Hacen lo que quieren

Rorro Berjano_Marcos Bontempo_
Ming Yi Chou_María José Gallardo_
Rubén Guerrero_Cristina Lama_
David López Panea_José Vicente Losada_
Javier Martín_Francisco MAteos_
Ramón David Morales_Ruth Morán_
José Miguel Pereñíguez_Matías Sánchez_

PACO LARA-BARRANCO
JAVIER MARTÍN
(EDITORES)

Hacen lo que quieren

PACO LARA-BARRANCO
JAVIER MARTÍN
(EDITORES)

Hacen lo que quieren

Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores
y Arquitectos Técnicos de Sevilla

13-29 enero
Sevilla 2005

Hacen lo que quieren

EDITORES

Paco Lara-Barranco
Javier Martín

PROYECTO

Hacen lo que quieren ha sido un proyecto de Javier Martín, coordinado y dirigido por Paco Lara-Barranco.

ARTISTAS

Rorro Berjano, Marcos Bontempo, Ming Yi Chou, María José Gallardo, Rubén Guerrero, Cristina Lama, David López Panea, José Vicente Losada, Javier Martín, Francisco MAteos, Ramón David Morales, Ruth Morán, José Miguel Pereñíguez, Matías Sánchez.

EXPOSICIÓN

Producción
Fundación Aparejadores

Difusión
Blanca Torres-Ternero Pascual

Montaje
Fundación Aparejadores (David Amil Soto)

Seguro
Morera y Vallejo

CATÁLOGO

Textos
Iván de la Torre, Alberto Donaire, Michel Hubert Lépicouché, Paco Lara-Barranco, Javier Martín.

Maquetación y Diseño
Paco Lara-Barranco, Javier Martín.

Título
El día 6 de julio de 2004, localizamos en la biblioteca del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo un catálogo fechado en 1987. Su título, *Hacen lo que quieren. Arte joven renano,* nos sorprendió por la coincidencia fortuita con el de nuestro trabajo.

Agradecimientos
Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. A Juan Carlos Lázaro, Manuel León, Nicolás Pérez, María Fernanda Rodríguez y Gema Suárez. A los autores de los textos. A las galerías: Birimbao, Begoña Malone y Full Art. A los artistas de forma especial.

ISBN: 84-95278-66-9
Depósito Legal: SE-6292/04
Impresión: Tecnographic, S. L. Sevilla

© de los textos: los autores
© de las imágenes: los autores
© de las imágenes de Cristina Lama y Matías Sánchez, Claudio del Campo

A mi hija, María, por tantas cosas.

A mis padres, José Mª Martín y María Dolores Ruiz.
A Betsabé.

CONTENIDOS _

Prólogo _

11 Hacen lo que quieren _ Paco Lara-Barranco

23 Epicuro o el destino del hombre es la felicidad _ Javier Martín

Textos _

29 Irónicos caníbales. (O las ricas minas de la pintura sevillana) _ Iván de la Torre Amerighi

39 Pasado, presente y futuro de la modernidad. Reflexiones sobre la pintura joven en Sevilla _ Alberto Donaire

45 En el jardín de los tontos _ Michel Hubert Lépicouché

53 Las imágenes pintadas de los ochenta _ Paco Lara-Barranco

Artistas _

64 Rorro Berjano

68 Marcos Bontempo

72 Ming Yi Chou

76 María José Gallardo

80 Rubén Guerrero

84 Cristina Lama

88 David López Panea

92 José Vicente Losada

96 Javier Martín

100 Francisco MAteos

104 Ramón David Morales

108 Ruth Morán

112 José Miguel Pereñíguez

116 Matías Sánchez

121 Conversación _ Paco Lara-Barranco y Javier Martín

131 Bibliografía sugerida _

Hacen lo que quieren

Paco Lara-Barranco

La práctica del arte no es más que: hacer lo que yo quiero y puedo. Un artista entra en el desarrollo de una disciplina por convicción. También se adentra en otra, por igual motivo. Lo que parece evidente es que hoy, o mejor aún desde la irrupción del concepto del *ready made* en la escena artística, los artistas no quieren hablar de poner fronteras a sus actuaciones. Cuando esto sucede y se les pide que no sobrepasen los límites del lienzo y del óleo, se agarran a los postulados de Marcel Duchamp que venían a decir que un objeto es arte cuando el artista lo designaba con el dedo. Del mismo modo, puede ser el propio pintor quien diga ahora: "esto es una pintura porque lo digo yo". La cuestión deja de ser sencilla cuando tenga que defender con argumentos su postura, ya que es fundamental que lo haga por varias razones: en primer lugar, su trabajo gana en credibilidad, en segundo lugar, contribuye de forma explícita a las interpretaciones que los críticos hagan de su obra y, en tercer lugar, el espectador lo recibe con más respeto. El espectador que conoce de la pintura contemporánea sabe cuándo un artista domina el contenido de su trabajo con palabras, además de con pinceles. Si no lo hace, el espectador sólo dispone de lo que ve, de la obra y si ésta es excesivamente reduccionista en relación con su aspecto formal (las pinturas suprematistas de Malevich, los campos de color de Barnett Newman, los blancos sobre blancos de Robert Ryman, por citar sólo unos casos) la reacción más inmediata es decir: "esto lo hace mi niño". A raíz de lo cual, quién no se pregunta: si es capaz de hacerlo, ¿por qué no se pone y con ello gana la fama y se asegura el futuro? Probablemente sea, como argumentó Clement Greenberg, porque si un niño quiere hacer una pintura a la manera de Barnett Newman necesita que el propio Newman esté presente en el proceso para decirle cómo tienen que ser exactamente los pasos a seguir[1]; y a decir por la agenda de Newman, que estará sin duda completa de compromisos, lo indicado no será fácil de lograr. Si se quiere minimizar una actividad hasta llevarla al ridículo, probablemente se pueda argumentar: dependerá del discurso. Otra cosa será mantener si, ese discurso, tiene consistencia en el tiempo. Hay obras que pueden ser realizadas por los iniciados –o equipos de personas que conocen de forma precisa el oficio y proyectan lo que un artista les ha propuesto: es el caso del grupo de profesionales que trabaja con Sol LeWitt. Éste determina cómo serán las obras sobre las paredes (las denominadas *wall drawings* y *wall paintings*) y aquéllos las ejecutan siguiendo unas instrucciones precisas. Algo posible debido al tipo de proyectos que genera LeWitt: pintura plana y líneas. La aplica-

ción es cuestión de habilidad, no de expresividad. Todos los problemas sustanciales que competen a la obra los resuelve LeWitt, sin dejar nada al azar. También sabemos que estas colaboraciones se vienen practicando desde el Renacimiento, luego no nos deberíamos extrañar de tales procedimientos. Concluyendo, el artista siempre tiene la legitimidad de poder intervenir en el proceso como le interese. Si se encarga el trabajo, esta circunstancia no añade, ni sustrae, ningún plus de valor artístico a la obra. Es sólo una decisión para hacer viable un proyecto. De hecho, suelen ser las características formales de la obra (dimensiones, peso, materiales, complejidad técnica de elaboración) lo que, por lo general, inducen al artista para que éste entre en una forma diferente, de colaboración, para abordar el hecho artístico. Los límites están en su propio yo (es lo mismo que decir, que su actuación le viene dada por su genética, su educación, su personalidad, su experiencia, su capacidad para asimilar lo nuevo o las partes de lo nuevo que pueda llegar a comprender).

Hoy, la cuestión de pedir ayuda, a colaboradores especializados, para la consecución de un proyecto es una circunstancia superada. Sin embargo, no lo es tanto el cambio de estilo. Cuando un autor cambia de materiales, otras veces de disciplina, la recepción que, de ello, puede hacer el sistema de mercado (galería-coleccionista público y privado), la crítica del arte, el público interesado, suele estar cargada de cierto escepticismo. Este handicap, en cambio, no fue tenido en cuenta por algunos representantes de la Pintura. Gerhard Richter siempre se ha movido a la par con la abstracción y con la figuración; Piet Mondrian realizó flores y abstracciones, aunque las flores no son tan conocidas; Kasimir Malevich recuperó la pintura que representa una realidad figurativa alejándose del suprematismo; Philip Guston se pasó de la abstracción a la pintura con escenas de carácter político-social; Pablo Picasso hizo siempre lo que quiso, y representa el paradigma más emblemático de la plena libertad expresiva. Hay autores que, por el contrario, han mantenido una posición unidireccional desde el punto de vista de los cambios. Es decir, una vez encontrada la forma de expresión que les diferencia por los rasgos genuinos de su estilo, la mantienen: es el caso de Mark Rothko, Franz Kline, Jackson Pollock, entre otros muchos. Esa actitud se ha debido a la necesidad de desarrollar un proyecto delimitado por unos parámetros. Unas veces se persiste en una gama escueta de materiales, otras en un programa ideológico. Materiales e ideología suelen ir unidos. Un proyecto que no se altere en su esencia a lo largo de las décadas necesita de un posicionamiento férreo. Tal vez sea, Roman Opalka, de los pocos que se han comprometido con una posición de no variación, quien más nos pueda sorprender. En 1965, Opalka comenzó la serie *Détails 1965 / 1 - ∞*. La inició *escribiendo*, con pintura blanca, números en sucesión correlativa sobre fondo negro, empezando por el ángulo superior izquierdo hasta llegar al ángulo inferior derecho. En cada nueva tela, siempre de igual formato: 196 x 135 cm., empezaba con el número siguiente a la última cifra escrita en la obra anterior. En 1969, decidió degradar el negro del fondo con un 1% en cada nueva tela, al tiempo que planificar un desarrollo para ser elabora-

do durante el transcurso de su vida. La planificación fue descrita con la intención de que una vez llegara a los setenta años de edad, el fondo de las telas hubiese tornado a blanco. Los números pintados en blanco, alcanzado este punto, serán indistinguibles y con ello conseguirá que "el aspecto material del trabajo entrara en el infinito"[2].

La disolución de la disciplina

¿Qué es una pintura? Hoy nos seguimos planteando esta pregunta. La respuesta está íntimamente ligada al grado de experiencia artística de la persona que decida abordar la cuestión, tanto si es productor, promotor, receptor o crítico. Quizás la pregunta tenga una respuesta básica y descriptiva: la Pintura no es más que una agrupación de formas y de colores. Aunque cuando las formas que representar están ausentes, la Pintura se reduce a color sobre un soporte plano. Siendo así, se alude a la descripción de lo que tradicionalmente se ha denominado cuadro. Para el estudioso y el interesado, por el arte y por sus devenires, puede que el argumento haya que matizarlo. La definición planteada cambia sustancialmente si se elimina la palabra "plano". Quedando como sigue: "una pintura es color sobre un soporte". Definición que conecta con Frank Stella cuando en los cincuenta ya había descrito que sus cuadros, además de ser objetos, eran pinturas donde "todo lo que se puede ver está realmente ahí"[3]. Si pensamos que en último extremo la Pintura es sólo color en una superficie nuestras posibilidades de entender los múltiples comportamientos alejados del tradicional modo de construir una pintura, crecen. De ser así, llegaríamos a aceptar como una forma de pintura, las incursiones de Lawrence Weiner cuando aplica durante dos minutos pintura de spray directamente sobre el suelo a partir de un aerosol estándar[4], los cuadros-objetos y por lo tanto tridimensionales de Frank Stella, los trabajos minimalistas de Ellsworth Kelly donde el soporte determina la forma y la extensión del color aplicado de forma plana, las intervenciones espaciales de Günter Förg donde se interrelacionan la pintura sobre la pared con fotografías y otros materiales. De seguir en acuerdo con la última definición, y por los casos señalados que no son sino una mínima muestra del enorme espectro de variaciones sobre el modo de entender la Pintura[5], se llega a la conclusión más definitiva: no hay un método particular, unos materiales específicos, unos temas concretos para describir de forma única la Pintura hoy. La disolución de los límites de las disciplinas, que desde los años 50 ha venido siendo más y más evidente, ha propiciado, como consecuencia, que éstas se contaminen para generar heterodisciplinas. La necesidad de alianza le ha ocurrido también a la Pintura. Se ha visto intervenida por otros procedimientos. Realmente, esto ha ocurrido porque son ya muchas décadas en las que los pintores se preocupan más por el hecho de cómo hacer una pintura que por la cuestión de su definición, y con tal proceder el espectador puede esperárselo todo no sólo porque todo cambia sino porque todo puede volver.

La disolución de la disciplina tiene mucho que ver con la interacción forma-color-superficie, o color-superficie cuando no existe forma alguna que representar. Estas rela-

ciones se producen mediante la simbiosis de dos cuestiones básicas: el *qué* y el *cómo*. El *qué* es siempre la excusa para el trabajo: flores, vasijas, figura humana, etc. Lo fundamental no estriba en si la retina reconoce o no lo representado, o si, en ausencia de formas, es el color el argumento de lo ejecutado. Tanto si es pintura abstracta como figurativa, en cualquiera de las vertientes conocidas, lo determinante es el *cómo,* y es de éste de donde emana el significado de la estructura del cuadro. El *cómo* nos habla del modo de emplear la técnica pictórica para adecuarla al contenido.

Todas las maneras de abordar el hecho artístico pueden ser consideradas como legítimas. Todas válidas para integrar el gran mosaico de la creación humana pero no todas rompen innovaciones anteriores, tampoco todas abren nuevas líneas de investigación y generan la discusión necesaria para su mantenimiento en el tiempo posterior. A mayor número de citas que de una propuesta se haga con el devenir de las generaciones, más influencia, a nivel de descubrimiento, habrá causado en los trabajadores de la Pintura, en los buscadores, y por lo tanto más global habrá sido la forma de entender la práctica artística del autor citado. Por esta razón, las producciones más válidas, desde el punto de vista del avance, son las que provocan las consecuencias citadas. Cuando un pintor cita a Pablo Picasso, está diciendo que algunos de los descubrimientos de éste, en materia pictórica, le están sirviendo para hacer lo que ahora produce. Esto no quiere decir que la obra de quien cita no tenga valor, quiere decir que lo suyo ha necesitado de la referencia del pionero, Picasso. Ahora, la trascendencia de las conclusiones plásticas a las que llegue citando a uno o varios autores dependerán de su capacidad de comprender sus fuentes, de su modo de analizarlas, interpretarlas y de la forma que finalmente adopte *su cómo*.

La Pintura es una disciplina con gran potencial de adaptación a los devenires sociales. Cuando los usos van precedidos de una mentalidad contemporánea, los medios se vuelven también contemporáneos. Una instalación, una proyección de video, una performance no son más actuales que una pintura. Pueden parecerlo sólo en apariencia. Sólo a nivel de epidermis, es decir, por el instrumental empleado para la realización de cualquiera de los procesos citados. El desprecio enarbolado por los defensores de las nuevas tecnologías hacia los pintores que aún siguen invadiendo el estudio con olor a aguarrás, aceites y barnices, está infundado. Cada uno adquiere el compromiso que necesita con el material que más afín le resulta. Se puede alardear de la última cámara digital aparecida en el mercado, de su limpieza, reducido tamaño y por los más avanzados recursos técnicos, frente a la tradicional paleta de óleos que todo "lo pringa" cuando decides hacer algo fuera del estudio y la colocas, con los materiales de pintar, en el maletero del coche. Ese alarde es momentáneo y fruto de la inmadurez; desaparece cuando descubres que la cámara es sólo una herramienta, que no puede lograr lo que hace el arrastre de un pincel. Una fotografía nunca podrá *hablar* del modo como lo hace la Pintura, y no olvidemos que ocurre lo mismo si se plantea la frase al revés. La sensualidad, el sentido táctil que se observa en un cuadro de Sean Scully no pueden ser captados por una fotografía. Se

podrá obtener una reproducción de alta calidad, pero nada comparable con lo que el ojo descubre cuando está frente al cuadro original. De igual modo, lo que capta la cámara de Cyndy Sherman es absurdo querer reproducirlo con pintura. Aunque hoy existen falsificadores que pueden hacer el trabajo de un modo brillante. Pero, al final, serán descubiertos. Lo que viene a significar que cada medio permite unos logros y está castrado por unas limitaciones. De ahí que algunos artistas crean en la necesidad de mantener una actitud camaleónica y usurpen, con fines particulares de hablar de otro modo, con otros medios. En conclusión: el medio no es suficiente. Lo contemporáneo no es la herramienta (el *qué*); aquél queda determinado por el discurso que se pretenda y no por los recursos técnicos en sí mismos; de nuevo, será el resultado (el *cómo*), la adecuación del procedimiento –pictórico o tecnológico–, al contenido, lo que nos sirva para valorar lo sustantivo de cualquier propuesta.

La imagen pintada

¿Dónde radica la intensidad de la imagen? La imagen intensa, la definió Lacan como "domadora de la mirada". Tiene la capacidad de fascinar, de capturar al espectador. No necesita ser agresiva, tampoco de grandes dimensiones. No tiene la necesidad de seguir la gran corriente que ahora se impone: los cuadros grandes, para satisfacer las bases de todos los certámenes de pintura y becas nacionales. ¿Ha pensado alguien que un pintor sólo puede demostrar lo que sabe si pinta cuadros de gran formato? Por encima de esta condición, que debiera ser entendida como algo que el artista se impone por interés propio y no como una norma de procedimiento, es innecesario pintar cuadros de dimensiones arquitectónicas sólo para convencer a la crítica. Un ejemplo idóneo que argumenta esta postura de trabajo es la pintura del italiano, Giorgio Morandi: pintor de paisajes y de naturalezas muertas que supo, en su reducido estudio, conquistar una nueva forma de abordar la construcción del cuadro. Los mismos motivos son representados repetidas veces, con sutiles variaciones, mediante una gama cromática austera y armónica; la luz, la tensión latente –gracias al modo de distribuir la acumulación de objetos que aparece en la superficie–, fueron los recursos (agentes plásticos) más recurrentes para lograr imágenes, en pequeño formato, con un poder de cautivación inaudito. En igual línea de moderación, por los tamaños de la imagen, se encuentra Santiago Mayo, uno de los casos de la pintura española actual. Sus imágenes pictóricas son abstractas, de 30 x 30 cm., y quedan conformadas, de un lienzo a otro, por las variaciones de dos planos de color texturados que son aplicados con un sentido horizontal. Lo común en las imágenes intensas es el destaque, su llamada de atención, tanto si se encuentra aislada o en diálogo con otras imágenes de procedencia diversa; y al espectador, no le deja impasible, le conmueve tanto si es para aliarse con ella como para realizar una crítica feroz con el más absoluto de los desplantes, ignorándola. Esto ocurre cuando la mirada, inicialmente, queda sorprendida por los rasgos formales de lo representado y, a partir de ahí, el intelecto va siendo atrapado en la medida en que descubre las relaciones de contenido marcadas

en el conjunto del cuadro. Es fundamental que el artista quiera liberarse de sus preconcepciones si pretende emprender la búsqueda de una imagen con tales características de seducción. Ha de avanzar "sin ningún miedo a caer" –tal y como lo argumentara Bonito Oliva a comienzos de los 80.

¿Cómo son las imágenes de los jóvenes autores aquí representados? Aunque no sabemos el impacto que ejercerá la evolución del imaginario propuesto por estos pintores, dentro del panorama artístico regional y nacional, sí afirmamos que sus imágenes proyectan hoy, un decidido y constante entusiasmo por la Pintura, llegando a sublimar, en algunos casos, el hecho en sí de pintar. Los cuadros, acontecimientos cotidianos o inventados, desmitifican valores culturales, religiosos y artísticos, y evidencian el modo como ha sido elaborado el proceso: con desparpajo, cuando no descaro. En este punto, debemos referirnos a lo que ya dejó escrito Rafael Agredano en su célebre texto "Titanlux y moralidad"[6] (que debería ser releído por lo mucho que se obtendrá del mismo), dado el paralelismo en las actitudes, frente al hecho pictórico, de los jóvenes que aparecen en este volumen y la defensa que se hiciera a principios de los ochenta de una pintura entendida como un acto libre. Su artículo supuso un alegato en pro de una plástica escrita en minúsculas, que careciese de toda "moralidad, trascendencia y muchas éticas mal entendidas cuando no falsas". La conclusión del texto no tiene desperdicio alguno, por su elocuencia:

> Dejadnos abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejadnos ser frívolos, eclécticos, dialécticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la innovación. La felicidad ha llegado a la pintura, y si se reivindica que los caballos entren en las galerías de arte, permitid que los que no tienen habilidades ecuestres reivindiquen también esa herética excentricidad que supone considerar que un cuadro, al fin y al cabo, sólo es un objeto decorativo que sirve para ponerse sobre un sofá y ser olvidado con el tiempo[7].

No obstante, si algún pintor sufre en el estudio (acción criticada en el ensayo, por considerarla de una moralidad trasnochada y poco acorde con los tiempos actuales, es decir, de entonces), hemos de añadir: que no deje de hacerlo. No vamos a evaluar, menos aún fiscalizar, si esta opción es menos preferible, o moderna, a la utilizada por otros muchos autores cuando ojean, revisan e incluso copian, versionando, lo que aparece en las revistas internacionales de arte, para exponerlo después en lugares donde las posibilidades de ser descubiertos tardan en llegar. Dado que Agredano llegó a manifestar: "Quien quiera pintar como de Kooning que lo haga y el que quiera pintarle claveles a la morena de mi copla que se los pinte", no encontramos razones para limitar las maneras de abordar el acto creativo. Que sea el pintor quien corra con las consecuencias de su proceder. Quien comulgue con el sacrificio para alcanzar la gloria que lo haga. Quien defienda la copia como una estrategia legítima, amparada bajo el paraguas de la Posmodernidad, que no ceje en el empeño. Si los resultados, finalmente, son considerados por la crítica espe-

cializada como innovadores a lo conocido, ¿no merece triunfar el autor de la propuesta por lo que su anticuada actitud o descaro frente a ese acto creativo, haya generado?

Este conjunto de pintores presentados aquí, no tienen la consideración de grupo. Tampoco todos han nacido en Sevilla, aunque sí estaban vinculados a la ciudad en el momento de empezar el sondeo inicial. Si bien, los lazos de relación proceden, en la mayoría de ellos, de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, hoy se alimentan las conexiones por las reuniones que surgen en algunos estudios, inauguraciones, bares diseminados por la ciudad y, sobre todo, en *Sala de Star:* un espacio alternativo al sistema de galerías de arte, dinámico y prometedor, que, a nuestro entender, aglutina y está dando a conocer a muchos artistas emergentes en Sevilla. Esta iniciativa, impulsada en sus orígenes por María José Gallardo, José Gil, Alberto Medina y Ramón David Morales, está demostrando con eficacia que, aún siendo necesario para la promoción del joven artista no desvincularse del sistema de mercado establecido, es posible, con imaginación y deseo, no ser dependiente exclusivo de esta circunstancia.

Nuestra selección no ha de entenderse como exclusiva y cerrada, aunque sí tuvo que ser limitada. Buscábamos a jóvenes autores, en torno a los 30 años, que estuvieran abordando la práctica de la pintura, del espacio pictórico, de forma descondicionada en relación al entorno donde habitaban. Éste fue uno de los nexos que unía a los jóvenes artistas presentes en este volumen. Además de lo señalado, compartían una actitud permeable a las influencias lo cual favorece que la obra pueda contaminarse de diversas referencias; y a ello, habría que sumar, la aceptación de la obra "bien hecha" –una circunstancia rechazada por la generación de jóvenes artistas a principios de los ochenta[8] al considerar que lo bien hecho estaba asociado a lo artesanal y al virtuosismo técnico. La técnica sola no es sinónimo de buen hacer. De ahí que, si una obra abstracta u otra figurativa sólo están bien hechas desde el punto de vista material, puedan quedar censuradas. Ahora, la obra está bien hecha cuando se cumple una consonancia entre: la excusa del trabajo y el contenido (el qué justificado por el cómo y viceversa). Es conveniente incidir, para subrayarlo, en los diferentes modos de entender lo bien hecho. Peter Halley hace una obra totalmente bien hecha, destaca por la factura (además de por la iconografía utilizada para hablar del cómo). El qué en Halley es preciso y medido. También son intachables, desde el punto de vista técnico, los encuadres de la ciudad que proyecta el hiperrealista Richard Estes, las colosales cabezas de Chuck Close, la carne en los habitantes de la obra de Lucian Freud, el dramatismo en los rostros y cuerpos del trabajo de Frank Auerbach, la angustia contenida en los seres del existencialista Francis Bacon, y la macrorepresentación que Georgia O´Keeffe realiza de la flor para reivindicar lo femenino, entre otros ejemplos. Aunque no todos los artistas optan por un buen hacer, en el mismo sentido de buen acabado. De hecho, en la pintura de Mike Kelly, Manuel Ocampo, Neo Rauch, Albert Oehlen y Martin Kippenberger, entre otros, puede destacar una terminación fea, de color sucio, con parte de la tela arrugada, incluso con la sensación de haberse caído el lienzo sobre pintura

cuando aún estaba fresco. Todo ello, no es más que la suma de unos recursos técnicos, o de procedimiento, no relacionables con las maneras académicas, que confieren a la obra un aspecto muy genuino y particular; cuando a estos recursos, en apariencia despreocupados, se les suma el contenido, la razón profunda de por qué se pinta lo que (y cómo) se pinta, surge una obra controvertida y de gran carga ideológica. Cuando la obra no posee esta carga de intenciones y sólo está bien hecha desde el punto de vista técnico, el espectador sólo podrá ejercer una lectura epidérmica del trabajo. Y en este caso, sí entendemos el rechazo de los jóvenes autores de principios de los ochenta por la obra sólo bien hecha.

Cuando **Rubén Guerrero** y **José Miguel Pereñíguez** presentaron en *Sala de eStar*, el proyecto *Somos el Fango*, allí también pudimos ver una despreocupación por lo formal: las obras en cartón y madera, clavadas sobre la pared sin marcos que las embellecieran, mostraban un tratamiento de envejecimiento, estaban cortadas, manchadas, incluso rescatadas de los trabajos fallidos. Sobra decir que el proceso creativo estuvo sujeto a la idea del proyecto: las visiones que adopta el fango como la metáfora del origen. La pintura que realizan es pensada y dibujada, donde la línea y el color recortan las formas y los espacios en los que se subdivide el marco pictórico. Está sujeta a un programa. Sus fuentes son diversas: Historia, Literatura, Música, historias personales, y las utilizan para la revisión, la relectura, de imágenes y aspectos relacionados con la cultura de masas o de la subcultura. Recurren a un conjunto de signos, símbolos y formas cuya lectura en ocasiones se vuelve incognoscible, ambigua y, sobre todo, múltiple.

Las obras de **Rorro Berjano** proyectan la vehemencia del autor sobre la superficie. La tela es un auténtico campo de batalla donde conviven lo abstracto y una figuración primitiva y sintética. Una lección de libertad desmedida, descondicionada de cualquier factor externo, donde se combina el gesto automático, la improvisación, para hacer de la pintura una forma de auto-conocimiento. Aunque Berjano muestra interés por los contenidos sociales, tribales, étnicos y musicales, lo significativo en su pintura es la acción sobre la acción. Lo que está en la superficie es su yo, su rabia, su modo de apaciguar, con la materia pictórica, con el gesto agresivo, al monstruo que lleva dentro. También **Marcos Bontempo** es portador de una naturaleza impulsiva. Y este rasgo vital le empuja hacia la búsqueda constante de nuevas imágenes y la reconsideración continua de las que llega a fabricar. Pudimos ver, hace algo más de un año, unas pinturas orgánicas, gestuales, abstractas; lo que vino después, guiado por la intuición y liberado de los prejuicios del estilo, fueron unos trabajos donde se combina el color plano con una pintura de acción y la compartimentación del espacio. En ambos casos, lo subrayable ha sido la búsqueda de lo esencial en la pintura, la realización de un conjunto libre de adornos y distracciones superficiales.

Tampoco resulta superficial el trabajo de **Ming Yi Chou.** Todo lo contrario, es absolutamente reflexivo. La razón estriba en el punto de partida: fusiona la filosofía del Taoismo, la caligrafía china y la idea de la naturaleza (entendida ésta como el entorno

donde él se mueve). El apropiacionismo es otra constante. Toma aquello que necesita para organizar la superficie pictórica: las señas de identidad del lugar habitado son aglutinadas con las de su herencia personal. Ming Yi Chou no está ajeno a las nuevas tecnologías, es conocedor de sus posibilidades y las emplea para ampliar su universo de formas. La obra de **María José Gallardo** también habla del lugar donde se desenvuelve diariamente. Lo hace desde una perspectiva irónica, desmitificando tópicos asociados a la ciudad: aspectos de la iconografía popular, cultural, sexual, de la moda y de la religión. Desacraliza, con ironía, el sistema de valores establecido; y al mismo tiempo, llega a parodiar la actividad artística cuando ésta es entendida como un arte elevado. La imagen que construye es barroca y, sobre todo kitsch, a decir por las fuentes iconográficas empleadas. Ambos recursos refuerzan la crítica que pretende argumentar. Igualmente, **Ramón David Morales** acude a la ironía y a la mirada crítica cuando revisa hechos de la Historia del Arte: la mitificación del artista, el estilo, el valor del objeto artístico, el papel del museo. Con frecuencia recurre a la narración de historias, organizadas mediante la agrupación de lienzos, para constituir un conjunto narrativo que no siempre tienen un principio, un desarrollo y un final lógico. Una estrategia premeditada, dado que uno de sus intereses reclama la presencia de un espectador activo, que será quien, en última instancia, reconstruya el contenido (manteniendo así, una actitud posmoderna, en lo que se refiere al modo de abordar el mensaje de la obra). Tampoco oculta su metodología: recorta, copia y pega, aquello que le permita reivindicar la Pintura como una forma de lenguaje.

La pintura de **David López Panea**, **Javier Martín** y **Ruth Morán** es sensorial y táctil. En todos, destaca un regusto por la propia materia pictórica. La figuración de López Panea remite al informalismo. Su paleta es matérica y el color sordo. La imaginería desplegada en la superficie es de carácter simbólica. Causa extrañeza y dificultades iniciales para la interpretación del contenido global del trabajo. Aunque, una vez descubiertas las fuentes de las que se nutre este pintor: la Historia del Arte y la Literatura, fundamentalmente, y sabiendo que los títulos forman parte indisociable de la obra, al espectador se le ofrece una puerta para establecer relaciones del significado de la imagen. Su pintura se relaciona con la naturaleza, al mismo tiempo que reivindica las señas de identidad de lo local. En Javier Martín, también es evidente su interés por abordar la naturaleza con un enfoque sígnico, sin llegar a la reproducción. La organización del espacio pictórico se hace con abigarramiento de formas y manchas: de ahí que convivan lo figurativo con lo abstracto. Lo que aparece en la superficie es una mera excusa: su interés por el estudio de la naturaleza, la desacralización de símbolos religiosos, la arquitectura fragmentada, algunas revisiones de la pintura moderna y el rescate de imágenes que le vinculan a momentos de su pasado. Por encima de todos estos pretextos, su obra es ante todo una investigación sobre la propia pintura. La naturaleza es un referente fundamental en la obra de Ruth Morán. Tampoco la reproduce, la utiliza reduciendo lo que el ojo ve a color puro. En última instancia, la pintura se

vuelve un medio de auto-conocimiento. En su proceso de conformación del cuadro interviene, inicialmente, la intuición y lo gestual (heredado de sus referencias con el Expresionismo Abstracto) y, posteriormente, evalúa lo sucedido en la superficie. En el soporte pictórico conviven las formas abstractas y elementos simbólicos (tallos, hojas), para hablar, sobre todo, de la utilización del color con un sentido expansivo.

La reivindicación del yo, la afirmación de la identidad sexual, en **Francisco MAteos** se realiza de un modo explícito. El empleo de la pintura se hace con un doble sentido: por un lado, como exploración del propio sujeto y, en segundo lugar, como una necesidad de hablar de la propia pintura (del disfrute de pintar, de sus cualidades materiales, de sus posibilidades como lenguaje y como medio capaz de transmitir belleza). La obra en MAteos surge del interior. La imagen no es ambigua, va directa a los sentidos del espectador. Quizás por eso puede incomodar. Su obra no es crítica, no pretende dar lecciones de moral o de pensamiento, aunque sí está pidiendo del receptor que éste tome una posición activa, que intervenga, con opinión, en lo que propone el lienzo.

La obra de **Cristina Lama** y **Matías Sánchez** es posible analizarla por separado. Sin embargo, si se las aborda conjuntamente, la lectura que se haga será más global, dado que una apoya la otra. La pintura de Cristina Lama toma como excusa de trabajo lo interior, lo que puede ser común a nosotros, los espacios reducidos: objetos, lugares, animales de su vida cotidiana que son distribuidos en parcelas yuxtapuestas en toda la superficie del cuadro. La imagen global está compuesta de fragmentos, de escenas, que necesitan interconexionarse unas con otras, para proyectar una lectura de carácter múltiple. El trabajo de Matías Sánchez se focaliza en (y al mismo tiempo parte de) lo contrario: lo exterior. Es crítico con lo que le rodea, aunque no pretende ofrecer lecciones al espectador. Más que desestabilizar las costumbres populares, los valores religiosos, el poder de los *mass media*, su trabajo subraya la necesidad de detenernos, y cuestionarnos nuestra propia postura ante lo que nos ofrece la pintura. La superficie supera la definición de lo barroco: múltiples imágenes y lenguaje escrito, pueden, fácilmente, emborrachar al espectador, lo cautivan, y lo llegan a saturar por los contenidos desplegados. La burla, la ironía, el juego, el guiño, son empleados para producir en el receptor una llamada de atención: éste ha de tomar partido en el acto creativo. Decíamos, abordar ambas formas de pintura, al unísono, dado que si miramos lo que sucede dentro de la obra de Cristina Lama y lo que proyecta el trabajo de Matías Sánchez, de forma simultánea, quizás nuestro entendimiento de lo que nos rodea llegue a ser más completo.

Finalmente, **José Vicente Losada** quizás sea el artista más pop por el empleo que hace del color plano, y por la introducción de la realidad fotografiada en el conjunto del cuadro. La lectura que ofrece su obra proyecta una doble realidad, la virtual, representada en la fotografía, y la realidad en sí misma del propio lienzo. Con ello, hace una burla a los que dijeran que la Pintura que representa la realidad ha muerto con la llegada de la fotografía. Losada, con sus obras nos dice todo lo contario: la convivencia de la imagen fotográfica, con el texto y la propia pintura aumenta la percepción y el

contenido de la obra. La imagen en sus cuadros no está jerarquizada, se compone de diversos espacios que, a modo de gran puzzle, actúan frente a la retina y el intelecto para determinar el significado del conjunto. Un significado que, según el propio autor, ha de ser adquirido con sentido lúdico, creativo y de manos de un espectador siempre motivado.

A juzgar por las imágenes, controvertidas, críticas, divertidas, de lectura incognoscible en ocasiones, una de las principales dificultades para estos jóvenes artistas radica en dar salida comercial a sus trabajos. Hoy, el mercado no está en la predisposición de promocionar lo joven del mismo modo que lo hiciera en la pasada década de los 80; sí, se mantiene lo que siempre ha sido una constante: el artista no elige a los fieles, los fieles son, quienes eligen a SU artista. Aquellos que, en un momento, pueden estar interesados por una forma de hacer podrían dejar de hacerlo, mañana. La razón es evidente: el derecho de los fieles es la infidelidad. En el fondo, en el mundo del arte, regido por lo subjetivo, artistas, galeristas, críticos, coleccionistas y público interesado, hacen lo que quieren y no siempre sus actuaciones son fácilmente entendidas. Contra esta situación, ciertamente, insegura, a los jóvenes artistas sólo les queda oponer resistencia.

NOTAS

1 SCHWABSKY, Barry: *Vitamin P. New Perspectivas in Painting*, Londres (Editorial Phaidon), 2003, p. 9.
2 MORGAN, Robert C.: «Idea, Concept, System», *Arts Magazine*, vol. 64, n. 1 (septiembre, 1989), p. 65.
3 SCHNECKENBURGER, Ruhrbert, HONNEF, Fricke: *Arte del siglo XX*, Colonia (Editorial Taschen), 1999, vol. 1, p. 350.
4 *L'Art Conceptuel, une perspective*, París (Museo de Arte Moderno de la Villa de París, 22 noviembre, 1989-18 febrero, 1990), p. 231. Comisaria, Susanne Pagé.
5 Especialmente estimulantes resultan las controvertidas propuestas pictóricas que retan a nuestro entendimiento y a nuestro ojo, y pueden ser visualizadas por el lector en: Varios Autores, *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, Londres (Editorial Phaidon), 2003.
6 Texto editado en *Figura*, n. 0 (primavera, 1983), pp. 9-11. Reeditado en el catálogo *Ciudad Invadida*, Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, mayo-junio, 1985). Comisario, Ignacio Tovar. Textos: Rafael Agredano, Manuel Caballero e Ignacio Tovar. Incluye a los artistas: Rafael Agredano, Manuel Caballero, Patricio Cabrera, Curro González, Pedro González Romero, Federico Guzmán, Juan Francisco Isidro, Abraham Lacalle, José María Larrondo, María Teresa Morales, Moisés Moreno, David Padilla, Guillermo Paneque y Salomé del Campo.
7 AGREDANO, Rafael: "Titanlux y moralidad", *Figura*, n. 0 (primavera, 1983), p. 11.
8 GUASCH, Ana: "Algunas reflexiones sobre el arte, hoy, en Sevilla", *Figura*, n. 0, (primavera, 1983), p. 16.

Epicuro o el destino del hombre es la felicidad

Javier Martín

«10. Pues al menos yo no sé qué pensar del bien si excluyo el gozo proporcionado por el gusto, si excluyo el proporcionado por las relaciones sexuales, si excluyo el proporcionado por el oído y si excluyo las dulces emociones que a través de las formas llegan a la vista.

11. Pues la disposición del bienestar del cuerpo y la confianza segura para con él conlleva la más alta y más firme alegría para quienes son capaces de reflexionar en esto.

12. Debemos apreciar la belleza, la virtud y las cualidades de índole semejante, siempre que proporcionen gozo, pero si no lo proporcionan hay que decirles *Adiós muy buenas y dejarlas*»[1].

Epicuro, *Sobre el fin de las cosas*

Esto no es un libro ni una exposición cualquiera. Porque... ¿Quién es el comisario? ¿Y el "Curator"? ¿Quién ocupa los cargos que la modernidad ha creado para este tipo de eventos? Y ... qué más da. La voluntad de esta publicación es ir más allá de este tipo de conflictos de nomenclatura y dirigirse hacia una realidad. Y esta realidad no es más que la elocuente producción pictórica de la joven escena artística sevillana en los últimos años. Contradiciendo lo que a todas luces es un asegurado y prometedor futuro en el increíble mundillo de las artes plásticas (no quiero decir bellas no vaya a ser que le moleste a alguien) y arriesgándonos a contraer el *Síndrome de Van Gogh*[2]. Y digo arriesgándonos y no arriesgándose para evidenciar abiertamente que quien les escribe también se incluye como uno de los pintores (cuestionando también si un artista debe asumir competencias de esta índole, como organizar estos proyectos).

¿De manera interesada? El interés que nos mueve, desengáñese el lector que busca en los créditos del catálogo (¡Esto tampoco es un catálogo!) y al final de los textos quién los firma, es, aunque parezca mentira, otro: el de arrojar luz a una actividad y un ambiente creado en la ciudad, en el que destaca una tendencia, como digo, a la defensa de lo pictórico.

Y lo que nos encontramos al salir a la calle y entrar a los estudios de estos pintores fue una Pintura que se celebraba a sí misma con alegría y desparpajo, con humor e ironía y un desenfado por encima de autoreflexiones. Una Pintura que no excluía "el gozo proporcionado por el gusto, por las relaciones sexuales" y, sobretodo, "por las dulces emociones que a través de las formas llegan a la vista". Y con una intensa individualización de la obra; es imposible confundir un *Matías Sánchez* con un *Rorro Berjano*[3]: atinen la retina.

Porque tampoco me gustaría que se pensara (aunque esto es evidente en las obras) que vamos a defender o a insistir en una Pintura con determinadas cualidades, normalmente atribuidas a la "Pintura-Pintura" y a la aburrida charla puritana de los "Greemberg" sobre la "autosuficiencia" de la Pintura; porque, ante todo se intenta mostrar Pintura, sí, pero Pintura diversa, diversas formas de entenderla y que maravillosamente conviven en Sevilla en la actualidad.

Y porque la diversidad es un concepto y, en este caso, una realidad enriquecedora que no debiera perderse en este mundo de la Hamburguesa Global, en el que parece que nos sumergimos cada vez más.

Pero... ¡ay! intentemos resistirnos o por lo menos que el arte (ya que es sinónimo de resistencia, del pensar diferente) no caiga en esa homogeneización que están sufriendo las culturas (o provincias del Imperio), que sea una resistencia real y no moral, porque qué horribles que son los estilillos internacionales en el arte, sin diferencia, sin identidad (algo que sostiene la Pintura en gran medida) ni individualidad (y ese empacho de información y referencias continuas) entre un artista estadounidense y otro italiano.

Y que horrible ver tanta creatividad malgastada en empresas apaciguadoras de nuestra "moralidad excesiva", como ya dejara dicho con tanto desparpajo Rafael Agredano en el 85 en aquel maravilloso texto "Titanlux y moralidad"[4]. En él se podía leer: "Hemos andado todos los caminos. Hemos pintado las cavernas, las palestras, las capillas. Le hemos puesto bigotes a la Monna Lisa. Hemos cambiado el paisaje urbano empaquetando edificios históricos y hemos 'pintado' con el laser y los ordenadores. Todas las revoluciones están hechas. Ya no hay nada que inventar" y "Otros insisten en tópicos sin sentido, en manidos rituales: Todavía pretenden en la primera fiesta primaveral que se les pone a tiro, organizar happenings celebrando la muerte del arte, que al parecer eso siempre queda moderno para los que no acaban de enterarse". Completamente actual ¿No?

La diversidad por la que apostamos se intenta manifestar también a través del hecho de que los invitados a escribir (profesionalmente me refiero) son varios, distintos; y varias las opiniones, para contrastar diferentes puntos de vista y que podamos contar con la opinión de todos los que, de una forma u otra, pensamos que, o por su trayectoria o por su persistencia en el tema de la Pintura, tienen algo que contarnos sobre esta leyenda que es la Pintura, con sus muertes y sus renacimientos, sus ídolos y sus hijos malditos (un tal Marcel), sus ciudades (¿Sevilla?), pero sobretodo con su facilidad para engatusarnos, para seducirnos. O de elucubrar discursos para... defenderla, para salvarla de su asesinato. Opiniones que además están contrastadas en otro sentido por la breve reflexión que cada uno de los pintores ha escrito sobre su obra.

Y con este panorama nos echamos a la calle a visitar estudios y contagiarnos del ambiente que se respiraba, paseándonos por los diferentes focos de actividad pictórica de la ciudad. En todo mundillo artístico han de existir puntos de encuentro. Salas de exposiciones, talleres de creación, estudios que marcan, a manera de iglesias, el lugar donde se celebra el encuentro de la comunidad, de los feligreses. Y varios son los espacios en los que han podido encontrarse, verse, charlar y tomarse una copa los artistas aquí presentes. Claro que por estos sitios han pasado otros que podrían estar y no lo están, por ejemplo Manolo León, Miki Leal o "los gemelos" Rosado Garcés. Pero, como suele ocurrir, la selección ha de tener unos límites y unos criterios que, en este caso, han sido, además de una edad no mucho más allá de los 30 años, un rotundo compromiso con la Pintura y la cercanía a estos espacios de debate.

Por lo que de alternativo y extra-oficial tiene, cito en primer lugar al espacio *Sala de eStar*, creado por varios estudiantes de Bellas Artes (dos de ellos aquí presentes: **Ramón David Morales** y **Mª José Gallardo**). Son memorables algunas de sus exposiciones como la de Alonso Gil y la que reunió como pareja pictórica a **Rubén Guerrero** y **José Miguel Pereñiguez**, ambos también representados aquí. También son memorables sus inauguraciones por donde (persisto en la idea de encuentro) pasan (ojalá que este verbo se mantenga mucho tiempo en presente) varios de nuestros pintores como **David López Panea** o **Ming Yi Chou**. Y es impagable la labor refrescante de su propuesta. Como también lo es la obra de Mª José Gallardo y Ramón David Morales. Este ha sido un espacio, pienso que determinante, para dar credibilidad, debate y agitación al panorama joven de la Pintura y el Arte en general en Sevilla en los tres años que lleva en funcionamiento.

Aún así siempre hay personalidades en el Arte y en la Pintura que al margen de espacios, de colectivos, de talleres o de reuniones tienen presencia e irradian protagonismo y actividad por sí mismos. Es el caso de **Matías Sánchez** y **Cristina Lama**. Ellos solitos, con el ritmo de producción que mantienen, serían capaces de soportar y continuar el peso de la tradición de la Pintura en Sevilla y mantenerla viva, además de llenar de cuadros todas las casas de Europa.

Y aunque Sevilla no sea la panacea de los talleres de creación artística, sí que hemos tenido la suerte de tener una serie de artistas (Federico Guzmán, Pedro Mora, etc.) que se han prestado a tal labor. Y estos talleres, realizados normalmente en el CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo) y en colaboración con otras instituciones como la Fundación Aparejadores, también son un punto de reunión y discusión. En uno de los que más continuidad ha tenido, el de Juan F. Lacomba –cuyo esfuerzo pedagógico ha de ser elogiado–, nos hemos encontrado con **Ruth Morán**, con Ming Yi Chou y con David López Panea.

Otro espacio con actividad es la nave-taller que **Rorro Berjano** y una serie de pintores y escultores alquilan en comunidad. Por ella también es frecuente ver a **Marcos Bontempo** pintor de origen argentino que vive entre Sevilla y Ronda.

Es paradójico que sobre un 80% de los pintores aquí representados hayan pasado por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, si tenemos en cuenta el atraso que sufre el Plan de Estudios en cuanto al arte contemporáneo, moderno o como quieran llamarlo, se refiere, y la asimilación de los lenguajes de la modernidad que todos los presentes en este libro defienden. Esta asimilación hay que decir que se debe a una voluntaria autoformación.

Y a pesar de ello ha sido esta facultad un punto de encuentro más de los que llevamos citados, donde se han conocido, como digo, en torno a un 80% de los pintores que están hoy en esta publicación. **Francisco MAteos**, **José Vicente Losada**, Rorro Berjano, Ruth Morán, Ramón David Morales, Mª José Gallardo, Rubén Guerrero, José Miguel Pereñiguez y el que les habla se han conocido allí.

No mucho más por mi parte. Dejo el enjuiciamiento de las obras a los críticos y especialistas que siguen. Agradezco muy especialmente a Paco Lara-Barranco el apoyo que me prestó desde el principio con este proyecto y su labor de dirección. Y a la Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla el haber tenido fe en esta propuesta al financiárnosla.

Esperemos que todos los pintores presentes puedan continuar con su labor pictórica. Hoy por hoy es un riesgo y una valentía pintar, teniendo en cuenta el modelo de artista multidisciplinar en boga y las "exigencias" que los "nuevos medios" y las modas reclaman a los artistas. Yo pienso que al final triunfará el deseo, algo muy epicúreo e intrínseco a la Pintura, y espero que satisfacer este deseo de pintar nos conduzca a "la felicidad" (la cuestión es saber dónde reside nuestra felicidad, si sólo en pintar o en que nos llamen para la próxima colectiva en el CAAC). Seguro que muchos ya lo son porque, a pesar de todo, *hacen lo que quieren*.

Febrero de 2004, Córdoba

NOTAS

1 Tanto el título del texto como la cita proceden del libro, VERA, José: *Epicuro. Obras completas*. Madrid (Editorial Cátedra), 2001. Ambas alusiones a la obra de Epicuro pretenden relacionar la cuestión última de este texto, la Pintura, con el pensamiento del famoso filósofo helenístico, quien dirigió sus reflexiones hacia la conquista de la "felicidad" y en ese sentido hacer un paralelismo en el que la Pintura es vista como una disciplina reflexiva que nos proporciona, especialmente a los que la practicamos, una fuente inagotable de "placer" y "felicidad". Gracias a Marina Díez-Cascón, mi "amiga invisible" en Córdoba, por regalarme este libro.

2 Véase la serie de cuadros que Ramón David Morales (uno de los pintores aquí representados) ha ejecutado con ese título, ironizando a cerca del papel de la pintura en el Arte actual a modo de crítica, también, hacia las teorías de la "muerte de la Pintura".

3 Por ser el último y el primer artista, por orden alfabético, en este libro.

4 Texto recogido en el n. 0 de la mítica revista sevillana *Figura* y que fuera reeditado en el catálogo de la exposición *Ciudad Invadida* de 1985. En él, Agredano defiende una Pintura "impura" y divertida, por llamarlo de alguna manera, frente a la excesiva seriedad del puritanismo de los postulados de Greemberg sobre la Pintura abstracta y una crítica feroz hacia la cuestión del compromiso social en Arte.

Textos _

Irónicos caníbales. (O las ricas minas de la pintura sevillana) _
Iván de la Torre Amerighi

Pasado, presente y futuro de la modernidad. Reflexiones sobre la pintura joven en Sevilla _
Alberto Donaire

En el jardín de los tontos _
Michel Hubert Lépicouché

Las imágenes pintadas de los ochenta _
Paco Lara-Barranco

IRÓNICOS CANÍBALES. (O LAS RICAS MINAS DE LA PINTURA SEVILLANA[1])

Iván de la Torre Amerighi

¿Qué está pasando en Andalucía? ¿Es lo mismo que está sucediendo, con más fuerza si cabe, en Sevilla? ¿Qué analizamos en estas páginas? Todas estas cuestiones giran en torno a la emergencia de una joven generación empeñada en la recuperación de la pintura en sus varios niveles y aspectos: pintura como soporte, pintura como medio expresivo, pintura como lenguaje. En el primer caso, tras unas décadas marcadas por la preeminencia de soportes y materiales tomados bien del ámbito cotidiano, bien de las nuevas herramientas de comunicación audiovisual, parece obvio –incluso por propio desgaste y cansancio natural–, que se vuelvan los ojos hacia un soporte, llamémoslo, tradicional. Una resurrección cuando, incluso, se había decretado la muerte de la pintura como medio de expresión contemporánea a manos de una inconcreta tecnología.

Pero el soporte, a nivel comunicativo, puede ser también considerado paráfrasis del canal. Durante esas mismas décadas, la falla existente entre arte y público se fue acrecentando. Aquellos leves hundimientos superficiales no denotaban exclusivamente una mínima cesión del terreno, indicaban la fragilidad del basamento que, más pronto que rápido, marcaron el inicio de un desplome. Este canal fue rechazado de inicio por la sensibilidad desacostumbrada del espectador –a pesar de las apariencias de correlación social–, dando al traste con cualquier posibilidad de desciframiento del mensaje. El emisor artístico, en su terquedad y en su soberbia, se negó a optar por canales que juzgaron obsoletos para transportar un mensaje contemporáneo al tiempo que consideraron innecesario promover una labor docente que ayudase a tender puentes hacia los nuevos medios. Durante más de una década estas nuevas plataformas, estos nuevos lenguajes audiovisuales –respaldados por críticos y teóricos afines–, no sólo han ignorado y menospreciado todo ejemplo pictórico, sino que como Chartkov –singular artista del relato de Gogol–, el nuevo mundo tecnológico se ha abalanzado sobre el viejo mundo pictórico "con la furia de un tigre, rasgándolo, despedazándolo, cortándolo en pedazos y pisoteándolo, mientras reía con deleite"[2]. Y así, aplicados sus esfuerzos a este empeño destructivo, no se percataron de las burdas imitaciones que estaban sufriendo, de la banalización y trivialidad en la que finalmente han acabado cayendo. La fractura se hizo imposible y el recurso institucional ha sido una fuente única de ingresos, artificial, intermitente y, a todas luces, insuficiente. La recuperación del soporte pictórico comparte originalidad y flexibilidad. Lo pictórico impone, además, una militancia y una creencia frente a la heterodoxa homogeneidad anterior.

Por lo demás, extrapolando lo dicho a la esfera extra-artística, hemos podido detectar en la sociedad un cierto hastío por la ficción evidente, virtual, bella y perfeccionada, que durante las últimas décadas nos ha sometido a un "aplastamiento positivo"[3]. Ante la bella magia de un idílico universo retocado por *Photoshop*, ante la perspectiva de la virtualidad de las herramientas para transitar ese cosmos, tratamos de zafarnos de los prejuicios y volver los ojos hacia la materialidad, la *tactilidad*, la presencia de la realidad. "Frente a la aspiración de un arte incontaminado, el arte debe ser contaminado, otra vez, de vida", se anunciaba ya a mediados de los noventa[4]. La pintura parece –entre otras–, una posible respuesta; pintura como objeto mueble, transportable, con la que mancharnos las manos al ejecutarla o al mantenerla; pintura como reflejo del paso del tiempo pero no como espacio para el tiempo detenido. Una obra que representa una presencia estática, inherente, involuntaria, que podemos asumir de un vistazo y soslayar de dos. Coincido plenamente con Miguel Cereceda cuando, hace pocos meses, se manifestaba contrario a ciertas prácticas audiovisuales henchidas de ampulosidad vacía y pretenciosa; sobredimensionadas innecesariamente; fotografías y videoproyecciones que en nada envidian a las caseras filmaciones de boda o viajes, trampa y tortura a la que consciente y maliciosamente sometemos periódicamente a amistades y familiares[5]. Defendamos la validez de ciertas acciones artísticas en sí mismas, del vídeo o la fotografía como espacios creativos finales e independientes, denunciando las prácticas que los relegan a ser notarios de experimentos socio-antropológico-artísticos o de celebraciones autocomplacientes. Hoy se busca la cercanía del arte y del objeto artístico, aunque esto implique renunciar a la perfección manipulada y descubrirnos ante la inevitable fealdad de lo humano. Debió ser Kierkegaard quien dijo que la fealdad era una forma de comunicación que ayudaba a recuperar la realidad del aquí y el ahora. ¿Será verdad?

Podrán argumentarme que hemos empleado los términos recuperación o resurrección cuando quizás debiéramos haber hablado únicamente de continuidad. Es cierto. La actividad pictórica, en todas sus dimensiones y diferentes niveles, nunca claudicó absolutamente, al menos en la capital hispalense. Artistas muy activos en los ochenta, punta de lanza de la progresía artística y de la movida de la década, no desistieron ni abandonaron tras la quiebra de las estructuras de mercado ocurrida a principios de los noventa y atisbada desde fines de la década anterior. Sobrevino un periodo de aletargamiento y desconfianza. Un tiempo de pausa, de reflexión, de investigación callada y sorda cuando los clarines resonaban por otros rincones del sistema. Nunca de renuncia. Juan Lacomba, Pedro Simón o Antonio Sosa son buenos ejemplos de esta labor diaria. Y muchos más. Esta resistencia, esta ocultación para el mercado, esta expectación latente ha servido como fuente de inspiración y reflejo para nuevos artistas. En este aspecto, la labor docente de Lacomba ha sido encomiable y nunca bien reconocida.

Y es que la pintura se revela hoy espacio para la consecución y el descubrimiento de los límites. La música y la arquitectura, como bien señala Trias[6], son artes precursoras y hermenéuticas, se sitúan en el límite y anuncian una verdad. La pintura ya cruzó esos lí-

mites y se situó en el plano de lo metafísico o lo trascendental. Y allí permaneció largo tiempo. Hoy esa pintura ha desandado el camino, ha vuelto –sin olvidar el bagaje y las lecciones aprehendidas–, a situarse en el límite de lo simbólico, de lo representativo, de la aventura y el engaño de la visión y sus planteamientos ficticios. No nos engañemos: el camino, por más que deseado e intuido, no deja de plantear dudas. Porque, ¿nos encontramos ante un nuevo y cíclico rebrote manierista o, por el contrario, existe una verdadera voluntad de interpretar y reinterpretar un mundo circundante de manera simbólica, mágica, introspectiva o alusiva?[7] El debate queda abierto.

Las vanguardias del primer tercio del siglo XX no desterraron a la realidad del ámbito artístico sino a la ficción de la realidad. Esa tendencia, en opinión de algunos críticos, se ha venido invirtiendo en las últimas décadas. Mario Perniola distingue entre dos posturas posibles: la celebración de la apariencia o la experiencia de la realidad[8]. Es probable una tercera vía. Es necesaria. Una vía que deteste la idiocia de la evidencia de realidad tanto como el esplendor y espectáculo de los medios de comunicación social. Para una nueva generación de artistas, que han apostatado del realismo extremo y que han recuperado la ficción no como un mecanismo evasivo sino con implicaciones socioculturales críticas, es importante no militar en las religiones de adoración y perversión de cuerpo humano tanto cuanto no caer en la trampa del distanciamiento de la sociedad y la preeminencia absoluta del objeto.

Es este un grupo de artistas que, si bien no se reconoce como tal grupo o generación y tampoco posee una voluntad de compartir una teoría ni una trayectoria similar, sí mantiene cierto aire común, reconocible. Podríamos hablar de una figuración –y en menor medida de una abstracción–, sistémica[9]. Al igual que palabras y frases, elementos que únicamente encuentran su ser dentro de un sistema de representación claro, el idioma al que pertenecen, existe una figuración donde los elementos estructurales y significativos que la conforman sólo pueden haber surgido y adquirir su sentido desde y para un entorno determinado. Aunque guarden siempre en su seno un afán universalista. Comparten enseñanzas comunes y una rebeldía frente a ese aprendizaje también igual. Unos referentes y unos ambientes cientos de veces transitados.

Muchos de ellos han tenido que desembarazarse de ciertos ademanes consolidados durante los ochenta que han lastrado la creación: el desmedido valor de la individualidad, la creciente importancia de la seducción frente a los principios de convicción, la indiferencia frente a la implicación, narcisismo frente a sociabilidad. Hoy se han tratado de recuperar los espacios propios de la relación creativa –las convocatorias artísticas concitan de nuevo un gran número de artistas de signo diferente–, espacios donde no mirarse, admirarse o reconocerse sino donde cultivar el conocimiento y la intuición de transitar en pos de unas finalidades comunes.

Frente a este grupo de artistas vinculados a Sevilla, otros núcleos andaluces reivindican su fuerza. Es el caso de Granada y su gran cantera artística. Nombres como Santiago Ydáñez, Jesús Zurita, Jacobo Castellanos, Simón Zabell, Joaquín Peña-Toro, Pablo

Murcia, Carlos Orta o Domingo Zorrilla aportan su particular visión en cuanto a la recuperación pictórica. Así Cristina Cañamero desde Córdoba, Manuel Muñoz en Almería, Pepe Matas desde Huelva o David Alcántara emigrado a Alemania y otros muchos artistas jóvenes. Miki Leal, Manolo León o Cristóbal Quintero desde la misma Sevilla. Nombres, todos, que merecen ser traídos a estas líneas.

Ahora, volvamos de nuevo al título. Irónicos y caníbales. Irónicos porque nunca la trascendencia intrínseca de la temática de referencia puede soslayar un cierto acercamiento irónico a la realidad, en unos casos más evidentes que en otros. Caníbales, porque devoran sin descanso ni compasión las fuentes artísticas y su adopción es motivo de una celebración pública. En muchos casos se muestran los rasgos sin pudor. Algo hay de Fautrier, de Dubuffet, de Asger Jorn o Alechinski, de Pollock o Kline, de Twombly, de Gilbert and George, de Chia, Cucchi o Clemente, de Lüpertz o Penck, de Schnabel o Basquiat, de Guston, de Oehlen. Un marco heterogéneo que no desdeña una mirada al solar más cercano: de Alfonso Fraile a Saura, de Millares a Hernández Pijuan, de Tápies a Alcolea, de Gordillo a Larrondo. Y a los clásicos, Picasso o Goya, por poner dos ejemplos significativos. De igual manera utilizan sin complejos recursos de anónimos artistas que transitan por el graffiti, el cómic, el naif... El logro está en no hacer del conocimiento una finalidad, sino convertirlo en un punto de apoyo sobre el cual edificar un lenguaje característico.

Varios son los engranajes de unidad que cohesionan ese aire común que líneas atrás comentábamos. La dialéctica de lo plural y lo individual, por ejemplo. A pesar de las evidentes similitudes entre ellos, cada uno posee una marca de individualidad; sería imposible confundir obras de Pereñíguez con las de María José Gallardo, de Matías Sánchez con las de Cristina Lama, de Ramón David Morales con las de David López Panea. Sin embargo, unidas bajo un mismo techo expositivo las obras respirarían sin estridencias, con la naturalidad de quienes gozan de una condición similar. Buena parte de esta pintura también exuda cierto primitivismo, casi salvajismo. Comparten, indistintamente, expresionismo e introspección. Expresionismo creativo, visual y externo, e introspección profunda en el análisis de la conciencia individual y societaria. Sólo Cristina Lama –y a veces también Ming Yi Chou–, trastocan este orden, no los conceptos, reservando la vehemencia para la búsqueda y el lirismo introvertido para el proceso y la plasmación.

Dato curioso y significativo es el de la profundidad de campo, la perspectiva, que se recrea fundamentalmente a partir de la ruptura de horizontes psicológicos más que por medio del empleo de recursos propiamente pictóricos. Este es uno de esos logros prácticos que se enmarcan en unos ademanes comunes. La inclusión de la grafía, por otro lado, en muchas de las obras –grafía articulada en palabras o frases que cargan de sentido o resultan equívocas para el conjunto–, es otro de los hábitos que se repiten frecuentemente. Lecturas irónicas que trascienden, en la obra finalizada, hasta los paradójicos e indescriptibles títulos.

Invariante de notable repercusión es también el desmedido interés por la naturaleza; por tres tipos de naturaleza concretamente. La naturaleza externa, que carga muchas obras de referencias paisajísticas; la naturaleza humana, del hombre y su sociedad, del problemático mundo actual y los chirridos de sus goznes; y la naturaleza artística, en la que la cualidad del arte, la condición del artista y los sistemas de mercado son evaluados y analizados desde la perspectiva más próxima: la propia.

Destaquemos, por último, otra serie de correlaciones no menores: una conciencia de lo agónico de una postmodernidad estandarizada y a la contra, y una reivindicación la vanguardia no como mito o conciencia sino como presencia válida, elocuente y rescatable; el conocimiento mayor y casi inmediato de las corrientes culturales y artísticas globales, conjugado todo ello con el descubrimiento del arte más cercano, sin caer, en ningún caso, en cosmopolitismos eruditos de salón ni en localismos excluyentes; un vitalismo creativo elocuente que se rezuma en las obras y no en las actitudes personales; la voluntad final de comunicar –ya como una declaración de interioridad, ya como una denuncia de lo circundante–, por encima del ansia de epatar.

Entre unos y otros podríamos marcar una serie de campos delimitados pero no impermeables ni de fronteras inamovibles. En esta recuperación, marco pictórico y desarrollo figurativo no son términos sinónimos. Abstracción y figuración pueden, en algunos casos, ser lenguajes alternativos o contrastados.

Rorro Berjano y Marcos Bontempo son de esos artistas pluri-idiomáticos, tanto pueden abordar una figuración arriesgada cuanto trabajar dentro de los límites de una estricta abstracción. Tras las series *Pulmones de barro*, *Arrebato*, *Enajenado* o la geométrica *Gala y Dalí*, en la última serie de Bontempo llamada *El dolor del hambre* hay también una nueva conciencia. ¿Quién dijo que arte y conciencia social se habían deshermanado? En un contexto urbano grotescas figuras boca abajo, de sexualidad evidente, caen en un abismo sin final. No aflora exclusivamente la perspectiva del hambre; más terrible es la inexistencia de horizonte que marca la obra. De nuevo la inexistencia de profundidad en el plano pictórico se substituye por la profundidad psicológica que suple y salta por encima del plano visual. Su obra, finalmente, revela una interioridad maltratada y consternada, salvaje y abstracta.

Rorro, a su vez, es un artista en proceso de conformación. Un artista de enorme fuerza y vitalidad, de grandes posibilidades, que se encauza poco a poco hacia la edificación de un lenguaje propio. Cada vez son menos evidentes sus referencias hacia la pintura de miembros mayores de este grupo, caso del propio Bontempo o de Matías Sánchez. Su experiencia anterior, que se basaba en alternar series de carácter abstracto con otras figurativas se ha decantado por la contrastación. Una figuración sucia, vehemente, expresiva, se abre paso en los límites de la gestualidad informal.

En Ruth Morán, por el contrario, no prima la alternancia ni el contraste sino el avance desde posiciones plenamente abstractas y gestuales hasta el progresivo atisbamiento de formas y realidades. Las obras, sin encorsetamientos claros previos, se van confor-

mando con la espontaneidad del proceso, con la tensión de la labor que indiferencia arte y vida. Sabiendo, en cada momento, dónde poner el acento y dónde dar por terminado un recorrido, algo nada sencillo en un sistema artístico demasiado elocuente y chillón. A pe-sar de su aparente agresividad, Ruth nunca llega a embestir contra los sentidos del es-pectador. La distributividad de los planos de color, la equiparación de fuerzas, lo sope-sado de la composición, crea lo que en ocasiones he llamado la "democracia del color y del espacio".

La evocación de la naturaleza adversa, misteriosa, oculta y desconocida conforma los motivos que en la etapa última afluyen en los lienzos de Javier Martín. Lo paradójico de esta naturaleza feraz es su carácter interior, doméstico; salvajismo tropical de costillas de Adán, palmas, crotonas que nuestra sociedad ha recluido al uso ornamental. Sin embargo, no hay interés por mostrar la elocuencia de lo vegetal sino, al dejarlas aparecer en la penumbra del contraluz, de revelar ese plus de rebeldía, inquietud, imprevisibilidad y de maldad que ésta posee y engendra. Combina en sus realizaciones fuerza primitivista, irracionalidad e ironía, cromatismo ácido y ardiente, anulación volumétrica y aplanamiento de las formas. En varios de sus lienzos se respira el ambiente hostil e inquietante presente en obras tan dispares como *La encantadora de serpientes* de Rousseau, *El imperio de la luz* de Magritte o, sobre todo, *La alegría de vivir* y *La horda* de Max Ernst.

David López Panea trabaja en distintos sentidos. En las obras de pequeño formato o sobre papel está interesado en una búsqueda de modelos, cánones, ciclos y módulos volumétricos y rítmicos escondidos en la naturaleza cotidiana y, en numerosas ocasiones, también artificial. Esta extracción es el resultado del enfrentamiento directo con las fuentes de la memoria, de ahí que estos módulos no sean referenciales ni tengan vinculación tangible y clara. Módulos que devienen en signos que portan en sus propias formas esenciales una codificación intrínseca y aparentemente ancestral, ante la cual el espectador desprevenido recurre a una interpretación simbólica. En obras de formato mayor, estas referencias significativas de carácter sexual, primordial, primitivo, se hacen más patentes. Los títulos en la obra del artista sevillano surgen durante el proceso creativo y posibilitan una nueva lectura de las mismas, dimensión ignota y de ecos de largo recorrido. Obras como *El tute habanero*, *El rayo tumefacto*, *Cabe,*... Panea es aún un artista oculto para el mercado y no debe pasar mucho tiempo para que se nos revele como un referente para la nueva pintura sevillana.

Matías Sánchez actúa como un moderno cuando su sentimiento íntimo es el de un clásico. Cada obra se convierte en lección magistral de composición, cromatismo, despliegue de referencias aprehendidas tanto de la historia del arte cuanto de los espacios liminares de ese mismo arte: del graffiti, el cómic, del naif,... Sin embargo, su única finalidad es la pintura, y el trabajo pictórico es la sublimación de todos sus sinsabores, aun cuando en todas sus obras se encuentre presente la crítica social, ya en su vertiente irónica, ya en su sesgo más crudo y desgarrado, más desinhibido e incorrecto. Sin interés por epatar, con intención única de desvelar. Nada escapa a sus disecciones. Como él mismo

dice, cada vez que enciende el televisor, abre una ventana o sale a la calle encuentra un tema para sus obras. La prueba está en *La Reina de la Casa, Índices de Audiencia* o *El Prestamón*. Podría ser el puntal de una generación pero su humildad le impediría ocupar el cargo.

El mundo interior –interior en cuanto a ubicación espacial, interior en cuanto a voluntad expresiva–, es el que anima la obra de Cristina Lama. Dotada como pocos para plasmar la intimidad de un posicionamiento artístico, para dotar de elocuencia a la cotidianidad y a los objetos más sumarios y que, frecuentemente, nos pasan desapercibidos: una silla, una escalera, una jaula vacía, una maleta junto a la salida. *Los perros de Monchique* o *Ventana indiscreta* son obras redondas en todos los aspectos, contundentes para todos nuestros sentidos. De todos los artistas analizados quizás sea ella –junto con María José Gallardo–, quien mejor sea capaz de distanciarse del aire grupal inconsciente que se respira. Y quien mejor atrape el tiempo como referente sobre el que edificar un discurso evocador y melancólico.

María José Gallardo igualmente se distancia del grupo, aunque de manera muy distinta a Cristina Lama. La anulación de los asideros que nos permiten delimitar un espacio ilusorio en las obras se ejecuta por medio de un mecanismo de acumulación. Las obras epatan los sentidos del espectador. Se manifiestan abigarradas, aparentemente planas, chirriantes, coloristas, lindantes con lo kitsch y con lo publicitario, agobiantes como ellos, pero que encierran casi siempre discursos reivindicativos, revestidos por el manto de la ironía y a veces de lo excesivo. *Avitaminosis de Belleza* o *Engendrador de carne de gallina,* donde dispone el óleo sobre adhesivo reflectante, son buenos ejemplos. Ejemplos, tanto de conciencia colectiva como identitaria y personal, cuanto de marcada personalidad dentro y fuera de las obras. Algo hay de melodramático, amenazador y apabullante como en obras de Robert Longo; algo de teatral, condensada y luminosa como las obras de Tim Noble y Sue Webster.

José Miguel Pereñíguez y Ramón David Morales son dos artistas que frecuentemente se toman a sí mismos y a su interioridad como punto de partida. El primero bucea en lo más hondo de los resquicios del alma humana. Gótico y nebuloso, fragmentario como las tintas y papeles de Raymon Pettibon. Gran dibujante, no distorsiona la realidad ni tiene sus miras en referentes literarios. Un artista que avanza con pasos medidos y sin estridencias hacia la conformación de un carácter propio y singular. En esta línea, deberíamos encuadrar también a Rubén Guerrero, quién últimamente ha trabajado con Pereñíguez en obras conjuntas. Se nota el débito hacia ciertas posturas de los ochenta, hacia la transvanguardia italiana, hacia ciertas visiones ensoñadas e imposibles, provocadoras e irónicas de Oehlen, Polke o Kippenberger.

En este ámbito se sitúa la producción última de Francisco MAteos. Proveniente de una figuración desgarrada, de paleta contenida, táctil y preciosista, deriva hoy hacia una voluntad narrativa, personal e implicada, que pone en tela de juicio los límites de lo que

es o lo que debe ser arte. Muy interesantes, por individualistas y desinhibidos, son sus explícitos dibujos sobre papel de temática sexual.

Ramón David Morales, por su parte, es críptico, irónico y escatológico a un tiempo. Se representa en autofelaciones lo mismo que convierte su autoretrato en una calavera al más puro estilo carnavalesco mejicano. Y sin embargo, su plasmación es esencial y sincrética. Sabemos que todo es una ficción bajo la que se metamorfosean los avatares de la vida de artista, del transcurso del arte. Pero esta autoreferencialidad, que en otros es anodina, no deja de estremecernos cuando intuimos tras ella una sensibilidad predispuesta a sacudir las alfombras del arte y de la vida, dejando al descubierto bajo éstas todo lo mortecino y macilento que tapan. Vestirse y vestir a sus amigos con los mágicos trajes de Beuys, conformarse en editor de su propia historia del arte o poner en el punto de mira a una computadora como material y tema recurrente son algunos de los trucos de este prestidigitador entusiasta.

Debiéramos prestar todos más atención a José Vicente Losada. Bascula en los últimos tiempos hacia la inclusión, por medio del collage, de la fotografía, aunque sin olvidar conceptos pictóricos plenos que emergen en obras como *Nubes* o *Arte y Ciencia*. Tanto la fotografía, antes reseñada, cuanto cierto ingenuismo infantil, la utilización de colores primarios, una articulación compositiva muy marcada aunque flexible y una tensión soterrada e inherente a la yuxtaposición de imágenes, conforman un posicionamiento claramente visible en su magnífica serie *Paisajes*.

Ming Yi Chou, por último, no puede desprender su actividad de sus raíces orientales, aunque esto sea sólo un recurso para él, una fuente de la que extraer un corolario de referencias, más que un condicionante que le constriña. Sus creaciones se convierten en una suerte de jeroglíficos conformados por símbolos parlantes que nos toca descifrar de la mejor manera. Siempre sutil, elegante, diferente y preocupado por la naturaleza, Ming combina perfectamente cierta ingenuidad innata y una simbología simplificada y desprovista de rimbombancia. Simbología que en las últimas obras deriva hacia el uso evidente de ideogramas orientales e ingenuidad que camina tras una abstracción gestual, sufriente y desgarrada.

Son éstas, finalmente, como apuntábamos en el título, las profundas y feraces minas de la pintura sevillana más actual; fosas desde las que emergen una serie de artistas que debemos de tener en cuenta y apoyar en lo posible. Son el futuro y, en algunos casos, ya el presente. Ahora le toca a quien estas líneas lea valorar lo dicho y lo visto. E implicarse en mayor o menor medida en este proyecto. Asomarse a la boca de la sima y tender una mano o, por el contrario, quedarse al margen y cerrar los ojos ante lo que está sucediendo. Estas son las opciones.

NOTAS

1 N. del A.: El subtítulo "Las ricas minas del arte sevillano" es un homenaje al título del clásico texto de Mario Boschini de 1664 *Las ricas minas de la pintura veneciana*, tratado que defendía las características de la pintura veneciana del Renacimiento y las reivindicaba frente a otros tratadistas.
2 GOGOL, N.: *El Retrato y otros cuentos*. Madrid (Espasa-Calpe), 2000, p. 50.
3 CALVO SERRALLER, F.: "Grandes Esperanzas. Un balance crítico sobre la situación del arte contemporáneo en España", *El Paseante*, n. 23-25, (1995), p. 139.
4 ARGULLOL, R.: "Cuando nuestro siglo sea ya el siglo pasado", *El Paseante*, n. 23-25, (1995), p. 11.
5 CERECEDA, M.: "Ampulosidad vacía y pretenciosa", *Blanco y Negro Cultural*, 26 de julio, 2003, p. 29.
6 TRIAS, E.: *Lógica del límite*. Barcelona (Círculo de Lectores), 2003, p. 39.
7 DORFLES, G.: *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*. Milano (Feltrinelli), 1999, p. 190.
8 PERNIOLA, M.: *L'arte e la sua ombra*. Torino (Einaudi), 2000, p. 17.
9 BELL, J.: *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona (Círculo de Lectores), 2001, p. 232.

Iván de la Torre Amerighi

Nace en Langenthal (Suiza, 1969), es Historiador y crítico de arte. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Becario doctoral, ha impartido las asignaturas de Técnicas Museográficas Actuales y Urbanismo Antiguo y Medieval en la citada universidad. Becario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid.

Ha colaborado en publicaciones como *Archivo Español de Arte, Allgemeines Künstler Lexicon, Mercurio, Aspasia, Clone, Arte y Naturaleza*... Ha escrito una serie de textos para catálogos artísticos, entre los que destacan: "Arquímedes Artal: artista itinerante", "Fátima Pemán: Manual de instrucciones/precauciones de uso", "Javier Olmedo: Latencias", "Morir por cerrar los ojos (Salustiano)", "Fátima Pemán: Conclusiones y finalidades", "Cavecanem: Diez años y un poco", "Pedro Simón o el Tránsito del Armadillo", "El mar oculto de Ángela Lergo", "Miguel Soler. Ojos demasiado abiertos", "Preparativos para un largo viaje", "Las Jornadas de Javier Abad", "Elena Soto Wilson: Las paradojas del espíritu", "¿Plurales o Singulares? (o Corot y los hijos del viento)", "Matías Sánchez; el artista y la obra"..., además de noventa Críticas de Arte para *ABC Cultural* en los últimos dos años, sobre arte nacional (*Vázquez Díaz, Granell, Salinas, Tovar, Juan Romero, Toral, Pérez Siquier, Barceló, Belzunce, Concha Ybarra, Marina Nuñez, Menchu Lamas, Juan Muñoz, García Alix, Juan Suárez, Pedro Simón, Cristian Domecq, Curro González, Prudencio Irazabal, Sicilia Sobrino, Javier Velasco, Matías Sánchez, Esther Pizarro, Ángeles Agrela*...) o internacional (*Warhol, Tony Craag, James Brown, Jorge Camacho, Hannah Collins*...).

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA MODERNIDAD. REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA JOVEN EN SEVILLA

Alberto Donaire

«Me senté en un claro del tiempo»[1]

Federico García Lorca

¡Stop! ¡Parémonos! ¡Detengámonos! Tratemos de salirnos de la corriente que nos lleva. Intentemos remar hasta la orilla, sentémonos a la sombra de los mimbres y permitámonos un espacio de contemplación mirando el discurrir del agua. Acaso entre los juncos encontremos un remanso de aguas calmas, someras y transparentes donde observar el movimiento de los peces. ¿Son mis pensamientos realmente míos? ¿Son mis acciones realmente mías? ¿Son mis sentimientos realmente míos? ¿Son mis sueños realmente míos? Y así podríamos seguir preguntándonos mientras contemplamos, abandonados, nuestra imagen reflejada. El eco del bosque respondería sin cesar "¿...realmente míos?"

Pero la corriente sigue arrastrándonos implacable, y las sirenas no parecen dispuestas a detener el encanto de su canto, prometedor de un vuelo de libertad que nunca podrán cumplir: las alas de las sirenas no tienen plumas. Las Musas se las ganaron.

Podríamos razonar que la vida fluye a través de un sinfín de ritmos superpuestos. Los ritmos del corazón, de la respiración, o del sueño y la vigilia son algunos de los muchos que con cadencias elásticas y cambiantes resuenan en el escenario rítmico de la naturaleza, del salir y ponerse el sol, de las fases lunares o de las estaciones. Este complejísimo entramado de compases parece estar sugiriendo que nuestra conciencia se halla prendida de una red de infinitas posibilidades de percibirnos como seres de este lado del tiempo. Acaso armonizar todos los ritmos de este complejo fluir sea uno de los sueños más antiguos y esenciales del ser humano. ¿No tendrá que ver el origen del sufrimiento con la desavenencia entre los diferentes sistemas rítmicos en los que estamos involucrados? ¿Y no surgirá la alegría del encuentro armónico entre ritmos diversos? Despertar del hechizo del tiempo, tic tac tic tac. ¿Desde cuándo curamos el terror a los abismos que se abren entre el sueño y la vigilia con el bálsamo hipnótico del tic tac? ¿Qué mano amiga... o enemiga nos ofreció la magia del cero y del uno para protegernos del milagro que nace del tres? En la antigüedad la geometría empezaba desde el uno mientras las matemáticas y la geometría modernas empiezan con el cero[2]. En el siglo VIII, muy poco después de la invención del cero, el Papa Paulo I regaló a Pipino el Breve el primer reloj mecánico de la historia. El regalo era nada menos que una de las monedas de pago por la cesión fraudulenta al Papa de los territorios que más tarde constituirían los estados pontificios. Un regalo de poder por otro, y un fraude por otro, pues el papado había apoyado la subida al trono de Pipino, también fraudulenta. El reloj mecánico, con el ritmo binario de su tic y de su tac se subió a las torres y secuestró las campanas para dictar un tiempo

único. El poder estrenaba corazón. Atrás quedaba el tiempo de sombra, el tiempo de agua y el tiempo de arena. Ahora la vida se nos escapaba entre dos segundos.

Aún hicieron falta mil años para perfeccionar el descubrimiento. El siglo XVIII, con el paradójico título de "de las luces", señaló una fecha histórica de renacimiento para el poder. El pueblo entusiasmado accedió a someterse a una sencilla cirugía: con solo un gesto podía injertar bajo la segunda piel de la ropa, transformado en una de esas graciosas miniaturas que tanto gustaban, el mismísimo corazón del dios. Ya no habría que estar atento a las campanadas, ni que ir hasta la plaza para saber lo que se esperaba de nosotros en cada momento; bastaba con un movimiento, a veces elegante, de la mano. Tras decapitar su ya decrépita figura clásica, el poder consigue encarnarse en un *enfant* terrible que dio en chillar a los cuatro vientos, coreado por una muchedumbre enajenada, aquel famoso lema de *Libertad, Igualdad* y *Fraternidad*, poniendo así al pueblo de su lado. Nunca antes el poder había sido *libre* como para atreverse a concebir el sueño de la gran *fraternidad* del *clon*. Después de todo, ¿cuántos se habrían sentido inspirados, entonces como hoy, por un lema como *Evolución*, *Diversidad* y *Amor*? Con el rodar por tierra de las cabezas de los aristócratas cayeron también todas las esferas, las perlas rodaron hasta las pocilgas, y la luna y el sol fueron degradados por sufragio universal. Con la cabeza del rey rodó también la del maestro y el arte y la ciencia quedaron a merced de los comités. Platón escribiría a la entrada de la Academia: "Nadie entre aquí que no sepa geometría". Pero aquella ciencia de los sólidos regulares, que ya en tiempos de Platón era milenaria, jamás ha sido necesaria ni al entrar ni al salir de las cacareadas academias del Nuevo Régimen. El mercurio sirve ahora para hacer termómetros, el azufre para matar las hormigas, la sal para condimentar las comidas y el plomo para lanzar lejos los anzuelos en una tranquila tarde de pesca. Ya Aristóteles señalaría que los burros preferirían la paja al oro.

¡Stop! ¡Parémonos! ¡Detengámonos! Intentemos remar hasta la orilla... pero ¿por cuál de las dos votamos? Tic tac tic tac la lenta corriente ahora arrastra la corriente del río cayó ayer del cielo, anteayer viajó en una nube, el otro día se evaporó desde la meada de un elefante, que a su vez la bebió del lago; en el lago la había respirado un pez poco después de caer de otra nube, a la que había llegado desde la frente sudorosa de José María Aznar, que la sudó una tarde calurosa de julio mientras jugaba al pádel y pensaba optimista en las ventajas de la democracia. ¡Lástima! Aquella tarde se le escapó que precisamente esa misma gota, siglos atrás, fue parte de la saliva de Jesús cuando decía: "... y él te habría dado agua viva"[3]. ¡Buen golpe éste de la ampliación del Museo del Prado!, se dijo mientras la corriente lo arrastraba segundos abajo.

Pero, ¿qué es el poder? Viajaba cómodamente sentado, apenas atento a la pantalla que tenía enfrente; una de Suarcenéguer, creo. A ratos me abstraía mirando por la ventana contemplando aquellos paisajes tan diferentes de los que estaba acostumbrado. De repente se encendieron las luces y un señor uniformado pasó bajando las persianas de plástico de todas las ventanillas: "Es por motivos de seguridad", nos dijo.

Al grito de "¡vivan las caenas!" entrábamos ayer exaltados en la ciudad uncidos a un carro, y hoy vamos dentro de él. Desde luego algunos hemos ganado en comodidad. Como decía una de esas lúgubres canciones tradicionales que rescata Joaquín Díaz de esa tierra de nadie entre la nostalgia del ayer y el miedo al mañana: "En el nombre de Jesús y su Santo Sacramento, decid todos a una voz: ¡vivan los que estamos dentro!"

Podríamos ver al poder como la voluntad que monopoliza la energía para garantizar su propia subsistencia. Ayer pronunciaba lacónico "Es la voluntad de Dios", mientras contemplaba cómo ardía el hereje en el fuego purificador. Hoy exclama con la boca llena "*Somos una gran familia*", mientras se desayuna un puñado de votos con café y comprueba satisfecho las crónicas de última hora en la portada del diario. Aquí está, ¡el suplemento cultural! Con el tic de la fraternidad y el tac de la libertad, artistas e intelectuales desfilan por las páginas de la igualdad de oportunidades. Con el tic hay que estar informado, con el tac debemos ser fieles a nuestro tiempo, con el tic no vale saber pintar, con el tac lo moderno es hacer vídeos, con el tic del frío, con el tac de lo metálico, con el tic del dolor, con el tac de lo banal.

Que con el tic tiqui tic, que con el tac taca tac, el arte de D. Antonio Chacón ha evolucionado hasta el de *El Barrio* con *Los ratones coloraos*, el de Pitágoras hasta el de José Antonio Marina con el descubrimiento de la inteligencia emocional, el de Cervantes hasta el de Sara Mago, y el de El Greco hasta el de Miquel Barceló, al que también han dado un premio, el Príncipe de Asturias precisamente, porque su obra "constituye una aportación relevante al patrimonio cultural de la Humanidad" ¡Pues claro! De vez en cuando no viene mal aclararse las ideas leyendo a Chomsky[4] cuando escribe sobre la clase intelectual. Con esto de la igualdad, hemos aprendido a ningunear a sabios y maestros, a desdeñar el estudio, a avergonzarnos de nuestra identidad. ¿Qué intereses estamos satisfaciendo en este ejercicio continuo de la complicidad?

Sevilla tiene fama de ser tierra de grandes pintores. Muchas veces se lo he oído a mis compañeros de armas. Naturalmente yo siempre he asentido, quizás por esa camaradería que da el estar de cervezas con los colegas, charlando intranscendentemente y arreglando el mundo. Pero desde aquí, naturalmente también, no puedo seguir manteniendo lo mismo. Sevilla, tal vez más antigua de lo que solemos considerar, se define a sí misma como una ciudad *de arte*. Y yo estoy de acuerdo con eso sin dudarlo. Si bien es verdad que decir *arte* en Sevilla no siempre equivale a decir pintura, también lo es que en esta ciudad se recuerdan tres siglos de verdadera altura pictórica, del XV al XVII. Aunque ese nivel más bien tenía que ver con otras alturas, ajenas a la escena pública, y con la plata americana que pasaba por aquí, que con la sangre autóctona. Entre los pintores de primera fila de aquella época podemos contar a los Herrera, a Juan de Roelas, a Murillo, a Valdés Leal, y a Zurbarán aunque fuera pacense, porque Alejo Fernández era de origen alemán, Pedro de Campaña holandés y Velázquez se hizo madrileño. ¡Sólo en tres siglos! Pero, ¿y después? Asumidas las viejas glorias tendríamos que seguir hasta los siglos XVIII, XIX y el XX; y a ver qué moderno es el valiente que se atreve a reconocer el valor de alguno de los

pintores anteriores a los 60 del XX. Personalmente sí que creo que en Sevilla ha habido algún que otro buen pintor en los últimos siglos, pero artista, lo que se dice artista... ¿artista de genio? Pues sí: Joselito El Gallo, Curro Romero, La Niña de los Peines o El Gran Poder, que cada día anda más flamenco y más torero cuando va de vuelta a casa por la calle Cardenal Espínola. Pero se empezó a correr la voz de que todo eso era folclore franquista y que lo moderno era ser extranjero. Y así pasó lo que pasó, que a los pintores, de Sevilla y de España, nos entró complejo y se nos secó la fuente. Y en eso andamos todavía, en que no se nos note el acento.

Amarrado a la voluntad, Odiseo eligió escuchar a las sirenas, mientras sus marineros con los oídos tapados, le aseguraban las ligaduras y tripulaban la nave más allá de aquellas costas. Echados cómodamente en la orilla de la Isla del Bienestar, los huesos aletargados de los navegantes incautos se amontonaban, rumiando lentamente, con *labios de hastío*[5], el mismo programa electoral que prometía que al final tendremos derecho a una pensión digna, y luego a un nicho en la pared. (¿Pero cómo nos lo vais a dar, coño, si los artistas no nos damos de alta?). El aire está muy cargado, ¿lloverá? El hombre del tiempo ha dicho que estamos bajo la influencia de una profunda borrasca. ¡Mal tiempo!, anuncia ufano cada víspera que amenaza lluvia. Pero, ¿malo para quién? ¡Si todavía tiene que llover! ¡Tiene que llover a cántaros!, como cantaba nuestro amigo Pablo Guerrero.

Malos tiempos para la belleza. Malos tiempos para la alegría, malos tiempos para la ingenuidad, malos para la seducción, para la ensoñación, para la poesía, para el esfuerzo, para la espera, para la aventura, para la fe, para la entrega, para la lealtad. Malos tiempos para la verdad. Malos tiempos para el amor.

Pero digo yo, ¿es que los ha habido mejores? ¿Cuándo antes ha estado todo tan por hacer? ¿Cuándo ha bullido tanto el cielo? ¿Acaso alguna vez antes ha estado la tierra tan lista para sus pies? Tras las grandes pancartas oficiales del dolor o del bienestar, del fracaso o del éxito, del miedo o de la confianza, miles de años de alegrías, de ingenuidades, de seducción, de ensoñación, de poesía, miles de años de esfuerzos anónimos, de esperas, de aventuras, de fe, de entregas, de lealtades. Miles de años de encuentros con la verdad. Miles de años de encuentros con el amor le han sido escatimados al poder aquí y allá. Millones de pinceladas dictadas por las musas conforman el sustrato sobre el que las semillas de una nueva pintura ya han sido sembradas.

Millones de veces, las mismas gotas de agua han recorrido todos los rincones del mundo recogiendo un tesoro de memorias vivas. Las mismas gotas que ahora flotan ya en el aire, en espera del mañana que entre todos preparamos, en que habrán de regar las nuevas flores cuyo aroma redimirá a todos los marineros del tiempo.

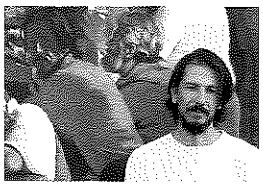
"Pertenecemos a una sociedad frenética y cronodependiente, que ignora en gran medida los ritmos humanos naturales"[6]. Pero como dice el cante: "...no hay hombre en el mundo que sea fijo como el reló". Con el tic de la urdimbre y con el tac de la trama, las dos orillas de la duda se entrecruzan tejiendo la malla de un nuevo lienzo, dispuesto bien

tenso sobre el bastidor cuadrado: un cero insondable ocupa ya el mundo ("a fathomless zero occupied the world")[7]. Pronto, el artista rasgará trazos sobre el polvo de la tierra, y le inspirará en el rostro aliento de vida, y resultará el Hombre un Ser Viviente.

NOTAS

1 GARCÍA LORCA, Federico: "La Selva de los relojes, Eco del reloj", en *Poemas Sueltos. Federico García Lorca, Obras Completas*. Madrid (Editorial Aguilar), 1960, p. 528.
2 LAWLOR, Robert: *La Geometría Sagrada*. Madrid (Editorial Debate), 1992, p. 16.
3 Jn 4 10.
4 CHOMSKY, Noam: *Noam Chomsky*. Barcelona (Editorial Crítica), 2002, p. 122.
5 MACHADO, Antonio: "Del Pasado Efímero" en *Campos de Castilla. Antonio Machado. Obras Completas*. Madrid (Espasa-Calpe), Colección Austral, 1963, p. 145.
6 AYENSA Edward S., WHITFIELD, Philip: *Los ritmos de la vida*. Madrid (Ed. Debate), 1993, p. 182.
7 AUROBINDO, Sri: "Savitri" en *Canto I*. India (Editorial Ashram Trust), 1970, p. 1.

Alberto Donaire Hernández



Nace el 1 de octubre de 1962 en Úbeda (Jaén). Es pintor. EXPOSICIONES INDIVIDUALES (* = catálogo): 2002 Galería Cavecanem, Sevilla. La Matriz, Novo Sancti Petri, Chiclana (Cádiz). * Galería Begoña Malone, Madrid. 2000 Galería Luis Verri, Puebla del Río (Sevilla). Fundación Argos, Madrid. 1999 Galería Félix Gómez, Sevilla. 1993 Galería Magda Bellotti, Algeciras (Cádiz). 1991 * Galería Berini, Barcelona. 1990 Galería Fausto Velázquez, Sevilla. 1989 * Galería Beatrice Bardau, Istán (Málaga). 1987 Galería Luc Queyrel, París. 1986 Galería Rafael Ortiz, Sevilla. BIBLIOGRAFÍA (seleccionada): BAX, Marty: "Een Verzameling, Verstilde momenten", en *Een Verzameling, Verstilde momenten*, Rotterdam (Sala de la Caldic Collectie, invierno, 1992-primavera, 1993). Catálogo de exposición. DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "A. Donaire", *ABC Cultural*, 26 de octubre, 2002. ÍÑIGUEZ, José: "¿Es nueva la vieja imagen de lo andaluz?", *Diario de Sevilla*, 11 de octubre, 2002. PÉREZ C. Eduardo y MENDO, Miguel Ángel: "Mitologías Herméticas", en *Mitologías Herméticas*, Madrid (Galería Begoña, 17 abril-8 junio, 2002). Catálogo de exposición. POWER, Kevin: "Regreso", en *Regreso*, Barcelona (Galería Berini, diciembre, 1991-febrero, 1992). Catálogo de exposición. RIBAS, José: "Un salvaje vocacional", *Ajoblanco*, n. 40, (febrero, 1992). OBRAS EN COLECCIONES: Caldic Collectie, Rotterdam (Holanda). Fundación Argos, Madrid. Ayuntamiento de Utrera (Sevilla). Ayuntamiento de Carmona (Sevilla). Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

En el jardín de los tontos

Michel Hubert Lépicouché

«Ver otra vez el cielo hondo
A lo lejos, la torre esbelta
Tal flor de luz sobre las palmas:
Las cosas todas siempre bellas.

Sentir otra vez, como entonces,
La espina del deseo,
Mientras la juventud pasada
Vuelve. Sueño de un dios sin tiempo».

Luis Cernuda

Tonto como un pintor. Según Marcel Duchamp, esta expresión francesa estaría vinculada con la vida bohemia de Murger y su aparición podría fecharse alrededor de 1880. Aún es utilizada como chiste en las conversaciones. ¿Por qué, se pregunta Duchamp, en 1880 se consideraba al artista (es decir al pintor) menos inteligente que cualquier persona común? ¿Acaso sería porque su habilidad técnica es esencialmente manual, sin relación aparente con el intelecto? Aunque Duchamp reconoce que esta falta de consideración ha cambiado con el tiempo (escribió su texto para leerlo en un coloquio organizado en 1960), debido a la preparación universitaria de los artistas[1], su evocación de esta expresión resulta altamente sospechosa después de su repentino y definitivo abandono de la pintura para dedicarse al arte de los conceptos.

Sin embargo no lo entendió así José Manuel Ciria en su activa defensa de la pintura contra el arte conceptual y el de las nuevas tecnologías, cuya rapidez de ejecución deja otra vez a los pintores como tontos: "Duchamp a pesar de la ocurrencia y el análisis teórico del *Ready made*, nunca dejó de ser un pintor en el más profundo y amplio sentido de la palabra"[2]. Para defensa de los seguidores de Duchamp que continúan negando una mínima parte del mercado del arte a la pintura, bien es cierto que la lenta y difícil adquisición del oficio de pintar contrasta con nuestra época de la rapidez, fría, calculadora, racional y materialista. "El arte hoy –añade Ciria– debe de ser ininteligible, frío y distante al máximo, y responder tan sólo al tráfico de las macroestructuras y de sus asesores"[3]. Y si ser pintor hoy sigue siendo sinónimo de tonto en opinión de los que manipulan este tráfico, ¿qué decir de las publicaciones que, después de las innumerables páginas escritas en todos los idiomas sobre el tema, aún se afanan por defender la práctica de tales tonterías?

Pero quizás la realidad se resuma mejor con el resultado de las frías estadísticas, tan acordes con la deshumanización de nuestra época: la pintura representa actualmente menos del 10% de la creación artística mundial que alimenta el mercado oficial de las galerías[4]. Si no podemos dejar de interpretar negativamente este resultado, que no puede ser más desolador, sin embargo me parece extraordinario que todavía existan artistas, aunque sean menos del 10%, que acepten aún pasar oficialmente por tontos. Y esto sin hablar de la actualidad artística sevillana, a la que de una manera u otra están vinculados los pintores que motivan la publicación de este libro, ya que allí la proporción se invierte, con más de un 90% de "tontos"perdiendo el tiempo con la pintura. Como cuando se

extreman artificialmente los fenómenos para poder analizarlos a fondo, quizás sea con la excepción sevillana como mejor se llegue a comprender la falsedad de los que siguen pronosticando la inminente muerte de la pintura, después de tantas y tantas falsas alarmas como, por ejemplo, las que Ad Reinhardt estuvo dando durante años y años con sus *Ultimate Painting*.

Pero si cualquier propuesta estética tiene connotaciones políticas y sociales como son, en el caso de la "crisis actual" de la pintura, el sometimiento del mundo a un nuevo orden global, la desestructuración del lenguaje y la evolución reductora del pensamiento, cada vez más simple y aplanado, propiciadas por las nuevas tecnologías, se entiende entonces que Sevilla, en su calidad de excepción pictórica, se mantenga milagrosamente inmune frente al rodillo político-social de la globalización. Como lo sugiere Juan Cruz[5], esto significa que Sevilla está inmersa en un sueño de un dios sin tiempo que bien podría ser, tal y como se puede leer en el poema de Luis Cernuda *El jardín antiguo*, la manifestación nostálgica del deseo de mantenerse eternamente vivo. Para quienes no estén acostumbrados a relacionar la manifestación del deseo con la pintura, y aún a riesgo de reactivar aquí la vieja polémica sobre la asociación de la desaparición del sujeto con la muerte del cuadro, me veo obligado a recordar dos de los preceptos fundamentales de Lacan, según el cual la lengua (y esto vale para la pintura o cualquier otro medio de expresión) no admite ninguna proposición sin sujeto y, en cuanto al sujeto del cuadro, éste nunca puede ser otro sino el objeto invisible del deseo[6].

Fue en este "jardín" donde la pintura del Siglo de Oro encontró las mejores condiciones para florecer, hasta el punto de lograr que Sevilla fuera para España lo que Venecia llegó a ser para Italia: un paradigma de la pintura. Basta recorrer sus edificios más llamativos, palacios, iglesias y museos, para comprobar las bellezas del marco barroco que tuvo que inventarse esta ciudad para vivir en él la condición ilusoria de su eterno sueño. En honor al taller de Pacheco y a la constelación de extraordinarios artistas que le sucedieron en la ciudad, no parece casual que el Barroco, que no es más que ilusión, se corresponda con un tiempo particularmente fuerte de la pintura que también es pura ilusión. Y respecto a esa vinculación esencial de Sevilla con la pintura, tampoco parece casual el juego de palabras al que se presta su nombre cuando se lee al revés: "allí ves", como si sólo "allí", en la orilla del Guadalquivir (cuyas aguas se prestan en estas páginas para reflejar la imagen inversa de su nombre) se encontrara una cierta calidad de luz sin la cual es imposible pintar. "Ver otra vez el cielo hondo a lo lejos", invitan los versos de Cernuda, "la torre esbelta tal flor de luz sobre las palmas: las cosas todas siempre bellas"[7]. Con esta mirada de su poeta es como Sevilla debe ser contemplada y sólo así puede comprenderse la osadía de Mª Belén Chueca Izquierdo que, para la segunda edición de *Sevilla en abierto*, no dudó en provocar a la vieja retaguardia vanguardista añadiendo *La actualidad de lo bello* a modo de subtítulo para el catálogo de la exposición: "Si realmente existe en las obras un diálogo capaz de sobrevivir al presente... en él encontraremos eso que hemos denominado 'lo bello'"[8].

De la opacidad con que están hechas las palabras poéticas surge en cualquier momento el rayo de verdad que ya hacía transparentes los oráculos de la pitonisa de Delfos. Esta perspicacia del espíritu poético por encima de las apariencias comunes y triviales, ¿qué nos impide trasladarla a nuestra manera de comprender el arte vinculado con Sevilla, aún a riesgo de tener que contribuir a su exceso de mitificación? Que Sevilla esté bajo la advocación de la belleza y del deseo, según Cernuda, significaría para nosotros que las emociones que transmite a los pintores salidos de sus escuelas y talleres son las de la vida misma o, mejor, que debido a esta peculiar personalidad del marco que nos ofrece para ejercitar la mirada, estos pintores se sienten aún movidos por la fuerza de un deseo esencialmente vital, que es el que le faltó a la pintura para mantener su hegemonía sobre las demás modalidades de la plástica. La primera implicación de esta hipótesis un tanto romántica nos obliga a relacionar Sevilla con el hecho pictórico sólo desde esta perspectiva vital, desde sensaciones que determinan más la práctica según la luz que nos rodea que con el rigor de una teoría forzosamente influida por la eterna crisis de la pintura. Por decirlo de otro modo, Sevilla ha decretado una vez por todas que someter la pintura a la filosofía es una estupidez que casi la ha llevado a la muerte y que, por el contrario, es ésta la que debe estar sometida a la pintura[9]. Cada cuadro pintado por los artistas formados en Sevilla sería, pues, una introducción pictórica a la filosofía desde una perspectiva de la experiencia vital y peculiar a esta ciudad.

Para seguir con las implicaciones de nuestra hipótesis, también el rechazo de su sujeción a la filosofía desvincula la evolución de la pintura sevillana de las tres razones históricas que, según los mejores analistas del terror estético, han llevado a la pintura a su crisis actual, pasando por alto estos hechos "pictoricidas" con un "borrón y cuenta nueva":

- El estado de independencia logrado por la idea que, según Hegel, una vez llegada a su claridad máxima, se basta ella misma para hacerse visible: la hora del arte, que era el vector preferido para su representación, ha terminado.
- La conclusión del Pintor Delaroche, motivada por la irrupción de la imagen fotográfica en el Salón parisino de 1859: *¡A partir de hoy la pintura ha muerto!*
- El radicalismo de los vanguardistas Malevich, Mondrian y Rodtchenko, que llevaron al extremo las condiciones de representación propias de la pintura: la extensión de la pintura más allá del marco, hacia el muro, la habitación o el edificio en el caso de los dos primeros; la reducción de la paleta a un solo color como último límite de la pintura en el caso del tercero, metáfora "de lo que aún se ve cuando no queda nada"[10].

Para los pintores formados en Sevilla, este rechazo no sólo invalida cualquier idea de crisis de la pintura, sino que además les exime de tener mala conciencia a la hora de pintar, incapaces de comprender las "vergüenzas" pasadas por la generación de Baselitz y Kirkeby, que se sentían obligados a "pagar" por su obstinación en seguir pin-

tando mediante una serie de subterfugios como pintar sólo los domingos, con la mano izquierda o colocando el cuadro boca abajo[11]. ¿Acaso uno debería avergonzarse por sentirse aún vivo a través de la práctica de la pintura? Basta mirar los cuadros de Cristina Lama para comprobar cómo esta artista respira en ellos igual que en su propia casa. ¿Y qué decir de la rabiosa afirmación de la condición de ser pintor en los cuadros de Matías Sánchez, entendidos como campos de batalla donde se dedica a pelear por su propia vida, es decir, por una pintura mayúscula? Es como si sus provocaciones a base de un mortífero arte de la caricatura heredado de Grosz estuviesen dirigidas no sólo contra todo cuanto se opone a la realización de su ser como pintor, sino también contra las dificultades que cada cuadro le opone a lo largo de su ejecución. Pero la reivindicación más radical y directa del ser pintor es en los cuadros de Ramón David Morales donde debemos buscarla. En su serie *Síndrome de Van Gogh* (2003) compuesta de 14 cuadros, la crisis de la pintura subyace bajo la evocación de la crisis del artista holandés, convirtiéndose en manifiesto personal del autor dispuesto a asumir cualquier riesgo con tal de seguir pintando. No se extrañen ustedes si un día se enteran por el periódico de que él mismo, (o cualquier otro artista relacionado con este libro) ha entregado una de sus orejas al Ministro de Cultura de turno para que la conserve "précieusement" (retomando la expresa recomendación de Van Gogh a la prostituta Rachel) en una urna de cristal expuesta como si fuera un solemne y aterrador homenaje dedicado al objeto encontrado.

Por otro lado, en este contexto de una Sevilla sirviendo de marco ejemplar, sensual y mítico al desarrollo de la pintura, ¿qué importa que a Rubén Guerrero García le interesen sobre todo las obras fracasadas, como si el ideal estético fuera sólo un sueño, ya que con sus inclinaciones hacia lo fallido, inspiradas por la vida misma que nunca llega a cumplir con lo prometido, alimenta el eterno volver a empezar que sirve de dinámica a cualquier creación pictórica a la espera de la perfección soñada? Sin embargo, para este artista, la deriva del cuadro, que se aleja constantemente de la meta inicial trazada por su autor, nunca significa un fracaso irremediable ni (tan) catastrófico. Además de convertir la acción de pintar en una constante aventura llena de sorpresas, y no en mera ilustración de una idea fija, esta "rebelión" del cuadro le impide caer en la facilidad de un academicismo al servicio de una representación domesticada. Sobre todo convierte cada cuadro en un crisol de sensaciones donde fundir el acto de pintar y la vida misma acaba siendo la única meta.

Desgraciadamente para los románticos enamorados de Sevilla y por muy embriagadoras que resulten sus calles para la hipersensibilidad de sus artistas, está claro que este protagonismo no basta para legitimar históricamente el carácter fenomenal de la excepción pictórica con la que se relaciona. No es que debamos oponer distintos niveles de realidad según nuestro punto de mira, desde las intuiciones poéticas que anulan el tiempo atravesándolo de par en par, hasta nuestra propia percepción de los cambios de sociedad que son la máxima expresión de nuestra dependencia del tiempo, su lado visible y pal-

pable a lo largo de nuestra existencia. Al contrario, difícilmente se pueden aislar los componentes de una crisis del arte que es general (cinematográfica, musical, etc.), dando preferencia a una posible peculiaridad geográfica en detrimento de nuestra implicación en los movimientos sociales y culturales que afectan al conjunto de países desarrollados. Es por tanto desde una concepción posmoderna del arte como debemos considerar el espectacular estado de salud del que goza la pintura en Sevilla, es decir, subordinando el hecho estético al de la participación, que es como se legitima la actual cultura del "todo vale". De ahí que esta ciudad se afirme no tanto como lugar de excepción cuando se habla de la cantidad de "tontos" que se dedican a la pintura, sino como lugar de participación cuya intensidad, de por sí, basta para quitar valor a la crítica de la pintura desde posiciones estéticas más afines a los medios tecnológicos. Como bien lo indica su nombre, además del guiño irónico dirigido al *Star System*, el grupo de artistas *Sala de eStar* es el ejemplo más claro de esta valoración del "lugar" posmoderno como centro de participación colectiva. Para María José Gallardo Soler y Ramón David Morales, dos de sus fundadores relacionados con este libro, parece claro que el hecho de estar participando en la dinámica de su grupo tiene igual importancia que su dedicación a la pintura. Como afirmación de su "estar" participativo en el "lugar" donde se pinta, los dos hacen gala de una vitalidad desbordante, a veces con una saturación de formas y colores no muy ajena a los efectos psicodélicos de la *Beat generation* (*Avitaminosis de Belleza* y *Uñitas Pop* –2001– etc., para la primera, *En la selva de la pintura* –2003– para el segundo). Además, Ramón David Morales se niega a restringir esta noción de "lugar" a la Sevilla de los turistas y de los señoritos, dando cobijo en su pintura a miembros de las tribus urbanas más afines con las zonas marginales. Curiosamente, es en la obra que le es más ajena, dada la personalidad china de su autor, donde la presencia de Sevilla como lugar se hace más explícita. Fruto de la confrontación entre su profunda formación oriental y la enseñanza de una tradición pictórica que lleva siglos identificándose con esta ciudad, en sus *Baladas Sevillanas*[12] Ming Yi Chou organiza el espacio de sus cuadros sirviéndose de un abanico de signos poéticos a modo de una sencilla y eficaz topografía plana. Pero la Sevilla alegre y pletórica, la Sevilla barroca presa de sus mitos más trillados es la que desborda de los cuadros de María José Gallardo. Con la ironía propia del desmadre posmoderno y de la que la frescura de sus veinticinco años le permite abusar más que a nadie, satura sus cuadros (*La que recibe avisos del cielo*, *Culto a la domesticidad*, *Alguien que me quiere mucho me compra este cuadro en Sevilla*, *¿De verdad crees que tengo mala sangre?*, todos del 2003) con decoraciones exuberantes que se deben interpretar como si fueran metáforas de la superficialidad del folklore profano y religioso sevillano. Quizás Javier Martín sea quien mejor resuma la relación del placer con la pintura localizada en Sevilla. Más que centrarse en la eficacia de una representación formal, su obra se dedica sobre todo a cuidar la textura de su superficie para transmitirnos esa sensación táctil que nos ofrece el suave y cálido contacto con la piel, una sensación a su vez reforzada por una reivindicación

del papel del color (del rojo sobre todo) propio de un país latino como España, intensamente vinculado con el barroco. Sevilla, por medio de una tradición que arrancó con los maestros del Siglo de Oro, nunca descuidó este aspecto carnal del arte con el que la identificamos. No conozco sensación más placentera para la vista que esa que se produce cuando de pronto, paseando por sus calles acariciadas suavemente por la luz del atardecer, uno tiene la sensación de estar moviéndose dentro del ambiente cálido y dorado de los cuadros de Murillo. Pero que nadie aquí se engañe, el mérito del placer no es de nuestra culta memoria, ni tan siquiera de la habilidad de Murillo para ambientar sus cuadros a la manera de las calles de Sevilla. Con todo mi respeto por el amor propio de Murillo, de Valdés Leal o de todos estos jóvenes pintores cuyas obras justifican la publicación de este libro, Sevilla no es el lugar privilegiado de los pintores, son ellos los pintores privilegiados a quienes Sevilla les hace el favor de elegirlos como suyos: como lo recordaba Ángel Valente hablando del Cabo de Gata, "uno no escoge los lugares y las tierras: es escogido por ellos"[13].

París, septiembre-octubre de 2003

NOTAS

1 DUCHAMP, Marcel: *Duchamp du signe, L'artiste doit-il aller à l'université?* Paris (Flammarion), 1994, p. 236.
2 CIRIA, José Manuel: *Intersticios, Fragmentos de la mirada subjetiva: una posible defensa de la pintura.* Madrid (Fur Printing Ediciones), 1999, p. 33. *Si ponen en duda estas observaciones,* nos dice Ciria, *solamente han de recurrir a algún libro de la amplia bibliografía del artista; por ser, hasta el urinario* R. Mutt 1919 *es pintura, mucho más* L.H.O.O.Q. *del mismo año, y de ahí hasta la pieza siempre inconclusa* Gran Vidrio. *Su pasión por el ajedrez le permitía, según sus propias palabras, crear hermosos esquemas de líneas en el espacio del tablero con los movimientos de las figuras. Duchamp siempre entendió y defendió lo pictórico, su biografía demuestra su proximidad y sus constantes conversaciones* sobre *y de pintura con infinidad de artistas que fueron llegando a Nueva York desde todos los puntos del globo.*
3 op. cit., CIRIA: pp.13 y 14.
4 Llama la atención al visitar las galerías y los grandes centros de arte contemporáneo de Londres, París, Berlín o Nueva York, donde el "arte de los objetos" (esculturas, instalaciones, etc.), la fotografía y el arte virtual a penas dejan sitio a la pintura. En realidad, la restricción de la producción pictórica al círculo oficial de las galerías y de los museos es un colosal fraude intelectual, ya que no se quiere contar con los millones y millones de pintores aficionados (*les peintres du dimanche*, como dicen los franceses) dando rienda suelta a su pasión en su tiempo de ocio. Para estos, sí que la pintura vive y vive bien, prestándose cada vez de una manera distinta a su necesidad de plasmar el mundo de sus emociones. Nada más irónico que este enmascaramiento de la realidad pictórica, teniendo en cuenta que el arte de pintar consiste exclusivamente en enmascarar la realidad con colores sobre una superficie plana.
5 CRUZ, Juan: "Sueño de un dios sin tiempo", *El País*, 10 de agosto, 2003, p. 8.
6 WAHL, François, *Introduction au discours du tableau*, L'ordre philosophique. París (Les Editions du Seuil), 1996, pp. 155 y 161.

7 CERNUDA, Luis: *La realidad y el deseo*. México (Tezontle), 1965, p. 166.
8 *Sevilla en abierto: La actualidad de lo bello,* Sevilla (Sala de Exposiciones Santa Inés, 28 marzo-30 abril, 2003), p.10. Comisaria, Belén Chueca Izquierdo. Catálogo de exposición.
9 LAUXEROIS, Jean: "Encore une couche", *Artpress*, n. 16, (1995), p. 13.
10 BAQUÉ Dominique: "Intempestivité de la peinture", *Artpress*, n. 16, (1995), p. 70.
11 op. cit., BAQUÉ: p. 69. Pero gracias a la superación posmodernista de tales complejos, ya Javier Martín se atrevía a confesar su pasión por la pintura en un texto inédito fechado el 27 de junio de 2001: *Me gusta pintar y no creo que nadie puede achacarlo como pecado o síntoma de aburguesamiento, es pura necesidad. Tampoco el hecho de reconocerse como artista puede ser tomado simplemente como una sumisión a la idea del mundo autónomo del arte, visión romántica, o el mercado.*
12 *Ming Yi Chou. Baladas Sevillanas*, Sevilla (Sala Fundación Aparejadores, enero, 2002). Catálogo de exposición.
13 VALENTE, José Ángel: *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona (Círculo de lectores), 2002, p. 57.

Michel Hubert Lépicouché

Nace en Saint Léger, Yvelines (Francia, 1944). Vive y trabaja en España (Extremadura) desde 1975. Escritor, poeta, comisario y crítico de arte, miembro de la Sección Francesa de la Asociación Internacional de Arte (A.I.C.A.). Becado del Centro Nacional de las Letras de París (C.N.L.) en 1984, para la creación poética. Corresponsal en España de la revista de arte *Pictura* publicada por el Centro de Promoción Cultural de la Universidad de Toulouse Le Mirail hasta 1987. Actualmente colabora con la revista *Sublime*, Madrid.

Ha publicado 18 libros de poesía, de artista o ilustrados con reproducción de obras originales de Bertrand Meyer Himhoff, Wolf Vostell, Jaume Plensa, Juan Barjola,Jean Luc Herman, Jean Paul Huftier, Francisco Gutiérrez, Robert Pillard-Valère, Juan Luis Baroja Collet, Luis Ledo, Luis Costillo, Pepe Cerdá. **PUBLICACIONES EN REVISTAS POÉTICAS:** *La Tour de Feu* (Jarnac), *Le Pont de l´Epée* (Goudargues), *Pictura Edelweiss* (Universidad de Toulouse), *Phréatique* (París), *La Barbacane* (Bonaguil), *Espacio/Espaço Escrito* (Badajoz), *La Badila* (Villafranca). **PUBLICACIONES EN REVISTAS DE ARTE:** *Pictura Magazine* (Albi), *Artefactum* (Anveres), + - o (Bruselas), *Diagonals* (París), *New Art Internacional* (París), *Art-Thèmes* (Niza), *Le Magazine Voir* (Ginebra), *Ap Arte* (Plasencia), *Muséart* (París), *Tascó* (Tarragona), *La fotografía* (Barcelona), *Horizons Maghrébins* (Universidad de Toulouse), *Cimal* (Valencia), *Revista de galerías de arte* (Lisboa), *Revista de arte de Navarra* (Pamplona), *Qazris* (Cáceres), *Sublime* (Madrid).

LAS IMÁGENES PINTADAS EN LOS OCHENTA

Paco Lara-Barranco

En los setenta se llegó a las más altas cotas de racionalización e intelectualización habidas en el arte. La diversidad de propuestas artísticas, amparadas bajo el signo de la idea[1], fueron la causa. Y por esa razón, no fue extraño que Barbara Rose comentara en *A critical Interpretation* (1979):

> Hace diez años se planteaba muy seriamente la pregunta "¿ha muerto la pintura?", cuando un artista tras otro iba desertando del mundo ilusorio del lienzo para pasarse al mundo "real" de los objetos tridimensionales, las representaciones en un tiempo y un espacio reales, o a la reproducción de segunda mano de la realidad en unas imágenes reproducidas mecánicamente en vídeo, películas y fotografía[2].

Estas actitudes podrían verse fundadas porque los artistas consideraron definitivamente cerradas las posibilidades de la Modernidad (de la pintura y la escultura) para ofrecer alguna innovación; o tal vez, como sigue argumentando Rose, porque "en el contexto de los psicodélicos años sesenta y de los años setenta con la postguerra de Vietnam, parecía como si la pintura hubiera quedado encogida y disminuida si se la comparaba con lo que estaba sucediendo fuera del estudio". Sin embargo, poco después de mediados de la década se producen las primeras vueltas a la pintura en oposición a la racionalidad conceptualista. Así pudo contemplarse en Documenta 6 (1977), donde se vieron representadas las voces de los géneros tradicionales, casi abandonadas en la primera mitad de la década, en "pro" de los comportamientos artísticos que anteponían al valor de la idea, el proceso de realización. Marchán Fiz, repasa los despuntes de los representantes más activos en materia pictórica, diciendo:

> [...] en América la vitalidad gestual y figurativa de W. de Kooning, el abandono del hiperrealismo de M. Morley o la ruptura de F. Stella respecto a su abstracción anterior. En Europa, aparte del reconocimiento de F. Bacon, se da a conocer la pintura expresionista de un M. Lüpertz, G. Baselitz, o A.R. Penck. [...] Si los "nuevos comportamientos" escoran hacia la "performance y el video art", los "conceptuales" más radicales tienen su prolongación en episodios efímeros como el "arte sociológico" en Francia o el "arte narrativo" en EE. UU[3].

Los artistas cambian de postura y la enfocan hacia la desmitificación del proceso creativo a nivel mental (la idea) y del valor permanente de la obra (que había sido entendida como objeto bello y único, dentro de la sociedad de masas dominada por el consumismo). Y de esta manera, a finales de los setenta, el rechazo a la racionalidad apuntó hacia la recuperación de uno de los géneros tradicionales en el arte: la Pintura. Dos exposiciones marcan la entrada triunfal del retorno de la Pintura en los ochenta y anuncian su protagonismo durante la década. La primera en los Estados Unidos, *American Painting: The Eigthies. A Critical Interpretation* (1979) y la segunda en Europa, *Europa 79* (1979).

American Painting: The eigthies. A critical Interpretation, incluía a cuarenta y un artistas: treinta y cinco americanos, un francés, dos ingleses, un israelí, un suizo y un panameño[4]. Se ha extraído del catálogo de la exposición lo que Barbara Rose comentara, de forma significativa, de los artistas representados:

> Todos ellos se hallan igualmente dedicados a un arte claramente humanista que se define a sí mismo como algo que se opone a todo lo que sea a priori mecánico: una máquina no puede hacerlo, un ordenador no puede reproducirlo y otro artista no puede ejecutarlo. Como tampoco se parece la pintura a la obra impresa, ni a las artes gráficas, ni a la publicidad, ni a los grandes carteles, etc. [...] todas estas pinturas son, sin lugar a dudas, la obra de unos seres humanos adultos y racionales, y no la obra de un mono, un niño o un lunático. Justo es decir también que, aunque exista una cantidad nada despreciable de pintura que se mantiene en la línea de la parodia del Pop Art con sus imágenes reproducidas –y algunas de ellas muy bien realizadas, por cierto–, existe un cierto nivel de cinismo, sarcasmo y mofa en tales obras, que las coloca fuera del dominio del arte superior, para ajustarlas mucho más adecuadamente dentro del contexto de la caricatura y la sátira social[5].

Rose, habla de la vuelta hacia un arte más humano, alejado de lo tecnológico, donde prima la necesidad por la recuperación de la subjetividad. En el resultado prevalecen las cualidades visuales, sensuales y táctiles que la propia pintura (la materia en sí) otorga a la imagen plástica. Una imagen envuelta por un "aura" particular, gracias al rechazo, por parte del artista, de ejecutar el trabajo mediante reproducción mecánica. La mano del artista se hace, entonces, insustituible. La aureola a la pintura le viene por ese carácter único que, como objeto, proyecta. No se puede repetir ningún cuadro, realizado con una ferviente actividad por parte del agente productor. Los medios utilizados ponen de relieve la maestría, o torpeza intencionada (que no olvidemos constituye otra forma de maestría), para generar imágenes más o menos visionarias, impactantes, neutras, líricas, épicas, sociales o políticas, pero sin duda, todas individuales, que nunca se confunden con la realidad misma ni con las proyectadas por otros artistas. Con la llegada del Expresionismo Abstracto en los cincuenta, el pintor experimentó con distintos estilos y se liberó de las relaciones tradicionales en el espacio pictórico, tales como el fondo-figura, el mo-

delado, la perspectiva con referencias a una realidad conocida, la disminución de escala de los elementos que pertenecen a un segundo término, etc. La irrupción de la pintura a finales de los setenta concede precisamente un protagonismo relevante al reconocimiento del "yo", de cara a manipular y transformar las imágenes a gustos del autor. Se reclama la necesidad, sin barreras, de un arte pictórico donde la señal de calidad es sinónimo de individualidad. En conclusión, tras dos décadas de rechazo de lo sensitivo en aras de la pretendida realidad, proyectada por un arte objetivo, el viraje hacia "la rehabilitación actual de las implicaciones metafóricas y metafísicas de las imágenes constituye una ratificación de una idea Surrealista básica" (Rose, p. 10), aquella que consideraría a la Pintura como un arte visionario, no material, inconsciente y ante todo subjetivo.

Europa 79 (organizada en Stuttgart por Hans Jürgen) tuvo, a decir por la justificación que de la misma se hizo, similares intenciones dado que aglutinó las nuevas tendencias en el campo pictórico, insistiendo en la defensa del gesto y del individuo:

> [...] documentaba el fortalecimiento de la confianza en sí mismo del arte europeo, y la decisión expresa de los artistas de desafiar con sus obras la estética todopoderosa del ángulo recto y la abstracción pura. Aquellas obras restituyeron sus derechos a la fantasía, al mundo individual de los sentimientos, al inconsciente, a lo secreto, y, no en último lugar, al poder de seducción de los sentidos[6].

Dos años después, *A New Spirit in Painting* (1981) fue presentada por Christos M. Joachimides, donde estuvieron representados: ocho ingleses, nueve americanos, cinco italianos, un danés, ningún francés joven (aunque sí Balthus y Jean Hélion), el español Picasso y el resto (doce) alemanes del oeste[7]. Con la propuesta se estaba introduciendo "una nueva relación entre la imagen y la realidad a través de una obra de fuerza intensiva y poética, y de fuerte imaginación" –según Joachimides. El protagonismo de la nueva pintura alemana (Baselitz, Fetting, Graubner, Hacker, Hödicke, Kiefer, Koberling, Lüpertz, Penck, Polke, Richter), de los calificados como *Nuevos Salvajes*[8], formó la base y la frontera táctica de la ocasión. A primera vista, lo más característico de estas obras fue el "énfasis desplegado por las grandes dimensiones físicas" [9], un rasgo de la pintura de los 80, heredado muy posiblemente de los conocidos cuadros-murales de los expresionistas abstractos americanos. La pintura adquiere un protagonismo casi de arquitectura, donde el espectador se empequeñece por la tremenda expansión ambiental de la imagen proyectada. No podemos pensar que el recurso del tamaño, sea sólo una forma de llamar la atención y de coger mucho más espacio en la pared. Sí es cierto, que las preocupaciones por los detalles en los grandes formatos parecen quedar excluidas. El tamaño de la obra, ya sea monumental o todo lo contrario, obedece a razones exclusivas de necesidad de expresión. A este aspecto, habría que sumar como rasgos significativos de las obras los siguientes:

- El carácter vitalista en la pintura alemana (Baselitz, Lüpertz) y centroeuropea que propicia una liberación de las ataduras tanto del intelecto (del concepto), como de los procesos de realización, promoviendo la ausencia total de prohibiciones y de normas.
- La inmediatez en la construcción de la obra, así como la propia elección del motivo se adoptan como valores al servicio del "yo".
- El "yo" al mismo tiempo, en la pintura violenta, se nutre en gran medida de las intensas vivencias experimentadas en la ciudad. El mundo punk o rock, la vida nocturna sobre todo de la discoteca, la homosexualidad, la prostitución, son claros referentes que abordan entre otros R. Fetting, J. Immendorff, H. Middendorff o Salomé. Y, a todo ello, se suma la presencia de personajes negros, indios, orientales, salvajes de pueblos primitivos, otorgando un papel predominante a lo tosco, o a las relaciones con lo primario –entraría aquí, la grafía arcaica e infantil de A. R. Penck. Aunque señalemos que la frescura en la ejecución estaría por encima de las fuentes. Son, la proyección del color intenso y de un espíritu vehemente, las circunstancias que verdaderamente importan.
- También los animales cobran la atención de los nuevos expresionistas, y pasarán a convertirse en un referente repetido de K. H. Hödickes. No faltan tampoco los retornos al simbolismo, a través de la alegoría y el mito: pegasos, sirenas, prometeos, o minotauros, entre otros.

En el año 1982, fue presentada en Roma la exposición *Vanguardia/Transvanguardia*, de manos del crítico Achille Bonito Oliva. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de María y Mimmo Paladino integraron la muestra. Si Barbara Rose enmarcó la situación de la nueva pintura americana a finales de los setenta con los antecedentes de "los psicodélicos años sesenta y de los años setenta con la postguerra de Vietnam", Bonito Oliva alude a conflictos no sólo bélicos-económicos sino también ideológicos-morales: El arte contemporáneo quedaría como un reflejo de la realidad, determinada por el vertiginoso desarrollo técnico, las intensas transformaciones político-sociales y los inesperados impulsos y desastres económicos.

> La situación histórica en los 70 sufre un cambio a través de algunos acontecimientos que modifican el anterior tejido cultural, basado en el optimismo y la expansión económica. En 1973 la guerra del Yom-Kippur entre Israel y los países árabes provoca una crisis energética que amenaza a las economías occidentales, y la crisis de los modelos ideológicos, que culmina en 1977, desplaza a intelectuales y artistas. Se hunde así la perspectiva de progreso por los distintos sistemas sociales y sus correspondientes culturas, acentuándose un estado de indeterminación política que no permite una orientación segura ni la tranquilidad de que exista una única orientación: de un concepto lineal de la historia se pasa a otro vagamente circular (presocrático y de sello oriental). [...] No todos los artistas han sido capaces de dar una respuesta a esta situación de catástrofe, de hundimiento político, moral, econó-

mico y cultural. Algunos quedan anclados en la óptica del desarrollo lineal, típico de las neovanguardias de la segunda postguerra, que encuentran en la fidelidad a los modelos lingüísticos e ideológicos de las vanguardias históricas la seguridad y protección que necesita su conciencia infeliz. [...] Esta actitud de apertura, lejos de la estricta observancia de la regla experimental de las vanguardias, ha sido llevada a la práctica por los artistas de la transvanguardia[10].

Bonito Oliva insiste en la recuperación del "yo" como factor principal que determine la construcción del cuadro. Esto significa que el artista rehuye de toda homologación. El lenguaje no será uniforme sino que perseguirá la diferencia, o lo que es lo mismo aquello que consistió en recuperar una identidad del "genius loci" (la defensa de la particular cultura del autor). Estaríamos hablando de la rehabilitación de la imaginación individual (a través de la pintura, la escultura y el dibujo), de la subjetividad "que no es épica, sino irónicamente fragmentaria y doméstica" (Bonito Oliva, p. 37), y de todo aquello que estuviera íntimamente relacionado con las vivencias más personales y privadas del artista (a través de la exploración de las raíces más locales). En palabras de Marchán Fiz, las artes "celebran su reencuentro con su necesidad antropológica radical. Pero el nuevo entusiasmo está bañado por un escepticismo lúcido, por una disolución de valores absolutos, que imprime a la situación posmoderna la impronta de un romanticismo congelado o contenido"[11].

Así, citando a algunos artistas, Sandro Chia opera en un abanico de estilos y evidencia el gusto por la pintura propiamente dicha y por las referencias innumerables que, nunca disimula. Francesco Clemente, igualmente, trabaja teniendo presente la deriva progresiva del estilo; envuelve a las imágenes tras elaboradas metáforas y juegos lingüísticos y busca –al igual que Schnabel–, una gama más ancha de referencias en sus obras, a través del uso de los aspectos pseudosurreales y neorrománticos del arte italiano y francés de los años treinta y cuarenta. Enzo Cucchi, considera la práctica pictórica como un instrumento de exploración y no como la necesidad de construir un cuadro con un fin específico. Su interés por lo que está sucediendo, por el proceso, le permiten agregar, conjugar, elementos inicialmente opuestos: figuración y abstracción, lo explícito con lo implícito. El conjunto, tenga o no sentido de continuidad es igualmente válido. Chia y Cucchi emprenden la captura de un neoprimitivismo (al igual que Barceló), alimentando el deseo por una ingenuidad declarada al estilo de Chagall, Picasso, Cézanne, De Chirico o Carrá. En cualquiera de los casos, Bonito Oliva, resume en la "ambigüedad" la esencia de las obras de la *Transvanguardia.* En una entrevista con el pintor Gerardo Delgado, el crítico italiano destacaba lo beneficioso para la creación de la falta de líneas seguras, de una dirección única y estable; de ahí que defendiera un arte sin líderes universales, representado por figuras aisladas, aunque singulares:

> Yo veo el momento actual extremadamente fértil y positivo. Constato cómo el trabajo de los artistas de la Transvanguardia está ligado a la responsabilidad de artistas individuales, a la profundidad y riqueza creativa de algunos y, en ese sentido, afortunadamente, el arte ha vuelto otra vez a las manos de los que lo realizan. Hoy el crítico no puede hacer otra cosa que levantar acta de los resultados a partir de lo que los artistas han realizado[12].

El eclecticismo contemplaría como legítimo al nomadismo, así como, atacaría a la evolución "darwiniana" –lineal, del arte y del artista–, y con ello se produciría un estilo "sin estilo". El eclecticismo estaría en contra de toda globalización, ya que tal circunstancia conlleva a la anulación del individuo y a la implantación de los valores estandarizados, de fácil asimilación. Se constituiría en una metodología eficaz para alcanzar un nuevo tipo de imagen. La posibilidad de mezclar referencias sacadas de distintas épocas de la historia, de diferentes momentos de la historia personal del individuo, e incluso de yuxtaponer procedimientos técnicos diversos, determina una obra abierta, en continua expansión.

Especialmente enriquecedor resulta el artículo de Kevin Power "Releyendo a Bonito Oliva: Unos pensamientos que algunos aparentemente no comparten"[13] donde se analizan los argumentos filosóficos fundamentales bajo los que, el crítico italiano, basa su estrategia en defensa de la Transvanguardia. A nuestro entender, merece especial atención reparar en la relación Arte=Sociedad puesto que resulta indisociable. Este punto es capital por las consecuencias que la lectura de la sociedad produce en el lenguaje del arte. El arte se nutre de lo que acontece en el presente que a su vez es un producto del inminente pasado. Por lo tanto, todo acercamiento coherente y no desenfocado a las producciones artísticas ha de pasar, irremediablemente, por el entendimiento del mundo en el que se están desarrollando los productores de ese arte. Cuando Bonito Oliva señala que "la sociedad contemporánea no propone ningún modelo del universo", y Power añade: "No sólo no tenemos ningún modelo sino que, dado nuestro rechazo del progreso histórico, rechazaríamos cualquiera que pudieran ser propuestos", están describiendo el marco, el estado actual de la situación por la que queda estructurada la sociedad en un contexto de tiempo específico. La "catástrofe semántica del lenguaje en el arte" –a la que alude Bonito Oliva–, no es sino una consecuencia provocada, en gran medida, por ese momento histórico sin modelos por donde parecen deambular los habitantes de la sociedad. De ahí que, la actitud del artista no sea otra sino la de "sospecha hacia la verdad" –según la cita que hace Power de Derrida. La imagen contemporánea, a diferencia de aquella que promulgó la Modernidad (donde aún existía la fe en el futuro) irradiará esa falta de creencia en valores universales proclamando, en cambio, lo que repetidas veces Bonito Oliva calificó como la recuperación de la identidad del "genuis loci". ¿Y cuál es el resultado en el soporte?: una imagen "desorientada" y desuniversalizada. ¿Y no es esto una consecuencia de una de las sentencias más implacables que Power hace del mundo cuando lo describe como "irreparable"? Curiosamente, en un mundo irreparable el arte reproduce la catástrofe a la que está abocado el indi-

viduo y se traduce en una imagen en desequilibrio y discontinuidad y, al mismo tiempo, autónoma porque está liberada de toda norma. Se vuelve nómada y transitoria. El sedentarismo estaría asociado a una imagen lógica, calculada y predecible. Si una imagen se construye buscando la recuperación de la identidad del "genius loci" la resultante directa es la construcción de una obra sin estilo preconcebido, liberada de la angustia por la consecución de unas características que perduren y la hagan reconocible a primera vista. Una obra nada globalizadora, aunque sí observadora de los "pequeños sucesos de la sensibilidad individual". La obra, entonces, se construye en función de la necesidad particular que cada pieza demande, "en función del poder de la imagen" –según Power–, en función del "placer de un arte que no se detiene frente a nada, ni siquiera ante la historia" –según Bonito Oliva. La pintura de la Transvanguardia se ha caracterizado por el empleo del fragmento y el crítico italiano lo justifica refiriéndose al deseo, del autor, de superar el concepto de una perspectiva privilegiada: "El uso de la técnica fragmentaria permite al artista que reúna un pasado cultural perdido, ensartar conceptos en vez de integrarlos en un diseño coherente. La experiencia contemporánea reside habitualmente en la constante inundación de informaciones y se siente cómoda dentro de esas yuxtaposiciones fragmentarias".

Con *Documenta 7*, Kassel (1982) y *Zeitgeits (El espíritu de la época)*, Berlín (1982), se reafirmaron las propuestas de convivencia entre posturas antagónicas y de diferente naturaleza. En la arena artística coexistieron los antiguos minimalistas, accionistas, artistas del *Land art* y conceptualistas o la plana mayor del *Arte povera* con constructivistas marginales, puritanos abstractos o informalistas, junto con los Nuevos Salvajes de la pintura europea. Ante tal pandemonium, ¿cómo unificamos, se preguntaba R. Fuchs en Kassel, todas estas contradicciones y encontramos un hilo conductor para consideraciones posteriores? La respuesta vino por el talante de la Documenta: donde se apostó por el mantenimiento de "un clima de bonanza" entre la diversidad de actitudes artísticas, de manera que se garantizaran los derechos a la Pintura y al mismo tiempo se permitieran los discursos que pusieran la mirada en otros horizontes de trabajo. En conclusión, la escena europea, desde principios de los ochenta, se vio conmovida por la nueva figuración Neoexpresionista y de la Transvanguardia aunque su protagonismo no fuera acaparador al mantenerse en pugna constante con los producctores venidos del otro lado del Atlántico, quienes también promulgaban la disolución de dogmas a la hora de construir el cuadro: Frank Stella, Jan Borofsky, R. Kushner, Malcolm Morley, Susan Rothenberg, David Salle, Julian Schnabel, R. Zakanitch o, más recientemente, R. Bosman, L. Chase, J. Cooling, P. Dean, J. Garet, A. Gornik, M. Miller, E. Staley, R. Waren, junto con los artistas del "graffiti" J. M. Basquiat, Keith Haring, Bear, Daze, Wasp, Crasch, A-one, J. Brown, Rammellzee, TOXIC, Noc, Zephir o Futura 2000.

La imagen nueva, también denominada posmoderna, referida a la investigación y al método de trabajo, es la que apuntaría hacia el "disenso" –según Lyotard–, es decir, el descubrimiento no tendría su fundamento en la "homología y consenso de los ex-

pertos", sino precisamente en "el disenso paradológico de los creadores" (en *La Condición Postmoderna*). José Luis Brea llegó a concluir que la posibilidad de "progreso"[14] en el lenguaje artístico vendría a residir en la capacidad creadora del autor que localice y proponga los "extremos antinómicos" introducidos en una corriente cíclica de pensamiento: las verdades que el artista conquiste serán relativas y siempre propiciarán, en el autor, una crisis continua que garantizaría el derrumbamiento de lo anterior para provocar, seguidamente, el advenimiento de lo nuevo. Cuando Hans Jürgen señaló, en una escueta sentencia referida a la Pintura que se estaba mostrando en *Europa 79*, "aquel que estaba dispuesto a ver, vio", aludía a la necesidad de mantener un espíritu –por parte del espectador–, capaz de recibir no sólo lo que le resultase familiar sino también todo lo nuevo, incluso con las contradicciones por las que pudiera estar argumentado el arte nuevo de cada presente. Nuestra tarea (la de los productores y la de los intérpretes), con el margen de años que ya nos separa del resurgimiento de la Pintura a finales de los 70, ha sido, y seguirá siendo una constante: la redefinición de los límites a los que se ha de enfrentar la construcción de la imagen y sus relaciones con el espacio pictórico[15].

NOTAS

1 Durante la década, y la precedente, se experimentó "un desplazamiento de la subjetividad a la objetividad, como puede apreciarse en el arte 'procesual', arte de comportamiento, 'body art', fenomenológico y, aún más, cinético, es decir, en la 'conceptual performance' y, en general, en el arte conceptual", en MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974. Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*. Madrid (Akal), col. «Arte y Estética», n. 4, 3ª ed., 1988, p. 155.
2 ROSE, Barbara: *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, Barcelona (Salón del Tinell, marzo-junio, 1982). Separata en español, p. 3. Exposición itinerante a las salas de la Fundación Caja de Pensiones de Madrid.
3 op. cit., MARCHÁN FIZ, pp. 318-319.
4 Carl Apfelschnitt, Dennis Ashbaugh, Frances Barth, Anna Bialobroda, Howar Buchwald, Louisa Chase, Elaine Lusting Cohen, Leonardo Contino, William Conlon, Susan Crile, Rachele Epstein, Robert Feero, Hermine Ford, Sam Gilliam, Ron Gorchov, Nancy Graves, Pierre Haubensak, Ricard Hennessy, Stewart Hitch, Bill Jensen, Meredith Johnson, Lois Lane, Veret Lieb, Johanna Mayor, Robert Moskowitz, Elisabeth Murray, Georges Noel, Peter Omlor, Peter Pinhbeck, William Ridenhour, Susan Rothemberg, Mark Shlesinger, Gary Stephan, Susanna Tanger, Joan Thorne, Catherine Warren, Thornton Willis y Edward Youkilis.
5 op. cit., ROSE: p. 7.
6 HONNEF, Klaus: *L'Art contemporain*. Kölh (Benedikt Taschen), 1990, pp. 24-25. De cara al lector: La falta de datos en el catálogo imposibilita señalar más información sobre la referencia bibliográfica de la exposición *Europa 79*.
7 *A New Spirit in Painting*, Londres (Royal Academy of Arts, 15 enero-18 marzo, 1981). Comisario, Christos M. Joachimides. Catálogo de exposición. Textos de Christos M. Joachimides, Nicholas Serota y Norman Rosenthal. La muestra incluyó a los artistas: Auerbach, Bacon, Balthus, Baselitz, Calzonari, Charlton, Chia, Fetting, Freud, Graubner, Guston, Hacker, Hélion, Hockney, Hodgkin, Hödicke, Kiefer,

Kirkeby, Kitaj, Koberling, de Kooning, Kounellis, Lüpertz, Marden, Matta, McLean, Merz, Morley, Paladino, Penck, Picasso, Polke, Richter, Ryman, Schnabel, Stella, Twombly y Warhol.
8 "Acuñado por el director del museo de Aquisgrán, Wolfgang Becker, en una disertación sobre artistas como Robert Kushner y Kim MacConnel, aplicándolo también a Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penck y Anselm Kiefer". op. cit., Honnef, p. 22.
9 FEAVER, William: "A New Spirit- Or Just a Tired Ghost?", *Art News*, n. 80 (mayo, 1981), p. 115.
10 BONITO OLIVA, Achille: *El arte hacia el 2000*. Madrid (Ediciones Akal), col. "Arte y Estética", n. 29, 1992, pp. 32-33.
11 op. cit., MARCHÁN FIZ, p. 317.
12 DELGADO, Gerardo: "Entrevista a Achille Bonito Oliva", *Figura*, n. 3 (otoño, 1984), p. 18.
13 *Figura*, n. 5 (primavera-verano, 1985), pp. 115-118.
14 BREA, José Luis: "Visiones en Madrid, o los trabajos y los días del 'portador de un mensaje arcaico y paradójico', o un 'no' comporta múltiples posibilidades", *Figura*, n. 5, primavera-verano (1985), p. 58.
15 Revisado y ampliado de la tesis doctoral: Francisco J. Lara-Barranco, *La estética de la posmodernidad en la ciudad de Sevilla. En torno a la revista Figura (1983-1986)*. Hemos justificado la inclusión de este texto por el paralelismo que mantiene la nueva Pintura hecha en Sevilla a comienzos del s. XXI con los lenguajes pictóricos emergentes, de la escena internacional, durante la pasada década de los 80.

Paco Lara-Barranco

Nace en Torredonjimeno (Jaén), 1964. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Artista y profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes, de la misma universidad, desde mayo de 2002. 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 (EE. UU.). 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.

Destacan las publicaciones de capítulos de libros en: *La esencia del arte. Dialéctica de lo contemporáneo* y *Origin and Destination. Aliguiero e Boetti, Douglas Huebler*. Ha publicado artículos y obras en *Laboratorio de Arte, Monografías de Arte, El telar de Ulises, Acción Paralela, La ruta del sentido* y *Arte, Proyectos e ideas*.

Ha impartido conferencias en: Facultad de Bellas Artes (Universidad de Granada y de Sevilla), School of Art (Washington University, St. Louis, Missouri, EE. UU.), Fundación Rafael Botí (Córdoba), Fundación El Monte (Sevilla), Fundación Aparejadores (Sevilla), Ateneo de Sevilla y Facultad de Filosofía (Universidad de Sevilla).

Su obra artística ha sido analizada por: Juan-Ramón Barbancho, Juan Bosco Díaz-Urmeneta, José Antonio Chacón, Belén Chueca, Iván de la Torre Amerighi, Robert Duffy, Neal Learner, Manuela Ledesma Pedráz, Manuel Lorente, Fernando Martín Martín, José Ordóñez García, Bernardo Palomo, Carmen Pallarés, Miguel Pérez Reviriego, Paco Pérez Valencia, Ángel Luis Pérez Villén, Rosa Queralt, José Ramón López, Mar Riolobos, Lorna Scott Fox y Miguel Viribay.

Artistas _

Rorro Berjano

Marcos Bontempo

Ming Yi Chou

María José Gallardo

Rubén Guerrero

Cristina Lama

David López Panea

José Vicente Losada

Javier Martín

Francisco MAteos

Ramón David Morales

Ruth Morán

José Miguel Pereñíguez

Matías Sánchez

Rorro Berjano

Outsider II, 2003
Óleo y esmalte sobre tela
150 x 150 cm.

Outsider III, 2003
Óleo y esmalte sobre tela
150 x 150 cm.

Rorro Berjano

_nace en Don Benito (Badajoz), 1978

Busco un lenguaje universal. Intento afrontar la pintura con máxima libertad. Me preocupa no parar de aprender, evolucionar e ir tallando mi huella. Sin límites ni prejuicios de ningún tipo. Entiendo la pintura como un proceso espiritual y mágico. El arte me conduce a mi libertad, me autorealiza, mata mi ansiedad, calma mi violencia, me proporciona bienestar y da sentido a mi paso por la vida. Es una continua búsqueda de distintas sensaciones, de belleza, muy directo y asequible. Mis obras siempre traducen lo que yo soy, cómo vivo y afronto la vida.

Trabajo sin boceto y muchas veces sin idea preconcebida, si tengo una idea, puede ir cambiando en el transcurso del proceso, e incluso sustituirla por otra que aparece espontáneamente. Siempre va quedando huella de por lo que allí pasó. Busco el momento de estar totalmente libre, escuchando lo más interior de mí; entonces empiezo a crear, jugando con lo consciente y con el subconsciente, lo automatista, la improvisación, de forma muy intuitiva, sin miedos, construyendo y destruyendo a mi propio antojo, en comunicación directa con la pintura y el soporte. El diálogo entre estos elementos y yo, conducen al desarrollo de la creación pictórica. Un pequeño formato, puede convertirse en un gran formato mediante ensamblaje. Utilizo en mi proceso, lo conceptual, lo visceral, la frescura de lo directo, formas simples con formas más elaboradas, líneas, geometría, planos rectos, trazos desgarrados libres de figuración, estados de trance, musicalidad, ritmos agitados, armonías, desarmonías, lo equilibrado, lo caótico, la obra se llena de antagonismos. No tengo pudor en la utilización del color. Dibujo, rallo, escribo, pego telas y papeles, tacho, derramo pintura (forman matices y texturas).

Construyo el espacio pictórico, a base de manchas y grandes planos de color, que se disponen en el formato de una forma relativamente anárquica y espontánea ayudado de manos y pies y demás objetos útiles para la aplicación de la materia. Estas manchas forman una especie de trama, que va formando la capa pictórica, encima de éstas, van apareciendo formas figurativas y formas abstractas, según me va sugiriendo el proceso, concepto o conceptos que estoy trabajando. El proceso constructivo-destructivo me permite dar el ritmo adecuado a cada obra. Los tachones y accidentes me dan claves para completar y enriquecer la obra. Toda mi obra se construye o se destruye a base de manchas. Composiciones rítmicas y dinámicas que permiten hacer diferentes lecturas. Composiciones barrocas de apariencia anárquica. La música es un referente continuo en mi obra; Afro, Jazz, todo lo que toque mi alma. Mi obra siempre hace referencia a otras culturas (plástica y musical). Suelo adaptar imágenes y conceptos (sobre todo africanos), figuraciones de deidades, dioses y mitos, que cuentan proverbios e historias, que utilizo metafóricamente para contar algo concreto. Mis referentes pictóricos, por citar algunos nombres: Goya, Picasso, Miró, Barceló; de los italianos: Paladino, Chia, Clemente; del francés: Dubuffet; de los alemanes: Baselitz, Penk; de los americanos: Basquiat y Twombly. No tengo reparo para influirme de los que para mí son maestros.

Currículo

Formación

2003-04 Actualmente cursa 5º curso en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. 1994-98 Estudios de Comunes y Bachillerato Artístico en la Escuela de Arte de Mérida (Badajoz).

Becas y premios

2003 Premio mejor artista extremeño menor de veinticinco años en *Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, Edición XXI*, Fregenal de la Sierra (Badajoz). 1996 Primer Premio de fotografía en *IV certamen de Calamonte Joven*, Badajoz.

Exposiciones individuales

2003 *Sevilla Arte Actual*, Galerías Full Art y Fernando Serrano, Sevilla. *Sobre papel*, La Matriz, Sevilla. *Nuevos dioses, nuevos retablos*, Galería Fernando Serrano, Huelva. 2002 *Pinturas*, La Rivolta, Mérida (Badajoz). *Pintura Pintura*, Galería Full Art, Sevilla. *Obra sobre papel*, Jarisa, Sevilla. 1997 *Obra Reciente*, Alcántara

(Mérida). *Obras Rorro Berjano*, Sala de Exposiciones del Rectorado de la Universidad AúneX, Badajoz. 1998 *Fotografía y Pintura Festival Contemporánea*, Consejería de Educación, Alburquerque (Badajoz). 1996 *Exposición individual de Fotografía*, La Galería, Mérida (Badajoz).

EXPOSICIONES COLECTIVAS (* = catálogo)
2004 * *ARCO '04*, Galería Fernando Serrano, Madrid. 2003 *Colectiva "Pequeño formato"*, Galería Full Art, Sevilla. * *Premio Grúas Lozano*, Sala Imagen, Sevilla. *Colectiva*, Galería La Caja China, Sevilla. * *Arte Sevilla*, Galería Full Art, Sevilla. *Colectiva de Artistas Andaluces*, Sala Guadalquivir, Sevilla. *Seis Pintores*, Galería del Taller del Pasaje, Sevilla. *Foro Sur*, Galería Fernando Serrano, Cáceres. *The Blind Man. III Muestra de Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. * *Generación XXI. Exposición de Artistas Extremeños*, Sala Capitol Centro Cultural Caja Duero, Cáceres. Itinerante a Don Benito, Plasencia y Almendralejo (Badajoz) y Salamanca. * *Prometeo*, Asamblea de Mérida (Badajoz). *Contemporary Art Marbella '03*, Galería Full art, Marbella (Málaga). 2002 *La Mirada de los otros*, Pabellón de Uruguay, Sevilla. *Colectiva Alumnos de Bellas Artes*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. *Artemanía*, Festival de Teatro Clásico, Mérida (Badajoz). *Exposición colectiva*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. 2001 *Exposición colectiva de pintura, fotografía y grabado*, Galería Espacio Arte, Sevilla. *The Blind Man. I Muestra de Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. *Exposición colectiva*, Café Lisboa, Sevilla. *Action painting*, en colaboración con Marcos Bontempo en el recital de poesía de Pablo Bouzada "El Niño Carajaula", Sala La Imperdible, Sevilla. 1999 *Exposición colectiva de la Asociación Contempla*, Aula Magna de la Facultad de Geografía e Historia, Sevilla. 1997 *Exposición colectiva*, La Galería, Mérida (Badajoz). 1996 *Colectiva de pintura*, La Galería, Mérida (Badajoz). *Colectiva de pintura*, Sala Caracol, Montijo (Badajoz).

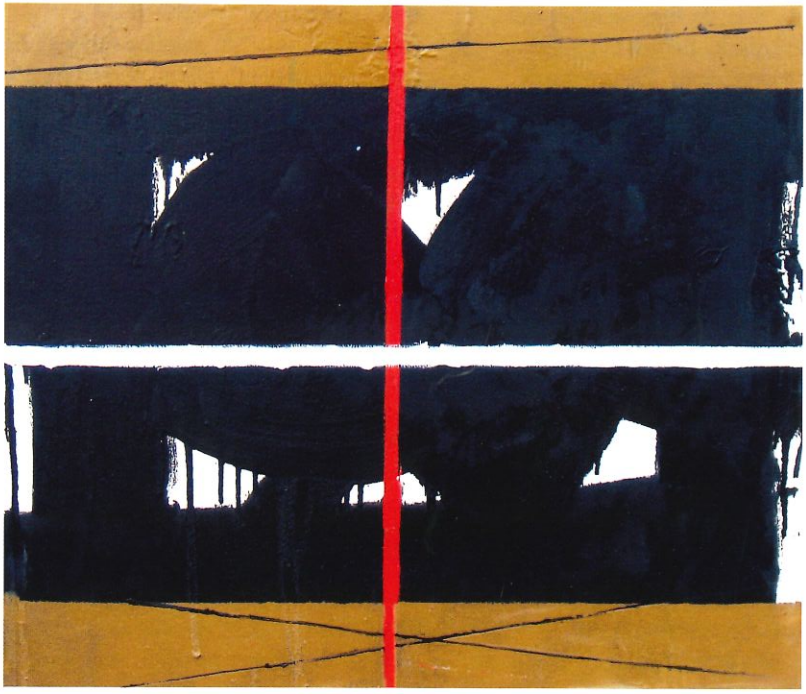
BIBLIOGRAFÍA

BEAUCHI, A.: "26 galerías son españolas, 3 portuguesas y una neuyorkina", *Diario de Sevilla*, 23 de octubre, 2003, p. 52.
DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.
FAJARDO, Laura: "Busco el instinto abandonando el alma para meterla en mis cuadros", *ABC*, noviembre, 2002. p. 54.
DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco: "Escaso contenido artístico", *Diario de Sevilla*, 17 de enero, 2003.
——: "Una feria con posibilidades de futuro", *Diario de Sevilla*, 24 de octubre, 2003. p. 46.
GAVIRO, Ana L.: "El mundo del arte en los ojos de un emeritense", *Hoy Mérida*, 23 de agosto, 1996.
——: "Rodrigo Berjano enseña Mérida a través de una exposición de óleos", *Hoy Mérida*, febrero, 1996.
GÓMEZ FORVES, Vicente: "Pintura como desahogo", *Hoy Mérida*, 2 de diciembre, 2001.
J. A.: "Hoy se abre Sevilla Arte Actual con participación de Galerías españolas, portuguesas y EE. UU", *ABC*, 23 de octubre, 2003, p. 53.
J. A.: "Sevilla Arte Actual intenta fomentar el coleccionismo privado en Andalucía", *ABC*, 18 de octubre, 2003, p. 59.
MARÍN CEJUDO, A.: "Obras de Berjano y Lara-Barranco en la Galería F. Serrano", *El Mundo*, 25 de mayo, 2003, p. 8.
NEVADO, F.: "Entre el concepto y la acción", *El Público*, 25 de mayo, 2003, p. 37.
ROMERO PORTILLO, José: "Rorro Berjano", *ABC Urbana 7*, 30 de enero, 2003, pp. 1 y 29.

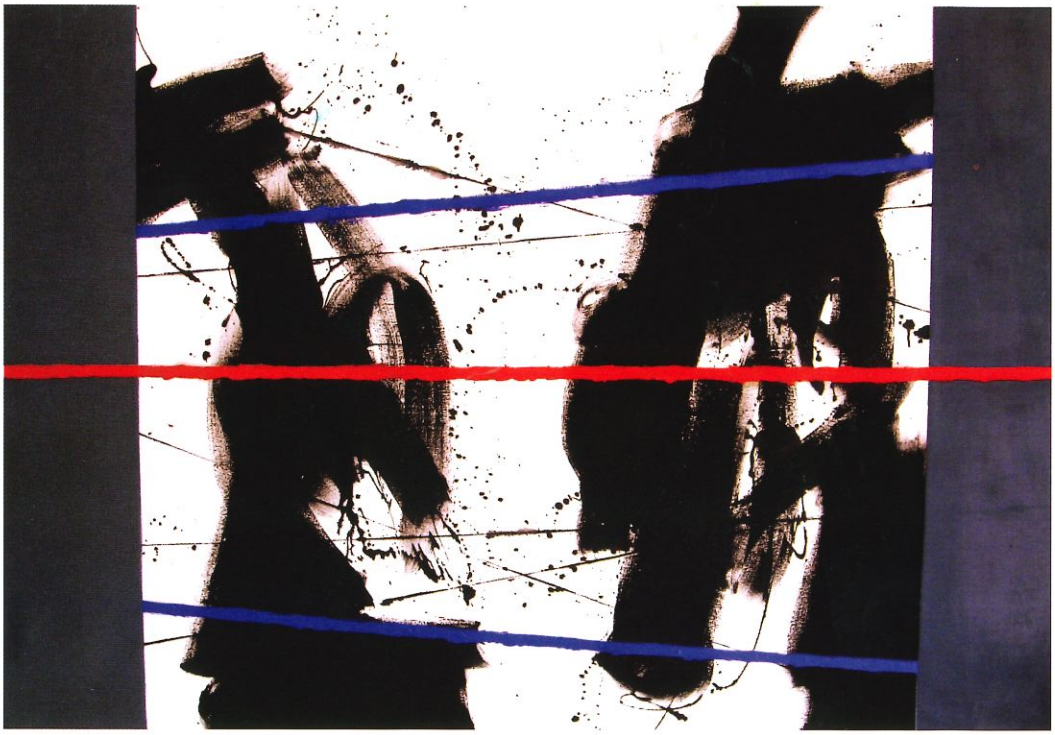
OBRA EN COLECCIONES
Ayuntamiento de Calamonte (Badajoz).
Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra (Badajoz).

J. Berjano: foto de niño / Aitor Lara: foto reciente

Marcos Bontempo



Serie Indonesia I, 2004
Óleo sobre tela
75 x 82 cm.



Serie Indonesia IV, 2004
Óleo sobre tela
125 x 185 cm.

Marcos Bontempo

_nace en Córdoba (Argentina), 1969

Fui un niño de circunstancias,
Soy un hombre de circunstancias.
Cargo y siento mis pensamientos
de circunstancias, claro, no puedo y
quiero ahora, no estoy seguro,
circunstancias que se acomodan
no quiero cambiarlas ni tampoco
son todas las cosas redondas las que
solo ruedan, a veces una piedra
puede carecer de sentido
depende del tabaco que tenga
ahora soy un pintor abstracto.

Entiendo la pintura como una forma de vivir, como un diálogo conmigo mismo en el que quedo absorto y confundido. Son momentos de rabia y múltiples decisiones con el pincel, tratando de dar forma a sentimientos interiores y vivencias que según mi estado de ánimo ejecuto buscando una imagen que, con su carácter y temperamento, me haga detener. De no ser así... seguiría buscando.

Se produce ante mí como catarsis y me veo en arrebatos totalmente inconscientes dejándome guiar por mi intuición.

La pintura se muestra ante mí como una trama compleja, rica en matices, a veces sobria, normalmente sin adornos, esencial dejando ver con el pulso los incisos y rasguños de la intención con la que muestro mi dolor. Es este dolor el que para mí me ayuda a conocerme y a permanecer en silencio en mi vida.

Currículo

FORMACIÓN

1996-01 Licenciado en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. **Talleres:** 2000 Taller *Signos del Mediodía*, impartido por Juan F. Lacomba, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla.

PREMIOS

2002 Primer premio en *XXIV Muestra Colectiva Pintores Rondeños*, Ronda (Málaga). 2000 Accésit en *II Certamen de Pintura Grúas Lozano*, Sevilla. 1999 Mención de Honor en *Concurso de Artes Plásticas*, Universidad de Huelva.

ACCIONES Y PERFORMANCES

2001 Acción Poética Pictórica con el Poeta MC El Niño Carajaula en Sala La Imperdible y Sala del Cachorro, Escuela Superior de Arquitectura, Sevilla. Concierto Performances Poético Pictórico con el poeta MC El Niño Carajaula, CAAC, Sevilla.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (* = catálogo)

2002 * *Treinta y 3 dibujos*, Sala de Exposiciones Casa Municipal de la Cultura, Ronda (Málaga). *Retuerzos*, Sala de exposiciones de la Delegación de Palencia del Colegio Oficial de Arquitectos de León, Palencia. 2001 *Los Caminos del Color*, Factoría del Barco, Sevilla. *Pinturas*, Sala de Exposiciones de la Fundación Socio-Cultural Unicaja, Ronda (Málaga). 1999 *Exposición de Pintura al Óleo*, Sala de Exposiciones Casa Municipal de la Cultura, Ronda (Málaga). 1998 *Mujeres tristes*, Galería Bar Enfrente Arte, Ronda (Málaga). 1997 *Pinturas a la cera*, Bar Galería 7 de Copas, Ronda (Málaga).

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2003 *Contemporary Art Marbella '03*, Galería Full Art, Marbella (Málaga). *Fin & Principio de Temporada*, Galería Full Art, Sevilla. *The Blind Man. III Muestra de Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. 2002 *IV Certamen de Pintura Grúas Lozano*, Sala Imagen, Sevilla. *IX Certamen de Pin-*

tura Caja Rural del Sur, Sala de Exposiciones de Caja Rural del Sur, Sevilla. *La mirada de los otros*, Pabellón de Uruguay, Sevilla. *XXIV Muestra de pintores rondeños*, Casa de la Cultura, Ronda (Málaga). 2001 *Colectiva*, Centro Cívico La Sirena, Sevilla. *Colectiva*, Galería Espacio Arte, Sevilla. *The Blind Man. I Muestra de Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. * *Mirando Estepa*, Museo Padre Martín Rocío, Estepa (Sevilla). 2000 * *Mirando a Osuna*, Casa de la Cultura, Osuna (Sevilla). * *Seis Pintores rondeños en vanguardia*, Sala de Exposiciones Fundación Unicaja, Ronda (Málaga). * *Signos de Mediodía. III Taller de creación plástica homenaje a Rafael Laffón*, Fundación Aparejadores, Sevilla. *XXII Muestra de pintores rondeños*, Casa de la Cultura, Ronda (Málaga). *Dibujos*, Bar Galería Tac-Tac, Sevilla. 1999 *XXI Muestra de pintores rondeños*, Casa de la Cultura, Ronda (Málaga). 1998 *Muestra de Arte Contemporáneo*, Hotel Husa Reina Victoria, Ronda (Málaga). *XX Muestra pintores rondeños*, Casa de la Cultura, Ronda (Málaga). *Concurso de Artes Plásticas*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Ingenieros, Sevilla.

Bibliografía

BONTEMPO RIGA, Marcos: "El joven artista rondeño Marcos Bontempo expone su obra", *Ronda Semanal*, agosto, 1999, p. 34.

——: "Marcos Bontempo expone su vida en treinta y tres dibujos", *Ronda Semanal*, julio, 2003, p. 24.

——: "En Ronda me he encontrado conmigo mismo", *Ronda Semanal*, 28 de septiembre, 2002.

——: "Marcos Bontempo premiado por la Colectiva de Pintores", *Ronda Semanal*, agosto-septiembre, 2002, p. 27.

——: "El pintor Marcos Bontempo presenta su obra en el Colegio de Arquitectos", *El Norte de Castilla*, junio, 2002, p. 69.

——: "Informalismo Cromático de Marcos Bontempo en el Colegio de Arquitectos", *Diario Palentino*, junio, 2002, p.16.

BONTEMPO RIGA, Marcos y MC El Niño Carajaula: "Nuevas formas de entender el Arte toman la Cartuja", *El Correo*, mayo, 2001, p. 43.

——: "Performance", *ABC Urbana 7*, mayo, 2001, p. 17.

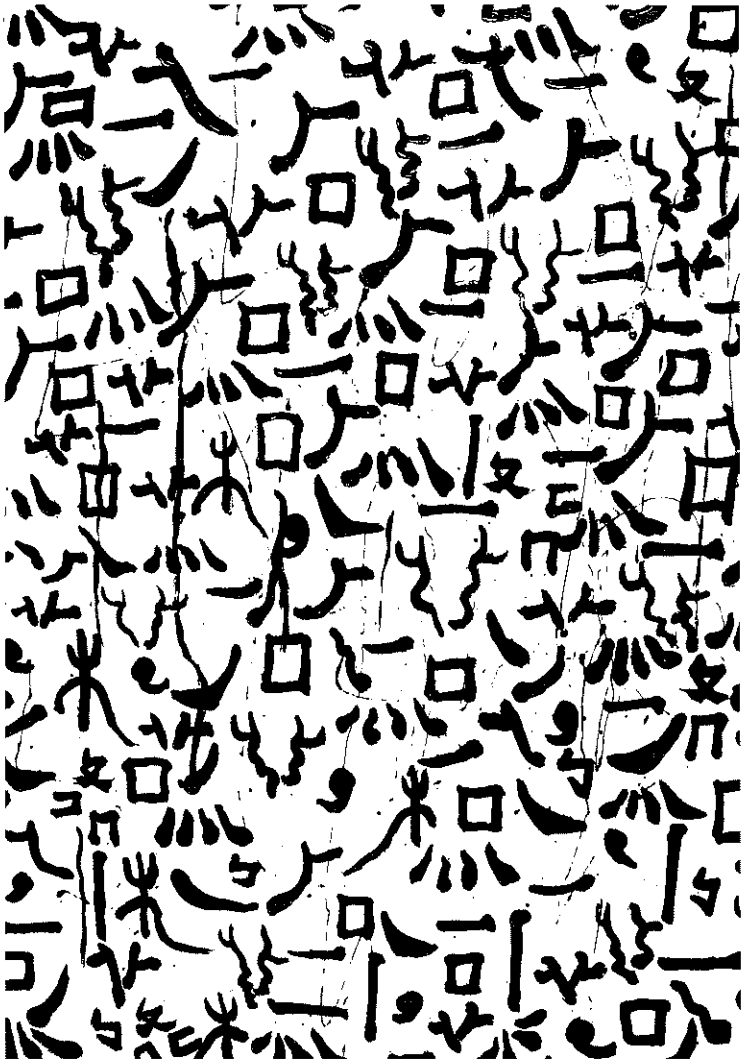
——: "Poesía en la Zona Emergente del CAAC", *Diario de Sevilla*, 17 de mayo, 2001.

——: "Performance poético-pictórica en el CAAC de manos de El Niño carajaula", *El Mundo*, 17 de mayo, 2001.

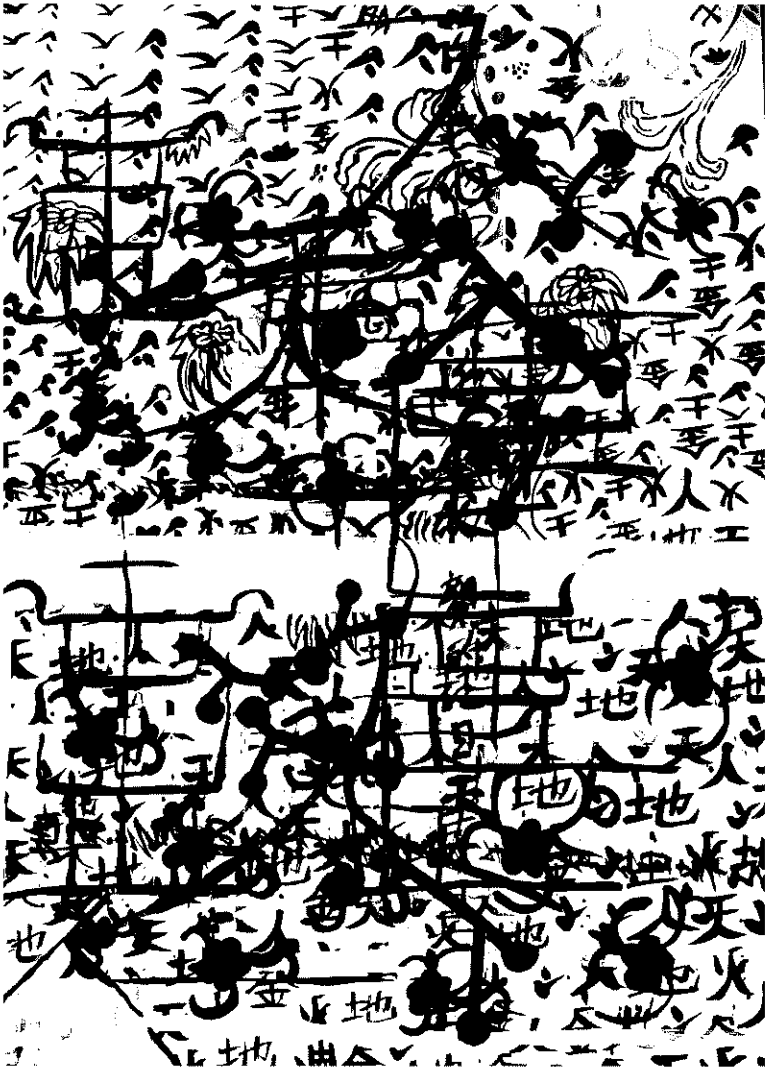
BONTEMPO RIGA, Marcos, MC El Niño Carajaula, BERJANO, Rodrigo: "The Blind man", *ABC Urbana 7*, abril, 2001, p. 24.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.

Ming Yi Chou



Campo de dioses, 2004
Acrílico y óleo sobre papel
100 x 80 cm.



Cielo, aire, agua y humano, 2004
Acrílico y óleo sobre papel
100 x 85 cm.

Ming Yi Chou

_nace en Taichung (Taiwan), 1969

¿Cómo describes el proceso de trabajo que realizas?
Observo el mundo y la naturaleza a mi alrededor, y plasmo las sensaciones que me producen en mis dibujos, en un primer paso, y luego las llevo a la pintura.

¿Cuál es tu forma de entender la pintura?
La pintura es como el diario de un artista, en ella nacen las ideas y la vida, es la presentación de los sentimientos. La pintura es muy popular, está al alcance de todos pero no todo el mundo puede ser artista. Ser artista involucra ver más allá de las cosas y saber representarlas.

¿Cómo construyes el espacio pictórico?
Utilizo mucho la teoría de la pintura china: vacío, chi; las líneas y objetos entremezclados para construir un espacio profundo.

¿Cuáles son tus principales referentes?
Mi pintura de basa en la filosofía del Taoismo (pensamiento), caligrafía china (la línea) y la vegetación (idea). Con la fusión de todos estos elementos creo un misterio lleno de símbolos e imágenes, al igual que en la cultura china: todas las cosas a su sitio y su símbolo. A través de la pintura me evado de la realidad a un mundo onírico, lleno de símbolos, líneas e imágenes.

"¿Cómo es la vida?
¿Cómo es el sueño?
La vida llena de suerte.
El sueño llena de felicidad
como el pasado y futuro sin presente..."

Currículo

FORMACIÓN
2000-04 Estudios de Tercer Ciclo, Facultad de Bellas Artes, Sevilla. 1996-00 Licenciado en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.
Cursos y talleres: 2003 Taller *Paisaje y Modernidad III*, impartido por Juan Lacomba, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. 2002 Taller *Paisaje y Modernidad II*, impartido por Juan Lacomba, CAAC, Sevilla. Taller *Impresió digital i aplicacions al gravat original*, Fundación Fundación Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca. 2001 Curso *La imagen calculada. Impresión digital y aplicaciones al grabado tradicional*, impartido por Montse Carreño y Eloy Puig, Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca. Taller *Paisaje y Modernidad I*, impartido por Juan Lacomba, Fundación Aparejadores, Sevilla. 1999 Taller *Grabado y estampación*, impartido por Ricardo Castillo, CAAC, Sevilla.

BECAS Y PREMIOS
2002 Primer Premio en *Certamen de Arte Gráfico Para Jóvenes Creadores*, Calcografía Nacional Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Beca National Culture and Arts Foundation, Taiwan. 2001 Primer Premio en *I Muestra de Artes Plásticas*, Excmo. Ayuntamiento Villa de Pilas (Sevilla).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (* = catálogo. Selección desde 2001)
2003 Galería del Taller del Paisaje, Sevilla. * Galería Belén, Jerez de la Frontera (Cádiz). 2002 * Fundación Aparejadores, Sevilla. Galería Vírgenes, Sevilla. 2001 Sala el Postigo, Sevilla. * *Premio de Pintura Aldeasa*, Sala Aldeasa, Madrid. Casa de las Columnas, Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección desde 2001)
2004 *Mirabilia*, Galería Birimbao, Sevilla. * *The 11th intrnational Bienal. Print and Drawing Exhibition 2003*, R.O.C., Museum of Art, Taichung (Taiwan). 2003 * *The 1st. Internacional Ex-libris Competition Exhibition*, The Ankara State Museum of Fine Arts, Ulus-Ankara (Turquía). * *4th International Ex-libris Exhibition*, The Croatian Cultural Centre, Susak (Croacia). * *Certamen de Arte Gráfico*, Calcografía Nacional Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. * *X Edición del Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico*, Centro Municipal de Arte y Exposiciones, Avilés. Itinerante Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz; Fundación Antonio Pérez, Cuenca; Fundación Rodríguez Acosta, Granada. *Arte Sevilla*, Galería Full

Página anterior, foto familiar: Ming Yi Chou a la derecha

Art, Sevilla. *Pequeño Formato*, Galería Full Art, Sevilla. 2002 * *VIII Exposición de Minigrabado*, Taipei (Taiwan). * *II Certamen Nacional de Pintura El Pincel Verde*, Ayuntamiento de Leganés (Madrid). *Colectiva de Dibujos*, Galería Margarita Albarrán, Sevilla. *Ensemble avec l'enfant*, L' Hôtel Movemik, Tanger (Marruecos). * *XXIII Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera*, Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla). * Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores, Calcografía Nacional Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 2001 *International Graduate Student Invitational Print Exhibition*, Nueva York (Estados Unidos). * *21 Mini Print Internacional*, Cadaqués (Girona), Barcelona. Itinerante por Inglaterra y Francia. * *Becas Talens*, Espacio de Arte ACEAS, Hospitalet (Barcelona). Itinerante Galería Victoria Hidalgo, Madrid. * *Paisaje y Modernidad I*, Fundación Aparejadores, Sevilla. *V Annual Bridge Festival*, Dumbo Arts Center, Nueva York. *XVIII Certamen De Pintura Concello De Cambre*, Sala de Exposiciones Biblioteca Municipal, Cambre (A Coruña). *I Muestra de Artes Plástica*, Excmo. Ayuntamiento de la Villa de Pilas (Sevilla). * *III Certamen de Pintura Grúas Lozano 2001*, Sala Imagen, Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA (seleccionada)

BASALLOTE, Francisco: "Cosmogonía", en *Ming Yi Chou*, Sevilla (Fundación Aparejadores, enero, 2002), p. 3. Catálogo de exposición.

BRAZO MENA, J.M.: "Abierta la exposición del certamen nacional de arte contemporáneo", *ABC Cultural*, 20 de mayo, 2002, p. 38.

COMAS FACUNDO, Ricardo: "Ming Yi Chou", en *Ming Yi Chou*, Sevilla (Fundación Aparejadores, enero, 2002), p. 43. Catálogo de exposición.

CRIADO MORENO, Julio: "Ming Yi Chou: El gran Tour de un Oriental", *Mu* (septiembre, 2002), p.18.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.

——: "Código oriental", *ABC Cultural*, 22 de julio, 2003, p. 31.

ESTEBAN MARTÍN, Rafael: "De la Cultura Taiwanesa a la estadounidense en la sala el postigo", *ABC Cultural*, 8 de marzo, 2001, p. 39.

GONZÁLEZ, Dionisio: "Ming Yi Chou", en *Ming Yi Chou*, Madrid (Sala Aldeasa, 11 diciembre, 2000-16 enero, 2001). Catálogo de exposición.

H. L. Ou, Francisco: "Ming Yi Chou" en *Ming Yi Chou. Baladas Sevillanas*, Sevilla (Fundación Aparejadores, enero, 2002), pp. 5-6. Catálogo de exposición.

ORTEGA, F., "Ming Yi Chou", *Blitz*, n. 3 (junio, 2003), pp.18-19.

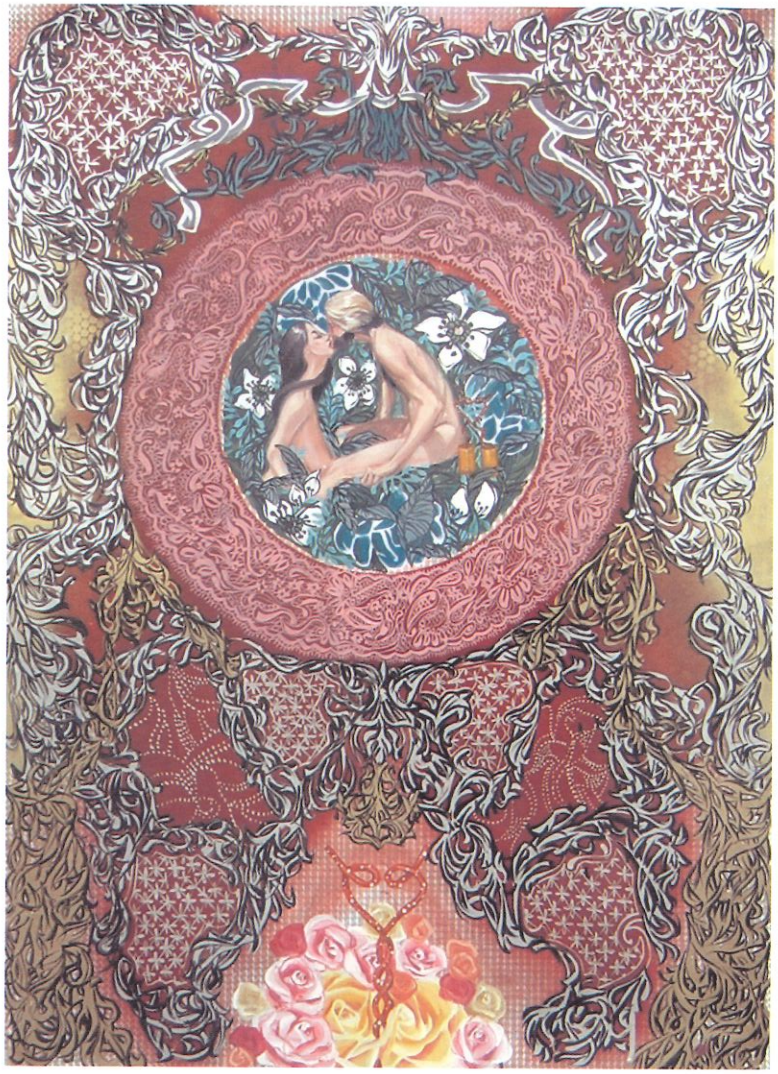
PALOMO, Bernardo: "Ming Yi Chou –los códigos de la inmediata realidad", en *Ming Yi Chou*, Jerez de la Frontera (Galería Belén. Arte y antigüedades, 12 septiembre-3 octubre, 2003), pp. 6-7. Catálogo de exposición.

——: "La frescura de un artista nuevo", *Diario de Jerez*, 12 de septiembre, 2003.

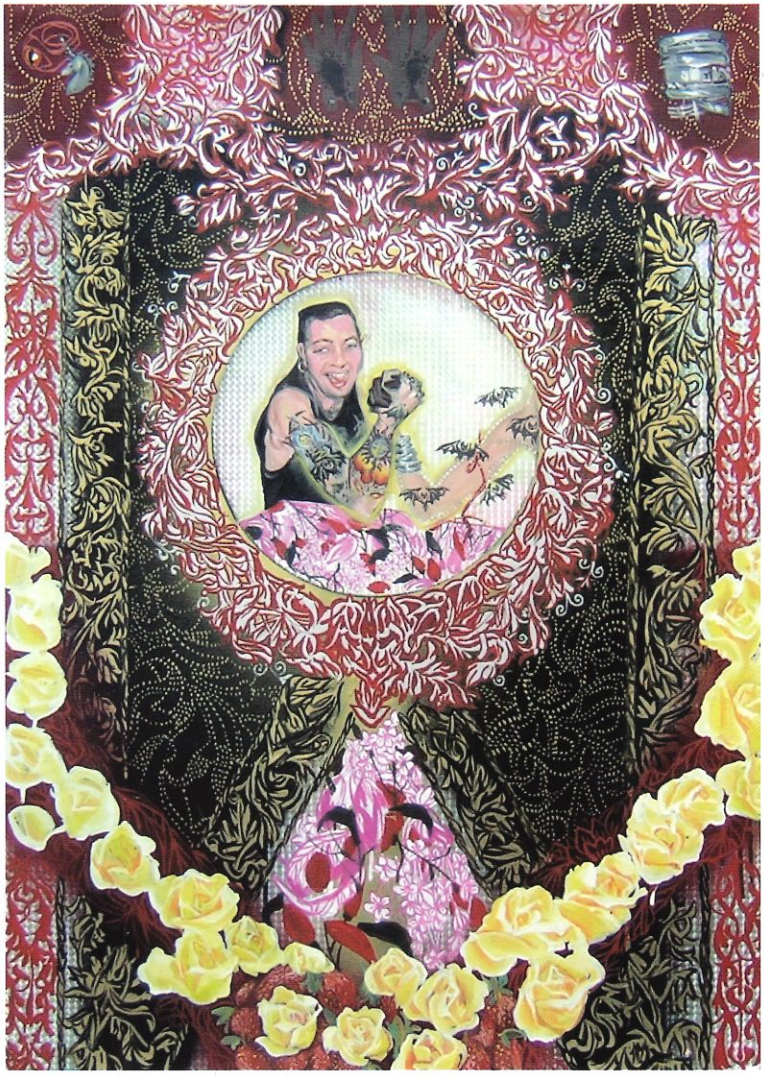
OBRA EN COLECCIONES

Asociación Gremial de Empresas de Artes Gráficas y Manipulación de Papel, Madrid.
Ayuntamiento de Villa de Pilas (Sevilla).
Ayuntamiento de Salamanca.
Ayuntamiento de San José de la Rinconada (Sevilla).
Ayuntamiento de Utrera (Sevilla).
Banco Hispano, Sevilla.
Biblioteca Nacional, Madrid.
Calcografía Nacional, Madrid.
Casa de la Moneda, Madrid.
Colección ACEAS, Barcelona.
Colección Grúas Lozano, Sevilla.
Fundación Aparejadores, Sevilla.
Fundación CEIM, Madrid.
Fundación CIEC, Betanzos (A Coruña).
Fundación Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.
Hacettepe University & Ankara Exlibris Society, Ankara (Turquía).
Museo de Arte Contemporáneo, Taipei (Taiwan).
Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella (Málaga).
Museo del Paisaje, Priego de Córdoba (Córdoba).
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Tienda ALDEASA, Madrid.
University Library of Rijeka (Croacia).

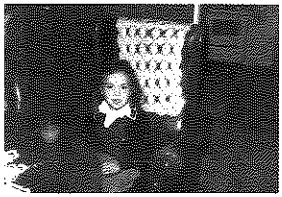
María José Gallardo



Pajitas de San Valentín, 2003
Óleo y esmalte sobre adhesivo reflectante
100 x 70 cm.



Miss Power Gloves (la venganza de los lacios), 2003
Óleo y esmalte sobre adhesivo reflectante
100 x 70 cm.



María José Gallardo

_nace en Villafranca de los Barros (Badajoz), 1978

"Para mí eres la número uno y ni siquiera hay número dos".
Charles Bukowski

"Yo no tengo la culpa de que me gusten tanto las cosas bonitas, las que más me gustan me gustaron desde la primera vez que las vi".
Batusi17

VIVIENDO ENTRE DOS MUNDOS. DE LA TONTERÍA QUE TIENEN LOS ARTISTAS Y PORQUÉ SE RÍEN TANTO.
(Extraído de una conversación ficticia durante una exposición potente de una artista emergente)

Valoramos:

- Riqueza y pluralidad de contenido.
- Características espaciales del continente.
- Lugar de citación previa.
- Lo espléndido o no del *catering*.
- Atuendos casuales varios.
- Estupideces triviales, malentendidos dialécticos... a tener en cuenta las palabras más usadas: fetichización, PVC, nuevo colectivo, contemporaneidad, redes de comunicación, no-artistas, cooperación, apropiación, *new media*, identidad... (para más información consultar manual específico "Cómo dejé de pasar desapercibido en la vanguardia más dinámica").

Ni la densa y oscura nube que había ennegrecido aquella tarde de marzo, dejando chorreante los balcones de mi casa y la ciudad entera, consiguió terminar con el entusiasmo de la reunión, que fue un éxito, a pesar de la lluvia.

Genaro: ¡Es lo más inteligente que ha hecho en su vida!

Alfredo: Son abiertamente sexys, decadentes y teñidos de una incontrolable saturación de información y ocio –su respiración se iba haciendo por momentos más agitada.

Laurita: Sí –desconcertada y fumando ávidamente. Supongo que sí.

Loren: ¡Ah, nena, qué alegría verte! –ponía un calor especial en las palabras. ¿Sabe usted qué me produce verdadera admiración?
Laurita se echó a reír.

Albert: ¿Podrá la élite cosmopolita distinguir "su autenticidad"? Me tiene perplejo y enganchado.

Rocío: Apuesto a que se convertirá en la próxima estrella del circuito bienalístico.
Todos asintieron.

Diandra: Todo esto me parece muy bien –en tono confidencial a Laurita, pero a veces no la aguanto, ayer llegó protestando y se acostó de mal humor... es un sol –no pudo evitar que su voz sonase crispada.

Oscar: Es un caso de fuerza mayor –resolvió.
Risas al unísono.

Currículo

FORMACIÓN

1994-99 Licenciada en Bellas Artes, especialidad de Diseño y Grabado, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. **Cursos y talleres:** 2000 Taller *El veloz, Museo de la calle*, impartido por Federico Guzmán, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. Curso de Diseño Gráfico en Escaneado de Imágenes y Retoque Digital, Junta de Andalucía,

F.O.R.E.M., Sevilla. 2001 Taller *Frontera Sur*, impartido por Rogelio López Cuenca, Palacio de Congresos, Cádiz. Taller *Paisaje y modernidad I*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla.

PREMIOS

2004 Mención de Honor en *V Premio ABC de Pintura*, Madrid. 2000 Accésit en *Concurso de pintura rápida al aire libre*, Badajoz. Accésit en *Creación joven*, Instituto de la Juventud, Sevilla.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2004 *La niña que olía a fresa ácida*, Sala Maravilla, Sevilla. 2002 *Rameras sagradas*, exposición conjunta con Natalia Gómez Fernández, Richard Channin Foundation, Sevilla. 2001 *Sangraba la sangre*, Galería Taberna Ánima, Sevilla. 2000 *Relicario, ¿ídolos de perversidad?*, Café-galería Ambigú, Villafranca de los Barros (Badajoz). *Anónimas, ubicuas*, Café-galería Baños, 60, Sevilla. 1999 *Pochos*, Casa de la Cultura, Villafranca de los Barros (Badajoz).

EXPOSICIONES COLECTIVAS (* = catálogo)

2004 * *Solidarios con el Autismo*, Centro Cultural El Monte, Sevilla. *Mirabilia*, Galería Birimbao, Sevilla. * ARCO '04, Stand ABC, Madrid. 2003 * *Certamen Andaluz de Artes Plásticas*, Sala Alameda, Málaga. *Living show room*, Sala de eStar, Sevilla. *Los chicos del maíz*, Galería Icaria, Alcalá de Guadaira (Sevilla). 2002 * *XXIII Certamen de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera*, Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla). *La parte chunga*, Sala de eStar, Sevilla. * *Certamen Andaluz de Artes Plásticas*, Sala Alameda, Málaga. 2001 * *Premio Focus-Abengoa*, Hospital de los Venerables, Sevilla. * *XXIII Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera*, Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla). *Certamen de Creación Joven*, Jaén. *Concurso de pintura*, en colaboración con la Fundación Ramón Areces, Sala Velázquez, Ateneo de Sevilla. *Colectiva*, Instituto de la Juventud, Córdoba. * *Paisaje y modernidad I*, Fundación Aparejadores, Sevilla. * *Certamen de Pintura Nacional Grúas Lozano*, Sala Imagen, Sevilla. 2000 * *Premio Forum en Arte Sevilla*, Sevilla. *Alfalfaville*, un proyecto de Federico Guzmán, Café Bar Alfalfa 10, Sevilla. *Intervención pública cambalache*, un proyecto de Federico Guzmán, Alameda de Hércules, Sevilla. *Colectiva*, Casa de la Cultura, Fuente de Cantos (Badajoz). *El Veloz, Museo de la calle*, un proyecto de Federico Guzmán, Museo de la Universidad Nacional de Bellas Artes, Bogotá (Colombia). * *Edades del óxido*, Instituto de la Juventud, Málaga. * *Creación joven*, Sala El Cachorro, Sevilla. 1999 *Premio Nicolás Megía*, Casa de la Cultura, Fuente de Cantos (Badajoz).

BIBLIOGRAFÍA

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.

OBRA EN COLECCIONES

Colección Grúas Lozano, Sevilla.

María José Gallardo es componente de *Sala de eStar*, Sevilla (www.SaladeeStar.com)

Rubén Guerrero

Políptico del pintor, 2003
Acrílico, óleo y esmalte sobre papel y tabla
60 x 185 cm.

Estudio 8:45, 2003
Óleo y esmalte sobre cartón
110 x 67 cm.

Rubén Guerrero

_nace en Sevilla, 1976

PINTURAS FRACASADAS

Me interesan las obras fracasadas, no en un sentido peyorativo, sino en un sentido científico, de investigación; me interesan las obras que no estando totalmente solucionadas formalmente mantienen más interés que aquellas que lo están.

Estas obras fracasadas responden a un impulso nuevo, a un periodo bélico y activista insatisfecho con la comodidad de la "pintura de receta o de fórmula". Me interesa más el error-hallazgo, posible germen de una nueva dirección provocado por una actitud inconformista, que obras ya superadas. Esta postura-estrategia me obliga a una revisión continua de mi trabajo.

Como consecuencia de esta actitud a veces en mis pinturas la narración de la propuesta inicial se ve mermada o transformada por la propia ejecución de la obra, creando una lectura menos explícita, más abierta, con más posibilidades, enriquecida por la intuición. Nunca pretendo pintar exactamente lo que me propongo, nunca someto el cuadro a mi primera idea.

Me mantengo en un territorio fronterizo entre lo objetual y lo abstracto, en una representación que alude o no a la figuración caracterizada por una reelaboración de imágenes ya procesadas de la cultura de masas o de la subcultura; una encadenación de imágenes, una sedimentación, poética del resto, del residuo acumulado reordenado y reinterpretado.

Currículo

FORMACIÓN

1994-99 Licenciado en Bellas Artes, especialidad de Pintura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

BECAS Y PREMIOS

1999 Beca Talens, Barcelona. Premio-adquisición en *Muestra Andaluza de Arte Joven*, Instituto Andaluz de la Juventud, Málaga. 1995 Primer Premio en *XXIV Certamen Nacional de Pintura*, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira (Sevilla). 1991, 1992 y 1994 Primer Premio en *Jóvenes Valores*, Real Maestranza de Sevilla.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2003 *Artefacto*, un proyecto conjunto desarrollado por Rafael Guerrero, Cristóbal Quintero y Rubén Guerrero, Galería Icaria, Alcalá de Guadaira (Sevilla). 2002 *Somos el fango*, un proyecto conjunto desarrollado por J. M. Pereñíguez y Rubén Guerrero, Sala de eStar, Sevilla. 2001 *Pinturas*, Galería Icaria, Alcalá de Guadaira (Sevilla).

EXPOSICIONES COLECTIVAS (* = catálogo)

2004 * *Solidarios con el Autismo*, Centro Cultural El Monte, Sevilla. *V Certamen de Pintura Grúas Lozano*, Sala Imagen, Sevilla. Itinerante a Caja de Ahorros San Fernando, Jerez de la Frontera (Cádiz). 2003 * *Los Chicos del Maíz*, Galería Icaria, Alcalá de Guadaira (Sevilla). * *Figuraciones arte Civil + Magicismos + Espacios de Frontera*, Espacio para el Arte, Obra Social Caja Madrid, Barcelona. Comisario, José Marín Medina. Itinerante a Centro Cultural Fonseca, Salamanca; Sala Santa Inés, Sevilla; Museo de Pontevedra y Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura y Deporte, Madrid. 2002 *La parte chunga*, Sala de eStar, Sevilla. *Tercer aniversario*, Galería Icaria, Alcalá de Guadaira (Sevilla). 2001 *Viva pintura*, Patio del Ayuntamiento, El Viso del Alcor (Sevilla). * *Solidarios*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. * *Figuraciones de Sevilla Horizonte 2000*, Sala del Centro de Arte Joven, Madrid. Comisario Juan Fernández Lacomba. Itinerante a Sala Santa Inés, Sevilla. *RCH 1 Showroom*,

The Richard Channin Foundation, Sevilla. 2000 *Dos Generaciones*, Sala Fundación Unicaja de Ronda (Málaga). *Homenaje a Antonio Gómez*, Sala Artechamartin del Centro Cultural Nicolás Salmeron, Madrid. *II Feria del Toro*, Palacio de Congresos y Exposiciones, Sevilla. 1999 *Beca Talens*, Espacio de Arte ACEAS, Hospitalet (Barcelona). * *Muestra Andaluza de Arte Joven*, Salas de Exposiciones Palacio Episcopal, Málaga. *Siete artistas jóvenes*, Galería La Caja China, Sevilla. 1998 *XIX Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera*, Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla). * *Dos Generaciones*, Sala Imagen, Sevilla. Itinerante a Jerez de la Frontera (Cádiz) y Cádiz. 1997 * *III Premio de Pintura*, Caja Rural, Sevilla. *XVIII Edición del Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera*, Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla). *III Edición del Premio de Pintura y Escultura Universidad de Sevilla*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. 1996 *Colectiva*, Sala Dulcinea, Ronda (Málaga). * *Certamen Nacional de Pintura Focus*, Sevilla. * *Certamen Nacional de Pintura de la Caja de Ahorros San Fernando*, Sala Imagen, Sevilla. * *Certamen Internacional de Puerto Banus*, Puerto Banus (Málaga). *II Edición del Premio de Pintura y Escultura Universidad de Sevilla*, Patio del Rectorado, Sevilla. *Pintura*, Sala Fundación Unicaja de Ronda (Málaga). 1995 *III Muestra de Pintura Ciudad de Dos Hermanas*, Casa de la Cultura, Dos Hermanas (Sevilla). *XXVII Exposición de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz. * *Certamen Nacional de Pintura de la Caja de Ahorros San Fernando*, Sala Imagen, Sevilla.

OBRA EN COLECCIONES

Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira (Sevilla).
Ayuntamiento de Utrera (Sevilla).
Colección ACEAS, Barcelona.
Colección Centro Cultural Nicolás Salmerón, Madrid.
Colección de la Real Maestranza, Sevilla.
Colección del Instituto Andaluz de la Juventud.
Fundación Unicaja de Ronda (Málaga).

Cristina Lama

Biblioteca blanca, 2004
Acrílico y óleo sobre tela
130 x 97 cm.

Descansillo, 2004
Acrílico y óleo sobre tela
100 x 81 cm.

Cristina Lama

_nace en Sevilla, 1977

* Por deseo expreso de la autora, no se incluye su declaración de intenciones.

Currículo

FORMACIÓN

2002 Cursos de Diseño Gráfico en Corel Draw 9 y Flash 5, Casa de la Sirenas, Ayuntamiento de Sevilla. 2001 Beca de formación para la Restauración cerámica de Plaza de España, Ayuntamiento de Sevilla. Curso de Diseño Gráfico en Autocad 14, Casa de las Sirenas, Ayuntamiento de Sevilla. 2000 Graduada en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, especialidad Talla en piedra y madera, Centro Nervión, Sevilla. Curso de Diseño Gráfico en Escaneado de Imágenes y Retoque Digital, Junta de Andalucía, F. O. R. E. M., Sevilla.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (* = catálogo)

2004 * *Entre cuatro paredes*, Galería Begoña Malone, Madrid. 2003 *De la casa se fue Dolores*, Galería Margarita Albarrán, Sevilla. 2002 *Escalera del doblao*, Sala Plus Ultra, Fundación El Monte, Huelva. 2001 *H-104*, Galería Cavecanem, Sevilla. 1999 *Pinturas*, Casa de las Columnas, Sevilla. *Pinturas*, Bar Cuatro Gatos, Sevilla. 1998 *Pinturas*, Taberna Ánima, Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2004 * *Toronto International Fair*, Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá). *Mano amiga*, Sala Imagen, Caja San Fernando, Sevilla. * *KIAF '04*, Galería Begoña Malone, Seul (Corea). *Mirabilia*, Galería Birimbao, Sevilla. *La palabra incendiada*, Sala de Exposiciones Canal Sur, Sevilla. * *Art Francfort*, Galería Begoña Malone, Francfort (Alemania). * *Art Rotterdam*, Galería Begoña Malone, Rotterdam (Holanda). 2003 *Colectiva de Navidad*, Galería La Caja China, Sevilla. *AR-T-NIS*, Real Club Tenis Betis, Sevilla. * *Arte Lisboa*, Galería Begoña Malone, Lisboa (Portugal). * *Art Sair Cologne*, Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania). *Sevilla Arte Actual*, Galería Cavecanem, Sevilla. * *Singularmente Plurales*, Foro Iberoamericano, La Rábida (Huelva). *Línea Sevilla-Fregenal*, La Cinoja-Casa de Pilar Molinos, Fregenal de la Sierra (Badajoz). Itinerante al Museo Comendador, Hervás (Cáceres). *BasurArte '03*, Iglesia de la Magdalena, Sevilla. *BasurArte '03*, Sala de eStar, Sevilla. *6 Artistas*, Galería del Taller del Pasaje, Sevilla. * *ARCO '03*, Galería Cavecanem, Madrid. 2002 *Hotel y Arte*, Galería Cavecanem, Sevilla. *Arte al Sol*, La Matriz, Chiclana de la Frontera (Cádiz). *Médicos con Iberoamérica*, Colegio de Médicos, Huelva. * *Un mundo Nuevo V*, Muelle de las Carabelas, La Rábida (Huelva). *Uno de Uno*, Galería Margarita Albarrán, Sevilla. * *ARCO '02*, Galería Cavecanem, Madrid. *Viva Pintura*, exposición integrada en las actividades del Festival ZEMOS, Patio del Ayuntamiento, El Viso del Alcor (Sevilla). 2001 *Médicos con Iberoamérica*, Ayuntamiento de Valverde del Camino (Huelva). * *III Certamen de Pintura 2001*, Sala Imagen, Sevilla. *Hotel y Arte*, Galería Cavecanem, Sevilla. *La Herrería, un espacio en Proyección*, Sala La Imperdible, Sevilla. *L Certamen Nacional de Pintura*, Gibraleón (Huelva). *LIV Certamen Exposición Nacional de Pintura José Arpa*, Casa de la Cultura, Carmona (Sevilla). * *XXII Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera*, Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla). *Jardín del Cambalache*, un proyecto de Federico Guzmán, Fundación Tápies, Barcelona. *Carteles Imposibles para la Feria de Abril*, Galería Margarita Albarrán, Sevilla. *Matitas Divinas, Museo de la Calle*, un proyecto de Federico Guzmán, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. *Flotante*, Sala La Imperdible, Sevilla. *A propósito de Enero*, Galería Margarita Albarrán, Sevilla. 2000 *Certamen Nacional de Pintura, Otoño Cultural 2000*, Bollullos Par del Condado (Huelva). *PaseArte*, un proyecto de TTT Inc., en colaboración con ediciones Clismón, Sevilla. 1999 *Colectiva*, Sala Du Rain des Guiones, Orbey (Francia). *Fondos de Galería*, Galería Margarita Heïnkel, Friburgo (Alemania). *El Misterio de Velázquez. Mercado del Arte*, Patio de Banderas de los Reales Alcázares, Sevilla. 1998 *100 Artistas 100 Abanicos*, Galería ART7, Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO: "Línea Sevilla-Fregenal, buena muestra pictórica de Pilar Molinos en la Cinoja", *Fregenal de la Sierra*, 19 de septiembre, 2003, p. 17.

——, "Cristina Lama abre el curso de exposiciones en

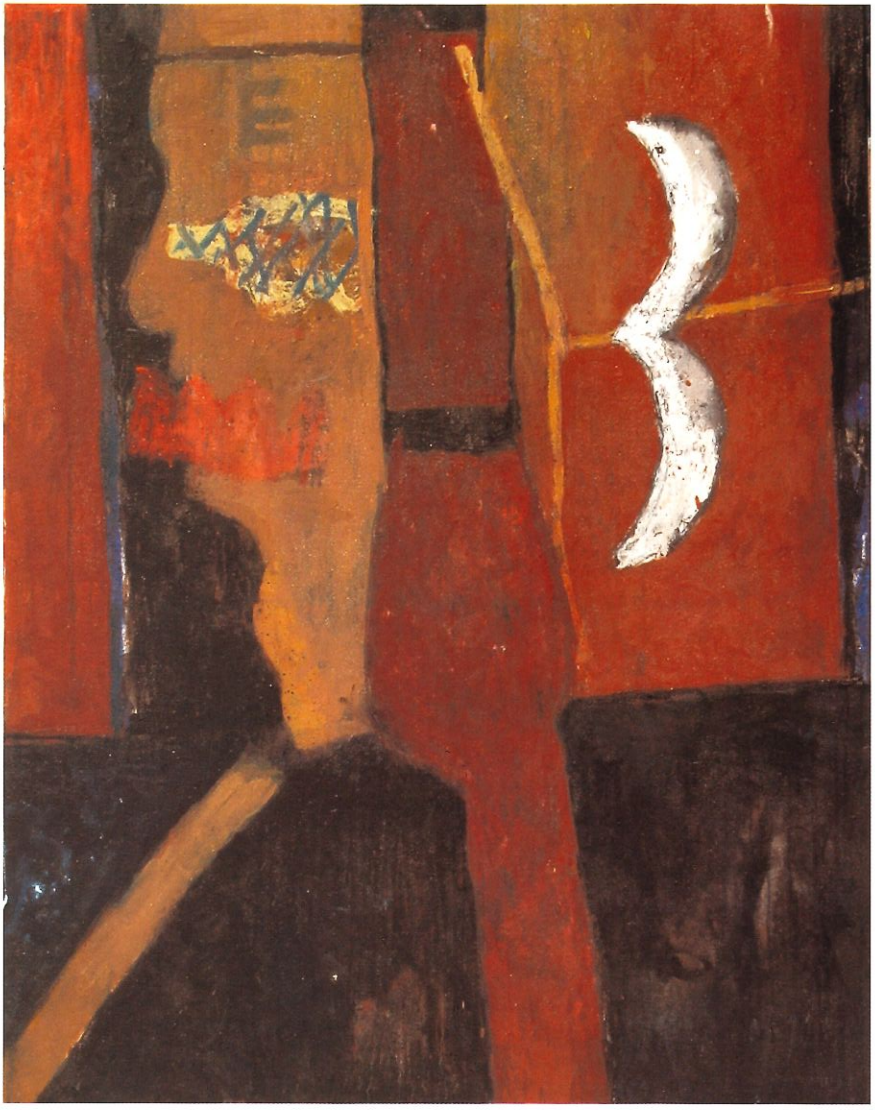
El Monte", *Huelva Información*, 29 de enero, 2002, p. 16.
——: "Cristina Lama", *Odiel Información*, 3 de febrero, 2002, p. 18.
——: "Cristina lama", *Odiel Información*, 27 de enero, 2002, p. 42.
——: "Cristina Lama", *Odiel Información*, Huelva, 3 de febrero, 2002, p. 18.
——: "Cristina Lama", *Odiel Información*, Huelva, 31 de enero, 2002, p. 18.
C.B.: "Seis pintores", *ABC, Urbana 7*, 13 de marzo, 2003, p. 18.
CARRASCO PEDRERO, Martín: "Buen viaje", *HOY Diario de Extremadura*, 30 de agosto, 2003.
DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), p. 54–57.
——: "Situaciones enigmáticas", en *Singularmente plurales*, Huelva (Sala del Foro Iberoamericano de la Rábida y Muelle de las Carabelas, Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz de Nerva, otoño, 2003), p. 10. Catálogo de exposición.
——: "Creación en línea (de autobús)", *ABC Cultural*, 23 de agosto, 2003, p. 22.
——: "Ironía caníbal en casa de la abuelita", *ABC Cultural*, 29 de marzo, 2003, p. 34.
ERAUSQUIN, Vitoria: "Cristina Lama", *Revista Expansión* (abril, 2003), p. 34.
FAJARDO, Laura: "Mirabilia, instantánea generacional de la estética de la ironía contemporánea", *ABC*, 7 de junio, 2004, p. 52.
——: "Cristina Lama", *ABC*, 24 de marzo, 2003, p. 59.
——: "Guárdame en el aire", *ABC*, 3 de febrero, 2003, p. 55.
MARTÍN, Marciano: "La línea Sevilla, Fregenal, Hervás...", *El Periódico Extremadura*, 19 de octubre, 2003, p. 56.
MONTOYA, José Luis: "Exposición de Cristina Lama", *ABC*, 16 de marzo, 2003, p. 58.
NEVADO, Felipe: "El juego de lo fortuito", *Odiel Información*, 29 de enero, 2002, p. 43.
ORTEGA REGALADO, Felipe: "Cristina Lama", *Blitz* (septiembre, 2003), p. 4-5.
S.H.: "Cristina Lama", *Huelva Información*, 28 de enero, 2002, p. 8.
SÁNCHEZ NARANJO, Jose Antonio: "El arte es un tipo de conocimiento superior a la experiencia. Aristóteles", en *Escalera del doblao*, Huelva (Sala de exposiciones Plus Ultra El Monte Caja de Ahorros, 28 enero- 8 febrero, 2002), p. 2. Díptico de exposición.
SARABIA, Toñi: "Desde Sevilla a Fregenal de la Sierra por caminos contemporáneos", *Diario de Sevilla*, 7 de agosto, 2003.

Obra en colecciones

Ayuntamiento de Utrera (Sevilla).
Ayuntamiento de Carmona (Sevilla).
Colección Grúas Lozano, Sevilla.

David López Panea

La bicha de Bazalote, 2002
Óleo sobre tela
146 x 114 cm.



Sin título, 2002
Óleo sobre tela
146 x 114 cm.

David López Panea

_nace en Sevilla, 1973

Me interesan algunos conceptos. *Lo local* como el medio que te rodea, te afecta y te construye, te da sentido de individuo y te hace particular, genera una conciencia de diferencia que se opone a la mundialización tal y como la conocemos. *La tradición* como valor de permanencia y objeto de reflexión sobre el reconocimiento de un hacer y de una estética propia. *La pintura* contemplada como un medio moderno con unas posibilidades específicas muy adecuadas para la contemporaneidad y el óleo y el lienzo como herramientas necesarias vinculadas históricamente al medio pictórico. Y *la naturaleza* como una voluntad perpetua, todo de lo que se puede hablar.

La pintura que hago genera preguntas: ¿cómo se pinta?, ¿cómo se construye un cuadro?, ¿cómo penetra o es penetrada la forma? Habla de lo que está fuera del límite y de lo que proviene de allí, de fluidos, de fluir, de rastros, de lo que está encima y lo que está debajo, de la compartimentación del espacio, de la materia pictórica y cómo se organiza para hacerse signo. Habla de cómo se pinta, de cómo lo hicieron y de la problemática que genera a cualquiera que haya practicado la pintura con conciencia de pintor.

Trabajo con paciencia observando cómo se forma la obra mancha a mancha, mirando atentamente, actuando con precisión y decisión. En ocasiones el proceso es dinámico y fluido y en otros lento y costoso. Un sentimiento de inquietud lo preside. Sé que la obra tiene fin. El proceso es hacer y mirar.

Las herramientas que utilizo son la intuición y la clarividencia y me aseguran que la pintura que tengo entre manos encierra un signo o signos estables, organizados en un existir sostenido, de quietud, que evidencian una voluntad perpetua, un sistema eterno.

Mi actitud es de entrega absoluta. Me doy por completo, incondicionalmente (sin esperar nada a cambio). `Pinto con amor.`

* * *

Me ha influido la pintura del primer Renacimiento, la curiosidad y avidez con que codifican y reordenan la naturaleza, con una mirada fresca y severa a la vez; composiciones silenciosas y contenidas. Del Renacimiento pleno, la justa medida; un saber estar complaciente, cortés y amable. El primer Barroco español me interesa, tan gótico, narra lo preciso, lo necesario, convirtiéndolo todo al denominador común del bodegón (fondo-figura dentro). Finalmente, del Romanticismo en general, lo que me interesa es la incorporación del paisaje como tema y del individuo como artista.

Currículo

FORMACIÓN

1997 Licenciado en Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. **Cursos y Talleres:** 2001 Taller *Paisaje y modernidad I*, impartido por Juan F. Lacomba, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. Curso *Figuración infográfica*, Universidad de Sevilla. 2000 Taller *La expansión del arte*, impartido por Esther Xargay, Carles Hac Mor, Bárbara Raubert, CAAC, Sevilla. 1999 Taller *Rose ware*, impartido por Laurence Rassel, CAAC, Sevilla. Taller *La materializaciòm de la poesía*, impartido por Fernando Millán, CAAC, Sevilla. 1998 Taller *Inmortales: variaciones plásticas de una poética de lo esencial*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla. *Estética de la discontinuidad*, impartido Juan Luis Moraza, CAAC, Sevilla. 1996 Curso *III Jornadas de Arte Contemporáneo*, dirigidas por Fernando Martín Martín, Universidad de Sevilla.

PREMIOS

2003 Adquisición en *LVI Certamen exposición de pintura "José Arpa"*. 2002 Primer Premio en *IV Certamen de Pintura Grúas Lozano*. 2001 Mención especial en *II Certamen de Pintura Grúas Lozano*. 1999 Primer Premio en *XXVIII Concurso Nacional de Pintura de Alcalá de Guadaira*.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (* = catálogo)

2004 *Mística*, Galería del Taller del Pasaje, Sevilla. 2003 *Gramar trames*, Galería Full Art, Sevilla. 2002 *Vasos y Ectoplasmas*, Sala de Exposiciones del Pabellón de Andalucía, Sevilla. 2001 *Tránsito*, Sala de eStar, Sevilla. *Linde. Vestigio*, Galería Vírgenes, Sevilla. *Extra*,

Instituto Andaluz de la Juventud, Córdoba. 2000 * *Íntimo de: Tablados, bultos y posturas,* La Carbonería, Sevilla. * *Dentro Visto,* Fundación Aparejadores, Sevilla. 1999 *Colecciones y procesos,* Casa de las Columnas, Sevilla. 1998 *Individual: Colectiva,* Casa de la Cultura, Alcalá de Guadaira (Sevilla). *Sobre lo cotidiano,* Galería Taberna Ánima, Sevilla.

Exposiciones colectivas

2004 * *Solidarios con el Autismo,* Centro Cultural El Monte, Sevilla. 2003 *Basurarte '03,* Sala de eStar, Sevilla. *Arte al Sol,* La Matriz, Sancti Petri (Cádiz). *Seis Pintores,* Galería del Taller del Pasaje, Sevilla. 2002 *Pintura para comedores y cocinas pequeñas,* Casa Salva, Sevilla. 2001 *Paisaje y modernidad,* Fundación Aparejadores, Sevilla. 1998 *Inmortales,* Fundación Aparejadores, Sevilla. **Exposiciones junto al grupo** *Signos de mediodía:* 2003 * *Dentro en alto,* Casa de la Cultura, Vejer de la Frontera (Cádiz).* *Escalas,* Casa de la Cultura, Arcos de la Frontera (Cádiz). 2002 * *Sol Almagra,* Palacio de Peñaflor, Ecija (Sevilla). * *En torno a Tartesos,* Puebla del Río (Sevilla). 2001 * *Travesías y sedimentos,* Puerto de las artes, La Rábida (Huelva). * *Mirando a Estepa,* Casa de la Cultura, Estepa (Sevilla).

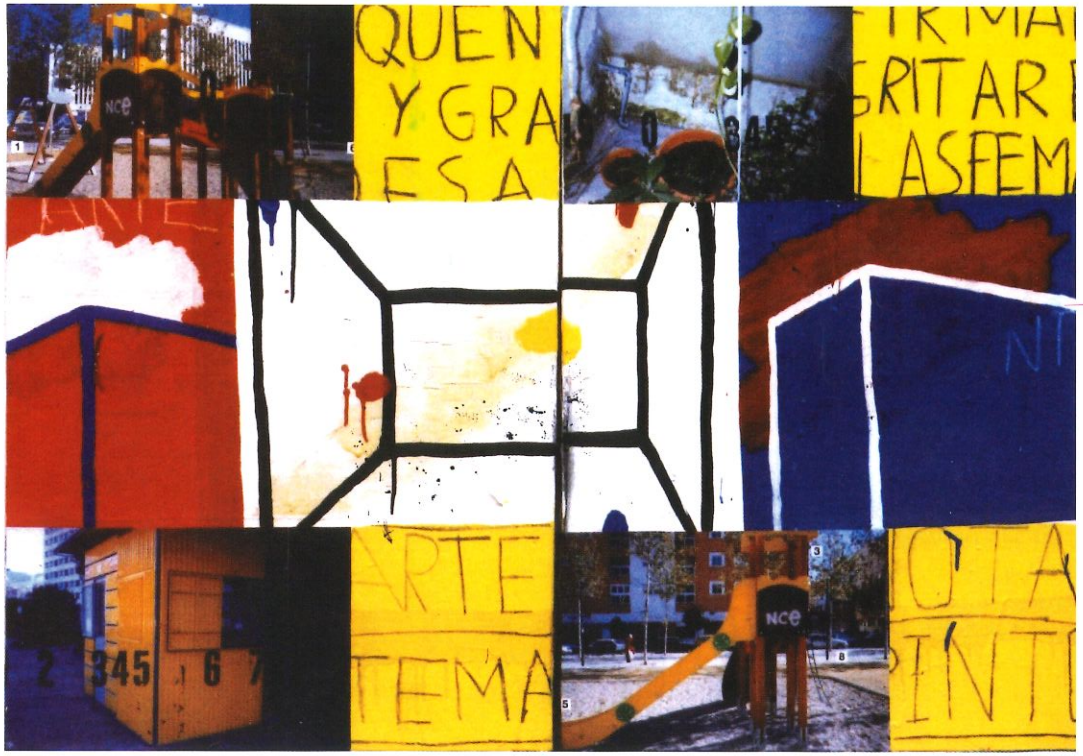
Bibliografía

ALCALDE, Jesús: "Mobiliario urbano", *El diario de Córdoba,* 8 de mayo, 2001, p. 50.
ALDEA, María: "Grúas y pintura", *El observador,* 4 de diciembre, 2002, p. 54.
CASTILLO, Claudio: "Entre barras y galerías (de arte)", *Diario de Sevilla,* 10 de enero, 2003, p. 24.
CHAMORRO, A.: "El PA censura unas fotos con un hombre masturbándose", *Diario de Andalucía,* 24 de septiembre, 1999, p. 11.
DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.
FAJARDO, Laura: "David López Panea", *ABC,* 19 de abril, 2004, p. 50.
——: "Gramar trames", *ABC Cultural,* 20 de enero, 2003, p. 54.
——: "La incorporación de siete nuevas galerías sevillanas...", *ABC Cultural,* 16 de enero, 2003, p. 16.
GARCÍA LARA, Carlos: "Censura municipal a una obra fotográfica", *Correo de Andalucía,* 24 de septiembre, 1999, p. 13.
LIRA, Francisco: "Íntimo de...", *El Giraldillo* (noviembre, 2002), p. 50.
MARTÍN CEJUDO, Andrés: "Para vender hay que salir de Sevilla", *El Mundo,* 9 de mayo, 2001.
MUÑOZ CUBERO, Ana: "Cultura entregó los premios del concurso nacional de pintura", *Diario de Alcalá de Guadaira,* 14 de octubre, 1999, p. 13.
VILLEGAS, F.: "David López gana el IV certamen de pintura Grúas Lozano", *El Mundo,* 23 de noviembre, 2002, p. 49.
YÑIGUEZ, José: "Elegir la pintura", *Diario de Sevilla,* 12 de febrero, 2003, p. 50.

Obra en colecciones

Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira (Sevilla).
Ayuntamiento de Carmona (Sevilla)
Colección Fundación Aparejadores (Sevilla).
Colección Grúas Lozano, Sevilla.

José Vicente Losada



Díptico 2, 2003
Acrílico y fotocopias en color sobre lienzo
92 x 130 cm.

Paisaje y pared, 2003
Acrílico y fotocopias en color sobre lienzo
114 x 143 cm.

José Vicente Losada

_nace en Sevilla, 1973

El rasgo más importante en las obras realizadas en los dos últimos años es la introducción, ya plena, de la fotografía integrada en el campo pictórico. Con esta técnica se ponen en relación espacios heterogéneos de representación de la imagen aparentemente incompatibles entre sí, creando tensión y ambigüedad y, a su vez, orden y armonía. Los colores primarios contribuyen a incentivar esta tensión, distribuyéndose en planos o fragmentos ordenados durante el proceso creativo.

Se investigan las posibilidades de expresión del garabato y la mancha, la línea, la letra y la cifra, el signo, los planos de color, la fotografía, etc., y todo con una sensibilidad propiamente pictórica.

El espacio pictórico no se presenta jerarquizado, sino reordenado, ya que el proceso de creación del mismo es un juego compositivo-geométrico donde todos los elementos plásticos implicados tienen igual importancia. De este modo, aparecen relacionados un trazo infantilizado y un horizonte sintéticamente representado (sólo dos colores), o una fotografía con una trama de números o flechas. A menudo el texto explica la obra y siempre colabora en su definición formal y en sus contenidos poéticos.

El proceso de creación de la obra llega al espectador de igual manera que los mensajes informativos o publicitarios, pero abierto, de manera que el mensaje está aún descodificado, desordenado. Se establece, pues, una relación espectador-obra de carácter lúdico, creativa y motivadora, en la cual las relaciones subconscientes entre colores, formas y elementos del entorno cotidiano son libres y abiertas a interpretaciones personales.

Currículo

FORMACIÓN

1992-97 Licenciado en Bellas Artes, Mención de Honor en la especialidad de Pintura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

PREMIOS

2002 Mención de Honor en *Arteforum*, Sevilla. 2001 Accesit en *II Concurso de Pintura Grúas Lozano*, Sevilla. Primer Premio en *VI Certamen de Pintura Fundación Gaceta*, Salamanca. Accesit en *VIII Premio Caja Rural del Sur*. 2000 Adquisición de obras premiadas en *I Concurso Becas Castellana*, Madrid. 1999 Adquisición de obras premiadas en *XLIII Certamen Nacional de Pintura*, Gibraleón (Huelva). 1997 Mención de Honor en *Concurso Promoción Fin de Carrera*, Facultad de Bellas Artes, Sevilla.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2002 Galería Quasars, Manacor (Mallorca). 2001 *Pintures*, Maragall Sala dárt, Barcelona. 1999 Asociación Cultural Preludio, Cádiz. 1998 Galería Taberna Ánima, Sevilla. 1996 Asociación Cultural Rincón de los artistas, Sevilla. Pabellón de Uruguay, Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (* = catálogo)

2004 *Retrospectiva Grúas Lozano*, Caja San Fernando, Jerez (Cádiz). 2003 *Wundertütte 2003*, Galerie Obrist, Essen (Alemania). *Colectiva fin temporada*, Galería Full Art, Sevilla. *Arte al sol*, La Matriz, Sancti Petri (Cádiz). *BasurArte '03*, Iglesia de la Magdalena, Sevilla. *BasurArte '03*, Sala de eStar, Sevilla. 2002 *Colectiva de verano*, Maragall Sala dárt, Barcelona. *Colectiva*, Galería Quasars, Manacor (Mallorca). *Arte Sevilla*, Galería Nuevo Arte, Sevilla. *Arte Santander*, Galería Quasars, Santander. *Art Expo*, Galería Quasars, Barcelona. *Interart*, Galería Quasars, Valencia. *Colectiva*, Galería Nuevo Arte, Sevilla. *No lo aprendimos aquí*, Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. * *IV Salón de Otoño*, Real Academia de Bellas Artes, A Coruña. *Viva Pintura*, Patio del Ayuntamiento, El Viso del Alcor (Sevilla). * *IV Certamen de Pintura Grúas Lozano*, Sala Imagen, Sevilla. *XLVII Mercado de Arte Contemporáneo*, Palacio de la Diputación Provincial, Cádiz. *IV*

Concurso de pintura Arteforum en *Arte Sevilla*, Sevilla. *LI Exposición de Otoño*, Academia de Bellas Artes, Sevilla.
2001 *Art Innsbruck*, Galería Quasars, Innsbruck (Austria). *Lineart*, Galería Quasars, Gante (Bélgica). *Nit de L'Art*, Galería Quasars, Palma de Mallorca. * *VI Certamen Jóvenes Pintores*, Fundación Gaceta Regional, Salamanca. *Arte Santander*, Galería Quasars, Santander. *Arte Sevilla*, Galería Quasars, Sevilla. *Artexpo*, Galería Quasars, Barcelona. *Colectiva*, Galería Quasars, Manacor (Mallorca). *Colectiva*, Galería Nuevoarte, Sevilla. * *VIII Premio Caja Rural del Sur*, Sala de Exposiciones de Caja Rural del Sur, Sevilla. * *III Certamen de pintura Grúas Lozano*, Sala Imagen, Sevilla.
2000 *XLV Mercado de Arte Contemporáneo*, Palacio de la Diputación Provincial, Cádiz. *Colectiva*, Galería Nuevo Arte, Sevilla. *Colectiva*, Sala de exposiciones de subastas Castellana, Madrid. * *VII Premio de Pintura Caja Rural*, Sala de Exposiciones de Caja Rural del Sur, Sevilla. *XLIV Concurso Nacional de Pintura*, Ayuntamiento de Gibraleón (Huelva).

Bibliografía

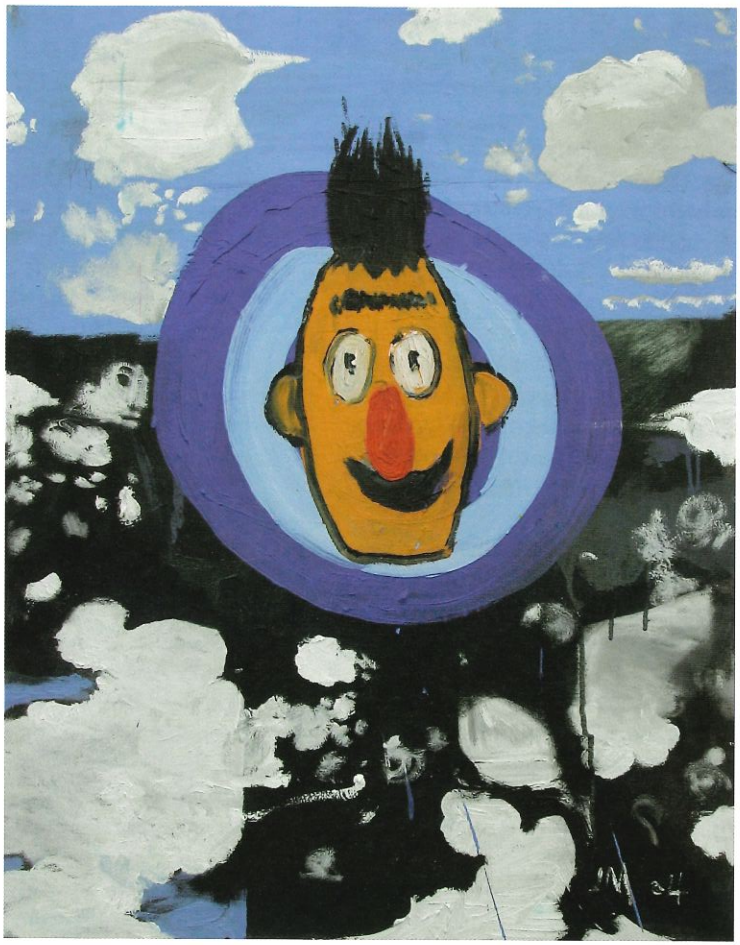
DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54– 57.

Obra en colecciones

Ayuntamiento de Gibraleón (Huelva).
Colección Caja Rural del Sur, Sevilla.
Colección Fundación Gaceta Regional, Salamanca.
Colección Grúas Lozano, Sevilla.
Junta de Andalucía.

Javier Martín

Pingü, 2004
Serie: Yo para ser feliz quiero ser pintor
Óleo sobre tela
46 x 38 cm.



Blas, 2004
Serie: Yo para ser feliz quiero ser pintor
Óleo sobre tela
81 x 65 cm.

Javier Martín

_nace en El Viso del Alcor (Sevilla), 1979

Hizo lo que quiso

Decorativa o burguesa son algunos de los adjetivos que suelen achacar peyorativamente a la Pintura, como si de un alto cargo de la Santa Inquisición censurando las prácticas herejes o de un sacerdote reprendiendo la provocativa vestimenta de una hermosa chica se tratase. Entonces me declaro epicúreo, cuando dice: "debemos apreciar la belleza, la virtud y las cualidades de índole semejante". De todas formas, y si por ello fuera, el pintor es un artista crítico, aunque tan solo sea por la posición marginal que ocupa en la escena actual del arte. Además, la Pintura surge de una conciencia individual hipersensible a la sociedad. Por lo tanto, es un compromiso político total con la vida de la ciudad (polis). Hasta el pintor más ensimismado es político y parte de una visión crítica de la realidad. Pintar siempre es una protesta.

Y, ni aún así, la Pintura puede justificarse con nada extrínseco al acto en sí de pintar, ni con ninguna parrafada de éstas, ni siquiera con la palabra que, salvando el caso de su uso poético, suele ser utilizada para autojustificarnos.

Pero, ante todo, pintar es para mí satisfacer mi deseo de hacerlo. Por lo tanto, lo que busco es "mi felicidad". En fin, que le vamos a hacer Loquillo quería un camión y *"yo para ser feliz quiero ser pintor"*. Que lo pongan en mi tumba: *Hizo lo que quiso.*

Currículo

Formación

1998-03 Licenciado en Bellas Artes, especialidad de Pintura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. **Cursos y Talleres:** 2004 Taller *Arqueología de la contemporaneidad*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. 2002 Taller *Paisaje y Modernidad II*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla. 2001 Taller *Paisaje y Modernidad I*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla. 2000 Taller *El veloz. Museo de la calle*, impartido por Federico Guzmán, CAAC, Sevilla. Curso *VII Jornadas de Arte Contemporáneo*, dirigidas por Fernando Martín Martín, Departamento de Arte Contemporáneo de la Facultad de Geografía e Historia, Sevilla. 1999 Curso *Jornadas sobre el Surrealismo*, Caja San Fernando, Sevilla.

Becas y premios

2004 *Finalista en Certamen de Artes Plásticas* del Instituto Andaluz de la Juventud, Málaga. 2003-04 Beca Fundación Antonio Gala, Córdoba. 2003 Beca Colaboración del Ministerio del Interior para Universitarios, con el profesor Paco Lara-Barranco, Facultad de Bellas Artes, Sevilla. Beca I Convivencia artística "Terra de Sanxenxo", Color Rojo, Concejalía de Cultura, Concello de Sanxenxo (Pontevedra).

Exposiciones individuales

2004 *El claustro de los tontos*, Galería Birimbao, Sevilla. 2003 *Nimas Nimenos*, Galería Vírgenes, Sevilla. 2000 *Galerías*, exposición integrada en las actividades del *Festival ZEMOS*, Casa de la Cultura, El Viso del Alcor (Sevilla).

Exposiciones colectivas (* = catálogo)

2004 * *Solidarios con el Autismo*, Centro Cultural El Monte, Sevilla. *Mirabilia*, Galería Birimbao, Sevilla. * *LVII Certamen Nacional "José Arpa"*, Bajos del Ayuntamiento de Carmona (Sevilla). * *S/T Técnica mixta*, Fundación Antonio Gala, Córdoba. 2003 *BasurArte '03*, Iglesia de la Magdalena, Sevilla. *BasurArte '03*, Sala de eStar, Sevilla. *Arte al Sol*, La Matriz, Novo Sancti Petri

(Cádiz). * *Rojo*, Pazo Emilia Pardo Bazán, Sanxenxo (Pontevedra). *The Blind Man. III Muestra de Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. 2002 * *Paisaje y Modernidad*, Fundación Aparejadores, Sevilla. * *XXIII Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera*, Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla). *The Blind Man. II Muestra de Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. * *Viva Pintura*, exposición integrada en las actividades del *Festival ZEMOS*, Patio del Ayuntamiento, El Viso del Alcor (Sevilla). 2001 * *Paisaje y Modernidad*, Fundación Aparejadores, Sevilla. *The Blind Man. I Muestra de Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. 2000 *El Veloz, Museo de la calle*, un proyecto de Federico Guzmán, Museo de la Universidad de Bellas Artes, Bogotá (Colombia). *Alfalfaville*, un proyecto de Federico Guzmán, Café Bar Alfalfa 10, Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

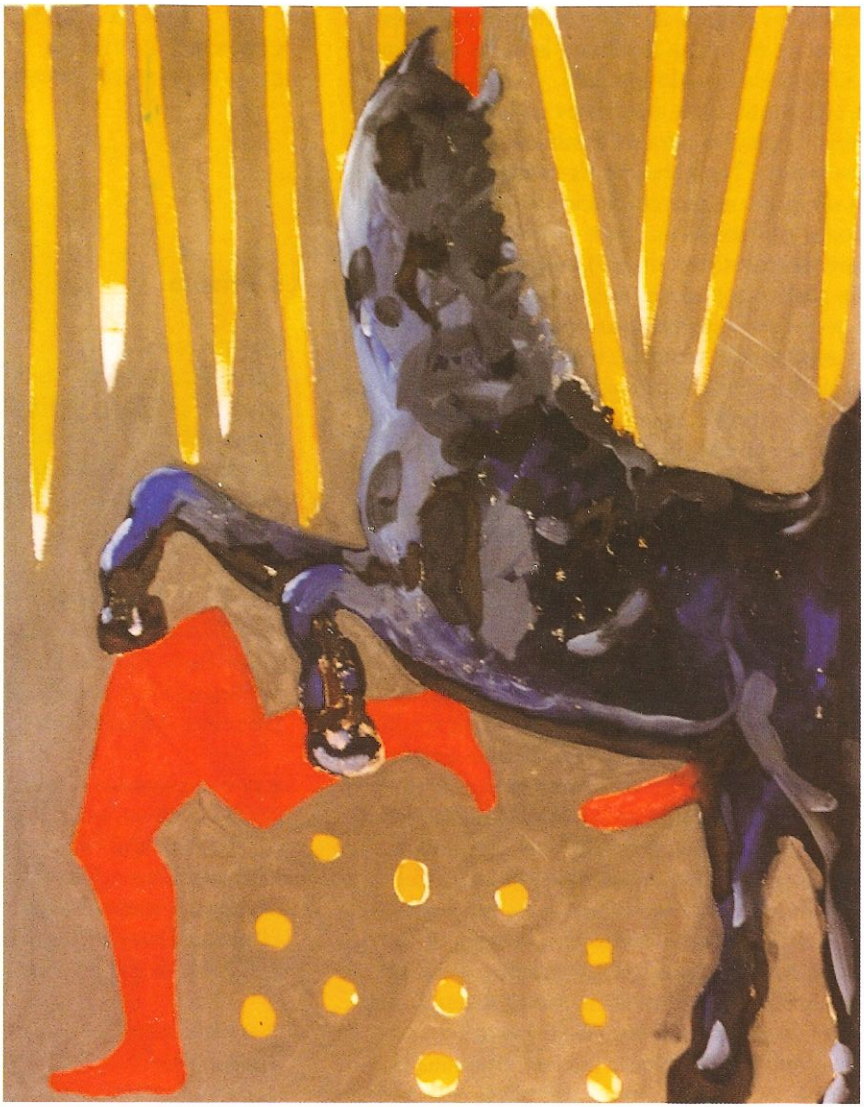
ANÓNIMO: "Finalistas...", *El Día de Córdoba*, 9 de septiembre, 2004, p. 54.
DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.
DIAZ-GUARDIOLA, Javier: "Mirabilia", *ABC Cultural*, 19 de junio, 2004, p. 34.
FAJARDO, Laura: "Mirabilia...", *ABC de Sevilla*, 7 de junio, 2004, p. 52.
MONTES, Marisa: "La FAG...", *El Día de Córdoba*, 23 de junio, 2004, p. 55.

OBRA EN COLECCIONES

Fundación Antonio Gala, Córdoba.
Pazo Emilia Pardo Bazán, Sanxenxo (Pontevedra).

Francisco MAteos

Sin título, 2003
Acrílico, carboncillo y nogalina sobre tela
25 x 35 cm.



Incomprensión triangular, 2003
Acrílico y óleo sobre tela
146 x 114 cm.

Francisco MAteos

_nace en Casasola de Arion (Valladolid), 1973

Aunque siempre he pintado de forma independiente; en este momento, en el que ha finalizado la etapa en la que mi actividad artística ha sido tutorada, y a la hora de afrontar la pintura sin unas directrices en las que puedo o no coincidir, la pintura para mí significa una cura y no siempre una terapia. No es buscar algo nuevo, ni una estética, ni un estilo, ni una revolución en el arte, ni algo seriado; lo cual según mi juicio es nulo. Pintar para pintar. Como mero disfrute, sin más intención que la pintura. Me gusta sentir el soporte, el pincel, la pintura,... "L'art pour l'art". La entiendo a partes iguales como un proceso sentimental, mental y material.

La pintura para mí nace del interior y es un puente de comunicación con el exterior que es el espectador: "La pintura es un arte, y el arte, en su aspecto global, no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana" (Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*).

Considero la pintura como un arma utilizada para llegar al alma y curar y transmitir, como mensajes, ideas, sensibilidades y pensamientos.

Los referentes clásicos o contemporáneos deben contemplarse como piezas del proceso de aprendizaje artístico y no como una imitación. Basarse en el aprendizaje de lo clásico para encontrar un lenguaje personal, que de ahí proviene en mi obra la duplicidad, la nulidad, la ausencia de significado, el no sentido, la superficialidad en términos superficiales, la lucha del tiempo, la sombra que a la vez es luz. Estos referentes me llevan a trabajar, en estos momentos, a cerca de la independencia de la sociedad, el aislamiento, lo fálico, lo erótico, el miedo al hombre como mono desnudo, a la sexualidad, a la sombra como luz en un paisaje.

Todo esto me lleva en la pintura a un lenguaje como dije antes, para así encontrar cómplices dentro de mi pintura, para más disfrute de ella, pues la obra no acaba sólo en el soporte. Crece . . . . . .

Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior, bello es lo que es interiormente bello.

Sevilla, 15 de septiembre de 2003

Currículo

FORMACIÓN

Actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad de Granada. 1998-03 Licenciado en Bellas Artes, especialidad de Pintura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. 1996-98 Bachillerato Artístico, Jaén. 1993-96 Especialidad de Escultura, Escuela de Artes Aplicadas, Jaén.

BECAS Y PREMIOS

2003 Beca I Convivencia artística "Terra de Sanxenxo", Color Rojo, Concejalía de Cultura, Concello de Sanxenxo (Pontevedra). 2001 Beca Erasmus, School of Fine Arts, Athens (Grecia).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2003 *Ciprés y Oxido*, Arte en la calle Córdoba 8, Sevilla. 2002 *Folio Papel Hilo*, Sala Barón, Sevilla. 2001 *La Lucha del Tiempo*, Galería Espacio Arte, Sevilla. 1996 *En dos partes*, Galería Atarazanas, Baeza (Jaén). 1995 *Homenaje Federico García Lorca*, Casa Yanguas, Granada. 1993 Sala de Exposiciones de Tordesillas, Valladolid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (* =catálogo)

2004 *Pensando a Dalí*, Galería Concha Pedrosa, Sevilla. 2003 *Cubismo*, Galería La Caja China, Sevilla. Itinerante a Cádiz, Jerez de la Frontera (Cádiz) y Sevilla. * *Rojo*, Pazo de Emilia Pardo Bazán, Sanxenxo (Pontevedra). *Diversos pensamientos en un entorno común*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. *Lo que Queremos*, Sala Guadalquivir, Sevilla. 2002 *Divertimentos*, Galería Nuevoarte, Sevilla. *Esto no lo aprendimos aquí*, Sala de Exposiciones de la Facultad

de Bellas Artes, Sevilla. *III Premio de Pintura Forum* en *Arte Sevilla*, Sevilla. *Toros Toreros y demás*, Galería Espacio Arte, Sevilla. 2001 *45 en la caja*, La Caja China, Sevilla. 2000 * *XIV Premio de Pintura Emilio* Ollero, Instituto de Estudios Jiennenses, Jaén. *Inauguración*, Galería Espacio Arte, Sevilla. 1996 *Homenaje Antonio Machado*, Capilla de San Juan de la Cruz, Universidad de Baeza (Jaén).

BIBLIOGRAFÍA

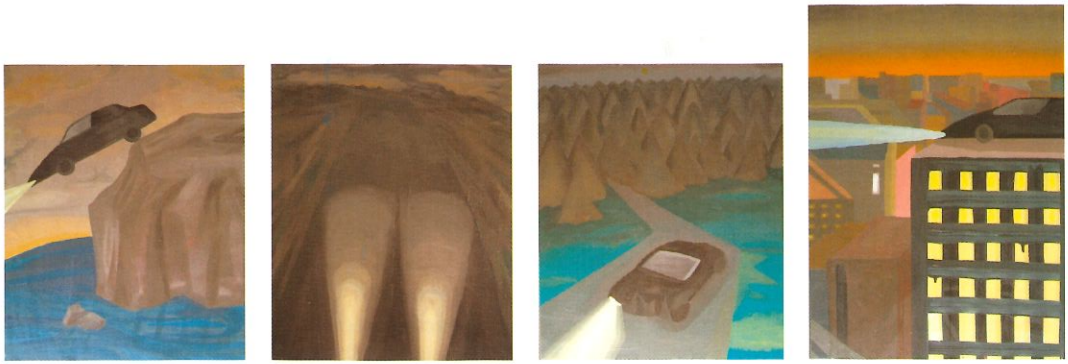
DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.

OBRA EN COLECCIONES

Ayuntamiento de Baeza (Jaén).
Pazo de Emilia Pardo Bazán, Sanxenxo (Pontevedra).

Ramón David Morales

Nadie me puede robar el cuadro de El Grito de *Munch porque lo tengo en mi cabeza*, 2004
Óleo sobre tela
4 piezas de 19 x 22 cm.



En el coche, 2004
Óleo sobre tela
3 piezas de 65 x 54 cm., 1 pieza de 73 x 54 cm.

Ramón David Morales

_nace en Sevilla, 1977

PINTOR DE BROCHA GORDA

I love la pintura fue el título de la exposición que realicé en Sala de eStar en el año 2001. *I love la pintura*: un amor a la pintura, a su historia, a su tradición, a su cocina, a su magia, al azar de sus manchas cuando es líquida y dura. Una atracción a la pintura como una piscina, donde me baño y arrojo cosas que sé que flotan y otras cuyos pulmones acaban anegados de agua. Yo me tiro a ella de distintas formas y estilos: de cabeza, de carpa, poco a poco, de bomba, con doble tirabuzón o con una vuelta mortal en el aire.

Mi trabajo como pintor es muy parecido al del *dj*: el que construye a partir de lo ya creado; recorta y pega música de distintos estilos y épocas para fabricar algo nuevo y distinto –sin confundir con versión o interpretación. Me gusta hacer arte hablando de y con la historia del arte, conocer los escalones del arte para bajar y subir por su escalera, llegar a la azotea y mirar a la piscina, llegar al sótano y mirar a la azotea para volver a mirar a la piscina.

Millones de veces, se habla de la muerte de la pintura y no se dan cuenta de que el arma asesina que creen que la mata con alevosía y nocturnidad la hace más viva. Dicen que la fotografía mató a la pintura. Después vino también el cine, el vídeo, las computadoras, todos ellos miembros de un complot, de un crimen anunciado. Pero precisamente son esas armas las que yo arrojo a las fauces de la pintura. Los nuevos estilos de vida, la música, la moda, los vídeo-clips, la televisión, la arquitectura, la era digital, los performers e instalaciones son nuevas especies que dan sabor a la pintura con la que trabajo. Siempre una pintura con contenido, de conceptos, que se mueve con el ánimo de trasmitir ideas y sensaciones. La pintura como una piscina sin fondo.

Currículo

FORMACIÓN

1996-2001 Licenciado en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Talleres: 2001 Taller *Frontera* Sur, impartido por Rogelio López Cuenca, Diputación de Cádiz (Cádiz). 2000 Taller *El veloz. Museo de la calle*, impartido por Federico Guzmán, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. Taller *Un nuevo modelo de artista*, impartido por Pedro Mora, CAAC, Sevilla. 1999 Taller *Conjurados, variaciones plásticas sobre Borges y su mundo*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla. 1998 Taller *Video arte. Un análisis crítico*, impartido por Jorge La Ferla, (CAAC), Sevilla. Taller: *Inmortales, variaciones plátsicas de una poética de lo esencial*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla.

BECAS

2002-03 Beca Fundación Antonio Gala, Córdoba.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

2002 *I love la pintura*, Sala de eStar, Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (* = catálogo)

2004 * *Solidarios con el Autismo*, Centro Cultural El Monte, Sevilla. *Mirabilia*, Galería Birimbao, Sevilla. 2003 * *Exposición de los residentes de la fundación Antonio Gala*, Sala de Exposiciones de la Fundación Antonio Gala, Córdoba. * *Los chicos del maíz*, Galería Icaria, Alcalá de Guadaira (Sevilla). *Basurarte '03*, Sala de eStar, Sevilla. * *Certamen Andaluz de Artes Plásticas 2003*, La sala Alameda, Málaga. 2002 *La parte chunga*, Sala de eStar, Sevilla. * *Certamen Andaluz de Artes Plásticas 2002*, La sala Alameda. Málaga. 2001 * *Figuraciones de Sevilla. Horizonte 2000*, Sala de Exposiciones Centro de Arte Jove, Madrid. Itinerante Sala Santa Inés, Sevilla. * *III Certamen de pintura Grúas Lozano*, Sala Imagen, Sevilla. * *Travesías y sedimentos*, Museo de Arte Contemporáneo, Huelva. 2000 *Alfalfaville*, un proyecto de Federico Guzmán, Café Bar Alfalfa 10, Sevilla. *Museo de la calle*, Museo de la Universidad Nacional de Bellas Artes, Bogotá (Colombia). Bogotá (Colombia). * *Mirando Osuna*, Casa de

la Cultura, Osuna (Sevilla). 1999 * *Conjurados*, Fundación Aparejadores, Sevilla. 1998 * *Inmortales*, Fundación Aparejadores, Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.
FAJARDO, Laura: "I love la pintura en Sala de eStar", ABC, 17 de junio, 2002, p. 68.
MOLINA, Margot: "Irreverentes y chulescos", *El País*, 22 de noviembre, 2002, p.12.
PERÉZ VILLÉN, Ángel Luis: "Arte joven en Córdoba", *Diario de Córdoba*, 15 de junio, 2002, p. 32.

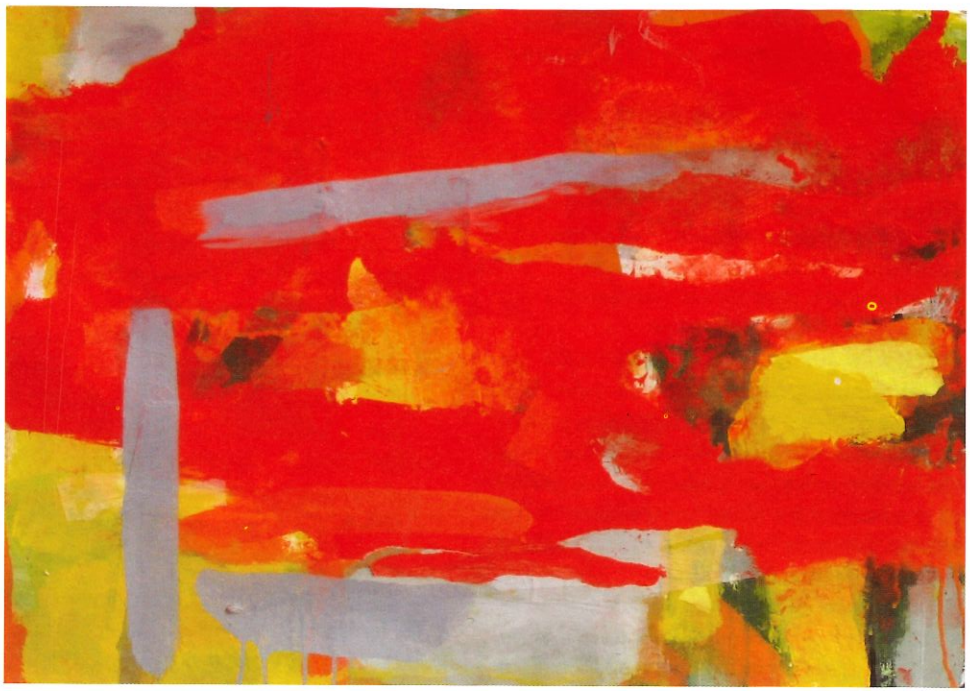
OBRA EN COLECCIONES

Colección Instituto Andaluz de la Juventud.
Fundación Antonio Gala, Córdoba.

Ramón David Morales es componente de *Sala de eStar*, Sevilla (www.SaladeeStar.com)

Ruth Morán

Sin título, 2004
Pigmentos y látex sobre papel
90 x 110 cm.



Sin título, 2004
Pigmentos y látex sobre papel
70 x 100 cm.

Ruth Morán

_nace en Badajoz, 1976

La pintura nace como casi todo de una pura necesidad interior, es un sustrato de la propia vida de emociones comprimidas.

El espacio pictórico es un fragmento de mi espacio mental porque éste abarca muchos espacios. Los referentes están basados en la naturaleza y juegan a penetrarse y mezclarse entre sí en un mundo de formas y colores emergiendo de lo orgánico. Paisajes interiores, color, luz, alimento de raíces. Utilizo la intuición para así ver con los ojos del alma.

En la pintura que he realizado, sobre todo anteriormente, hay una mirada hacia el Expresionismo Abstracto. Abundancia de elementos, formas y colores que conviven en una misma superficie como si de ideas y sentimientos que se agolpan se tratase. Cada pincelada encuentra sentido en una pintura que aboga por sí misma. Se trata de una pintura que extrae de la intuición y la reflexión el acto más espontáneo y el más meditado.

En la actual fase de la pintura me adentro en la forma y sobre todo en los elementos simbólicos que me rodean. El ojo ha de tener su mirada en ese laberinto y perderse en el camino. Todo crea la sugerencia espacial de planos distintos conectados entre sí. El proceso creativo es dinámico y meditativo, busco esencias. Trabajo sobre mis obsesiones.

La pintura es un vehículo que me revela claves sobre el paisaje, también nos da conocimiento y exploración interior. El paisaje es sustancial en la pintura que realizo, le debo mucho a él. Extraigo elementos que construyen este paisaje codificándolo a mi propia realidad. Además nos habla y nos comunica energías que nos alimentan sobre estos lugares. El paisaje no sólo es contenido también es estructura.

Currículo

Formación

2002 Inicia Estudios de Tercer Ciclo, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. 1996-2001 Licenciada en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. 1993-95 Escuela de Artes y Oficios de Badajoz. **Talleres:** 2003 Taller *Paisaje y modernidad III*, impartido por Juan F. Lacomba, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. Taller *Canteras de Osuna, recuperación de un espacio arqueológico y cultural*, dirigido por Signos de Mediodía, Osuna (Sevilla). 2002 Taller *Paisaje y modernidad II*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla. 2001 Taller *Paisaje y Modernidad*, dirigido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla. 2000 Taller *Signos del Mediodía*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla.

Premios

2003 Primer Premio en *Concurso de Pintura "Indalecio Hernández"*, Valencina de Alcántara (Cáceres). 2000 Accésit en *Concurso Galería de Arte Christian Franco*, Badajoz. 1998 Primer Premio en *Pintores Noveles*, Caja de Ahorros de Badajoz.

Exposiciones individuales (* = catálogo)

2003 *Substraídos*, Sala del Colegio de Arquitectos, Badajoz. *Exposición individual*, Museo Padre Martín Recio, Estepa (Sevilla). 2002 * *Amnesia Azul*, Centro Asturiano, México D. F., (México). *Exposición individual*, Caja de Ahorros de Badajoz, Badajoz. 2001 *La frontera de lo visible*, Sala Acuarela, Badajoz. 1998 *Exposición individual*, Iglesia de la Aurora, Grazalema (Cádiz). *Exposición individual*, Colegio Mayor, Granada.

Exposiciones colectivas

2004 *Foro Sur*, Galería Full Art, Cáceres. * *Premio Internacional de Pintura "Eugenio Hermoso"*, Casa de la Cultura, Fregenal de la Sierra (Badajoz). * *Caminos y vuelos. Mirando Palomares del Río*, exposición junto al grupo Signos de Mediodia, Casa de la Cultura, Palomares del Río (Sevilla). *Premio Nacional de Artes Plásticas Universidad de Sevilla 2003*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes,

Sevilla. 2003 * *Concurso de Pintura "In-dalecio Hernández"*, Sala de Exposiciones Indalecio Hernández, Valencina de Alcántara (Cáceres). * *Paisaje y Modernidad III*, Fundación Aparejadores, Sevilla. *Colectiva Fin & Principio de Temporada*, Galería Full Art, Sevilla. * *Escalas Mirando Arcos*, Arcos (Cádiz). * *Certamen Nacional de Arte Contemporáneo, Ciudad de Utrera*, Casa de la Cultura, Utrera (Sevilla). 2002 * *Paisaje y Modernidad II*, Fundación Aparejadores, Sevilla. * *Mirando a Tartesos*, Puebla del Río (Sevilla). *Concurso Arte Forum*, Palacio de Congresos, Sevilla. 2001 * *Travesía y sedimentos mirando a La Rábida*, Museo de Huelva. Itinerante al Muelle de las Carabelas, La Rábida (Huelva). *Concurso de Artes Plásticas*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Sevilla. * *Paisaje y Modernidad I*, Fundación Aparejadores, Sevilla. * *El Paisaje del Corredor Verde del Guadiamar*, Sala Consejería de Medio Ambiente Junta de Andalucía, Sevilla. *Obras Seleccionadas*, Fundación Ramón Areces, Sala Velázquez, Ateneo de Sevilla. * *Mirando Estepa*, Museo Padre Martín Recio, Estepa (Sevilla). *A Través*, Sala el Postigo, Ayuntamiento de Sevilla. *La Pasión "ad libitum"*, Casa de la Cultura, Puebla de Cazalla (Sevilla). *III Certamen de Pintura Grúas Lozano*, Sala Imagen, Sevilla. *Arte Forum* en *Arte Sevilla*, Palacio de Congresos, Sevilla. 2000 * *Mirando a Osuna*, Casa de la Cultura, Osuna (Sevilla). *Colectiva*, Galería Espacio Arte, Sevilla. * *Signos de Mediodía*, Fundación Aparejadores, Sevilla. * *Colectiva*, Galería de Arte Christian Franco, Badajoz. *Arte Forum: Homenaje a Velázquez*, en *Arte Sevilla*, Palacio de Congresos y Exposiciones, Sevilla. *Colectiva*, Galería Plataforma del Arte, Sevilla. 1998 *Pintores Noveles*, Caja de Ahorros de Badajoz, Badajoz. 1995 *Pintores Noveles*, Caja de Ahorros de Badajoz, Badajoz.

Obra en colecciones

Centro Asturiano México D.F. (México).
Caja de Ahorros de Badajoz.
Fundación Indalecio Hernández, Cáceres.

José Miguel Pereñíguez

Against the grain, 2003
Temple vinílico sobre cartón
107 x 77 cm.

Referendum, 2003
Acrílico sobre cartón
106 x 77 cm.

José Miguel Pereñíguez

_nace en Sevilla, 1977

Hay una secuencia en la película "El Tren" de John Frankenheimer, que encierra una turbulenta moral acerca de la pintura. Volcadas entre los raíles, asomando bajo los restos de los vagones de un tren accidentado, la cámara muestra unas cajas de madera que contienen la colección de pintura moderna del museo del Jeu de Paume, en París. No podemos ver los cuadros, tan sólo las cajas cerradas y ciegas, identificadas por la escueta rotulación militar: *Degas, Braque, Matisse, Van Gogh*... A estas imágenes se contraponen otras: las de los trabajadores del ferrocarril muertos, ajusticiados junto a las mismas vías por el ejército alemán, tras ser responsabilizados del acto de sabotaje que provoca que el tren descarrile.

Los antecedentes de esta escena: ante la inminente liberación de París por las tropas aliadas, un coronel nazi es autorizado a trasladar la valiosa colección de *arte degenerado* a un lugar seguro, en Alemania. Dicho traslado ha de realizarse necesariamente por tren, contando con los ferroviarios franceses, quienes se encuentran bajo mando alemán. Sin embargo, los ferroviarios han urdido un complot para evitar el secuestro de las "glorias de la nación". El hombre que termina –involuntariamente– encargándose de esta operación, parece sopesar, a lo largo de todo el metraje, si semejante acción (salvar unos cuadros incomprensibles y mudos para todos ellos, literalmente invisibles y herméticos, además, en este caso), merece el coste de vidas humanas que ha de cobrarse. Esa es la cuestión que, de un modo definitivo, se subraya en la secuencia final que antes describíamos.

Decíamos que dicha secuencia encerraba una moral, pero no es exactamente así. Una moral justificaría el sacrificio de la vida como gesto trascendente, ligado al destino inefable y sagrado del arte, o por el contrario lo censuraría como un vano derroche. Pero la imagen no ensalza ni condena, o así nos lo parece. Simplemente representa elocuentemente, en sus justos términos, el envés de la pintura en tanto que acción o drama: después del viaje en sentido inverso, a través de estaciones falseadas y camufladas por la Resistencia, sólo queda un puñado de imágenes condenadas al archivo y a la gloria como una forma de silencio, cuyo destino depende enteramente de aquellos que lo ignoran todo, absolutamente todo, acerca de ellas. Significativamente, la escena se muestra a través de un testigo -la cámara- no del todo inocente. Como se puede comprobar, el presunto autor se encuentra por completo ausente de todo este proceso que convierte a la pintura en acontecimiento, destino o fatalidad, quizás el único verdaderamente relevante. Por ello, toda declaración de intenciones requiere una cautela infinita. Hemos preferido pues, antes de ser refutados por los hechos, redactar un desmentido oficial a la pintura misma, con objeto de ponerla a salvo.

Currículo

Formación

1995-00 Licenciado en Bellas Artes, especialidad de Pintura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Actualmente realiza estudios de Tercer Ciclo en la misma universidad. **Talleres**: 2001 Taller *Frontera Sur*, impartido por Rogelio López Cuenca, Palacio de Congresos, Cádiz. 2000 Taller *El Veloz, Museo de la Calle*, impartido por Federico Guzmán, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla. Taller *Signos de Mediodía*, impartido por Juan F. Lacomba, CAAC, Sevilla. 1999 Taller *Dibujo Contemporáneo*, impartido por Yamandú Canosa, CAAC, Sevilla.

Premios

2002 Mención de Honor en *XII Certamen Nacional de Dibujo Gregorio Prieto*. Accésit en *IX Premio de Pintura Caja Rural del Sur*. 2000 Primer Premio en *II Certamen de Pintura Grúas Lozano*.

Exposición individuales

2002 *Somos el Fango* (con Rubén Guerrero), Sala de eStar, Sevilla. 2001 *Let Us Compare Mythologies / Comparemos mitologías*. Proyecto para el Showroom de The Richard Channin Foundation, Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (* = catálogo. Seleccionada)

2004 * *Solidarios con el Autismo,* Centro Cultural El Monte, Sevilla. *Mirabilia,* Galería Birimbao, Sevilla. 2003 * *Los Chicos del Maíz,* Galería Icaria, Alcalá de Guadaira (Sevilla). * *Figuraciones. Arte Civil+Magicismos+Espacios de Frontera,* Espacio para el Arte, Obra Social de Caja Madrid, Barcelona. Comisario, José Marín Medina. Itinerante a Centro Cultural Fonseca, Salamanca; Sala Santa Inés, Sevilla; Museo de Pontevedra y Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura y Deporte, Madrid. 2002 *La parte chunga. El arte joven sevillano de finales del siglo XX,* Sala de eStar, Sevilla. * *IX Premio de pintura Caja Rural del Sur,* Museo de Carruajes, Sevilla. * *XII Certamen de dibujo Gregorio Prieto,* Museo de la Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas (Ciudad Real). Itinerante Museo de la Ciudad, Madrid. *IV Concurso de artes plásticas Pepe Espaliú,* Instituto Andaluz de la juventud, Córdoba. 2001 * *Figuraciones de Sevilla. Horizonte 2000,* Centro de Arte Joven, Madrid. Itinerante a Sala Santa Inés, Sevilla. * *RCH 1. Showroom,* The Richard Channin Foundation, Sevilla. * *Solidarios 2001,* CAAC, Sevilla. * *Segundo Certamen de Pintura Grúas Lozano: Obras Seleccionadas,* Galería del Barco, Sevilla. * *Travesías y Sedimentos,* Puerto de las Artes, La Rábida (Huelva). 2000 * *Mirando Osuna,* Casa de la Cultura, Osuna (Sevilla). *El Veloz, Museo de la Calle,* un proyecto de Federico Guzmán, Museo de la Universidad Nacional de Bellas Artes, Bogotá (Colombia). *Alfalfaville,* un proyecto de Federico Guzmán, Café Bar Alfalfa 10, Sevilla. * *Signos de Mediodía,* Fundación Aparejadores, Sevilla. 1999 *Taller de Dibujo,* CAAC, Sevilla.

PROYECTOS DE COMISARIADO

2003 Los Chicos del Maíz (con Miki Leal), Galería Icaria, Alcalá de Guadaira (Sevilla). 2002 La parte chunga. El arte joven sevillano de finales del siglo XX. (con Miki Leal y la colaboración de Fer Clemente), Sala de eStar, Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA (seleccionada)

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.

——: "Luces y Sombras", *ABC Cultural,* 30 de junio, 2001, p. 35.

DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco: "Límites e incoherencias", *Diario de Sevilla,* 27 de mayo, 2003.

——: "Hijos del postentusiasmo", *Diario de Sevilla,* 6 de diciembre, 2002, p. 48.

——: "Nombres y figuras", *Diario de Sevilla,* 5 de julio, 2001, p. 10.

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: *Figuraciones de Sevilla. Horizonte 2000,* Madrid (Obra Social de Caja Madrid, 2001), pp. 26-28. Catálogo de exposición.

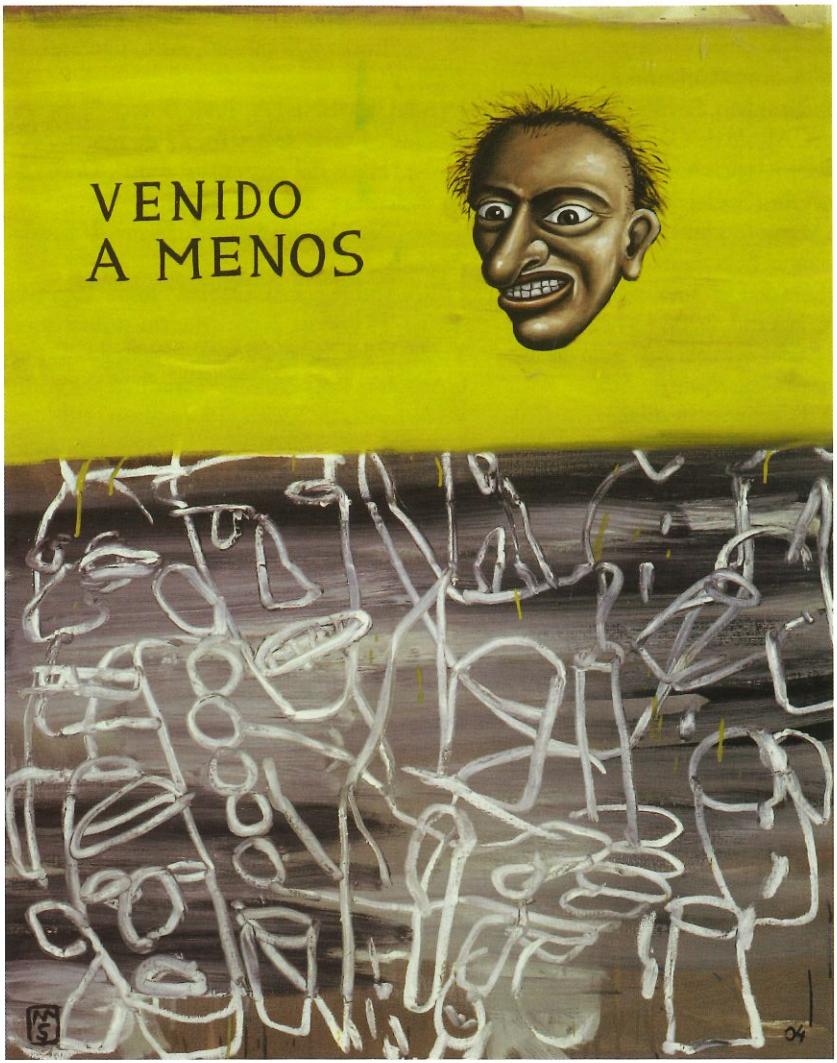
GARCÍA, Inmaculada: "Una inyección de arte joven", *Diario de Sevilla,* 14 de junio, 2001, p. 52.

MARÍN-MEDINA, José: "Rubén Guerrero / José Miguel Pereñíguez" en *Figuraciones: Arte Civil/ Magicismos / Espacios de frontera,* Madrid (Obra Social Caja Madrid en Barcelona, 2003), pp. 104-115. Catálogo de exposición.

MOLINA, Margot: "Irreverentes y chulescos", *El País Andalucía,* 30 de noviembre, 2002, p. 12.

PEREÑÍGUEZ, José Miguel: "Los Chicos del Maíz" en *Los Chicos del Maíz,* Sevilla, 2003. Folleto de exposición.

Matías Sánchez



Venido a menos, 2004
Óleo sobre tela
100 x 81 cm.

Vanidades, 2004
Óleo sobre tela
130 x 97 cm.

Matías Sánchez

_nace en Tübingen, Alemania, 1972

* Por deseo expreso del autor, no se incluye su declaración de intenciones.

Currículo

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (* = catálogo. Selección desde 2001)
2004 *Contando dinero delante de los pobres*, Galerievostell, Berlín (Alemania). 2003 * *Mata más una lengua que un cuchillo*, Galería Begoña Malone, Madrid. *En el país de los ciegos el tuerto es el rey*, Galería Cavecanem, Sevilla. *Los papeles de la envidia.* Hotel Golf Río Real, Marbella. 2002 * *La canalla jamás se enmienda*, Galería Begoña Malone, Madrid. *Ventanas de Nihonbashi*, Gravura Taller de Gravado, Málaga. 2001 *Ardentía*, Galería Cavecanem, Sevilla. *Tos poriguá valiente*, Galería Margarita Albarrán, Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección desde 2001)
2004 * *Toronto Internacional Art Fair,* Galería Begoña Malone, Toronto (Canadá). *All above... Berlin II*, White Box Kultfabrik, Munich (Alemania). * *KIAF 2004,* Galería Begoña Malone, Seul (Corea). * *Art Francfort,* Galería Begoña Malone, Franckfort (Alemania). *Toros en la caja,* Galería La Caja China, Sevilla. * *Art Rotterdam,* Galería Begoña Malone, Rótterdam (Holanda). * *A Manolo,* Claustro de Exposiciones del Palacio Provincial de Diputación, Cádiz. * *ARCO '04,* Galerievostell, Madrid. 2003 *Colectiva de Navidad,* Galería La Caja China, Sevilla. * *En torno al cubismo,* Galería La Caja China, Sevilla. Itinerante a Caja San Fernando, Sevilla. * *Arte Lisboa,* Galería Begoña Malone, Lisboa (Portugal). * *Art Sair Cologne,* Galería Begoña Malone, Colonia (Alemania). *Feria de Arte Actual,* Galería Cavecanem, Sevilla. * *Singularmente Plurales,* Foro Iberoamericano, La Rábida (Huelva). *Línea Sevilla-Fregenal,* La Cinoja-Casa de Pilar Molinos, Fregenal de la Sierra (Badajoz). Itinerante al Museo Comendador, Hervás (Cáceres). * *KIAF 2003,* Galería Begoña Malone, Seul (Corea). * *ARCO 2003,* Galería Cavecanem, Madrid. 2002 *Miniarte,* Taller de Arte Gravina, Huelva. * *Artistas solidarios con el Autismo*, Sala del Centro Cultural El Monte, Sevilla. *Entremundos. Artistas de Huelva fuera de Huelva,* Foro Iberoamericano, La Rábida (Huelva). * *Homenaje al Indio Hatauey*. Action Painting y Performance en colaboración con Pedro Simón, Museo de Arte Contemporáneo Vostell, Malpartida (Cáceres). * *Un mundo nuevo V,* Muelle de las Carabelas, La Rábida (Huelva). *Uno de Uno,* Galería Margarita Albarrán, Sevilla. *Impacto de Ida y Vuelta,* Galería Cavecanem, Sevilla. *Colectiva de pintura,* Galería Margarita Heinkel, Friburgo (Alemania). * *ARCO '02,* Galería Cavecanem, Madrid. *Doméstico '01,* Gabinete de pintura, Madrid. 2001 * *Solidarios 2001*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) Sevilla. *Hotel y Arte,* Galería Cavecanem, Sevilla. *Jardín del Cambalache,* un proyecto de Federico Guzmán, Fundación Tàpies, Barcelona. *Fondos Reservados,* Galería Cavecanem, Sevilla. * *XXII Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera,* Utrera (Sevilla). *Art al´Hotel,* Galería Cavecanem, Valencia. *Art al´Hotel,* Galería Astarté, Valencia. *Carteles Imposibles para la Feria de Sevilla,* Galería Margarita Albarrán, Sevilla. *Matitas Divinas, Museo de la Calle*, un proyecto de Federico Guzmán. CAAC, Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA (seleccionada)

ARÉVALO, Jorge: "Arco de medio punto", *Odiel Información,* 17 de febrero, 2002, p. 38.
C. B.: "Matías Sánchez", *ABC Urbana 7*, 27 de septiembre, 2003, p. 24.
CASTAÑO ALÉS, Enrique: "El caos ordenado", *Diario Sur*, 4 de febrero, 2002, p. 53.
DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Irónicos caníbales. Nuevos itinerarios para una pintura andaluza", *Arte y Naturaleza* (enero-febrero, 2004), pp. 54–57.
——: "Matías Sánchez: El artista y su obra" en *Mata más una lengua que un cuchillo,* Madrid (*Galería Begoña Malone*, 11 diciembre, 2002-14 febrero, 2003), pp. 2-8. Catálogo de exposición.
——: "Irónicos caníbales" en *Singularmente plurales,* Huelva (Sala del Foro Iberoamericano de La Rábida y Muelle de las Carabelas, Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz de Nerva, otoño, 2003), p. 23. Catálogo de exposición.
——: "Creación en línea (de autobús)", *ABC Cultural*, 23 de agosto, 2003, p. 22.
——: "Sobre el papel", *ABC Cultural*, 15 de marzo,

2003, p. 34.
——: "Diez años y un poco", *Galería Cavecanem ARCO´03*, Madrid (Parque Ferial Juan Carlos I, 12-18 febrero, 2003), p. 8. Catálogo de exposición.
DÍAZ GUARDIOLA, Javier: "Matías Sánchez: Espero que un pincel pueda ser un arma con la que matar a los villanos", *ABC Cultural*, 27 de diciembre, 2003, p. 29.
DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco: "Expresionismo de la calle", *Diario de Sevilla*, 10 de octubre, 2003, p. 46.
CARRASCO PEDRERO, Martín: "Buen viaje", *HOY Diario de Extremadura*, 30 de agosto, 2003.
FAJARDO, Laura: "Matías Sánchez", *ABC de Sevilla*, 29 de septiembre, 2003, p. 55.
FERNÁNDEZ, Juan, "Protagonistasman", *Revista Man* (agosto, 2003), p. 54.
HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel: "De oca a oca y pinto porque me toca", en *La canalla jamás se enmienda*, Madrid (Galería Begoña Malone, 28 febrero-13 abril, 2002), pp. 3-7. Catálogo de exposición.
MARI, Mónica: "La selección de los galeristas. Begoña Malone", *Revista Glamour* (febrero, 2004), p. 91.
MARTÍN, Marciano, "La línea Sevilla, Fregenal, Hervás...", *El Periódico Extremadura*, 19 de octubre, 2003, p. 56.
MOLINA, Margot: "La fuerza de Matías Sánchez", *El País*, 15 de febrero, 2002, p. 10.
——: "La fuerza del destino, *El País*, 8 de abril, 2001, p. 16.
NEVADO, Felipe: "Este mes como", *Odiel Información*, 19 de febrero, 2002, p. 45.
PARDO, Tania: "Matías Sánchez", *LÁPIZ*, n. 182 (abril, 2002), p. 89.
PÉREZ VALENCIA, Paco: "En la casa de todos", en *Fondos Pictóricos del Ayuntamiento de la Palma del Condado*, Huelva (Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de La Palma del Condado, marzo-abril, 2001), p. 15. Catálogo de exposición.
PRIETO, Inmaculada: "La pintura de Matías Sánchez viaja a Sevilla", *Odiel Información*, 29 de marzo, 2001, p. 52.
ROMERO, Bernardo: "La canalla jamás se enmienda", *Huelva Información*, 10 de marzo, 2002, p. 64.
RUBIO NOBLOT, Javier: "Matías Sánchez", *ABC Cultural*, 9 de marzo, 2002, p. 32.
RUIZ, Carmen: "Tos por iguá valientes", *Diario de Sevilla*, 5 de abril, 2001, p. 9.
RUTHE, Ingeborg: "Vor den armen wird das geld gezählt", *Berliner Zeitung*, 25 de mayo, 2004, p. 24.
SARABIA, Toñi: "Desde Sevilla a Fregenal de la Sierra por caminos contemporáneos", *Diario de Sevilla*, 7 de agosto, 2003.
SÁNCHEZ NARANJO, Jose Antonio: "Entrevista", *Revista Clone* (marzo-abril, 2003), pp. 12-15.
SOBISCH, Pablo: "Expresionismo contemporáneo", *Guía del Ocio*, 30 de enero, 2004, p. 26.
SCOTT FOX, Lorna: "Comedias humanas", *El Periódico del Arte*, n. 50, (diciembre), 2001, p. 22.
——: "Fondos vivos", *El Periódico del Arte*, n. 46, (julio, 2001), p. 18.
TINTE, Juan Antonio: "Matías Sánchez: Mata más una lengua", *El Punto de las Artes*, 13 de febrero, 2004, p. 23.

Obra en colecciones

Asociación Proyecto Hombre, Huelva.
Ayuntamiento de Ayamonte (Huelva).
Ayuntamiento de Isla Cristina (Huelva).
Ayuntamiento de la Palma del Condado (Huelva).
Ayuntamiento de Utrera (Sevilla).
Casa Museo "Martín Alonso Pinzón", Palos de la Frontera (Huelva).
Colección Caja San Fernando, Sevilla.
Colección Caramba, París (Francia).
Colección Grúas Lozano, Sevilla.
Diputación Provincial, Huelva.
Fundación El Monte, Sevilla.
Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva).
Fundación Municipal de Cultura, Moguer (Huelva).
Patronato Provincial de Turismo, Huelva.
Translacje Museo de Arte Contemporáneo, Piotrkow Trybunalski (Polonia).
Unidad de Gestión de La Rábida (Huelva).
University of Southern California, Los Angeles (EE. UU.).

Conversación

Paco Lara-Barranco y Javier Martín

El presente texto surge como consecuencia de una conversación mantenida por internet. El primer e-mail fue enviado el 7 de febrero de 2004 a las 17:39.

Javier Martín: Empezaría haciendo un repaso de la "situación actual" del arte; es decir, el mercado, las ferias, los "escándalos" y todo eso. Todo eso que, a veces, parece que importa más que el arte; o sea, empezaría por el sensacionalismo artístico.

Paco Lara-Barranco: La sociedad en la que vivimos está marcada por el espectáculo. Espectáculo crudo, cruel y perverso que, con la excusa de informar al ciudadano, porque éste tiene derecho a la información, está consiguiendo DESENSIBILIZAR al espectador, al lector, al televidente, al oyente o al escuchante como dicen en un programa de radio los sábados por la mañana. Los límites para conseguir los fines se han borrado. Quizás nunca hayan existido. Hoy, desde luego es evidente su "no presencia". Se hace lo que se tenga que hacer para salir en primera plana. Fíjate en las tonterías que hacía Dalí, para figurar en los medios, para que se hablara de su pobre figura. ¿Un genio? Sin duda que lo fue. Pero también sabía que necesitaba algo más para que su fama volara a través de los océanos, traspasara las fronteras nacionales. No se conformó con ser Catalán Universal. Quería ser Artista Internacional. Y para eso hizo de payaso, de bufón, se disfrazó y adoptó la postura camaleónica que en cada momento necesitara. Su figura, quijotesca, la puso al servicio del sensacionalismo. El famoso genio: extrovertido, y sobre todo CONTROVERTIDO en sus manifestaciones, supo cómo dirigir sus propuestas para que éstas no se quedaran en un cajón.

Esto lo sabe todo el mundo. Si te alías con "el poder", o "el poder" se alía contigo (los agentes del mercado o galeristas que, de verdad, pueden comercializar "cualquier cosa" con el Estado, la institución privada y el coleccionista nacional e internacional y la crítica, cuya opinión es capaz de trascender las fronteras de los diarios locales), y a esto sumas tus habilidades para conectar con los diversos medios de comunicación entonces puede comenzar la aceptación reiterada de tus propuestas en el sistema que organiza el arte. A partir de ahí, la obra del productor se reclama en los círculos que tienen verdadero impacto en el medio e incluso la figura del autor puede llegar a ser mitificada hasta extre-

mos, a veces, difícilmente entendibles por la mayoría. De manera que, si quieres formar parte del juego, ya sabes cómo hacerlo. Aunque todos sabemos que esto no es fácil. Sólo algunos lo consiguen: aquellos que son grandes oradores, mejores políticos, fabulosos vendedores de su propio trabajo. En resumen, el artista que se lo proponga puede intentar la utilización de los medios, que están ahí al alcance de todos, para conseguir sus propósitos. Y para llegar a este punto no olvidemos lo que considero fundamental: por encima de todo está la obra, que es donde se refleja tu pensamiento, tus ideas: que son la proyección de tu talento creativo. La obra ha de ser vista, contemplada y comprada para que entre en diálogo con su presente, en relación con la de otros. Injusticias se comenten todos los días. Pero eso forma parte de la vida. No obstante, creo que no hay muchos artistas que no estén donde tienen que estar. Y los que están es porque verdaderamente su obra les ha puesto ahí. Algunos quizás estén supervalorados. Otros, todo lo contrario. Uno de los casos más relevantes y emblemáticos, a nivel mundial, lo tenemos en Van Gogh, quien ha sido reconocido mucho tiempo después de su muerte. Ahora, me viene a la cabeza el nombre de Miguel Pérez Aguilera –quizás porque ha fallecido hace unas semanas, y no ha sido suficientemente tenido en cuenta y menos aún considerado por lo que ha producido. Pero aquí, han intervenido muchos factores: la ciudad donde este señor decide vivir, Sevilla, no tiene la tradición moderna para asimilar el arte como él lo entendía, y por lo tanto esto es un tremendo escollo social; las personas con las que se relacionó –y que defendían su obra, no han podido proyectar el trabajo más allá de las fronteras nacionales. Aunque todo no puede ser justificado por lo externo. También hay que ver, cómo es su obra en relación con la de otros de su misma generación y corriente. Este punto es capital, y si bien es cierto que los anteriores marcan (la sociedad y los agentes que te defienden), la obra ha de poder "codearse" con lo venido de fuera; pudiendo hacerlo, cuando esté estructurada en claves cuyo contenido provoquen discusión y promuevan el nacimiento o la apertura de una línea de trabajo existente.

Y tú, Javier, ¿qué opinas de tu planteamiento? Y hablando de Pintura: ¿cómo es la Pintura de los jóvenes que hemos visitado en los estudios, donde se incluye la tuya?

JM: Básicamente, lo mismo que tú. En lo que estoy absolutamente de acuerdo es en la primacía de la obra, es decir, en que lo que va a quedar es esa huella, sobretodo si se habla como es el caso en esta publicación, de obra objetual, de un tipo de obra, como es la Pintura, que insiste bastante en la importancia del objeto, de sus características táctiles, visuales y sensitivas.

Algo que me da pie para responder tu segunda pregunta. Porque pienso en la Pintura que aquí se expone y, creo que en general, es una Pintura que está haciendo bastante hincapié en las cuestiones sensitivas del Arte, en lo sensorial, las cualidades de la visión y del tacto fundamentalmente. Creo que ante todo se reivindica de alguna manera un sentido bastante objetual, bastante material del Arte. O por lo menos (esta es tu tercera cuestión) yo me incluiría en este frente de reivindicación de la Pintura

como campo que puede ofrecer, en este mundo de lo virtual, una alternativa de lo real y un Arte que permita cierto "deleite", por llamarlo de alguna manera, de los sentidos. Probablemente, si lo piensas, la Pintura es una disciplina en la que la materia de la que está hecha induce a "ser comida" recuerda sensaciones puramente "sensitivas", algo que no impide que también podamos transmitir ideas con la Pintura y de eso creo que también hay ejemplos en este trabajo impreso.

¿Qué opinas tú a cerca de esto, quiero decir de la Pintura vista como portadora de una verdad más real en cuanto a la insistencia en lo sensorial? Creo en buena parte que esa es una propiedad intrínseca de la Pintura, que pertenece a su esencia. Es decir, nos recuerda que somos humanos, que comemos... que cagamos. A la vez te preguntaría: ¿no piensas también que es una cuestión tan metida en nuestra tradición que forma parte de nuestra identidad?

PL-B: La Pintura "portadora de una verdad más real en cuanto a la insistencia en lo sensorial", es una certera descripción del cuadro como objeto. Aunque no es una cualidad única de la Pintura. Sí diría que la Pintura reactiva los sentidos de un modo diferente a otros medios regidos por la tecnología. La Pintura, creo que pone más acento en lo visual, en lo sensitivo, incluso en lo táctil (en este último sentido recuérdese, entre otros, la obra de Lucian Freud o Frank Auerbach: sus pinturas invitan a ser comidas y a ser tocadas). No obstante, en mi opinión, cada día está más claro que en arte es IMPOSIBLE CATEGORIZAR. Inicialmente, una pintura puede tener unas características formales, que por la factura o proceso intrínseco de realización la hace evidentemente: sensorial, sensitiva, olorosa, táctil. Pero ojo, depende de quién pinte, qué se pinte y cómo se pinta lo que se está pintando. La Pintura con rasgos expresionistas, impresionistas, proyecta los aspectos señalados. Pero la abstracta no siempre. Cuando lo abstracto es gestual, sin duda sí. Pero cuando lo abstracto es geométrico, no. Aunque, de nuevo habría que analizar la obra de pintores abstractos geométricos: no es lo mismo Ad Reinhardt que Piet Mondrian. Tampoco es lo mismo Peter Halley que Vassily Kandinsky. Y no toda la pintura figurativa proyecta las mismas características y sensaciones. Picasso dista mucho de Magritte, mientras que Antonio López lo hace de Richard Estes. A raíz de este punto, tenemos la OBLIGACIÓN DE VER, cara a cara la obra, puesto que de no hacerlo, el espectador se pierde gran parte de la esencia de cada Pintura. En reproducciones, por buenas que sean, no se aprecia nada de los rasgos a los que estamos aludiendo. Las imágenes que reproducen pinturas proyectan una vaga impresión de cada realidad. Sólo cuando ves a quince centímetros la Pintura, lo que hay en la superficie puede llegar a desbordarte por su belleza, color, y sabor. La escala con la fotografía desaparece, al igual que la forma como se ha tratado la superficie. Para terminar, y según lo anterior, diría que la Pintura es más "real" que la Fotografía. Ésta siempre representa la realidad. La captura en un instante, pero al mismo tiempo nos engaña puesto que no proyecta la verdadera dimensión de lo actual: lo observado siempre corresponde a un pa-

sado. Lo real en la fotografía es el soporte, es decir, lo que se toca. Mientras que la Pintura, aunque represente una imagen de un momento pasado sí constituye una realidad en sí misma cuando, se prescinde del cómo y cuándo se hizo, y nos centramos en el objeto en sí que está frente al espectador en tiempo real.

Tu segunda pregunta la contestaría con un sí. Nuestra forma de pintar es mediterránea. Vivimos el óleo, el aguarrás, los aceites, directamente: las superficies se tornan fluidas, vibrantes, emocionantes para el ojo, atrayentes para los dedos, cautivadoras para la mente. Desde Velázquez, Goya, Valdés Leal o El Greco muchos pintores así lo vienen haciendo. Nuestra tradición bien entendida no sólo constituye un tesoro de conocimiento sino que además nos puede permitir avanzar en el modo de hacer la Pintura. Insistiría en que lo de menos es que una pintura sea abstracta o figurativa. Si lo determinante no es esto, ¿qué hace que un cuadro sea emblemático?

JM: En este caso te voy a contestar muy parcialmente, y prefiero llamarlo así, ya que antes no quise categorizar sino dar un punto de vista parcial, es decir desde el punto de vista de la Pintura que se está haciendo en Sevilla. Es evidente que no por ello la abstracción fría (Hard Edge, monocroma, etc.) va a dejar de ser Pintura y de ser interesante (aún más, tú sabes que a mí me ha interesado y la he estudiado precisamente contigo) pero pienso que uno debe defender su propia postura y estar convencido de que lo que hace es lo que "debe hacer". Evidentemente lo que definiría a toda pintura sería lo que has nombrado, ese "ser mirada" y que la cualidad de lo "real" y "tangible" de la materia de que está hecha la Pintura no es exclusiva de la Pintura pero yo me metería más en el ajo de la cuestión que es para mí, desde mi punto de vista, esa relación con lo humano o, es más, con lo animal de la pintura que busca la textura, las calidades, la riqueza y el amplísimo abanico de posibilidades que ofrece la Pintura, precisamente por esa calidez que hoy nos falta en nuestra realidad cotidiana o mejor en lo que todo "esto", esta sociedad tiende a transformarse. Entonces lo que para mí en este momento concede importancia a una pintura es que me muestre, que me dé esos rasgos de calidez y esa puesta en escena de una pintura que estruje sus posibilidades.

También que el trabajo sea auténtico, es decir original, es decir... con orígenes, no me vale ser un expresionista español o un Pollock de Torremolinos (mimetizar actitudes) porque nos estamos mintiendo, quiero decir que pienso que hay que reencontrar el sentido de nuestra tradición pictórica y no seguir copiando y además parafraseando lo externo, sin por ello, por supuesto, cerrarse a influencias externas y estar al tanto de otros puntos de vista, pero es que pienso que se ha perdido de vista, de nuevo, la autenticidad de las cosas. La obra de Mondrian posee un inequívoco carácter holandés pese a ser abstracta y no por ello es cerrada o regionalista o nacionalista. Por lo tanto también pido autenticidad. Y quizá sea eso lo que hace que una obra sea emblemática, en ese sentido sí a lo que decías del "có-mo" está hecha es lo importante.

A cualquiera que esté un poco informado sobre Pintura le puede estar sonando todo esto a lo ocurrido en los 80. ¿Te atreverías a señalar alguna cualidad que haga este rebrote de Pintura diferente con respecto a aquél? ¿Y a establecer algún futuro para esta generación?,... porque pienso que es muy arriesgado en un contexto mediático como el que vivimos volver a este soporte cuando los nuevos medios nos están dando nuevas posibilidades todos los días.

PL-B: No son cualidades intrínsecas a la propia pintura pero sí creo necesario destacar una serie de circunstancias favorables, en relación a las diferencias del medio donde se desenvolvieron los jóvenes pintores de principios de la década de los 80 y los de hoy aquí en Sevilla. Estas diferencias pueden influir en la producción de la obra y en la proyección que de la misma se haga. Primera, la pintura a comienzos de la década señalada estuvo respaldada por la crítica de prestigio internacional, con capacidad para influir en las estructuras del mercado. Esta circunstancia, recuérdese, también se dio con la defensa en las dos corrientes fundamentales del Expresionismo Abstracto americano durante la década de los 50. No olvidemos que la difusión impresa de las ideas y de las imágenes es lo que deja una impronta imborrable y ejerce influencia en el presente y en las jóvenes generaciones futuras. Segunda, los mercados del arte nacionales, apoyaron de forma casi incondicional a los jóvenes artistas autóctonos: lo joven era símbolo de "nuevo" y de "aceptación". Conocemos el sustento que la Pintura tuvo en Italia con la Transvanguardia; en Alemania con los Nuevos Salvajes; en Estados Unidos con personalidades tan relevantes como Barbara Rose, quien constata y analiza el resurgimiento de la Pintura en *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation.*

En nuestro país, el Gobierno Socialista quiso promocionar la Pintura española en el extranjero. Destacaron exposiciones nacionales cuya misión fue la de proyectar al mundo la nueva imagen del arte español, un arte que no quería descolgarse de lo internacional: *New Images from Spain* (New York, 1980), *New Spanish Figuration* (Cambridge, 1982), *Art Espagnol Actuel* (París, 1984), *Spanisches Kaleidoskop/calidoscopio español. Arte joven de los años 80* (Dortmund/RFA, Basilea/Suiza y Bonn/RFA, 1984), *Spansk Egen-Art* (Estocolmo y Malmö/Suecia, Oslo/Noruega, 1984), *Spanische Bilder* (Amburgo, 1986), *Espagne 87. Dynamiques et interrogations* (París, 1987), y *Antípodas. Una selección. Arte español actual,* (Brisbane/Australia, 1988), entre las más nombradas.

La joven pintura actual en Sevilla (cuyos representantes no son sólo los que aparecen aquí, pero sí son estos una muestra altamente significativa de la producción que se está realizando en materia pictórica en el ámbito de la ciudad), no cuenta con ninguno de los dos puntos anteriormente señalados: apoyo de una crítica especializada y de la existencia de unos mecanismos de promoción estructurados y organizados, capaces de influir en el mercado del arte nacional/internacional. Por lo tanto, éstos serían, inicialmente, los dos grandes inconvenientes con los que han de trabajar nuestros jóvenes artistas, y ello camina en detrimento de alcanzar una proyección deseable para sus propuestas. En

cambio, los integrantes de la Transvanguardia, los Nuevos Salvajes y los americanos que han ejercido influencia en las jóvenes generaciones de artistas durante la década de los 80 y 90 estuvieron ampliamente defendidos en las grandes muestras nacionales e internacionales del momento (muchos de ellos pasearon sus obras en Documenta de Kassel, Basilea o la Bienal de Venecia, por citar sólo algunas de más impacto mundial). Sus agentes en el mercado del arte internacional tuvieron una incuestionable influencia. La excepción española estuvo en Miquel Barceló, con tan sólo 25 años, su obra es seleccionada para la *Documenta 7* en 1982.

Por lo anterior, diría que las grandes diferencias entre este rebrote de Pintura y el sucedido durante la década de los 80 radican en factores que atañen al funcionamiento del sistema del arte más que a la propia Pintura. No obstante, en el terreno de lo estrictamente pictórico, señalaría el modo de construir el espacio. Aquí estaría el gran reto hoy, y en cierto modo siempre ha sido así, para los jóvenes pintores: cómo organizar el espacio pictórico, dado que la construcción del mismo está indisociablemente ligada a la función que, yo como autor, quiero otorgar a la pintura que estoy realizando. Los géneros ya están definidos, pero no agotados porque siempre son posibles continuas revisiones capaces de transformar lo aparecido en el soporte, y es aquí donde está lo inagotable de la Pintura.

En relación con la segunda pregunta diría que para establecer algún futuro de esta joven generación se necesita ante todo fe. La fe en el propio individuo. Una fe que sólo se autorefuerza con los años de trabajo y que permite continuar al margen de unas circunstancias externas desfavorables. La fe no es más que seguridad en lo que uno tiene que hacer. Uno debe defender su propia postura –como tú has argumentado con anterioridad. Hay que mantener el carácter vitalista en la Pintura, la liberación de las ataduras tanto del intelecto (del concepto) como de lo que ha de aparecer en el soporte, y vencer las condiciones externas desfavorables al trabajo que se realice. Hay que adoptar como emblema: la más pura LIBERTAD PICTÓRICA siempre al servicio del yo, y desde una defensa de la pintura más violenta pasando por la más lírica, azarosa o conceptual buscar la forma de conservar lo que hoy quizás sean sus rasgos más identificativos, sus cualidades más destacables (que se observan en las obras de los jóvenes pintores sevillanos): la frescura en la ejecución y la esperanza en un futuro, donde todo no está dicho con la Pintura. En relación con las condiciones externas, ¿cómo influye en la obra de los jóvenes artistas la circunstancia de desarrollar su trabajo, de forma exclusiva, en la ciudad de Sevilla?

JM: Es una pena, grandísima pena, porque Sevilla reúne todas las cualidades para ser una ciudad donde emergiera la Pintura. Tiene la tradición a su favor, los más grandes pintaron aquí, ya sabemos todos quienes son, es una ciudad que respira la sensualidad plástica, especialmente visual, por todas partes, el clima es un factor especialísimo y sobretodo su cultura y forma de vida sureñas... porque aquí da igual si no hay dinero para comer-

mientras tengamos para una cerveza y un cigarrito al sol. Es un "*style of life*" completamente romántico y propicio para el desarrollo en potencia de un ambiente artístico. Porque vamos a dejarnos de historias, la teoría, la lectura y lo serio del Arte está muy bien pero no hay nada como charlar con otro artista en una taberna.

En fin, estamos en una tierra "con musho arte", como se dice por aquí, la tierra del flamenco... ¿qué los críticos no saben captar lo que pueda estar pasando?, ¿qué no hay infraestructuras?, bueno creo que como tú dijiste antes el Arte es una cuestión de fe, de fe de estos pintores en ser felices mientras pintan y ven cumplidos sus deseos y... bueno no vamos a confiar en el nuevo Gobierno Socialista, pero no estaría mal que miraran como referente a lo que pasó en los ochenta por lo menos en cuanto a lo fresco que era todo porque parece que el mundo del Arte actual es una cuestión tan "profesional" que vaya cosa más aburrida, ya nadie se mete con nadie a no ser que sea para darle una zancadilla. Lo que pasa es que el Presidente ya no es andaluz ni sevillano es de León.

Personalmente creo más en la sinceridad de un ambiente y la fe de sus pintores o artistas que en tener fe en críticos y gestores de Arte, aunque alguno haya que algo está intentando hacer. Paco, ¿qué piensas tú de la influencia de la ciudad en el arte joven? Luego otro tema que yo abordaría sería el de otra infraestructura importante para el desarrollo y la comunicación entre artistas como es la Facultad de Bellas Artes y su monumental retraso pedagógico al menos en cuanto al arte contemporáneo.

PL-B: La ciudad de Sevilla tiene todas esas características "románticas" de las que tú hablas pero esto es un espejismo. A la hora de la verdad el artista necesita de una infraestructura que sea capaz de gestionar, difundir y adquirir su trabajo. No se puede estar en la vanguardia de la investigación artística sin medios. Y los medios no son "una cervecita y un cigarrito" –esto se deja para los ratos de ocio. Coincido contigo con el hecho, plenamente tangible, de constatar que Sevilla es cuna de artistas: lo ha sido en el pasado y lo es en el presente. Sin embargo, es imperioso disponer de unas estructuras de gestión del arte contemporáneo, de un tejido organizado, implantado férreamente, con posibilidades reales de albergar y promover las propuestas del arte más innovador. Al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, fundaciones públicas y galerías de arte de la ciudad les queda mucho por hacer para conseguir que este tejido sea una realidad estable. Naturalmente, la relación de estas entidades con centros de enseñanza (escuelas, institutos y universidad) debería ser más fluida y continuada para promover el acercamiento, tan necesario, de la sociedad con el arte contemporáneo. Prueba del mal estado del mencionado tejido, la ciudad se muestra antagonista a lo considerado como nuevo y de ahí, cualquier propuesta, expresada en una dirección diferente de lo conocido, resulta lapidada sin contemplación.

Tu segunda pregunta es muy complicada de abordar dado que, son muchos los factores que intervienen para que una Facultad de Bellas Artes desarrolle con eficacia el estudio del arte contemporáneo. Antes de contestar quiero subrayar lo siguiente: no

debemos caer en la crítica fácil, dado que los cambios a efectuar en todo el sistema educativo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, no son sencillos de implantar. ¿Cómo lograr que los cambios necesarios en materia de arte contemporáneo se lleven a efecto? Creo quees una responsabilidad de todos los implicados si se quiere hacer, a medio plazo, un centro nuevo, con una identidad propia. Las directrices del Ministerio, las líneas de trabajo e investigación de cada departamento y el método particular de cada docente han de trazarse con unos objetivos comunes, y entre ellos, destacaría el siguiente: garantizar la relación de las asignaturas con la apreciación y entendimiento del arte contemporáneo. Sin esta planificación conjunta se avanzará muy poco dado que lo fundamental no es que profesores jóvenes vayan incorporándose a la plantilla del centro: no todos ellos pueden compartir la necesidad de impartir, de forma explícita, el objetivo señalado. Tampoco hay que asumir que los profesores con más experiencia docente no están interesados en hacer llegar lo contemporáneo a los estudiantes.

Lo esencial radica en la coordinación de quienes gestionan y enseñan en el centro educativo aludido. Si no existe la adecuada coordinación horizontal, entre profesores del mismo curso y grupo, así como la coordinación vertical, entre aquellos otros de una misma materia impartida en los distintos cursos, será muy difícil que cambien las estructuras educativas actuales. Tampoco podemos olvidar que esa coordinación ha de ser evidente y eficaz entre los departamentos. El cambio sólo puede llegar si nos comprometemos en eliminar lo que hasta ahora no ha sido válido e introducir lo que sí puede llegar a serlo. E insisto en que es una labor de grupo. De ahí que, el alumnado tenga mucho que decir en la planificación de la nueva estrategia.

Un paso significativo para adecuar el sistema pedagógico a los nuevos tiempos, se daría si cambiamos el Plan de Estudios que se imparte en la Facultad de Bellas Artes desde de 1980. La incorporación del nuevo Plan de Estudios (Real Decreto 1432/1990, de 26 de octubre), por el que se rigen la mayoría de la Facultades de Bellas Artes en España ofrece una serie de cambios muy sustanciales. Entre los cuales destacaría dos: primero, el aumento de materias optativas para el alumno (de las 14 actuales se pasaría a 52), y segundo, la desaparición del concepto de especialidad: el alumno podrá, con la implantación de un sistema de créditos, confeccionar su currículo mediante la elección de asignaturas ofertadas en otras facultades de la misma universidad o en instituciones con las que la universidad tuviera convenio.

Creo en el futuro y en el trabajo de equipos organizados. Las posibilidades de cambio para lograr que, entre todos, contribuyamos al entendimiento del arte contemporáneo, dependerán de cómo sea nuestra actitud ante lo desconocido.

Javier, ¿quieres añadir alguna reflexión, que ponga punto y final, a nuestra conversación?

JM: No,... no mucho más; sólo que si yo pienso en una ciudad, por supuesto que, a la hora de mirar su atractivo miro sus infraestructuras (sobretodo en lo que se refiere a Arte,

contemporáneo o antiguo, sus museos –nunca compartí del todo el anti-museísmo del Dadá porque los museos han sido para mí siempre un lugar magnífico, donde nunca me he aburrido) pero me suelen atraer más factores como su clima, su Historia y su cultura en elsentido más amplio (sus costumbres, su zona de "movida", los mejores bares y las mejores tapas autóctonas) y a esos factores, llamémoslos románticos si queremos, me refería antes.

En cuanto a la Facultad de Bellas Artes comparto contigo que las soluciones posibles deben pasar por un consenso, sobretodo de los pedagogos especialistas, pero discrepo de lo de los alumnos en algún sentido porque la experiencia normal es, que el alumno que entra en la facultad lo hace bastante despistado (¿un despiste de artista?) y cuando quiere darse cuenta de lo mal que lo están educando está ya en cuarto curso y su prioridad es acabar ese infierno: cuando sería necesario una actuación por los intereses colectivos, su mente está centrada en los suyos propios como individuo. Cuando quiere darse cuenta, por lo general, está ya fuera,... y en casos aislados, en tercer curso, los más "listos" emigran.

No quisiera ser sangrante en esto de la facultad, ni alargar esta conversación mucho (porque también este tema es infinito) pero un asunto espinoso sería hablar precisamente de los profesores, no por su edad, como tu mencionabas, sino por su parentesco,... Que duda cabe que no pueden ser tratados como una masa (cada uno es uno y difieren los planteamientos y actitudes de cada cual); tampoco los "alumnos" deberían ser tratados como una plebe sin más y,... también depende de cada uno... En fin, esta conversación la he tenido tantas veces que sinceramente ya me aburre y como yo soy un alumno que ciertamente ya salió de esa fase, por ahora prefiero no recordarla más. Sólo me gusta extraer lo bueno: los ratos de "cachondeo", los "amigos" que te quedan, ciertamente las buenas clases y los buenos profesores. ¡Qué existen! Como creo que es tu caso y alguno más (aunque suene a peloteo o algo así, pero pienso que es cierto) e incluso recordar, cuando teníamos estas conversaciones entre nosotros, indignados de nuestra educación y del mal café, "cagalón", que nos habían servido en la cafetería,... pero por eso era más barato; luego aprendimos y ya nos lo tomábamos fuera, como fuera de la facultad estamos.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA

A continuación se incluye una selección de catálogos de exposiciones que han contribuido al resurgimiento de la Pintura en el panorama artístico español desde finales de la década de los 70. Esta sección consta de dos apartados: 1. Sobre arte español, y 2. Sobre Andalucía y Sevilla.

1. SOBRE ARTE ESPAÑOL

1979 *1980*, Madrid (Galería Juana Mordó, octubre, 1979).

1980 *New Images from Spain*, New York (The Solomon R. Guggenheim Museum, marzo-mayo, 1980).
Madrid D. F., Madrid (Museo Municipal, octubre-noviembre, 1980).

1981 *Otras figuraciones*, Madrid (Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, 10 diciembre, 1981-30 enero, 1982).

1982 *26 pintores / 13 críticos: panorama de la joven pintura española*, Barcelona/Madrid (Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, junio-diciembre, 1982).
New Spanish Figuration, Cambridge (Kettle's Yard Gallery, Institute of Contemporary Arts, Cartwright Hall y Third Eye Centre, julio-diciembre, 1982).

1983 *Arte Abstracto español en la Colección de la Fundación Juan March*, Madrid (Sala de Exposiciones de la Fundación Juan March, 1983).

1984 *Spanisches Kaleidoskop / calidoscopio español. Arte joven de los años 80*, Dortmund (Museum am Ostwall, mayo-junio, 1984).
Spansk Egen-Art, Estocolmo (Liljevalchs Konsthall, fecha ?, 1984).

1985 *Cota Cero (0,00) sobre el nivel del mar*, Madrid (Pabellón Villanueva del Jardín Botánico, marzo-abril, 1985).

1986 *Diecisiete artistas/Diecisiete autonomías*, Sevilla (Pabellón Mudéjar, 28 febrero-6 abril, 1986).
Spanische Bilder, Amburgo (Kunstverein, 15 marzo-27 abril, 1986).
Arte Español en Nueva York, 1950-1970. Colección Amos Cahan, Madrid (Sala de Exposiciones de la Fundación Juan March, 26 septiembre-9 noviembre, 1986).
Sketch de la nueva pintura, Granada (Palacio de los Condes de Gabia, 9 diciembre, 1986-6 enero, 1987).

1987 *Espagne 87. Dynamiques et interrogations*, Paris (Musée d'Art Moderne, 10 octubre-22 noviembre, 1987).

1988 *Antípodas. Una selección. Arte español actual*, Brisbane, Australia (Pavilion of Spain, World Expo 88, 30 abril-30 octubre, 1988).
Akzente Neuer Spanischer Kunst / Acentos Nuevo Arte Español, Ludwigshafen (Basffeier-abendhaus Ludwigshafen, 13 octubre-13 noviembre, 1988).

1989 *Arte Español Contemporáneo. Fondos de la Colección Juan March*, Logroño (Sala Amós Salvador, Cultural Rioja, 20 diciembre, 1989-21 enero, 1990).

1990 *La experiencia del tiempo*, Murcia (Iglesia de San Esteban, 20 diciembre, 1990-12 enero, 1991).

1992 *Contempo 92*, Oss (Jan Cunencentrum, 11 septiembre-4 octubre, 1992).

1993 *Amets Geometrikoak/ Sueños geométricos*, Iraila (Arteleku, Forum de las Artes, septiembre, 1993).

1994 *La palabra pintada*, Jaén (Museo Provincial, 15 diciembre, 1994-22 enero, 1995).

1995 *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Barcelona (Palau de la Virreina, 27 septiembre-12 noviembre, 1995).

1996 *Abstrake Malerei Heute*, Bielefeld (Sala de exposiciones ?, 28 julio-22 septiembre, 1996).
Arte Español para el fin de siglo, L´Hospitalet (Centro Cultural Santa Tecla, 29 octubre, 1996-15 enero, 1997).
Después de Goya. Una mirada subjetiva, Zaragoza (Palacio de la Lonja, 19 noviembre, 1996-10 enero, 1997).

1997 *Nuevas vías de la abstracción*, León (Sala Provincial, octubre-noviembre, 1997).
Geometrías en suspensión, Córdoba (Palacio de la Merced, 9-31 enero, 1997).

1999 *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española, 1969-1989*, Madrid (Sala Julio González, Sala de las Alhajas y Sala Manuel Millares, fecha ?, 1999).

2002 *Los excesos de la mente*, Sevilla (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 29 mayo-22 septiembre, 2002).
Pintura sin pintura, Salamanca (Centro de Arte, fecha ?, 2002).

2003 *Figuraciones. Arte Civil + Magicismos + Espacios de frontera*, Madrid (Obra Social Caja Madrid en Barcelona, inauguración enero, 2003).

2. Sobre Andalucía y Sevilla

1982 *Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía*, Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, fecha ?, 1982).
Pinturas de Sevilla, 1982, Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, 18 octubre-12 diciembre, 1982).
Pintores de Andalucía, Bilbao (Museo de Bellas Artes, noviembre, 1982).

Primer Premio de Pintura, «Diputación Provincial», Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, noviembre-diciembre, 1982).

1983 *Tres generaciones de pintores sevillanos*, Baeza (Universidad de Baeza, agosto-septiembre, 1983).

1984 *Segundo Premio de Pintura, «Diputación Provincial»*, Sevilla (Reales Alcáceres, 1-15 junio, 1984).

1985 *Primer Certamen de Pintura, «Fundación Luis Cernuda»*, Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, 17 septiembre-6 octubre, 1985).
Ciudad invadida, Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, mayo-junio, 1985).
Un palacio dentro de otro. Panorama de la joven pintura de Sevilla, Santander (Museo Municipal de Bellas Artes, agosto, 1985).
Andalucía. Pinturas. Europalia 85. Spanje en haar autonomieën/ Espagne et leur Autonomies, Amberes (Casa de España, 31 octubre-23 noviembre, 1985).
Andalucía. Puerta de Europa, Madrid (Palacio de Exposiciones IFMA, 7-17 noviembre, 1985).

1986 *En la Torre. Pintura sevillana. Tres generaciones*, La Algaba, Sevilla (Torre de los Guzmanes, 16 septiembre-5 octubre, 1986).
Segundo Certamen de Pintura, «Fundación Luis Cernuda», Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, noviembre-diciembre, 1986).

1987 *En la Torre. Pintura sevillana. Tres generaciones*, La Algaba, Sevilla (Torre de los Guzmanes, 16 septiembre-4 de octubre, 1987).

1988 *En la Torre. Arte en Sevilla. Tres generaciones*, La Algaba, Sevilla (Torre de los Guzmanes, 13 septiembre-9 octubre, 1988).
Andalucía. Arte de una década, Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, 2 diciembre, 1988-10 enero, 1989).

1989 *Luis Gordillo en la Torre*, La Algaba, Sevilla (Torre de los Guzmanes, 9 marzo-9 abril, 1989.
En la Torre. Arte en Sevilla. Tres generaciones, La Algaba, Sevilla (Torre de los Guzmanes, 12 septiembre-8 octubre, 1989).

Hacen lo que quieren

¿Cuál ha sido el detonante para que una nueva generación de artistas apuesten por la Pintura en Sevilla? ¿Qué ha ocurrido con esta generación, imbuida en la sociedad de la información y de la globalización cultural, para que desdeñe las nuevas tecnologías durante el proceso de trabajo? ¿Será la vuelta al lienzo un movimiento global, de carácter nacional, o una peculiaridad del "jardín sevillano" como sugiere Michel Hubert? Sean cuales fueran las causas, es un hecho que estos jóvenes autores desarrollan una actividad centrada en la Pintura; una Pintura realizada sin complejos, contraria a los postulados formalistas de Ad Reinhardt, Stella y tantos otros. Lo que aquí encontramos es una vuelta festiva al lienzo, que se celebra así misma con ironía, desparpajo y entusiasmo por la materia pictórica. Motivos por los que Paco Lara-Barranco y Javier Martín inician el proyecto *Hacen lo que quieren*, en octubre de 2001, con la visita a estudios de jóvenes pintores vinculados a la ciudad y que culmina con esta publicación, donde se ha invitado a reflexionar a conocedores de la materia como Iván de la Torre Amerighi, Alberto Donaire y Michel Hubert.

Fundación Aparejadores

ISBN 84-95278-66-9

9 788495 278661