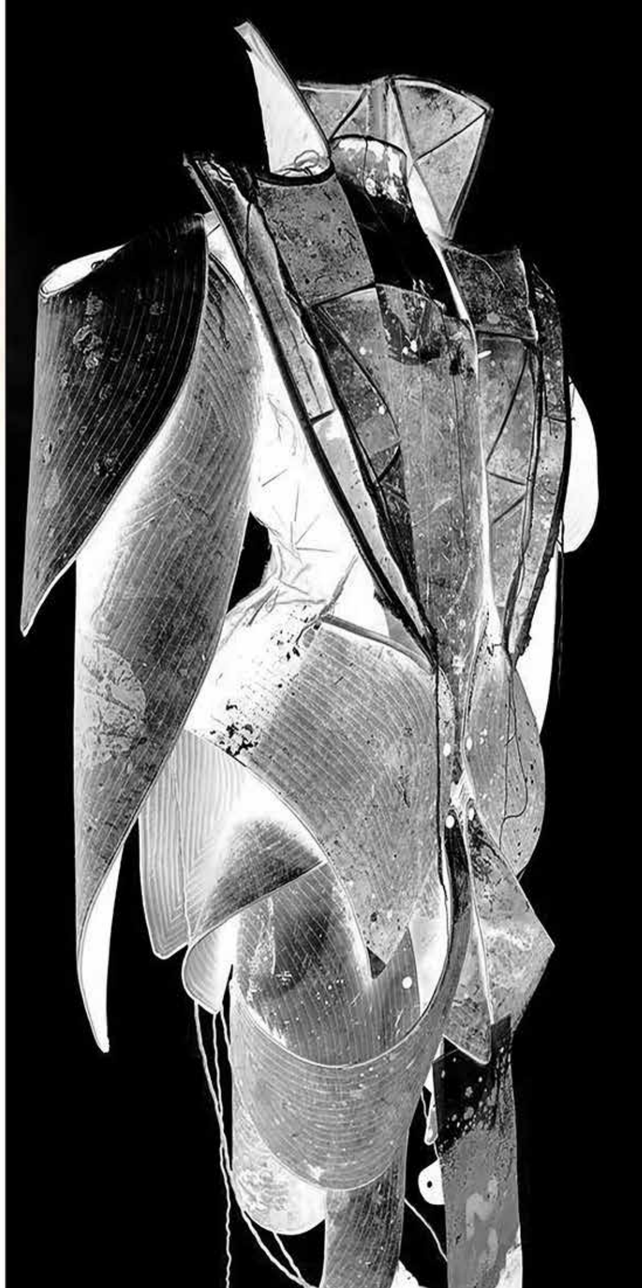















CIRA
D ESTA
I ARCO


lookingnft.com


lookingnft.com
LOOKing THE ART NFTS


CIRIA
NO ESTÁ
EN ARCO








www.olimporelax.com
945 12 18 88 - 679 637 913
OLIMPORELAX
FERIA
INTERNACIONAL DE COLECCIONISMO DISCOGRÁFICO Y CINEMATOGRÁFICO
ERRENTERIA
18, 19 y 20 OCTUBRE
THE PADDYHATS
VITORIA-GASTEIZ
BEN POOLE & GUY SMEETS
JUEVES, 14 DE OCTUBRE, 20.30h.
VITORIA/GASTEIZ
URBAN ROCK CONCEPT
CIAIA NO SESTA EN ARCO
FORMACIÓN EN TERAPIA GESTALT
MATRÍCULA ABIERTA
ENCUENTROALMA 2021-22
HOMBRE LIBRE Y CONSCIENTE
29 SEPTIEMBRE
16 Km
26 Km
www.vitoriagasteiztrail.com
comecultura.com


Canada


A