Identidades sociales y memoria colectiva

en el arte contemporáneo andaluz

coordinadora
Elena Sacchetti

JUNTA DE ANDALUCIA
Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA

Rogelio López Cuenca
por José Miguel García Cortés

Paco Lara-Barranco
por Rosa Queralt

MP & MP Rosado
por Montse Badia

Manuel Muñoz
por Juan-Ramón Barbancho

Pilar Albarracín
por Elena Sacchetti

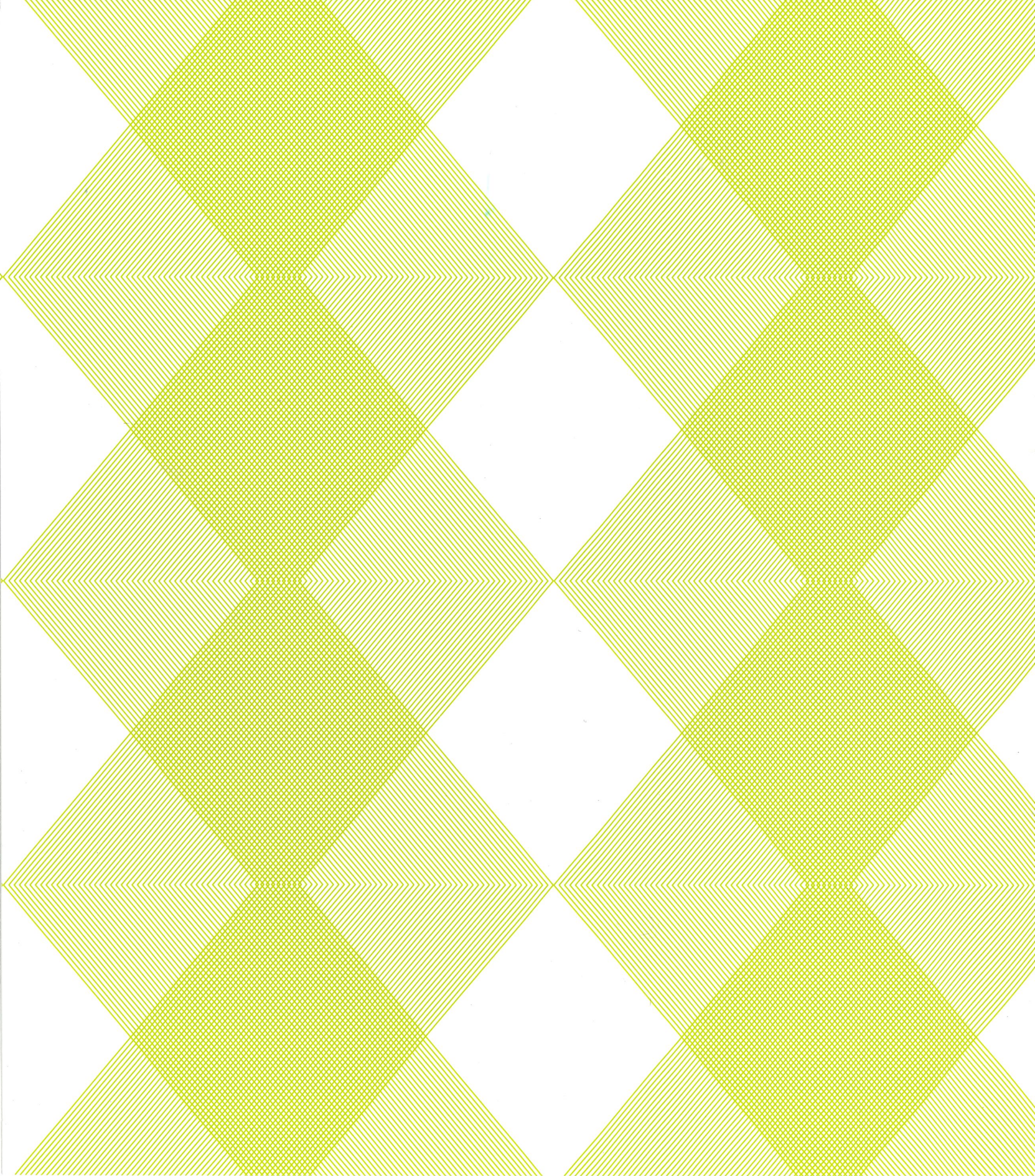
María AA
por Fernando Millán

Carmen Sigler
por Margarita Aizpuru

Jesús Micó
por Óscar Fernández

Miguel Benlloch
por Jesús Alcaide

Cristina Lucas
por Ana de Miguel y Teresa Alario



Identidades sociales y memoria colectiva

en el arte contemporáneo andaluz

coordinadora
Elena Sacchetti

JUNTA DE ANDALUCIA
Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA

El Centro de Estudios Andaluces quiere agradecer a los artistas que han participado en este proyecto editorial su colaboración, así como el que hayan autorizado la reproducción de las imágenes de sus obras de forma desinteresada.

EDITA:
Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces,
Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía

© De los textos y las imágenes: sus autores
© Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces
Bailén, 50 — 41001 Sevilla
Tel.: 955 055 210
Fax: 955 055 211
www.centrodeestudiosandaluces.es
Primera edición, diciembre de 2010
ISBN: 978-84-938354-4-6
Depósito Legal: SE-8233-2010

Paco
Lara-Barranco

Texto escrito por **Rosa Queralt**

Desde finales *de los años ochenta, Paco Lara-Barranco plantea diferentes líneas de investigación rigiéndose en dos ideas fundamentales que definen y caracterizan su trabajo. La primera es el logro de la mayor autonomía posible de las obras con respecto al autor, motivo que justifica su elección por materiales crudos, cuyo comportamiento queda fuera del alcance del propio artista. La segunda es el mantenimiento de una estrecha conexión entre las obras realizadas y el curso natural de la vida; de ahí el desarrollo de varios proyectos abiertos y destinados a continuar en los años como* work in progress.

Si al principio de su trayectoria había mostrado interés por un tipo de pintura centrada en las indagaciones sobre el color y la textura, desde 1989 su producción conoce un cambio de orientación. Los materiales encontrados empezaron a ocupar un lugar significativo en su labor creativa, que no se limitó a la pintura incursionando en los campos de la fotografía y la instalación; su atención comenzó a enfocarse en la memoria y en el ámbito de los sentidos.

Su obra puede dividirse en cinco áreas de investigación: huellas y rastros; el tiempo; la identidad y la memoria, la comunicación obra-espectador y las indagaciones pictóricas. Aquí se profundiza en algunos de estos aspectos, presentando en particular aquellas obras que tratan del paso del tiempo, su medición y sus efectos en la vida del sujeto, la memoria como conocimiento y, en relación a ello, la identidad.

Paco Lara-Barranco

Construyendo lenguajes

La huella del tiempo vivido

Si observamos desde una perspectiva global la producción de Paco Lara-Barranco (Torredonjimeno, Jaén, 1964) sería inexacto acotarla dentro de unos límites circunscritos a unos temas, lenguajes y materiales recurrentes como ejes estructurales de sus indagaciones plásticas. Es cierto que en todo autor hallamos siempre algún signo identitario que le define y caracteriza, sobre todo unos principios e inquietudes que subyacen y se manifiestan una y otra vez a lo largo de los años. Sin embargo, en su caso, al sustentar su andadura sobre el firme deseo de que la obra fuera lo más autónoma posible, respecto a sus propias decisiones, y que al mismo tiempo estuviera conectada al curso natural de la vida, ello le ha supuesto otorgar más importancia al posible hallazgo que a recrearse en lo ya conocido, ha ejercido una repetida desobediencia para completar el ciclo antes de que sus síntomas de vitalidad comenzaran a decaer. Una actitud que ha acabado resultando estimulante para la actividad diaria y a la vez uno de los atractivos de sus propuestas: la libertad de «respirarlas» de manera distinta en cada nueva ocasión. El interés por ellas crece además ante el hecho incontestable de haber demostrado, a través de los años, un conocimiento de los medios cargado de revelaciones, avisos de una realidad que el lenguaje designa cuando aún no tiene nombre porque pasó desapercibida al no atraparla antes la intuición. Y es que esa realidad, aunque autónoma, está hecha de sí mismo, impregnada de su propio sentir por un fuerte vínculo entre la existencia y la práctica del arte. No quiere diferenciar entre experiencia y objeto; debe encontrar unos campos de acción capaces de operar fuera de específicos y compartidos marcos de referencia superando el fundamento de la objetivación. O, lo que es lo mismo, diluyendo la vieja certeza de que existe un mundo externo opuesto al yo. Porque no es posible apresar un objeto sin que su estado se vea modificado por el propio acto de observar.

Igualmente, ese recurrente afán de descubrimiento ha discurrido paralelo al empleo, y al cambio, de materiales y soportes. A menudo el azar como punto de partida y el encuentro con el material ha revelado una posible forma, pero el tránsito por métodos distintos también se ha producido cuando el proyecto lo demandaba. Hay procedimientos que «hablan» mejor que otros en función de cómo abordar tal o cual objetivo. En suma, se trataba de alcanzar una síntesis mediante la cual aprehender y expresar a nivel formal, ideológico y sensible una experiencia concreta.

Si bien es cierto que en sus primeras apariciones públicas, tanto individuales como colectivas y básicamente en tierras andaluzas, había mostrado pinturas centradas en indagaciones sobre el color y la textura, y nunca ha dejado de confesar su afección por la disciplina, entre otras razones por estar indefectiblemente unida a su condición

Sin título
Noviembre de 1989
a febrero de 1990
Goma sobre madera
Díptico 114 x 108 x 3 cm.

Sin título
Marzo de 1990
Goma sobre madera
131 x 49 x 3 cm. cada pieza

física y material; fue en octubre de 1989 cuando se produjo un giro radical en la concepción y formalización de sus propuestas. Respecto a las razones, él ha hablado de dudas, de falta de confianza en sus posibilidades para estar a la altura de los enormes logros conseguidos en este medio a lo largo de la historia, pero es innegable que otros artistas de su generación vivieron una situación parecida[1]. Consumada la plenitud del neoexpresionismo y la transvanguardia, tomaron conciencia de la necesidad de encontrar unos territorios donde percepción, pensamiento y lenguaje actuaran al unísono. Querían saber quiénes eran, les urgía que lo que sentían y vivían en el día a día diera con su forma en el arte. Ese estado de ánimo les indujo a procurarse por sí mismos unos instrumentos de trabajo que les permitieran plantearse la experiencia estética como lugar autoformativo en el que incorporar, además de su ideología, un principio ético. Fue, en general, un tiempo de reclusión en el taller, de procesos experimentales, abiertos a la exploración de nuevos materiales, adaptándolos a diferentes metodologías al pasar a la ejecución de la obra y disolviendo ésta en una fluidez móvil de deseo, idea, material, forma, etc., hasta conseguir que todos los elementos fueran abordados como fenómenos. Este aislamiento, añadido a la conciencia de un estado de transición carente de estrategias válidas, individualizó más, si cabe, el ámbito personal. Se trataba evidentemente de una tipología de artistas independientes poco dados a aglutinarse alrededor de tendencias hegemónicas, tanto por la noción autoritaria con la que éstas asumían la creación como por la ausencia de espíritu crítico. Estos factores les distanciaron de la posmodernidad oficial.

Retomando la situación particular de Paco Lara-Barranco en este período, el hallazgo fortuito de unas planchas de goma determinó el cambio de rumbo y el inicio de un ciclo en el que los materiales encontrados jugaron un papel esencial. Desde niño había mostrado fijación por recoger todo tipo de cosas inservibles pero, coincidiendo con la nueva tesitura, fue cuando comenzó a incorporarlas a su ámbito creativo. A veces por resultarle atractivas por algún aspecto formal y otras porque vislumbraba la posibilidad de transformar su historia pretérita en una nueva existencia.

Las siluetas de unas pisadas o las suelas de goma manipuladas mínimamente aludían al rescate de huellas humanas, anónimas, errantes, abiertas a múltiples lecturas por su ambigüedad. Concisas y desnudas en su formalización, inauguraban un modo propio de proceder proclive a la naturalidad, a la búsqueda de espacios de silencio, nominando sin necesidad de adjetivar. Quizá por esta razón escapaba de la metáfora como símbolo correlativo a la representación. La metáfora —una desviación respecto a la dicción normal— no es más que un recurso que el lenguaje introduce —parafraseando y mimetizando la relación con la realidad— para aportar versatilidad al exceso de aridez. Pero a él no parecía preocuparle la desnudez. Todo lo contrario, más bien aparentaba alentar esta propiedad.

Instalado ya por aquel entonces ante un horizonte de rastreos y cada vez más convencido del calado de las propias vivencias, proyectó su atención ligada, no sólo a la memoria, sino también a los sentidos para tratar de comprender cómo tomaban cuerpo ciertos fenómenos cuando eran utilizados como desencadenante de un nuevo proyecto. Ese retorno a los orígenes dio lugar, en 1990, a la serie *Manteos*. A partir de la entrega de unas telas vírgenes de gran tamaño a un grupo de aceituneros para un uso funcional y aleatorio durante la recogida del fruto, finalizada la campaña recuperó las telas, saturadas de manchas, pisadas, polvo y restos orgánicos. Es decir, un conjunto de huellas producidas por accidentes no controlados, y sobre cuya base dibujó, con restos de aceite industrial, distintas figuras esquemáti-

1 La exposición *Al raso. Figuras de intemperie*, presentada en las sedes de Barcelona y Madrid de la Fundación "la Caixa" en 1991 y 1992 respectivamente, mostraba los síntomas de un estado de transitoriedad a través del «paisaje» que se estaba perfilando al doblar la década y en la que los doce participantes apostaban por un lenguaje intuitivo, flexible, no lineal y una metodología que privilegiaba el proceso porque procuraba tiempo para pensar y actuar a la vez.

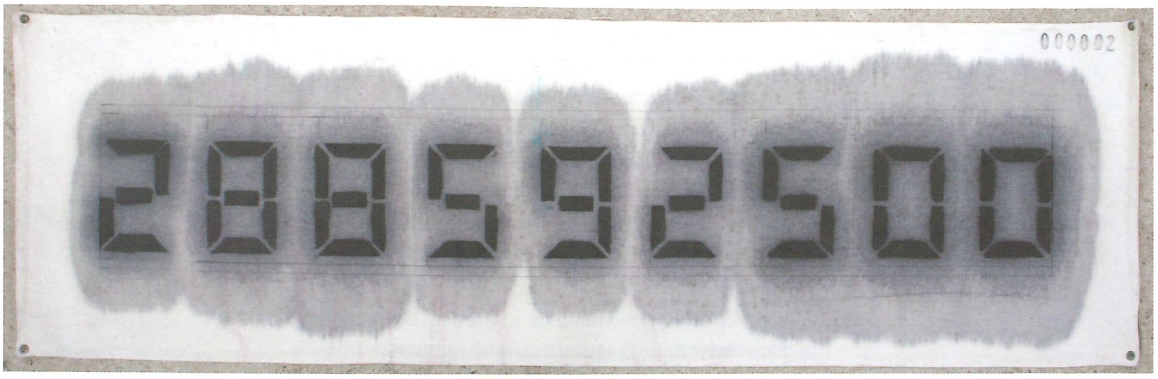
Actuación n.º 4. Manteo n.º 3
10 diciembre de 1990 a 28 de enero de 1991
Jugo de aceituna, grafito y aceite industrial de desecho sobre tela sin bastidor, 152 x 224 cm.

cas. Aportaba este trabajo otras dos propiedades: la cualidad olfativa consecuencia de los diferentes elementos que habían intervenido en el proceso, y una condición viva, real, al presentarlo tal cual, colgadas las telas directamente al muro por la parte superior, sin bastidor. Acentuaba así, a modo de sacralización laica de lo cotidiano, la absorción y el reflejo del tiempo y del lugar.

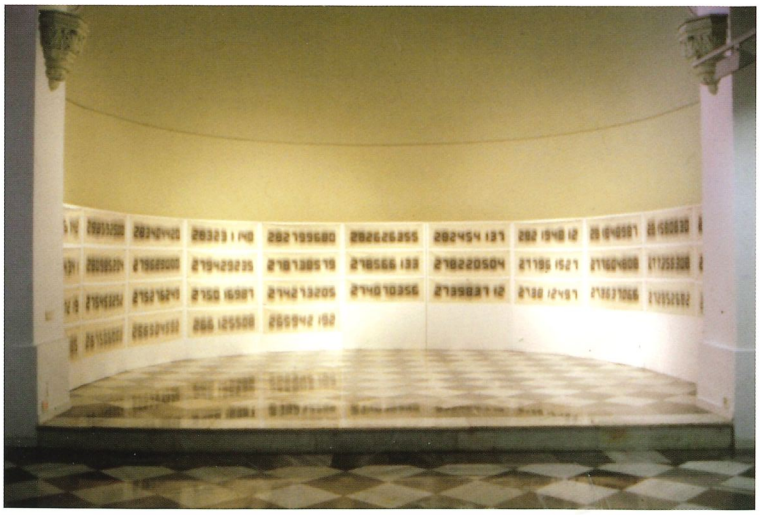
Muy a grosso modo, el artista ha dividido la producción de la que se siente plenamente responsable, es decir, la que realiza a partir de 1989, en cinco líneas de investigación: huellas y rastros, el tiempo, comunicación obra-espectador, identidad y memoria y, finalmente, indagaciones pictóricas. Estamos hablando, por tanto, de alrededor de treinta series y proyectos dentro de estas cinco categorías —algunos se solapan en más de una—, por lo que no es posible, ciñéndonos a la longitud requerida, un análisis de cada uno de ellos. Elegiremos pues algunos ejemplos, los que nos parezcan más relevantes, para seguir comentándolos.

El paso del tiempo y su representación

La experiencia del paso del tiempo y su medición ha sido tema recurrente en la creación y el pensamiento contemporáneos. Representada de muy diversas maneras, básicamente se ha tratado de poner orden en el caos que es la vida, darle una estructura que nos permita «verla». La primera obra con la que Paco Lara-Barranco aborda este asunto data del 5 de noviembre de 1990, recién llegado de París. Y tratándose de un *work in progress*, su realización continúa hoy abierta, exactamente igual que los dos trabajos a los que aludiremos a continuación. La capital francesa le alejó de su medio natural, materia prima de su anterior proyecto, reflejando inmediatamente los cambios que resultaban de un estado de desarraigo, con una formalización menos procesual y una metodología preestablecida, posibles síntomas de un primer estadio o disposición de vacío, bien de entorno, bien de comunicación. En su visita al Centro Georges Pompidou, atrajo la atención del artista el reloj de nueve dígitos que medía, en sentido inverso, los segundos que discurrían desde la inauguración del museo hasta finalizar el siglo XX, en cuyo momento debía marcar 000.000.000. Con la entrada al siglo XXI, los segundos comenzarían a sumar de menos a más.



Proyecto Georges Pompidou,
Work in progress iniciado el 5 de noviembre de 1990
Aceite industrial de desecho sobre tela de algodón sin imprimación, 36 x 118 cm.



Proyecto Georges Pompidou
Enero-febrero 1997
Instalación de las primeras 38 telas, en el Palacio de Villardompardo (Jaén)

Titulada *Proyecto Georges Pompidou*, la obra de Paco Lara-Barranco surgió casi miméticamente, pero la personalizó conectándola a su propia existencia y a la obsesión por detener el tiempo. Contradecía asimismo la exactitud de unos números que congelaban toda noción de movimiento con el uso de unos materiales que modificaban precisamente su aspecto con el transcurrir de los segundos: aceite industrial de desecho sobre tela de algodón sin imprimación. En el inicio anotó el tiempo real en que le telefoneaban personas allegadas. Por ejemplo, una llamada recibida a las 22.13.14 horas del 23 de abril de 1993 era introducida en un programa de ordenador para obtener un número de nueve dígitos, cuya lectura equivalía a los segundos que restaban desde el momento de la llamada hasta finalizar el siglo XX.

Con la misma intención de unir el binomio arte=vida hay que situar el *Proyecto Carpe Diem*, un dibujo diario que viene ejecutando desde el 13 de septiembre de 1993. Al comienzo, la materialización formal se realizó de manera automática. Cada día repetía los mismos elementos iconográficos: trompeta, fecha estampada con tampón, huella dactilar, número secuencial del dibujo, línea de aceite y, en última instancia, momento de finalización, o sea, hora, minutos y segundos. No se descartó la inclusión de otros elementos y se añadieron datos como el lugar donde acontecía la acción. La primera vez que dejó de hacerlo escribió alguna palabra en la hoja correspondiente. Más tarde anotó el número de días vividos hasta entonces; la neutralidad formal y la austeridad material respondían al mismo espíritu de reducir los medios en favor de lo esencial.

El tercero de sus *work in progress* corresponde al proyecto *A través del tiempo*, iniciado el 11 de junio de 1994, al día siguiente de cumplir los treinta años, y en el que la disolución de la identidad va íntimamente ligada al paso del tiempo. En este caso se sirve de la fotografía, aprovechando esa cualidad que posee de *ready-made* de la realidad, para tomar consecutivamente una foto de sí mismo, nada

A través del tiempo

Work in progress iniciado el 11 de junio de 1994

Fotografía, 10 x 15 cm. c/u.
En la imagen: agosto (arriba) y septiembre (abajo) de 1994

Monumento humano

Work in progress iniciado en julio de 1998

Acumulación de tapas de zapatos, el proceso finalizará cuando la dimensión aproximada sea de 180 x 500 cm.

Instalación de Sala de la Moneda, marzo 2000

trascendente, sólo un momento concreto de un día cualquiera. El resultado: un nuevo banco de datos o *corpus* de imágenes como segmentos de un discurso de su propia vida que, además de permitir visualizar cómo el tiempo influye a nivel físico y también psicológico, cobra sentido en su acumulación porque lo que le interesa sobre todo es la seriación, el hecho de conformar una narración. La fecha, la hora, el lugar, un número secuencial, su huella dactilar y, ocasionalmente, una frase aparecían en cada fotografía al principio, aunque esta información cambió a medida que el proyecto se desarrollaba, y podría aún modificarse en el futuro debido al carácter procesual del mismo. Así, posteriormente añadió el número de días vividos en el momento de tomar la fotografía. A destacar que otras manos están de alguna forma involucradas en el proyecto: algunas imágenes están hechas por personas con quienes mantiene una relación más o menos cercana; otras veces ha pedido la participación a gente a la que apenas conocía. Un espacio totalmente oscuro es usado para representar los días en los que por cualquier razón no fue posible llevar a cabo la toma.

La comunicación con el espectador. La instalación como unidad del campo visual

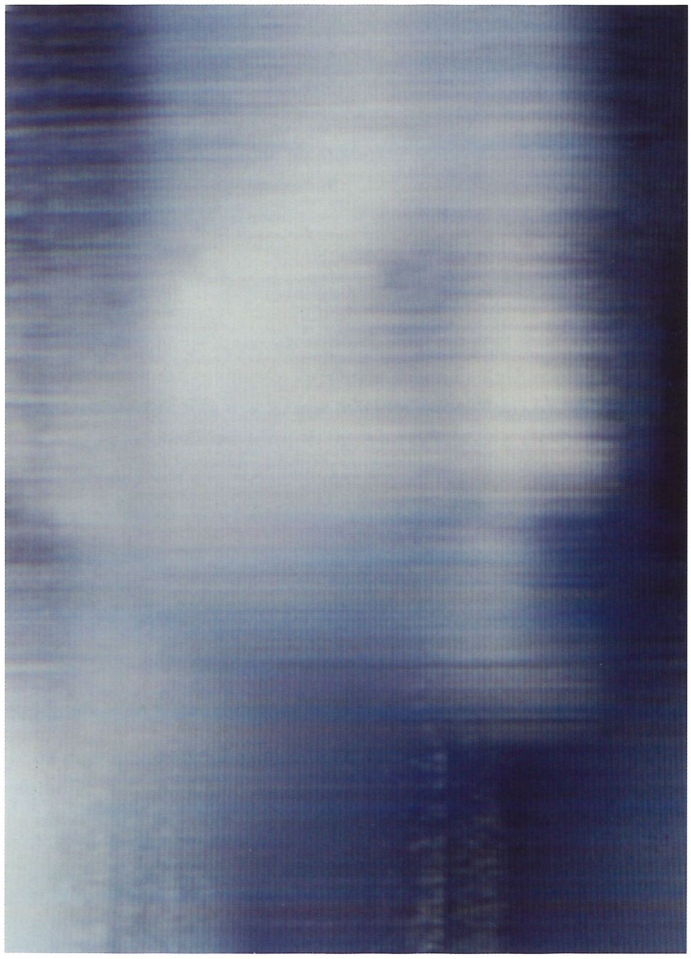
Cuando el modelo social asocia cultura a entretenimiento e impera el vértigo y la superficialidad en el consumo del saber, convirtiendo ambos fenómenos en iguales, ¿cómo hacer llegar adecuadamente al público un trabajo artístico que aspira a cuestionar las contra-

dicciones de la condición humana?, ¿cómo ayudarle a enfrentarse con algo que a primera vista le resulta extraño o novedoso?, ¿cómo desvelar en el espectador curioso y concernido la búsqueda de posibles sentidos ante la obra?, ¿cómo conseguir una buena percepción, libre de prejuicios y sin capacidad para otorgarle el tiempo dilatado que el autor empleó en recorrer caminos complejos, proclives al error, pero también con destellos intuitivos, hallazgos y sorpresas, en tanto la obra iba informándole sobre lo que intentaba hacer? Podríamos establecer aquí un paralelismo con aquel axioma de Ezra Pound, que dice que el hombre descubre el mapa de su vida desde la barca en la que navega y únicamente en la medida en que el viaje se la hace visible, porque nunca llega a verla como conjunto, tan sólo como proceso.

La estancia en los Estados Unidos, en los años 1995 y 1996, reforzó más si cabe su habitual estado de alerta, alentando la reflexión y continuos interrogantes en su intento por conseguir, además de un proyecto riguroso y de largo alcance para seguir estimulándole en el día a día, estrategias encaminadas a mejorar la calidad de la experiencia estética y que implicaban también al espectador. Contra el individualismo en su versión más ensimismada, la eficacia comunicativa devino cuestión principal, asumiéndola él mismo como primer responsable en el sentido de adecuar el contenido o la idea al medio o soportes más idóneos, pero implicando también a museos, centros de arte, galerías, instituciones, críticos, comisarios..., mediante la función pedagógica, con la voluntad de contrarrestar el declive de la curiosidad, valorar la facultad de descubrir lo que no se conoce, crear estructuras relacionales o dejar en la mente un poso que se active más tarde.

Simultáneamente, desaparecida el aura en la obra de arte contemporánea, la forma de

Transcrito E. Copia 1
Enero-julio de 1999
Fotografía color plastificada
120 x 90 cm., edición 1/3
Colección Fundación Cajasol, Sevilla



presentación y el diálogo con el espacio se habían transformado radicalmente a partir de los sesenta. Desde entonces, se abrieron amplísimos registros y posibilidades para la puesta en escena, que a su vez favoreció el desarrollo de nuevos lenguajes: la instalación se convirtió así en uno de los soportes más atractivos, al permitir una mejor integración del visitante y, en general, una mayor comprensión de los contenidos.

Paco Lara-Barranco, quien más que historias nos contaba su personal encuentro con las singulares conjunciones que se producían en su vida y en su quehacer cotidiano, no podía permanecer indiferente a tal contingencia. Manteniendo el despojamiento y la mesura habituales respecto a todo cuanto no fuera esencial, prorrumpió fuera de la bidimensionalidad en busca de la relación física que se crea entre la obra, el cuerpo y el espacio. La arquitectura que alberga una instalación casi nunca es un lugar neutro y, en su caso, se trataba de oír el «sonido» que emanaba de un ejercicio suministrador de intervalos para invitar al diálogo, para desvelar claves o indicios de su proposición. *Monumento humano*, creada en julio de 1998, si bien es otra propuesta abierta y factible de seguir creciendo, tenía forma de montaña, de aproximadamente 180 centímetros de altura por 5 metros de diámetro, construida mediante la acumulación de diferentes tipos de tapas de zapatos, tanto masculinos como femeninos. Una suerte de tributo al «caminar» del ser humano, sin distinción de clase social, religión, sexo, creencia o ideología. Otra eventual analogía o asociación, dentro de unas coordenadas de crítica ecológica, podía establecerse entre la montaña de tapas y una montaña de escombros u objetos inservibles.

Identidad y memoria en la construcción del lenguaje

Paco Lara-Barranco aborda la memoria como conocimiento y la vincula a la identidad, empleando simultáneamente códigos relacionales entre pasado y presente, cómo el pasado le sirve de fuente de reflexión para ayudarle a pensar el presente. El pasado es fundamental para su forma de entender el mundo. No se trata únicamente de saber de dónde viene sino de valorar lo que han hecho quienes le han precedido y, en base a tales antecedentes, ampliar las posibilidades de comprender el presente y a la vez generar otras alternativas como respuesta, buscar su particular encuentro con una manera de hacer arte que hable del momento en el que vive, pero conectado a la memoria.

La acumulación de vivencias durante el período de residencia en Estados Unidos y el extrañamiento respecto a su entorno habitual le sumergieron, como es lógico, en un medio proclive a la reflexión. Y entre los muchos temas objeto de atención apareció la disolución de la identidad en un mundo cada vez más globalizado, mestizo y complejo que poco a poco iba imponiendo un criterio único velando y desdibujando contornos y límites. *The New World*, un proyecto surgido más tarde (enero-julio de 1999) a partir de tales especulaciones, exploraba los límites de la acción humana sobre el curso natural de la evolución —lo que comenzó con la aceleración del ciclo de crecimiento en vegetales, pasó a la clonación de animales, derivando hacia la creación de células madre— y planteaba una serie de cuestiones: ¿Existen límites en la investigación científica?, ¿cómo afrontar un mundo simulado?, ¿cómo será el rostro del nuevo hombre?

Así, el conjunto respondía a un propósito tras el cual se escondía un factor decisivo de lo visible y que, bajo la impresión de misterio, no se sabía cómo discurría, terminando por atrapar nuestra atención: la manera de hacer presente, el juego entre ocultación y visibilidad, determinaban el modo de la presencia, lo que implicaba una forma de entrar en el espacio y de fluir en el tiempo. Desarmándola, trataba de convertir una mirada flotante en una mirada atenta.

Otro trabajo fotográfico problematizando la temática de la memoria y la identidad fue la serie realizada entre 2001 y 2002 y que partió de la pregunta que le dio el título: *¿Cómo experienciar el arte?* Si bien las respuestas podían ser múltiples, una de ellas, la que más le interesaba, se refería al medio, en una analogía a cómo nos adentramos en un lugar nuevo cuando pretendemos conocerlo. «Experienciar» un medio implicaba una relación dialéctica e intensa con él, desde distintos puntos de vista. En este caso, fragmentos del cuerpo —manos, pies, piernas, cabezas, orejas...— aparecían parcialmente cubiertos por una lluvia de cintas de *cassette*, a modo de cortina o de camuflaje, que impedía ver qué había detrás, a semejanza de la confusión que afloraba al enfrentarnos a algo extraño, y que nos obligaba a un intento de comprensión y a una apertura de miras.

Paralelamente a esta exploración del medio trabajó en la serie *Desaparecidos. Have you seen us?* (2001-2002). Aunque el punto de partida eran fotografías difundidas mediáticamente en Estados Unidos, él se

Lisa, de la serie Desaparecidos
Have you seen us?

Diciembre de 2002

Gotas de tinta de imprenta sobre papel, 90 x 65 cm.

Colección particular, Madrid

Pintura 21
Noviembre-diciembre de 2004
Acrílico-óleo sobre tela, 46 x 38 cm.

Pintura 67
Noviembre 2007-marzo 2008
Óleo sobre tela, 146 x 97 cm.
Colección particular, Santander

sirvió de la técnica pictórica, más exactamente, reprodujo mecánicamente sobre el papel una trama mediante gotas de tinta de imprenta en los dibujos y aceite industrial de desecho en la única tela llevada a cabo, para construir unas imágenes planas, aunque a medida que el espectador se alejaba de la pared, por unión de los puntos, se configuraban como rostros más volumétricos.

Confrontándola a la serie precedente, en lugar de velar aquí «revelaba». En tanto construía la imagen, emergían los niños desaparecidos en forma de ilusión óptica si bien, tal como decíamos, ésta se desvanecía al acercarnos y percibir los puntos a través de los cuales se construía el retrato. O lo que es lo mismo, cuestionaba la verosimilitud de la representación para poner de relieve lo que se interponía entre el ojo y el cerebro.

El reencuentro con la pintura

Para Paco Lara-Barranco no han existido diferencias significativas en los repetidos cambios de registro al pasar de un soporte a otro para descubrir nuevas vías de materialización, una vez decidido el sujeto de sus indagaciones. En su caso no se ha tratado de sucesivas evoluciones de estilo ligadas a necesidades de expresión personal, sino a la autonomía que daba a cada obra respecto a sus propias decisiones y a la voluntad de conectarla al curso natural de la existencia. En una sociedad ya hipercontextualizada tecnológicamente en 2004, la vuelta a la pintura y su práctica casi exclusiva hasta el momento actual sí parecen implicar, por contra, una conciencia clara de entrega al medio. Es verdad que, independientemente de la técnica utilizada, en general ha mantenido una tendencia a la bidimensionalidad —al margen de colocar la pieza sobre la pared o en el suelo— y una mirada de pintor, atendiendo a aspectos como la composición, el color, la textura, el formato, los límites o el espacio. Pero, ¿cuál fue el punto de arranque de este nuevo éxodo? Básicamente, extraer del discurso residual, producto del peso secular de la disciplina, la posibilidad de trabajar libremente desde la síntesis en busca de sentido —y no en términos de afirmación—, haciéndolo además en una relación directa con el lenguaje, tratando de encontrar una herramienta adecuada para dialogar con la historia, en tanto exploraba diferentes caminos para continuar dando respuesta a distintas formas de abordar la pintura. Y aún cabría otra razón: su condición material, física, y a la vez mental. Como viejo oficio que es, ha sobrevivido a todo tipo de vaivenes culturales como tarea próxima al hombre. ¿Existe un proceso donde convivan de modo tan unido y simultáneo sensación y comprensión, universo sensible y universo cognoscitivo, actividad manual y decisión intelectual?

Desde presupuestos puramente visuales que articulan una sintaxis convincente y amplían la eventualidad de variaciones, cada tela se confronta a la situación en la que se encarna. El proceso consiste en un ir y venir entre las condiciones de salida, su interpretación y la realidad del trabajo, con los saltos de sentido que conlleva el plasmar intuiciones, con el azar que interviene a todos los niveles y con los accidentes propios del medio. La propuesta, al dilatarse el tiempo de ejecución, le va revelando aspectos sobre su experiencia pictórica del momento. La pintura se va haciendo visible, y es de esta forma que se puede hablar de pensamiento no verbal, visual, y que es también táctil en buena medida. En realidad son los materiales y el proceso los que fabrican el significado, el qué y el cómo. Los asuntos prácticos —en suma la acción que transforma los materiales— son el factor desencadenante del pensamiento. La lucha con los materiales es, por tanto, el combate por la idea, el proceso resulta fundamental, la obra es consecuencia

de su desarrollo y éste va informándole del camino a seguir. En determinadas ocasiones surge la necesidad de distancia y enfriamiento, una actitud deliberada hacia la disección, más pragmática y analítica, utilizando estrategias diversas para procurar no encasillarse en un uso normativo, formalista, de los elementos extraídos del propio proceso. Sea cual sea la circunstancia, todo es sacrificado por la posibilidad del descubrimiento. Por eso su territorio es mutante, un lugar donde el lenguaje alcanza un tono elevado de vibración, su intensidad máxima, donde se mantiene una sensación de vago control, en la que el tiempo oscila entre la inmediatez de la factura y una presencia más permeable, casi ancestral.

Si bien el azar canaliza la fluidez de los trazos, la aleatoriedad convive con un principio constructivo, el cual interviene en la configuración del cuadro, privilegiando las sensaciones y dejando el valor representativo fuera de plano. También aquí el acto de conocer guarda cierta equivalencia con el acto de construir, cada una de las pinturas está dotada de una estructura interna comprensible, capaz de ofrecerse como espacio indagatorio y analítico, como un punto de referencia en un campo magnético. Al no partir de un sistema estable deviene un conglomerado de fuerzas que traslada su operatividad a las relaciones consiguiendo que la correspondencia entre las partes sea un vivo acontecer. El equilibrio puede alcanzarse igualmente por el cruce de formas horizontales y verticales o por armonías o contrastes cromáticos.

Concentrado en todos los medios expresivos inherentes a la pintura, el color, sin embargo, juega un papel central: policromías que emanan energía y se interaccionan unas a otras a partir de sus distintas vibraciones o corporeidades. La elección del color depende de varios factores: del espacio que le va a dar, del formato de la obra, de cómo va a ser aplicado sobre la superficie. Porque ésta se asemeja a una muralla que hay que atravesar. No importa tanto la manera como el estado de tensión para llegar al corazón de la pintura. Tampoco reprime el arrebato vitalista, ni la existencia de una realidad avivada por la intensidad de la propia vivencia.

Concluyendo, habría que destacar de estos últimos trabajos su eficacia en el sentido de registrar con vehemencia un conjunto de polaridades formando un arco que contrapone, además de los conceptos ya señalados, instinto y cultura, construcción y deconstrucción, tradición y actualidad, refinamiento y violencia, luminosidad y oscuridad, densidad y evanescencia, profundidad y planitud. Y en toda su producción prevalece el rasgo identitario de moverse en el universo de lo cotidiano, su trabajo se basa en situaciones y hechos personales, transformando cada experiencia en lenguaje.

Pintura 81, Referencia 2010-6
Febrero-marzo 2010
óleo sobre tela, 97 x 146 cm.

Bibliografía

Chueca, Belén, «Una cita para 30 artistas», en *Sevilla en abierto. 30 artistas sin una llave*. Sevilla, Salas San Hermenegildo, del 4 al 30 de junio de 2002, pp. 51-52.

Díaz-Urmeneta, Juan Bosco, «La pintura como huella», en *Paco Lara-Barranco. Acerca de lo oculto.* Sevilla, Galería Birimbao, del 27 de febrero al 4 de abril de 2009, pp. 5-11.

Pérez Villén, Ángel Luis, «Coordenadas para una cartografía permeable», en *Traslaciones*. Córdoba, Sala Vimcorsa, del 3 de diciembre de 2008 al 4 de enero de 2009, pp. 109-111 y 138-143.

Giménez de Aragón, Pedro, «Paco Lara-Barranco», en 4 x 4. Sevilla, Galería GP13, del 27 de septiembre al 30 de octubre de 2007, pp. 35-40.

Hubert Lépicouché, Michel, «Los sueños de la estética a la sombra de un árbol milenario», en *La estética del olivar.* Jaén, Palacio de Villardompardo, del 7 al 30 de octubre de 2005, pp. 13-17.

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, Centro de Arte Contemporáneo, 2004, p. 182.

De la Torre Amerighi, Iván, «Deprisa, deprisa», en *ABC Blanco y Negro Cultural.* Madrid, 11 de octubre de 2003, p. 32.

Scott Fox, Lorna, «Sujetos sin objeto», en *El Periódico del Arte,* Madrid, n.º 56, junio de 2002, p. 20.

Barbancho, Juan-Ramón, *Cuerpos transitados.* Sevilla, Salas de la Moneda, marzo de 2000, pp. 7-12.

López, José Ramón, *Arte Joven. Fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.* Cádiz, Sala de Arte Contemporáneo, del 13 de enero al 4 de abril de 1999, p. 7.

Ordoñez 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, del 2 al 23 de diciembre de 1998, pp. 11-13.

Viribay, Miguel, «Francisco Lara-Barranco, concepto de disolución». *Diario Jaén,* 9 de diciembre de 1998, p. 39.

Martín Martín, Fernando, «Elogio de la sombra». *Jaula de Grillos,* n.º 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 Villadompardo, del 18 de enero al 16 de febrero de 1997, pp. 3-7.

Duffy, Robert, «Life Story», en *St. Louis Post-Dispatch,* 3 de noviembre de 1996, p. 4C.

Learner, Neal, «Exhibit examines concepts of time, change», en *Washington University Record,* vol. 21, n.º 4, 19 de septiembre de 1996, p. 5.

Riolobos, Mar, «Lenguajes de Lara, en Serrano», en *La Voz de Huelva,* 23 de junio de 1996, p. 23.

Pérez Villén, Ángel Luis, «De cómo deconstruir la pintura», en *Encrucijadas.* Córdoba, Reales Alcázares, de abril a mayo de 1995, pp. 12-13.

Queralt, Rosa, «Una relación simbiótica con el entorno natural», en *V Becas de Creación Artística Banesto.* Madrid, Círculo de Bellas Artes, de febrero a marzo de 1994, pp. 113-115.

Chacón, José A., «En la Torre, cuatro discursos en vertical», en *Guía de Sevilla. Diario 16 Andalucía.* Sevilla, del 28 de septiembre al 4 de octubre de 1990, pp. 43-44.

Barbancho, Juan-Ramón, *De Cuerpo Presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía.* Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 16 y 41-43.

PL

La Fundación Centro de Estudios Andaluces es una entidad de carácter científico y cultural, sin ánimo de lucro, adscrita a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía. Entre sus objetivos fundacionales se establecen el fomento de la investigación científica, la generación de conocimiento sobre la realidad social, económica y cultural de Andalucía y la difusión de sus resultados en beneficio de toda la sociedad.

Desde su creación, su compromiso con el progreso de Andalucía le ha impulsado a la creación de espacios de intercambio de conocimiento con la comunidad científica e intelectual y con la ciudadanía en general, y a la colaboración activa con las instituciones públicas y privadas que influyen en el desarrollo de la Comunidad Autónoma.

El Centro de Estudios Andaluces genera un amplio programa de actividades anuales abiertas a la comunidad científica y a toda la sociedad, entre las que se encuentran la organización de jornadas, seminarios y talleres, exposiciones, cursos de formación y edición de publicaciones sobre el pasado, presente y futuro de Andalucía.

A lo largo de las dos últimas décadas el arte contemporáneo y la sociedad han experimentado un proceso de acercamiento nuevo en el contexto de Andalucía, de acuerdo con una tendencia marcada en el plano internacional ya desde los años setenta. Este acercamiento puede observarse a través de la presencia creciente de obras con un contenido de observación, análisis o crítica social, así como por la participación más frecuente del artista en espacios no tradicionales, más allá de los museos, galerías o centros de arte.

A través de esta publicación se quiere presentar la obra de diez artistas andaluces de relieve que, desde perspectivas distintas y originales, enfocan su trabajo sobre alguna de estas temáticas. El objetivo es ofrecer, gracias al lenguaje del arte contemporáneo, unas lecturas en torno a la memoria y a las identidades sociales, distintas y complementarias a las que se han venido realizando desde las ciencias sociales y los estudios culturales.

Para la selección de los artistas se ha considerado la relevancia de su obra por la originalidad, el impacto y la valoración desde la crítica, y la presencia de propuestas articuladas desde diferentes expresiones artísticas (fotografía, pintura, acción, etc.). Algunos de los artistas desarrollan preponderantemente el tema de la memoria o la historia colectiva, como MP & MP Rosado, Paco Lara, Rogelio López Cuenca o Manuel Muñoz Morales; otros enfocan su trabajo en las identidades sociales, en particular en las identidades de género, como es el caso de Cristina Lucas o Carmen Sigler, o en las identidades de género y socio-profesionales, como María Alvarado. Finalmente Jesús Micó, Miguel Benlloch y Pilar Albarracín tratan ambas temáticas, la historia o la memoria y las identidades de género.

JUNTA DE ANDALUCIA
Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA

ISBN 978-84-938354-4-6
9 788493 835446