

PACO LARA-BARRANCO

ACERCA DE LO OCULTO

Acerca de lo oculto

Paco Lara-Barranco

27 febrero-4 abril, 2009
Galería Birimbao, Sevilla

EXPOSICIÓN

Acerca de lo oculto

CATÁLOGO

Edita

Galería Birimbao, Sevilla

Texto

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

Traducción

Gabriela Aeberhard

Maquetación y diseño

Paco Lara-Barranco, Liberto Romero

Impresión

El Adalid Seráfico, S.L.L.

Agradecimientos

Gabriela Aeberhard, F.J. Domínguez Naranjo,
Juan Carlos Lázaro, Mercedes Muros,
Miguel Romero y Paco Sola.

I.S.B.N.: 978-84-613-0026-6

Depósito Legal: SE-1.128-2009

La pintura como huella

Superficies

La pintura es *bidimensional*. La pintura es un arte *de superficie*. Clement Greenberg, el crítico norteamericano, vinculaba la madurez de la pintura moderna a este hallazgo. Lo plantea con claridad en un artículo de 1940 titulado «Hacia un nuevo Laocoonte»¹.

El título del ensayo alude a un célebre texto de Lessing escrito en 1766², en el que el filósofo alemán defiende, contra los críticos clasicistas –Winckelmann incluido–, la autonomía de las artes y reflexiona sobre la recepción que debe hacer su época de las obras clásicas. Cada forma de arte tiene un modo de ser diferencial y cuenta con medios específicos. La literatura trabaja con la narración y puede construir secuencias temporales. Las artes plásticas se centran en una sola figura: tendrán, por tanto, que elegir un momento tal que logre sintetizar el dramatismo de una situación y haga revivir el proceso en la fantasía del espectador. El ejemplo más característico es el *Laocoonte*. La célebre escultura no reproduce literalmente la narración de Virgilio en *La Eneida*, sólo suscita el dolor de lo ocurrido y despierta en el espectador la memoria del antiguo mito. Al presentar así las cosas, Lessing está sugiriendo que la mejor recepción de las obras clásicas no es la que las describe literalmente, sino aquella que logra entenderlas y expresar sus valores y contenidos de modo que conecte con la sensibilidad del momento de su recepción.

Greenberg traslada estas ideas a la evolución de la pintura moderna. Como Lessing, dice que cada arte tiene medios propios y que su pureza consistirá en atenerse a ellos aunque sean limitados. El medio característico de la pintura es *la superficie* y se define por la *bidimensionalidad*. La pintura trató de escapar de tal limitación excavando la superficie del cuadro y organizándola como un teatro³, pero la pintura moderna se caracteriza por escapar a tal subterfugio. Así se advierte ya en Courbet, que emplea la pintura como pigmento en lugar de modelar con ella la figura, y en Manet, que elabora figuras netas sin veladuras ni tonalidades. El impresionismo, más tarde, no busca réplicas de la naturaleza, sino que concibe la pintura como un ejercicio sobre las vibraciones

del color. El cubismo renuncia totalmente a la profundidad: reduce la figura a la superficie, desarrollándola desde distintos puntos de vista que coloca en el mismo plano; esta intención se enriquece con el *collage* que, sitúa sobre la superficie del cuadro objetos en oposición a los que antes aparecían en profundidad⁴. Todo esto se radicaliza aún más con las obras de Klee y Miró, y con la abstracción geométrica. Concluye, pues, que con la modernidad, la pintura alcanza su madurez y pureza. Por eso renuncia al ilusionismo y se limita a trabajar el cuadro en superficie. No crea ilusión de profundidad, no se esconde detrás de la representación de objetos o cosas, sino que se limita a trabajar con sus medios (el color, la línea –concebida como separación entre espacios-, la pincelada –como productora de textura-, etc.) en el espacio que le es propio: la superficie. Por eso la pintura moderna se caracterizará por su claridad y transparencia (no oculta el proceso de producción) y el cultivo de los valores de superficie, notas que sintetizará Greenberg con el término *flatness*, traducido al castellano, con poca fortuna, como *planitud*.

Los cuadros de Lara-Barranco se atienen a primera vista a la ortodoxia de Greenberg. Se limitan a la superficie. La pintura aparecerá en algunos casos muy líquida y en otros más cargada de materia, pero en ninguno de ellos hay ilusión de profundidad: la superficie del lienzo es el campo de acción del pintor.

No obstante cabría preguntar: si se pierde la representación, la figura o el paisaje, ¿dónde radica la poética de estas obras? Greenberg respondería:

«El poeta escribe, no tanto *para expresar* como para crear *algo que operará sobre la conciencia del lector* para producir la emoción de la poesía. El contenido del poema es el que éste causa en el lector, *no lo que comunica*. La emoción del lector deriva del *poema como objeto* –pretendidamente- único y *no de las referencias exteriores al poema*»⁵.

¿Qué quiere decir con ello? Que la fuerza del cuadro no radica en el interés del asunto que cuenta (en *Las Meninas*, por ejemplo, la corte de Felipe IV) o en la belleza del paisaje que recoge, sino en el cuadro mismo que, además, no llega a ser obra de arte porque exprese una emoción del pintor, sino porque logra producirla en el espectador. La pintura, pues, no tiene que contar historias ni representar objetos, sino que, con los medios que le son propios, debe suscitar en el espectador la emoción del arte.

Aún podríamos preguntar en qué consiste tal emoción. Si lo hiciéramos, la respuesta que encontraríamos en Greenberg es a primera vista parecida a la que habríamos encontrado en Kant. Lo decisivo es *el gusto*⁶. Es decir, ante la visión del cuadro –de la pintura pura, tal como preconizaba Greenberg- la imaginación del espectador se despierta y se mueve libremente en busca de la idea que pueda corresponder a lo que tiene ante los ojos. El juicio del gusto es esta libertad de la fantasía que, al querer dar cuenta de un encuentro poético, ella misma (es decir, el espectador) se convierte en artista.

Pero quizá aquí tropecemos con un obstáculo. Puede que algunas obras de Lara-Barranco estimulen así la imaginación. Otras ciertamente no lo hacen de esa forma y sospechamos que su trabajo no se aloja en la poética del *gusto* tal como la entiende Greenberg. Intentaré rastrear cuál es ese otro camino. Mientras, sin embargo, debemos dejar algo establecido: que estos cuadros, tienen la condición de *objetos* porque llegan al espectador *por sus cualidades plásticas* y no por *sus valores ilusionistas*.

La materia y el azar

La narración que hace Greenberg de la modernidad artística no está exenta de contra-ejemplos. Si la pintura moderna es una *larga marcha* hacia los valores de superficie ¿qué pensar de De Chirico y a sus perspectivas contradictorias, de las profundidades surrealistas de Dalí, Tanguy o Magritte, de los espacios quebrados de Otto Dix? Greenberg resolvió esta dificultad de modo nada satisfactorio tachando a estas obras de académicas⁷. Tal apreciación, hecha en 1951, no es convincente y menos lo es su afirmación de 1992. Tras calificar de mera decadencia al arte que siguió al neoexpresionismo abstracto, dijo:

«Nada, ha sucedido en los últimos treinta años»⁸.

Sucedier, habían sucedido muchas cosas: las serigrafías de Rauschenberg, las banderas y dianas de Jasper Johns, el *pop-art* a ambos lados del Atlántico, las direcciones *minimal*, las indagaciones conceptuales, pero nada de eso cabía en la propuesta teórica de Greenberg, especialmente en su modo de *apreciar* el arte, basado en un concepto de *gusto* que en verdad era más simple y más restrictivo que el de Kant. Greenberg exigía a la pintura (y en general al arte), como punto de partida, un *atractivo visual*, un *impacto en la sensibilidad*, mientras que en Kant, el juicio podía brotar de *cualquier* propuesta sensible que, al no encontrar concepto adecuado que la determinara, estimulaba el libre juego de la imaginación.

Lara-Barranco se aparta del *atractivo*, de la *seducción inicial* de la pintura para reflexionar sobre su proceso de elaboración. En ocasiones, cubre el papel de pintura y la extiende sistemáticamente, sin atender al gusto, con un pincel corto que actúa casi como una rasqueta: el resultado es una textura en la que intervienen casi por igual soporte y pigmento. De este modo, en el proceso cobra un especial protagonismo la materia, la del soporte y la de la propia pintura. El pintor no fuerza esta materia, más bien *se encuentra con ella* y trata de algún modo de *hacerla hablar*. Se subraya así la intervención en el proceso pictórico de la materia, desde luego, pero también del *azar*.

Estas características se acentúan con mayor fuerza en obras más recientes en las que cubre el lienzo de tinta de imprenta y extiende sobre ella el

óleo en franjas paralelas que traza alternativamente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. El ejercicio de la pintura se reduce así, en principio, a un proceso fijado de antemano sin que pueda preverse el resultado, porque la tinta, la base sobre la que se extiende la pintura, es tan fluida que deshace las franjas extendidas sobre ella.

Pero ¿qué sentido tiene este modo de actuar? ¿Por qué el pintor, en lugar de ordenar la materia, la deja a su albur?

Creo que hay razones de interés para proceder así. Una de ellas es reflexionar, sacar a la luz *qué* es eso de pintar. Una operación en la que se ponen en contacto dos cuerpos, el del cuadro y el del pintor. La pintura tiene algo de sismógrafo: registra la acción de un cuerpo inteligente (y desiderante) sobre el lienzo y el pigmento. Tal vez por eso logre registrar actividades del cuerpo que escapan a la conciencia. Algo de esto buscaban los surrealistas con sus *cadáveres exquisitos* y con sus *grattages*.

Hay una segunda razón, quizá más honda: al actuar así parece reivindicarse una característica de la invención humana que olvidamos con demasiada frecuencia. Con cierta facilidad hablamos de creación y creadores, pero calificaríamos mejor a los artistas hablando de su *inventiva* que, como procede del término latino *invenire*, significa *encontrar o descubrir*, esto es, *sacar a la luz aquello que está oculto*. Nuestra inteligencia es la de un cuerpo y en tal sentido despierta en medio de los cuerpos y en medio de las palabras que, lo queramos o no, nos preceden. De ahí que su actividad sea de modo muy especial la de *escuchar*. Escuchar la palabra, atender a los cuerpos, a la materia o, si se prefiere, a la *tierra*, en el sentido que da a esta palabra Heidegger y que Félix Duque precisa como sigue:

«*tierra* es la totalidad retráctil de *lo que hay*; a la vez prometedora y amenazante: lo sensible puro (o mejor depurado de todo signo, de toda significación) exhaustivamente agotado en su muda, inesquivable presencia, indomable e inasumible por el concepto»⁹.

Comparaba un antiguo filósofo a la materia con los pigmentos de la pintura: reposan en desorden en la paleta del pintor pero contienen virtualmente la bella figura¹⁰. El proceso que separa entre sí esos dos estados de cosas es el que indaga Lara-Barranco y lo hace dejando un espacio al *azar*, no a la *casualidad*, sino a la capacidad plástica impredecible de la propia materia pictórica.

Gestos

Este modo de concebir la pintura como *hallazgo* en relación con la *materia* nos remite de manera inmediata al gesto. Es éste el que permite ese diálogo con la pintura. Tanto el neoexpresionismo abstracto como el informalismo



Figura 1.
Cuerpo al otro lado IV.
Junio 2002. Duratrans en caja de luz. 70 x 100 x 2 cm

subrayaron la importancia del gesto. Uno y otro buscaban el primado de lo que en aquellos años se llamó la *informa*, es decir, la mancha que no se consolida como forma, el rasgo que no llega a cruzar tal umbral. Una y otro se consideraban fruto de una expresión espontánea que ocurre entre el pintor y la obra en proceso.

Cabe sin embargo ver la relación entre el gesto y la *in-forma* desde otro punto de vista, desde la perspectiva de la *percepción corporal*. Intentaré explicarlo mediante ejemplos. A veces nos encontramos en situaciones embarazosas: no entendemos del todo qué se nos dice en una lengua que no dominamos del todo, no logramos orientarnos en una ciudad que apenas conocemos, no estamos seguros de cómo comportarnos al visitar a unas personas que por una u otra razón nos son ajenas. En esos casos el cuerpo lanza redes en su entorno, *explora*. Moviliza su experiencia: no sólo la que posee de objetos o palabras, sino la relativa a *situaciones posibles*. Así, trata de reconocer algunas palabras, intenta identificar algún cruce de calles, rastrea qué actitud cortés se nos exige. Son coyunturas confusas porque no dominamos su *forma*, no somos capaces de precisarla. En ellas, el *gesto se convierte en protagonista*: el cuerpo se esfuerza en captar sonidos y diseñar contextos, da pasos cautelosos a la vez que dibuja un plano tentativo de la ciudad, ensaya saludos que sean a la vez familiares y educados¹¹. Algo parecido hacen los niños pequeños: ensayan gestos con los que poco a poco logran fijar satisfactoriamente su mundo.

Creo que algo de esa actividad corporal que ensaya gestos, descubre nuevos movimientos reflejos, rastrea caminos que comprometen antes al cuerpo que a la vista hay en el *informel*, en la preocupación por la *informa*. En mi opinión, este *ejercicio corporal* es *al menos* tan importante como la búsqueda de la expresión automática¹².

En la pintura de Paco Lara-Barranco esta acción tentativa del cuerpo está muy presente: en su *diálogo* con la materia el gesto ensaya para, sin violentarla, establecer un orden. Algo que recuerda a otros trabajos suyos: ¿no ocurría algo muy parecido en las fotografías de cuerpos enredados en cintas de casetes, en las que el orden y el desorden se conectaban a través del movimiento del cuerpo del modelo y también del movimiento del fotógrafo? En aquellas piezas, excelentes cajas de luz, la fotografía sorprendía el cuerpo entre las marañas de las cintas magnéticas [Figura 1]; ahora en la pintura, el gesto intenta fijar la materia fluida de un modo distinto en cada pieza, la que parezca requerir el cuadro.



Figura 2.
Sin título.
Marzo 1990. Goma sobre madera. 131 x 49 x 3 cm c/u

Huellas

Hace ya algunos años, Paco Lara-Barranco, al comienzo de su trayectoria, expuso en La Algaba, en la Torre de los Guzmanes. En el último piso de la torre, una suerte de *patio de armas*, colocó una banda de linóleo sobre la que había trazado unas huellas [Figura 2]. El visitante podía seguir las o bien caminar por una capa de arena donde dejaba la marca de sus

pasos. Así llegaba hasta un espacio en el que distintos elementos tenían trazos de pintura o simples señales dejadas en ellos por el autor al manipularlos.

Lara-Barranco quería mostrar con ello una meditación personal sobre Walter Benjamin: al arte consagrado por el *aura* oponía la simple *huella*. No la que convierte en *aura* la cultura burguesa (el objeto *antiguo* que, como el reloj del bisabuelo o el encaje de la abuela *no se usa* sino a lo más *se muestra* por miedo a que pierda las marcas dejadas en él), sino la que deja el hombre anónimo y da cuenta, para bien o para mal, de la historia.

Creo que en estas obras recientes vuelve otra vez la idea y el valor de la *huella*. Cada cuadro es un intento que deja constancia del hacer (y del sufrir) de un cuerpo en su relación con la materia. Cada cuadro dejará su marca en la sensibilidad del espectador, en el trabajo libre de su imaginación y probablemente en su cuerpo, en su sistema nervioso, si intenta seguir el proceso de su ejecución. En eso quedará el cuadro: no persigue tanto quedar en la memoria, en las páginas de la historia del arte, cuanto lograr ese instante en el que se ilumine *qué* es la pintura: un ejercicio de un cuerpo que busca sacar a la luz algo que está oculto en la materia.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz
Área de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Sevilla
Diciembre, 2008

Notas

¹ Greenberg, C., *The collected Essays and criticism*, ed. j. O'Brien, 4 vol. Chicago/London, University Chicago Press, 1988, vol. I, pp. 23-29.

² Existen diversas ediciones en castellano.

³ La observación, que convertirá Michael Fried en centro de su teoría, se encuentra en «Abstracto y representacional», *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Trad. J. C. Beramendi y D. Gamper, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 155-60 y en el vol 3, pp. 186-193 de Greenberg, C., *The collected Essays and criticism*, ed. j. O'Brien, 4 vol. Chicago/London, University Chicago Press, 1988.

⁴ «La revolución de los papeles pegados» en *Arte y Cultura*, pp. 103-110; y en el vol. 4, pp. 61-66, de los *Collected Essays*.

⁵ Ver nota 1. El énfasis es mío.

⁶ «Avant-garde Attitudes»: *The collected Essays and criticism*, ed. j. O'Brien, 4 vol. Chicago/London, University Chicago Press, 1988, vol. 4, p. 293.

⁷ «Cézanne y la unidad del arte moderno en Greenberg, C., *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. de F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 51.

⁸ Citado por Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. de E. Neerman, Barcelona, Paidós, 2002, p. 127 s.

⁹ Duque, F., *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*, Plama de Mallorca, Calima, 2002, p. 5.

¹⁰ Bruno, G., *Explicatio triginta sigillorum*, Opera latine conscripta, T. II, vol. 2, p. 134, vv. 15-21.

¹¹ Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1995, 242 ss.

¹² Además, se relaciona con el juicio estético de manera más profunda de lo que pueda hacerlo el mero agrado o impacto visual: la imaginación, para Kant, se dispara, *inventiva o creativamente*, ante unos pocos rasgos que puedan sugerir un sentido. Esto ocurre con la percepción corporal.



Foto estudio

Algunas preguntas...

«El artista únicamente conseguirá resultados positivos si trabaja en su tarea solitaria de investigador, paralela –aunque no igual- a la forma de trabajar del hombre de ciencia...»

Antoni Tàpies

Juan Carlos Lázaro: En la elocuente plasticidad que tienen tus pinturas recientes se privilegian las cualidades del propio medio, sin embargo, en otras épocas de tu trayectoria se hace más hincapié en proponer unas ideas que a su vez plantean unas reflexiones al espectador. Recientemente has simultaneado unas y otras, con tu pintura de ahora y con tu instalación «Todo es pasajero» (en Espacio Escala, Sevilla) [Figura 1]. Esta convivencia y alternancia de propuestas diferentes y divergentes, que privilegian unas veces cuestiones más plásticas y otras más de concepto y reflexión, creo que está en lo más hondo de tu naturaleza y por tanto de tu concepción artística. ¿Observas algunas características comunes a todas tus obras?

Paco Lara-Barranco: Se cambia de medios si lo necesitas. Esta actitud hacia los materiales siempre me ha interesado porque hay procedimientos que «hablan mejor» que otros, en función a cómo quieras abordar un objetivo. En este sentido, me impresiona la capacidad desarrollada, con gran lucidez, por artistas como Beuys, Boltanski, Bourgeois, Ferrer, Messenger, Klein, Manzoni, Richter, Tàpies, Nauman, Picasso –entre otros. Y de situarnos en el extremo, valoro el énfasis concedido a la idea (y el desapego hacia la construcción de un objeto único) manifestado por los conceptuales (Kosuth, Barry, Huebler, Weiner).

El medio no debe ser un inconveniente para desarrollar tu actividad investigadora. La libertad del autor siempre ha de prevalecer para, en cada momento, elegir la herramienta de trabajo que más se ajuste a sus intereses particulares. Por lo tanto, no existe razón alguna (salvo decisión del artista) que le obligue a continuar con una forma de trabajo de manera indefinida. Las preguntas que me formulo, en relación al empleo de una herramienta u otra, se focalizan en «cómo» y «para qué» utilizarla: al fin y al cabo, con la producción del objeto (una pintura o cualquier otra disciplina) se busca el modo de vincular el «contenido» a la «forma». En la medida en que esto sucede, con mayor grado de excelencia, la obra es percibida por el espectador como un mensaje claro, y puede, además, por su planteamiento estético, contribuir al enriquecimiento del tejido cultural del momento.



Figura 1.
Todo es pasajero.
 16-17 octubre, 2008. Tela estampada de 196 x 287 cm; 8
 piezas del Proyecto George Pompidou (36 x 113 cm c/u) y
 charco de aceite (80 x 170 cm, dimensiones aproximadas).

Que la obra sea «lo más autónoma posible de mis propias decisiones» es una característica común a la mayoría de obras y proyectos realizados desde que comencé la inmersión en la actividad artística, a finales de los 80.

Que «las producciones deban estar conectadas al curso natural de la vida» es otra condición marcada, y al mismo tiempo define, a los proyectos que continuaré durante el transcurso de mi propia vida. Son ejemplos de este proceder, entre

otros, *Carpe Diem* (dibujo diario desde el 13 de septiembre de 1993), *A través del tiempo* (fotografía diaria de mi rostro desde el 11 de junio de 1994) y *Monumento Humano* (acumulación de tapas de zapatos masculinos y femeninos desde febrero de 1998).

¿Qué ha significado mantener «en mente» los dos planteamientos anteriores? Sencillamente conceder más importancia al posible hallazgo, que a recrearme en lo ya sabido (en el propio gusto). De ahí que haya transitado por métodos y medios desconocidos si con eso creía que podría ser posible el descubrimiento.

La conclusión de lo indicado sería la siguiente: entiendo el trabajo del artista como una actividad viva. La liberación de los prejuicios (propios e impuestos) sitúa, y no me cabe la menor duda, al autor en una posición que le puede conducir al hallazgo de nuevas formas de «interpretar» la realidad en la que vive, para ofrecerla a los demás.

Paco Sola: Hoy en día muchos artistas «de élite» parece que hacen su obra para ellos mismos, sin tener en cuenta al espectador, y su trabajo sólo lo entienden algunos críticos. ¿Cuando pintas una obra piensas en el destinatario final: el espectador? ¿Crees que los artistas, hacen su obra para que el público la entienda o en cambio está dirigida hacia una determinada élite?

PL-B: Cuando el artista centra en el hallazgo la razón de «cómo» y «para qué» trabajar, no puede tener en mente que sus resultados hayan de ser entendidos por el público (menos aún cuando éste no es cualificado). Si trabajas con una actitud predeterminada para conseguir productos que sí van a ser aceptados, éstos formarán parte de lo que ya ha sido asimilado (por el público y por ti mismo) y tendrán unas características formales y de contenidos «de pasado». La familiarización del público hacia el nuevo arte llega cuando su actitud es capaz de reconocer el «valor» de los nuevos contenidos, que una

obra específica esté proponiendo a través de sus nuevas formas. Alcanzar una sensibilización frente a toda nueva forma de arte, implica un trabajo colectivo y continuado que han de ejercer, de un modo decisivo, la institución pública y privada (ministerio, museo, fundación, galería) con sus diferentes aportaciones en las parcelas de formación y difusión del arte nuevo.

PS: A través de los siglos la forma de entender y transmitir la belleza se ha ampliado hasta unos límites que hace tan solo cien años nadie podría imaginar. ¿Qué tipo de belleza buscas en tus obras?

PL-B: La belleza que busco está en Johannes Vermeer (*Muchacha de la perla*), Edouard Manet (*Berthe Morisot con un ramo de violetas*), Kazimir Malevich (*Cuadrado blanco sobre fondo blanco*), Wassily Kandinsky (*Primera acuarela abstracta*), Yves Klein (monócromos azules), Jackson Pollock (*Number One*), Richard Serra (monócromos negros), Eduardo Chillida (gravitaciones), Antoni Tàpies (las cruces y la tierra), Carmen Laffón (en lo esencial de su pintura), Gerardo Delgado (sus Rutas) y Juan Carlos Lázaro (porque su luz calma) –y tantos otros.

El concepto de belleza es algo mutable, como has llegado a señalar. No puede estandarizarse, tampoco estancarse. Su propia naturaleza nos dice que está sujeto a los continuos cambios generacionales y varía con los diferentes enfoques de cada cultura. Creo estar buscando un «particular encuentro» con una forma de hacer arte (pintura, o cualquier otro medio) que pueda hablar del momento en el que vivo y, al mismo tiempo, que contribuya, junto a las propuestas de otros autores, al enriquecimiento de la cultura de mi presente.

La belleza puede estar en cualquier lugar y, de hecho, lo está. Cada receptor puede ampliar lo que significa «belleza» si frecuenta, y se rodea, de diferentes formas de entender ese concepto. El artista, por su parte, además de pintar (o desarrollar cualquier otra disciplina) debería escribir sobre lo que le mueve en su acción creativa. No se trata de suplantar la labor de la crítica, más bien de hacerla corresponsable a los objetivos de ésta. Los textos tampoco niegan las cualidades específicas que transmite el material empleado para el desarrollo de una obra, todo lo contrario: logran estimular (eso sí, de otro modo) la capacidad receptiva que habita en el espectador para acercarle a la particular naturaleza de las obras tal y como éstas se manifiestan. El espectador apreciará la belleza, que de ellas emana, si se muestra (como señala Antoni Tàpies, en *Memoria personal*, 1983), «interesado sinceramente».

... y una reflexión

F.J. Domínguez Naranjo: Desde el tren miro el paisaje. En su imagen existen algunos elementos lineales artificiales. El efecto de la velocidad produce barridos que funden formas y colores en la dirección de la marcha. Las distintas aceleraciones crean efectos de compresión y descompresión. El comportamiento de todo ello varía drásticamente cuando algún elemento importante aparece cerca de mi ventana. Pero la idea de algunas formas onduladas parece conservarse y la sucesión de horizontes más bien sugiere una línea quebrada. A veces hay algún instante dominado por el revoloteo de un bando de pájaros o alguna torre lejana alrededor de la cual todo parece girar. Llevo viajando en tren asiduamente casi treinta años y, hasta que contemplé las imágenes que ahora se presentan por Lara-Barranco, he desconocido que todo lo que me han transmitido estos panoramas ha sido a través de este lenguaje plástico que él depura.

En su obra sí existe, inevitablemente, un criterio: sea la *contingencia o el azar*; a ambos conceptos se confía el resultado de alguna empresa. Se indaga otorgando mayor relevancia al proceso mismo que a la consecución premeditada de una imagen, por lo que prevalece el rastro dejado por la pintura según su propia naturaleza material sobre el gesto fruto de una acción física. En este problema plástico inaprensible, el proceso de búsqueda de reglas, patrones o referentes subraya la idea de pérdida y de *liquidez* en el sentido de inestabilidad aportado por Zygmunt Bauman según su concepto de «sociedad líquida», caracterizado por una falta de corporeización concreta que nos permita fijar un esquema claro sobre cómo desenvolvemos en ella. Creo que podemos pertenecer a un momento histórico más definido por la importancia de los procesos de cambio que por los resultados del cambio, quizá ya saturado en una suerte de desconciertos desde cuya decantación sea posible dirigirse hacia un nuevo orden desconocido. Esta cuestión central de nuestra sociedad la encuentro expresada a través de este lenguaje plástico inestable, dislocado en grumos de información atados en una difusa realidad común.

La obra tiene un carácter atrayente, pero no atractivo, generando más preguntas que respuestas. Más que el conocimiento, parece transmitir la disposición al conocimiento como superior valor y, en ese sentido, su concreción contiene un carácter abierto e incompleto que, paradójicamente, dota de la condición de finalizada a cada imagen de la serie.

Desde la ausencia de alusiones simbólicas reconocidas, se obtiene un diálogo a través de la propia construcción del lenguaje de la obra, como *baukunst*, constituyéndose en transmisor y mensaje. De ahí su consistencia, su autenticidad y su intensidad.



Pintura 67, noviembre 2007-marzo 2008
Óleo sobre tela, 97 x 146 cm



Pintura 59, febrero-abril 2008
Óleo sobre tela, 146 x 97 cm



Pintura 64, agosto 2007-febrero 2008
Óleo sobre tela, 146 x 97 cm



Pintura 65, agosto 2007-febrero, 2008
Óleo y tinta de imprenta sobre tela, 146 x 97 cm



Pintura 66, agosto 2007-marzo 2008
Óleo sobre tela, 146 x 97 cm



Pintura 63, agosto-diciembre 2007
Óleo y tinta de imprenta sobre tela, 97 x 146 cm



Pintura 68, marzo 2008
Óleo sobre tela, 97 x 146 cm



Pintura 69, mayo-junio 2008
Óleo sobre tela, 97 x 146 cm



Pintura 44 Repintada, febrero 2006-febrero 2008
Óleo y tinta de imprenta sobre tela, 146 x 97 cm



Pintura 52, noviembre-diciembre 2006
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm



Pintura 53, noviembre-diciembre 2006
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm



Pintura 57, noviembre-diciembre 2006
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm



Pintura 58, noviembre-diciembre 2006
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm



Pintura 70, junio-noviembre 2008
Óleo sobre tela, 97 x 146 cm



Pintura 55, noviembre-diciembre 2006
Óleo y acrílico sobre tela, 97 x 195 cm

Pintura 54, noviembre-diciembre 2006
Óleo y acrílico sobre tela, 97 x 195 cm



Pintura 44-BIS, junio-julio 2006
Óleo y tinta de imprenta sobre tela, 97 x 146 cm



Pintura 46, junio-agosto 2006
Óleo y acrílico sobre tela, 146 x 97 cm



Pintura 62, febrero-mayo 2007
Óleo sobre tela, 100 x 73 cm



Pintura 71, junio-noviembre 2008
Óleo sobre tela, 146 x 97 cm

Painting That Leaves A Trace

Surfaces

Painting is *two-dimensional*. Painting is an art-form that has to do with *surface*. American art critic Clement Greenberg thought that this realization led to modern painting's maturity. He stated it clearly in the 1940 article «Towards a new Laocösn»¹.

The title of that essay refers to a famous text written by Lessing in 1766², in which the German philosopher argues against classic critics such as Winckelmann by claiming that art is autonomous; he also reflects upon the way classic works of art should be interpreted. Each art form is different and has its own specific medium. Literature deals with narrative and can build time sequences, but visual art focuses on a single image: therefore it must choose a specific moment in time, and it must synthesize the dramatic elements of a situation so that the viewer can re-live that process in his/her imagination. *Laocösn* is the perfect example. The celebrated sculpture does not reproduce a scene from Virgil's Aeneid *literally*, yet the person who contemplates it can almost feel the pain as he/she remembers the ancient myth. By presenting things this way, Lessing is suggesting that the best way to convey the meaning of classic works is not by describing them literally but by expressing their values and contents in a way that can be understood at any given time, because it connects with our sensibilities.

Greenberg was able to transfer these ideas to the development of modern painting. He agrees with Lessing when he says that each art form has its own medium and that its purity resides in being able to work within a certain medium despite its limitations. Painting's medium is typically a *two-dimensional surface*. There have been attempts to go beyond these limitations by digging through the surface of the canvas and organizing it like a theater³, but modern painting is characterized by not having to resort to such subterfuge. We see it as early as Courbet, who used pure pigment instead of modeling the figure with paint, and in Manet, who created solid figures which had no tones or velatures. Later on, the impressionists were not trying to recreate nature: they used painting to

experiment with the vibrations of color. Cubism completely rejects depth: the figure is flat on the surface, seen from different angles which are on the same plane; this is enhanced by the use of *collage*, where objects that were previously in the background⁴ are now in opposition to those placed on the surface of the painting. Miró and Klee were even more radical, and abstract geometry as well. Thus this critic concludes by claiming that modern painting has achieved maturity and purity. Illusionism is rejected in favor of accepting the limitation of working within the surface of the painting. There is no need to create the illusion of depth, or hide behind the representation of objects or things; the medium of painting is enough (color, line –seen as a way to separate space-, brushstroke –as a way to produce texture-, etc.), in the space that was meant for it: a surface. This is why modern painting is known for its clarity and transparency (not hiding the production process) and for the value assigned to the surface, which Greenberg refers to as *flatness*.

At first sight, Lara-Barranco's paintings follow Greenberg's orthodox theories. The painting is limited to the surface. Sometimes the paint appears quite diluted and other times it looks thicker, but in none of his pieces do we have the illusion of depth: the artist simply acts on the surface of the painting.

Nonetheless, we could ask ourselves: if there is no representation, no figure or landscape, what makes these pieces poetic? Greenberg would say:

«A poet writes not so much to *express something* but to create *an item which affects the reader's conscience* in order to elicit emotion. The content of the poem is what the poet makes the reader feel, *not what the poem actually says*. The reader is affected by the poem *as a –somewhat- unique object* and *not by the references the poem alludes to*»⁵.

What does he mean by that? He means that the painting's strength does not lie in the subject matter (for example, Philip the IV's court in Velazquez's *Meninas*) or in the beauty of the landscape depicted, but in the painting itself, which is not considered a work of art because it expresses the artist's emotions but because it manages to produce that feeling in the viewer. Thus, paintings do not have to tell stories or represent objects, they have to elicit in others the emotions which only art can make us feel.

And yet we may still ask: What is this emotion we are referring to? If we were to ask Greenberg, we might think his answer is similar to Kant's. *Esthetic taste*⁶ is the decisive factor. Which means that when contemplating a painting –a pure painting, as Greenberg would say- the viewer's imagination awakens and moves freely in search of an idea that might correspond to what stands before his/her eyes. Esthetic judgement is the freedom by which the viewer, when trying to come to terms with this poetic encounter, becomes an artist. Here we come up against our first obstacle. Some of Lara-Barranco's paintings can stimulate our imagination in this way. Yet others do not correspond

to this way of understanding art, which makes us suspect that perhaps his work does not have much to do with Greenberg's «esthetic judgement». I will now attempt to trace another way of understanding art. Meanwhile we must establish the following: these paintings are considered *objects* because they reach the viewer by virtue of *their plastic qualities* and not because of *their ability to create an illusion*.

Matter and randomness

Greenberg's way of explaining modern art is not without counterexamples. If modern painting is a *long journey* towards appreciating what lies on the surface of the painting, what can we make of De Chirico's contradicting perspectives, Dali's surrealist reflections (or Tanguy's, or Magritte's), or Otto Dix's fractured spaces? Greenberg's way of resolving these issues was disappointing: he simply called these works «academic»⁷. He did not seem convincing at the time, back in 1951, but he was even less convincing in 1992 when he said that all art created after abstract expressionism was merely decadent:

«Nothing, has happened in the last thirty years»⁸.

Many things had indeed happened: Rauschenberg's serigraphies, Jasper Johns's flags and dartboards, *pop-art* on both sides of the Atlantic, *minimalism*, conceptual experiments, etc. But none of these things fit within Greenberg's theories, especially his way of *appreciating* art, based on a concept of *esthetic taste* which was actually simpler and more restrictive than Kant's. Greenberg was convinced that painting (and art in general) needs to be *visually attractive*, it needs to make an *impact on the viewer's sensibilities*, whereas Kant believed that if one is unable to find an adequate concept to determine the value of art, any discerning comment is valid if that idea stimulates the imagination.

Lara-Barranco is not interested in what's *attractive*, he does not focus on the *initial seduction* of painting when he reflects on the process of creating art. Sometimes he covers the paper with paint which he extends systematically, not worrying about «good taste», using a short paintbrush that acts almost as a scraper: both the pigment and the canvas are just as important in creating the resulting texture. In this process, matter itself becomes crucial, the canvas as well as the actual paint. The artist does not force matter to act a certain way, *he plays with it* and in some way *allows it to flow*. Thus he emphasizes the importance of matter in the act of painting as well as the element of *random occurrence*.

These characteristics are even more noticeable in his recent work, where he covers the canvas with printing ink and then extends layers of oil paint in parallel stripes alternating from left to right and from right to left. The act

of painting is thus reduced to a process that was established beforehand, in which the end result can not be predicted, because the ink that is underneath the paint is so fluid that it dissolves the stripes of paint that were spread over it.

Yet what is the point of acting this way? Why does the artist allow the paint to act randomly instead of organizing it somehow?

I believe that there are important reasons for doing this. One of them is to reflect on *what it means* to paint. Painting is the interaction between two things, the painting and the painter. Painting has a bit to do with seismography: it registers how an intelligent being acts on pigment and canvas. Perhaps this is why it can register what the body does without even being conscious of it. Maybe this is what surrealists were after when they made their *grattages* and *exquisite corpses*.

Yet there is a second, more profound reason: this way of acting seems to justify a human idiosyncrasy that is often forgotten. We usually refer to artists as people who create, but perhaps it would be better to mention their ability to *invent*. This term comes from the latin *invenire*, which means to *find* or *discover*; in other words, *bringing to the surface something which was previously hidden*. Our intelligence is limited by the body, it awakens within the body and, whether we like it or not, is affected by the words around us. This is why *listening* is such an important activity for us. We must listen to words, pay attention to the body, matter, and *earth*, in the sense in which Heidegger referred to it and Félix Duque explains it:

«*earth* is the retractable whole of *what exists*; both promising as well as threatening: noticeably pure (or purged of all meaning and connotation) utterly exhausted after shedding part of itself, an unavoidable presence, an untamable and unacceptable concept»⁹.

An ancient philosopher compared matter to painting pigments: arranged haphazardly on the artist's palette, these pigments hold within them a beautiful figure¹⁰. Lara-Barranco's work studies the process which separates these two contrasting states of being, and he chooses to leave room for *random occurrence*, the unpredictable quality of pictorial matter, which is not the same thing as *chance or coincidence*.

Gestures

Understanding painting as a *discovery* which is related to *matter* makes us think immediately about gesture. It is through gesture that the artist can carry out a dialogue with painting. Both neo-abstract expressionism and informalism emphasized the importance of gestural painting. Both ways of painting were trying to establish the meaning of what was then called *lack of form*, that is to



Figure 1.
Hands touching feet.
January 2001. Duratrans in a light box. 27.5 x 39.3 x 4.7 in

say, the drip or blotch which has no specific shape, the feature which never crosses that barrier. Both were considered a logical outcome of the artist's spontaneous expression on a work in progress.

Yet there is another way of looking at the relationship between gesture and *lack of form*: taking *corporal perception* into account. I will try to explain this with a few examples. Sometimes we find ourselves in embarrassing situations:

we do not understand what someone is saying to us in a language we have not fully mastered, we can not find our way in a city we are not familiar with, we are not sure how to behave when we visit people we barely know, etc. In such cases our body sends out vibes, it *explores* the surroundings. We rely on experience: not only our experience with other objects or words, but also our experience regarding *possible situations*. We try to recognize a few words, or to indentify an intersection, or to figure out what degree of formality is expected of us. These are difficult moments because we are not in control, we are not completely sure of the *form* we are dealing with. This is when *gesture becomes essential*: the body focuses on understanding signs, sounds, and context, it takes cautious steps while it draws a tentative map of the area, it tries articulating words that sound familiar and polite¹¹. Children also behave this way: they practice different gestures which eventually help them make sense of the world they live in.

Art informel and the desire to avoid *form* involve some of that corporal activity that tries out different gestures, discovers new reflex movements, and tracks routes that implicate the body before our eyesight. In my opinion, *corporal involvement* is *at least* as important as automatic¹² expression.

This tentative way in which the body acts is very noticeable in Paco Lara-Barranco's work: we can see that he experiments with gesture in his *dialogue* with matter in order to establish harmony. This reminds us of his previous work: aren't his photographs of bodies tangled-up in cassette tape similar in the sense that order and disarray are linked together through both the model's and the artist's movement? In those pieces (which are excellent light boxes), the photograph catches a glimpse of a body amidst a tangle of magnetic tape [Figure 1]; and now as he paints, the artist uses gesture to find different ways in which to attach this fluid matter, depending on what each painting seems to require.

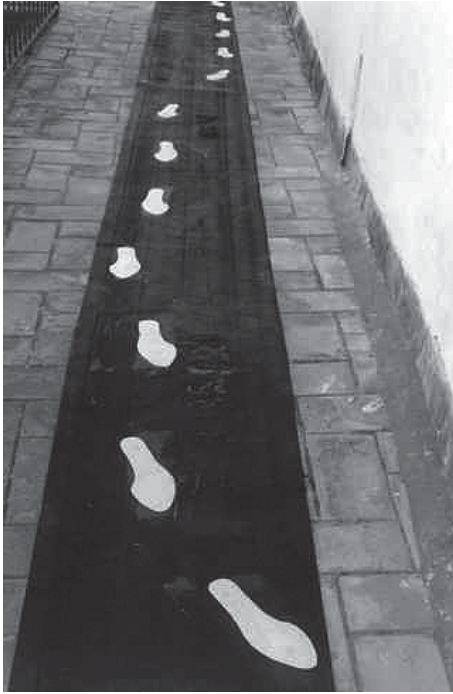


Figure 2.
Is culture more important than a worker's job?
 March 1990. Fotocopies on a rubber board. 19,2 x 285,4 in

Traces

A few years ago, at the beginning of Paco Lara-Barranco's career, he had a show in La Algaba, at Torre de los Guzmanes. On the last floor of the tower, a kind of *inner ward*, he placed a linoleum band on which he had marked some footprints [Figure 2]. Visitors could follow these footprints or choose to walk on a layer of sand, thus leaving their own footprints. In this way they arrived at a place where they could see different elements: some had traces of paint on them, others just had a mark or a sign left by the artist.

What Lara-Barranco wanted to show by doing this was his personal reflection on Walter Benjamin's work: he confronted art's sanctified *aura* with a simple *footprint*. Not what the bourgeoisie consider *aura* (*antiques* like great-grandfather's

clock or grandmother's old lace *which are not used* but merely *displayed* so that any traces left on them are sure to remain), but the kind of trace left by an anonymous person, which is responsible for reflecting our true history, for better or for worse.

I believe that the idea and the value of leaving a *trace* is an important element in these recent paintings by Lara-Barranco. Each piece is an attempt to record how a person (the artist) works (and suffers) when he comes into contact with matter. Each painting leaves a mark in the viewer's sensibility, allowing our imagination to run wild, and perhaps even affecting our body, our nervous system, if we try to follow the artist's process of elaboration. This is what the painting will amount to: it is not really trying to stay in our memory or to make the pages of art history, but it does aim to amaze us with an instant of enlightenment in which we get a glimpse of what painting really *is*: the physical attempt to bring to the surface something which lies hidden in matter.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz
 Department of Esthetics and Art Theory. University of Seville
 December, 2008

Notes

¹ Greenberg, C., *The collected Essays and criticism*, ed. j. O'Brien, 4 vol. Chicago/London, University Chicago Press, 1988, vol. I, pp. 23-29.

² There are different Spanish versions.

³ This observation, which became the core of Michael Fried's theory, can be found in «Abstracto y representacional», *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Trans. by J. C. Beramendi and D. Gamper, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 155-60, and in vol 3, pp. 186-193 *The collected Essays and criticism*, by Greenberg, C., ed. j. O'Brien, vol. 4, Chicago/London, University Chicago Press, 1988.

⁴ «La revolución de los papeles pegados» in *Arte y Cultura*, pp. 103-110; and in vol. 4, pp. 61-66, of *Collected Essays*.

⁵ See note 1. Emphasis mine.

⁶ «Avant-garde Attitudes»: *The collected Essays and criticism*, ed. j. O'Brien, 4 vol. Chicago/London, University Chicago Press, 1988, vol. 4, p. 293.

⁷ «Cézanne y la unidad del arte moderno» in Greenberg, C., *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 51.

⁸ Quoted by Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trans. by E. Neerman, Barcelona, Paidós, 2002, p. 127 s.

⁹ Duque, F., *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*, Plana de Mallorca, Calima, 2002, p. 5.

¹⁰ Bruno, G., *Explicatio triginta sigillorum*, Opera latine conscripta, T. II, vol. 2, p. 134, vv. 15-21.

¹¹ Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1995, 242 ss.

¹² Besides, this is related to esthetic judgement more profoundly than merely liking something or referring to its visual impact: according to Kant, imagination runs wild, *inventively or creatively*, even with a few features which might suggest some meaning. This happens with corporal perception as well.



Foto: 25 de mayo de 2005. Pertenece al proyecto: *A través del tiempo*.
Iniciado el 11 de junio de 1994 - obra en proceso. 10 x 15 cm c/u

Paco Lara-Barranco

Biografía y exposiciones

- 1964 Nace en Torredonjimeno (Jaén).
Artista y profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

Becas

- 1995-96 Beca del Programa Sectorial de Formación de Profesorado y Personal Investigador (F.P.U.) del Ministerio de Educación y Ciencia, en Washington University School of Art, St. Louis, Missouri.
1992 Beca de Creación Artística Banesto, Madrid.
1990-93 Beca de Formación de Personal Investigador (F.P.I.) del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
1988-89 Beca para la Formación de Investigadores, por El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla (Homologada por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía).

Individuales (* = catálogo)

- 2009 * Acerca de lo oculto, Galería Birimbao, Sevilla.
2006 Cuando la pintura se vuelve caramelo, Galería Birimbao, Sevilla.
2004 Pintura-Pintura, Galería Meca, Almería.
2003 Realidad-ficción-Realidad, Galería Birimbao, Sevilla.
Concepto, Energía. Acción, Galería Fernando Serrano, Trigueros (Huelva).
2002 ¿Cómo experimentar el arte? (realidad-ficción), Galería Meca, Almería.
¿Quiénes Zemos?, La Cinoja-Casa de Pilar Molinos, Fregenal de la Sierra (Badajoz).
2000 The New World, Galería Magda Bellotti, Algeciras (Cádiz).
1998 * Disolución de identidad, Sala de Exposiciones del Edificio de Usos Múltiples de la Universidad, Jaén.
1997 * Proyectos, Sala del Palacio de Villadompardo, Jaén.
1996 Through One Year: March 1995 to February 1996, Bixby Gallery, Washington University School of Art, St. Louis, Missouri (EE.UU.).
* Carpe Diem, Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva).
1995 El por qué de la Duración, Palacio de los Condes de Gavia, Granada.
Desde el Otro Lado, Galería Cavecanem, Sevilla.
1992 * La presencia anónima, Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva).
La presencia anónima, Sala Municipal, Torredonjimeno (Jaén).
1991 ¿Qué es para ti la calidad?... En el arte, se entiende, Galería Carmen Carmona, Sevilla.
1988 Paco Lara, pinturas, Café Sevilla, Sevilla.
1986 Paco Lara, pinturas 82-86, Sala Municipal, Torredonjimeno (Jaén).

Colectivas (seleccionadas)

- 2009 Cultura Cero, Centro de las Artes de Sevilla (caS), Sevilla.
Bodegones, Galería Birimbao, Sevilla.
- 2008 * XVIII Bienal Internacional de Fotografía, Sala Vimcorsa, Córdoba.
* Espacios Compartidos. En torno a la pintura, Murnau Art Gallery, 7 noviembre-5 diciembre, Sevilla.
Intervención «Todo es pasajero», para Escala Abierta, Espacio Escala, 16-17 octubre, Sevilla.
* Ciencia, Tecnología, Arquitectura, Sala Santa Inés, Sevilla.
* La Nada, Espacio Escala, Sevilla.
* Andalucía, Galerías y artistas, Sala Aproca, Sevilla. Itinerante a Huelva y Cádiz.
- 2007 * Artefacto. Colección Unicaja de Arte Contemporáneo, Sala de Exposiciones Vimcorsa, Córdoba.
* 4 x 4, Galería GP13, Sevilla.
Fin de temporada, Galería Birimbao, Sevilla.
Performance: *15.597 días de resistencia* en Contenedores '07. 7ª Muestra Internacional de Arte de Acción, Centro de las Artes de Sevilla (caS), Sevilla.
- 2006 * ALBIAC 2006, Museo Geominero, Rodalquilar (Almería).
Fuera de catálogo. Arte de Acción en Andalucía 1990/2005, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
* ARCO 2006, Stand Fundación Unicaja, Madrid.
- 2005 * La estética del olivar, Palacio de Villardompardo, Jaén. Itinerante a: Alcalá la Real, Úbeda y Cazorla.
Abierto_05_La ciudad efímera, Sala San Hermenegildo, Sevilla.
- 2004 * Focus-Abengoa, Hospital de los Venerables, Sevilla.
* VI Certamen de Pintura Grúas Lozano, Sala Imagen, Sevilla.
* VIII Mostra Unión FENOSA, Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA, A Coruña.
- 2003 * Singularmente Plurales, Foro Iberoamericano de la Rábida, La Rábida (Huelva).
* Sevilla en abierto 2003: La actualidad de lo bello, Sala Santa Inés, Sevilla.
* ARCO 2003, Galería Magda Bellotti, Madrid.
* VIII Certamen Unicaja de Artes Plásticas, Sala Italcable, Málaga. Itinerante a: Almería, Cádiz y Sevilla.
- 2002 Artissima. The Internacional Fair of Contemporary Art, Galería Magda Bellotti, Turín (Italia).
* V Bienal de Pintura Ciudad de Albacete, Museo Municipal, Albacete.
Experienciar el arte (realidad-ficción), Galería Magda Bellotti, Madrid.
Rostros, *cuerpos*, Centro de Arte UNICEF, Sevilla.
* Sevilla en abierto. 30 artistas sin una llave, Sala San Hermenegildo, Sevilla.
* ARCO 2002, Stand ABC, Madrid.
- 2001 Colectiva, Galería Metropolitana, Barcelona.
* ARCO 2001, Galería Magda Bellotti, Madrid.
III Festival audiovisual Zemos 98.3, Casa de la Cultura, El Viso del Alcor (Sevilla).
- 2000 * VI Certamen Unicaja de Artes Plásticas, Palacio Episcopal, Málaga.
Itinerante a: La Línea de la Concepción (Cádiz) y Almería.
* XIV Premio Pintura Emilio Ollero, Hospital San Juan de Dios, Jaén.

- New Art, Galería Magda Bellotti, Barcelona.
- * Puerto de las artes. Un mundo nuevo III, Muelle de las Carabelas, La Rábida (Huelva).
 - * Cuerpos Transitados, Salas de la Moneda, Sevilla.
 - * ARCO 2000, Galería Magda Bellotti, Madrid.
- 1999
- * Bienal Andalucía-Algarve, Faro (Portugal).
 - * XIII Premio Pintura Emilio Ollero, Salas del Antiguo Hospital de San Juan de Dios, Jaén.
 - * Aduana '99, Palacio Provincial, Cádiz.
- Arte Comestible, Diputación Provincial, Sevilla.
- * Arte Joven. Fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Museo de Cádiz.
- 1998
- * Hotel y Arte, Galería Fernando Serrano, Sevilla.
 - * Artissima. The Internacional Fair of Contemporary Art, Galería Fernando Serrano, Turín (Italia).
 - * Laurel, Hiedra y Mirto. Exposición homenaje a Benito Arias Montano (1527-1598), La Cinoja, Fregenal de la Sierra (Badajoz).
 - * Convocatoria '98. Artes Plásticas, Sala Calle Mayor, Alicante.
 - * «Bodas de Sangre». Artistas Contemporáneos con Lorca en Andalucía, Escuela de Arte, Almería.
 - * «Bodas de Sangre». Artistas Europeos con Lorca, Centro Cultural Lorca, Bruselas.
 - * Inform/5, The Lemp Brewey, St. Louis, Missouri (EE.UU.).
- Arco '98. 29 galerías, Galería Cavecanem, Sevilla.
- * XVI Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, Casa de la Cultura, Fregenal de la Sierra (Badajoz).
 - * ARCO 98, Galería Fernando Serrano, Madrid.
- 1997
- * Arte Almería 97, Auditorio Municipal Maestro Padilla, Almería.
- New Art, Hotel Majestic, Galería Fernando Serrano, Barcelona.
- VOICES: Hispanic Latino Artists, Rossman School, St. Louis, Missouri (EE.UU.).
- Hotel y Arte, Hotel Inglaterra, Galería Fernando Serrano, Sevilla.
- II Bookarts Market, Bixby Gallery en Washington University School of Art, St. Louis, Missouri (EE.UU.).
- * ARCO 97 con la obra: «Carpe Diem», Galería Fernando Serrano, Madrid.
 - * Artistas por los Derechos Humanos, Real Monasterio de Santa Inés, Sevilla.
- 1996
- New Art con la obra: «Sin Moverte Puedes Moverte. Voy hacia el Este. Voy hacia el Oeste», Galería Cavecanem, Barcelona.
- * Exposición Internacional de Arte Correo «Homenaje a Juan Ramón Jiménez», Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva).
 - * ARCO 96, Galería Fernando Serrano, Madrid.
 - * ARCO 96, Galería Cavecanem, Madrid.
- 1995
- * ARCO 95, Galería Fernando Serrano, Madrid.
 - * Encrucijadas, Patio Morisco del Alcázar, Córdoba.
- Nadie es buen ejemplo, Galería Cavecanem, Sevilla.
- 1994
- * V Becas de Creación Artística Banesto, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- I Premio de Pintura y Escultura «Universidad de Sevilla», Paraninfo de la Universidad, Sevilla.
- * Andex-Exposición, Sala Molviedro, Sevilla.

- 1993 * VI Premios Constitución, Centro de Exposiciones Plaza de San Jorge, Cáceres. Itinerante a: Badajoz.
 * Finalista XIV Certamen Nacional de Pintura Ciudad de Utrera, Sala de Exposiciones de la Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla).
 * XI Concurso de Pintura Festivales de Navarra, Museo de Navarra, Pamplona. Premio Diputación Provincial de Jaén de Pintura, Salas Provinciales de Exposición, Jaén.
 * V Premio de Pintura para jóvenes «Sala El Brocense», Sala El Brocense, Cáceres.
 * Artistas con Cuba, Salas del Arenal, Sevilla.
- 1992 Seisrumbosconángel, Galería Villanueva, Sevilla.
 * V Premios Constitución, Sala de Exposiciones de la Consejería de Educación y Cultura, Badajoz. Itinerante a: Cáceres.
 Clásicos Contemporáneos y Tendencias Actuales, Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva).
 XXII Concurso Internacional de Pintura, Escultura y Dibujo «Homenaje a Rafael Zabaleta», Sala Municipal de Exposiciones, Quesada (Jaén).
 * Aduana 92, Palacio Provincial de la Diputación, Cádiz.
- 1991 * III Muestra andaluza para jóvenes artistas plásticos, Museo de Bellas Artes, Málaga. Itinerante a: Sevilla, Granada y Cádiz.
 * IV Certamen nacional de pintura, Pintores para el 92, Sala de Exposiciones de El Monte, Sevilla.
 * Aduana 91, Palacio Provincial de la Diputación, Cádiz.
 * I Premio Solucar de pintura, Sanlúcar La Mayor, Sevilla.
 * IV Muestra andaluza para jóvenes artistas plásticos, Museo de Bellas Artes, Málaga. Itinerante a: Huelva, Almería, Archidona, Sevilla, Jaén y Córdoba.
- 1990 * Finalista III Certamen nacional de pintura, Pintores para el 92, Sala de Exposiciones de El Monte, Sevilla.
 * Aduana 90, Palacio Provincial de la Diputación, Cádiz.
 * En la Torre/ Cuatro Pintores, Torre de los Guzmanes, La Algaba (Sevilla).
 * VIII Bial de Barcelona, Sala Plaça de Sant Jaume, Barcelona.

Bibliografía seleccionada

- 2008 CARRASCO, Marta: «Cuatro artistas corren el riesgo de lo efímero en la sala *Escala*», *ABC*, Edición Andalucía (17 octubre, 2008), p. 70.
 GIMÉNEZ DE ARAGÓN, Pedro: «Arte, Ciencia y Tecnología». En: *Arte, Ciencia, Arquitectura*, Sevilla (Edita Asociación de Galerías Andaluzas de Arte Contemporáneo), 2008, pp. 20-21.
 PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis: «Coordenadas para una cartografía permeable». En: *Traslaciones* (Córdoba: Sala Vimcorsa, 3 diciembre, 2008-4 enero, 2009), pp. 109-111, 138-143.
- 2007 BARBANCHO, Juan-Ramón: *De Cuerpo Presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía*. Sevilla: Edita Junta de Andalucía, 2007, pp. 16, 41-43.
 GIMÉNEZ DE ARAGÓN, Pedro: «Paco Lara-Barranco». En: *4 x 4* (Sevilla: Galería GP13, 27 septiembre-30 octubre, 2007), pp. 35-40.
- 2006 CARRASCO, Marta: «Paco Lara-Barranco se reencuentra con la pintura tras catorce años de ausencia». *ABC*, Edición Andalucía (1 marzo, 2006), p. 64.

- COSANO, María José: «Conquistando los polos». En: *¿Cuánto tiempo necesitamos? Una aproximación a la obra de Paco Lara-Barranco*, Córdoba (Edita María José Cosano, Paco Lara-Barranco), 2006, pp. 7-9.
- DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco: «En la encrucijada», *Diario de Sevilla* (29 marzo, 2006), p. 48.
- 2005 HUBERT LÉPICOUCHE, Michel: «Los sueños de la estética a la sombra de un árbol milenario». En: *La estética del Olivar* (Jaén: Palacio de Villardompardo, 7-30 octubre, 2005), pp. 13-17.
- MOLINA GONZÁLEZ, José Luis: «Letter from Spain», *NYArts Magazine* (noviembre-diciembre, 2005). Revista electrónica, Vol. 10, n.11-12.
- 2004 CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*, Sevilla (Editorial Andalucía abierta), 2004, p. 195.
- GABRIEL GARCÍA, Juan: «Paco Lara muestra su pintura abstracta en Meca», *La Voz de Almería* (26 diciembre, 2004), p. 23.
- PALOMO, Bernardo: «Las posturas más avanzadas: Nacho Criado, Paco Lara-Barranco». En: *La renovación plástica en Andalucía. Desde el Equipo 57 al CAC Málaga*, Málaga (Edita Centro de Arte Contemporáneo), 2004, p. 182.
- 2003 BOSCO DÍAZ-URMENETA, Juan: «Memoria inconsciente, imagen virtual», *Diario de Sevilla* (10 octubre, 2003), p. 46.
- DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: «Deprisa, deprisa», *ABC Blanco y Negro Cultural* (11 octubre, 2003), p. 32.
- MARÍN CEJUDO, A.: «Obras de Berjano y Lara-Barranco en la Galería F. Serrano», *El Mundo* (25 mayo, 2003), p. 8.
- ORDÓÑEZ GARCÍA, José: «Símbolo y laberinto», *A parte Rei*, revista electrónica de Filosofía (marzo), 2003. Carlos Muñoz (editor).
- SCOTT FOX, Lorna: «Una red de agujeros». En: *Sevilla en abierto 2003: La actualidad de lo bello* (Sevilla: Sala de exposiciones Santa Inés, 28 marzo-30 abril, 2003), pp. 38-40.
- 2002 BARBANCHO, Juan-Ramón: «Escultura contemporánea en Andalucía». En: *Aproximaciones a la escultura contemporánea*, Sevilla (Edita Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla), 2002, pp. 121-176.
- BLANCO, Miguel A.: «La belleza del arte no se puede explicar plenamente», *Ideal Almería* (5 octubre, 2002), p. 45.
- CALLE, Roberto: «Paco Lara-Barranco, la difícil experiencia de conocer el arte», *La voz de Almería* (13 octubre, 2002), p. 47.
- CHUECA, Belén: «Una cita para 30 artistas». En: *Sevilla en abierto. 30 artistas sin una llave* (Sevilla: Salas San Hermenegildo, 4-30 junio, 2002), pp. 34-67.
- DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: Sin título, *ABC Cultural* (9 marzo, 2002), p. 34.
- PALLARÉS, Carmen: «Nuevos horizontes», *ABC Cultural* (16 febrero, 2002), p. 27.
- PÉREZ VALENCIA, Paco: «Escala Colección. Últimos lenguajes plásticos en la Colección». En: *Escala Colección. Últimos lenguajes plásticos en la Colección El Monte* (Huelva: Museo Provincial, octubre-noviembre, 2002), pp. 13-32.
- SCOTT FOX, Lorna: «Sujetos sin objeto», *El periódico del arte*, n. 56, (junio, 2002), p. 20.
- VIRIBAY, Miguel: «Lara-Barranco, en Madrid», *Diario Jaén*, Sección Paisajes (18 septiembre, 2002), p. 36.

- 2000 BARBANCHO, Juan-Ramón: «Cuerpos transitados». En: *Cuerpos transitados* (Sevilla: Salas de la Moneda, marzo, 2000), pp. 7-12.
 BLANCO, Daniel: «Cuerpos entre la vida y el arte», *El Correo de Andalucía*, Suplemento La Revista (8 marzo, 2000), p. 65.
 BOSCO DÍAZ-URMENETA, Juan: «Antiutopía», *Diario de Sevilla*, Suplemento Culturas (3 febrero, 2000), p. 7.
 REINA, Jesús: «¿Un mundo feliz?», *El periódico del arte*, n. 29 (enero, 2000), p. 20.
 SCOTT FOX, Lorna: «The New World», *El Abanto*, n. 11 (febrero, 2000), p. 28.
 VIRIBAY, Miguel: «La consolidación del premio ‘Emilio Ollero’», *Diario Jaén*, Sección Paisajes (20 diciembre, 2000), p. 35.
- 1999 LÓPEZ, José Ramón: «Arte Joven. Fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo». En: *Arte Joven. Fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (Cádiz: Sala de Arte Contemporáneo, 13 enero-4 abril, 1999), p. 7.
- 1998 D. GLORIA, Esperanza: «Entrevista con Paco Lara-Barranco». En: *Disolución de identidad* (Jaén: Sala de Exposiciones del Edificio de Usos Múltiples de la Universidad, 2-23 diciembre, 1998), pp. 14-16.
 LEDESMA PEDRAZ, Manuela: «Disolución de identidad». En: *Disolución de identidad* (Jaén: Sala de Exposiciones del Edificio de Usos Múltiples de la Universidad, 2-23 diciembre, 1998), p. 9.
 ORDÓÑEZ GARCÍA, José: «El indio, la pluma y el marco». En: *Disolución de identidad* (Jaén: Sala de Exposiciones del Edificio de Usos Múltiples de la Universidad, 2-23 diciembre, 1998), pp. 11-13.
 VIRIBAY, Miguel: «Francisco Lara-Barranco, concepto de disolución», *Diario Jaén*, Sección Paisajes (9 diciembre, 1998), p. 39.
- 1997 MARTÍN MARTÍN, Fernando: «Elogio de la sombra», *Jaula de grillos*, n. 2 (sin mes, 1997), p. 9. [Reimpreso del catálogo *Carpe Diem*].
 PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis: «Taxonomía y convulsión del espacio, el tiempo». En: *Proyectos* (Jaén: Sala del Palacio de Villadomparto, 18 enero-16 febrero, 1997), pp. 3-7.
 VIRIBAY, Miguel: «Artistas contemporáneos de calidad». En: *Jaén, pueblos y ciudades*, tomo VI, n. 126, Jaén (Edita Diario Jaén), 1997, p. 2517.
- 1996 DELGADO, Gerardo y LARA-BARRANCO, Paco: «Con motivo de la exposición *Carpe Diem*», *Periódico de Arte y Pensamiento Contemporáneo*, n. 13 (mayo-junio, 1996), pp. 2-3.
 DUFFY, Robert: «Life Story», *St. Louis Post-Dispatch* (3 noviembre, 1996), p. 4C.
 LEARNER, Neal: «Exhibit examines concepts of time, change», *Washington University Record*, vol. 21, n. 4 (19 septiembre, 1996), p. 5.
 MARTÍN MARTÍN, Fernando: «Elogio de la sombra». En: *Carpe Diem* (Moguer: Galería Fernando Serrano, 17 mayo-14 junio, 1996), pp. 32-34.
 PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis: Sin título. En: *Cavecanem, 02.06*, Sevilla (Edita GBS Producciones, S.L.), 1996, p. 44. [Catálogo Edición Especial para ARCO '96].
 PORTILLO, Pedro: *Diccionario de Pintores de Jaén*, Martos (Edita Escuela Sur), 1996, pp. 93-94.
 RIOLOBOS, Mar: «En torno a un día», *Periódico de Arte y Pensamiento Contemporáneo*, n. 13 (mayo-junio, 1996), p. 1.
 —: «Lenguajes de Lara, en Serrano», *La Voz de Huelva*, Sección Cultura (23 junio, 1996), p. 23.

- 1995 PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis: «Paco Lara. Palacio de los Condes de Gabia», *Lápiz*, n. 117 (diciembre, 1995), pp. 88-89.
 —: «Coda para un caracol», *Lápiz*, n. 116 (noviembre, 1995), pp. 40-49.
 —: «De cómo deconstruir la pintura». En: *Encrucijadas* (Córdoba: Reales Alcázares, abril-mayo, 1995), pp. 12-13.
- 1994 QUERALT, Rosa: «Una relación simbiótica con el entorno natural». En: *VBecas de Creación Artística Banesto* (Madrid: El Círculo de Bellas Artes, febrero-marzo, 1994), pp. 113-115.
- 1992 GUTIÉRREZ, Francis: «Conversación con Paco Lara». En: *La presencia anónima* (Moguer: Galería Fernando Serrano, 17 junio-16 julio, 1992), pp. 4-19.
- 1991 CHACÓN, José A.: «Paco Lara, propuesta para la reflexión artística», *Guía de Diario 16* (15 noviembre, 1991).
 IGLESIAS, Pepe: «Paco Lara reflexiona sobre la calidad», *El Correo de Andalucía* (13 octubre, 1991).
 LORENTE, Manuel: «Paco Lara», *ABC Cultural*, Sevilla, n. 2 (15 noviembre, 1991).
- 1990 CHACÓN, José A.: «En La Torre, cuatro discursos en vertical», *Guía de Diario 16* (28 septiembre, 1990).
 LORENTE, Manuel: «Cuatro pintores en La Torre», *ABC* (20 septiembre, 1990).

Obras en Colecciones

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
 Colección Banesto, Madrid.
 Colección de Arte Contemporáneo, Diputación Provincial, Cádiz.
 Colección El Monte, Sevilla.
 Colección Provincial, Diputación de Huelva.
 Diputación Provincial, Alicante.
 Diputación Provincial, Jaén.
 Exposición Permanente, Palacio Conde Duque, Olivares, Sevilla.
 Fundación Unicaja, Málaga.
 Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.
 Junta de Andalucía, Dirección General de Juventud, Málaga.
 Museo de Baeza, Jaén
 Museo de Dibujo Castillo de Larrés, Sabiñanigo, Huesca.
 Universidad de Jaén, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Jaén.
 Videoteca Comenzemos Empezemos, El Viso del Alcor, Sevilla.
 Washington University, Olin Library Special Collections, St. Louis, Missouri.

BIRIMBAO

arte contemporáneo

C/. Alcázares, 5. 41003 Sevilla. Telf. 954 56 10 84
galeriabirimbao@telefonica.net
www.birimbao.es

Horario: lunes, de 18,00 a 21,00 h.
martes a viernes, de 11,00 a 13,30 y de 18,00 a 21,00 h.
sábado, de 11,00 a 14,00 h.



Asociación de Galerías Andaluzas de Arte Contemporáneo

BIRIMBAO

C/. Alcázares, 5. Sevilla