



Ojo y Camino

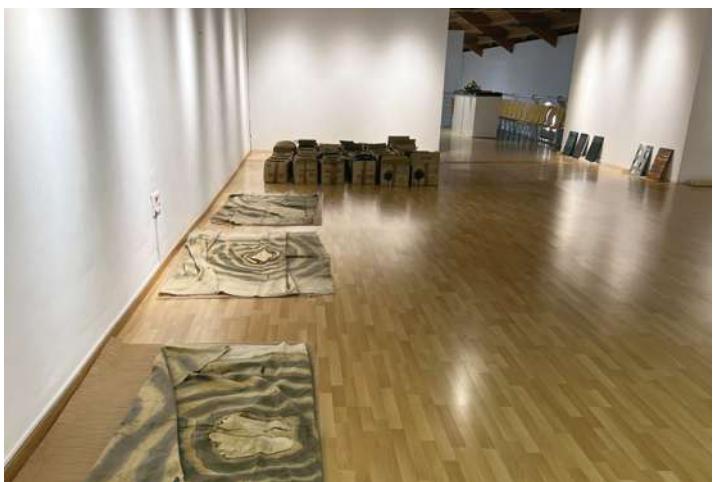
ENCUENTROS, AZAR Y TIEMPO



PACO LARA-BARRANCO







“Si el Sr. Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos no tiene ninguna importancia. Él lo ELIGIÓ. Tomó un artículo ordinario de la vida, lo colocó de modo que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista —creó un nuevo pensamiento para ese objeto”.

“The Richard Mutte Case”,
The Blind Man, n. 2, mayo, 1917

Ojo y Camino

ENCUENTROS, AZAR Y TIEMPO

PACO LARA-BARRANCO

Museo de Alcalá de Guadaíra
9 de noviembre a 10 de diciembre, 2023



Ayuntamiento de
Alcalá de Guadaíra

Este libro se publica con motivo de la exposición *Paco Lara-Barranco. Ojo y Camino. Encuentros, Azar y Tiempo*, que tuvo lugar en el Museo de Alcalá de Guadaíra, desde el 9 de noviembre hasta el 10 de diciembre de 2023. La muestra está concebida como la primera de una trilogía que abordará el grueso de la producción artística del autor.

AYUNTAMIENTO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

Alcaldesa

ANA ISABEL JIMÉNEZ CONTRERAS

Concejal Delegado de Cultura, Patrimonio y Museo
CHRISTOPHER MIGUEL RIVAS REINA

Director Técnico del Museo
FRANCISCO MANTECÓN CAMPOS

EXPOSICIÓN

Organiza

MUSEO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

Comisariado

FRANCISCO MANTECÓN CAMPOS y PACO LARA-BARRANCO

Coordinación

INMACULADA DUEÑAS VERA, F. JAVIER PÉREZ BEGINES y
CECILIA RIVERA RODRÍGUEZ

CATÁLOGO

Edición

AYUNTAMIENTO DE ALCALÁ DE GUADAÍRA

Textos

ROSA QUERALT
ÁNGEL L. PÉREZ VILLÉN
FERNANDO SERRANO
FERNANDO MARTÍN MARTÍN
FRANCISCO JOSÉ DOMÍNGUEZ NARANJO
MIGUEL VIRIBAY ABAD
MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ SILVA
PACO LARA-BARRANCO

Traducción al inglés

PAUL HERMAN
JAVIER MAZORRA (texto de Rosa Queralt)

Diseño y maquetación

JUAN DIEGO BAZÁN GALLEGOS y PACO LARA-BARRANCO

Créditos fotográficos

CLAUDIO DEL CAMPO, pp. 14, 28-34, 36, 40, 44-48, 60-63, 65-74, 76
PACO LARA-BARRANCO, pp. 1, 10, 19-21, 27, 57-59
JUNTA DE ANDALUCÍA. CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, p. 37
MANUEL PIJUÁN, p. 18
FERNANDO SERRANO, p. 26
FÉLIX LÓPEZ DE SILVA, p. 38
ROBERTO R. ANDRADE, pp. 64, 80-81, 106-107
SANTIAGO CASTILLO TRIGOS, p. 39

Impresión

PINELO. ARTES GRÁFICAS

ISBN: 978-84-89180-94-9

DL: SE-2055-2023

© de los textos: sus autores, 2023

© de las imágenes: sus autores, 2023

© de la edición: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, 2023

AGRADECIMIENTOS

May Andreu
Rocío Arregui
Mª Ángeles Ballesteros Núñez
Eduardo Baquerizo
Fernando Barrionuevo
Pedro Bazán
Magda Bellotti
Rosalía Benítez
Carmen Carmona
Yolanda Carvajal
Antonio Damas
Claudio del Campo
Gerardo Delgado
Francisco José Domínguez Naranjo
Salud Freire
Francisco Javier Garín Ferreira
Juan José Gómez de la Torre
Ana Belén González
Francis Gutiérrez
Paul Herman
Alberto Hevia, *in memoriam*
María Lara Cañete
Juan Carlos Lázaro
Francisco Mantecón Campos
Alberto Mañero Gutiérrez
Fernando Martín Martín
Pilar Morillo
Rosa Muñoz
Mercedes Muros
Rafael Ortiz
Ángel L. Pérez Villén
Rosa Queralt, *in memoriam*
Mª Dolores Ramos
Mar Riolobos
Christopher Rivas Reina
Concha Rivero
Miguel Ángel Rodríguez Silva
Liberto Romero
Miguel Romero
Elvira Ruiz
Fernando Serrano
Paco Sola Cerezuela
Juan Manuel Toro
Miguel Viribay Abad

Facultad de Bellas Artes, Universidad
de Sevilla
Galería Carmen Carmona
Galería Fernando Serrano
Galería Magda Bellotti
Galería Rafael Ortiz
IES Leonor de Guzmán, Alcalá de Guadaíra
MECA, Mediterráneo Centro Artístico
Museo de Alcalá de Guadaíra
Especial agradecimiento, Galería Birimbao

CONTENIDOS

CONTENTS

- 9 **Una relación simbiótica con el entorno natural**, ROSA QUERALT
82 *A Symbiotic Relationship with the Natural Environment, Rosa Queralt*
- 13 **Contra el manierismo: instrucciones y sabotaje. Apuntes en retrospectiva sobre la obra de Paco Lara-Barranco**,
ÁNGEL L. PÉREZ VILLÉN
83 *Against Mannerism: Instructions and Sabotage. Retrospective Notes on the Work of Paco Lara-Barranco, Ángel L. Pérez Villén*
- 25 **A Paco Lara-Barranco**, FERNANDO SERRANO
90 *To Paco Lara-Barranco, Fernando Serrano*
- 35 **Paco Lara-Barranco: memoria, búsqueda y anhelo creador**, FERNANDO MARTÍN MARTÍN
92 *Paco Lara-Barranco: Memory, Search and Creative Yearning, Fernando Martín Martín*
- 41 **Errante**, FRANCISCO JOSÉ DOMÍNGUEZ NARANJO
94 *The Wanderer, Francisco José Domínguez Naranjo*
- 49 **Lara-Barranco**, MIGUEL VIRIBAY ABAD
95 *Lara-Barranco, Miguel Viribay Abad*
- 75 **Abismos y entropía**, MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ SILVA
101 *Abysses and Entropy, Miguel Ángel Rodríguez Silva*
- 77 **Tras el primer paso, otro paso**, PACO LARA-BARRANCO
102 *After the First Step, Another Step, Paco Lara-Barranco*
- 104 **Reseña curricular**
104 *Curriculum Review*

Una relación simbiótica con el entorno natural

ROSA QUERALT*

Entre los jóvenes artistas cuya singladura se consolidaba al doblar los años noventa, ha aumentado el número de aquéllos que parecen echar en falta unos conceptos que surjan de la realidad de sus propias experiencias con el mundo. Escépticos también ante los modelos esencialmente especulativos, además de incómodos frente a los excesos metalingüísticos del oficio, aparentan sentirse incitados a traspasar otros marcos de referencia disciplinarios buscando territorios personales capaces de desencadenar una vitalidad renovada del lenguaje.

A Paco Lara, como a otras gentes de su misma hornada y contexto, este alejamiento del mundo físico, real, por parte del pensamiento filosófico y estético imperante le supuso una suerte de querencia en restablecer aquella unidad perdida hombre-naturaleza. Lejos de cualquier trascendencia o gesto utópico. Se trataba simplemente de hacer algo práctico, una postura equiparable al *contrato natural* que propugna Michel Serres en el intento de restaurar unas relaciones más simbióticas, menos parasitarias, con el entorno. U homologable a la sugerencia de Peter Handke de acudir al ámbito de la naturaleza como fuente de conocimiento a partir de la observación. Para el austriaco, las vivencias con el espacio natural siguen siendo las más profundas y también las más necesarias para la vida del hombre. Así, invita a caminarlo mientras se potencia un conocimiento perceptivo a través de matices, pequeñas variaciones y todo aquello que permanece oculto. Con una dimensión más cordial, más sabia, más intensa que el mero saber, mediante una reiteración de las formas que le son propias a cada uno, una cadencia lenta, pausas, a la vez conmovidos y distanciados espacial y temporalmente.

* Fue docente, crítica de arte y comisaria de exposiciones.

El presente texto se ha reimpresso del catálogo de exposición: *V Becas Banesto de Creación Artística* (1994), Madrid: Edita Fundación Cultural Banesto, pp. 113-115.

Tampoco quiere Paco Lara que exista diferencia entre experiencia y objeto. El deseo consiste en conseguir una síntesis entre proceso y realidad, que ambos sean una sola cosa: la observación y la recreación de unos determinados fenómenos presentes en el mundo, en su conciencia y en la de cualquier espectador concernido.

Las primeras experiencias de este ciclo se iniciaron en 1989, con la serie *Pisadas*, anónimas o personales, a partir de la idea de rescate de huellas errantes. Le siguió el conjunto de *Actuaciones*, que definían ya más claramente su dirección posterior. Poco dado a la expresión excesiva y jubilosa, ni a realzar el carácter fetichista o seductor de los objetos, guardó la misma distancia en estas obras, en las que utilizaba a modo de ready-made o bien como soporte los típicos *manteos* usados en la recogida de la aceituna. La saturación de manchas, polvo y restos orgánicos adheridos, producto de accidentes no controlados —únicamente en el punto de partida—, alertaba nuestros sentidos sobre algo reconocible, aunque oculto en alguna zona de sombras. Pero, además, estos rasgos distintivos absorbían y reflejaban no sólo el tiempo sino también los lugares, un modo de integrar a la obra la presencia del proceso.

Durante su estancia en París, en 1991, ejecutó unos dibujos referidos a estados de ánimo, situaciones y comportamientos, acentuando más, si cabe, la condición del hombre como huella errante o como cifra de un proceso, en el cual el pensamiento puede moverse en el tiempo sin perder de vista el comienzo del ciclo. *Niño* (Figura 1), realizado a su regreso, de nuevo sobre tela con impregnaciones, liberada de bastidor —a modo de cortina—, es un trabajo emblemático como metáfora de la idea de génesis y supone un punto de inflexión a tener en cuenta. Las imágenes surgidas a partir de ahí, dobles, especulares y simétricas o bien envueltas por un halo, son fragmentos, eslabones de periplos vitales, y la suma de todos ellos determinaría una frase, casi una oración, aludiendo a la vida.

Otra base ideológica de estas propuestas la sustenta el uso de los materiales. El aceite puro de oliva, el aceite industrial quemado, la pintura blanca de carretera o la tinta de imprenta de no secado se muestran como sustancias ideales para la captura de acontecimientos, aparte de resaltar nociones tales como condensación, viscosidad, color, textura, olor... Además de esas propiedades específicas, lo que está aquí en juego es el concepto mismo de apropiación matérica, es decir, la manera en que el material establece la presencia de la obra y se convierte en un



Figura 1.
Niño, marzo, 1992

De la serie III: *París* (1991—1992)
Aceite de oliva, jugo de aceituna, aceite quemado de motor, agua y grafito sobre tela sin bastidor
227 x 189 cm

vehículo central de su significado. Una constante, por otro lado, que aparece reiteradamente en el panorama del arte joven español.

En cualquier caso, las diversas series desarrolladas entre 1989 y 1993 se presentan, como la misma existencia, encadenadas entre ellas de una forma fluida. Imitando los sistemas dentro de sistemas que, de manera indefinida, configuran la realidad natural. Paco Lara considera cada zona o ciclo como un pequeño sistema con su red no uniforme de conexiones. Es precisamente esta flexibilidad la que le permite avanzar en la comprensión de su universo particular. Cualquier perturbación no predecible dentro del marco de referencia conocido —o lo que es lo mismo, el azar— supone una entrada de energía y una asimetría en los cambios, y pone en marcha un proceso que sigue nuevas vías hasta que, a su vez, acaba agotándose o estancándose en una complejidad insalvable.

Uno de los aspectos más atractivos —quizá para algunos más polémicos— de este tipo de planteamientos que entienden la práctica artística como campos de acción capaces de operar más allá de específicos marcos de referencia es, sin duda, el acercamiento entre disciplinas, sobre todo la interacción entre la realidad de las cosas y la realidad creada por la mente, la indeterminación con la que esta realidad se ofrece, la conciencia de que hay que elegir una entre varias posibilidades, el contar con el azar como parte integrante del proceso creativo. Todo ello identifica al artista de esta tipología con cualquier científico o investigador en la tarea de construir a partir de la acción sobre una realidad implícita, diluye la vieja certeza de que existe un mundo externo opuesto al yo. No son sólo las impresiones que nos llegan de fuera las que dependen en mayor medida del carácter y del estado contingente de nuestro sistema sensorial, sino que también ocurre el proceso inverso, es decir, el entorno que deseamos comprender se ve modificado por nosotros, y en particular por los instrumentos que diseñamos para observarlo. La mente y el mundo están formados por los mismos elementos. El mundo nos es dado de una sola vez, no uno existente y otro percibido. Desde un punto de vista filosófico, estas afirmaciones derivarían hacia territorio poético o, más bien, estético: no sólo influimos en nuestra realidad sino que, en cierto modo, la creamos.

Contra el manierismo: instrucciones y sabotaje.

Apuntes en retrospectiva sobre la obra de Paco Lara-Barranco

ÁNGEL L. PÉREZ VILLÉN*

Ha vuelto a pasar. La última vez fue cuando estaba escribiendo el texto para el catálogo de *Odiseo* —una exposición de José María Córdoba— y comencé a leer *Sur*, de Antonio Soler. La relación entre disciplinas era evidente, las pinturas de Córdoba en clara alusión al *Ulises* de Joyce mostraban todo un repertorio de transeúntes, paseantes hinchados de referencias plásticas de las vanguardias, mientras los personajes de Soler deambulaban a lo largo de un día por las tripas de una ciudad mediterránea. Las dos tramas y los figurantes que vivían en ellas coincidían en componer un collage de fragmentos heterogéneos donde los tiempos y las escenas se solapaban gozosamente. Pues ha vuelto a suceder, el azar ha querido que este texto que tienen ante sí comenzase a ser escrito cuando estaba leyendo *Circular 22*³ de Vicente Luis Mora. Y la pregunta de rigor es: qué tiene que ver la novela de Mora con el trabajo de Paco Lara-Barranco. No voy a responder, prefiero contestar diciendo que el primero escribió durante años y a diario piezas cortas —una suerte de *work in progress* donde se colmatan todo tipo de textos, estilos, temáticas y formatos que a modo de callejero componen el tondo inabarcable de una *novela mundo*— mientras que el segundo aborda de manera sincrónica y regular un conjunto de obras —dibujo, fotografía, pinturas— que tienen al tiempo como materia artística que moldea el curso natural de su vida. Existen muchas más semejanzas pero no es este el momento de desvelarlas, más vale que disfruten de la exposición de Lara-Barranco y si les apetece lean la novela de Mora y saquen ustedes mismos las conclusiones pertinentes.

Me comenta el artista su intención de celebrar tres exposiciones temáticas que repasen su producción desde los inicios. En esta primera se muestran una serie de obras que responden a tres ejes fundamentales en su trabajo: el

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”¹.

“La simplicidad es uno de los caracteres principales de la belleza; es esencial en lo sublime”².

* Historiador y crítico de arte.

1 Rubén Blades.

2 Denis Diderot (1988) “Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía para que sirvan de epílogo a los Salones”. En: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 96.

3 Vicente Luis Mora (2022) *Circular 22*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg.

objet trouvé, el azar y el tiempo. Si unimos los tres principios obtenemos como resultado una propuesta artística con un grado de autonomía considerable. Seleccionas materiales encontrados, prácticamente no llegas a intervenirlos, dejas que los procesos que cursan en torno a ellos se impregnen de los avatares de las circunstancias —de lo que acontece en su derredor, del azar— y concluyes abriendo el marco temporal —en muchos casos porque los procedimientos y materiales empleados no te permiten otra opción— con lo que permities; mejor dicho, fomentas que el tiempo se convierta en un agente colaborador —que diría Nacho Criado⁴— de tu obra. De esta manera consigues el objetivo previsto: “las obras deben ser lo más autónomas posible de mis propias decisiones”⁵. Y así sucede desde los comienzos: el encuentro fortuito de unas planchas de vinilo en una calle sevillana origina la serie *Sin razones aparentes*, en la que su autor prescinde del color añadido y las obras muestran el color del material con el que están hechas⁶. Las siluetas del calzado —masculino y/o femenino— aluden a la despersonalización de la obra o lo que es lo mismo a la presencia anónima. Las huellas hablan y remiten a la comunidad dispersa de los humanos, a la masa indiferenciada. Este conjunto de obras —*Sin título* (1990), *Sin título I* (1989-1990), *Sin título II* (1989-1990), *Re-corrido II* (1990), *Movimiento circular* (1990), *¿Está la cultura por encima del trabajo del obrero?* (1990), *Re-corrido III* (1991) y *Re-corrido IV* (1992)— que marcan un arco temporal de menos de cinco años tienen como protagonista absoluto las pisadas de personas anónimas, las huellas de una serie de individuos que conforman una comunidad.

Huellas y pisadas que pasan a ocupar un espacio en el suelo —la adscripción disciplinar a la escultura o en todo caso a la instalación se hace inevitable— o bien reptan por la pared usurpando el territorio a la pintura. Queda patente el desinterés del autor por desembarazar su trabajo de los comportamientos y límites disciplinares o quizás por distorsionarlos. En cualquier caso estamos hablando de piezas de suelo y de pared, indistintamente, de bulto (o relieve) y de dos dimensiones (otro deslizamiento disciplinar) que trastocan las convenciones al uso entre pintura y escultura. Obras de una serie que, podríamos decir, culmina con *Monumento humano* (1998—obra en proceso) (Figura 1), deliberadamente inconclusa hasta que alcance la altura de un individuo medio y que consta de numerosos restos de tapas de zapatos hallados fortuitamente y recolectados, que terminan componiendo una forma cónica que irá creciendo conforme se añadan



Figura 1.
Monumento Humano, julio 1998—obra en proceso
El proceso finalizará cuando la acumulación de tapas de zapatos alcance 180 cm de altura, aproximadamente; el diámetro del cono será entonces de unos 6 m
Imagen del proceso de la obra en octubre de 1998

⁴ Decía el lúcido y magnífico artista experimental español —no se sentía a gusto con la etiqueta de conceptual— que en la elaboración de su obra —un guiño a Duchamp— siempre contaba con agentes colaboradores: el tiempo, el polvo, el azar.

⁵ Paco Lara-Barranco: “Algunas notas sobre los procesos de trabajo (periodo: 1991-2001)”. En: *Memoria / Dossier* [Archivo A.L.P.V. Sin publicar].

⁶ El artista habla de materiales crudos refiriéndose a que no interviene añadiendo color alguno sino respetando que el comportamiento de estos quede fuera de su control como autor. Lara-Barranco, *op. cit.*

nuevos elementos a la misma. Insisto en la referencia a la comunidad que hace posible la erección de esta efigie, que se nutre fundamentalmente del encono de su autor y del azar y en la que es posible advertir valor semántico añadido o quizás sea un producto derivado de su lectura. “El azar es otro de los elementos de su obra y con él la lógica del absurdo frente a cualquier protocolo o serialización. Quizás se trate del canon natural, de la irrupción de la vida en el arte, de las excrecencias del devenir del tiempo, pero lo cierto es que este tipo de contradicciones son muy habituales desde que los estilos (ismos) dejaron de tener sentido para cobrar significado las obras con sentido. Y las de Lara-Barranco lo tienen”⁷.

Los materiales empleados en las obras de finales de los 80 y primeros años 90 proceden de un ámbito que no es el estrictamente artístico: aceite de oliva, aceite industrial, pintura blanca para señalización en asfalto, tinta de imprenta... “se muestran como sustancias ideales para la captura de acontecimientos, aparte de resaltar nociones tales como condensación, viscosidad, color, textura, olor... Ademá de esas propiedades específicas, lo que está aquí en juego es el concepto mismo de apropiación matérica, es decir, la manera en que el material establece la presencia de la obra y se convierte en vehículo central de su significado”⁸. Esta valencia material de los materiales —valga la redundancia— es clave para entender la raíz de sus intereses en estos primeros años de su trayectoria. La atracción —casi diríamos fascinación— de Lara-Barranco por el Arte Minimal y los procesos de cuestionamiento de los hitos de la modernidad (encarnados especialmente en el Expresionismo Abstracto) que cursan en el arte norteamericano de los años sesenta y setenta es una circunstancia que recrudece durante los años que pasa en EE.UU. y que termina sedimentando en una serie de obras nimbadas por ese espíritu mestizo que acrisola lo experimental, el *objet trouvé*, el minimal y el povera. “La literalidad de los medios defendida por los minimalistas (Donald Judd, Dan Flavin), siempre ha sido un recurso por el que me he sentido muy atraído”⁹.

Esta seducción se hace patente en el siguiente conjunto de obras, que se agrupa en torno a dos series: *Actuaciones y Manteos* (1990-1991) y *París* (1991-1992). Las *Actuaciones* parten de una primera experiencia —*Actuación n. 1* (1-31 marzo, 1990)— en la que durante un periodo de un mes se cubre el suelo de la habitación del artista con una tela sobre la que se van imprimiendo todo tipo de registros: el polvo, la suciedad acumulada, las manchas de los procesos que en dicho espacio se llevan a cabo, las huellas de las pisadas, etc. Todo ello determina la configuración de la representación involuntaria que se desarrolla en la tela. A esta

⁷ Ángel Luis Pérez Villén (2008) “Coordinadas para una cartografía permeable”. En: *Traslaciones. XI Bienal de Fotografía de Córdoba*. Córdoba: Edita Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, p. 138.

⁸ Rosa Queralt (1994) “Francisco Lara. Una relación simbiótica con el entorno natural”. En: *V Becas de Creación Artística*. Madrid: Edita Fundación Cultural Banesto, p. 114.

⁹ Paco Lara-Barranco (2018) “Completando dibujo”. En: *Paco Lara-Barranco. Completando dibujo*. Sevilla: Edita Galería Birimbao, p. 36.

primera actuación le siguen otras en diferentes lugares y contextos, en las que participan otros actores involuntarios, presencias anónimas. “El ritmo y el patrón nominalista que imprime cada fragmento temporal hallan su proyección en un trabajo que se origina en lo mensurable, en el territorio aquilatado del módulo, en el carácter protocolario de la serie, en el discurrir sincopado de todo proceso abierto a la reflexión pero también a lo fortuito”¹⁰.

La *Actuación n. 6* (1991) se produce en el ámbito de una galería de arte (Galería Rafael Ortiz, Sevilla). Durante mes y medio se cubren los peldaños de una escalera sita en dicho espacio y se recogen las huellas o pisadas anónimas de las personas que la transitaron. La pieza resulta ser una suerte de sismógrafo —en palabras de su autor— que testimonia una determinada experiencia acotada en el tiempo y el espacio. Una obra que consta de 18 piezas de tela en las que el azar con la anuencia del decurso temporal ha fijado un repertorio de impresiones sin posible identificación. “Las telas de comienzos de los 90 y que forman parte de *La Presencia Anónima*¹¹ se plantean el rescate de la huella del tiempo”¹². Los *Manteos* recogen una acción determinada de recogida de la aceituna, por lo que las manchas de aceite que resultan de la acción dotan de una particular singularidad a estas piezas que son de diferentes tamaños y formatos. Y como el aceite sigue expandiéndose sin limitaciones, se dota de vida a la obra. Una vida que se expande a lo largo del tiempo y que apunta a una acción asociada a personas y tradiciones del medio rural: “Gentes anónimas, donde quedan representadas todas las gentes que se dedican a estas labores”¹³. Si las *Actuaciones* remiten al hombre urbano se podría afirmar que los *Manteos* apuntan al ámbito rural. De dichas series conjuntas se exhiben *Actuación n. 4 Manteo n. 3* y *Actuación n. 4 Manteo n. 4* (ambas de 1990-1991). Y en todo caso, unas y otros, consignan su origen referencial como netamente popular¹⁴.

La representación pictórica de algunas de estas obras emplea un método que se asemeja al de la comunicación ideogramática, dando como resultado una figuración que se construye mediante la secuencia de una serie de curvas de nivel, expandidas por la acción en el tiempo del material que impregna las telas (aceite industrial de desecho). De esta forma por las sucesivas marcas que se adaptan al diseño matriz del grafito inicial se compone un motivo central —desdibujado o expandido— que constituye el grueso de la representación. La intervención del autor es paradigmática para concebir la serie, si no existiese esta acción de representar sobre la tela base estaríamos refiriéndonos a otro tipo de obras,

¹⁰ Ángel Luis Pérez Villén (1996) *Cavecanem, 02.06*. Sevilla: Edita GBS Producciones, S.L., p. 44.

¹¹ Las series *Actuaciones y Manteos* —telas impregnadas de polvo, aceite (jugo de aceituna), aceite industrial de desecho, tinta, etc.— y algunos *Re-corridos* —suelas de zapatos como motivo— se muestran en la exposición *Paco Lara. La presencia anónima*, celebrada en la Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva), 17 junio-9 julio, 1992.

¹² Ángel Luis Pérez Villén (1995) “De cómo deconstruir la pintura”. En: *Encrucijadas*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Área de Servicios Socioculturales, p. 13.

¹³ Francis Gutiérrez (1993) “Conversación con Paco Lara”. En: *Paco Lara. La presencia anónima*. Moguer: Edita Galería Fernando Serrano, p. 8.

¹⁴ Pérez Villén (1995), *op. cit.*

concreta y específicamente a las *Actuaciones*, que recogen mediante el registro que en ellas queda impreso el testimonio de las acciones llevadas a cabo en el espacio específico donde estuvieron colocadas, que en última instancia remite a un contexto urbano. Por el contrario los *Manteos* apuntan a un medio rural y son el resultado de acciones precisas: la recogida de la aceituna en la provincia de Jaén. Tanto las *Actuaciones* como los *Manteos* dejan constancia explícita de su origen, de los espacios determinados que sirvieron de soporte al desarrollo de cada proposición y del intervalo temporal necesario para su fijación.

A propósito de los *Manteos* Rosa Queralt señala dos propiedades fundamentales: “la cualidad olfativa consecuencia de los diferentes elementos que habían intervenido en el proceso, y una condición viva, real, al presentarlo tal cual, colgadas las telas directamente al muro por la parte superior, sin bastidor. Acentuaba así, a modo de sacralización laica de lo cotidiano, la absorción y el reflejo del tiempo y del lugar”¹⁵. Sin embargo la serie *París* (1991-1992) de las que se muestran algunas obras —*Ojo, Pies y Camino*, todas de 1992— parte de un conjunto de dibujos realizados en la capital francesa que servirán de base a las telas con las que finalmente se constituye la serie. El procedimiento y el resultado es muy similar al de las series precedentes, si bien aquí el artista recurre al pictograma que otorga título a la obra y lo rodea desde el centro de la escena mediante sucesivas curvas, lo que termina por connotar la figura como si de un símbolo se tratase.

Llegados a este punto conviene preguntarse qué lleva a un artista como Paco Lara-Barranco en la España de finales de los ochenta —cuando todo está impregnado por la vivencia de la posmodernidad y el desbordamiento expresivo consecuente— a interesarse por las derivas procesuales —agentes colaboradores incluidos— y conceptuales de la creación. Y una posible respuesta quizás provenga de la necesidad —expiada por un servidor— de acometer una exposición como *Encrucijadas*, celebrada en 1995 en el Patio Morisco del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba. Una muestra colectiva que mostró obra de autores andaluces¹⁶ en un entorno patrimonial tan connotado como el de este edificio, —donde se han colmatado las huellas del tiempo y las culturas— y en cuyo catálogo se reconocía como una de sus finalidades la de testar la deriva de una disciplina como la pintura. El propósito: rastrear “las huellas que la pintura aún conserva en este final del segundo milenio. La pintura, no ya entendida como una disciplina particular, sino como plataforma o categoría plástica desde la que acometer la representación y en todo caso como umbral que permite acceder a la investigación sobre los lenguajes artísticos”¹⁷.

¹⁵ Rosa Queralt (2010) “Paco Lara-Barranco. Construyendo lenguajes”. En: Elena Sachetti (Coord.), *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, p. 40.

¹⁶ Los artistas convocados fueron Fernando Baena, Angustias García + Isaías Griñolo, Federico Guzmán, Paco Lara, Rogelio López Cuenca, Plácido Pérez y Rafael Quintero.

¹⁷ Pérez Villén, (1995), *op. cit.*, p. 5.

Desde esta perspectiva lo que Lara-Barranco está haciendo en estos años es valerse de mecanismos de representación afines a la pintura —estampación, impresión, impregnación y dibujo— para conformar un núcleo de obra mediante una metodología precisa pero también abierta al azar y las contingencias, una secuencia de acciones creativas hilvanadas por el tiempo y con una resonancia significativa que se asocia y activa con la experiencia directa del hecho en sí. De nuevo el tiempo: “Un paradigma de la creación contemporánea que contempla con delección los avatares de las vanguardias, el retorno al orden y la vuelta a las trincheras de los artistas comprometidos, un testigo de excepción que se jacta de situarse más allá del bien y del mal y del que los humanos siempre esperamos su complicidad”¹⁸. El tiempo como sustrato, incluso como materia, ha estado presente en la mesa de trabajo de nuestro artista desde el principio. Series como *Proyecto Georges Pompidou* (1990), *Carpe Diem* (1993) o *A través del tiempo* (1994) (todas, obras en proceso) son testimonio inequívoco de su delección por hacer uso del paso del tiempo como materia creativa. Y también objeto de reflexión en torno a esa otra cláusula de la que se instituye su propuesta artística: tramar el decurso temporal como ingrediente indisoluble de su acción artística. Es decir, que su obra —ya sea pintura, dibujo (*Carpe Diem*), fotografía (*A través del tiempo*), instalación— debe responder a las necesidades, deseos e intereses que surgen en el curso natural de su vida. Por lo tanto, mientras esta siga abierta, las series mencionadas también lo estarán.

En *Encrucijadas* Paco Lara-Barranco mostró las obras *Actuación n. 4. Manteo n. 5* (10/12/1990 — 28/1/1991), *Teléfono* (4 — 5/1992) y *Tiempos de cambio* (1/11/1993 — 31/10/1994). Las dos primeras son telas pertenecientes a series, de cuya elaboración e idiosincrasia ya he hablado, por lo que me referiré a la última, *Tiempos de cambio* (Figura 2), por ser paradigma de ese desplazamiento que se produce en su obra entre normativa y azar, proceso e incidente. Una obra en la que se disipa la fricción entre escultura y pintura al aplicar sobre doce planchas de goma —una por cada mes del año— la acción de los cigarrillos sin apagar, que de manera premeditada habían dejado sobre ellas las personas que visitaban su estudio. Esta obra singulariza especialmente su poética, pues si bien se parte de una modulación formal que recuerda la sintaxis del minimalismo —la evocación de la obra de Carl André se hace innecesaria por obvia— y que acoge en su seno el talante procesual no sólo de esta tendencia escultórica sino también del arte conceptual, más tarde se complementa con la intervención figurada, en este caso



Figura 2.
Tiempos de cambio, 1 de noviembre 1993—31 de octubre 1994
Cigarrillos sin apagar sobre planchas de vinilo
12 unidades de 50 x 50 cm
Encrucijadas. Alcázar de los Reyes Cristianos. Patio Mudéjar (Córdoba), 23 de abril-14 de mayo, 1995

¹⁸ Ángel Luis Pérez Villén (1997) “Taxonomía y convulsión del espacio, el tiempo”. En: *Paco Lara-Barranco. Proyectos*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, p. 5.



Figura 3.
Memoria colectiva, 17 de mayo 1993—16 de mayo 1995
Tapas de zapatos femeninos y masculinos
encontrados al azar y sumergidos en aceite de oliva
Bote de cristal: 12,5 cm de altura y 6,5 cm de diámetro

azarosa y totalmente en manos del público que participa en la pieza, del paso del tiempo y en última instancia de la posibilidad de su representación plástica.

Si prestamos atención a su obra escultórica —por llamarla de alguna forma, aun siendo conscientes de la inadecuación disciplinar del término aplicado a su producción en tres dimensiones— es apreciable ese sesgo propio de mediados del siglo pasado, cuando la creación artística se prestó a tumbarse en el diván del psicoanalista y abrirse a un proceso auto-reflexivo. Una succulenta crisis que le permitió cuestionar sus límites —formatos, soportes, técnicas, materiales— y medios de representación, incluso su materialización y comercio. Y que entre otras cosas dio lugar a tendencias como el arte minimal, el arte conceptual y el arte povera, referencias a tener en cuenta en su trabajo y producción artística. Aún más: “no es menos para Lara-Barranco la investigación de los procesos de seriación que conviven en el arte conceptual con ciertos ecos dadaístas —vía *Fluxus*— que, desde una perspectiva antropológica, le permiten plantear su obra casi como un trabajo de campo”¹⁹. Abundando en esta idea: “su trabajo, que tiene mucho de investigación antropológica, aúna efectivamente el rigor —la anuencia de su autor a establecer un plan estricto— con la azarosa incertidumbre que depara su realización a lo largo del tiempo”²⁰.

Antropólogo social se le podría considerar, si no fuese porque su trabajo tiene los suficientes matices, los pliegues necesarios para entenderlo como el guion de una trama que si no la supiésemos veraz podría pasar por ser una ficción casi novelesca. Hay una obra suya que es sintomática de todo esto, se trata de *Memoria colectiva* (17-05-1993 / 16-05-1995) (Figura 3), que no es más que el resultado de recoger, almacenar y datar los restos de zapatos (tapas) hallados fortuitamente en la calle o entregados por amigos y conocidos, en la que “además de su conservación se nos informa de las incidencias que rodearon su localización”²¹. *Memoria colectiva* posee la suficiente intensidad metafórica como para convertirse, insisto, en el desencadenante de una ficción literaria o filmica, la sugestión poética que la hermana con algunas obras de Sophie Calle²² y es el antecedente directo de otra propuesta de Lara-Barranco: *Monumento humano* (1998), al que ya me he referido más arriba.

Una impronta que también se aprecia en su trabajo es la de la obra abierta, no tanto por incentivar la participación del público en su recepción, que también, como por contar con este para su materialización. Y es este espíritu abierto el que dota a su obra de ese ascendiente experimental y crítico del arte que surge en la segunda mitad del siglo pasado. Y después está esa evidente decantación

¹⁹ Pérez Villén (1995), *op. cit.*, p. 17.

²⁰ Ángel Luis Pérez Villén (1995) “Coda para un caracol. Otra escultura andaluza”, *Lápiz*, n.º 116 (noviembre), p. 44.

²¹ Pérez Villén (1995) “Paco Lara”, *Lápiz*, n.º 117 (diciembre), p. 89.

²² Como ella, Paco Lara reconstruye la otredad de la diferencia mediante pequeños detalles, signos externos que poco tienen que ver con los grandes gestos, sino en todo caso con la aquiescencia rutinaria de lo cotidiano. Pérez Villén (1997), *op. cit.*, p. 7.

por los pasos que se dan en el proceso previo a la materialización de la obra en detrimento del resultado final, lo que nos lleva a considerar su propuesta afín a los planteamientos del arte conceptual e incluso del arte povera, “con el que coincide en la negación de la plusvalía artística que se suele otorgar a la elección de materiales nobles, quedando esta decisión más cercana a valorar la pertinencia metafórica, la riqueza poética o las resonancias energéticas de los materiales seleccionados, que a ponderar su valor crematístico o su tradicional vinculación a una disciplina artística”²³.

Hay otro núcleo semántico en la obra de Paco Lara-Barranco: el tema de la identidad humana, ya sea individual o colectiva, de personas concretas o de la comunidad. Ha estado ahí desde el comienzo de su trayectoria alternándose con otras líneas de fuerza como el azar, el tiempo, la disolución de la autoría, el trabajo de campo antropológico, etc. En las obras que componen series como *Actuaciones y Manteos* o las vinculadas a la exposición *La presencia anónima* (Galería Fernando Serrano, 17 junio—9 julio, 1992, Moguer, Huelva) esa identidad rural o urbana —comunitaria— permea telas donde quedan recogidas huellas, restos, grañas de una experiencia acotada en el tiempo, en otras el perfil se centra en individuos determinados de los que la propia obra conserva registro personal —la huella de una pisada, la suela de un zapato, un rostro— como sucede respectivamente en *Sin razones aparentes* (1989-1990), *Memoria colectiva* o *Monumento humano y Desaparecidos —Have you seen us?* (2001-2002). En esta última recupera imágenes de chicas desparecidas en EE.UU. y puestas en circulación —por el National Center for Missing and Exploited Children²⁴— en pequeñas tarjetas con logos comerciales que las sufragán. Son imágenes con muy poca definición, tratadas miméticamente para respetar su espuria identidad mediática, que ponen rostro a personas forzadas a abandonar su entorno por problemas de desestructuración familiar. Debido a la marea de puntos que las hace surgir a la superficie de la actualidad, resulta difícil poder solidarizarse con ellas (Figura 4). “Un recurso técnico —que determina la coalescencia que crea la imagen resultante— que Lara-Barranco convierte en metafórico: la pérdida de identidad, no sólo la desaparición, de las víctimas del sistema”²⁵.

La prueba fehaciente de que este núcleo de sentido, esta temática de la identidad tiene interés para nuestro artista es el hecho de que llegue a titular su muestra individual en las salas de exposiciones de la Universidad de Jaén (2—23 diciembre, 1998) con el rótulo de *Disolución de identidad*. Otro capítulo de este



Figura 4.
Lisa, diciembre 2002
Gotas de tinta de impresión sobre papel glossy,
90 x 65 cm
Colección particular, Madrid

²³ Pérez Villén (1997), *op. cit.*, p. 4.

²⁴ Lorna Scott Fox (2003) “Una red de agujeros”. En: Belén Chueca, *Sevilla en abierto 2003: la actualidad de lo bello*. Ayuntamiento de Sevilla, pp. 38-40.

²⁵ Pérez Villén (2008), *op. cit.*, p. 138.



Figura 5.
Transcrito A. Copia 1, febrero 2000
 Fotografía color plastificada en papel *radiance select*
 sobre plancha de aluminio, 130 x 100 cm
 Edición de 3 ejemplares
 Colección de Arte Contemporáneo,
 Diputación de Cádiz

programa emerge con la serie *The New World* (1999)²⁶ (Figura 5), si bien aquí la materia se invierte vaciándose, dando lugar a obras en las que resulta difícil por no decir imposible colegir la identidad visual de sus rostros, tratados digitalmente con programas que clonian el original, obtenido al fotografiar imágenes codificadas de una película porno. Da la impresión de que a lo largo de los años la identidad para Lara-Barranco ha perdido el valor simbólico que poseía cuando su obra signaba individuos o comunidades, aunque quizás no se trate de una concesión o una merma sino de aceptar como irreparable que termine difuminándose con las estrategias de globalización codificada que estandarizan y diluyen lo singular. No obstante cabe otra posibilidad al respecto, que la identidad como temática se haya desplazado al ámbito de la pintura. Volveré sobre ello más adelante.

Cuando Paco Lara-Barranco ingresa en la pintura lo hace con un bagaje de más de una década lidiando con una premisa crucial, la de admitir la materialidad de los elementos con los que dibuja, pinta (impregna) o construye su obra. Esto quiere decir que se mantiene incólume ante la posible tentativa de crear ilusión mediante el empleo de técnicas que desvirtúen la esencia material de los componentes de que se nutre su producción. De esta suerte cuando aborda la pintura sobre telas en bastidor hace uso de pigmentos y tintas que aplica a la superficie de estas mediante utensilios diversos logrando un resultado que metodológicamente difiere bien poco de otras obras precedentes. El producto final es un objeto artístico, un cuadro, una pintura cuya valencia plástica y conceptual más evidente es la fidelidad a un proceso que se mantiene vigente desde los inicios: concebir una obra lo más autónoma posible de su autor. Una tentativa fallida sin duda por el mero hecho de que quien aborda la realización de la obra ya está mediatisando su resolución con la decisión de interferir lo menos posible en su materialización y posterior devenir. Que se quiera otorgar autonomía a una proposición artística, que un autor prefiera no transferir carga emocional a su obra no impide que esta termine con la adherencia involuntaria que su creador le acarrea, que en este caso se significa por la estricta resonancia de una acción artística con determinados materiales que trae como consecuencia una pintura sobre tela montada en un bastidor. Así sucede con las primeras obras de las series *Cuando la pintura se vuelve caramelo* (2005-2006) y *Acerca de lo oculto* (2007-2009).

Se trata de pinturas cuya titulación remite al proceso numérico de su creación y este detalle nos sigue hablando del interés de su autor por el proceso que hace posible su materialización y dilatando en la medida de lo posible su objetualización como un producto estético cerrado. Un propósito accesible si como sucede en su

²⁶ La serie fue expuesta por primera vez en Paco Lara-Barranco. *The New World*. Galería Madga Bellotti, Algeciras (Cádiz), 21 enero-8 marzo, 2000.

caso no se intenta trascender ni ocultar los soportes ni los materiales empleados sino todo lo contrario, jugar con ellos para transmitir su competencia a la hora de determinar una resolución determinada por sus características. Esta es la razón de que Lara-Barranco emplee pigmentos y tintas para de manera sistemática impregnar papeles y telas, otorgando así un lugar preeminente “al azar, no a la casualidad, sino a la capacidad plástica impredecible de la propia materia pictórica”²⁷. En ese encuentro entre la acción performativa de la acción de pintar y los materiales y soportes que la posibilitan es donde reside la clave de esta nueva singladura de su obra. Óleo generalmente y en ocasiones acrílico —además de tinta de imprenta— logran sobre las telas el objetivo de actualizar ese encuentro, que se estructura mediante un preciso protocolo de aplicación de capas horizontales y verticales de pintura sobre la tinta, en otros casos es la armonía o el contraste cromático lo que motiva el germen de la acción pictórica.

La escena de cada representación es el espacio donde confluyen la pulsión de lo cotidiano y el intento de asir lo inalcanzable, ese limbo interior donde no hay tiempo ni espacio sino un flujo de vacío que sostiene la existencia. Un nicho henchido de contingencia que se retroalimenta por la diligencia de la contradicción entre polaridades: “instinto y cultura, construcción y deconstrucción, tradición y actualidad, refinamiento y violencia, luminosidad y oscuridad, densidad y evanescencia, profundidad y planitud”²⁸. La acción de la pintura deja una huella indeleble sobre la superficie del lienzo, tornado de este modo en sismógrafo bidimensional de una experiencia estética que necesita primero del tiempo suficiente para fraguarse como representación artística y de la posterior implicación del público para dotar de sentido y disfrute a la misma. Una tentativa que, como afirma Juan Bosco Diaz-Urmeneta Muñoz, busca arrojar luz sobre “qué es la pintura: un ejercicio de un cuerpo que busca sacar a la luz algo que está oculto en la materia”²⁹.

“Lo que busco, verdaderamente, con la pintura es acercarme a la belleza”³⁰. Esta declaración de intenciones aparece en el catálogo de su exposición *Manet, gran escultor*, celebrada en 2012 en la Galería Birimbao. Es la segunda entrega de este tipo de obras —pinturas sobre tela montadas en bastidor— con la que su autor reconoce la impronta que el artista francés introdujo en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX y que permitió abrir la disciplina a la modernidad del siglo posterior. Un logro que Lara-Barranco epitomiza en el hecho de considerar la disciplina como una actividad liberada de la tiranía de la representación, que produce objetos bidimensionales y como tal constituye una realidad en sí misma. Una pintura que remite en exclusiva a

²⁷ Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz (2009) “La pintura como huella”. En: *Paco Lara-Barranco. Acerca de lo oculto*. Sevilla: Edita Galería Birimbao, p. 8.

²⁸ osa Queralt (2010), *op. cit.*, p. 50.

²⁹ Díaz-Urmeneta Muñoz (2009), *op. cit.*, p. 10.

³⁰ Paco Lara-Barranco (2012) “Diario de un pintor”. En: *Paco Lara-Barranco. Manet, gran escultor*. Sevilla: Edita Galería Birimbao, p. 22.

su propia objetualidad, dirimiendo en este proceso qué y cómo expresar la experiencia de la creación. Si nos centramos en el ámbito de la pintura occidental este proceso histórico de liberación —esta búsqueda de un lenguaje propio para la disciplina— ha sobrepasado una centuria desde los primeros escarceos que le permitieron arribar al territorio de la abstracción. Desde entonces el curso de la historia, en primer lugar con las vanguardias históricas y más tarde con la plena modernidad de mediados del XX, ha perclitado un desarrollo secuestrado por el dogma de la evolución y escorado por una serie de mitos, hazañas y valencias que la posmodernidad logró cuestionar y desmontar para dejarnos de nuevo a la intemperie e intentar seguir produciendo significado mediante las certezas que se generan con el trabajo creativo.

Y en este tránsito por la pintura que describe su trabajo desde hace casi dos décadas se advierten referencias ineludibles. Unas por expresa mención de su autor —Mark Rothko porque es “sublime y logra, con su pintura... una belleza liberada de todo condicionamiento exterior (y) capaz de tocar el alma”³¹— otras por semejanza: Gerhard Richter y sus *Abstraktes Bild*³², si bien no es tanto con este como con Miguel Pérez Aguilera con quien mejor se puede emparentar a nuestro artista. Embelesado no tanto con la búsqueda de la imagen que mantenga viva la experiencia de la pintura, como sucedería con Richter, sino en el proceder de la pintura, en el cómo pintar lo qué pintar, que es la máxima de Pérez Aguilera. “También ambos buscan la impresión, que el testimonio del pintar que es el cuadro, sea un recinto privilegiado para la emoción y la imaginación sensible”³³. Otras referencias para su trabajo, estas mucho más abiertas por cuanto no se limitan a la disciplina pictórica sino al conjunto de su obra, son las de Yves Klein³⁴, Piero Manzoni, Josep Beuys y Günter Uecker³⁵, además de Robert Ryman³⁶. Y este ejercicio pictórico, que podríamos aceptar como una disciplina sistemática que permite el aprendizaje de su sintaxis y fomenta el conocimiento a través de su propia experiencia, este protocolo de acciones que se abstrae del entorno y se centra en exclusiva en la materialización de la obra, otorgándole el carácter singular de su objetualidad, inaugura un nuevo capítulo sobre la identidad.

Es muy posible que la globalización haya disipado las aspiraciones identitarias de comunidades y colectivos, que la sociedad mediatizada de las nuevas tecnologías de la comunicación contribuya a borrar las diferencias entre individuos, pero también es cierto que una instrucción como la pintura permite disidencias y libertades que vienen a fertilizar un territorio proclive al impulso de la identidad. Como reconoce el propio artista: “cuando la pintura habla por sí sola puede conectar con nuestros sentidos, con nuestra alma. Creo, ciertamente, que el arte por el arte, sin tema, es

³¹ Lara-Barranco (2012), *op. cit.*, p. 22.

³² Pepe Yñiguez (2012) “Criatura nutrida de silencio y tiempo”. En: *Paco Lara-Barranco. Manet, gran escultor*. Sevilla: Edita Galería Birimbao, p. 8.

³³ Pepe Yñiguez (2012), *op. cit.*, pp. 9-10.

³⁴ Especialmente en obras como *Paco Lara-Barranco en mayo de 1992*, *Theresa Barr en junio de 1992* y *Eduardo Baquerizo en agosto de 1992*, todas de 1992.

³⁵ Elena Sacchetti (2012) “Presencia, ante todo”. En: *Paco Lara-Barranco. Manet, gran escultor*. Sevilla: Edita Galería Birimbao, p. 18.

³⁶ Sema D’Acosta (2015) “Azar / Control”. En: *Paco Lara-Barranco. Estudio Líquido*. Sevilla: Edita Galería Birimbao, p. 9.

otro modo de obtener del ser humano lo mejor de cada uno”³⁷. El arte por el arte, sin tema. Buena manera de referirse a la abstracción, aunque no sé si sería más correcta la denominación de concreción. Me explico: resulta evidente que el artista no sigue proceso alguno de abstracción para llegar a las pinturas recientes, que no practica ningún ejercicio de representación de una realidad otra —abstracta— sino que se limita a aplicar gestos, pinceladas, capas de pintura que después termina presionando, arrastrando, rasgando incluso. Todo lo cual culmina en un objeto concreto que es una pintura numerada, una acumulación generosa de materia y cromatismo, aquella aplanada casi hasta perder su consistencia y este amalgamado en su percepción a través de sucesivos estratos que colmatan desde el fondo.

Se nos plantean dos cuestiones. ¿Es posible que el ejercicio de la pintura transfiera a la obra resultante un valor de uso identitario? No resultaría descabellado sostener que alguna adherencia del sujeto que realiza una acción expresa pueda desprenderse en el transcurso de la misma para concluir incorporándose al objeto resultante, pero si admitimos como probable esta contingencia ¿qué intensidad tendría la cesión, cómo de significativa sería esa transferencia del sujeto al objeto, habida cuenta de la pertinaz distancia del primero respecto al segundo y de la insistente querencia de aquél de otorgar la máxima autonomía a este último? En resumidas cuentas, ¿la pintura de Lara-Barranco es una actividad creativa que permite a su autor hacer valer su identidad como persona singular? Sin necesidad de conocer una posible respuesta, no me cabe ninguna duda de que la réplica debe ser afirmativa. Un asunto diferente será si la pintura tiene la capacidad suficiente para colmar de sentido la experiencia cotidiana de un ser humano, pero ese no es el planteamiento. La duda se esgrime ante la suficiencia de la disciplina para ser acreedora de lo que confiere identidad al individuo que la practica. Y como esta intriga no llega a dilucidarse prefiero compartir la carga que no sé si el autor podrá desempeñar. ¿A qué me refiero? Me declaro competente para aceptar el compromiso de interpretar la pintura de Lara-Barranco como síntoma indeleble de su identidad, aunque debo confesar que asumo esta responsabilidad porque lo conozco y porque en el fondo me llena de satisfacción participar en el proceso, en el curso de su lectura e interpretación. No solo es su autor quien se muestra entre las capas de pigmentos de su obra, también todo aquel que se presta a sumergirse en ellas a la búsqueda de la belleza.

³⁷ Lara-Barranco (2012), *op. cit.*, p. 23.

A Paco Lara-Barranco

FERNANDO SERRANO *

Querido Paco, te escribo de madrugada desde la distancia de ayer y de hoy, en un lugar interior de las estribaciones de la Sierra de Gredos bendecido con las primeras lluvias de otoño. La memoria me lleva a principios de la década de los años noventa del siglo pasado, aquel tiempo de ebullición y de esperanza en un futuro verdadero y fértil, donde disfrutaríamos con toda certeza de las bondades de la creación artística. Éramos jóvenes porque entonces hasta cumplir los 33 años podías recibir ayudas y becas a la *creación joven*, como la Beca Banesto; claro que tú la conseguiste antes de esa edad. Con brío se cruzaban territorios, cielos y mares para llegar al dorado de Nueva York, Berlín o de otro cualquier lugar, a Missouri, por ejemplo, hasta donde tú llegaste; se abrían galerías en pueblos con escasa o nula tradición en el desarrollo y mercado de estas artes. No importaba el esfuerzo y la soledad con que llevábamos a cabo el empeño, porque sentíamos, aunque siempre a distancia, la energía de otro creador pertinaz, como tú. Y la plasticidad y belleza formal de la obra tampoco era tan importante como la práctica de recoger rastros y vestigios del tiempo, del hombre y de sus cosas, así tú: recogiendo no aceitunas que es lo que hacíamos desde la infancia la gente del campo, y lo que tú, jornalero temprano, hacías desde tu primera juventud, *aceitunero de Jaén / aceitunero altivo* de Torredonjimeno, que en cada campaña de otoño/invierno ganabas el sueldo para ayudar a tus padres con tus gastos de estudiante de Arte en la Facultad de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, en la que ahora sigues entregando tu experiencia y sabiduría para que hagan buen uso de ellas la generación de tu hija. Al hilo de esto, tengo un recuerdo entrañable de tus padres en la tarde noche de un día de otoño del lejano 1995, sería por estas fechas, en un pequeño bar de Granada muy cerca del Palacio

* Desarrolla el Programa Arte Salud Naturaleza desde El Torno-Valle del Jerte, Cáceres.

de los Condes de Gabia, donde exponías como artista de futuro, coincidiendo en distinta sala con otro ya reconocido, pupilo de doña Juana de Aizpuru. Por allí andaba ella, la veo casi con embeleso aún, con su aire triunfal aparentemente despistado y su maleta de mano marcada por pegatinas de mil destinos de arte. Pero la imagen más entrañable que guardo es la de tus padres, la serena alegría y la emoción contenida con que asistían, probablemente por primera vez, a una de tus exposiciones, ese ritual de iniciación en el camino de artista. Hoy asisto con este escrito a un nuevo acto de consagración, en el que se reconoce tu trayectoria y también el trabajo y sacrificio de tus padres, a los que honras y dignificas en vida y memoria. Hecha esta necesaria digresión, vuelvo a donde te dejamos, recogiendo los rastros que dejaban las aceitunas en los “manteos” de lienzo fuerte y basto que tus paisanos de Jaén usaban para recolectarlas; o el rastro en el lienzo crudo de las pisadas en los pasos de peatones, o en los peldaños de escaleras que luego enmarcadas, transportábamos como bien se podía y colgábamos en nuestra galería.

Querías capturar el tiempo con la serie de autorretratos de primer plano, que diariamente te hacías y que sumaban meses, sin reparar en que repetías la misma prenda de vestir en días sucesivos; y contar en el *Proyecto George Poumpidou* cada instante decimal de tiempo que faltaba para llegar al S. XXI, que visto lo último que estamos viviendo no resulta tan prometedor como alcanzábamos a imaginar. Recuerda, Paco, que hasta los suelos de la galería llevaban tus ideas *No hay muros en el suelo* (Figura 1), intitulabas clamando contra las tiranías ya derribadas, más como metáfora del diálogo y la comunicación que como lección de historia o ideal revolucionario. Destripabas la voz mil veces grabada en soporte magnético y la exponías, visible, sobre los muros como *Cortina de Incomunicación* (Figura 2). Quisiste hasta registrar en una cinta de Moebius, que construiste con rollos de papel de fax, toda la algarabía de ideas y pensamiento que pasaban por nuestro stand en la feria de Arco, hoy permanecerá velada en una oscuridad de almacén, pero queda la idea de lo que fue, como queda sola la acción del polvo de oro lanzado al río, o cualquier otra manifestación efímera de Arte. Y hasta al lejano suroeste, que era Moguer, se acercaba alguna comisaria de renombre o algún crítico de revista especializada siguiendo *tus pasos*. Todo era acción, tiempo de presente atrapado por la magia de la expresión que deviene en arte, arte que en el imaginario del “colectivo esforzado” sería comprado y conservado por coleccionistas y museos contemporáneos en grandes espacios luminosos y



Figura 1.

No hay muros en el suelo, 1991

Fecha de finalización de la instalación en la Galería Fernando Serrano, Trigueros (Huelva): 26 de octubre de 1991

Suelo de hormigón pulido de 10 cm de espesor con una estructura interna de mallazo aislado por porexpán. Seis módulos de 4,10 x 1,20 m c/u
Operarios: Pepe Beas (encargado de obras), Pedro Castillo "Vito" (pulidor y fragmentador)

Cortesía Galería Fernando Serrano, Trigueros (Huelva)



Figura 2.
Cortina de incomunicación, enero—mayo 1996
Cintas de casete grabadas y sin grabar colgadas en
14 clavos y fotografías sobre la pared, 213 x 195 cm
Paco Lara-Barranco. *Carpe Diem*,
Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva), 17 de
mayo-14 de junio, 1996
Colección Fernando Serrano, Trigueros (Huelva)

limpios, en una arcadia de un lugar indeterminado donde las obras de otros pocos artistas; así la creencia y el deseo.

Nuestra poética estaba en la determinación de expresar ideas pujantes que ascendían desde el fondo del alma con enorme energía superando cualquier imponderable de lugar, cultural, económico, social...

Pasó el tiempo, y por lo que sé, a distancia de catálogo digital, conduces tus pasos hacia la voluptuosa luminosidad de la pintura-pintura, disfrutas con la madurez y acompañas este modo de expresión con la docencia universitaria y ahí también entregarás lo mejor de tí. Y ahora, desde, “otro molino de agua”, el Museo de Alcalá de Guadaíra sigue transmitiéndonos esa energía espiritual de luz, aceite y pan a los que somos y a los que serán.

EL ENCUENTRO FORTUITO de unas planchas de vinilo, en la ciudad de Sevilla a mediados de octubre de 1989, provocó un giro radical en la forma de generar una obra. Con el empleo de materiales encontrados —a los que apliqué una manipulación mínima—, desapareció definitivamente el “color añadido” y fue sustituido por el “color propio” del material empleado.



Movimiento circular, noviembre 1989—febrero 1990

Plancha de vinilo sobre madera

Díptico: 114 x 108 x 3 cm



Sin título, noviembre 1989—febrero 1990

Plancha de vinilo sobre madera

Díptico: 54 x 228 x 3 cm



Sin título, noviembre 1989—febrero 1990

Plancha de vinilo sobre madera

Díptico: 114 x 108 x 3 cm



¿Está la cultura por encima del trabajo del obrero?, marzo 1990

Fotocopias sobre goma

49 x 725 cm



Sin título, marzo 1990
Plancha de vinilo sobre madera
131 x 49 x 3 cm (cada pieza)



Re-corrido II, septiembre—diciembre 1990
Planchas de vinilo sobre pared
50 siluetas de 29 x 11 cm c/u, inscritas en dos círculos imaginarios de 2 m de diámetro c/u



Re-corrido IV, abil—mayo 1992
Planchas de vinilo sobre pared
13 siluetas de 29 x 11 cm c/u (dimensión global variable)



Paco Lara-Barranco: memoria, búsqueda y anhelo creador

FERNANDO MARTÍN MARTÍN*

Ojo y Camino. Encuentros, azar y tiempo, es el título con el que el artista jiennense Paco Lara-Barranco ofrece una muestra para el Museo de Alcalá de Guadaíra como proyecto específico —*specific art*—, siendo a su vez el comisario de esta. Un trabajo que podemos considerar como breve y acertada síntesis de su filosofía creativa y desarrollo. Formado por un conjunto de obras pertenecientes a las dos primeras décadas de su producción creativa¹, expresadas en distintos géneros y con un criterio museográfico diseñado por el mismo autor. La muestra constituye la primera parte de una trilogía.

“Ojo” y “Camino” son imágenes conceptuales erigidas como metáforas aplicadas a un proceso de trabajo, que tienen la huella y el tiempo como documento y tránsito, tanto personal como general.

No resulta vano citar una vez más, el lúcido aserto machadiano “se hace camino al andar” al acercarnos a la obra de Paco Lara-Barranco, aquí representado mediante la escueta forma de una silueta de pisada y auténticas tapas de calzado. Argumento deambulatorio protagonista como parte esencial en el relato expositivo.

Aprovechando museográficamente un espacio rectangular, la muestra se estructura en tres ámbitos consecutivos de paredes blancas acotadas en su interior por paneles divisorios correspondientes a cada una de las temáticas. El primer espacio se inicia bajo un grupo de piezas con el genérico título de RECORRIDOS, obras que tienen como única iconografía la simple silueta de un pie en diferentes posiciones dentro de una composición, estando representadas sobre madera, papel o como objetos colocados en el suelo. Obras de desigual formato que se caracterizan tanto por la austerioridad del soporte, (madera, papel,

* Catedrático de Arte Contemporáneo, Universidad de Sevilla.

¹ Desde la Serie I: Sin razones aparentes (1989-1990) hasta la Serie: Manet, gran escultor (2009-2013).

goma), como por su uniforme “cromatismo”, propio del material empleado. Las humildes siluetas aparecen adheridas a una superficie de madera a la manera de *collage*, o bien, distribuidas por lo común de forma aleatoria en el suelo (o en la pared, según condiciones de montaje) sin orden y en dispar dirección, como registro de una permanencia desconocida. ¿Cuál es el significado de estas anónimas improntas humanas?, no existe unicidad en la respuesta, quizás y subjetivamente como toda obra, es factible de percepciones distintas, pero no estaremos muy lejos si en ello inferimos un deseo de dejar constancia o señal acerca de un destino incierto y del paso por la vida. Imagen de itinerancia, representación de viaje física y espiritual, estado de concienciación ante inéditas realidades venideras. La misma iconografía representada en las anteriores composiciones, también cobra una realidad tangible en franca alegoría como ruta incierta.

De gran interés y relevancia por su singularidad, son los denominados MANTEOS, expuestos en el segundo espacio. Obras que trascienden la práctica manual alejándose del convencional lienzo enmarcado. Material de uso procedente de las telas o lonas con las que se vale el trabajador del campo para la recogida de la aceituna, un tradicional y antiguo trabajo propio del Mediterráneo. Como se ha advertido, Paco Lara-Barranco nace en la provincia de Jaén, concretamente en Torredonjimeno en el seno de una familia que trabaja en las campañas de recogida de la aceituna, en contacto directo con el campo. Circunstancia y vivencia que registra y sirve como argumento e indagación estética en su quehacer.

Si se permite la licencia, y atendiendo a la admiración duchampiana sentida por el autor, estas obras podrían enfocarse como singulares ejemplos de el proceder del creador del *ready-made*, en sus dos conocidas acepciones: la elección gratuita de un objeto fuera de su contexto natural, y la intervención en él por parte del artista. Siguiendo esta dual práctica, en el primer caso, Paco Lara-Barranco se limita a tomar los MANTEOS de la aceituna, tejidos, ensuciados por la huella de grasa, aceite, humedades etc., que el azar ha dejado en su tosca superficie, configurando una aleatoriedad abstracción orgánica con un valor connotativo y estético en su casual sedimentación y riqueza textural (Figura 1 y Figura 2). Hecho que trae a la mente a Joan Miró cuando manifestó haber tomado en una ocasión, la lona de un camión por sus cualidades y servirse de ella como base material pictórica. En el segundo caso de intervención, los MANTEOS aparecen con una clara voluntad de figuración, aunque empleando



Figura 1.
Objeto encontrado en 1990. Manteo Jx G. b.
Edad aproximada 40 a 50 años (a mediados de 1980)
Jugo de aceituna sobre tela sin bastidor, 300 x 242 cm



Figura 2.
Actuación n. 4. Manteo n. 6, 10 diciembre 1990—
28 enero 1991
Jugo de aceituna, grafito y aceite industrial de
desecho sobre tela sin bastidor, 160 x 253 cm
Colección Junta de Andalucía. Centro Andaluz
de Arte Contemporáneo

los mismos elementos orgánicos, que ahora toman forma de siluetas a la manera de oscuras sombras ocupando el centro de la composición, apartándose de una imagen definida en pro de promover la sugerencia y la asociación. Un carácter no figurativo que se rompe en una de las piezas al representar a un individuo mostrando un manteo, posiblemente justificado como sincera exaltación al motivo inspirador de tan novedoso trabajo. La propia naturaleza de estas obras telares hacen de ellas piezas autónomas en su adherencia a la pared, pudiendo adoptar en ocasiones diferente plasticidad “relivaria”, dada su flexibilidad y fácil movilidad.

De especial significado e impacto visual es el trabajo de MONUMENTO HUMANO. Acumulación de tapas de zapatos de ambos sexos amontonadas unas sobre otras, conformando una pequeña e irregular estructura hemisférica cuya imagen evoca el trabajo de Angel Pistoletto y su conocida obra *La Venus de los Trapos*, 1967, donde confronta el concepto de belleza canónica de una venus de espalda, frente a un montón de ropa usada como detritus, “un intento —en palabras del artista italiano— de unir la belleza del pasado con el desastre del presente”. Similitud no solo formal, puesto que en cierto modo este MONUMENTO HUMANO, participa de la filosofía del llamado *Arte Povera*. El origen de esta singular realización responde a un proyecto comenzado a finales de los años ochenta en perfecta coherencia por el interés tantas veces evidenciado de Paco Lara-Barranco en la utilización reiterada de enseres cotidianos, como las tapas de calzado, en su significado como huella humana, que paulatinamente se han ido superponiendo hasta alcanzar una altura determinada. Esta rotunda y poderosa obra a modo de pequeña instalación, provoca múltiples asociaciones dramáticas que impulsan a una reflexión melancólica ante el inerte residuo evocativo. Como pueden ser las desgastadas y viejas botas de Van Gogh, delatadoras de una desasosegada existencia. Así como la aún más sobrecogedora imagen del calzado amontonado procedente de las miles de víctimas anónimas de los campos de concentración, una interpelación difícil de responder.

Como huellas, son también las tres composiciones a la manera de tríptico realizadas sobre tela donde la conocida silueta de pisada, un ojo y unos trazos, pueden ser interpretados como una apelación al tiempo, a la mirada y al sendero. Su plasmación morfológica se configura una vez más como una huella aumentada cuya visibilidad ondulatoria en sus contornos asemeja al quehacer de ciertos trabajos de ilusión óptica, pero sin la fuerza expresiva existente aquí.

Certificando su prioritario estatuto como pintor, Paco Lara-Barranco completa la exposición con un conjunto de lienzos de distinto formato, efectuados entre los años de dos mil cinco a dos mil ocho, un periodo que explicita bien un lenguaje personal dentro del campo de la abstracción. Abstracciones planteadas como expresiones autónomas que reivindican la tautología de la pintura como realidad plástica en sí misma. Como tantas obras no figurativas, no existe pretensión narrativa, sino el deseo de suscitar emociones y sentimientos, como el propio autor nos dice “buscar la implicación del contemplador en el hecho artístico” permitiendo un diálogo fructífero. Color, forma y composición son los elementos primordiales con los que el artista se vale para crear un lenguaje propio cuya praxis transmite el gozo y la entrega con el que ha efectuado su trabajo. Composiciones de elaboración pausada, de amplias franjas horizontales, a base de aplicar distintas capas superpuestas de pintura, que otorgan densidad y textura a la superficie del lienzo evitando toda uniformidad. Un proceder creador en ocasiones de sutiles contrastes cromáticos que inducen a sumergir la mirada, dada la profundidad conseguida. Composiciones de luminoso e intenso cromatismo se compaginan a la vez, con otras de predominio de una sola gama que sugieren singulares paisajes de romántica infinitud. Obras de absoluta creatividad efectuadas con rigor y sabiduría plástica, demostrativas de la plena madurez alcanzada por su autor no dejando indiferente al espectador sensible.

Con el deseo de dar continuidad a la HUELLA como impronta y eje emblemático del itinerario de la exposición, el artista propone la realización de un taller como acción memorable. Una invitación a los ciudadanos de la localidad sevillana a participar en la misma, con el doble propósito de estimular la creatividad, utilizando como medio el producto que identifica a dicha localidad, el pan. Por otro lado, aprovechando la propia ductilidad de la masa como medio idóneo de fácil manipulación formal, las huellas dactilares de los anónimos artífices propiciarán el resultado de una original obra (Figura 3). Acción colectiva, bajo el título *Pan en Boca*, que podría reseñarse como “NUTRICIÓN SIMBÓLICA DE IDENTIDAD: HOMENAJE A ALCALÁ DE GUADAÍRA”.

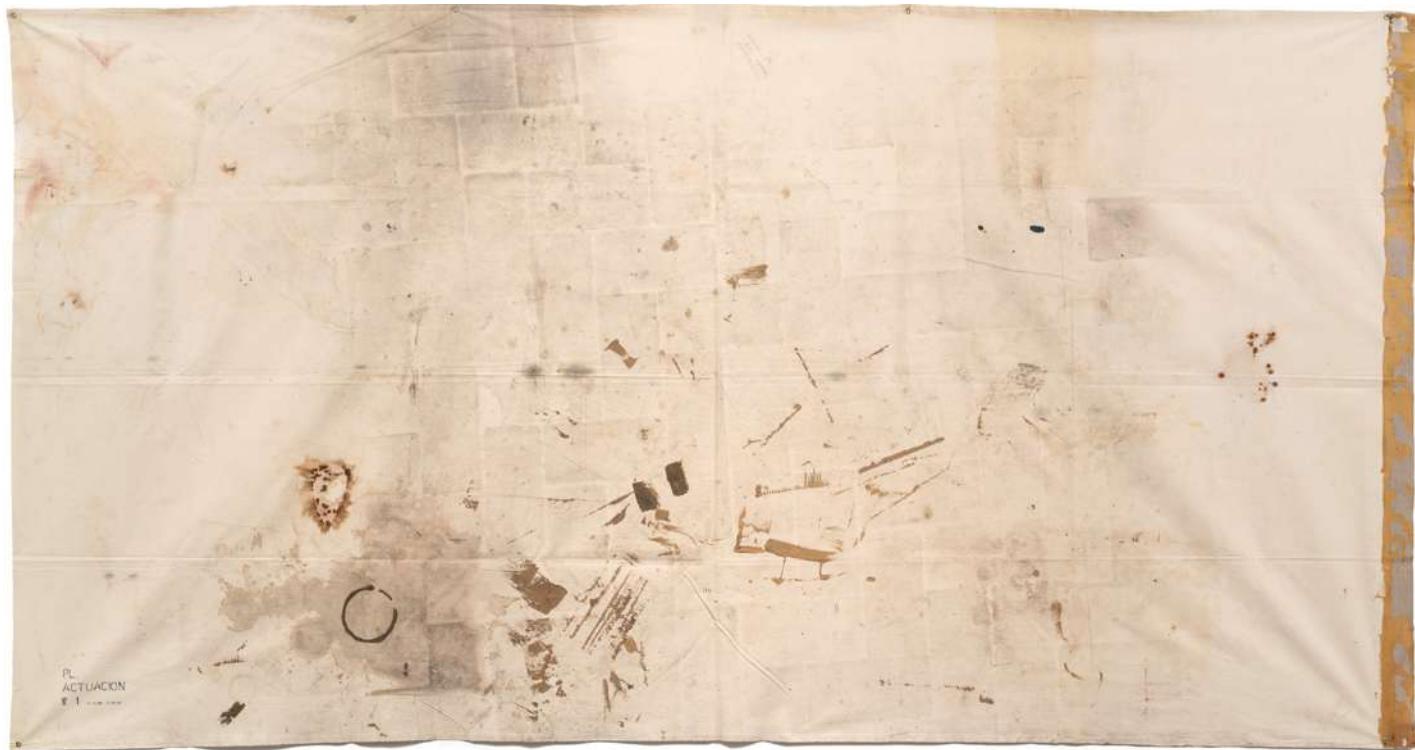


Figura 3.
Pan en Boca

Acción colaborativa, 9 de noviembre de 2023
149 piezas de pan con dimensiones variables dispuestas sobre 7 baldas de 220 x 5 x 1 cm
Producto elaborado en el IES Doña Leonor de Guzmán, Alcalá de Guadaíra
Directora del centro: Ana Belén González
Profesores colaboradores: Pilar Morillo, Mª Dolores Ramos, Elvira Ruiz y Juan Manuel Toro
Alumnos del Ciclo de Panadería: Concepción Adame, Nicolás Arenas, Míriam Arispón, María Dolores Castañeda, Ainhoa Claro, Marta Cortijo, Sandra Crespo, Mamadou Diarra, Ainhoa Dueñas, Andrés Gómez, David Gómez, Helena Granja, Matín Leo, Alegría López, Manuel Jesús López, Miguel Ángel Maquillo, Carmen Mª Marrón, Pablo Martínez, Yerai Méndez, Cynthia Peñuela, Irene María Pérez, Claudia Pilares, Rocío Real, Elena Rivas, Esperanza Rodríguez, Violeta Rubiño, Adrián Ruiz y Samuel Villalba



EN MARZO DE 1990 se elaboró la obra *Actuación n. 1*. Fue el primer trabajo que realicé con un carácter estrictamente procesual. Sobre una tela extendida en el suelo de mi habitación y durante un mes ininterrumpido, la intervención de otras personas y de los agentes como el paso del tiempo y el propio azar, originaron un resultado que quedó fuera del control del autor.



Actuación n. 1, 1—31 marzo 1990
Restos orgánicos, tierra, cola y óxido sobre tela sin bastidor, 160 x 300 cm

Errante

FRANCISCO JOSÉ DOMÍNGUEZ NARANJO*

Recuerdo una conversación con Paco Lara y Juan Carlos Lázaro en un hotel de Sevilla el 11 de junio de 2022. Desde hace años compartimos nuestras opiniones sobre lo que hacemos. A la hora de la siesta, asumí el papel de preguntón, incluyendo la impertinencia aristada que permite la confianza. Pido disculpas, pero no me arrepiento. Desvelar, más aún, hacer brotar espontáneos desvelos en primera persona, permite aproximarse a la belleza esquiva en la que enraízan todas las ramas que cada uno puede desplegar ofreciendo sus frutos cada temporada.

¿Por qué hacemos lo que hacemos, cuánto hay de azar, cuánto de intención?

La vida más pura es una mezcla. Al relatarla, formamos un mosaico con ingredientes y proporciones que dan alguna razón de lo que somos. Así, siquiera someramente, nos acercamos, nos comprendemos, nos aprehendemos.

Quizá Paco Lara pudo pensar dos planes:

1. Salir. No pintar. Descubrir para aportar. Desde la inseguridad. Con distintas técnicas y ópticas, de pintores y otros, referentes que no oculta en su Tesis doctoral o en sus catálogos. Mapear, permite situar; situar, permite conocer; conocer, permite avanzar; avanzar, permite descubrir; descubrir, permite mapear. Sin fin, hasta el fin, modulando las dosis y los momentos.

2. Volver. Reencontrar la pintura enriquecido por los hallazgos del viaje periférico.

Desde ese 11 de junio de 2022 pienso que Paco Lara ha completado el primer plan.

* Arquitecto y profesor en la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.

Paco Lara Inició su andadura con dificultad. Apoyándose en todo lo que, a su alcance, prometiera algún tipo de seguridad.

¿Quién no lo hace?

Ponerse en pie, guardar el equilibrio asido de la mano, otear alrededor, preguntarse, imaginar.

Caer.

¿Quién no lo hace?

Repetir, levantarse con más firme gesto y, aún más a prisa, volver de nuevo al suelo.

El suelo permanece. Una vez y otra vez.

Permanecer.

Repetir. Repetir el pensamiento de repetir, desde la ignorancia más hostil.

Enhiesto. Un instante, un horizonte al fin.

Caer.

¿Cómo es el horizonte?

Uno. Dos. Uno, dos. Uno, dos. Volver a repetir el esfuerzo de volver a repetir.

Elaborar. Construir una minúscula experiencia. Recordar.

Mantener el cuerpo. Mantener el pensamiento.

Lanzar un pie.

Caer.

Para caminar, caer. Volver, volver, volver, volver.

Volver y volver a volver.

Vencer resistencias. Vencer pensamientos. Mantener incógnitas.

Volar.

Mantener el equilibrio. Entregarse al aire.

Mantener la calma. Locura de la calma, locura de la fe.

Aprender a ser sujeto.

Vencer.

Asido al resto, a lo otro, a lo demás. Seguir todos los rastros.

Confiar, reclamar, llorar.

Creer para avanzar. Descubrir y mostrar.

Exponer.

Caer.

Fortalecer la musculatura.

Caminar más suelto. Saltar más lejos. Recibir recompensas.

Recoger.

Agradecer por merecer. Compartir, recrecer.

Correr y temer, odiar y querer, quemar y coser.

Enseñar a leer.

Ayudar. Ayudar a crecer, ayudar a caer, ayudar a volar, ayudar a volver.

Mirar el pie, asir la dulce mano.

Caer.

Conciliar contrarios, resolver entuertos, atemperar agravios, explotar ensueños.

Errante.

Ser.

EL ENCUENTRO DE VARIOS MANTEOS —telas utilizadas para la recogida de la aceituna— a mediados de 1990, marcó el origen de la nueva serie. Este hallazgo vino a coincidir con la preocupación estética de entonces: la búsqueda de mi identidad y mis raíces vinculadas necesariamente al lugar de mi nacimiento.



Actuación n. 4. Manteo n. 4, 10 diciembre 1990—28 enero 1991
Jugo de aceituna, grafito y aceite quemado de motor sobre tela sin bastidor, 161 x 326 cm



Actuación n. 4. Manteo n. 1, 10 diciembre 1990—28 enero 1991

Jugo de aceituna, grafito y aceite quemado de motor sobre tela sin bastidor, 154 x 243 cm

Colección Fernando Serrano, Trigueros (Huelva)



Actuación n. 4. Manteo n. 3, 10 diciembre 1990—28 enero 1991

Jugo de aceituna, grafito y aceite quemado de motor sobre tela sin bastidor, 152 x 244 cm

colección del autor

*Actuación n. 6, 1 junio—17 julio 1991
Polvo sobre tela sin bastidor
18 fragmentos de medidas diferentes separados a 5 cm (dimensión global variable)*



EL 15 DE AGOSTO DE 1991 se realizó la primera obra donde un agente invitado (Eduardo Baquerizo) fue informado de la acción que realizaría: caminar sobre una tela extendida describiendo un recorrido en forma de un ocho. Por primera vez, la duración de la intervención estuvo determinada por quien la desarrolló.



Re-corrido III, 15 agosto 1991, 11:45:34—13:04:10
Aceite quemado de motor sobre tela sin bastidor, 283 x 117 cm

Lara-Barranco

MIGUEL VIRIBAY ABAD*

Me acerco hoy aquí con el deseo de desvelarme y, en algún sentido, tratar de desvelar el universo de este soberbio pintor y cabal profesor que ejerce su docencia como titular en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, a cuya obra no le faltan quilates de autenticidad. Se trata, claro que sí, del enjundioso quehacer de Paco Lara-Barranco (Torredonjimeno, Jaén, 1964). Artista un tanto envuelto en esa bruma tendente a confundir perfiles derivándolos a lugares donde gran parte de las formas conducen hacia lo desconocido. Hechuras, en fin, en las que lo cabal se podía confundir con lo sin madurez. A mi ver, tal acaece con la más que gozosa pintura de Paco Lara-Barranco, pues, aunque ya en un estado de cuajada sazón, aún no es suficientemente conocida. Se trata, probablemente también, de alguna consecuencia que, en el boscoso territorio del arte moderno, resulta altamente engarzada con la manera de vivir la profesión por parte de este creador de unidades plásticas sin más impurezas que las surgidas, precisamente, de su constante indagación como pintor de una búsqueda tenaz y persistente en cuanto hace a su cartografía de formas y colores, cuya larga andadura viene explorando diferentes conceptos de espacio y, poéticas diferentes en cuanto tiene que ver con contenido y espacio, consecuencia de un análisis pormenorizado que, dado lo abundoso de los registros, no pretendemos ocuparnos aquí en profundidad.

CONDICIÓN ÉTICA

Siempre por fuera de cualquier manifestación que, en algún sentido, intervenga negativamente en el universo del pulso de su quehacer diario, Lara-Barranco, realiza su obra mediante una conducta de registros que no es ajena a esa condición ética que lleva de suyo el talante experimental de este profesor en

* Pintor y Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada.

ejercicio y, de otro lado, artista más que avezado, cuya obra procede de un planteamiento constante de la propia poética del quehacer cultivado. A nuestro modo de ver, la misma y, sin embargo, absolutamente cambiante en cada una de las obras concluidas; más aún, en el propio proceso de la misma. Pintor, por lo demás, de una memoria en constante revisión en la que, sin renunciar a sus posiciones estilísticas anteriores, se conduce en su día a día en cuanto que tránsito y, al mismo tiempo, atrapamiento de esa nueva sorpresa que sigue palpitando durante el tránsito de realización acometido para la nueva pieza. Al cabo, abrigo y contagio de una actividad que tiene que ver con la exigencia de aquella práctica que siempre ha sido común entre los verdaderos pintores de porte vocacional. Así, el soberbio artista que ha llegado a ser este tesonero hombre nacido en Torredonjimeno, de cuyo conocimiento tuve noticia mediante la conversación mantenida durante años con un entrañable amigo que se nos fue a los dos: Juan Montiel. Desde entonces, sigo la constante del quehacer pictórico y experimental de Paco Lara-Barranco con cercanía y cabal admiración, casi en cuadratura con la manera de comunicarnos autor y, en mi caso, atrapado contemplador, bien que, en ocasiones, sólo mediante ese artilugio llamado teléfono, tan desdeñado como útil a la hora de reducir la distancia que media entre Sevilla y Jaén.

En tono reflexivo, Lara-Barranco, lleva su condición de pintor a ciertos estados de auto conciencia que lo definen cabalmente; tal cual se desprende de su deseo de indagación a la hora de reafirmarse para conservar los dos apellidos: “cuando viví en Estados Unidos allí me di cuenta de que perdía el apellido de mi madre, y no quería eso. Así que le puse un guion para que los americanos no tuvieran más remedio que dar los dos apellidos”. En efecto, se trata de algo tan aparentemente sencillo y, sin embargo, tan radicalmente honesto y hondo, que no deja de dar noticia y testimonio de la perspicaz y recia catadura personal de este artista, por lo demás, absolutamente ajeno a cuanto hoy existe de perfume, en ocasiones demasiado barato, en cuanto hace a lo que afecta al universo de las artes plásticas, antes llamadas Bellas Artes. Territorio, en fin, al que Lara-Barranco pertenece por derecho de sensibilidad, propia y honda que, efectivamente, en su caso abriga también una abundosa dosis de emoción y convencimiento. Creador, ciertamente, de soberbias y emocionales unidades plásticas, cuya investigación continúa la senda de un correlato centrado en la afirmación de la plástica por encima de cualquier otro asunto y, por consiguiente, deudora de sí misma, pero también del orden que cada momento y cada artista le desea trasmitir con su propia pulsión. En el caso que ahora nos ocupa, verdadero

registro y entidad que precisa la legitimidad de su poética, entendida en códigos aristotélicos. Hablamos pues, de una pulsión de naturaleza estética directamente implicada en cuanto tiene que ver con la obra del pintor que viene centrando nuestra atención mediante una plástica elaborada con un concepto de libertad que vadea cuánto puede existir de humo en la contemporaneidad para adentrarse en los resultados perceptivos de la parcela estética que domina la territorialidad conceptual que habita el arte de este giennense, absolutamente distante de ese acontecer errático que acompaña el universo de las artes plásticas, cuyo pulso y destino es de muy difícil precisión. En cualquier caso, preciso paradójicamente abismal, si como en el caso del artista que nos ocupa, no percibimos el propio eje sustantivo que marca el aliento que conduce su actividad indagadora en cuanto hace al espacio seleccionado y, por consiguiente, plástico, de manera que atrape decididamente al propio autor, pero también al contemplador avisado que sepa mirar la obra.

RIGOR DEL PLANO

En tal sentido, es de razón contemplar la trayectoria de los pintores tal y como se suele hacer con la obra de los poetas a la hora de acotar, si fuese preciso, el estado de nervadura y autenticidad que afecta o puede afectar a su quehacer, hijo, se supone, de una misma metáfora argumental y narrativa, cuyo paradigma afectivo y emocional definen la hechura de la obra y su mundo atemporal dentro de ese territorio existencial que atiende y precisa la estatura de las artes auditivas y contemplativas: a mayor abundamiento, bien que estás quedan sometidas también al rigor del plano como el principal elemento de soporte que, a nuestro ver, pudiera derivar de aquel rigor reflexivo que ya Platón, no demasiado convencido del saber desprendido de la lectura, reclamaba abiertamente desde el frontispicio de su propia Academia, pero también del concepto del plano euclíadiano y cuánto pudo afectar su proceso evolutivo hasta alcanzar los estados de equilibrio y superposición que nos pueden llevar hasta las lecturas que afectan a la dinámica y aplicación de percepción cubista. Nos referimos, claro es, a un sentido organizativo del plano resuelto pictóricamente que, bien mirado, ya palpita en composiciones tales como *Deposición de la cruz*, obra de Roso Florentino, realizada en 1521. Obviamente, claro que sí, se trata de contemplar, como sucede con la obra cinematográfica, los efectos devenidos de secuencias perceptivas situadas fuera de campo, cuyo espíritu libera el sentido de plano y esa retórica implícita en los tan abundosos como maniqueos y sesgados manuales de Historia del Arte existentes, desde luego, no exentos de herramientas herrumbrosas

para su conformación. Cosa diferente sería proceder mediante un proceso analítico y complementario entre forma y color que, además de conducir nuestra mirada hasta la estética cubista de paleta más asentada, sobria y sosegada, puede conducirnos también a estados más cercanos a una mirada de contemplación más ágilmente cromática.

Así, hasta conformar un aliento consolidable en cuanto que verdadero paradigma argumental y uno de los ejes del boscoso territorio de las llamadas vanguardias de acento clásico que, en la obra de Paco Lara-Barranco, encuentra un clima liberador de irrenunciable modernidad, en cuanto que correlato entre manera de tránsito y búsqueda constante. Hablamos de un discurso, ha de saberse, de poco calado en nuestros días. Desde luego, en ningún sentido, parejo al que leería otorgado en los comienzos del quehacer cubista, en cuanto que carta de ciudadanía y referencia de una época ya quebrada con el llamado Retorno al Orden de entre guerras que, en algún sentido, afecta negativamente a la lógica de Kahnweiler, marchante, biógrafo y amigo de Picasso, como beneficia al concepto de modernidad cultivado por Lara-Barranco e implícito en el devenir de un estado de libertad creadora. Es evidente que, parafraseando a Rainer Maria Rilke, efectivamente, el arte no se lleva bien con el cálculo y con la prisa que se pueda mostrar en un lugar opuesto al que marca la geometría y asimetrías que se construyen en nuestro espejo de mirada interior, dentro de cuya presencia contemplativa se intuye el objeto que subyace en la memoria de su propia sombra o, planteado de otro modo, del efecto del efecto de aquel discurso mantenido en su momento y, claro es, en la relación del análisis del efecto contrario. Hablamos, sí, de ese correlato que vertebría el eje que habita entre lo que vemos y lo que conocemos de lo mirado, pero también de lo pensado sobre esas ausencias que, entre otras cosas, no son otra cosa que fijeza de la realidad hallada por una de las sendas de conocimiento que nos dejó trazadas Miguel de Cervantes al situar en contraposición al narrador y al personaje o personajes de sus obras, en particular de sus novelas.

UN ORDEN NUEVO

Sí, parecería como si aquel estado revulsivo, ético y estético, del umbrío territorio geopolítico de aquel periodo de entreguerras, desease plantear otra estética mejor dispuesta a la hora de mostrar un nuevo orden que, entre otras cosas, sin desear clausurar otros huecos de luz, aconsejaba reaceptar el tratamiento del llamado cuadro ventana que alumbró las grandes y pequeñas obras de mirada renacentista. Acaso, mera contemplación, a modo de estratégica distancia, tendente a imponer un equilibrio que, con la excepción de las obras de Miguel Ángel y los llamados pintores

venecianos, continuó hasta la irrupción de Caravaggio con su mirada de percepción más callejera. Otra dimensión y otro pulso que constituyen sus trasladados al plano pictórico mediante el acercamiento a la moral del universo contra reformista del barroco con su libérmino espacio concebido como ese lecho humano más que ornamental que los neoclasicistas más conspicuos desearon desterrar sin piedad alguna. Hablamos, puede que sí, de un espíritu de aliento lindero con la astucia gobernada desde un discurso de filosofía arrastrada precisamente desde la conducta procedente de la ética del “paisaje barroco” aludida por la profesora Amelia Valcárcel. Tratamos, entonces, del horizonte correspondiente a una territorialidad histórica que alterna un modelo de poética acunada en el pensamiento de momentos anteriores; en algún sentido, advertible en ciertos reflejos de la libérmina libertad creadora de los pintores y poetas centrales en el universo romántico, en algún sentido, *mutatis mutandis*, de ese modo filtrado y correspondiente con el quehacer, absolutamente personal y libérmino, del artista jaénés Paco Lara-Barranco que, según lo ya apuntado, transita por una búsqueda de contenidos que hoy, contempladas diferentes series de su devenir pictórico anterior tales como, por ejemplo, la serie *Desaparecidos —Have you seen us?* (2001-2002), continúa alumbrando sus obras. Ciertamente, distante de aquellas poéticas que, sin cesar de evocar y profundizar en compromisos como es el de la quemante realidad del momento, central en experiencias que tienen que ver con la indagación de lo colectivo, tal y como acaece en la serie *Manteos* (1990-1991). Al cabo, cuadratura de verdadero empeño que también afecta al quehacer plástico que, en el particular territorio de Paco Lara-Barranco, suman y precisan de no otro correlato que el de la conciencia que despierta la contemplación diaria de la propia fotografía del artista a modo de auto imagen reflejada, junto a la fijación de la forma, el momento exacto en que fue atrapada según deseo del autor, esto es, un momento fresco aun no intervenido por esa relajación que, según el pintor Lucian Freud, va cosechando el modelo mientras va transcurriendo el tiempo de posado.

Con todo, venimos asumiendo una línea de percepción coral que nos lleva a ese denominador común que contiene de suyo el concepto del arte correspondiente al presente siglo XXI, en cuanto que heredero de unas vanguardias históricas abundosas en corrientes que modelaron hipótesis a cerca de poéticas trasversales, pero también a su ensombrecimiento con el llamado y ya aludido Retorno al orden. Ambos territorios, conforman, en este o aquel sentido, el actual eclecticismo que habilita las corrientes de la estética que abriga la plástica actual. Acaso, tensión y relajación que hoy no dejan de tener vigencia, en cuanto que nervio y reflejo de

aquella sociedad de aluvión que se dio cita en aquel París finisecular, hoy diluido o en diáspora, pero también retrotraído a microcosmos en los que cuenta de modo central la peripecia de lo estrictamente personal en la que cabe el más actual quehacer de Lara-Barranco con su continuado elaborar renovador, absolutamente centrado en una elocuencia narrativa, pero también acunado en la más absoluta libertad a la hora de componer o “descomponer” los espacios a considerar pictóricamente ya deslindados de conceptos como los anteriormente aludidos: *Desaparecidos* —*Have you seen us?* y *Manteos*, ambos de más que alto interés.

PODER DE SUGESTIÓN

Pensar en aquellos códigos de poder y sugerencia del quehacer aludido más arriba pudiese, acarrear confusión y falta de credibilidad en cuanto a otras propuestas estéticas, tanto en cuanto hace al arte moderno más o menos renovado, cuanto el mal llamado vanguardista o arte contemporáneo que, entre otras cosas, lleva ya siglo y medio cultivando su propio soliloquio; en ocasiones, de insalvable cuadratura polifónica con pretensiones de refrescada actualidad.

A nuestro modo de ver, Lara-Barranco es conocedor del momento y, de algún modo también, ha decidido caminar al costado de tales poéticas, sin dejar de fijar la suya que, un tanto a contrapelo, sigue la pulsión del arte de impacto más novedoso, actual y, sin embargo, no evocativo de representación figurativa alguna. Cosa diferente, sería considerar tal periodo como uno isla pictórica que, tras un largo periodo de intereses múltiples, alcanza su estado de vigencia, hoy no periclitada. Sucede así, con los años que hicieron posible aquel fenómeno tan generoso en pluralidades, bien que, de escasa transversalidad, que hoy escapan a cualquier concepto de mirada hacia detrás. Hablamos de códigos de creatividad sin visos de rigor y, por consiguiente, situados al otro lado de la cartografía plástica que venimos reajustando en cuanto al devenir del Lara-Barranco se refiere. Por lo demás, artista afectado por ese encuentro con el concepto de espacio que hoy define su obra más cercana a la actual, cuya andadura sigue conectada a la corriente exploradora y constante de este recio creador de imágenes nacido en tierras jaenesas, en Torredonjimeno para ser exactos.

OTRA PERSPECTIVA

Es evidente que al referirnos al arte que finaliza el siglo XX y a los primeros cinco lustros de éste, el uso de los estilos se corresponde mal con la realidad:

“vanguardismo” “abstracción, “figuración”, “modernidad”, “Realismo”, “últimas tendencias”... términos, en fin, que, en infinidad de casos, carecen de sentido fuera de una contemplación de asimetrías que viene a maquillar un proceso a donde el discurso del arte, de la pintura, está siendo embriddado por intereses un tanto espurios con respecto a cuanto tiene que ver con su naturaleza de raíz más interior. Referencia, obviamente, compañera de viaje de cuanto supone la ética de Lara-Barranco, en cuya trayectoria se perciben adherencias ya registradas y envueltas en resultados plásticos de hondo calado con respecto al discurso de esta pintura de vocación silente y autónoma, volcada en las ‘decisiones propias’ del autor, y en el desarrollo de proyectos conectados al ‘curso natural de la vida’. Por ejemplo, indaga mediante el cambio de medios y disciplinas, entre otras, las 5 líneas de investigación que siguen: Presencia anónima, huella, rastro; Tiempo; Comunicación obra-spectador; Identidad y memoria; Pintura-pintura y, claro es, aspectos puramente plásticos centrados en forma que se asientan en procesos que se adentran en la densidad o no de la materia, por la afirmación del grueso o la negación de este como efectos que, en último caso, afectan al acabado final de la obra de arte.

EXPLORACIÓN

Un pintor de recio fuste que, desde su asomada al mundo de las bellas artes, viene sosteniendo la misma voz bien que cambiada por la pulsión y los matices que, en cada momento han viajado al costado de las propias exploraciones sobre el plano llevadas a término por este particular artista. Sí, momentos conservados a modo de repentes y sones que tienen que ver con los climas que marcan la poética dominante en ese periodo que nos atrae del mismo modo que nos intranquiliza por sí mismo y, claro es, por mera consecuencia de honradez. Semejante pulsión interior, obliga a un quehacer distinto, hasta marcar la línea oportuna con respecto a la distancia artística elegida, bien que mantenida la constante de un método de trabajo conducido hacia la búsqueda del hallazgo en sí mismo. Así las cosas, parecería que la idea es la que prevalece a la hora de establecer un protocolo de intervención en cuanto hace a la hechura de la obra; en ocasiones, solo modificada por la irrupción del azar, consolidando el sentido mismo del cuadro. Otro guiño a la modernidad que, desde mediado el primer lustro del 2000, viene a corresponder y vertebrar la pintura de Lara-Barranco. Sí, ciertamente, se trata de un nuevo aliento, cuya anáfora y paradigma experimental se producen de modo gradual en torno a la pintura entendida como superficie unitaria y conceptual dictada mediante la dinámica de ciertos pasos sobre

sí misma. Transito o tránsitos que, entre otras traslaciones, acusan el concepto que habita en el territorio formal de este artista, avalado por una trayectoria que, cuando esto se escribe, transita sobre la experiencia de los más de 15.000 dibujos de su mano documentados. *Per se*, definidores de una conducta constante y creativa.

EL LUGAR DEL PLANO

Todo ello, evoca y conduce al plano como último lugar del experimento emocional de este plástico de pulso andaluz con sólido y tenaz asentamiento profesional. En cualquier caso, es lo cierto, que en este correlato experimental de Lara-Barranco, el concepto del espacio real de la obra, queda sujeto a un tratamiento de mera planimetría, si no más del asentamiento y fijación de esta en sí misma. Esto es, en un lugar establecido a través de dos medidas que no pretenden ser otra cosa que un plano bidimensional en el que la pintura solo está diferenciada por la manera de quedarse puesta sobre sí misma, así como por la vertiente de singularidad que esta pueda desprender de su color o colores, previamente seleccionados por el artista. De tal suerte, ambas cosas, color y posición sobre el plano, responden a una mismidad conceptual de hechura, donde por decirlo en voz del propio artista: “lo que veo es lo que veo y no otra cosa”. Pintura, en ocasiones, reticulada y dedicada a ensalzar sus propios valores: soporte, color, untuosidad... Otras, tal y como acaece con las superficies aquí mostradas, arrastres superpuestos modulados y sustantivos de su propia mismidad sonora y plástica. Con todo y así, presencia puesta ante el espectador sin otro maquillaje que el de sí misma y, por consiguiente, con aquella particularidad que acunan y definen las superficies ahora mostradas, pero también ese proceso y territorialidad que deseamos fijar cuando citábamos al reconocido Rilke de *Cartas a un joven poeta*. En efecto, este: “Ser artista quiere decir no calcular ni contar: madurar como el árbol que no apremia a su savia y se yergue confiado en las tormentas de primavera, sin miedo a que detrás pudiera no venir el verano”. Sí, a nuestro modo de ver, tal puede ser la sólida plataforma sobre la que encuentra asiento la conducta profesional de Lara-Barranco.

PRIMAVERAL

En efecto, sin clave otra que la hegemonía de su propio transitar, Lara-Barranco se nos viene acercando con tenacidad y un aliento ejemplarmente fresco que nos deja intuir ese árbol de color primaveral que habita en su horizonte de pintor manifestándose en toda una serie de obras recientes en las que el color

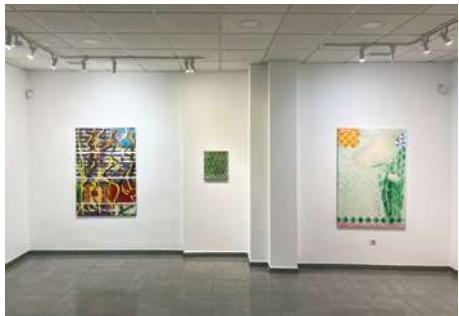


Figura 1.
Paco Lara-Barranco. *Adonde conducen algunos sueños*
MECA, Mediterráneo Centro Artístico (Almería),
31 de marzo-20 de abril, 2023

adquiere una nueva categoría, pero también y, acaso, sobre todo, una nueva línea de conducta y protagonismo, tanto en sí mismo, como en su andamiaje y entramados planimétricos. Ambas cosas llegan hasta armar los superpuestos entrecruzamientos que, en ocasiones, conforman sus más recientes composiciones mostradas recientemente en el espacio MECA (Almería) con toda ejemplaridad, con la exposición *Adonde conducen algunos sueños* (2023) (Figura 1). Criaturas plásticas, no siempre regulares en cuanto al constructo que habita finalmente en su acabado perimetral que define los lados o perfiles que delimitan la obra. Pintura, claro es, para cuyo acercamiento puede ser precisable un desvelarnos con nitidez y sencillez suficientes para obtener una respuesta en clave de parecida naturaleza. Al cabo, obras son dentro de las obras todas que, sin embargo, nos atraen con esa porción de naturalidad silente que, en ocasiones, nos proporciona su lisura con la nitidez de su propia génesis y mimada ejecución. Sí, un aliento de cuyo palpitar nos deja el autor la siguiente precisión; “He intentado hacer una pintura que se vea parcialmente, y no una pintura que el espectador comprenda en su totalidad. Quería una comprensión parcial, casi como si fuera un juego”. Noticia, ciertamente, lindera con respecto a lo que nos dice Lara-Barranco en defensa de su apuesta por el discurrir y la significación de la “pintura-pintura, alejada de cualquier ilusionismo”. Tal es el empeño del plástico jaén, dejándole al contemplador la responsabilidad de ver sin previo aviso o discernimiento ajeno a él. Percibir y poetizar sin acuñamientos anteriores, tanto en la intuición del proceso creativo, como en sus acabados. Con todo, espacios planimétricos, conseguidos mediante la participación de esas franjas diagonales que habitan en las recientes piezas de Lara-Barranco. Obras, en fin, atrapadas en redes en las que la pintura da cuenta de ciertas interferencias visuales que, parcialmente o tapada con una trama en forma con diferentes aspectos de claror, desean cumplir, de alguna forma, el objetivo de que sea el propio espectador quien, solo parcialmente, gestione la totalidad perceptiva de la obra en un estado de absoluta imaginación, en el que “la pintura también pudiese mirar al contemplador cumpliendo ese juego que media entre la visibilidad e invisibilidad” del acontecer óptico y, por consiguiente, vivido. En cualquier caso, para Paco Lara-Barranco, el transitar mismo del proceso creativo siempre siembra un estado un tanto azaroso y, por tanto, tiene que ver con el dialogo de la intuición en sí que, de otro lado, no permite intervenir en términos de “mercado o de galería”, tal y como aseveró el artista en alguna ocasión.

Caso muy otro en cuanto a tiempo se refiere, es el proyecto, *Carpe diem* (Figura 2), más, también un empeño que lleva de suyo la realización, desde el 13 de septiembre de 1993 a los días que van corriendo..., unos dibujos diarios desde 1993 hasta los 15.000 ya citados. Abrigo, por lo demás, que activa, fertiliza y conduce con la adecuada viveza, su pulso de artista, tanto como la narrativa de la inspiración que proporciona su ya abundosa obra, en cuanto que expresión y espacio de confrontación y autónoma elaborado y crecido desde su propio discernimiento interior. Decisiones que, entre otras cosas, no se pueden exponer en su adentramiento y mismidad, reflejo existencial, convertido desde su más temprana sensación de anáfora en el proyecto, *A través del tiempo* (desde el 11 de junio de 1994) (Figura 3). Enigma de imprecisión y correlato temporal que concede a la obra de arte por carriles de entidad que la hacen prevalecer por encima del propio autor, ayuno ante su propia fecha de conclusión final. Acaso, ¿verdad?, laberinto emocional que ha de concluir en fecha y hora aún sin determinar... Lo demás ha de ser hijo de ese tiempo que gobierna la causalidad que viene estructurando el territorio del llamado transitar plástico como un viaje que deja intuir el acompañamiento por el vasto paisaje de la imaginación de un creador que, entre otras cosas, conduce su quehacer a través de secuencias formales implícitas en series centradas en la ligereza de los materiales, o, como después veremos, en la densidad de los mismos y sus efectos de regustos matéricos, tales y como acaece en el aliento que gobierna las obras ahora expuestas.

OTRA ENTIDAD

Obviamente, el arte del presente siglo es heredero de un concepto de historia un tanto dudosa y desequilibrada en demasiados aspectos y conductas. Durante decenios el acontecer mismo fue codificado por intereses y entidades de toda naturaleza, incluido el cansancio del propio registro de su inestabilidad formal. Hablamos pues, de un discurso perceptivo cultivado a modo de luminosa vertiente de aquel oscurantismo de posguerra, escasamente deudor de algún estado de búsqueda y de esa o aquella falta de legitimidad que, al cabo, es la que define una propuesta real. Se trata, ciertamente, de otra razón y entidad ayunas de condiciones suficientes de madurez. Realidad opuesta con respecto a la práctica y logros vislumbrados previamente. A caso, desatino de rigor en el decir por parte de quienes cultivan un modo de arte que no cesa a la hora de mostrar su esqueleto de flecos desgastados y, en determinados casos, hasta mohosos. Así, el alcance de aquella impronta que, sin embargo, nos ha dejado su huella en tanto que memoria de un periodo que, en



Figura 2.
Proyecto *Carpe Diem*, 13 septiembre 1993—obra en proceso
Arriba: Dibujo n. 397, 14 de octubre 1994
Bolígrafo rojo, tinta, huella dactilar y línea de aceite sobre papel, 29,8 x 23 cm

Abajo: Octubre, 1993
Bolígrafo rojo, tinta, huella dactilar y línea de aceite sobre papel, 149 x 161 cm
Paco Lara-Barranco. Carpe Diem
Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva), 17 de mayo-19 de junio, 1996



Figura 3.
Proyecto *A través del tiempo*, 11 junio 1994—obra en proceso
Agosto 1994 (arriba)-septiembre 1994 (abajo)
Fotografías, 10 x 15 cm cada una

sí mismo, se considera periclitado y sin reacción, más allá de una serie de artistas que, como es el caso de Paco Lara-Barranco, andan un tanto apartados del foco de esos centros de decisión dedicados a dirigir la luz y la atención sobre estos o aquellos artistas implicados en esta o la otra poética que, en último caso, dotará de visibilidad la obra del creador o la creadora de formas pictóricas. Tal ocurrió y sigue ocurriendo, obviamente, con el correspondiente estado de opacidad y soslayamiento de los demás.

OTRO TIEMPO

Efectivamente, los tiempos son otros y muy otra la velocidad de mutación que los días imponen como coartada a la hora de atrapar el necesario respaldo para estar por fuera de la razón de quienes aparecen sin ser. A nuestro modo de ver, Lara-Barranco desea ser, aunque su estar estético aún no haya encontrado el lugar que corresponde a su persona y obra, cultivada con la morosidad de lo espontáneo. Esto es, de aquello que nace sin mostrar la inmediatez del esfuerzo perceptivo correspondiente a la verdadera génesis de la pieza; al cabo, único testimonio veraz de cualquier obra de arte.

Hombre, en fin, que habita desde antiguo en el regateo del reconocimiento que, por derecho propio le corresponde, su condición de artista no adolece de imprecisión alguna; antes bien, contemplando su trayectoria, idéntica a la de su constante de profesor y pintor al que aludíamos al comienzo del presente trabajo, enseguida nos vemos embridos por una poética diferente, cuya impronta desvela la ejemplaridad de una obra realizada con la hechura de lo cabal; hoy por razones que aquí se apuntan, sujeto a imprecisiones que adolecen de esa falta de rigor que suele acompañar a las diferentes tretas del mercadeo del arte que, en sustitución del correspondiente a períodos anteriores, acontece desde la asimilación, probablemente involuntaria, de los flecos menos ortodoxos de las otras llamadas vanguardias clásicas. Paradigma o quizás mejor, comodín, de tal suerte que la propia idea de confusión pueda adquirir una línea de continuidad que alcanza en nosotros la propia idea que evita el quehacer de Paco Lara-Barranco; con todo, un quehacer ensimismado o crecido desde la robustez de sí mismo. Metáfora de aliento creador, más que de ese concepto de lo alegórico que lleva solapadamente su lógica y su indefinición a la hora de interferir en el concepto de poéticas respirables en la singularidad de su percepción más silente. Al cabo, hechura plástica que adelgazando la materia puesta sobre el soporte hasta alcanzar estado y concepto

de evocación cromática con sones de ejemplaridad entroncada con esa tersura que, desde tiempos ancestrales, habita en el arte oriental. Hablamos pues, de una pintura absolutamente repensada desde su propia ligereza y mismidad. Sutilezas que habita ya en el concepto previo de su autor. Voz y eco interior, pero también, secuencia de un transitar en la singularidad de esa trayectoria que ahora se ahorma en la lisura y delgadez de la materia que conforman la obra, cuya impronta encuentra su mejor compostura estética en la delicadeza del propio tratamiento planimétrico del color y, claro es, también en su capacidad de evocación y alimento de la sugerencia que pudiese convocar en cada contemplador, escondiendo o, por decirlo de otro modo, no mostrando cabal noticia del verdadero proceso de este artista, a quien, desde hace años, observamos con singular atención. De aquí la redondez de esta muestra gestionada y, desde aquí, recordada en mi interpretación a modo de coda dentro de la ya larga andadura de Paco Lara-Barranco, cuya trayectoria, como acaece con cierta literatura, contemplada en cualquiera de los estados y secuencias que la preceden y adensan sus diferentes tránsitos, momentos y series. Por lo demás, aspectos todos que pueden relacionar la modernidad del artista con propuestas como las que habitan en *Rayuela*, inevitable obra de Julio Cortázar al acercarnos a esa modernidad que, de algún modo, palpita también en el aliento de las obras ahora y aquí expuestas por Lara-Barranco, como ya ha quedado advertido, un tanto a modo de coda del proceso creativo de este robusto pintor. Secuencia diferente a las de vocación un tanto orientalista, nos referimos, sí, a las de su última etapa mostradas en la ya citada muestra de Almería, así como en la que precedió a esta en la galería Birimbao de Sevilla con *Entre lo visible y lo invisible* (2021) (Figura 4); no obstante, dispuestas desde su causalidad de fermento pictórico a ser devenidas de las hoy expuestas. Al cabo, formas computables, compactadas y superpuestas, donde la densidad matérica se impone caracterizada por la solidificación de un gesto rápido, amplio y seguro en el que, observado con esa perspectiva que contempla la propia dinámica de la dicción que de vedad sustenta con objetividad la historia de la pintura, habita en la clásica habilitación y tradición del universo barroco más expresionista. De aquí la vocación y nervio de estas obras, en ambos casos de verdadera síntesis española y, por consiguiente, diferentes a las más recientes creaciones de este Lara-Barranco, siempre el mismo en robustez y autenticidad.



Figura 4.

Paco Lara-Barranco. *Entre lo visible y lo invisible*
Galería Birimbao (Sevilla), 27 de octubre-27 de noviembre, 2021

EL DÍA 29 DE OCTUBRE de 1991 realicé unos dibujos en la ciudad de París. Los dibujos fueron el apoyo para desarrollar un grupo de telas en las que pretendía expresar conceptos como: vida, reproducción, expansión, irradiación, movimiento, ampliación. El empleo de aceite de motor quemado, aceite de oliva, jugo de aceituna y agua aplicados sobre tela sin imprimir logró resultados no controlados por el propio autor.



Ojo, abril—mayo 1992
Aceite de oliva, jugo de aceituna, aceite quemado de motor, agua y grafito sobre tela sin bastidor, 225 x 200 cm



Pies, abril—mayo 1992

Aceite de oliva, jugo de aceituna, aceite quemado de motor, agua y grafito sobre tela sin bastidor, 225 x 200 cm



Camino, abril—mayo 1992

Aceite de oliva, jugo de aceituna, aceite quemado de motor, agua y grafito sobre tela sin bastidor, 225 x 200 cm



Monumento Humano, 4 julio 1998—obra en proceso

La acumulación de tapas de zapatos finalizará cuando el cono alcance 180 cm de altura, aproximadamente; su diámetro será entonces de unos 6 m. Colaboradores necesarios para la construcción de la pieza: Francisco Lara García, mi padre; Cosme Hermoso Castro, zapatero de Torredonjimeno y Rápido Americano (Sevilla)

UN GIRO SIGNIFICATIVO EN LA PRODUCCIÓN tuvo lugar a finales de 2003, cuando retomé la pintura. El espacio del plano del cuadro fue tratado como lo que es: una superficie, un lugar plano, bidimensional y temporal.



Pintura 25, diciembre 2004—enero 2005
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm
Colección del autor



Pintura 43, mayo—junio 2005
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm
Colección Miguel Romero y Mercedes Muros, Sevilla



Pintura 58, noviembre—diciembre 2006

Óleo sobre tela, 46 x 38 cm

Cortesía Galería Birimba



Pintura 57, noviembre—diciembre 2006

Óleo sobre tela, 46 x 38 cm

Cortesía Galería Birimba



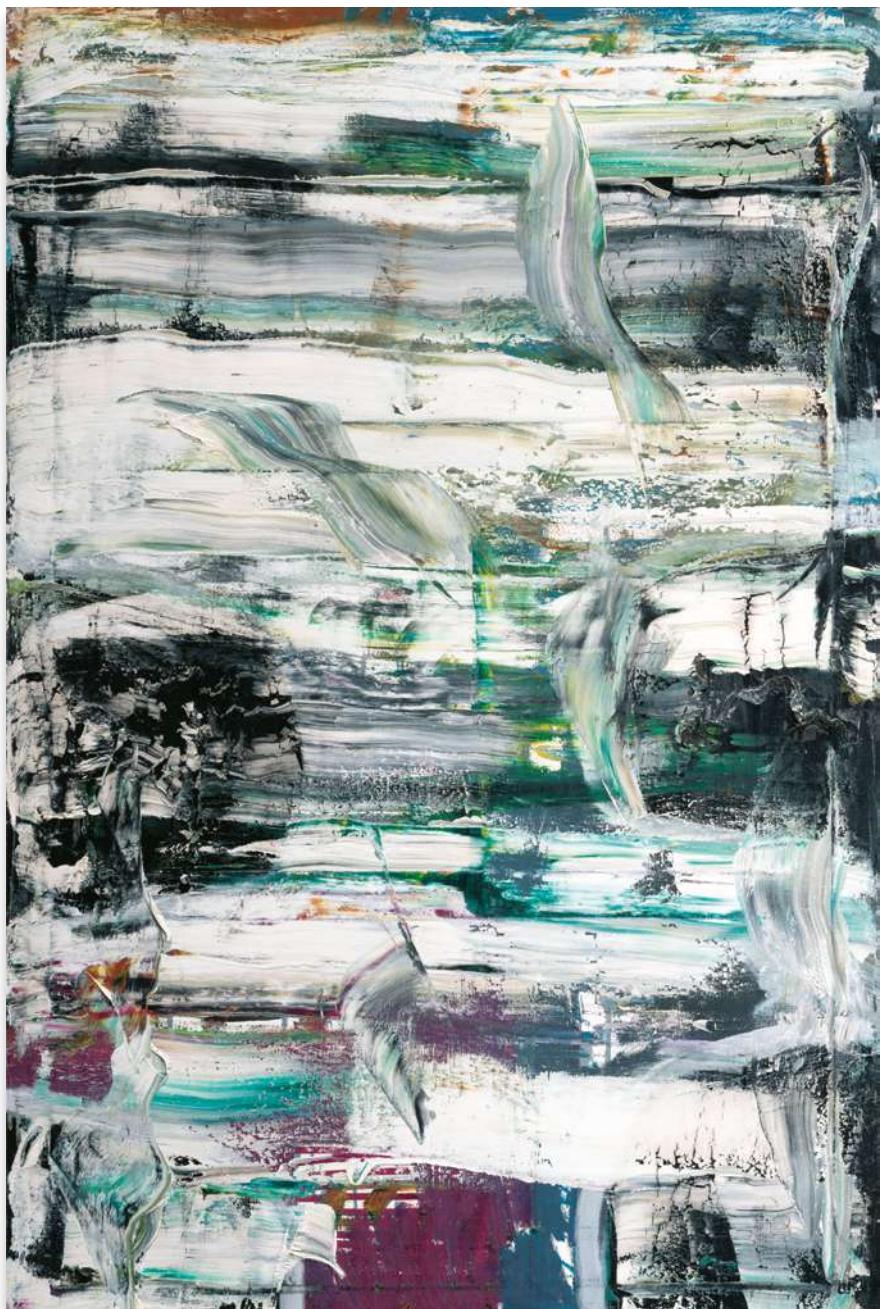
Pintura 52, noviembre—diciembre 2006

Óleo sobre tela, 46 x 38 cm

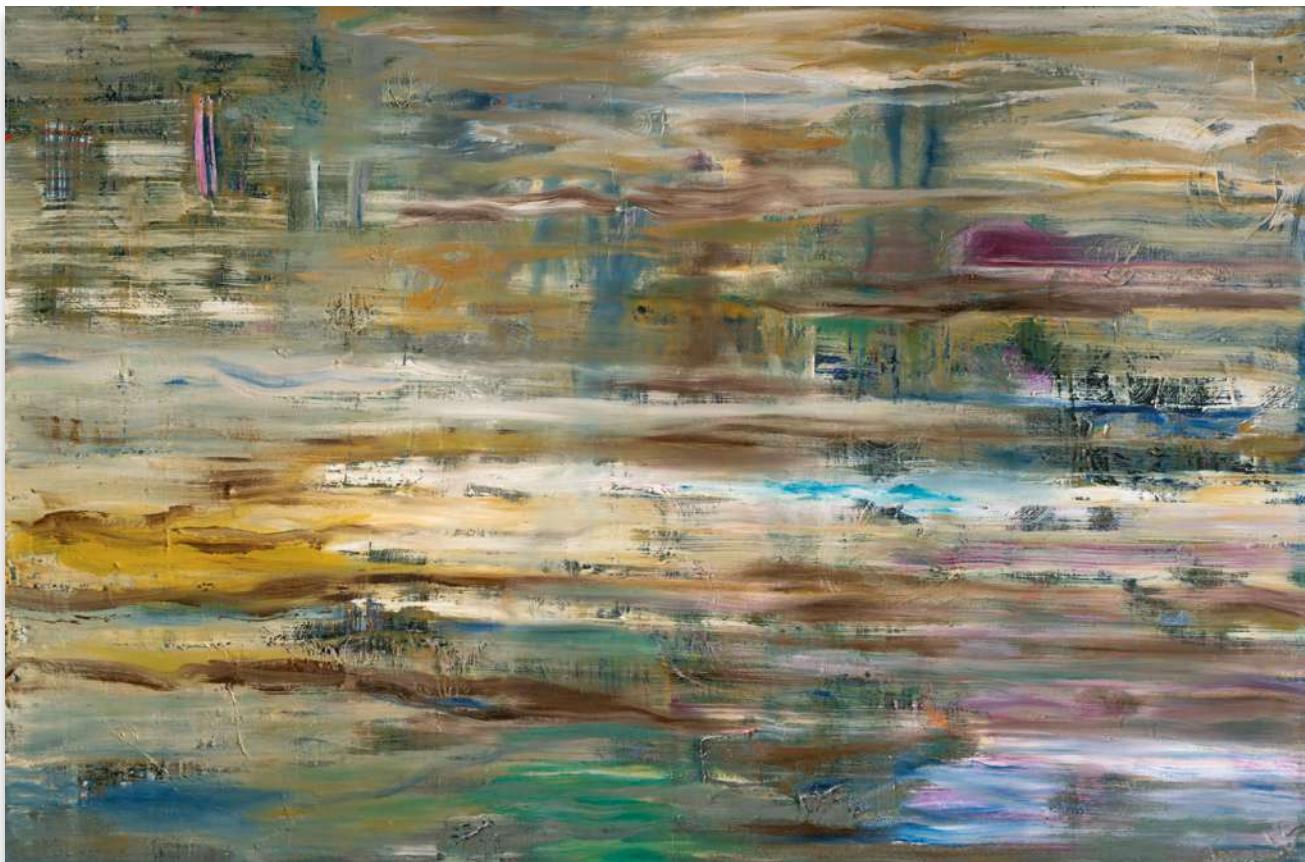
Cortesía Galería Birimba



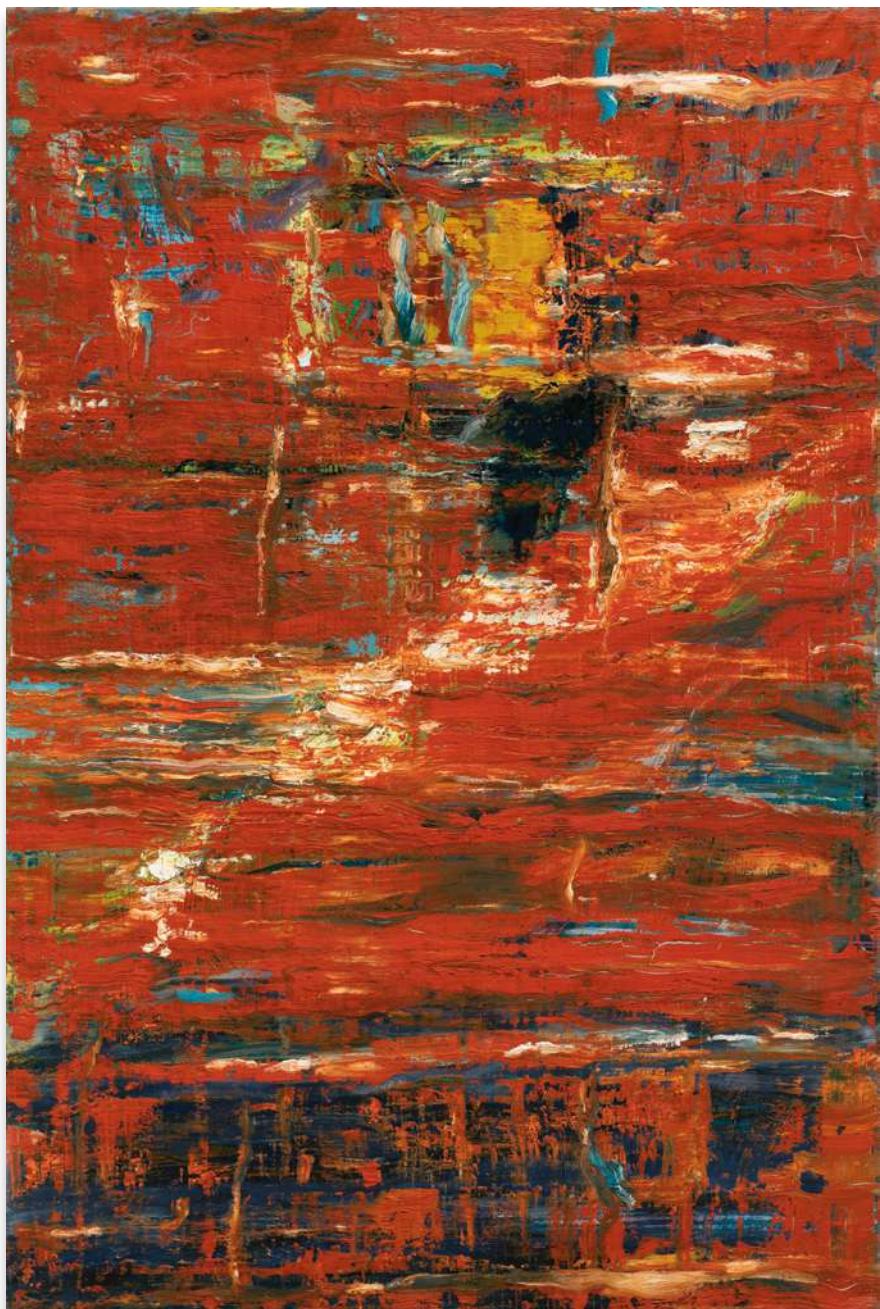
Pintura 51, septiembre—diciembre 2006
Óleo sobre tela, 146 x 97 cm
Cortesía Galería Birimbao



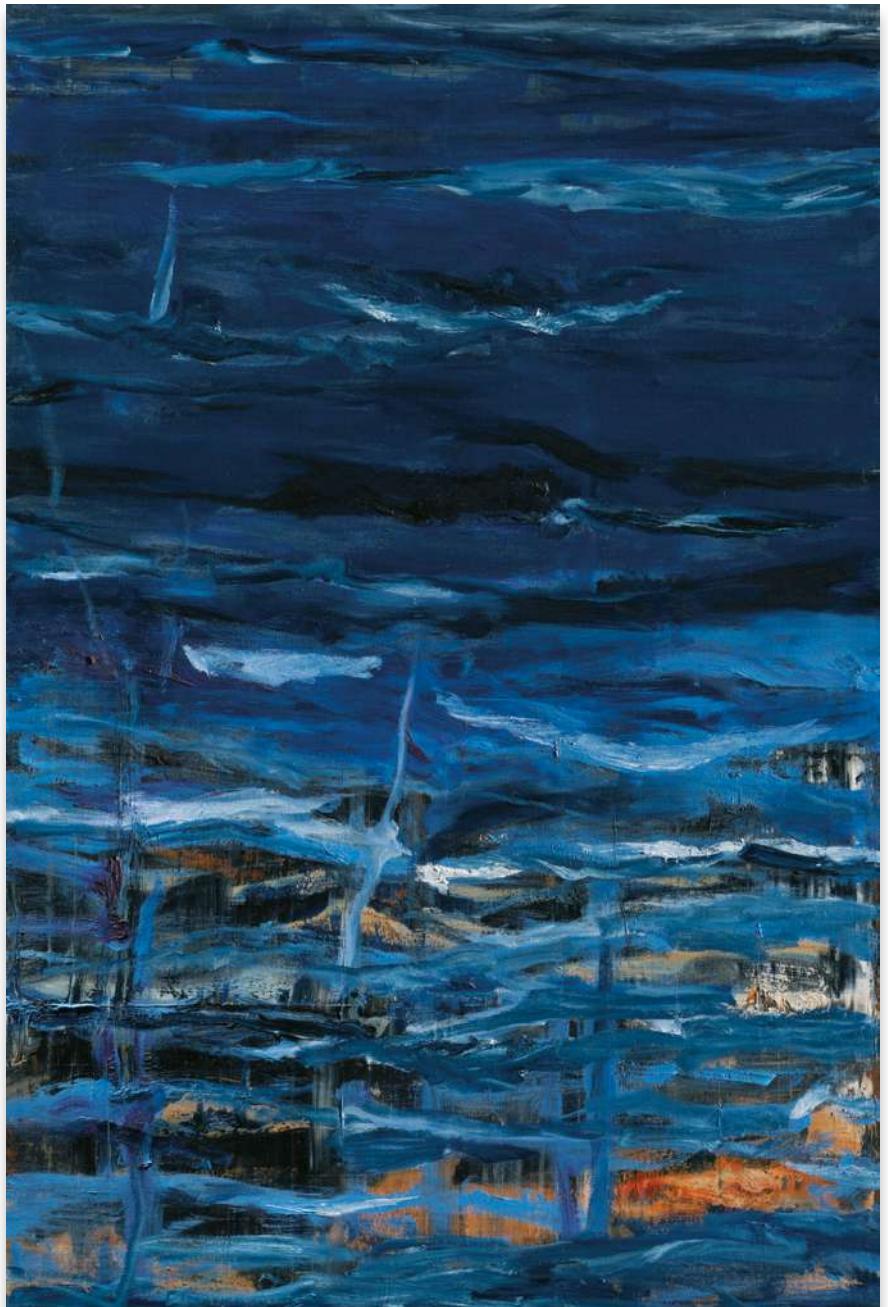
Pintura 43B, enero—julio 2006
Óleo y tinta de imprenta sobre tela, 146 x 97 cm
Colección del autor



Pintura 63, agosto—diciembre 2007
Óleo y tinta de imprenta sobre tela, 97 x 146 cm
Colección particular, Sevilla



Pintura 65, agosto 2007—febrero 2008
Óleo y tinta de imprenta sobre tela, 146 x 97 cm
Colección Miguel Romero y Mercedes Muros, Sevilla



Pintura 71, junio—noviembre 2008
Óleo sobre tela, 146 x 97 cm
Cortesía Galería Birimbao



Pintura 69, mayo—junio 2008

Óleo sobre tela, 97 x 146 cm

Cortesía Galería Birimbao



Pintura 70, junio—noviembre 2008

Óleo sobre tela, 97 x 146 cm

Cortesía Galería Birimbao



Pintura 94, mayo—junio 2010
Óleo sobre tela, 73 x 60 cm
Colección Liberto Romero, Sevilla

Abismos y entropía

MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ SILVA

Para abordar la obra de Paco Lara-Barranco tendré que hacer como un alpinista, pensaré muy bien por qué vertiente empiezo a escalar esa montaña. Según la cara por la que ascienda iré descubriendo accidentes distintos e iré encontrando nuevas vías; más adelante las relaciones resultantes entre estos encuentros alumbrarán otros nuevos, hasta la cima... Una carrera artística iniciada hacia 1990 y que continúa en la actualidad, por suerte, con el mayor de los entusiasmos

Pensando en su trayectoria, en ese cúmulo de experiencias, Paco se me antoja un explorador, un explorador-expoliador del trasunto de su vida que, una vez traducidos a lenguajes plásticos sus asuntos más personales, utiliza esa puesta en escena como espejo para darlos por zanjados y poder pasar al siguiente, suponiendo este comportamiento para él, por su tenacidad en compartir su vida con el mundo, una buena razón para su existencia.

Citaré unas palabras suyas, sacadas del libro editado por la Fundación Cajasol en el año 2008 a propósito de su tesis doctoral, la cual “tomando como excusa el estudio de una revista, se enfrenta a su gran objetivo utilizando el método científico: buscar el significado que se encierra bajo la epidermis de la obra de arte contemporánea”.

Toda una declaración de intenciones. Obsesionado por entender qué se cuece en la obra de arte contemporáneo, nuestro artista inicia su búsqueda del modo más experimental posible, trabajando mayormente en obras multidisciplinares que utilizará como herramientas de autoconocimiento: instalación, assemblage, body art, performance, fotografía, también dibujo... Trabajos conectados con las corrientes conceptuales del arte contemporáneo internacional y alimentados por sus vivencias en un espacio-tiempo concreto: su infancia y juventud. Unas experiencias artísticas dispares, algunas de ellas aún en proceso, que sin duda le

* Pintor.

habrán ayudado a posicionarse de manera más reflexiva respecto a su ocupación actual, la pintura, disciplina a la que se consagra una vez agotada esa primera fase; un trabajo de nuevo objetivo, pero obediente a nuevas inquietudes, quizás inspiradas en lo urbano y en un nuevo tiempo personal.

* * *

Porque, Paco, reconócelo: te cautiva lo primordial, lo tectónico, lo telúrico de ciertos materiales y procesos: como el hecho de convertir un sólido en líquido esencial que tanto has presenciado en tu Jaén natal (la serie *Manteas*), o utilizar el caucho en algunas de tus obras, justamente un material fruto del proceso inverso: un jugo de árbol transmutado a sólido (*Recorridos*); convertir la huella del pie humano en un ícono-símbolo de una existencia con el que insinuar infinitos caminos, o la culminación de una vida (cuando veamos ese “monumento humano” terminado) que ya podemos apreciar en la obra *Actuación n. 6* (Figura 1); pero también experimentar la pintura como un hecho dudosamente caótico e indefinido: por mucho que nos quieras despistar con tus aceites de desechos sobre lonetas reutilizadas de actividades agrícolas, tú, Paco Lara-Barranco, estás haciendo Pintura.

Enraizada en tus esquemas, en tu No intervenir, esta pintura, desnuda pero conformada, va siempre nutrida de densa materia a modo de garnición del color, un color por cierto ansioso por significarlo todo, tan atropellado a veces que, como en un grito, sus distintos sonidos se entremezclan en busca de un nuevo Orden.

Te diré también que en tus obras consigues poner a trabajar a todo el mundo: a los elementos sólidos y líquidos, con esa insistencia en mostrarnos todo tal cual es; a los materiales, con su carga significante dependiendo del cómo; al tiempo, convirtiéndolo en el gran jefe de tu proceso creativo; y, en fin, a todos nosotros, expectantes traductores de tus códigos y enigmas dispuestos a consumar sus dictados.

Para terminar, Paco, una pregunta: ¿eres producto de tu trabajo, o justo lo contrario?, o sea, ¿lo tuyo es una biografía ilustrada? Un observador indiscriminado como tú no puede ser impermeable a tanto estímulo. Reconócelo: este mundo te trastoca y te empuja a tus abismos, necesitas contarnos tu versión paraemerger, para levantar acta de ti mismo mostrándonos tus pasos, tus horas, tus recorridos más que tus metas, tus sueños; porque sabes que al final lo que importa es haber estado, haber respirado, haber encontrado, haber vivido.



Figura 1.
Actuación n. 6, 1 junio—17 julio 1991
Polvo sobre tela sin bastidor
18 fragmentos de medidas diferentes (dimensión global variable)

Tras el primer paso, otro paso

PACO LARA-BARRANCO

Vine a nacer en el pueblo de Torredonjimeno, provincia de Jaén, un 10 de junio de 1964. Para más señas fue en casa a la una de la madrugada, según me dijo mi madre. Nacer donde nací determinó buena parte de mis primeros pasos en el campo del arte, como se verá más adelante. Hoy, 29 de septiembre de 2023, cuando estoy a punto de terminar estas notas, cuento con 21.660 días vividos. Si ya he adelantado que mis orígenes rurales fueron decisivos en mi forma de pensar y de hacer el objeto artístico, el tiempo y su medición (en horas, días, meses, años) serán otros, no menos concluyentes.

En materia de arte, desde finales de los 80 vengo indagando en la producción de obras que sean “lo más autónomas posible” de mis propias decisiones y, en paralelo, acometo otras tantas a las que encuadré bajo la denominación de “proyectos de larga duración en el tiempo”, que están conectadas al curso natural de la vida en general o a la mía en particular. Estas dos decisiones, se podría decir que han marcado todo mi quehacer creativo hasta el momento.

Con esta forma de proceder he puesto el acento en el proceso en sí, he trabajado siempre a su favor, en cómo la obra debía ser pensada y elaborada. De este modo, he tratado de alejarme de mi gusto personal. De hecho, con los métodos aplicados he perseguido el hallazgo antes que insistir en los terrenos conocidos. No ha sido una tarea fácil, aunque para abordarlos optara por defender el gusto por lo “indiferente” —ya promulgado con aguda ironía por el inventor del *ready-made*, Marcel Duchamp, uno de mis grandes referentes.

En mi quehacer que alcanza algo más de tres décadas me ha movido un constante afán de búsqueda. Desde el principio y hasta el presente he tramado cinco temas o líneas de investigación, que han vertebrado mi postura frente al hecho artístico: (1) La presencia anónima, la huella, el rastro, (2) El tiempo,

(3) La comunicación obra-spectador, (4) La identidad, la memoria, y (5) La pintura-pintura. Materias que con mayor o menor presencia concurren en la muestra *Ojo y Camino. Encuentros, Azar y Tiempo*.

Esta exposición, la primera que inaugura una trilogía, no constituye un repaso antológico, sino que la he concebido como una compilación de piezas centradas en los fundamentos que han articulado mi recorrido productivo a lo largo de las dos primeras décadas de investigación (1989-2009). El hilo conductor es cronológico, primándose los valores del proceso sobre los del acabado, si bien, en todos los casos, la idea puso en marcha los engranajes del hacer, y los resultados fueron producto de una misma pretensión: alejarme de cualquier convención establecida.

El recorrido para el visitante se divide en tres espacios marcados por la estructura espacial del Museo, y presenta una triple reivindicación. La primera va dirigida hacia la relectura del material y del objeto encontrados a través de la huella y el rastro anónimo depositado en ellos. En *Sin razones aparentes* (1989-1990), *Actuaciones* (1990-1991) y *Monumento Humano* (julio 1998—obra en proceso), los elementos empleados son desviados del sentido para el que fueron construidos por la industria, para adoptar en un contexto propio una nueva significación.

Coincidiendo con aquellas primeras incursiones decidí abandonar la pintura. En Sevilla había muy buenos pintores y, si mis investigaciones se centraban en la pintura, no me veía capaz de aportar nada distintivo al panorama de la plástica del momento. Ahora creo que un factor fundamental para mi avance fue precisamente adoptar esa posición que me condujo al abandono de los medios tradicionales de la pintura que operaban sobre un soporte plano.

El encuentro de materiales en desuso lo consideré un *ready-made* en toda regla, y constituyó un paso determinante para reorientar mi ideario artístico. Todo un descubrimiento que me sirvió para inaugurar una forma nueva de entender la actividad en el arte al desarrollarla con procedimientos, para mí, novedosos. Lo capital de ese paso consistió en reconocer que lo sustancial del hacer no era el *qué*, sino el *cómo*. A partir de ahí, llegaron las nuevas herramientas que incorporé a la elaboración de mis producciones: el *azar*, que favorecía la aparición de situaciones no controladas a priori, y el *tiempo*, entendido como un período de larga duración que aplicaba a los procesos de trabajo. Ambos instrumentos, azar y tiempo, puestos en común, proporcionaban una especial autonomía a la obra que como resultado acontecía de un modo poco previsible. Este fue el primer gran paso que impulsó el nacimiento de las primeras series.

La segunda reivindicación se centra en la búsqueda de mi identidad y mis raíces vinculadas necesariamente al lugar de mi nacimiento, al ser este un agente esencial para modelar la individualidad (serie *Manteos*, 1990-1991). Concebí esta serie como un conjunto, unas telas (denominadas en mi tierra “manteos”) que serían elaboradas a partir de la colaboración de un colectivo externo, una cuadrilla de aceituneros que llevaría a cabo la fase inicial del proceso (10/12/1990 hasta el 28/01/1991) donde las telas fueron pisadas, arrastradas e impregnadas del fruto derribado durante la recogida de la aceituna. En la fase final del proceso dibujé una imagen central alegórica al trabajo del campo, empleando un material nada convencional (aceite de motor usado) sobre los lienzos liberados del bastidor. Con ello potenció la acción del medio sobre el soporte. En la serie que continuó a la anterior (*París*, 1991-1992), experimenté además con jugo de aceituna, aceite de oliva y grasa. La expansión de esas materias no estaba controlada por mis decisiones. Los límites por los que discurría el trazo se desdibujaban y concedían máxima autonomía al resultado. Aquí devino el segundo paso que quedó constituido en mi imaginario como un hallazgo.

La tercera pretensión la establezco con la *vuelta a la pintura* a finales de 2003, con ella propugno el metalenguaje de la pintura, cuando esta, alejándose de la necesidad de convertirse en representación, se vuelve objeto. El medio pictórico es sólo un material, quedando liberado de los efectos artificiosos emparentados con la apariencia. Así, la pintura ha venido presentándose sola en las series: *Pintura-Pintura* (2003-2004); *Cuando la pintura se vuelve caramelo* (2005-2006); y *Acerca de lo oculto* (2007-2009). Un tercer paso, sobre el que mantengo una indagación constante.

En suma, la deriva expositiva viene a subrayar, por un lado, mi reiterado interés por resaltar la potencia simbólica de los materiales empleados para la conformación de los distintos objetos expuestos y, por otro, expresa mi convicción en la capacidad de activación emocional que aquellos promueven sobre la percepción del espectador interesado.

Finalmente, mi agradecimiento a los autores de los textos. Gratitud que hago extensiva al responsable de Patrimonio Histórico y Museo, Christopher Rivas Reina, así como a quien ocupara este cargo con anterioridad, M^a Ángeles Ballesteros Núñez. Al equipo del Museo, Inmaculada, Javier y Cecilia, y de un modo particular a Paco Mantecón Campos, director técnico, sin su hacer y compromiso con los contenidos de las obras nada aquí hubiera sucedido como ha tenido lugar.





A Symbiotic Relationship with the Natural Environment*

Rosa Queralt

Among young artists having succeeded in their career in the early nineties, it has been noticeable an increase of those who are missing on concepts rising from the reality of their own experiences with the world. Sceptical algo with basically speculative models, they are uneasy with prevailing metalinguistic excesses and they appear to be incited to reach other disciplinary reference frames, searching for personal territories eligible to develop a language renovated vitality.

Paco Lara as other people of his generation and context, responded to that strangeness from the real and physical world by the ruling esthetical and philosophical establishment with a sort of willingness to reestablish that lost unity between man and nature. Away from any transcendental or utopic attitudes. He wanted to do something practical, something like the nature contract offered by Michel Serres when trying to recapture a more symbiotic relationship, less parasitical with the environment. Or related with Peter Handke's idea of reaching nature's environment as knowledge's well, using simple observation. For the Austrian author, the experiences with nature are still the most influential and also the most needed to man's life. In this way, he invites us to follow it and, in the meantime, a perceptive knowledge is stressed by subtleties, small variations and everything that remains hidden. With a warmer, more intense thoughtful dimension than pure knowledge through forms' reiteration which belong to particular individuals; a slow cadence with moving pauses which are at the same time able to distance themselves by space and time.

Paco Lara does not wish either to differentiate between object and experience. He wishes to reach a synthesis between process and reality trying to create a single thing: the observation and recreation of specific phenomena present in the world, in his conscience and in any concerned onlooker.

The first experiences of this cycle started in 1989, with the series *Pisadas* (footsteps), anonymous or personal, arising from the idea of errant tracks. It was followed by *Actuaciones* (actings) already defining more clearly his later output. Not being especially keen on overwhelming and excessive expressivity, nor in enhancing the fetishism of seduction inherent in objects, he took the same distance with these works that made use of typical *manteos*, blankets used to collect olives as some sort of ready-made or as a simple support. The saturation of dust, stains and organic leftover, produced by uncontrolled accidents —only at the starting point— warned our senses about something recognizable though hidden in some shadowy area. But, algo, these distinctive features absorbed and reflected not only time but also the places, somehow integrating the art progress in the work itself.

During the time he spent in Paris, in 1991, he made some drawings about moods, situations and behaviors, enhancing, even more, human condition as errant tracks or as a number in a progression where thoughts can move about in time without losing sight of the beginning of the cycle. *Niño* (Child) (Figure 1, on p. 10 of this publication), made at his return, again on canvas with "impregnations", liberated from stretchers —looking like a curtain—, is an emblematic work that works as a metaphor of the idea of genesis and represents something in his career that should be taken very seriously. The images that followed from that point, doubles, symmetrical, specular or surrounded by a halo, are fragments, links in a lifetime and all together they will determine a sentence, almost a prayer, concerning life.

Another ideological ground concerning these works is related with the different use of materials. Pure olive oil, burnt industrial oil, white painting used in roads or printing ink, appear to be ideal substances to capture the events and they outline notions like condensation, viscosity, color, texture, odor... Out of these specific features what is really important is the concept of material appropriation itself, the way material establishes the work presentation itself, becoming a central vehicle of his meaning. Something that seems to happen constantly in the young Spanish art scene.

* Translation by Javier Mazorra. Transcribed from the catalog: *V Banesto Artistic Creation Grants* (1994), Madrid: published by the Banesto Cultural Foundation, Madrid, pp. 113-115.

In any way, the different series developed between 1989 and 1993 appear to be like the same thing, linked among them with ease. Imitating the systems inside systems that configure natural reality in a undefined way, Paco Lara treats each area or cycle as a small system with its own connections uniformed networks. It is precisely that flexibility what allows him to progress in the understanding of his particular universe. Any unpredicted perturbation in the known reference frame —or what is the same thing, hazard— denotes an entry of energy and a asymmetry in the various changes and start a process which follows new ways until it waists itself away or suspends itself in an insurmountable complexity.

One of the most attractive aspects —possibly, to some people, the most controversial— of this sort of approaches that understand art as action areas that are able to operate further than specific references frames is no doubt about it, the convergence among disciplines, above all the interaction between the natural reality of things and the reality created by the mind, the indetermination presented by this reality, the awareness that we have to choose one among various possibilities, to take into account hazard as part of the creative process. All of this identify this sort of artist with any scientist or researcher, in the way they build from the action on an implicit reality, diluting the old belief that there is an external world opposed to us. The impressions we get from the outside to not depend only on the character and the state of our sensorial system, but the reversed process can also occur, the environment we wish to understand is modified by ourselves and particularly by the instruments we design to look at it. Mind and world are made by the same elements. The world is not given in one go, there is not one that exists and another that is perceived. From a philosophical point of view, these thoughts territories: we do not only guess about our reality but, somehow, we are able to create it.

Against Mannerism: Instructions and Sabotage. Retrospective Notes on the Work of Paco Lara-Barranco

83

Ángel L. Pérez Villén

"Life gives you surprises, surprises give you life"¹.

"Simplicity is one of the main characteristics of beauty;
it is essential to the sublime"².

It has happened again. The last time was when I was writing the text for the *Odiseo* catalog —an exhibition by José María Córdoba—and I began to read *Sur*, by Antonio Soler. The relationship between disciplines was evident, the paintings of Córdoba, in clear allusion to Joyce's *Ulises*, showed a whole repertoire of passers-by. Walkers filled with plastic references from the avant-garde, while Soler's characters wandered through a day via the guts of a Mediterranean city. The two plots and the extras that lived in them coincided in composing a collage of heterogeneous fragments where times and scenes joyfully overlapped. Well, it has happened again; chance has wanted this text before you to begin when I was reading *Circular 22*³ by Vicente Luis Mora. And the rigorous question is: what does Mora's novel have to do with the work of Paco Lara-Barranco? I prefer to answer by saying that the former wrote short pieces daily for years —a kind of *work in progress* where all kinds of texts, styles, themes and formats are crowded like a street map that makes up the endless tondo of a *novel world*— while the second deals synchronously and regularly with a set of works —drawing, photographs, paintings— that use time as an artistic material that shapes the natural course of his life. There are many more similarities, but this is not the time to reveal them. You had better enjoy the Lara-Barranco exhibition and if you feel

1 Ruben Blades.

2 Denis Diderot (1988) "Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía para que sirvan de epílogo a los Salones". In: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 96.

3 Vicente Luis Mora (2022) *Circular 22*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg.

84 like it, read Mora's novel, too, and draw the pertinent conclusions for yourself.

The artist tells me that his intention is to hold three thematic exhibitions that review in retrospective his production from the beginning. In this first one, a series of works are shown that respond to three fundamental axes in his work: the *object trouvé*, chance, and time. If we unite the three principles, we obtain an artistic proposal with a considerable degree of autonomy. You select found materials, you hardly change them, and then you let the processes that take place around them infuse them with the vicissitudes of circumstances —of what happens around them, of chance. And you conclude by opening the time frame —in many cases because the procedures and materials used do not allow you another option. Rather, you encourage time to become a collaborating agent —as Nacho Criado⁴ would say of your work. In this way you achieve the expected objective: "the works must be as autonomous as possible from my own decisions"⁵. And that's how it's been since the beginning: the fortuitous meeting of vinyl sheets in a sevillian street, originates the series *No Apparent Reasons*, in which its author dispenses with added color so the works show only the color of the material with which they are made⁶. The silhouettes of the footwear —male and/or female— allude to the depersonalization of the work or, in other words, to an anonymous presence. The tracks both speak, and refer, to the dispersed community of humans, to the undifferentiated mass. This set of works —*Untitled* (1990), *Untitled I* (1989-1990), *Untitled II* (1989-1990), *Tour II* (1990), *Circular Movement* (1990), *Is Culture Above the Worker's Job?* (1990), *Re-corrido III* (1991) and *Re-corrido IV* (1992)— mark a span of fewer than five years and have as their sole protagonist the footsteps of anonymous people, the footprints of a series of individuals that make up a community.

Footfall and treads that occupy space on the floor —the disciplinary affiliation to sculpture or in any case to installation becomes inevitable— or they slither along the wall usurping the territory of painting. The author's interest in ridding his work of disciplinary behaviors and limits, or even in distorting them, is

⁴ The lucid and magnificent Spanish experimental artist said — he did not feel comfortable with the conceptual label —that in the elaboration of his work—a nod to Duchamp—he always relied on collaborating agents: time, dust, chance.

⁵ Paco Lara-Barranco: "Algunas notas sobre los procesos de trabajo (periodo: 1991-2001)". In: *Memoria/ Dossier*. File (ALPV).

⁶ The artist speaks of raw materials, referring to the fact that he does not intervene by adding any colour, but respecting that their behavior is beyond his control as the author. Paco Lara-Barranco, *op. cit.*

evident. In any case, we are talking about floor and wall pieces, indistinctly, bulky (or in relief) and two-dimensional (more disciplinary slippage) that disrupt the conventions of usage between painting and sculpture. This series culminates in the work: *Human Monument* (1998—work in progress) (Figure 1, on p. 14 of this publication), deliberately unfinished until it reaches the height of an average individual and consisting of numerous remains of shoes found by chance and collection. They will end up forming a conical shape that will grow as new elements are added to it. I insist on the reference to the community that makes the erection of this effigy possible. The work is nourished fundamentally by the belligerence of its author and by chance. In which it is possible to see added semantic value or perhaps it is a derivative product of its interpretation. "Chance is another of the elements of Lara's work, and with it the logic of the absurd in the face of any protocol or serialization. Perhaps it is a question of the natural canon, of the irruption of life in art, of the excrescences of the development of time, but the truth is that these types of contradictions are common ever since styles (isms) stopped having meaning. Instead, they make sense, with works that have meaning. And those of Lara-Barranco have it"⁷.

The materials used in Lara's works of the late 1980s and early 1990s come from a sphere that is not strictly artistic: olive oil, industrial oil, white paint of the type for asphalt marking, printing ink... "they are shown as ideal substances for the capture of events, apart from highlighting notions such as condensation, viscosity, color, texture, smell... In addition to these specific properties, what is at stake here is the very concept of material appropriation. That is, the way in which the material establishes the presence of the work and becomes the central vehicle of its meaning"⁸. This material value of materials —forgive the redundancy—is key to understanding the root of Lara's interests in these early years of his career. The attraction —we could almost say fascination— Lara-Barranco has for minimalist art and the process of questioning the milestones of modernity (especially embodied in abstract expressionism) that take place in North American art of the sixties and seventies. His doubt worsened during the years he spent in the US that ends up in a series of works

⁷ Ángel Luis Pérez Villén (2008) "Coordinadas para una cartografía permeable". In: *Traslaciones. XI Bienal de Fotografía de Córdoba*. Córdoba: Edit Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, p. 138.

⁸ Rosa Queralt (1994) "Francisco Lara. Una relación simbiótica con el entorno natural". In: *V Becas de Creación Artística*. Madrid: Edit Fundación Cultural Banesto, p. 114.

lime lighted by that mestizo spirit that distills the experimental, the *object trouvé*, the minimal and the povera. "Media literalism championed by the minimalists (Donald Judd, Dan Flavin), has always been a resource to which I have felt very drawn"⁹.

This seduction is evident in the following set of works, which is grouped around two series: *Performances & Cloaks* (1990-1991) and *Paris Series* (1991-1992). The *Performances* start from a first experience —*Performance n. 1*, (March, 1-31, 1990)— in which for a period of one month the floor of the artist's room is covered with a cloth on which all kinds of records are captured: dust, accumulated dirt, stains from the processes that are carried out in said space, such as footprints... All this determines the configuration of the random representation that develops on the canvas. This first performance is followed by others in different places and contexts, in which other involuntary actors participate as anonymous presences. "The nominalist rhythm and pattern that prints each temporary fragment, find themselves projected into work that originates in the measurable, in the appraised territory of the module, in the protocol character of the series, in the syncopated flow of all processes open to reflection, but also to the fortuitous"¹⁰.

Performance n. 6 (1991) took place in an art gallery (Rafael Ortiz Gallery, Seville). For a month and a half, the steps of a staircase located in said space were covered and the anonymous footprints of the people who walked through the gallery were collected. The piece turned out to be a kind of seismograph—in the words of its author—that testifies to a certain experience limited by time and space. A work consisting of 18 pieces of canvas in which chance, with the consent of time, has established a repertoire of impressions without possible identification. "The canvases from the early 90s, part of *The Anonymous Presence*"¹¹, propose a rescue of the traces of time"¹². The *Cloaks* are reminiscent of the process of collecting the olives. The oil stains that result from the action give a particular uniqueness to these pieces that are of different formats. And as the oil continues to expand without boundaries, the work is given life. A life that expands

over time and that points to an action associated with people and traditions of a rural environment: "Anonymous people who dedicate themselves to these tasks are represented"¹³. If the *Performances* refer to the urban man, it could be said that the *Cloaks* point to the rural environment. From these joint series are exhibited *Performance n. 4. Manteo n. 3* and *Performance n. 4 Manteo n. 4* (both from 1990-1991). And in any case, one and the other, consign the origin of their references clearly to the popular¹⁴.

The pictorial representation of some of these works uses a method that resembles that of ideographic communication, resulting in a figuration that is built through the sequence of a series of level curves, expanded by the action over time of the material that permeates fabrics (waste industrial oil). In this way, through the successive marks that adapt to the matrix design of the initial graphite, a central motif—blurred or expanded—is composed, which constitutes the bulk of the representation. The intervention by the author is paradigmatic for conceiving the series. If this action of representing on the base canvas did not exist, we would be referring to other types of works, concretely and specifically to the *Performances*. The performances that record the testimony of the actions carried out in the specific space where they were placed. And that ultimately refers to an urban context. On the contrary, the *Cloaks* point to a rural environment and are the result of precise actions: the olive harvest in the province of Jaén. Both the *Performances* and the *Cloaks* leave an explicit record of their origin, of the specific spaces that served as support for the development of each proposition and of the time interval necessary for its fixation.

With regard to the *Cloaks*, Rosa Queralt points out two fundamental properties: "The olfactory quality is a consequence of the different elements that had intervened in the process, as is a living, real condition, when presenting it as it is, hanging the fabrics directly on the wall from the upper part--without frame. In this way, as a secular sacralization of everyday life, he accentuated the absorption and reflection of time and place"¹⁵. However, the *Paris series* (1991-1992) of which some works are shown —*Eye, Feet and Path*, all from 1992— includes part of a set of drawings made in the

9 Paco Lara-Barranco (2018) "Completando dibujo". In: *Paco Lara-Barranco. Completando dibujo*. Seville: Edit Galería Birimbao, p. 36.

10 Ángel Luis Pérez Villén (1996) *Cavecanem, 02.06*. Seville: Edit GBS Producciones, S.L., p. 44.

11 The series *Performances* and *Manteos* —cloths impregnated with dust, oil (olive juice), waste industrial oil, ink, etc.— and some *Re-corridos*—shoe soles as a motif— are shown in the exhibition *Paco Lara. La presencia anónima*, held at the Galería Fernando Serrano, Moguer (Huelva, 1992).

12 Ángel Luis Pérez Villén (1995) "De cómo deconstruir la pintura". In: *Enrucijadas*. Córdoba: Edit Ayuntamiento de Córdoba, Área de Servicios Socioculturales, p. 13.

13 Francis Gutiérrez (1993) "Conversación con Paco Lara". In: *Paco Lara. La presencia anónima*. Moguer: Edit Galería Fernando Serrano, p. 8.

14 Pérez Villen (1995), *op. cit.*

15 Rosa Queralt (2010) "Paco Lara-Barranco. Construyendo lenguajes". In: Elena Sachetti (Coord.), *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*. Seville: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, p. 40.

86 French capital that will serve as the basis for the canvases that will eventually form a series. The procedure and the result is similar to that of the previous series, although here the artist resorts to the pictogram that gives the work its title. He surrounds the center of the scene with successive curves, which ends up addressing the figure as if it was a symbol.

At this point, it is convenient to ask what leads an artist like Paco Lara-Barranco in the Spain of the late eighties —when everything is permeated by the experience of postmodernity and the consequent expressive overflow, to become interested in processual drifts— collaborating agents included, and conceivers of creation. And a possible answer may come from the need —expiated by me—to undertake an exhibition like *Encrucijadas* (*Crossroads*). It was held in the Patio Morisco of the Alcázar de los Reyes Cristianos in Córdoba, in 1995, a collective exhibition that showed the works of Andalusian authors¹⁶ in a historic environment as notorious as that of this building. It showed where the traces of time and cultures have piled up —and in whose catalog one of its purposes was recognized as testing the drift of a discipline like painting. The purpose is to track: "the traces that painting still preserves at the end of the second millennium. Painting are no longer understood as a particular discipline, but as a platform or plastic category from which to undertake representation, and, in any case, as a threshold that allows access to research on the languages of art"¹⁷.

From this perspective, what Lara-Barranco has been doing in recent years is making use of representation mechanisms similar to painting —stamping, printing, infusing, and drawing— to form a nucleus of work through a precise methodology that is also open to chance and contingencies. The result is a sequence of creative actions linked by time and with a significant resonance that is associated and activated with the direct experience of the event itself. Time again: "This work is a paradigm of contemporary creation that contemplates with delight the vicissitudes of the avant-garde, the return to order and the return to the trenches of committed artists, as well as an exceptional witness who boasts of being beyond good and evil, from which humans always expect their complicity"¹⁸.

16 The artists invited were Fernando Baena, Angustias García + Isaías Grinoló, Federico Guzmán, Paco Lara, Rogelio López Cuenca, Plácido Pérez and Rafael Quintero.

17 Pérez Villén (1995), *op. cit.*, p. 5.

18 Ángel Luis Pérez Villén (1997) "Taxonomía y convulsión del espacio, el tiempo". In: *Paco Lara-Barranco. Proyectos*. Jaén: Edit Diputación Provincial, p. 5.

Time as a substrate, even as matter, has been present on our artist's worktable from the beginning. Series such as *Georges Pompidou Project* (1990), *Carpe Diem* (1993) or *Through Time* (1994) are unequivocal testimony to his delight in making use of the passage of time as creative material. And also, the object of reflection around that other clause from which his artistic proposal is instituted: plotting the course of time as an indissoluble ingredient of his artistic action. In other words, his work —be it painting, drawing (*Carpe Diem*), photography (*Through Time*), or installation— must respond to the needs, desires, and interests that arise in the natural course of his life. Therefore, as long as he lives, the aforementioned series series will also be open.

In *Crossroads*, Paco Lara-Barranco showed the works *Performance n. 4*, *Cloaks n. 5* (12/10/1990 / 1/28/1991), *Telephone* (4 — 5-1992) and *Times of Change* (11/1/1993 — 10/31/1994). The first two are canvases belonging to a series, the elaboration and idiosyncrasies of which I have already spoken. I will, therefore, discuss the last one, *Times of change* (Figure 2, on p. 18 of this publication). It is the archetype of the displacement that occurs in his work between regulations and chance, process and incident. It is a work in which the friction between sculpture and painting is dissipated by collecting on twelve rubber sheets —one for each month of the year— fallen lit cigarettes, which had been premeditatedly dropped by people who visited his study. The poetics of this piece is due to its starting with a formal modulation that recalls the syntax of minimalism —the evocation of the work of Carl André becomes as unnecessary as it is obvious— and that embraces within it the processual mood not only of this sculptural trend but also conceptual art, later complemented by figurative intervention. In this case, randomly, and totally in the hands of the public that participates. The piece captures the passage of time and ultimately the production of its concrete representation.

We turn our attention to his sculptural work —to call it something, despite awareness of the disciplinary inadequacy of the term applied to his three-dimensional production. That bias typical of the middle of the last century is appreciable, when artistic creation lay on the psychoanalyst's couch and opened up to a self-reflexive process. A succulent crisis allowed him to question his limits —formats, supports, techniques, materials— and means of representation, including its materialization and trade. This, among other things, gave rise to trends such as minimal art, conceptual art

and povera art. References he considers in his artistic production. Even more: "for Lara-Barranco his work is nothing less than the investigation of the seriation processes that coexist in conceptual art with certain Dadaist echoes —via Fluxus— which, from an anthropological perspective, allows him to present his work almost as field work"¹⁹. Expanding on this idea: "His work, which has a lot to do with anthropological research, effectively combines rigor —the authority of its author to establish a strict plan— with the realization that becomes apparent over time of hazardous uncertainty"²⁰.

Lara-Barranco could be considered a social anthropologist, if it weren't for the fact that his work has enough nuances, and necessary folds to understand it as the script of a plot that, if we didn't know it to be true, could pass for novelesque fiction. One of his works that is symbolic of this, is *Collective Memory* (05/17/1993 – 05/16/1995) (Figure 3, on p. 19 of this publication), which is nothing more than the result of collecting, storing and dating the remains of shoes scraps (shoes tops) found by chance on the street or delivered by friends and acquaintances, in which "in addition to its conservation we are informed of the incidents that surrounded its location"²¹. *Collective Memory* has enough metaphorical intensity to become the trigger of a literary or filmic fiction. The poetic suggestion that the sister with some works by Sophie Calle²² that is the direct antecedent of another proposal by Lara-Barranco: *Human Monument* (1998), to which I have already referred above.

An imprint that can also be seen in his work is that of the open work, not so much for encouraging public participation in its reception, but also for counting on the public for its production. It is this open spirit that endows his work with that experimental and critical ascendancy of the art that emerged in the second half of the last century. And then there is that tendency for the steps that are taken in the process prior to the materialization of the work to be a detriment to its final result. This leads us to consider that his proposal is similar to the approaches of conceptual art and even povera art, "with which it coincides coincides with the denial of the artistic surplus value that is usually granted to the choice of noble materials. This decision is closer to assessing the metaphorical

relevance, the poetic richness or the energetic resonances of the selected materials, than to weighing their monetary value or its traditional link to an artistic discipline"²³.

There is another semantic nucleus in the work of Paco Lara-Barranco: the theme of human identity, whether individual people or collective community. This theme has been there since the beginning of his career, alternating with other lines of force such as chance, time, the dissolution of authorship, and anthropological fieldwork. In the works that make up series such as *Performances* and *Cloaks*, or those linked to the exhibition *The Anonymous Presence* (Fernando Serrano Gallery, June 17–July 9, 1992, Moguer, Huelva), the rural or urban identity permeates fabrics where traces of an experience delimited in time are collected. In others, the profile focuses on specific individuals of whom the work itself preserves a personal record —the footprint of a footstep, the sole of a shoe, a face—as happens respectively in *Without Apparent Reasons* (1989-1990), *Collective Memory* or *Human Monument* and *Disappeared —Have you seen us?* (2001-2002). In the latter, he recovers images of girls who disappeared in the US and are made available by the National Center for Missing and Exploited Children²⁴—on small cards with commercial logos that support their mission. They are images with little definition, treated mimetically to respect their spurious media identity, which put a face on people forced to leave their circumstances due to family breakdown. Due to the tide of points that makes them rise to the surface of the present, it is difficult to be able to sympathize with them (Figure 4, on p. 20 of this publication). "A technical resource—that determines the coalescence of the resulting image—which Lara-Barranco converts into a metaphor: the loss of identity, not just the disappearance, of the victims of the system"²⁵.

Convincing proof that this core of meaning, this theme of identity, is of interest to our artist is the fact that he came to title his solo show (in the exhibition halls of the University of Jaén, December 2–23, 1998) with the label *Dissolution of Identity*. Another chapter of this program emerges with the series *The New World* (1999)²⁶ (Figure 5, on p. 21 of this publication), although here the matter is inverted by being emptied. Giving rise to works in which it is difficult if not impossible

19 Pérez Villén (1995), *op. cit.*, p. 17.

20 Ángel Luis Pérez Villén (1995) "Coda para un caracol. Otra escultura andaluza", *Lápiz*, n. 116 (November), p. 44.

21 Ángel Luis Pérez Villén (1995): "Paco Lara". *Lápiz*, n. 117 (December), p. 89.

22 Like her, Paco Lara reconstructs the otherness of difference through small details, external signs that have little to do with grand gestures, but with the routine acquiescence of the everyday. Pérez Villén (1997), *op. cit.*, p. 7.

23 Pérez Villén, *op. cit.*, p. 4.

24 Lorna Scott Fox (2003) "Una red de agujeros". In: Belén Chueca, *Sevilla en abierto 2003: la actualidad de lo bello*. Seville: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 38-40.

25 Pérez Villén (2008), *op. cit.*, p. 138.

26 The series was first exposed on *Paco Lara-Barranco. The New World*, Galería Madga Bellotti, Algeciras (Cádiz), January 21-March 8, 2000.

88 to distinguish the visual identity of their faces, digitally treated with programs that clone the original, obtained by photographing coded images from a porn movie. It gives the impression that over the years the identity for Lara-Barranco has lost the symbolic value it had when his work marked individuals or communities. Although, perhaps it is not a question of a concession or reduction but of accepting as irreparable that it ends fading, with the codified globalization strategies that standardize and dilute the singular. However, there is another possibility in this regard —that identity as a theme has moved to the field of painting. I'll come back to that later.

When Paco Lara-Barranco began painting, he did so with a baggage of more than a decade of dealing with a crucial premise, that of admitting the materiality of the elements with which he draws, paints (saturates) or builds his work. This means that it remains unscathed before the possible attempt to create illusion with techniques that distort the material essence of the components from which its production is nourished. In this way, when he deals with painting on stretched canvas, he makes use of pigments and inks that he applies to the surface with various tools, achieving a result that differs methodologically, little from previous works. The final product is an artistic object, a painting whose most evident plastic and conceptual value is fidelity to a process that has been in force since the beginning: to conceive a work that is as autonomous as possible from its author. A failed attempt undoubtedly due to the mere fact that whoever deals with the realization of the work is already mediating its resolution with the decision to interfere as little as possible in its subsequent development. That one wants to grant autonomy to an artistic proposition, that an author prefers not to transfer an emotional charge to his work does not prevent it from ending the involuntary adherence that its creator brings to it. In this case, it is signified by the strict resonance of an artistic action with certain materials that results in a painting on stretched canvas. This is the case with the first works of the series *When Painting Becomes Caramel* (2005-2006) and *About the Occult* (2007-2009).

These are paintings whose titling refers to the numerical process of their creation and this detail continues to tell us about the interest of their author in the process that makes their materialization possible, delaying as much as possible their objectification as a closed aesthetic product. An accessible purpose if, as in this case, you do not try to transcend or hide the supports or materials used, but quite the contrary, play with them to transmit your competence

when deciding on a resolution determined by their characteristics. This is the reason why Lara-Barranco uses pigments and inks to systematically infuse papers and fabrics, thus granting a pre-eminent place "to chance, not to chance, but to the unpredictable plastic capacity of pictorial matter itself"²⁷. In this encounter between the performative action of painting and the materials and supports that make it possible, is where the key to this new journey of his work resides. Oil generally and sometimes acrylic —in addition to printing ink— achieve the objective of updating that encounter on canvas. Structured through a precise application protocol of horizontal and vertical layers of paint on ink, in other cases it is harmony or the chromatic contrast that motivates the germ of the pictorial action.

The scene of each representation is the space where the drive of the everyday and the attempt to seize the unattainable come together. This exemplifies that inner limbo where there is no time or space but a flow of emptiness that sustains existence. It becomes a niche filled with contingency that is fed back by the diligence of the contradiction between polarities, including: "Instinct and culture, construction and deconstruction, tradition and actuality, refinement and violence, luminosity and darkness, density and evanescence, depth and flatness"²⁸. The action of the painting leaves an indelible mark on the surface of the canvas, thus becoming a seismograph for an aesthetic experience that first requires sufficient time to forge as an artistic representation and then the involvement of the public to provide meaning and enjoyment. An attempt that, as Juan Bosco Diaz-Urmeneta Muñoz affirms²⁹, and seeks to shed light on "what painting is: an exercise of a body that seeks to bring to light something that is hidden in matter".

"What I really seek with painting is to get closer to beauty"³⁰. This declaration of intent appears in the catalog of his exhibition *Manet, Great Sculptor*, held in 2012 at the Birimba Gallery (Seville). It is the second installment of this type of work —paintings on stretched canvas— with which its author recognizes the imprint that the French artist introduced in the painting of the second half of the 19th century and that allowed the discipline to open up to the modernity of the later century. It is in this achievement that Lara-

27 Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz (2009) "La pintura como huella". In: *Paco Lara-Barranco. Acerca de lo oculto*. Seville: Edit Galería Birimba, p. 8.

28 Rosa Queralt (2010), *op. cit.*, p. 50.

29 Díaz-Urmeneta Muñoz (2009), *op. cit.*, p. 10.

30 Paco Lara-Barranco (2012) "Diario de un pintor". In: *Paco Lara-Barranco. Manet, gran escultor*. Seville: Edit Galería Birimba, p. 22.

Barranco epitomizes the fact of considering the discipline freed from the tyranny of representation —representation that produces two-dimensional objects and as such constitutes a reality in itself. One painting refers exclusively to its own objectivity, settling in this process what and how to express the experience of creation. If we focus on the field of Western painting, this historical process of liberation —this search for a proper language for the discipline— has been more than a century since the first dalliances that allowed it to arrive at the territory of abstraction. Since then, the course of history, firstly with the historical avant-garde and later with the full modernity of the mid-20th century, has lost its development because of the dogma of evolution and by a series of myths, feats and values that postmodernity managed to question and dismantle. This leaves us out in the open again to try and continue producing meaning through the certainties that are generated with creative work.

And in this journey through painting that has described his work for almost two decades, inescapable references can be seen. Some are referenced by express mention of their author —Mark Rothko because he is “sublime and achieves, with his painting … a beauty freed from all external conditioning (and) capable of touching the soul”³¹— others by similarity: Gerhard Richter and his *Abstraktes Bild*³², although it is not so much with him as with Miguel Pérez Aguilera with whom our artist can best be related. Enthralled not so much with the search for the image that keeps the experience of painting alive, as would happen with Richter, but like Pérez Aguilera's maxim: the process of painting, in how to paint what is painted. “Both also look for the impression, that the testimony of painting that is the painting, is a privileged place for emotion and sensitive imagination”³³. Other references for his work, which are more open in that they are not limited to pictorial discipline but to his work as a whole, are those of Yves Klein³⁴, Piero Manzoni, Josep Beuys and Günter Uecker³⁵, as well as Robert Ryman³⁶. This pictorial exercise, which we could accept as a systematic discipline that allows the learning of its syntax and promotes knowledge through its own

experience, includes the protocol of actions that is abstracted from the environment and focuses exclusively on the materialization of the work. Granting it the singular character of its objectivity, it inaugurates a new chapter on identity.

It is likely that globalization has dissipated the identity aspirations of communities and collectives. The mediated society of new communication technologies contributes to erasing the differences between individuals. But it is also true that a discipline such as painting allows dissent and freedoms. They come to fertilize a territory prone to the impulse of identity. As the artist himself acknowledges: “when painting speaks for itself, it can connect with our senses, with our soul. I certainly believe that art for art's sake, without a theme, is another way of obtaining the best person from each human being”³⁷. Art for art's sake, without theme. is a good way of referring to abstraction, although I don't know if the word, concretion, would be more precise. Let me explain: it is evident that the artist does not follow any process of abstraction to arrive at recent paintings, and that he does not practice any exercise of representation of another reality —abstract— but limits himself to applying gestures, brushstrokes, and layers of paint that later end by pressing, dragging, and even tearing. All of this culminates in a concrete object that is a numbered painting, and a generous accumulation of matter and chromaticism, with the former flattened almost to the point of losing its consistency and the latter amalgamated in its perception through successive layers that develop weight from the bottom up.

Two questions arise. Is it possible that the exercise of painting transfers an identity resulting from the work itself? It would not be unreasonable to maintain that the subject who performs an express action can avoid being incorporated into the resulting object. But if we accept this contingency as probable, how intense would the transfer be, how significant would that transfer of the subject to the object —given the stubborn distance of the first from the second and the insistent desire of the former to grant maximum autonomy to the latter? In short, is the painting of Lara-Barranco a creative activity that allows its author to assert his identity as a singular person? Without needing to know a possible answer, I have no doubt that the reply must be affirmative. It would be a different matter if the painting has the sufficient capacity to fill the daily experience of a human being

31 Lara-Barranco (2012), *op. cit.*, p. 22.

32 Pepe Yñiguez (2012) “Criatura nutrida de silencio y tiempo”. In: *Paco Lara-Barranco. Manet, gran escultor*. Seville: Edit Galería Birimbao, p. 8.

33 Pepe Yñiguez (2012), *op. cit.*, pp. 9-10.

34 Especially in works like *Paco Lara-Barranco* in May 1992, *Theresa Barr* in June 1992 and *Eduardo Baquerizo* in August 1992, all from 1992.

35 Elena Sacchetti (2012) “Presence, above all”. In: *Paco Lara-Barranco. Manet, gran escultor*. Seville: Edit Galería Birimbao, p. 18.

36 Sema D'Acosta (2015) “Azar / Control”. In: *Paco Lara-Barranco. Estudio Líquido*. Seville: Edit Galería Birimbao, p. 9.

37 Lara-Barranco (2012), *op. cit.*, p. 23.

90 with meaning, but that is not Paco Lara-Barranco's approach. The doubt is raised before the sufficiency of the discipline to be a creditor to what confers identity on the individual who practices it. And since this intrigue is not resolved, I prefer to share the burden that I don't know if the author will be able to carry out. What do I mean? I declare myself competent to accept the commitment to interpret Lara-Barranco's painting as an indelible symptom of his identity. Although I must confess that I assume this responsibility because I know him and because deep down it fills me with satisfaction to participate in the process, in the course of its reading and interpretation. Yet it is not only its author who shows himself among the layers of pigments of his work, but also everyone who immerses himself in them in search of beauty.

To Paco Lara-Barranco

Fernando Serrano

Dear Paco,
It is dawn, and I write from the distance of yesterday to today. Geographically, I address you from a place in the foothills of the Gredos mountain range, where we are blessed with the first autumn rains. Memory takes me back to the early nineties of last century, that time of boiling hope for a true and fertile future, where we were certain to enjoy the benefits of artistic creation

We were young; I remember that, in those days, until you turned 33, you could receive aid and scholarships expressly for young creatives, such as the Banesto Scholarship. Of course you got it before that age. Territories, skies and seas were crossed with verve to reach the gold of New York, Berlin or any other place. To Missouri, for example, & you went that far. Galleries were opened in towns with little or no tradition in the development and merchandising of these artistic products. The effort and solitude with which we carried out the endeavor did not matter. We felt, although always at a distance, the persistent energy of another creator, like you. And the plasticity and formal beauty of the work was not as important as the practice of collecting traces and vestiges of time, of man and his things. Just like you: collecting not olives, which is what we country people grew up doing, and what you, day laborer did from your early youth. Olive picker from Jaén, haughty olive picker from Torredonjimeno. Who each autumn/winter season you earned a salary to help your parents with your expenses as an art student at the Faculty of Santa Isabel de Hungria in Seville. Where you now deliver your experience and wisdom for your daughter's generation to make good use of.

In tandem with this, I have a fond memory of your parents on the evening of an autumn day in the distant year, 1995, or around that time, in a small bar in Granada very close to the Palace of the Counts of Gabia, where you exhibited as an artist of the future. You coincided with another artist who showed her work in an adjacent

room, one who was already established, a pupil of Doña Juana de Aizpuru. Your mother walked around; I can still see her enthralled & triumphant but unaware that her carry-on suitcase was marked by stickers of a thousand art destinations. But the most endearing image I have of your parents, is the serene joy and contained emotion with which they attended, probably for the first time, one of your exhibitions. That initiation ritual on the path of every artist. Today with this letter I attend a new act of consecration, in which your career is recognized, and also the work and sacrifice of your parents, whom you honor and dignify in life and in memory.

Having made this necessary digression, I return to where we left you, collecting the traces left by the olives in the 'capes' of strong and coarse canvas that your countrymen from Jaén used to collect them; the trace on the raw canvas of footprints from the pedestrian crossings, or on the steps of stairs that later, framed, we transported as best we could and hung in the art gallery.

You wanted to capture time with a series of close-up self-portraits that you took daily and that added up to months, without noticing that you repeated the same item of clothing on successive days. In the *George Pompidou Project* you counted every decimal instant of time that was missing to reach the 21st century, which given the latest that we are experiencing is not as promising as we imagined. Remember, Paco, that even the gallery floors carried your ideas *There are no Walls on the Ground* (Figure 1, on p. 26 of this publication), you called it. You cried out against tyrannies already overthrown, more as a metaphor for dialogue and communication than as a history lesson or revolutionary ideal. You gutted the voice recorded a thousand times on magnetic tape, and exposed it, made it visible, on the walls as a *Curtain of non-communication* (Figure 2, on p. 27 of this publication). You even wanted to record on a Moebius tape, which you built with rolls of fax paper, all the hubbub of ideas and thought that passed through our stand at the Arco fair. For today, it will remain veiled in the darkness of a warehouse, but the idea of what was, remains, the action of the gold dust thrown into the river, or any other ephemeral manifestation of Art.

And even to the far southwest, in the town of Moguer, a renowned curator or critic from a specialized magazine would come following your steps. Everything was action, present time trapped by the magic of expression that becomes art. Art that in the imagination of the 'hard-working collective', would be bought and preserved by collectors and contemporary museums in large bright and clean

spaces, in an arcade of undetermined places where our works & those of a few other artists would reside; so is belief and desire confused in youth. 91

Our poetics were determined to express powerful ideas that ascended from the bottom of the soul with enormous energy, overcoming any imponderable of place, culture, economy, or society...

Time has passed, and from what I know, at a distance from the digital catalogue, you lead your steps towards the voluptuous luminosity of painting-painting. You enjoy maturity and accompany this mode of expression with university teaching and there you will also deliver the best of you. And now, from "another water mill", the Alcalá de Guadaíra Museum, you continue to transmit that spiritual energy of light, oil and bread, to us who are and to those who will be.

Fernando Martín Martín

Eye and Path. Encounters, chance and time, is the title with which the artist Paco Lara-Barranco, from Jaén, offers an exhibition for the Museum of Alcalá de Guadaíra as a specific project—specific art. A work that we can consider as a brief and successful synthesis of creative philosophy and its development. Formed by a set of works belonging to the first two decades of his creative production, expressed in different genres and with the criteria of museography designed by the artist. The exhibition constitutes the first part of a trilogy.

"Eye" and "Path", are conceptual images erected as metaphors applied to a work process, which have the imprint and time as a document and passage, both personal and general.

It is not in vain to quote once again the lucid Machadian assertion "one makes the way by walking". When approaching the work of Paco Lara-Barranco, here represented by the bare shape of a footprint silhouette and authentic shoe covers. Protagonist of the ambulatory argument as an essential part of the expository story.

Taking advantage of a rectangular space for curatorial purposes, the exhibition is structured into three consecutive areas of white walls delimited on the inside by dividing panels corresponding to each of the themes. The first space begins under a group of pieces with the generic title of TOURS, works whose only iconography is the simple silhouette of a foot in different positions within a composition, being represented on wood, paper or as objects placed on the ground. Works of uneven format that are characterized both by the austerity of the support (wood, paper, rubber), and by its uniform hue, consequence of the material used. The humble silhouettes appear attached to a wooden surface in the manner of a collage, or else, usually displayed randomly on the floor (or on the wall, depending on the mounting conditions) without order or having a right-side-up, as record of an unknown stay. What is the meaning of these anonymous human imprints? There is no single answer, perhaps, subjectively like

all artworks, it is possible that some perceive it differently, but we will not be very far off if we infer from this a desire to leave a record or sign about an uncertain destiny and passage through life. Image of itinerant representation of physical and spiritual travel, state of awareness before unprecedented realities to come.

The same iconography represented in the previous compositions also takes on a tangible reality in frank allegory of an uncertain route.

Of great interest and relevance due to their uniqueness are the so-called MANTEOS (CLOAKS), exhibited in the second space. Works that transcend manual dexterity or learned procedures, moving away from the conventional framed canvas. Using material from the tarpaulins or canvas used by the field worker to harvest the olives. A traditional and ancient chore indigenous to the Mediterranean. As noted, Paco Lara-Barranco was born in the province of Jaén, specifically in Torredonjimeno into a family that works in olive harvest campaigns, in direct contact with the field. Circumstance and experience that he records and exploits as premise, and aesthetic inquiry in his work.

If you'll permit the poetic license, and taking into account the admiration the artist feels for the Duchampian, these works could be seen as unique examples of the strivings of Marcel Duchamp. Creator of the ready-made, in its two well-known meanings: the gratuitous choice of an object out of its natural context, and the intervention in it by the artist. Following this dual practice, in the first case, Paco Lara-Barranco limits himself to taking the woven MANTEOS of the olive harvest, soiled by traces of grease, oil, moisture, etc., which chance has left on its rough surface, configuring a random organic abstraction with a connotative and aesthetic value in its casual sedimentation and textural richness (Figure 1, on p. 36 o this publication and Figure 2, on p. 37 o this publication). A fact that brings to mind Joan Miró when he stated that he had once taken a truck canvas for its inherent qualities and used it as a pictorial material base. In the second case of intervention, the MANTEOS appear with a clear intention of figuration, although using the same organic elements, which now take the form of silhouettes in the manner of dark shadows occupying the center of the composition, moving away from an image defined to promote suggestion and association. A non-figurative character that is broken in one of the pieces by representing an individual showing a cloak, possibly justified as a sincere exaltation of the inspiring motif of such an innovative work. The very nature of these works from the loom makes them autonomous pieces in their adherence to the wall, being able to adopt

different plastic 'relief' on occasions, given their flexibility and easy transportability.

Of special significance and visual impact is the work of MONUMENTO HUMANO (HUMAN MONUMENT). An accumulation of the upper parts of shoes, of both sexes, piled one on top of the other, forming a small and irregular hemispherical structure whose image evokes the work of Michelangelo Pistoletto and his well-known work *La Venus de los Trapos*, 1967, where he challenges the concept of canonical beauty of a Venus from behind, in front of a pile of clothes as detritus, "an attempt [in the words of the Italian artist] to unite the beauty of the past with the disaster of the present". A similarity that is not only formal, since in a certain way this HUMAN MONUMENT participates in the philosophy of the so-called Arte Povera. The origin of this unique realization responds to a project begun by Lara-Barranco at the end of the nineties that is in perfect coherence with this piece due to the interest shown so many times by Paco Lara-Barranco in the repeated use of everyday items, such as shoe uppers, in their meaning as human traces that have gradually been piled until reaching human height. This resounding and powerful work in the form of a small installation provokes multiple dramatic associations that prompt a melancholic reflection before the inert evocative detritus. As can be Van Gogh's worn and old boots, betrayers of a restless existence. As well as the even more overwhelming image of the piled-up footwear from the thousands of anonymous victims of the concentration camps, a question that is difficult to answer.

As are the footprints, also are the three compositions in form of triptych, made on canvas where the well-known footprint silhouette, an eye and some lines, can be interpreted as an appeal to time, to the gaze and to the path. Its morphological representation is configured once again as an enlarged tread whose undulatory visibility in its contours resembles the work of certain optical illusion works, though they are without the expressive force that exists here.

Certifying his priority status as painter, Paco Lara-Barranco completes the exhibition with a set of canvases of different formats, made between the years of 2005 and 2008. A period that makes explicit a personal language within the field of abstraction. Abstractions posed as autonomous expressions that vindicate the tautology of painting as a plastic reality in itself. Like so many non-figurative works, there is no narrative pretension, but the desire to arouse emotions and feelings, as the author himself tells us "I seek the involvement of the viewer in the artistic act" allowing a fruitful

dialogue. Color, shape and composition are the primary elements which the artist uses to create his own language whose praxis conveys the joy and dedication with which he has carried out his work. Compositions of slow elaboration, of wide horizontal stripes, based on applying superimposed layers of paint, which give density and texture to the surface of the canvas, avoiding uniformity. A procedure that sometimes creates subtle chromatic contrasts that induce the gaze to submerge, given the depth achieved. Compositions of luminous and intense hues are combined at the same time, with others that have a predominance of a single range of colour that suggest singular landscapes of romantic infinity. Works of absolute creativity carried out with rigor and plastic wisdom; demonstrative of the full maturity reached by its author. He does not leave the sensitive spectator indifferent.

With the desire to give continuity to the FOOTPRINT as an imprint and emblematic axis of the exhibition itinerary, the artist proposes holding a workshop as a memorable action. An invitation to the citizens of the Sevillian town to participate in it. We will use the product that identifies the town, bread, as medium to stimulate creativity. Taking advantage of the very ductility of the mass as an ideal means of easy formal manipulation, the fingerprints of the anonymous artisans will favor the result of an original work (Figure 3, on p. 38 of this publication). A collective action that could be described as "SYMBOLIC NUTRITION OF IDENTITY: TRIBUTE TO ALCALÁ DE GUADAÍRA".

The Wanderer

Francisco José Domínguez Naranjo

I remember a conversation with Paco Lara and Juan Carlos Lázaro in a hotel in Seville on June 11, 2022. For years we have shared our opinions about what we do. At siesta time, I assumed the role of questioner, including the sharp impertinence that trust allows. I apologize, but I do not regret. Unveiling, or even more, bringing forth spontaneous sleeplessness in the first person, allows us to approach the elusive beauty in which all the branches that each one can display are rooted, offering their fruits each season.

Why do we do what we do, how much is it by chance, how much by intention?

The purest life is a mixture. When recounting it, we form a mosaic with ingredients and proportions that give some reason for who we are. Thus, even briefly, we get closer, we understand each other; we apprehend each other.

Perhaps Paco Lara could think on two plans:

1. Leave. Don't paint. Discover to contribute. From insecurity. With different techniques and optics, from painters and others — references that he does not hide in his doctoral thesis or in his exhibition catalogues. To map, allows to situate; to situate, allows to know; to know, allows to advance; to advance, allows to discover; to discover, allows mapping. Endlessly, to the end, modulating the doses and the moments.

2. Return. Rediscovering painting enriched by the findings of the peripheral trip. Since that June 11, 2022, I think that Paco Lara has completed the first plan.

Paco began his journey with difficulty. Relying on everything within his reach that promised some kind of security.

Who doesn't?

Stand up, balance holding on, look around, wonder, imagine
Fall.

Who doesn't?

Repeat, get up with a firmer gesture and, fall back to the ground faster.
The ground will always be there. Over and over again.

Be.

Repeat. Repeat the thought of repeating, from the most hostile ignorance.
Upright. An instant, a horizon at last.
Fall.

What is the horizon like?

One. Two. One, two. One, two. Return to repeat the effort to return to repeat.
Elaborate. Build a tiny experience. Remember.
Keep the body. Keep the thought.

Cast a footstep.

Fall.
To walk, fall. Go back, go back, go back, go back.
Go back and go back to go back.
Overcome resistance. Beat thought. Keep unknowns.

Fly.

Keep the equilibrium. Surrender to the air.
Keep the calm. The madness of tranquility, the madness of faith. To lean to be subject.

Beat.

Attached to the rest, to the other, to the rest.
Follow all traces. Trust, claim, cry.
Believe to move forward. Discover and show.

Expose.

Fall.

Strengthen the muscles.

Walk more loosely. Jump further. Receive rewards.

Collect.

Thank you for deserving. Share, grow.

Run and fear, hate and love, burn and sew.

Teach to read.

Help. Help to grow, help to fall, help to fly, help to return.

Look at the foot, grasp the hand.

Fall.

Reconcile opponents, resolve wrongs, temper grievances, exploit dreams.

Wandering.

Be.

Lara-Barranco

95

Miguel Viribay Abad

I am here today with the desire to reveal myself and, in some sense, to try to reveal the universe of this superb painter and conscientious professor who teaches on the Faculty of Fine Arts at Seville university. His work sparkles with carats of authenticity. I am talking, of course, of the substantive work of Paco Lara-Barranco (Torredonjimeno, Jaén, 1964). The artist is somewhat wrapped in that mist that tends to confound clear profiles, leading them to places where a large part of the forms leads towards the unknown. Workmanship, in short, in which the thorough could be confused with the immature. In my opinion, such is the case with Paco Lara-Barranco's supremely joyous painting. Because, although it is already in a state of fermented seasoning, it is not yet sufficiently known. It is also probably a consequence of some importance that, in the wooded territory of modern art, constant research is linked to the way of living the profession without impurities on the part of this creator of plastic units. As a painter of a tenacious and persistent search in his cartography of shapes and colours, and whose long career has been exploring different concepts of space and different poetics in the relationship of content and space; the result of a detailed analysis that, given the abundance of the artefacts, we cannot deal in depth with here.

ETHICAL CONDITION

Always outside of any manifestation that, in some sense, intervenes negatively in the universe of the pulse of his daily work, Lara-Barranco, carries out his work through a conduct of registers that is not alien to that ethical condition that carries with it the spirit of the experimental work. This practicing professor on the one hand, and seasoned artist on the other, whose work comes from a constant approach to the poetics of cultivated labour itself. In our view, the same as well as absolutely changed in each of the executed works; changes even more so in the process itself. A painter, moreover,

96 of a memory in constant revision in which, without renouncing his previous stylistic positions, he conducts his day-to-day life as a transcendence and, at the same time, entrapment of that new surprise that continues to throb during the process of realization undertaken for each new piece. After all, shelter and contagion of an activity that has to do with the demand of that practice that has always been common among true painters of a vocational nature. Thus, this tenacious man born in Torredonjimeno, who has become the superb artist of whom I learned through years of conversations with a dear friend who left us both: Juan Montiel. Since then, I have followed the relentless experimental work of Paco Lara-Barranco's pictorial output closely and with absolute admiration. It squares with the author's way of communicating and, even though on occasions, only through this device, called telephone, as scorned as it is useful when it comes to reducing the distance between Seville and Jaén.

As a matter of self-reflection, Lara-Barranco carries his painterly condition to certain states of self-awareness that define him thoroughly; as is evident that from a searching desire to affirm himself, he preserves both surnames: "When I lived in the United States, I realized that I was losing my mother's surname, and I didn't want that. So, I added a hyphen. In that way the Americans had no choice but to use both last names". Indeed, this is something seemingly simple and yet so radically honest and profound that it continues to inform and testify to the astute and strong personal character of this artist. He is otherwise entirely removed from the often too cheap perfume of the realm of the visual arts, formerly known as Fine Arts. A territory, in short, to which Lara-Barranco belongs by right of his own deep sensitivity, which, in his case, also harbours a rich dose of emotion and conviction. A creator, undoubtedly, of superb and emotional artistic units. His investigation continues the path of a correlation focused on asserting the visual aspect above all else and, consequently, indebted to itself, but also to the order that each moment and each artist wishes to convey under their own motive force.

In the case at hand, a true entity and record that requires the legitimacy of its poetics, understood in Aristotelian codes. We are thus talking about an impulse of an aesthetic nature directly involved in everything related to the work of the painter. Lara-Barranco has been capturing our attention through a visual art created with a concept of freedom that transcends all the smoke that can exist in contemporaneity. And delves into the perceptual outcomes of the aesthetic domain that dominates the conceptual territory inhabiting

the art of this artist from Jaén. It is completely removed from erratic occurrences that accompany the realm of visual arts, whose pulse and destiny are highly elusive. In any case, paradoxically precise and profound, if, as in the case of the artist under consideration, we don't perceive the substantive axis that marks the breath guiding his investigative activity in relation to the selected and consequently, plastic space, in a way that decisively captivates the artist himself, but also the discerning observer who knows how to truly perceive the work.

RIGOR OF THE PLAN

In this sense, it is reasonable to consider the trajectory of painters in the same way that the work of poets is often examined. If necessary, to define the state of structure and authenticity that affects or can affect their endeavours. This, one assumes, is the result of a shared argumentative and narrative metaphor, whose emotional and affective paradigm shapes the creation of the work and its timeless world within that existential realm which attends to and requires the stature of auditory and contemplative arts. To elaborate further, even though these are also subject to the rigor of the plane as the primary supporting element, which, in our view, could stem from that reflective rigor that Plato, not entirely convinced of the knowledge derived from reading, openly demanded from the forefront of his own Academy. This also encompasses the concept of the Euclidean plane and how its evolutionary process could have affected its development until reaching states of balance and superposition, which can lead us to interpretations that impact the dynamics and application of Cubist perception.

We refer, of course, to an organizational sense of the pictorially resolved plane that, upon closer inspection, already pulses in compositions such as *Deposición de la cruz* (*Deposition of the Cross*), a work by Roso Florentino, created in 1521. Clearly, it's about contemplating, as is the case with cinematic works, the effects derived from perceptual sequences located off-screen, whose spirit releases the sense of the plane and the implicit rhetoric in the abundant yet often simplistic and biased manuals of Art History that exist, certainly not exempt from rusty tools for their formulation.

A different approach would involve an analytical and complementary process between form and colour which, in addition to guiding our gaze towards the more established, sober, and serene palette of Cubist aesthetics, can also lead us to states closer to a more dynamically chromatic contemplation. Thus, forming a breath

that can be consolidated as a true argumentative paradigm and one of the focal points in the dense territory of the so-called classical-accented avant-gardes which, in the work of Paco Lara-Barranco, finds a liberating atmosphere of irrefutable modernity, as a correlate between manner of transition and constant search.

We are talking about a discourse, it must be understood, with little resonance in our present days. Certainly, in no way comparable to the significance it was granted in the early days of Cubist endeavours. As a citizenship card and a reference of a time already fractured by the so-called Return to Order between the wars, which, in some sense, negates the logic of Kahnweiler, the dealer, biographer, and friend of Picasso, while affirming the concept of modernity cultivated by Lara-Barranco and implicit in the evolution of a state of creative freedom.

It is evident that, paraphrasing Rainer Maria Rilke, indeed, art does not get along well with calculation. The haste that may be displayed in a place opposite to the one marked by the geometry and asymmetries constructed in our mirror of inner perception (within whose contemplative presence the object underlying the memory of its own shadow is intuited), or put differently, the effect of the discourse's being maintained at that moment, and of course, in relation to the analysis of the contrary effect. Yes, we speak of that correlation that structures the axis that resides between what we see and what we know of what is observed, but also of what is thought about those absences which, among other things, are nothing more than the fixed nature of the reality discovered through one of the paths of knowledge that Miguel de Cervantes laid out for us by juxtaposing the narrator and the character or characters of his works, particularly his novels.

A NEW ORDER

Yes, it would seem as if that revulsive, ethical, and aesthetic state of the shadowy geopolitical territory of that interwar period wanted to propose a different aesthetic. One more inclined to display a new order that, among other things —without seeking to close other gaps of light— advised the reacceptance of the treatment of pictures as “the painting as a window” that illuminated the great and small works of Renaissance perspective. Perhaps, a mere contemplation, a kind of strategic distance, aimed to impose a balance that, except for the works of Michelangelo and the Venetian painters, persisted until the emergence of Caravaggio with his street-oriented perception.

Another dimension and another pulse that make up his translations to the pictorial plane by approaching the moral universe of Counter-Reformation Baroque, with its liberated space conceived as a more human than ornamental foundation that the most prominent neoclassicists sought to ruthlessly banish.

We may indeed be talking about a spirit of encouragement bordering on the shrewdness governed by a discourse of philosophy drawn precisely from the behaviour stemming from the ethics of the “Baroque landscape” mentioned by Professor Amelia Valcárcel. We are dealing, then, with the horizon corresponding to a historical territoriality that alternates a model of poetics nurtured in the thought of earlier moments. In a way, detectable in certain reflections of the unrestrained creative freedom of painters and poets central to the Romantic universe. But also, in a sense, *mutatis mutandis*, in a manner filtered and corresponding to the completely personal and unfettered artistic endeavour of the artist from Jaén, Paco Lara-Barranco. who, as previously mentioned, navigates a search for content that today —after considering various series from his previous pictorial evolution, such as, for example, the series *Desaparecidos* —Have you seen us? (*The Disappeared* —Have you seen us?) (2001-2002), continues to illuminate his works.

Certainly, distant from those poetics that, while constantly evoking and delving into commitments such as the burning reality of the moment, are experiences that are central to the exploration of the collective, as seen in the series *Manteos (Cloaks)* (1990-1991). Ultimately, it is a genuine effort at squared exploration that affects the plastic work. And, in the specific territory of Paco Lara-Barranco, adds up and requires no other correlation than the consciousness awakened by the daily contemplation of the artist's own photograph as a reflected self-image. Alongside the fixation of the form, the exact moment it was captured as desired by the author —a fresh moment not yet affected by that relaxation that, according to the painter Lucian Freud, the model accumulates as the posing time elapses.

Nevertheless, we have been adopting an approach of collective perception that leads us to that common denominator inherent in the concept of art in the present 21st century, as the heir to historical avant-gardes abundant in currents that shaped hypotheses about transversal poetics. But also, to their overshadowing with the aforementioned Return to Order. Both territories, in one way or another, form the current eclecticism that fuels the currents

98 of aesthetics within contemporary visual art. Perhaps, a tension and relaxation that still hold relevance today, as the nerve and reflection of that society of deposited silt that convened in turn-of-the-century Paris. Now diffused or in diaspora, but also contracted into microcosms where the journey of the strictly personal takes centre stage. Encompassing the most current endeavours of Lara-Barranco with his ongoing innovative crafting, deeply rooted in narrative eloquence, yet also nurtured by absolute freedom in the act of composing or "decomposing" spaces for pictorial consideration, now distinct from previously alluded concepts: *Desaparecidos* —Have you seen us? (*The Disappeared* —Have you seen us?) and *Manteos* (*Cloaks*) both are of significant interest.

POWER OF SUGGESTION

Considering those forceful codes of power and suggestion mentioned above, could lead to confusion and lack of credibility regarding other aesthetic propositions. Both in terms of more or less renewed modern art, as well as the wrongly labelled avant-garde or contemporary art which, among other things, has been cultivating its own soliloquy for a century and a half. At times, an insurmountable polyphonic squaring with aspirations of refreshed contemporaneity.

In our view, Lara-Barranco is knowledgeable about the current moment and has, in some way, chosen to walk alongside those poetics, while still establishing his own, somewhat contrarian, way of looking at it. He follows the impulse of the most innovative and current impact-driven art yet avoids evoking any figurative representation. It would be different to consider this period as a pictorial island that, after a long period of diverse interests, reaches its state of relevance, which is not now in decline. This is the case with the years that made possible that generous phenomenon of pluralities, albeit with limited cross-sectional appeal, which today escapes any sense of looking backward. We are talking about codes of creativity without signs of strictness and, consequently, situated on the other side of the artistic cartography that we have been readjusting in terms of the evolution of Lara-Barranco. Furthermore, the artist is influenced by that encounter with the concept of space, which now defines his work as more aligned with the present, an artistic journey that remains connected to the exploratory and consistent current of this strong creator of images born in the lands of Jaén, to be precise, in Torredonjimeno.

DIFFERENT PERSPECTIVE

It is evident that when referring to art at the close of the 20th century and the first two decades of this one, the use of styles does not align well with reality: terms like "avant-garde", "abstraction", "figuration", "modernity", "realism", "latest trends"... These terms, in countless cases, lack meaning beyond a contemplation of asymmetries that serve to mask a process where the discourse of art, of painting, is being bridled by somewhat spurious interests concerning its intrinsic nature. This reference is, obviously, a companion on the journey of Lara-Barranco's ethics. Its trajectory reveals previously recorded adherences wrapped in profound artistic results regarding the discourse of this silent and autonomous painting. Immersed in the author's 'own decisions,' and in the development of projects connected to the 'natural course of life.' For instance, it delves through the change of mediums and disciplines into five lines of research: Anonymous presence, trace, imprint; time; Communication between artwork and spectator; Identity and memory; Painting-painting, and of course, purely visual aspects centred on form. These are grounded in processes that delve into the density or lack thereof of the material, through the affirmation or negation of thickness, ultimately impacting the outcome of the artwork.

EXPLORATION

A painter of robust calibre who, since his emergence into the world of fine arts, has maintained a consistent voice, albeit altered by the impulses and nuances that have accompanied each exploration of the canvas undertaken by this unique artist. Yes, these moments are preserved like flashes of insight and sounds that relate to the climates marking the prevailing poetics of that period that both attract and disquiet us, by their very nature and, of course, out of sheer honesty. Such inner drive compels a different approach, until the appropriate line is drawn in relation to the chosen artistic distance, while still maintaining the constant of a working method driven by the search for self-discovery.

In this context, the idea prevails when establishing a protocol for intervention in the creation of the artwork; occasionally, only modified by the intrusion of chance, solidifying the very essence of the painting. Another nod to modernity which, since the first decade of the 2000s, corresponds to and underpins Lara-Barranco's painting. Yes, indeed, this is a new breath, with its anaphora and experimental paradigm gradually emerging around painting understood as a unified

and conceptual surface dictated by the dynamics of certain strokes upon themselves.

These transitions, among other shifts, embody the concept residing in the formal territory of this artist, backed by a trajectory that, as of the time of this writing, encompasses the experience of over 15,000 documented drawings by his hand. In and of themselves, they define consistent and creative conduct.

THE PLACE OF THE PLANE

All of this evokes and leads to the plane as the final place of the emotional experiment of this Andalusian pulsating plastic with a solid and tenacious professional foundation. In any case, it is true that in this experimental correlation of Lara-Barranco, the concept of real space is subject to a treatment of mere planimetry, if not more of the establishment and fixation of it in itself. That is, in a place established through two measures that are no more than a two-dimensional plane on which the painting is differentiated only by the way it stays positioned on itself, as well as by the aspect of singularity that it may emanate from its colour or colours previously selected by the artist. In this way, both colour and position on the plane respond to a conceptual sameness of craftsmanship, where, to put it in the artist's own words, "what I see is what I see and nothing else".

Painting, at times, reticulated and dedicated to exalting its own values: support, colour, lusciousness... other times, as is the case with the surfaces shown here, superimposed modulated and substantive dragging of their own sonic and plastic sameness. With all of this, presence presented to the viewer without any other makeup than that of itself and, consequently, with that particularity that cradle and define the surfaces now shown, but also that process and territoriality that we wished to establish when we cited the renowned Rilke from *Letters to a Young Poet*. Indeed, this: "To be an artist means: not to calculate and count; to grow and ripen like a tree which does not hurry the flow of its sap and stands at ease in the spring gales without fearing that no summer may follow". Yes, in our view, this could be the solid platform on which the professional conduct of Lara-Barranco finds its foundation.

SPRING TIME

Indeed, without any key other than the hegemony of his own journey, Lara-Barranco approaches us with tenacity and an

exemplarily fresh breath that allows us to glimpse that spring-like tree of colour that resides on his painter's horizon. It manifests itself in a series of recent works where colour takes on a new category, but also, perhaps above all, a new line of conduct and protagonism, both in itself and in its framework and planimetric structures. Both aspects come together to form the superimposed intersections that sometimes shape his most recent compositions, as recently showcased at the MECA space in Almería. With all exemplarities, in the exhibition *Adonde conducen algunos sueños (Where Some Dreams Lead)* (2023) (Figure 1, on page 57 of this publication). Plastic creatures, not always regular in terms of the construct that ultimately inhabits their perimeter, defining the sides or profiles that delimit the work. Painting, of course, for whose approach it may be necessary to unveil with sufficient clarity and simplicity in order to obtain a response in a similar nature. Ultimately, they are works within all works that, nevertheless, attract us with that portion of silent naturalness that sometimes provides us with its smoothness and the clarity of its own genesis and carefully executed detail. Yes, a breath whose palpitations leave us with the following precise idea from the author: "I tried to create a painting that is partially seen, and not a painting that the viewer comprehends entirely. I wanted a partial understanding, almost as if it were a game". This news certainly borders on what Lara-Barranco tells us in defence of his commitment to the flow and significance of "painting-painting, removed from any illusionism". Such is the endeavour of the artist from Jaén, leaving the responsibility of seeing without prior notice or external discernment to the beholder. To perceive and poeticize without prior moulds, both in the intuition of the creative process and in its completion. Nonetheless, planimetric spaces achieved through the involvement of diagonal stripes inhabit Lara-Barranco's recent pieces. The artworks are entangled in networks, using a grid with varying brightness to partially obscure specific visual disruptions. This technique aims to enable viewers to grasp only partially, the complete perceptual experience of the artwork. A state of absolute imagination, where, as Lara-Barranco puts it: "the painting could also look at the viewer, fulfilling that game that lies between visibility and invisibility" of optical occurrence and, consequently, lived experience. In any case, for Paco Lara-Barranco, the very process of creative journeying always sows a somewhat random furrow and, therefore, has to do with the dialogue of intuition itself and does not allow for

100 intervention in terms of the “market or gallery”, as the artist stated on some occasion.

In terms of time, *Carpe diem* (*Seize the Day*) (Figure 2, on page 58 of this publication) is a different case, but also an endeavour that inherently carries out its realization, from September 13, 1993, to the present day..., daily drawings that over the past 30 years have accumulated to the aforementioned 15,000. Furthermore, it is a shelter that activates, fertilizes, and guides with appropriate vivacity his artistic pulse, as much as the narrative of inspiration provided by his already abundant work. As an expression and space, of confrontation, and autonomously developed and grown from his own inner discernment. Decisions that, among other things, cannot be exposed in their inwardness and selfhood. An existential reflection transformed from its earliest sense of anaphora into the project *A través del tiempo* (*Through Time*) (since June 11, 1994) (Figure 3, on page 59 of this publication). An enigma of imprecision and temporal correlation that grants the artwork a path of significance, allowing it to prevail beyond the author himself. Fasting before its own final completion date. Perhaps, isn't it true? An emotional labyrinth that must conclude on a date and time yet to be determined... The rest must be the offspring of that time that governs the causality structuring the territory of the so-called artistic journey, a voyage that hints at the accompaniment through the vast landscape of the creator's imagination. An imagination that, among other things, guides his work through implicit formal sequences in series centred on the lightness of materials. Or, as we will see later, in their density and the effects of material flavours, as is the case in the breath that governs the currently exhibited works.

ANOTHER ENTITY

Obviously, the art of this century inherits a concept of history that is somewhat doubtful and unbalanced in many aspects and behaviours. For decades, the course of events itself was codified by interests and entities of different natures, including the weariness of recording its own formal instability. We are talking, therefore, about a cultivated perceptual discourse that emerged as a luminous aspect of that post-war obscurantism, scarcely indebted to any state of searching and to that lack of legitimacy here or there, which ultimately defines a genuine proposition. It is, indeed, another reason and entity devoid of sufficient conditions of maturity. A reality opposed to the practice and achievements previously glimpsed. Perhaps, a lack of

rigor in the words of those who cultivate an art form that continues to reveal its skeleton of worn and, in certain cases, even mouldy fringes. Thus, the scope of that imprint has left its mark on us as a memory of a period that is considered perished and without reaction in itself, beyond a series of artists who, like Paco Lara-Barranco, are somewhat removed from the spotlight of those decision-making centres dedicated to directing light and attention to these or those artists involved in this or that poetics that, ultimately, will give visibility to the work of the creator of pictorial forms. This has happened and continues to happen, obviously, with the corresponding state of opacity and neglect of others.

ANOTHER TIME

Certainly, the times are different, and very different is the pace of mutation that the days impose as an excuse to capture the necessary support to stand outside the reason of those who appear without truly being. In our view, Lara-Barranco desires to be, although his aesthetic presence has not yet found the rightful place that corresponds to his person and work —cultivated with the deliberation of the spontaneous. That is, born of what arises without showing the immediacy of the corresponding perceptive effort to the true genesis of the piece; after all, the only true testimony of any work of art.

A man, in short, who has long lived in the haggling for recognition that rightfully belongs to him, his condition as an artist does not lack precision; rather, contemplating his trajectory, identical to that of his constant roles as both a teacher and painter that we mentioned at the beginning of this essay. We quickly find ourselves engaged by a different poetics, whose imprint reveals the exemplariness of a work created with the completeness of sincerity; today, for reasons outlined here, subject to inaccuracies that suffer from the lack of rigor often accompanying the various tricks of the art market. An art market, which, in place of the corresponding period, takes place following the assimilation, probably unintentional, of the less orthodox fringes of the once-called classical avant-gardes. A paradigm or perhaps a better term, a wildcard, in such a way that the very idea of confusion may acquire a line of continuity that reaches within us the idea that avoids the pursuit of Paco Lara-Barranco. It is, nevertheless, a pursuit absorbed or grown from the robustness of oneself. A metaphor of creative breath, rather than that concept of the allegorical which surreptitiously carries its logic and its indefinability when interfering with the concept of poetic

breaths in the singularity of its most silent perception. In the end, a plastic creation that thins the material placed on the support to reach a state and concept of chromatic evocation with tones of exemplariness rooted in the smoothness (*tersura?*) that has inhabited Asian art since ancient times. We speak, then, of an art completely rethought from its own lightness and uniqueness. Subtleties that reside in the prior concept of its author. Voice and inner echo, but also a sequence of a journey in the singularity of that trajectory that now takes shape in the smoothness and delicateness of the material that forms the work. Their imprint finds its best aesthetic composition in the delicacy of the colour's own planimetric treatment.

And, of course, also in its power of evocation and sustenance of the suggestion it may summon in each observer. Hiding or, in other words, not fully revealing the true process of this artist, whom we have been observing with singular attention for years. Hence the completeness of this exhibition managed and, from here, remembered in my interpretation as a coda within the long journey of Paco Lara-Barranco. His trajectory, as with certain literature, is contemplated in any of the states and sequences that precede and thicken his different transitions, moments, and series. Moreover, these aspects can relate the modernity of the artist to proposals such as those found in *Rayuela* (*Hopscotch*), the inevitable work of Julio Cortázar when approaching that modernity which, in some way, also beats in the breath of the works now exhibited here by Lara-Barranco. As already noted, somewhat in the form of a coda of the creative process of this robust painter. A sequence different from those of an Asian vocation, yes, those of his latest stage exhibited in the aforementioned Almería show, as well as the one that preceded it at the Birimbao gallery in Seville with *Entre lo visible y lo invisible* (*Between the Visible and the Invisible*) (2021) (Figure 4, on page 60 of this publication). However, arranged according to their causality of pictorial fermentation to become what is now exhibited. Ultimately, computable, compacted, and superimposed forms, where material density prevails, characterized by the solidification of a quick, broad, and confident gesture. Which, observed from that perspective that contemplates the dynamics of expression that truly underpins the history of painting, resides in the classic allotment and tradition of the most expressionist baroque universe. Hence the vocation and vigour of these works, in both cases, of true Spanish synthesis and, consequently, different from the more recent creations of Lara-Barranco, but always the same in robustness and authenticity.

Abysses and Entropy

101

Miguel Ángel Rodríguez Silva

In order to approach the work of Paco Lara-Barranco I will have to be a mountaineer. I will think very carefully from which side I begin to climb that mountain. According to the face by which it ascends, I will discover different footholds and I will find new ways. Later on, the resulting relationships between these encounters will give rise to new ones, up to the top...

An artistic career that began around 1990 and that continues today, luckily, with the greatest enthusiasm.

Thinking about his career, about that accumulation of experiences, Paco strikes me as an explorer, an explorer-plunderer of the transcript of his life who, once his most personal affairs have been translated into plastic languages, uses that staging as a mirror to take them for settled and to be able to move on to the next one, assuming this behavior for him, due to his tenacity in sharing his life with the world, is a good justification for his existence.

I will quote a few words of his, taken from the book published by the Fundación Cajasol in 2008 regarding his doctoral thesis, "Using the study of a magazine as a source, he faces his great meta using the scientific method: to search for the meaning that is enclosed under the epidermis of the contemporary work of art".

It is a declaration of intentions. Obsessed with understanding what is going on in the world of contemporary art, our artist begins his search in the most experimental way possible, working mostly on multidisciplinary works that he will use as tools for self-knowledge: installation, assemblage, body art, performance, photography, also drawing... Works connected to the conceptual currents of international contemporary art and fueled by his experiences in a specific space-time: his childhood and youth. Disparate artistic experiences, some of them still in progress, which will undoubtedly have helped him to position himself in a more reflective way regarding his current occupation, painting, a discipline to which

102 he devotes himself once that first phase has been exhausted; a subjective work again, but obedient to new concerns, perhaps inspired by the urban and a new phase of life.

Because, Paco, admit it: you are captivated by the primordial, the tectonic, the telluric of certain materials and processes: like the fact of turning a solid into an essential liquid that you have lived so much in your native Jaén (the Manteos series [Cloaks, made of the canvas used to collect olives]), or using rubber in some of your works, precisely a material that is the result of the process in reverse: a tree juice transmuted to solid (Recorridos, Routes); turning the tread of the human foot into an icon-symbol of an existence with which to insinuate infinite paths, or the culmination of a life (when we see that Human Monument finished) that we can already appreciate in the work *Actuación n. 6 (Performance n. VI)* (Figure 1, on page 76 of this publication); but also experiencing painting as a doubtful, chaotic, and indefinite fact: as much as you want to mislead us with your used engine oil on repurposed canvases from agricultural activities, you, Paco Lara-Barranco, are doing Painting.

Rooted in your schemes, in your Non-intervention, this painting, naked but formed, is nourished continually by dense matter as a color garnish, a color that is certainly eager to mean everything. So run over at times that, as if in a scream, its different sounds intermingle in search of a new Order.

I will also tell you that in your works you manage to put everyone to work: the solid and liquid elements, with that insistence on showing us everything as it is; to the materials, with their significant load depending on the how of it; at the same time, turning it into the great despot of your creative process; and, finally, to all of us, expectant translators of your codes and enigmas ready to consummate their dictations.

Finally, Paco, a question: Are you the product of your work, or just the reverse? I mean, is your thing an illustrated biography? An indiscriminate observer like you cannot be impervious to so much stimulation. Acknowledge it: this world upsets you and pushes you into your abysses, you need to tell us your version to emerge, to archive yourself, showing us your steps, your hours, your journeys more than your goals, your dreams; because you know that in the end what matters is to have been, to have breathed, to have found, to have lived.

After the First Step, Another Step

Paco Lara-Barranco

I was born in the small town of Torredonjimeno, in the province of Jaén, on June 10, 1964. More specifically, my mother tells me, it was at home at one in the morning. My birthplace determined much of my early steps in the field of art, as I will explain in more depth further on. Today, on September 29, 2023, as I am about to finish these notes, I have lived for 21,660 days. The combination of the influence my rural origins had on my work, and time and its measurement (in hours, days, months, years) form the foundations of my practice.

I have been exploring the production of works that are "as autonomous as possible" from my own decisions since the late 1980s, and, in parallel, I have works that I call "long-term projects". They are based on my other point of focus: time, its passage and its measurement. These time-based projects are connected to the natural course of life in general or to my own in particular. And, together, these two areas of interest have marked my entire body of work up to now.

With this approach, I have emphasized the process, always working in its favor, in terms of how a piece should be conceived and executed. In this way, I have tried to distance myself from my personal taste. In fact, with the methods applied, I have sought discovery rather than familiar terrain. It has not been an easy task, although in undertaking it, I chose to champion not good taste or bad, but a taste for the "indifferent" —as advocated with sharp irony by the inventor of the *ready-made*, Marcel Duchamp, one of my fundamental influences.

What has driven my three-decade-long practice is an unrelenting desire for exploration. From the first explorations to the present ones, I have developed five themes or lines of research that have shaped my stance on artistic expression: (1) Anonymous presence, trace, and imprint, (2) Time, (3) Artwork-spectator interaction, (4) Identity and memory, and (5) Painting as a subject in itself. These subjects, to varying degrees, converge in the show

This exhibition, the first of a trilogy, does not constitute an anthological retrospective. I have conceived it, rather, as a compilation of pieces centered on the foundations that have articulated my productive journey throughout the first two decades of research (1989-2009). The guiding thread is chronological, with an emphasis on the values of the process over those of the finished product. Nevertheless, in all cases, the principle that set the gears in motion—and established the results—were the product of the same intention: to distance myself from all established conventions.

The itinerary for the visitor is divided into three spaces marked by the structure of the Museum. They are designed to present a triple declaration. The first is directed towards the rereading of material and the found object through the anonymous trace and trail deposited in them. In *Without Apparent Reasons* (1989-1990), *Performances* (1990-1991), and *Human Monument* (July 1998—work in progress), the elements used are diverted to a propitious context different to that intended by the manufacturer, to adopt a new significance.

It was because of those early forays that I decided to abandon painting. In Seville, there were very good painters, and if my research focused on painting, I did not see myself capable of contributing anything distinctive to the panorama of the plastics arts of the moment. Now I believe that decision was a fundamental factor in my progress. Adopting that position led me to abandon the traditional media of painting on a flat support.

I began to look at materials in disuse as *ready-mades* in every sense, and it constituted a decisive step in redirecting my artistic ideology. It was a true discovery that gave me a new way of understanding activity in art by developing procedures that were novel to me. The crux of that step consisted in recognizing that the substantial aspect of the process was not the *what*, but the *how*. From there, new tools arrived that I incorporated into the elaboration of my productions: *chance*, which favored the emergence of situations not controlled a priori. And, *time*, understood as a long period that I applied to the work processes. Both instruments, chance and time, combined to provide a special autonomy to the work, which consequently unfolded in a manner unpredictable to its author. This was the first major step that propelled the birth of the initial series.

The second vindication focuses on the search for my identity and its roots in my birthplace. An essential factor in shaping

individuality (*Manteos* series, 1990-1991). I conceived this series as a 103 set of "manteos", as they are called in my homeland, that farmers use for collecting olives. With the collaboration of an external collective (a group of olive pickers), the initial phase of the process was carried out (from 10/12/1990 to 28/01/1991) where these canvases were stepped on, dragged on the earth under the trees, and spotted by the fruit knocked down onto them during harvest.

Once that stage was completed, I drew an allegorical central image related to the work of the fields on the canvas *manteo*. I freed these canvases unprimed from frames, and I used a non-conventional material for painting: engine oil. The interaction between the unusual medium and the support, independent of human intention, was significant.

In the series that followed (*Paris*, 1991-1992), I also experimented with olive juice, olive oil, and engine grease. The way the oil ran & was absorbed by the thick, cotton canvas was beyond my control. The boundaries out of which the strokes flowed became blurred and granted significant autonomy to the result. This was the second step, and it took hold of my imagination as an important breakthrough in my approach.

The third intention was established with the *return to painting* in 2003. With it, I advocate for the metalanguage of painting, where it, moving away from the need to become representation, becomes an object in itself. The pictorial medium is just a material, freed from the artificial effects associated with appearance. Thus, the paintings are presented alone in the series: *Painting-Painting* (2003-2004); *When painting becomes candy* (2005-2006); and *About the Hidden* (2007-2009). It makes the third approach that I am actively researching in my work.

In summary, the exhibition drift serves to underline my continued interest in highlighting the symbolic power of the materials used to shape the various exhibited objects. But it also expresses my conviction in the emotional activation that those materials incite in the perception of the interested spectator.

Finally, my thanks to the authors of the texts in this catalogue, their views enrich the critical interpretation of the works. Gratitude that I extend to the person in charge of Heritage and Museum of the Alcalá de Guadaíra City Council, Christopher Rivas Reina, as well as to the one who previously held this position, Ma Ángeles Ballesteros Núñez. To the team of the Museum of that city, Inmaculada, Javier, and Cecilia, and in particular to Paco Mantecón Campos, technical director, without whose work and commitment to the content of the works nothing would have turned out as it did.

Reseña curricular

Paco Lara-Barranco es pintor, investigador y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. En su producción artística ha empleado medios como la pintura, el dibujo, el objeto encontrado, la instalación, la fotografía o la performance.

En 1989 obtuvo la Beca de Formación de Personal Investigador (FPI) (Ministerio de Educación y Ciencia) y en 1992 la Beca de Creación Artística Banesto (Madrid). Amplió su formación con una estancia postdoctoral (1995-1996) en Washington University, School of Art (St. Louis, Missouri), a través de una beca de Personal Investigador en el Extranjero (FPU) (Ministerio de Educación y Cultura).

Su actividad investigadora gira en torno a los conceptos: pintura, azar, proceso, arte conceptual, arte posmoderno y arte sostenible. Ha publicado artículos científicos en las revistas: *Arte, Individuo y Sociedad, Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía, Arte y políticas de identidad, Croma, Claustro de las Artes, Cuadernos de Arte, Estúdio, Laboratorio de Arte y Revista de Antropología Experimental*.

Su investigación artística se ha centrado en obtener resultados plásticos lo más autónomos posible de sus propias decisiones, y en abordar proyectos de larga duración en el tiempo. *Carpe Diem* (un dibujo diario, desde el 13/09/1993), *A través del tiempo* (una fotografía diaria de su rostro, desde el 11/06/1994), y *Doble tiempo* (trazado diario de una línea de tiza como equivalencia al número de días vividos, desde el 10/06/1964), son proyectos que permanecerán activos hasta la muerte del autor.

Su obra forma parte, entre otras, de las colecciones: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), Colección Banesto (Madrid), Colección de Arte Contemporáneo, Diputación Provincial (Cádiz), Colección Cajasol (Sevilla), Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí (Córdoba), Fundación Unicaja (Málaga), Instituto de Estudios Giennenses (Jaén), Junta de Andalucía, Dirección General de Juventud (Málaga), Museo de Alcalá de Guadaíra (Sevilla), Museo de Dibujo Castillo de Larrés, Sabiñánigo (Huesca) y Washington University, Olin Library Special Collections, St. Louis, Missouri (Estados Unidos).

Curriculum Review

Paco Lara-Barranco is a painter, researcher, and professor at the Faculty of Fine Arts at the University of Seville. His artistic practice encompasses mediums such as painting, drawing, found objects, installation, photography, and performance.

In 1989, he received the *Personal Research Training Grant (FPI)* from the Ministry of Education and Science, and, in 1992, the Banesto Artistic Creation Grant (Madrid). He furthered his training with a postdoctoral stay (1995-1996) at Washington University, School of Art (St. Louis, Missouri), through a grant for Personal Research Abroad (FPU) from the Ministry of Education and Culture.

His research activity revolves around the concepts of painting, chance, process, conceptual art, postmodern art, and sustainable art. He has published scientific articles in journals such as: *Arte, Individuo y Sociedad, Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía, Arte y políticas de identidad, Croma, Claustro de las Artes, Cuadernos de Arte, Estúdio, Laboratorio de Arte y Revista de Antropología Experimental*.

His artistic research has focused on achieving plastic results that are autonomous of the artist's decisions, and on tackling long-term projects that develop over time. *Carpe Diem* (a daily drawing, since 09/13/1993), *Through Time* (a daily photograph of his face, since 06/11/1994), and *Double Time* (daily tracing of a chalk line as an equivalence to the number of days lived, since 06/10/1964) are projects that will remain active until the author's death.

His work is collected (among others) by: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla); Colección Banesto (Madrid); Colección de Arte Contemporáneo, Diputación Provincial (Cádiz); Colección Cajasol (Sevilla); Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí (Córdoba); Fundación Unicaja (Málaga); Instituto de Estudios Giennenses (Jaén); Junta de Andalucía, Dirección General de Juventud (Málaga); Museo de Alcalá de Guadaíra (Sevilla); Museo de Dibujo Castillo de Larrés, Sabiñánigo (Huesca) and Washington University, Olin Library Special Collections, St. Louis, Missouri (Estados Unidos).

Los 500 ejemplares de este libro, con 108 páginas en formato 22 x 22 cm, se han impreso en Pinelo. Artes Gráficas sobre papel GardaPat Kiara de 150 g/m² en su interior y 300 g/m² en las cubiertas.

Para su composición se han utilizado las siguientes tipografías: Garamond y Verdana en los textos, Stencil e Ibarra Real Nova en los títulos.



El Cuadro de la Roca es una obra que nació de la necesidad de crear un cuadro que representase la belleza de la naturaleza. La obra es una representación abstracta de la belleza de la naturaleza, con líneas y colores que evocan la belleza de la naturaleza. La obra es una representación abstracta de la belleza de la naturaleza, con líneas y colores que evocan la belleza de la naturaleza.

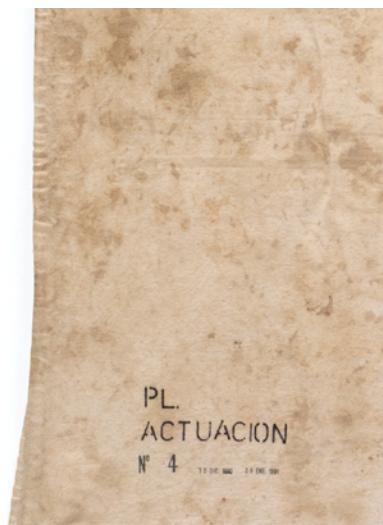






En materia de arte, desde finales de los 80 vengo indagando en la producción de obras que sean “lo más autónomas posible” de mis propias decisiones y, en paralelo, acometo otras tantas a las que encuadré bajo la denominación de “proyectos de larga duración en el tiempo”, que están conectadas al curso natural de la vida en general o a la mía en particular. Estas dos decisiones, se podría decir que han marcado todo mi quehacer creativo hasta el momento.

En el recorrido de *Ojo y Camino. Encuentros, Azar y Tiempo*, la primera muestra de una trilogía, se introduce una triple reivindicación: la primera va dirigida hacia la relectura del material y del objeto encontrados a través de la huella y el rastro anónimo depositado en ellos; la segunda se centra en la búsqueda de mi identidad y mis raíces vinculadas necesariamente al lugar de mi nacimiento; y la tercera pretensión la establezco con la vuelta a la pintura a finales de 2003, con ella propugno el metalenguaje de la pintura, cuando esta, alejándose de la necesidad de convertirse en representación, se vuelve objeto.



Ayuntamiento de
Alcalá de Guadaíra

