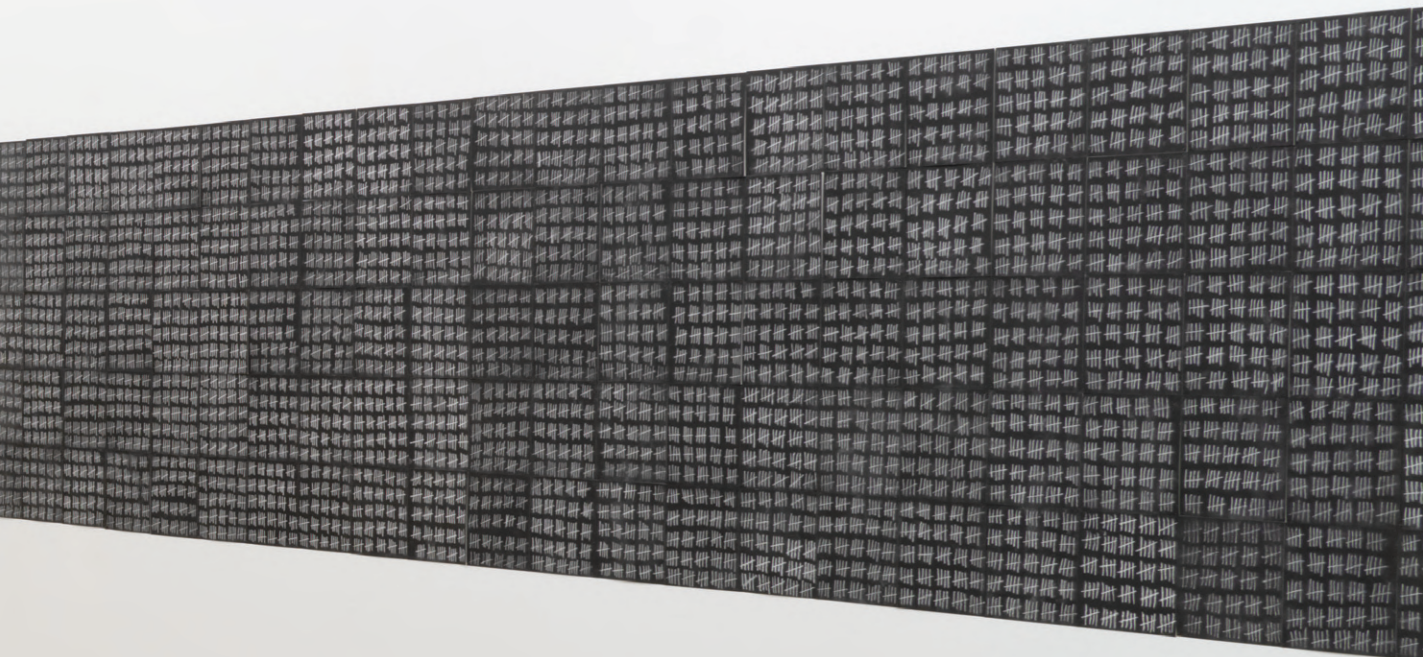




Tiempo

Paco Lara-Barranco





Tiempo

Paco Lara-Barranco

Sala Triunfo

Casa de la Provincia, Sevilla

25 de septiembre al 10 de noviembre, 2024



Exposición

Este libro se publica con motivo de la exposición *Paco Lara-Barranco. Tiempo*, que tuvo lugar en la Sala Triunfo de la Casa de la Provincia (Sevilla), desde el 25 de septiembre hasta el 10 de noviembre de 2024.

El tiempo, entendido como materia de trabajo, es el motor de la muestra. En esta exposición, segunda de una trilogía, algunos de los procesos iniciados décadas atrás aún permanecen vivos y se completarán una vez que finalice la existencia del propio autor.

Organiza

Ayuntamiento de Espartinas

Cristina Los Arcos Llaneza
Alcaldesa

Marina Duarte del Moral
Concejala de Cultura, Festejos,
Desarrollo Local y Turismo

Colaboran

Ayuntamiento de Torredonjimeno

Enrique Castro Tárraga
Alcalde

Sela Ibáñez Rosas
Concejala de Cultura, Turismo y Salud

Facultad de Bellas Artes de la
Universidad de Sevilla

Daniel Bilbao Peña
Decano

Julio Gago Muñiz
Vicedecano de Infraestructuras y
Espacios

Concepto de la exposición

Paco Lara-Barranco

Empresa de montaje

Museographia Espacios Expositivos

Catálogo

Edita

Birimbao Galería de arte

Editor

Paco Lara-Barranco

Textos

María Arregui Montero
Francisco L. González-Camaño
Fernando Infante
Paco Lara-Barranco
Carlos Rojas-Redondo
Aurelio Verde
Pepe Yñiguez

Revisión de textos

Francisco José Domínguez Naranjo
Paco Sola Cerezuela

Diseño y maquetación

Paco Lara-Barranco

Créditos fotográficos

Claudio del Campo, cubiertas, pp. 2,
8, 10, 14-15 (imagen inferior), 16-17,
19-22, 25-32, 34-36, 48-150
Paco Lara-Barranco, pp. 12-13, 18,
23, 33, 38-39, 42, 44, 46-47
Manuel Pijuán, p. 15 (imagen superior)

Traducción al inglés

Katherine Allison (p. 141)
Paul Herman (pp. 149-156)
Carlos Rojas-Redondo

Impresión

Gráficas La Paz, Torredonjimeno
(Jaén)

Sobre la edición

Esta publicación ha sido posible gracias a la colaboración de la Concejalía de Cultura, Turismo y Salud del Ayuntamiento de Torredonjimeno

ISBN: 978-84-09-85290-1

DL: SE 1773-2026

© de los textos: sus autores, 2024

© de las imágenes: sus autores, 2024

© de la edición: Birimbao Galería de arte, Sevilla, 2026

Agradecimientos

Katherine Allison
May Andreu
Rocío Arregui
María Arregui Montero
Eduardo Baquerizo
Francisca Barranco García
Fernando Barrionuevo
Magda Bellotti, *in memoriam*
Rosalía Benítez
Daniel Bilbao Peña
Carmen Carmona
Yolanda Carvajal
Jorge Carrillo Palacín
Enrique Castillo Hurtado
Enrique Castro Tárraga
Juan José Conde Ruiz
Tomás Cordero
Antonio Damas
Claudio del Campo, *in memoriam*
Gerardo Delgado, *in memoriam*
Francisco José Domínguez Naranjo
Marina Duarte del Moral
Luis Durán
Julio Gago Muñiz
Jesús Manuel García Barba
Juana García Estrella, *in memoriam*
Juan José Gómez de la Torre
Francisco L. González-Camaño
Paul Herman
Cosme Hermoso, *in memoriam*
Sela Ibáñez Rosas
Fernando Infante
María Lara Cañete
Francisco Lara García, *in memoriam*
Luis Lara García, *in memoriam*
Juan Carlos Lázaro
Cristina Los Arcos Llana
Francisco Mantecón Campos
Alberto Mañero Gutiérrez
Fernando Martín Martín
Juan Ángel Martos Hermoso
Maika Molina Rodríguez
Juan Montiel, *in memoriam*

Rosa Muñoz
Mercedes Muros
Rafael Ortiz
Salvador Prieto Bermúdez
José Reina Macías
Mar Riobos
Concha Rivero
Carlos Rojas-Redondo
Fernando Roldán
José Carlos Roldán
Liberto Romero
Miguel Romero
Fernando Serrano
Paco Sola Cerezuela
Juan José Toledo Aral
Juan Valenzuela López
Aurelio Verde
Miguel Viribay
Fernando Yñiguez
Pepe Yñiguez

Ayuntamiento de Espartinas
Ayuntamiento de Torredonjimeno
Facultad de Bellas Artes, Universidad
de Sevilla
Galería Carmen Carmona
Galería Cavecanem
Galería Fernando Serrano
Galería Magda Bellotti
Galería Rafael Ortiz
MECA Mediterráneo Centro Artístico
Rápido Americano

Especial agradecimiento, a la
Galería Birimbao

Contenidos

Contents

9 Sobre el tiempo

130 *About Time*
Pepe Yñiguez

21 Tres meditaciones en torno a la obra de Paco Lara-Barranco

135 *Three Meditations Around the Work of Paco Lara-Barranco*
Francisco L. González-Camaño

27 La pintura como valor métrico y temporal

138 *Painting as Metric and Temporal Value*
María Arregui Montero

35 Pintar el tiempo

141 *Painting Time*
Aurelio Verde

37 Paco Lara-Barranco

142 *Paco Lara-Barranco*
Fernando Infante

43 ¿Soy yo mi tiempo?

145 *Am I My Time?*
Carlos Rojas-Redondo

49 Tiempo

148 *Time*
Paco Lara-Barranco

50 Sobre los proyectos

149 *On the Works*
Paco Lara-Barranco

158 Reseña curricular

158 *Curriculum Review*

Tiempo

Paco Lara-Barranco

El tiempo, entendido como materia de trabajo, es el motor de esta muestra. En los proyectos "de tiempo" cobra valor el método de actuación frente al resultado final que pueda adquirir el objeto. En esta exposición, segunda de una trilogía, algunos de los procesos iniciados décadas atrás aún permanecen vivos y se completarán una vez que finalice mi propia existencia.

Desde finales de los ochenta, estoy interesado 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. La autonomía destaca en los proyectos *A través del tiempo*, *Proyecto George Pompidou*, *Carpe Diem*, *Doble tiempo* y *Monumento humano*. En otros casos, donde incluyo la pintura, el desarrollo metodológico lo he abordado a lo largo de meses, incluso años. Estas dos decisiones, se podría decir que han marcado todo mi quehacer creativo hasta el momento.

Movido por esos dos principios, he investigado con materiales crudos —tales como aceites vegetales e industriales, grasas, tintas, polvo—, junto con procedimientos en los que la participación de otras personas y agentes como el propio paso del tiempo y el azar, han propiciado resultados plásticos que han quedado fuera de mi propio control. Con estos medios y procedimientos, mi posición frente al objeto de arte ha consistido, en gran medida, en actuar como mediador de esos medios y de esos métodos. De este modo, he observado las transformaciones en la propia obra con el transcurrir del tiempo, sin esperar que acontecieran de un modo ya conocido. Sencillamente, cuando sucedían, las aceptaba y de ellas sigo aprendiendo.



Sobre el tiempo

Quartet “Im Lauf der Zeit”.

WPL-B opus 24

Pepe Yñiguez*

1 . Adagio – moderato assai

Un comienzo del tiempo es algo que no podemos pensar. Estaría ya en el tiempo. Aristóteles extrajo de ahí la consecuencia de que el mundo tiene que ser eterno, porque sin él no sería concebible tiempo alguno.

Hans Blumenberg (1989). *Salidas de Caverna. Las cavernas de la vida. Recuerdos del comienzo.*

Aquí se trata del tiempo de las obras y del tiempo en las obras de Paco Lara-Barranco realizadas entre 1989 y 2024. Espacio de tiempo y obras presentadas en el espacio físico de la Sala Triunfo de la Casa de la Provincia (Sevilla), durante el otoño de 2024.

Aquí se trata de los números del tiempo, de la medida y del intervalo (rítmico) del espacio entre el inicio y ¿el final programado? de las obras. Tiempo en el que el tiempo es herramienta, instrumento y medida de la obra de arte. Se trata del orden y el caos, de la azarosa armonía y de la aleatoria comunión de tiempo y espacio.

La autoridad de Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos* nos dice dónde estamos:

La idea de que el tiempo (la semana) proviene de la organización del espacio debe, en realidad, ser sustituida por la noción de que son resultado de un mismo principio. De acuerdo con ello, el espacio debe ser considerado conjuntamente con el tiempo. En el espacio se producen, a la vez que en el tiempo, las fases: no manifestación-manifestación- no manifestación, que constituyen el ciclo de la vida¹.

Aquí, ahora, se aborda y se trataba entonces, cuando Paco Lara-Barranco (PL-B) toma plena conciencia como artista, de conquistar el tiempo de la así llamada modernidad, precisamente en el momento, o poco después, que las prácticas conceptuales y la entrada en escena de minorías de toda clase (raciales, sexuales, de género o marginados por cualquier causa), clausuraran definitivamente la visión utópica de la modernidad.

* Crítico de arte y comisario independiente.

¹ Cirlot, J-E. (1994). *Diccionario de símbolos*. Labor, 440.

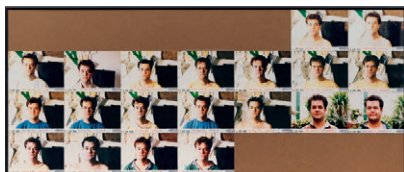


Figura 1. *A través del tiempo*, Junio, 1994

Aquí y ahora, en la obra de PL-B aquel anacronismo se percibe como valor. Anacrónica y ejemplar, también valiente en el contexto sevillano. Pocos como él pueden reivindicar con tanto derecho el uso tan temprano —mediados de los ochenta, en pleno éxtasis del entusiasmo general por la vuelta a la pintura— de las prácticas específicamente conceptuales en el ámbito sevillano.

Aquí se habla del tiempo como factor protagonista en la búsqueda de aportar novedades personales a las artes plásticas en general, y su incidencia en el panorama sevillano en particular.

El anacronismo de la obra de PL-B puede parecer lejos del frente de la historia pero nunca fuera del tiempo; su conceptualismo es sobre todo procesual: el tiempo en el que la obra se hace es la obra, y lo que vemos es lo que puede verse de lo que queda de ese proceso, la huella en el tiempo. Anacronismo que revela parte de su valor por incidir además en la contradicción que supone otorgar cualidades objetuales, muy marcadas, a las obras, lejos de lo que sería la desmaterialización de la obra de arte propugnada por el conceptualismo más ortodoxo.

Obra como objeto material quizás como consecuencia de asomarse a la vía Duchamp y sus *ready-made*. Anacronismo y contradicción conceptual que se refuerzan aun más si a esa obra, su autor se remitía, como alguna vez ha declarado, a la búsqueda y producción de belleza, sea eso lo que fuera o sea.

Tiempo y Belleza unidos en la definición de Arte que hiciera Nabokov casi de forma matemática: Arte = Belleza + Compasión. La fórmula de Nabokov para definir el arte utiliza la belleza, algo que a muy pocos puede extrañar, pero lo hace sumándole, o más bien restándole, el tiempo en forma de compasión, porque precisamente en la misma belleza está implícita su pérdida, su deterioro y desaparición.

La intención de una de las series más tempranas y significativas de su toma de postura como artista, iniciada el 11 de junio de 1994, titulada *A través del tiempo* (Figura 1), no es reflejar la belleza del tema —su propia cara— ni el tratamiento especialmente “estético”

del mismo mediante la toma de una fotografía diaria de sí mismo. El autorretrato fotográfico diario no pretende la manifestación de la belleza física, aunque en una reciente visita a su estudio, mi acompañante en esa ocasión manifestó lo bien parecido que era entonces, en aquellos primeros meses iniciales del proyecto, que son los que ahora se exponen en la Casa de la Provincia de Sevilla.

La belleza tendría que encontrarse mejor no en esa del rostro más o menos adecuado a los cánones de perfección imperantes en el momento, sino en la idea de belleza de un rostro cualquiera que, siendo el mismo, cambia cada día, alejándose y acercándose y alejándose de nuevo a la belleza ideal, sea eso lo que sea. Belleza en la idea de ese combate ininterrumpido con y contra el tiempo, desafío que se parece mucho a la vida.

El tiempo como ocupación diaria es un instrumento al servicio del retrato del tiempo en la cara de la persona así llamada Paco Lara-Barranco, artista nacido en Torredonjimeno, Jaén, en 1964, residente en Espartinas, con estudio actual en el Polígono Industrial Servialsa de Gines, y profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

A través del tiempo se carga de sentido en su contemplación, aunque sea parcial: el autorretrato imposible —el retrato es instante detenido— acontece en el curso del tiempo y expuesto el proyecto en la sala de exposición o el museo, el tiempo como sucesión se hace presente continuo obligado a permanecer detenido para su contemplación por el espectador.

En qué pocos lugares es observable el tiempo como acontecimiento sin que nos suceda. PL-B usa aquí el tiempo como instrumento para retar y retratar el tiempo que nos hemos dado como medida de la vida, una obra que se hace casi sin intervención del autor, una vez que ha definido el proyecto y determinado, por el contrato y compromiso personal, no dejarlo interrumpido.

A través del tiempo es el retrato del tiempo atravesando el rostro de PL-B, conformando su identidad —la cara es el espejo del alma—.



Figura 2. *Carpe Diem*, dibujo n. 397

La cara de PL-B se hace, día a día, más cara. La cara/máscara no es tanto el motivo cotidiano de éstas como la trasmutación de la huella, la conversión del signo en símbolo, del instante en Tiempo.

Otro proyecto de largo recorrido, iniciado casi un año antes, el 13 de septiembre de 1993, tiene casi el mismo sentido. Acaso en *Carpe Diem* (Figura 2), la realización de un dibujo diario, desde esa fecha en adelante, el tiempo como instrumento se convierte en el tiempo del oficio, al arrastrar el dibujo —aunque sea un dibujo realizado en poco tiempo y, con el correr de los días, casi de forma automática— una carga significativa de oficio manual.

Ambos proyectos son de alto riesgo, por un lado está el riesgo de la banalidad de la repetición de un acto cada día, todos los días y, por otro lado, o en el mismo, pero en otro sentido, el resultado de esa acción, la fotografía y el dibujo, recelan contra la posibilidad de repetirse y le resta realidad. PL-B elude la controversia sentimental cargando el interés, no en la acción ni en su resultado, sino en el proceso de la realización, en el intersticio entre el verbo y el sujeto.

2. Scherzo – allegro giusto

*Ven, llena la copa, y en el fuego de la primavera,
arroja tu hábito de invernial arrepentimiento;
El pájaro del tiempo apenas tiene camino
para revolotear... y alza el vuelo.*

Omar Jayyam (1048-1131), *Rubaiyat**.

Asimismo, aquí se trata de la idea primera de la obra y de las obras, de sus progresos, del proceso, de la ocupada crianza. Del trauma del origen y la huella de final abierto. Huella que se borra y sucede cada día en el tiempo, siempre distinta, siempre igual, su registro no deja de ser impreciso para señalar el tiempo de la verdad. Mientras escribía su novela, “Marcel Proust estaba convencido, como Parménides, de que

* La traducción de *rubaiyat* es “cuartetos”.



Figura 3. *Doble tiempo*, detalle

nada fue ni será, sino que simplemente es y existe en inmortalidad de la obra de arte”².

Aquí se trata tanto del tiempo como del detenimiento, del registro del tiempo. *Doble tiempo* (10/06/1964 — obra en proceso) (Figura 3) y el *Proyecto Georges Pompidou* (05/11/1990 — obra en proceso) tratan ese aspecto. Contar la vida del artista y del tiempo del artista en su obra. *Doble tiempo*: registro con tiza de herrero sobre papel de lija desde que nace hasta el presente; de hecho, la obra se continuará diariamente en la sala de exposición.

Como en la foto y el dibujo, un gesto diario: ahora un trazo por cada día vivido desde su nacimiento. Cada gesto, cada trazo de la tiza sobre la lija, cada detención es desgaste; cada marca registro de un calendario como el que el preso dibuja en la pared de su celda para llevar la cuenta de los días que le quedan de reclusión. “Al decir de Aristóteles, el tiempo, *medida de corrupción (fthora)* y no de generación (*génesis*) sólo a sí mismo recrea”³.

No puedo dejar de interpretar esta obra como la visión que tiene PL-B de su vida como algo muy emparentado con las vanitas barrocas y con la angustia del Segismundo de *La vida es Sueño* de Calderón de la Barca, aquel que encerrado desde niño clamaba:

*Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así, / qué delito cometí / contra vosotros, naciendo. / Aunque si nací, ya entiendo / qué delito he cometido: / bastante causa ha tenido / vuestra justicia y rigor, / pues el delito mayor / del hombre es haber nacido*⁴.

El *Proyecto Georges Pompidou* es también una obra de registro del tiempo personal, aquí más íntimo y sentimental, también más azaroso, aunque igual de aséptico y de mínima intención del artista: conteo de segundos desde el momento que se inicia la obra con la llamada telefónica de un ser querido (su madre o su pareja) hasta el fin del siglo XX. Cada nuevo registro depende de esa circunstancia apenas prevista en el tiempo pero, sin duda, muy esperada. Un programa informático se ocupa de señalar el dato (hora, minuto, segundo, día, mes, año), que

² Amarís Duarte, O. (21 de noviembre de 2022). *Marcel Proust: el tiempo en su tiempo*. Inmediaciones.org. <https://inmediaciones.org/marcel-proust-el-tiempo-en-su-tiempo/>

³ Gómez Pin, V. (16 de septiembre de 2008). *Efectos de mutación*. El Boomeran(g). <https://www.elboomeran.com/victor-gomez-pin/efectos-de-mutacion/>

⁴ Calderón de la Barca, P. (2011). *La vida es sueño*. Cátedra, 86.



Figura 4. Proyecto Georges Pompidou, detalle

después se lleva al trozo de tela de algodón con aceite quemado de motor y la tipografía propia de los primeros contadores digitales (Figura 4).

La angustia de la separación se mitiga con el consuelo de poder compartir algunos de esos segundos que quedan para el fin del siglo.

El proyecto tiene una cara B no realizado, los segundos vividos desde el inicio del siglo XXI. Ninguno de esos instantes de las llamadas telefónicas se ha materializado en la tela, pero como obra procesual en potencia tiene el mismo interés, incluso si se deja inconclusa. En cualquier caso, el tiempo aparece como mediador en la separación, como lugar de la espera entre llamada y llamada, cuando la conversación se convierte en entretenimiento, entendido como lugar, en el que dos personas que se profesan mutuos afectos se tienen el uno al otro. Entonces, el registro pierde esa condición aséptica y se convierte en indicio biográfico; cada señal un parpadeo del ojo de la historia personal. Si hay delito en esta historia es el de creer que se existe. Según la doctrina de los filósofos eleatas, nada existe más allá de la inmovilidad del ser, a la que Diógenes, el cínico, refutó levantándose y, sin decir palabra alguna, salir andando.

3. Andante, ma non tanto

La diferencia sustantiva entre la vida vegetal y la vida animal reside en una noción. La noción de espacio. Mientras las plantas la ignoran, los animales la poseen. Las unas, afirma Korzybski, viven acopiando energía, y los otros, amontonando espacio. Sobre ambas existencias, estática y errática, la existencia humana divulga su originalidad superior. ¿En qué consiste esta suprema originalidad del hombre? En que, vecino al vegetal que acopia energía y al animal que amontona espacio, el hombre acapara tiempo.

Jorge Luis Borges (1932). *Discusión. La Penúltima versión de la realidad.*



Figura 5. *Tiempos de cambio*. En: *Encrucijadas*. Alcázar de los Reyes Cristianos. Patio Mudéjar (Córdoba), 23 abril–14 mayo, 1995

El artista deja huella como inventor de lugares. Las piezas de suelo de Carl André en piezas de suela de zapatos, los materiales del reciclaje en supervivencia. Rescate de la energía de los materiales en la que los humanos hemos dejado huella día a día en nuestro paso por la vida.

Pieza en apariencia sencilla es la titulada *Tiempos de cambio* (noviembre 1993 — octubre 1994) (Figura 5), en la que se ven huellas de las quemaduras de cigarrillos sobre un suelo de planchas de vinilo. Tiempo de cambio y tiempo del cumplimiento de la angustia de lo que se acaba. Interesa en esta pieza sobre todo la huella en el tiempo, que en otras obras emparejadas con el suelo cobra dimensiones más significativas.

En la escultura de suelo titulada *Monumento humano*, iniciada el 4 de julio de 1998 (Figura 6), una montaña se levanta hasta la proyectada altura de 180 cm con la acumulación de tapas gastadas de zapatos tanto de mujeres como de hombres. Es obra en construcción que va creciendo de exposición en exposición. A diferencia de las montañas de caramelos de Félix González-Torres, que van desapareciendo por el gesto de los espectadores al ir retirando los caramelos como metáfora de la desaparición y muerte causada por el SIDA, la montaña de PL-B va creciendo con el desgaste que los pasos humanos en el tiempo de la vida producen.

Su montaña quiere ser un homenaje al género humano, pero también una crítica al desgaste de recursos naturales que produce: monumento con dos caras, una soleada como algo digno de recordar y la otra umbría como algo que no debemos olvidar.



Figura 6. *Monumento humano* en octubre de 1998

De huellas y lugares del tiempo de la memoria hablan otra serie de piezas encontradas en Torredonjimeno, Jaén, lugar de nacimiento y crianza de PL-B. Las grandes piezas de lona (300 x 242 cm) utilizadas para recoger la aceituna, llamadas en su localidad manteos, son las obras en las que su autor menos ha intervenido, limitándose a su reconocimiento y recogida. Objetos muy próximos a los *ready-made* pero con mucha más carga de memoria personal y sentimental que los de Marcel Duchamp.



Figura 7. Fragmento del *Objeto encontrado a mediados de 1980*. *Manteo J x G. b.*, detalle

El carácter cíclico del tiempo de los pitagóricos se cita en los telones que se usaban cada campaña en la comarca de Torredonjimeno para la recogida de la aceituna y del que participa PL-B en el recuerdo que trata de preservar. La huella de la actividad recolectora —tan dura de ordinario antes de la última mecanización del campo— en las grandes lonas es muy leve porque los jornaleros apenas si debían moverse sobre los manteos para evitar pisar la aceituna y evitar las hirientes burlas del tipo “la aceituna se muele en el molino, no aquí” o “ruedas de molino son tus pies”.

Las manchas de los *Manteos* (Figura 7) son accidentes cargados de energía. Si Beuys encontraba la energía en materias como el fieltro y la grasa, PL-B la encuentra y conserva en las lonas con las huellas de las aceitunas y el rastro del trabajo de los jornaleros de su tierra. No necesita nada más para recoger el objeto y convertirlo en obra de arte; un objeto que expuesto con las marcas de los dobleces cuando está guardado reproducen aumentada la trama reticular propia de la pintura. En algunas pinturas posteriores de PL-B esa retícula sobre tejido entrelazado de la tela reaparecerá como celosía.

Los “Manteos” provocaron de alguna manera la serie de las actuaciones, utilizando un tipo de tela muy parecido. La *Actuación n. 1* (1 — 31 marzo, 1990) (Figura 8) consistió en extender una tela en el suelo de su estudio de entonces (su habitación) durante el mes de marzo de 1990, años después de encontrar los “Manteos”. Los restos dejados en la tela por la actividad de PL-B y por las personas que lo visitaron ese tiempo son de otra naturaleza que las marcas dejadas por las aceitunas, pero igual de azarosos y accidentales, frutos también del trabajo y sin incidencia directa del artista, aunque al ser un proyecto preparado sólo puede considerarse con un *ready-made* programado en el tiempo. *Actuación n. 1* es la primera obra estrictamente procesual de PL-B.



Figura 8. *Actuación n. 1*

4. Finale – allegro con moto

*Tu belleza ha sobrevivido al mundo antiguo,
reclamada por el mundo futuro,*



Figura 9. *Re-corrido III*

*poseída por el mundo presente,
se convierte en un mal mortal.*

Pier Paolo Pasolini (1963), a Marilyn en *La Rabbia*

El camino que sube y baja es siempre el mismo aunque no a la misma vez. En *Re-corrido III* (15 agosto 1991, 11:45:34 — 13:04:10) y la obra *Actuación n. 6* (1 junio — 17 julio 1993) el tiempo es instrumento del desplazamiento. Bruce Nauman en sus *Wall-Floor Positions* de 1968 graba sus movimientos en el estudio redefiniendo el concepto de escultura en el espacio; Valie Export hace algo parecido en sus *Body configurations* de 1972, acciones en las que adapta su cuerpo a diversos elementos arquitectónicos urbanos.

En *Re-corrido III* (Figura 9) PL-B utiliza el cuerpo pero, en esta ocasión, el de otra persona a la que da instrucciones para que, mojando sus pies en aceite quemado de motor, camine describiendo un recorrido en forma de ocho el tiempo que quiera sobre una lona extendida en el suelo. El movimiento en el suelo del agente invitado (Eduardo Baquerizo) se encamina al infinito, colgada la tela en la vertical de la pared congela, en un número indeterminado de pasos —de nuevo la huella—, el tiempo de la acción.

En *Actuación n. 6* afina aún más el procedimiento al realizarlo en la escalera que conduce al piso alto de la galería de arte Rafael Ortiz de Sevilla y confiar en las personas que pudieran subir y bajar para señalar con el polvo de las suelas de sus zapatos las tiras de telas que cubrían los escalones (Figura 10). A diferencia del muy conocido relato “Instrucciones para subir una escalera” de Julio Cortázar, en la actuación de PL-B no hay indicaciones más que las que el azar produce y la práctica colaborativa de los anónimos visitantes de la galería procura. La sola presencia del espacio de la escalera en la galería de arte es catalizador suficiente para que la acción se produzca.

Quizás esta *Actuación n. 6* (Figura 11) sea la obra que más y mejor habla de lugar, espacio y tiempo; del lugar del tiempo y del tiempo mismo. Otra vez nos dice Marcel Proust: “el tiempo que de ordinario



Figura 10. Escalera en la galería
Rafael Ortiz

no es visible, más que para llegar a serlo busca cuerpos, cuerpos que cuando encuentra acapara y sobre los cuales proyecta su linterna”⁵.

Coda: Geistervariationen

En *Re-corrido III* y *Actuación n. 6*, las pisadas, la pisada, es posible entenderlas como pinceladas sobre la tela. PL-B inició su trayectoria en la segunda mitad de los ochenta como pintor y a la pintura volvió en 2004 sin que eso supusiera un cambio estratégico en sus intereses artísticos. Su idea de la pintura que seguía los mismos parámetros de mínima intervención en la obra, que se obliga a dejar en mano del azar y el tiempo. Pintura reducida a lo esencial —pigmento sobre el plano—; abstracta, incluso sin forma ni figura, también sin imagen que no sea la de la misma superficie en la serie de pinturas monocromas iniciadas en 2019. Pinturas que no dejan de ser nuevas acciones en el tiempo pues se construyen con la aplicación diaria de una capa de esmalte hasta que se acaba el recipiente que lo contiene. En los datos técnicos de cada obra, tituladas con números correlativos, se consigna tanto el intervalo de tiempo transcurrido desde su inicio hasta su finalización, como el número de capas y días empleados en su realización. Pinturas algunas de hasta 23 manos, aplicadas en 23 días distintos, como cápsulas de tiempo sin otro contenido que no sea el propio color del tiempo.

El tiempo en las pinturas monocromas de PL-B no es aquel del que hablaba Goya cuando parece que dijo que *el tiempo también pinta*; el tiempo que modifica las condiciones materiales de la pintura. Tampoco el tiempo que altera la percepción del espectador, ni mucho menos la figura alegórica del viejo con alas que utilizó en algún cuadro como en *La Verdad, el Tiempo y la Historia*, de 1800, o en el posterior, pintado en 1812, *El Tiempo y las viejas* que se encuentra actualmente en el Palacio de Bellas Artes de Lille.

El tiempo en las pinturas monocromas de PL-B y en el resto de las suyas, es el tiempo de la realización de las obras, del proceso en el que la obra llega a ser y ocupa un lugar híbrido entre la idea y el objeto material resultante de la misma.

⁵ Gómez Pin, Op. cit.



Figura 11. Actuación n. 6

Las otras pinturas de PL-B escapan del aspecto ascético de las monocromas, pero, sin dejar de ser pinturas que se construyen en intervalos largos de tiempo —en cada cuadro está consignada la duración de su realización, a veces de varios años—, aceptando los azares del comportamiento de los materiales y soportes utilizados, pero también el uso de formas y espacios abstractos, de recursos pictóricos, como chorreados, vertidos, barridos o raspados además del brochazo o la pincelada, resultando obras que funcionan casi como registro de sus trabajos y de sus días; pinturas tan autobiográficas como las fotografías de *A través del tiempo* o los dibujos diarios de *Carpe Diem*. En el final está el principio.



Tres meditaciones en torno a la obra de Paco Lara-Barranco

Francisco L. González-Camaño*

El ejercicio de biografiarse a través de procedimientos artísticos no supone necesariamente la búsqueda concienzuda de lo que podríamos llamar rasgos idiosincráticos sino también la voluntad de practicar una representación o autorrepresentación subjetiva, condicionada y, hasta cierto punto, azarosa. El artista sabe mejor que nadie de la eficacia de la *extimidad*¹ como oportuno conector con lo íntimo de cada uno debido a su natural tendencia a producir subjetividad. Una subjetividad que no solo la construye nuestro yo sino que se reconoce asimismo en la forma en que nos relacionamos con los demás. Lo íntimo resulta entonces paradójicamente significativo por la necesidad de revelarlo al otro. A fin de cuentas, la *extimidad* se regula en un constante juego de equilibrios entre las cosas que queremos expresar —y no sabemos muy bien cómo— y aquellas que deseáramos, en cambio, silenciar, pero terminamos por exhibir sin remedio.

Hacer sentir a los otros lo que uno siente no es tarea fácil, quizá porque ni siquiera uno sabe nunca a ciencia cierta lo que, en el fondo, desea expresar y cuánto menos lo que los otros inferirán de lo expresado. Todo lo que el artista puede esperar es acaso compartir una cierta resonancia de sus genuinas emociones en el ánimo del que contempla su obra. En proyectos como *Georges Pompidou*, *Carpe Diem* o *A través del tiempo* (todas aproximaciones al “binomio arte = vida” como bien los llama el propio artista) Paco Lara-Barranco desarrolla una particular poética de la existencia, en línea con lo que artistas como On Kawara o Roman Opalka comenzaron a hacer en los años sesenta del pasado siglo, cuya evidente carga conceptual queda oportunamente aliviada por el despliegue de posibilidades imaginativas que terminan por hacer de la experiencia vivida del tiempo algo cuya propia secuencialidad convierte en enigmático.

Si nos detenemos por un instante en su serie de autorretratos (proyecto *A través del tiempo*, comenzado el 11 de junio de 1994 y en curso hasta su muerte) nos daremos cuenta de que esa larga serie de fotografías se concibe no tanto como una forma seriada de reproducir la apariencia física de cada día cuanto como una sucesión de espejos donde el yo puede proyectarse en evolución. Se trataría así de intentar capturar el ser llamado Paco Lara-Barranco (un ser vitalmente

* Profesor y crítico de arte.

¹ Neologismo utilizado por primera vez en 1958 por J. Lacan en su seminario “La ética del psicoanálisis”. Contra lo que pudiera parecer, debido al mal uso que los medios de comunicación han hecho de él al convertirlo en antónimo de “intimidad” y prácticamente sinónimo de “exhibicionismo”, *extimidad* alude al aspecto más íntimo de la personalidad, a aquello que siendo íntimo y familiar se convierte a la vez en algo radicalmente extraño y, por tanto, irreconocible para el propio sujeto.



Figura 1. A través del tiempo, Agosto, 1994

problemático) y no la máscara bajo la que se esconde dicho ser. Es algo inevitable: en el autorretrato —y más cuando se trata de un archivo— ocurre que al observarte como sujeto terminas por convertirte en objeto de tu propia observación (Figura 1). Y de la observación surge el análisis y la reflexión.

Al ver en perspectiva la obra de PL-B nos salen al encuentro cuestiones tales como ¿qué significa que una persona se convierta en artista de su propia vida?, ¿de qué y cómo sirve el arte a la vida? o ¿en qué circunstancias podemos considerar la posibilidad de tomar la vida como génesis de una producción artística? En este sentido, me gustaría rescatar aquí unas palabras que Michel Foucault pronunció en una conversación que mantuvo en la Universidad de Berkeley con dos colegas suyos:

Vale la pena recordar en nuestra sociedad la idea de que la principal obra de arte que hace falta cuidar, la zona a la que con mayor esmero se deben aplicar valores estéticos es a uno mismo, a la propia existencia (...) La existencia es la manera primera más frágil del arte humano, pero es también su dato más inmediato².

Creo que el cometido al que se refería Foucault no es otro que el intentar escribir la historia de la existencia como arte y como estilo. En otras palabras, considerar la vida como una suerte de síntesis ético-estética de la creación de uno mismo, una actitud vital consistente en vivir la vida con una poderosa conciencia de cuanto sea posible elaborar con ella, a partir de lo inmediato, de lo recibido e incluso de los imprevistos y azares que en ella acontecen.

Para un artista de voluntad *autopoiética* —y PL-B lo es—, el deseo tanto de experimentar procedimientos y materiales como de desarrollar ideas hace que se conviertan en poco eficaces las convenciones, las rutinas y las reglas del arte, pues tanta o más importancia adquiere todo aquello que sucedió en el proceso vital y artístico de la elaboración de la obra como la obra concluida y lista para su exhibición. Hay, por lo demás, una curiosa y significativa aspiración en gran parte de la producción artística de PL-B —me refiero específicamente a

² Foucault, M. (2001). *Más allá del Estructuralismo y la Hermenéutica*. Dreyfus H. L. y Rabinow P. Ediciones Nueva Visión.

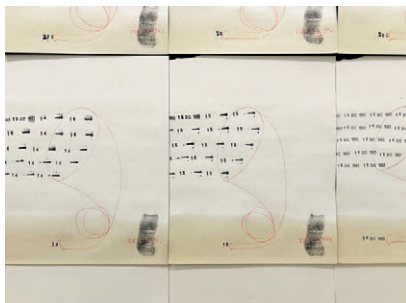


Figura 2. Proyecto *Carpe Diem*, detalle

sus proyectos— derivada del intento de hallar lo permanente en lo efímero y pasajero, una aporía a la que solo el arte puede enfrentarse con ciertos visos de acuerdo puesto que solo en su territorio el trivial discurrir de las horas y los días cobra algún sentido metafísico susceptible de poder ser compartido, pues no de otra manera soportaríamos el irreparable paso del tiempo que todo lo cancela.

Aun siendo cierto que la obra de arte es el resultado de la ejecución de una idea o proyecto, una de las características principales de la modernidad es subrayar el factor procesual, la capacidad para integrar en él lo azaroso y lo imprevisto. Así, entre proyecto (más o menos pre-visto) y proceso (más o menos im-previsible) la obra artística se debate en un escenario que hace de ella un producto ni del todo teleológico ni del todo perfecto. En esto, por cierto, tampoco el trabajo artístico se diferencia mucho del resto de las cosas que dependen del hombre.

Por otra parte, desde la modernidad más temprana las estrategias artísticas más aplaudidas se han opuesto de forma sistemática a los presupuestos establecidos del virtuosismo técnico, las habilidades manuales y a cualquier norma aceptada de los modelos históricos precedentes. En definitiva, niegan a lo estético su supuesta posición dominante y, por consiguiente, intentan rebajarlo por distintas vías: a través del sabotaje de toda destreza³, del recurso a la iconografía suburbial o infantil o a través de la utilización de procedimientos y materiales explícitamente no artísticos.

Bajo estos presupuestos habría que acercarnos a los dibujos diarios que componen, por ejemplo, el proyecto *Carpe Diem* (Figura 2), unos dibujos de modesta aspiración y de factura casi automática donde los elementos iconográficos se repiten: formas espirales, una trompa, la huella dactilar o el número secuencial del propio dibujo. Y es que lo definitorio del artista no es tanto la pericia en el saber hacer, para lo cual bastaría con ser un buen técnico o artesano, sino saber hacer a la manera propia. Y no necesariamente aportando un plus de originalidad —que también— sino abundando en aquello que lo hace singular y auténtico. Imbricar vida y obra en un mismo destino implica

³ En este sentido, es de justicia traer aquí el término *deskilling* que utiliza por vez primera el artista conceptual Ian Burn en su ensayo de 1981 “The Sixties: Crisis and Aftermath. Or the memoirs of an Ex-Conceptual Artist”, con el significado de “pérdida de habilidades manuales”.

contraer una responsabilidad con lo vivido, es decir, dar la cara por lo que se hace y por lo que se es con lo que se hace. Una actitud vital y artística que parece sostener lo más significativo de la producción artística de PL-B.

Como “autobiografía visual seriada” el corpus artístico de PL-B está atravesado por un irrefutable carácter meditativo. Un carácter que invita, por tanto, a una narrativa lenta y al que el formato secuencial le viene como anillo al dedo. Ya sean fotografías, dibujos o numerales pintados su disposición seriada invita a la contemplación pausada, a un recorrido visual moroso en el que a fuerza de repetir formatos y motivos el ánimo del espectador queda como en suspenso, en una suerte de embeleso, como en una letanía.

Es evidente que para aquellos artistas que operan con el tiempo y la memoria el archivo resulta un recurso no solo atractivo sino también muy provechoso. En el mundo del arte el interés por el archivo cobra una enorme importancia a partir de mediados del pasado siglo. Artistas ya mencionados como On Kawara o Roman Opalka y otros como Andy Warhol, Ed Ruscha, Sol Lewitt o el mismo Gerard Richter han hecho de la idea de archivo un *modus operandi* con el que poder expresar asuntos de distinta índole pero siempre como si de una memoria externa se tratara. Una memoria que permite, en ciertos casos, recuperar y reinterpretar el pasado y, en otros, registrar el presente de una manera más o menos notarial. En concreto, en el arte conceptual la apelación a la biografía ha supuesto, en numerosas ocasiones, un auxilio para el artista atrapado en el círculo vicioso de los juegos conceptuales. Así, no resulta extraño que muchos artistas hayan intuido en el factor autobiográfico una alternativa válida para su necesidad de inventariar no solo su propia vida sino también los distintos modos de vivirla. El trabajo con la memoria, actividad ligada sin remedio al tiempo, lleva aparejado, de alguna manera, el concepto de archivo, entendido este como una especie de aditamento mnemotécnico apropiado para preservar y ordenar los recuerdos.

Me gustaría señalar aquí, a modo de nota breve, la importancia, en este sentido, de un precedente tan emblemático como el *Atlas*

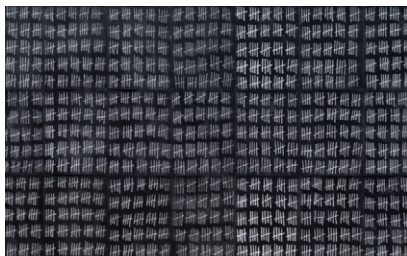


Figura 3. *Doble tiempo*, detalle

*Mnemosyne*⁴ de Aby Warburg. Planteado como archivo visual y temático el *Atlas* de Warburg invoca por medio de cientos de imágenes aleatorias la idea de la historia como recuerdo. *Mnemosyne*, la titánide que personifica la memoria, delega en el montaje del propio Warburg la capacidad de descubrir un nuevo enfoque de la cultura occidental a través de una sucesión de imágenes sugestivamente interconectadas.

De una manera similar, PL-B desde muy temprano, parece haber decidido erigirse en archivero de su propia vida y, por consiguiente, del tiempo que la va conformando. Y así como en el *Atlas* de Warburg lo más significativo no era la historia del arte sino la manera en que ésta se leía, en la obra de PL-B, aun siendo de naturaleza manifiestamente autobiográfica, lo importante no es el contenido de la vida (de la que poco se trasluce) sino la manera de escenificarla, de organizarla en proyectos seriados, de archivarla, en definitiva.

Fijémonos, en este sentido, en uno de sus proyectos en curso, *Doble tiempo* (Figura 3), donde conjuntos de cuatro líneas verticales y una diagonal que las cruza, hechas de tiza blanca sobre papel de lija, aluden metafóricamente al tiempo vivido y contado a la manera en que el preso lo vive y lo cuenta en su prisión.

Esas líneas existenciales, días sin fecha pintados, nos recuerdan que, al final, solo somos el tiempo que hemos vivido por mucho que el tiempo —esa entealequia humana— permanezca imperturbable a nuestras maneras de contarle.

⁴ Obra de obligada referencia del erudito del arte, historia y filosofía Aby Warburg, alemán de nacimiento. En un conjunto de grandes paneles Warburg colocó un sinnúmero de imágenes a través de las cuales se creaba todo un circuito de conexiones y diálogos rara vez vistos por estudiosos anteriores. Con ello intentó contar de una manera asociativa la historia de la memoria de la civilización europea.



La pintura como valor métrico y temporal

María Arregui Montero*

Todo lo medimos en tiempo y números: nuestra existencia, nuestras relaciones e incluso las distancias. Los números parecen dominar todos los aspectos de la vida, pero para algunas personas los números pueden ser algo mucho más abstracto que el pensamiento o la imaginación. Abordar la vida desde la dominancia del lado derecho del cerebro no es asunto sencillo, así que, ¿cómo se mueve una mente creativa en un mundo físico y matemático? También es cierto que partimos de la idea de que el tiempo es relativo; tampoco es, en sí mismo, una realidad absoluta. Cada ser lo percibe de un modo diferente: los días se pueden hacer largos, los años eternos, incluso las personas mayores es común oírles hablar de que la vida pasa rápido, como un sueño. Puede que entonces no haya mejor modo de representar *lo relativo* de la percepción temporal que a través de la pintura.

Las obras de Paco Lara-Barranco en su proyecto *Tiempo* narran la vida de un artista que despliega sus inquietudes en diversos formatos, pero con una motivación común: la de plasmar su huella temporal a través del objeto artístico. Cada formato tiene su propio lenguaje e idiosincrasia, como pueda ser la fotografía, medio que el autor emplea para su obra *A través del tiempo*, compuesta a base de autorretratos diarios que comenzó a realizarse en 1994. El acto de congelar su imagen recuerda aquello que fue en un momento y que nunca más se repetirá —Walter Benjamin avisó ya en el París de Baudelaire sobre el carácter apocalíptico de la imagen—: “aquello que se sabe que irá a desaparecer en breve, se torna imagen”¹. Y aunque la fotografía sea uno de los formatos más idóneos para reflexionar sobre la fugacidad del ser, lo que nos detiene en estas líneas es el tiempo medido en otro formato: la pintura. Ésta no se halla carente de aura, siendo entendida como “una particular trama de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar”². Un aura que no nos llega a través de la imagen, sino a través del conocimiento de cómo se han llevado a cabo estas obras pictóricas, desde la despedida constante de aquello que sucede y no vuelve, pero es susceptible de recordarse.

* Comisaria independiente, crítica de arte y docente en la Escuela Superior de Enseñanzas Artísticas (ESEA).

¹ Ruiz de Samaniego, A. (2013). *Ser y no ser: figuras en el dominio de lo espectral*. Micromegas, 51.

² Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro, 31.

El propio artista expone que la pintura es algo entendido “como un objeto, como una cápsula del tiempo; la pintura requiere de un largo periodo temporal para ser desarrollada”. Para él, el tiempo se convierte



Figura 1. *Pintura 138*

en un elemento fundamental por muchos motivos. Uno de ellos es la reflexión y el pensamiento, que traslada al soporte y que proyecta en él antes de verter la pintura. El tiempo también es necesario en el planteamiento de la composición —en caso de que la hubiera—. El artista necesita pensar los colores, cómo combinarlos, cómo componer y plasmar un buen impacto visual para transmitir una idea. La pintura no es un ejercicio físico, ni siquiera un proceso técnico; la pintura es, sobre todo, un proceso mental.

La pintura de Paco Lara-Barranco habla del tiempo, de la vida, del color. En su pieza *Pintura 138* (Figura 1), realizada entre noviembre del año 2014 hasta febrero de 2018, nadie podría atisbar esta horquilla temporal que sólo podría ser descifrada por quien la ha ejecutado. No obstante, la diversidad de elementos y formas de proceder en su ejecución es algo muy visible: percibimos el rastro de una especie de retícula o malla que podría sugerirnos una separación, una división entre quien observa y lo que se encuentra tras la pintura. Pero, ¿acaso es posible que tras la pintura se encuentre algo más allá del propio soporte? La realidad es que sí, porque detrás se encuentra el pensamiento, la estrategia de la composición, la obtención de los pigmentos y su aplicación, así como las posibles rectificaciones. Los colores no pasan desapercibidos, del mismo modo que tampoco lo hacen las texturas. En la mitad superior de la obra, nos llama la atención cómo se concentran varios elementos que visualmente albergan mucho mayor peso que las que se encuentran en la mitad inferior. Por otro lado, en el centro de esta mitad superior hallamos una texturización, resultado de la solidificación y posterior deshidratación de la pintura. Una rugosidad que nos remite a la idea de lo orgánico: la pintura está viva y se transforma por ese mismo transcurso temporal. A la derecha, una serie de formas geométricas de color azul y blanco, casi a modo de teselas, aluden a aspectos geométricos de la abstracción. Si atendemos a la información técnica de esta obra, nos daremos cuenta que hay una mezcla de diferentes tipos de pintura entre las que se encuentran el óleo, el esmalte, el lápiz de color e incluso el spray: esto nos habla, sin ninguna duda, de la intención del autor de experimentar y de no conformarse simplemente con el aspecto de color, ni siquiera de la composición, sino que va más allá, haciendo que convivan diferentes

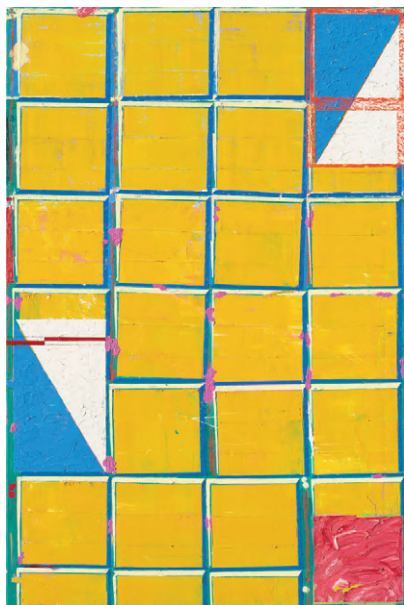


Figura 2. Pintura 139

pinturas con cualidades, comportamientos y fines totalmente diferentes. Conseguir una unidad entre tanta diversidad no es una tarea fácil, lo que supone una clara demostración de la intencionalidad investigativa y poco conformista de Paco Lara-Barranco.

Hay un elemento en las pinturas del autor que se repite y merece especial atención en las realizadas en torno a 2014 y 2018, y es que predominan colores como el amarillo, el rojo o el azul, como vemos en *Pintura 139* (Figura 2). En esta pieza, además, aparece un sentido que confunde al espectador, ya que, por un lado, la disposición de los elementos geométricos debería transmitirnos la idea de orden y, sin embargo, el leve desplazamiento de las formas parece desequilibrar nuestra propia mirada. Por otro lado, en algunas de sus pinturas más minimalistas vemos que están perfiladas por un color que cierra toda la composición. En el caso de la obra *Pintura 148* (Figura 3), realizada en óleo y lápiz de grafito sobre tela, encontramos que, bajo una superficie blanca, los colores aparecen tímidamente, como queriendo salir para ver la luz. Esto supone también un reto para el espectador, ya que no solo es cuestión del pintor, y como bien decía Marcel Duchamp, “el público es la mitad de la cuestión”³. ¿Acaso vemos un lienzo blanco, vemos colores sobre un lienzo blanco, o vemos un verde compuesto perfilando un lienzo blanco? Estas obras de Lara-Barranco ayudan a fragmentar la mirada y a poner atención en cada centímetro del soporte, no solamente atendiendo a los colores, sino también a su textura y al modo de aplicar el pigmento.

La relevancia de *Pintura 144* (pp. 120-121 de esta publicación) es que se trata de un tríptico donde atenderemos a tres aspectos interesantes: al análisis del pigmento predominante en cada uno de los objetos pictóricos, así como a la texturización de su superficie y a los juegos de contrastes que establece el autor. De nuevo, los perfiles del soporte se remarcan otorgándole un protagonismo nada usual. Vasili Kandinsky escribía que “los límites, si son necesarios hay que imaginarlos casi a la fuerza”⁴. Igualmente podríamos remitirnos incluso a pensamientos planteados por esa magna figura que fue Clement Greenberg y al concepto *all over*, donde esos límites o zonas, a priori, menos relevantes para una composición pictórica, desaparecerían: toda zona visible del

³ Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 26.

⁴ Kandinsky, V. (2012). *De lo espiritual en el arte*. Paidós, 56-57.

Figura 3. *Pintura 148*

soporte adquiere la misma importancia. En la pintura, como en el arte, como en la vida, no existen las realidades absolutas, y quizá eso forme parte de su interés: ni el rojo lo es del todo, ni el verde ni el azul, pero la apariencia puede llevarnos al equívoco. Estas obras nos dan una lección, y es que no podemos quedarnos en la superficie si queremos adentrarnos en los entresijos de la pintura, algo que es aplicable a cualquier aspecto de la vida: hacer uso consciente de la mirada es sinónimo de reflexión, y eso nos conduce siempre a un nivel más elevado del ser. Greenberg también afirmó que los artistas de la vanguardia no tenían como fuente de inspiración principal la realidad, sino el medio con el que trabajan⁵. Picasso, Mondrian, Braque, Miró, Kandinsky, Klee o Cézanne extraían buena parte de su inspiración en el propio medio según él, y el estímulo de su arte se relacionaba sobre todo con su interés por la creación y ordenamiento de espacios, superficies, formas y colores⁶, entre otras cosas. El propio Paco Lara-Barranco afirma igualmente que “la pintura es presencia en sí, constituida sólo de color, formas, materia, gesto, composición y estructura”. Ciertamente es que no se puede realizar una ordenación del tiempo a través de la pintura, pero sí se puede hacer una ordenación cronológica de las mismas.

Pero en la pintura de Lara-Barranco no podemos hablar de patrones ni de puntos en común más allá de lo que supone el uso del medio pictórico. A nivel compositivo, es impredecible —como el tiempo—. Y es que, si observamos *Pintura 149* (Figura 4), también realizada en el tramo temporal entre 2014 y 2018, veremos que tiene mucho y poco que ver con las realizadas y presentadas en ese mismo tiempo. La inquietud por analizar las opciones que le ofrece el medio es algo indiscutible. Es tremendamente interesante ver en esta pintura una idea que en el arte se ha repetido en numerosas ocasiones, lo que se denomina *cuadro dentro del cuadro* o metapintura. La historia del arte nos ofrece relevantes ejemplos de esto, siendo uno de los más claros la obra *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pintura de Bruselas* de David Teniers (1647–1651), donde, en una sola obra, podemos contemplar varias simultáneamente. Pero en *Pintura 149*, el cuadro se inserta de una manera diferente y no tan obvia. Aquí, el eco de la imagen se concentra en la mitad inferior derecha. Partiendo de una composición madre, donde las tonalidades cálidas son interrumpidas

⁵ Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela, 10.

⁶ Greenberg, Op. cit., 26.



Figura 4. *Pintura 149*

de manera muy prudente con el blanco y el azul, la obra se despliega bajo la ilusión de una profundidad que parece no tener fin. Como tal, no existe un punto de fuga, y de hecho no podemos hablar en un sentido estricto de perspectiva, pero la ilusión de la profundidad es innegable. Del mismo modo que la pintura es una ilusión, el tiempo también lo es.

Sus obras más recientes, como *Pintura 165* (tríptico) (Figura 5), tienen un gran interés en su análisis, ya que la acumulación de líneas, retículas y paralelas crean casi como un combate entre forma y color, que al mismo tiempo contrastan con sus pinturas de carácter monocromático. Cronológicamente están muy próximas, pero nos hablan de la capacidad del autor de elaborar maneras de hacer pintura casi totalmente opuestas en un mismo periodo de tiempo. Por otro lado, *Pintura 156* (díptico) (Figura 6) se compone de un díptico que presenta una serie de líneas que conforman una retícula. Ésta “retiene” la presión que parecen ejercer los colores que se encuentran bajo ella. Tras la falsa sensación de quietud y orden que transmiten las líneas rectas y paralelas, se halla un maremágnum de manchas de color que ejercen una fuerza centrífuga, ansiando salir del propio cuadro.

En *Pintura 150* (políptico) (p. 101 de esta publicación) las referencias al arte minimal y a la idea de “lo que ves es lo que ves” de Frank Stella son ineludibles. De hecho, el propio Lara-Barranco menciona que, en su obra, entiende la pintura “como objeto, como lo que es en su estado más puro, solo pintura sin recurrir a la representación de una escena ilusionista”. La estética no relacional es pilar fundamental dentro de este tipo de obras donde todo artificio y referencia ajenas a la propia pintura y su naturaleza son eludidas. En esta serie de obras que conforman un políptico, vemos que la predominancia del blanco es más que evidente. Las rugosidades de la superficie de las piezas nos hablan de procesos en su elaboración extrapictóricos, siendo esto entendidos como no propios de la pintura —al menos de caballete. Avanzando un poco en el tiempo realiza sus obras monocromas llamadas *Pintura 174*, *Pintura 175*, *Pintura 176*, *Pintura 177* y *Pintura 178* (pp. 122-129 de esta publicación). No pensemos que no atienden a la importancia de la pintura en los bordes, que sí vemos claramente en *Pintura 150*. En este caso, cuando las miramos de frente, las pinturas monocromas se



Figura 5. *Pintura 165* (tríptico)
marzo-octubre 2021
Óleo, espray, rotulador y lápiz de grafito
sobre sobre tela,
46 x 38 cm cada pieza, separación en
calles 4 cm
46 x 122 cm dimensión global

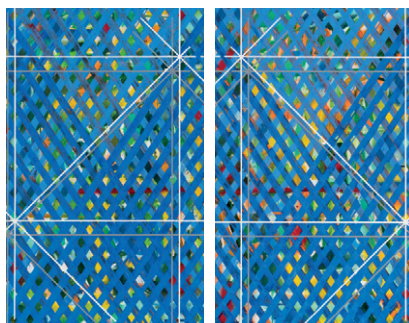


Figura 6. Pintura 156 (diptico)

hallan perfectamente acabadas sin necesidad de perfilar los extremos. Pero si las contemplamos de perfil, observamos cómo el artista ha dejado solidificar las gotas de esmalte cuya apariencia se asemeja a una serie de estalactitas (imagen en la página siguiente). La pintura se ha escapado de su propio soporte y adquiere una dimensión que se acerca un poco más al plano escultórico y, por qué no, instalativo. No obstante, se trata de cinco pinturas finalizadas en 2020 en las que la reflexión sobre la temporalidad se acentúa y sobre las que el propio autor menciona que “todas las pinturas de la serie se han construido con la aplicación sistemática de capas de pintura sobre el plano frontal del lienzo y en los bordes. El número de capas da cuenta del número de días de trabajo empleados para que la pintura llegue a su fin”.

Cuando miramos sus obras podríamos preguntarnos: ¿qué es la pintura si no una demostración de la existencia del artista? ¿Qué es la pintura sino un modo de desafiar la lógica? ¿Qué es la pintura sino una oportunidad de desplegar el tiempo? ¿Qué es la pintura sino un lugar común entre artistas y espectadores para permanecer en ese abismo de incertidumbres a lo que llamamos vida? La pintura es nuestro lugar seguro para seguir evadiendo la lógica y ofrecer a nuestras vidas la oportunidad de continuar imaginando. El profesor Alberto Ruiz de Samaniego, partiendo de una alusión a Kafka en *El cazador de Gracchus*, concluye que “el Ser, quizás, no tenga otro objetivo o sentido que su desplazamiento, su despliegue, la dispersión, su re-composición”⁷. Todo ello lo materializa Paco Lara-Barranco, con tiempo y pintura.

Porque quizás no hay nada más revolucionario que persistir, aunque sea a través del arte.

⁷ Ruiz de Samaniego, Op. cit., 25.





Pintar el tiempo

Aurelio Verde*

Pintar el tiempo es una osadía
como pintar la sed, la dicha, el miedo,
al Dios que no se nombra, inabarcable,
como pintar el germen de la vida
misma, indeterminada en su hermosura.
Pero la mano audaz asume el riesgo
y pisa un laberinto que no tiene
retorno. El color blanco aguarda intacto.
Campanadas de luz se depositan
como granos de arena sobre el lienzo,
estratos de color, trazos de ideas
atrapadas que son, cual mariposas
fugaces, patrimonios de un esbozo
sin límites que es tiempo, solo tiempo.
Tal vez una osadía que el artista
con alma en los pinceles se permite.

* Escritor y poeta.



La vida del tiempo

El tiempo tiene una vida secreta. Una vida ajena al tiempo de nuestra vida, al tiempo vivido. El tiempo se nos da como algo escondido, como un siempre que excede nuestro campo de visión, como un nunca que es el tiempo sin imagen y sin suceso. De alguna manera, los objetos son indicios de esa existencia latente del tiempo, aunque no lo pretendan. Sí parecen perseguirlo los objetos de arte, que quieren delatarlo a su paso y retenerlo en un gesto, en una huella, en una evidencia. Todas las obras de arte son relojes sin contador ni manecillas, y toda acción artística reta al eterno pasajero.

La Historia, la historia como relato y como texto, ha vulgarizado esa vida del tiempo, nos la ha devuelto como la novela rosa de lo temporal, como su prensa amarilla, porque, en la historia, el tiempo aparece solo como lo acaecido. La memoria es enemiga del tiempo, al que constantemente suplanta con sus representaciones y figuras. La historia de los objetos del arte, por su parte, privilegia a tales objetos como signos de ella misma, de una historia, más que como celdas del tiempo. La Historia ha asumido siempre la misión de impedirnos ver el tiempo, así como la memoria nos priva de vivir el pasado, y el relato de la identidad nos impide vivir una vida auténtica.

Desde principios de los noventa, la vida artística de Paco Lara-Barranco se ha entregado a una neutralización de ese control que la historia, la identidad y la elección ejercen sobre la vida misma del tiempo. El propio artista, antes que ofrecer elementos y episodios a un tiempo ya retratado en el relato, parece someterse, al menos en parte, a la acción que la propia obra ejerce sobre el tiempo haciendo que aquella forme parte de la vida de este. Las obras que componen la muestra *Doble tiempo*¹, al igual que otras series como *Proyecto Georges Pompidou* (05/11/1991 — obra en proceso), *Escúcheme durante treinta y dos días* y *Míreme durante treinta y dos días* (25/05 — 25/06/1993), *Carpe Diem* (13/09/1993 — obra en proceso), *A través del tiempo* (11/06/1994 — obra en proceso), *Dan Luz* (14/02/1997 — obra en proceso) y *Monumento humano* (04/07/1998 — obra en proceso), aun expresando el recuento de los días, no son mera constatación de un

* Filósofo, diseñador y docente.

¹ El presente texto fue escrito como soporte teórico de la muestra *Doble tiempo*, celebrada en la Sala Ateneo de Mairena del Aljarafe (Sevilla), 27 febrero – 25 marzo, 2020. La exposición quedó interrumpida el 14 de marzo cuando el Gobierno central decretó el estado de alarma para hacer frente a la expansión de coronavirus COVID-19 en todo el territorio nacional. El ensayo se publica en este libro por su completa adecuación argumental con el hilo temático de la exposición *Tiempo*.



Figura 1. Paco Lara-Barranco en mayo de 1992. Aceite quemado de motor sobre tela sin imprimir, 213 x 207 cm

tiempo que pasa. No pueden leerse como contadores de la memoria, ni como marcadores capitulares. Del calendario y las efemérides han tomado únicamente la forma, para que reconozcamos al tiempo en su alegoría. En ellas se distrae la direccionalidad que promueve toda identidad, con su relato y sus elecciones.

El artista propone un concepto y proyecta una acción en el tiempo en unas condiciones elegidas y decretadas por él, pero, a partir de ahí, renuncia en parte a ser el sujeto que realiza la obra, que se realiza en ella, más bien él y la obra se relacionan en un proceso en el que ambos pueden participar de esa vida oculta del tiempo. El artista y la obra ofrecen sus respectivas vidas, marcadas por el curso natural y por la química, a otra vida sin tiempo que aparece revelada en sudarios —como en sus primeras series *Actuaciones* (1990–1992), *Manteos* (1990–1991) o *Cuerpos impregnados* (1992) (Figuras 1 y 2)— porque lo propio del tiempo es no regirse a sí mismo, no ser en el tiempo. Pero esa trascendencia aparece en toda imprimación, en todas aquellas huellas que aprisionan el tiempo antes de hacerse memoria, relato e identidad.

La paradoja es evidente: las vidas del autor y del objeto se hacen patentes, están ahí constatadas por una acción frecuentada sobre un material, pero están al mismo tiempo negadas. No es ese rastro lo que apreciamos, el testimonio de ese transcurso no es la finalidad proyectada por el artista. En la instalación *Leche y sangre* (1986) Soledad Sevilla revistió las paredes de la Galería Montenegro de Madrid con tres mil docenas de claveles que iban marchitándose en el curso de la exposición. Aquí, como en su nueva versión (*La salvación de lo bello*, 2019), lo que se hace evidente es el tiempo que pasa, el que se gasta ante nuestros ojos y nuestro olfato con el desgaste de una materia que, no obstante, deja ver otra al desaparecer. Cuando el arte aprehende el tiempo lo aprehende en su forma asimilada porque lo toma desde la experiencia de la vida, lo convoca desde la celebración del nacimiento o desde la angustia del término. Los objetos van declinando su vida o van acumulando sus días y no dejan de remitir al cuerpo y a sus huellas. Pero las obras de Lara-Barranco no se presentan como dispositivos del tiempo vivido, sino más bien como manifestaciones de la vida del tiempo.

² Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Cactus, 38.



Figura 2. Theresa Barr en junio de 1992. Aceite quemado de motor sobre tela sin imprimir, 216 x 209 cm

El durante, la repetición y la frecuencia

El recuento del cautivo, con sus marcas de cinco en cinco, implica una relación con el tiempo diferente de la que inicia el reloj. El reloj retrata al tiempo como ritmo y como sistema, pero las marcas de conteo solo constatan los días clausurados, guardándose el feliz gesto del quinto en diagonal. Estas marcas humanas son signos del tiempo como duración, a la que Bergson definía como “una persistencia del pasado en el presente”². La duración es ya el modo de un tiempo traicionado, de un tiempo entregado a la experiencia de los momentos y los días vividos. Pero, paradójicamente, solo a través de la duración podemos aproximarnos a una intuición del tiempo más allá del tiempo relatado o del tiempo mascullado.

Es la repetición la que permite que accedamos a lo temporal de una manera inédita, resistiendo a la novedad que impone la vida, contrariando su tendencia al cambio. “Si todo es en el tiempo, todo cambia interiormente, y la misma realidad concreta no se repite jamás. La repetición no es por tanto posible más que en abstracto”³, afirmaba Bergson. La repetición hace que la “persistencia” relativice la diferencia entre pasado, presente y futuro, nos acerca a una experiencia más genuina de lo temporal. Ahora bien, esta repetición no es reiteración, no es volver a andar un camino (*iter*) ya andado, es más bien deshacer todo camino al igualar los términos del inicio, el medio y el final.

La frecuencia es el componente moral de la obra de Lara-Barranco. Es el compromiso con ese acceso al tiempo. La frecuencia marca el modo en que el artista pone a su disposición los objetos y los días de manera leal. Implica un sometimiento impasible a los tres figurantes de la comedia del tiempo: la circunstancia, el azar y el accidente. Entregándose a un tiempo extenso, el artista y su obra toman el gesto estoico de Beuys, y el tiempo retuerce su mueca. Este estoicismo no implica una distancia —aquel “Habet praeteriti doloris secura recordatio delectationem” de Cicerón⁴—, sino una renuncia a la emoción en el acercamiento desde el arte a la vida propia del tiempo.

³ Bergson, *Op. cit.*, 63.

⁴ [El recuerdo del dolor pasado desde el presente seguro encierra deleite] Cicerón, *Fam.* 5, 12, 14.

Lara-Barranco ha hablado en varias ocasiones de esos “niveles de renuncia estético-emocional del autor frente a lo producido”⁵. Con ello el artista se refiere a su actitud como creador junto a la obra y frente al proceso, en la que se abandona el componente sentimental del artista romántico y cualquier movimiento en los placeres de la satisfacción, la realización o el reconocimiento. No interviene la emoción de lo logrado porque, para inhibir la elección, el dominio y el control propios, se ha convocado a aquellas tres máscaras cómicas del tiempo, al azar especialmente. Donald Kuspit dice que “la emoción estética es una emoción abortada”⁶, porque aquella emoción exclusiva que buscaba el arte moderno implica una suspensión de las emociones corrientes, pero en Lara-Barranco la renuncia se extiende también a aquella supuesta emoción estética. No obstante, en esta renuncia, el artista no solo piensa en su relación con la obra en el proceso, sino también en lo que los espectadores del resultado pueden llegar a experimentar. Al enfrentarse a un resultado, quien mira la obra quizá no pueda abstraerse de toda belleza, de la impresión de la materia o incluso de la seducción de lo repetido, pero el artista quiere que su propia indiferencia frente a la imagen se transmita de algún modo a quien recibe la obra.

La “indiferencia visual” que guiaba los *ready-mades* de Duchamp⁷ conduce también las obras en proceso de Lara-Barranco. Con ella se obstaculizan parcialmente los placeres de la visualidad y la sensibilidad, y se facilita una experiencia más allá de la retina y, sobre todo, más allá del régimen del gusto. Las representaciones y el gusto remiten siempre a una identidad que bloquea todo acceso a aquello otro que es el tiempo en su vida oculta. El arte que promueve el reconocimiento en la representación y la proyección de la experiencia subjetiva del gusto impone a la obra un dominio de la identidad que la asfixia.

⁵ Textos inéditos del artista.

⁶ Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Akal, 28.

⁷ Cabanne, P. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama, 56.

Libertad para la obra

Hegel hablaba de la libertad del objeto. Este, como cosa, podría gozar de cierta autonomía, podía ser admitido como un ser con estatuto y vida propia, con una sustancia que no debía teñirse con la subjetividad

de quien se acercara a él. Adorno, en la *Teoría Estética*, radicaliza esta idea afirmando que “el contemplador tiene que someterse a la disciplina de la obra y no exigir que la obra de arte le dé algo”⁸. Lara-Barranco aplica en cierto modo esta idea en su relación con la obra en el proceso. Reduciendo las decisiones a la fase de proyección, aminorando el control sobre la obra y desconvocando a la novedad, el artista permite que los avatares de la temporalidad revelen un tiempo más allá del tiempo sentido. Más que poner el proceso al servicio de la vida propia, es esta la que se entrega a un proceso que dilata la experiencia.

En esa indiferencia hacia aquello que proyecta la libertad y la percepción del artista sobre el objeto, en ese hacer que el proceso se superponga a ambos, al creador y a la obra, comienza a desprenderse una intuición que excede a la imaginación y al entendimiento tal y como los ejercemos. Algo parecido a aquello que nombraba el famoso texto de William Blake: “Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito. Pues el hombre se ha confinado a sí mismo hasta solamente poder ver las cosas a través de los estrechos resquicios de su caverna”⁹. ¿Qué debería aparecer ante nosotros si consiguiéramos ver entre esas imperfectas rendijas? y, ¿qué sería esa infinitud? La misión de la obra de arte no parece ser darnoslo a conocer, pero sí ofrecérselo en una intuición. Ahora bien, esa apertura del objeto y la acción artísticas hacia la intuición se ha consumido en su propia liturgia. Se precisa de un modo diferente de acceso que reinaugure el acceso a esa intuición al margen de los fastos. Reiniciar la materia, reinstaurarla desde su pobreza —es sabido que toda revelación trascendente elige lo abyecto para realizarse—.

La persistencia de la materia

⁸ Adorno, Th. W. (2004). *Teoría Estética. Obra completa 7*. Akal, 364.

⁹ Blake, W. (1988). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Anchor Books, 39.

En Lara-Barranco los conceptos están adheridos a la materia. No importa el medio, si es pintura, fotografía, trazado. El material encuentra una vía de acceso directo a la idea, sin intervención apenas de los diferentes medios artísticos, que aquí son siempre circunstanciales. En diferentes momentos el artista ha vuelto a la



Figura 3. *Míreme durante treinta y dos días* en la muestra titulada *Doble tiempo*, Sala Ateneo de Mairena del Aljarafe (Sevilla), 27 febrero–25 marzo, 2020

pintura, a la fotografía, a la acción plástica minuciosa, pero el medio nunca ofrece el aspecto más significativo de sus obras, es una elección inicial a la que sucede rápidamente el propósito de la repetición o el compromiso de la frecuencia, quizá porque el medio forma parte de aquella liturgia que dificulta la intuición. El medio es aquello que esclaviza al artista, que se entrega a él como a un rito. El medio impone ya un culto determinado al que no obliga la materia. Esta está directamente conectada al azar y a la indiferencia. Ella es un escenario más abierto al auténtico descubrimiento. No sabe nada del final del proceso, no se adelanta ni dirige, es puro ofrecimiento.

De ahí que las obras que componen esta muestra, bajo el título de *Doble tiempo* (Figura 3), sean declaradamente materiales, anónimas como el rastro del hombre urbano y rural, y sin embargo conectadas con la biografía del artista. Podría decirse incluso que la materia se resiste a darse como objeto, porque la acción realizada sobre ella no llega a anularla, ella sigue apareciendo como realidad autónoma no borrada tras la elaboración. En este sentido, hablaríamos de materiales que resisten a su configuración como obra, de cierta persistencia de la materia. En algunas de sus obras el aceite retoma el lugar del óleo, la tiza el del carboncillo, la lija el del lienzo, en una igualdad de las materias que confía en lo cotidiano como clave de acceso a aquello que aún no se nos ha dado.

La materia persiste resistiendo a la pregnancia estética, al dominio de la emoción prefigurada, al concepto sellado, porque propone otra forma de recrearse, otra emoción, otro concepto. Materia y proceso retienen el deseo de un final, de un objeto, del resultado, por eso pueden hacer que atravesemos una percepción que busca esencias y formas acabadas, y dejarnos alcanzar el tiempo.

¿Soy yo mi tiempo?

Carlos Rojas-Redondo*

// ¿Quién es el tiempo? Más en concreto: ¿Somos nosotros mismos el tiempo? Y con mayor precisión todavía: ¿Soy yo mi tiempo?"¹. Con estas palabras de Heidegger podríamos definir la esencia y el fundamento del trabajo que presenta el artista tosiriano Paco Lara-Barranco (1964). El tiempo se ha convertido en un dilema que ha ido cuestionando múltiples teorías y que aún sigue siendo uno de los quebraderos de cabeza de muchos estudiosos a pesar del paso de los siglos. Y es que describir el paso del tiempo solo es posible respecto a uno mismo y es en lo que se embauca el artista de Torredonjimeno y sobre lo que centra sus investigaciones, estudios y hasta, podríamos afirmar que, obsesiones.

El presente, el pasado y el futuro son los tres estadios en los que se divide el tiempo a partir del instante real, que deja de serlo en ese preciso instante y que pasa a convertirse en una construcción mental producto de nuestra memoria, ya en el pasado; y el futuro, a su vez, juega con la imaginación a divagar y a clarificar, aún más, que nos encontramos presos del presente, porque ni podemos avanzar más rápido, ni volver a un tiempo perdido. Lo real es ya, y ya ha pasado. Esta angustia del aquí y ahora, pero que inevitablemente es imposible ser consciente de ese punto cero del presente puesto que en el intento mínimo de contabilizarlo ya se nos ha escapado, nos demuestra que el pasado no existe y que solo es el resultado, que el presente es el cambio fugaz y que el futuro no es más que el azar. Ya decía San Agustín en torno a esta pesquisa que:

[...] pasado y futuro, ¿cómo pueden existir si el pasado ya no es y el futuro no existe todavía? En cuanto al presente... si el presente pasa a ser tiempo es preciso que deje de ser presente y se convierta en pasado, ¿cómo decimos que el presente existe si su razón de ser estriba en dejar de ser? No podemos, pues, decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser².

Por tanto, la obra que se nos presenta aborda el tiempo como existencia, el periplo nacimiento-muerte, como una creación vital y continua que fracciona su proceso en dos partes: uno, lo pasado y vivido; y dos, lo restante por vivir³.

* Pintor y docente.

¹ Heidegger, M. (1995). *El concepto del tiempo*. Mínima Trotta, 12.

² San Agustín (1997). *Confesiones*. Altaya, 327.

³ El presente texto fue escrito como soporte teórico de la muestra *Doble tiempo*, celebrada en la Sala Ateneo de Mairena del Aljarafe (Sevilla), 27 febrero – 25 marzo, 2020. La exposición quedó interrumpida el 14 de marzo cuando el Gobierno central decretó el estado de alarma para hacer frente a la expansión de coronavirus COVID-19 en todo el territorio nacional. El ensayo se publica en este libro por su completa adecuación argumental con el hilo temático de la exposición *Tiempo*.



Figura 1. *Doble tiempo* en la muestra titulada de forma homónima, Sala Ateneo de Mairena del Aljarafe (Sevilla), 27 febrero–25 marzo, 2020

Paco Lara-Barranco nos expone ante un proyecto de vida titulado *Doble tiempo* (10 junio 1964 — obra en proceso) (Figura 1) que busca reflejar de manera metafórica todos los días vividos hasta la fecha de la inauguración de la exposición, mediante pliegos de lija que desgastan a su paso la tiza que se desliza por ella creando conjuntos de 5 líneas, evidenciando el deterioro que genera el paso del tiempo en su persona. Unas líneas, realizadas manualmente, que denotan esa disparidad de forma, tamaño y rotundidad como representación identitaria de cada uno de los días. Un proceso que trata de materializar el paso del tiempo y convertirlo en volumen por medio de la serie y la secuencia, como ya hiciera la artista alemana Hanne Darboven. Surgen confluencias en torno a sus discursos artísticos dado que la artista de Múnich produjo durante décadas sus denominadas “construcciones numéricas” (1968), series de dibujos sobre papel milimetrado donde los números, ya fueran de fechas, de horas o producto de adiciones continuas, se convierten en listas que componen un sistema de representación personal y auténtico, como el de las rayas de nuestro protagonista. Igualmente ese entramado numérico le servía, a Darboven, para registrar el paso del tiempo, como en su *Hommage à Picasso* (1995/2006), en el que cubre las paredes de una sala con más de 9000 hojas de papel, estructuradas en 270 paneles, sobre las que redacta los eventos o acontecimientos más destacados de la última década del siglo XX, haciendo palpable y tangible, de manera conceptual, el paso del tiempo.

Esta necesidad de archivar el tiempo de manera visual provoca que el proyecto *Doble tiempo* presente un hecho que lo encadena a su autor sin una fecha fin establecida y le otorga un poder de vinculación a la vida, de existencia mientras el artista sea quien cuente y sea su tiempo, de enlace entre el ser y la nada. Pero ¿y si la memoria desapareciera? ¿Seguiría abierto/inconcluso el proyecto hasta el último día de vida de su creador? ¿O se convertiría en un proyecto de vida hasta que la memoria dejase de funcionar? Como mencionara el filósofo británico Bertrand Russell “cuando miramos el reloj, podemos ver moverse el segundero, pero sólo la memoria nos dice que las manecillas de los minutos y las horas se han movido”⁴. Por tanto, nos encontramos ante la pieza esencial que nos amarra, aún más, a la pérdida de libertad y nos empuja al control, la medida y la dominación: el reloj. Este instrumento, que aunque no sea como el que conocemos y utilizamos

⁴ Russell, B. (1992). *El conocimiento humano*. Planeta-Agostini, 220.

hoy día pero que ya crearon los egipcios mediante los rayos del sol o el agua (clepsidra), es el gran catalizador de todas nuestras acciones y en función del cual tomamos decisiones, en favor o detrimento, de cómo queremos utilizar nuestro tiempo. La búsqueda para poder medirlo y capturarlo se convierte, en este caso, en una línea de tiza que simboliza 24 horas de vida y que abarca una intrahistoria con unas vivencias totalmente diferentes a las de sus contiguas o a la que la atraviesa. La identidad se refleja en la figura de Lara-Barranco como una unidad de procesos seriados que se repiten y que vienen a describir un cambio diario a largo plazo pero que, a simple vista, no son más que rayas iguales estructuradas o días que se suceden uno tras otro.

Esta intención de hacer visible y manifiesto el tiempo la encontramos también en la obra *The Clock* (2010) del artista americano Christian Marclay. Busca hacer partícipe al espectador de una proyección de 24 horas, en la que se nos enfocan, mediante infinidad de secuencias de películas, minuto a minuto diversos relojes, siendo un perfecto cronometrador de cuanto de nuestro tiempo estamos gastando frente a la pantalla, dado que el tiempo del filme es exactamente el mismo en tu reloj y fuera de la sala. Se nos traslada a una nueva realidad de un tiempo limitado pero que al llegar a su fin se vuelve a reiniciar y el ciclo nunca cesa de funcionar como elemento lapidario de nuestra vida. Este bucle de duración diaria es la metáfora perfecta de cada uno de esos trazos de tiza que segmentan y dividen un período de vida, y que, como esa ordenación de fragmentos de películas, vienen a indicarnos una cantidad, un número, un término, un concepto: la condensación del paso del tiempo representada.

Esta obsesión de nuestra cultura por calcular el tiempo la aborda el artista británico Darren Almond en sus obras, donde trata de exponer al espectador ante un mundo dominado por el reloj, los números y su influencia o efecto sobre los individuos. En *Atmos Clock* (2013) un inmenso reloj, cuya peculiaridad es que funciona por medio de los cambios de la presión atmosférica, recibe a los visitantes y retransmite en directo, en una planta superior, mediante una cámara lo que va sucediendo. En este caso, ya no es simplemente la medición del tiempo sino el aquí y el ahora a modo de vida hiperreal. Otra de



Figura 2. Pinturas monocromas, en la muestra *Doble tiempo*

sus obras *Black Chance 605470614539409352* (2013) nos adentra en el espacio numérico de los relojes de estaciones o aeropuertos, que inciden en el paso del tiempo y, a su vez, en los desplazamientos que van conformando la vida de cada uno de sus transeúntes. Un gran mural, de 7 m de altura, constituido por 135 paneles pintados que representan la mitad de un número y que juegan a componerse y crear nuevos tiempos, nuevas horas, o simplemente un reflejo del paso numérico de unos símbolos que cuentan nuestra vida.

Surge, por tanto, la pintura, como hecho artístico seriado y que se vincula al segundo de los proyectos⁵ que presenta Lara-Barranco donde se cuestiona *¿Qué es la pintura?* Cimentado bajo el lema “la pintura por la pintura” esta obra (considerada por su autor como un prototipo) consta de cinco lienzos que buscan relatar el paso del tiempo mediante la aplicación diaria de una capa de pintura hasta acabar con el contenido del recipiente (Figura 2). Cuestionarse qué es la pintura o cómo se hace llevan al artista jiennense, de nuevo, a un proceso seriado de superposición de estratos plásticos que vienen a emular a su vida, a marcar una fecha de inicio y una fecha fin, determinada por la propia pintura. Este contar los días por medio de la pintura conduce nuestro pensamiento a la obra de On Kawara *Date Paintings* en las que representa la fecha diaria en el centro del lienzo, siendo, como el de *Doble tiempo*, un proyecto de vida. Unas pinturas que si no se realizaban o se terminaban en el mismo día en el que se habían iniciado, se destruían, contando con diversas capas y pintadas rotando el lienzo, asemejándose, esto último, al método que utiliza el artista tosiriano. Como parte de un proceso automático, meditativo y continuado, remarca una construcción humana determinada por el contexto cultural y las experiencias personales, pero que la superficialidad de su observación sólo nos traslada a lo pictórico, lo conceptual se convierte en recuerdos de vida que son sólo propiedad del autor.

⁵ La muestra *Doble tiempo* estuvo integrada por la serie de pinturas monocromas (*Pintura 174, Pintura 175, Pintura 176, Pintura 177 y Pintura 178*), el proyecto titulado de forma homónima al título de la exposición *Doble tiempo* y la obra *Míreme durante 32 días*.

Otro de los autores que confluyen en este proyecto es el catalán Jaime Pitarch con *Una exposición de pintura* (2019). En esta obra nos enfrenta directamente al medio con el que realizar la obra, la pintura como tal desde su contenedor, haciendo de este su soporte y jugando con su contenido a que se fusione con su envoltorio. Un proceso que



Figura 3. *Míreme durante 32 días*, fragmento

igualmente es abordado por medio de capas y que persigue pintar sobre el vacío, trasladándolo del exterior al interior del recipiente, siendo un trasvase de experiencias y cambios, puesto que ni el contenedor es el mismo ni el artista tampoco, entra en juego de nuevo el cambio fugaz del presente, el recuerdo del pasado y el azar del futuro. Como expone el propio Pitarch “la pintura es un viaje de la materia sobre la superficie”⁶, un viaje, podríamos añadir, que no es exclusivamente matérico sino que envuelve y define la figura de su creador.

Paco Lara-Barranco expone como base o punto de referencia de estos dos proyectos, uno realizado en 1993 en el que se planteaba la ejecución de un dibujo diario que se abordaría hasta agotar el papel encontrado disponible (aunque aparecen días donde sólo se observa la fecha sin dibujo que la acompañe), experimentando también con el material, tinta de imprenta offset de no secado aplicada de un modo grueso. *Míreme durante 32 días* (25/05 — 25/06/1993) (Figura 3), como se titula, muestra la representación de dos ojos, cada par en un soporte diferente, que ya tratan de enumerar la disparidad, el cambio, la distancia, la disimilitud de un día al siguiente, del paso del tiempo casi en lo inapreciable, haciendo de la materia un proceso vivo que afecta a su soporte y sobre el que no se tiene poder para su manipulación. En una personificación con la pintura, el artista tampoco tiene poder para cambiar su propia evolución corporal y se convierte en sí en cada uno de esos dibujos que se transforman azarosamente por las condiciones climáticas, los compuestos de sus componentes o el tiempo, como único asistente real del proceso del que no puede desprenderse.

Lara-Barranco nos invita a introducirnos en su vida, en la conceptualización de sus inquietudes y en la materialización del tiempo por medio de sus preocupaciones. Hagamos y disfrutemos de un recorrido que no nos pertenece, pero intentemos hacer el esfuerzo de acercarnos a empatizar con su persona y vivir lo que el propio artista expusiera en 1996 en relación a su proyecto *Carpe Diem*: “Una de las experiencias más grandes de mi vida ha sido, y es, mirar allí donde no me encuentro”⁷. Tratemos de encontrar nuestro tiempo en el suyo, en el de Paco Lara-Barranco.

⁶ Pitarch, J. (2019). *Una exposición de pintura*. <https://www.f2galeria.com/exposicion/jaime-pitarch-una-exposicion-de-pintura/>

⁷ Lara-Barranco, P. (1996). *Carpe Diem*. https://pacolara.es/wp-content/uploads/2017/10/Carpe-Diem_1996.pdf



Tiempo

Paco Lara-Barranco

El tiempo, entendido como materia de trabajo, es el motor de esta muestra. En los proyectos “de tiempo” cobra valor el método de actuación frente al resultado final que pueda adquirir el objeto. En esta exposición —segunda de una trilogía— algunos de los procesos iniciados décadas atrás aún permanecen vivos y se completarán una vez que finalice mi propia existencia.

Desde finales de los ochenta estoy interesado 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. La autonomía de la obra se hace visible en proyectos como *A través del tiempo*, *Proyecto Georges Pompidou*, *Carpe Diem*, *Doble tiempo* y *Monumento humano*. En otros casos, donde incluyo la pintura, el desarrollo metodológico lo he abordado a lo largo de meses, incluso años. Estas dos decisiones —la autonomía y la duración— han marcado todo mi quehacer creativo hasta el momento.

Movido por esos dos principios, he investigado con materiales crudos —tales como aceites vegetales e industriales, grasas, tintas o polvo—, junto con procedimientos en los que la participación de otras personas y agentes como el propio paso del tiempo y el azar han propiciado resultados plásticos que han quedado fuera de mi propio control. Con estos medios y procedimientos, mi posición frente al objeto de arte ha consistido, en gran medida, en actuar como mediador entre los medios y los métodos. De este modo, he observado las transformaciones en la propia obra con el transcurrir del tiempo, sin esperar que acontecieran de un modo ya conocido. Sencillamente, cuando sucedían, las aceptaba, y de ellas sigo aprendiendo.

Sobre los proyectos

Paco Lara-Barranco

Re-corrido III

La obra no la elabora el propio autor.

El 15 de agosto de 1991 se realizó la primera obra en la que un agente invitado (Eduardo Baquerizo) fue informado de la acción a realizar: caminar sobre una tela extendida, describiendo un recorrido en forma de un ocho. El *performer* ejecutó la acción desde las 11:45:34 hasta las 13:04:10 del día indicado. La duración de la intervención estuvo determinada por quien la desarrolló. **Allí descubrí que no era necesario acometer la obra con "mis propias manos".** Otras personas podrían elaborarla siguiendo unas instrucciones precisas.

Re-corrido III

15 agosto 1991, 11:45:34 — 13:04:10

Aceite quemado de motor sobre
tela sin bastidor
283 x 117 cm



PL
1140 347 1304 10

1140 347 1304 10

Actuación n.º 1

La superficie de la tela registró lo que ocurrió durante un mes.

En marzo de 1990 llevé a cabo la obra *Actuación n.º 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, **mis acciones —las de diferentes personas que visitaron el espacio y las de agentes como el paso del tiempo y el propio azar— quedaron registradas sobre el soporte y originaron unos resultados plásticos imprevisibles a mi propio control.**

Las diversas marcas y huellas que aparecieron durante el proceso (siluetas de baldosas, restos de óxido y de cola de contacto y pisadas de diferentes personas, etc.), ofrecían información sobre las características propias del lugar donde esas acciones se realizaron. Desde entonces, la colaboración de otras personas y la intervención del azar en los procesos de producción fueron fundamentales para el desarrollo de un gran número de proyectos.

Actuación n.º 1

1 — 31 marzo 1990

Restos de tierra, cola, óxido y polvo
sobre tela sin bastidor
160 x 300 cm

PL.
ACTUACION
Nº 1

81 100 000 31 100 000

PL.
ACTUACION
N° 1

31.03.00 31.03.00



Actuación n.º 6

Nadie sabe que está contribuyendo a la realización de una obra.

Las investigaciones basadas en la captura de rastros de presencia humana (pisadas anónimas) las amplié con la realización de diversas *actuaciones*, entre ellas la *Actuación n.º 6*.

Durante el tiempo de duración de una exposición en la galería Rafael Ortiz (1 junio — 17 julio 1991), cubrí con fragmentos de tela de algodón sin imprimir las contrahuellas de la escalera que comunica el bajo de la galería con la primera planta. En ese elemento arquitectónico, la pendiente era excesiva. En consecuencia, las anchuras de las huellas eran particularmente pequeñas y las alturas de las contrahuellas, demasiado grandes. Además, estas dimensiones carecían de regularidad e incluso la propia directriz de la escalera se curvaba ligeramente a mitad de camino. En conjunto, estas circunstancias —la pendiente, las dimensiones y la directriz— generaban una irregularidad que favorecía, en la subida y en la bajada, el roce de las punteras y de los tacones de los visitantes que accedían al espacio de la primera planta. **La repetición de esta acción llegó a producir un registro de marcas aleatorias, que terminó constituyendo un “dibujo” generado por un material frágil: el polvo.**

Esta observación fue el motor para llevar a cabo una intervención en la que ningún tipo de instrucción “a la vista” fue indicada a quienes subieron y bajaron la escalera durante el período en el que permaneció abierta al público aquella muestra.

Actuación n.º 6

1 junio — 17 julio 1991

Polvo sobre tela sin bastidor
18 fragmentos de medidas
diferentes, separación en calles 5 cm
325 cm de altura en la pared
67 cm de fondo en el suelo
107 cm, corresponde al fragmento
más ancho
393 x 107 cm dimensión global





PL
ACTUACION
F. I. 1988

PL
ACTUACION
F. I. 1988



Míreme durante treinta y dos días

Míreme durante treinta y dos días

25 mayo — 25 junio 1993

Tinta de impresión offset de no
secado sobre papel cartulina
32 unidades, 27 x 38,5 cm cada una
191 x 184 cm dimensión global

Dibujar cada día dos dibujos de características formales sencillas, hasta que se acabe la cantidad de papeles encontrados.

Sabía que iniciaría el proceso de un nuevo proyecto en una fecha concreta: el 25 de mayo de 1993. Sin embargo, desconocía cuándo terminaría la elaboración completa del programa de trabajo. Disponía de unos papeles (pliegos de cartulinas) que había encontrado en un contenedor de obra. Me resistí a contarlos. Las únicas decisiones que tomé consistieron en utilizar dos pliegos cada día para abordar dos dibujos —un par de siluetas de ojos y otro par de orejas—, y en emplear una capa gruesa de tinta de impresión offset de no secado como procedimiento. **La finalización del proceso de trabajo se completaría cuando se agotara el soporte disponible.** Así, el resultado final de la obra no estaría sujeto a mi decisión personal.

En aquellos años iniciales de investigación plástica creía que, si no controlaba algunos de los factores vinculados al proceso de trabajo, lograba conceder una gran autonomía al resultado final de la propia obra. Polvo, algunos cabellos, serrín y el crecimiento espontáneo de un “halo” de aceite alrededor de cada silueta dibujada —cuyo avance era muy visible en los primeros días del secado— transmitían la certeza de que gran parte de la obra, en cierto modo, se hacía sola.

Las previsiones iniciales de realizar un dibujo diario no se cumplieron de forma sistemática. Cuando no dibujaba en el día en que debía hacerlo, consideraba que los papeles “en blanco” formaban parte del proceso. De hecho, adquirieron tanta o más significación que los espacios dibujados una vez que se contemplaban en conjunto, y opté por presentarlos según el orden en que figuraban los días del calendario americano: el primer día es el domingo —esto sí fue una decisión estética. La razón fue ofrecer una imagen global de cada conjunto más cercana al cuadrado que al rectángulo, ya que, si se hacen corresponder los dibujos con el calendario europeo —donde el lunes es el primer día— el resultado final es rectangular. Así elaboré, en paralelo, *Míreme durante treinta y dos días* y *Escúcheme durante treinta y dos días*.



Objetos encontrados a mediados de 1980. Manteos

Cuando te encuentras la obra ya hecha.

El hallazgo de varios manteos —telas utilizadas para la recogida de la aceituna— a mediados de 1980, marcó el origen de la nueva serie, denominada Manteos. Este encuentro coincidió con la preocupación estética de entonces: la búsqueda de mi identidad y mis raíces, vinculadas necesariamente al lugar de mi nacimiento. Aquí se reproducen las tres primeras piezas de la serie, bajo los títulos *Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. A*, *Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. B* y *Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. C*.

Estas telas, que con el tiempo consideré objetos, habían pertenecido a mi abuela Juana. Todas presentaban su firma con un precioso bordado de sus iniciales "J x G" (Juana García). La de menor formato lo luce en el margen inferior derecho y las dos mayores, en el inferior izquierdo. Las letras A, B y C corresponden a las siglas que añadí, junto al bordado, para su identificación.

Cuando mi abuela Juana me los mostró, una mañana de verano entre comienzos y mediados de los años ochenta del pasado siglo, nada más verlos, comprendí que se trataba de un verdadero hallazgo. Eran telas que habían servido para la recogida de la aceituna a lo largo de los últimos cuarenta-cincuenta años. Cada una de ellas presentaba, en toda su superficie, infinidad de manchas producidas por el aplastamiento de aceitunas al ser pisadas por los aceituneros, con el paso de los años, durante la recogida del fruto.

Al desplegarlas, supe que ninguna intervención posterior cabía introducir sobre las mismas. **Fue entonces cuando las consideré auténticos ready-mades.**

Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. C

Edad aproximada 40–50 años (a mediados de 1980)

Jugo de aceituna sobre tela sin bastidor
300 x 242 cm





[Página siguiente >](#)

Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. A

Edad aproximada 40–50 años (a mediados de 1980)

Jugo de aceituna sobre tela sin bastidor
187 x 270 cm

Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. B

Edad aproximada 40–50 años (a mediados de 1980)

Jugo de aceituna sobre tela sin bastidor
300 x 242 cm



Identidad alienada

La conducta humana está condicionada por múltiples factores externos.

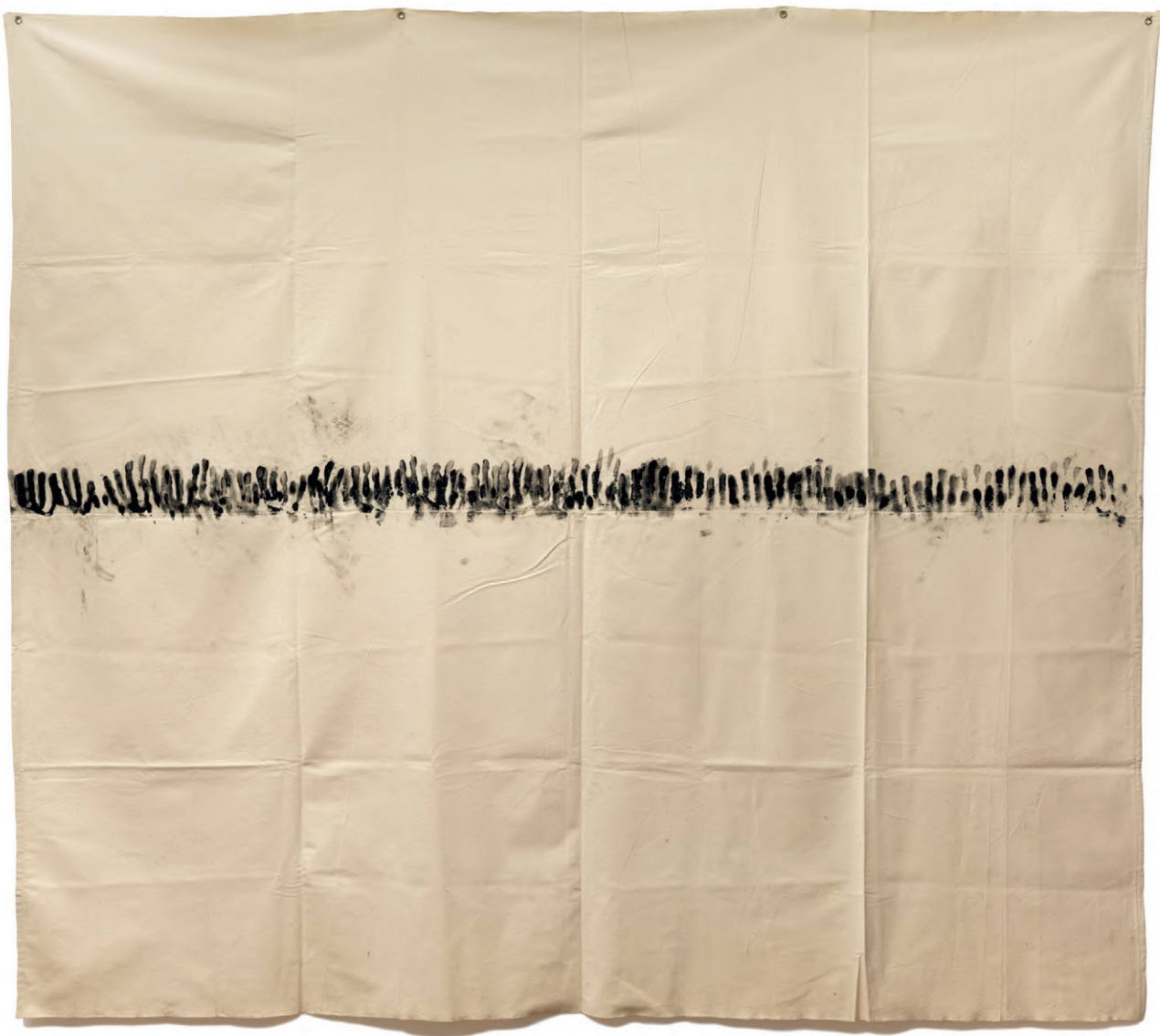
Esta obra, realizada a lo largo del mes de abril de 1993, buscaba cuestionar el comportamiento alienado de los seres humanos. La conducta humana ha estado influida por múltiples factores externos, como las creencias religiosas, las ideologías políticas, los medios de comunicación o las normas creadas para vivir en colectividad. Todo ello ha condicionado las actuaciones del individuo en la sociedad.

El procedimiento de elaboración de la pieza fue ciertamente sencillo. Pretendía realizar una línea continua con las huellas de cuatro dedos de mi mano derecha, desde el índice hasta el meñique. **La longitud de la línea, conformada por la sucesión de impresiones de dedos, estaría limitada por la anchura del soporte.** El material empleado para la elaboración del dibujo sería tinta de impresión offset de no secado. Con estos presupuestos comencé por el margen izquierdo del soporte y, cada día, añadía una nueva impresión dactilar hasta completar el ancho de la superficie.

Identidad alienada

Abril 1993

Tinta de impresión offset de no
secado sobre tela
208 x 238 cm



Carpe Diem

Un dibujo diario de características formales sencillas.

El proyecto *Carpe Diem* es una obra que vengo realizando desde el 13 de septiembre de 1993. Consiste en la elaboración de un dibujo diario de características formales sencillas que no pretende demostrar ningún tipo de habilidad manual o técnica. Esta condición hace que su factura esté al alcance de cualquier persona y sea, por tanto, un trabajo muy democrático. Fue ideado para ser llevado a cabo durante el transcurso de mi propia vida y hasta el fin de mi existencia. Pretendo con ello aproximarme al binomio: arte = vida. En su desarrollo, la utilización del tiempo constituye una idea fundamental y, por su duración, debe ser considerado como proceso más que como término. Durante su evolución importan más los cambios —todo lo que sucede sobre los papeles con el discurrir del tiempo— que cualquier intento de valorar un “dibujo particular” mediante un análisis concreto.

Carpe Diem

13 septiembre 1993 — obra en proceso

Septiembre, 1993

Tinta, lápiz de grafito y aceite sobre papel

30 x 23 cm cada dibujo

120 x 190 x 3 cm

Octubre, 1993; Noviembre, 1993; y Enero, 1994

Tinta, lápiz de grafito y aceite sobre papel

30 x 23 cm cada dibujo

185 x 190 x 3 cm

Diciembre, 1993

Tinta, lápiz de grafito y aceite sobre papel

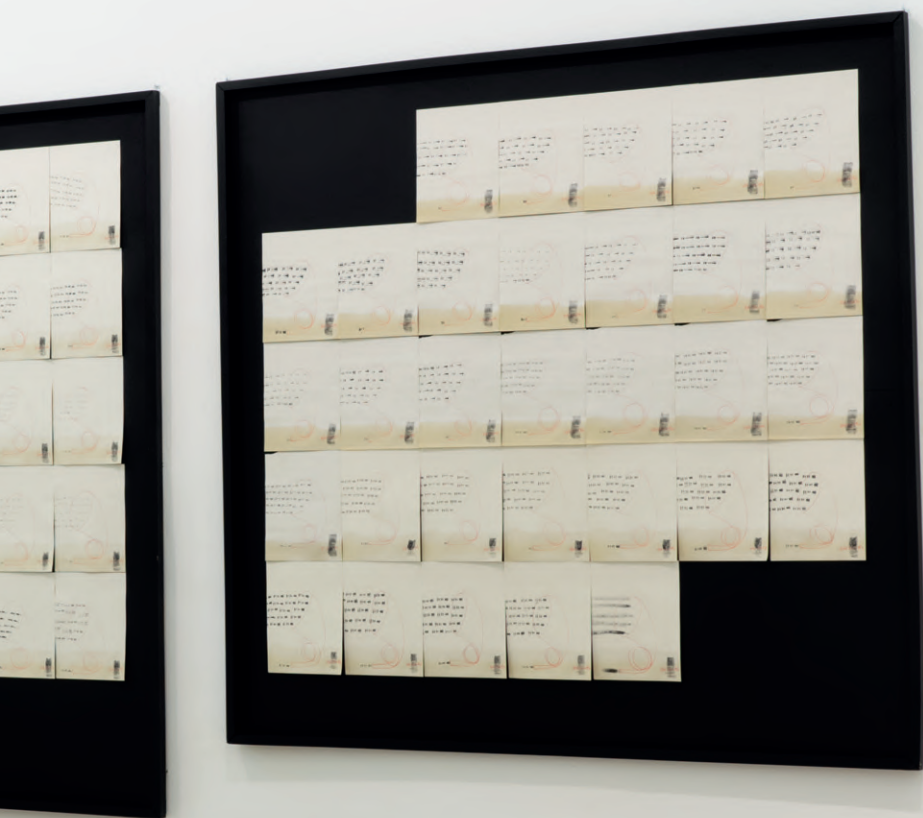
30 x 23 cm cada dibujo

205 x 190 x 3 cm

Inicialmente, la materialización formal de cada dibujo la llevé a cabo de manera automática. Cada día, repetía los mismos elementos iconográficos que había dibujado el día en que inicié el proyecto: una trompeta, la fecha estampada con un tampón, mi huella dactilar, el número secuencial del dibujo, una línea de aceite y el momento de finalización del dibujo expresado en hora, minuto y segundo. Para reforzar la idea de un trazado automático, recorrería con la punta del bolígrafo de tinta roja el surco que había dejado sobre el papel la presión de esta herramienta el día anterior. Con el paso de los días esta tarea se volvió imposible. No descarté que elementos nuevos formaran parte de los siguientes dibujos. Así llegó la inclusión del lugar geográfico donde se realizaban, para transmitir la idea del viaje y la anotación del número de días vividos. El dato inequívoco que indica al espectador que el dibujo se hizo en la fecha es la presencia de la hora, el minuto y el segundo. Cuando se contempla un dibujo que carece de estos datos, se está informando al receptor de que esa hoja de papel es una parte del proyecto, aunque la labor de dibujar no se haya completado.







A través del tiempo

Cada día una fotografía de mi rostro.

Desde el día siguiente a cumplir los treinta años (11 de junio de 1994), desarrollo un proyecto que consiste en la toma de una fotografía diaria de mi rostro. **Este proyecto se realiza en paralelo al curso natural de mi propia vida y culminará con el fin de mi existencia.** Fue planificado para reflexionar acerca de cómo el tiempo influye sobre mi físico y provoca innumerables cambios psicológicos. Cada fotografía de forma obsesiva busca congelar un instante de tiempo con la finalidad de construir esta pieza. En los primeros meses de su desarrollo, indiqué la fecha, la hora, el lugar, un número secuencial, un fragmento de mi huella dactilar en la parte inferior de cada imagen. Estos datos y la propia imagen ofrecen una información más completa al receptor.

Dada la larga duración temporal de la propuesta, la leyenda a la que me he referido se ha visto enriquecida por otra que he sumado a la anterior. El número de días vividos en el momento en que es tomada la fotografía y algún texto breve que alude a la situación que aparece reflejada en la imagen, serían ejemplos de otro tipo de leyenda. Si bien la incorporación de “algún texto breve” se hace ocasionalmente.

Un aspecto significativo de este proyecto ha consistido en involucrar a otras manos para que sean parte activa del proceso. Esto acontece cuando propongo la participación a personas que puedo o no conocer y les pido que realicen la fotografía de ese día. Es en ese momento cuando me convierto en el objeto de la composición de quien realiza la toma y, esa persona, pasa a ser el autor o la autora de la imagen. Su nombre se incorpora al margen izquierdo de la fotografía que ha realizado. En la sucesión de fotografías, una imagen completamente negra es incluida para completar aquellos días en los que, por cualquier razón, no fue posible realizar la toma. En estas imágenes figuran como leyenda: el número consecutivo de la fotografía dentro de la sucesión, el número de días vividos y el lugar donde me encontraba ese día.

A través del tiempo

11 junio 1994 — obra en proceso

Septiembre 1994 (arriba)
Fotografía 10 x 15 cm cada una
52 x 104 cm

Octubre 1994 (abajo)
Fotografía 10 x 15 cm cada una
62 x 104 cm



A través del tiempo

11 junio 1994 — obra en proceso

Noviembre 1994 (arriba)

Fotografía 10 x 15 cm cada una

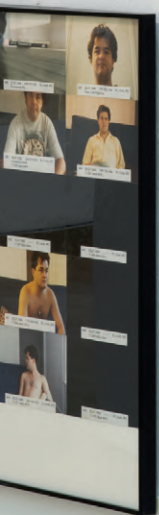
52 x 104 cm

Diciembre 1994 (abajo)

Fotografía 10 x 15 cm cada una

52 x 104 cm





Tiempos de cambio

Otra forma de dibujar con materiales poco usuales para el dibujo.

En julio de 1990 viajé a Barcelona y, mientras esperaba la llegada del metro, llamaron mi atención las quemaduras de cigarrillos sobre una franja de pintura amarilla. Años más tarde, en octubre de 1994, instantes antes de entrar en una clase de inglés, de nuevo encontré marcas similares, esta vez sobre un suelo de vinilo.

Inspirado por esas observaciones, decidí realizar un dibujo que recogiera las marcas de cigarrillos sobre planchas de vinilo. Planifiqué el desarrollo de esta pieza para llevarla a cabo durante el transcurso de un año. Cada mes usé como soporte una plancha de vinilo, que ponía sobre la mesa del comedor. Después de comer, mis amigos fumadores dejaban sus cigarrillos sobre las planchas produciendo quemaduras. De esta forma, las personas con quienes compartí la idea participaron en el proceso, contribuyendo a la construcción progresiva de la obra durante nuestras prolongadas sobremesas.

Al concluir el proceso, pude constatar que, cuando una idea ha sido planificada para desarrollarse durante un período prolongado —en este caso, un año— la idea en sí misma adquiere una relevancia que va más allá de lo anecdótico. Finalmente, **observé que la acción de quemar un material constituía una nueva forma de hacer un dibujo con un medio y un soporte distintos de los habituales.**

Tiempos de cambio

Noviembre 1993 — octubre 1994

Cigarros sin apagar sobre vinilo
12 planchas de 50 x 50 cm cada una
50 x 600 cm dimensión global



288856 142

279429235

288592500

28 14 17258

278738579

283404420

28 124434 1

278566 133

28323 1 140

280985204

278220504

282799680

279689000

27796 1527

277604808

275276249

2738 12497

277356308

2750 16987

277096560

274273205

266 125508

2759672 19

274070356

265942 192

275453252

2739837 12

Proyecto Georges Pompidou

El tiempo que queda para la finalización del siglo XX expresada en segundos.

El 5 de noviembre de 1990, en la plaza anexa al Centro Georges Pompidou (París), me sorprendió la presencia de un reloj de nueve dígitos que medía el tiempo de forma regresiva, segundo a segundo. El reloj se denominó Génitron y fue concebido por el colectivo Nemo (fundado por François Scali y Alain Domingo). Así, en el último segundo del pasado siglo, el reloj arrojaría la numeración de 000.000.000 segundos. Y, con la entrada en el siglo XXI invertiría entonces su mecanismo: la numeración 000.000.001 correspondería al segundo número 1, 000.000.002 al segundo número 2, y así sucesivamente. Sin embargo, nunca sabremos si así hubiera sido porque el Génitron fue desconectado y retirado años antes de la llegada del nuevo milenio, en 1997, cuando se renovó el Centro Pompidou.

Esa experiencia me motivó para planificar un proyecto de larga duración en el tiempo, al que denominé *Proyecto Georges Pompidou*. Se inició el 5 de noviembre de 1990, a las 18:13:00, **con la intención de realizarlo durante el transcurso de mi propia vida**. Para calcular los segundos que restaban para que finalizara el siglo XX en un momento preciso, decidí anotar el momento exacto en el que recibía una llamada de teléfono de una persona allegada: hora, minuto, segundo, día, mes, año. Estos datos serían procesados por un programa informático para determinar los segundos restantes hasta el fin de siglo en una cifra de nueve dígitos.

Cada numeración se registraba posteriormente sobre una tela de algodón sin imprimir con aceite de motor usado. La elección del medio no fue una decisión baladí. El aceite empleado para “pintar los números” se expande con el paso del tiempo y muestra la paradoja de intentar detener el tiempo con algo que, inevitablemente, se transforma.

Proyecto Georges Pompidou

5 noviembre 1990 — obra en proceso

Aceite quemado de motor sobre tela de algodón sin bastidor
36 x 118 cm cada pieza, separación en calles 6,5 cm
206 x 740,5 cm dimensión global

000001
200056 142

000002
200592500

000003
203404420

000004
20323 1 140

000005
202799600

Memoria colectiva

Cuando la idea determina el proceso.

El 17 de mayo de 1993, tuve la idea de recoger tapas de zapatos femeninos y masculinos. Objetos inservibles a los que, en cierto modo, les quise añadir un valor simbólico. La primera de estas piezas la localicé en Madrid el 2 de julio de 1993, a las 19:33:41. A partir de ese momento, **el proyecto quedó definido para ser elaborado durante el transcurso de dos años** y pretendía constatar si la idea podría sostenerse a lo largo de ese tiempo.

Este proyecto tiene un marcado carácter simbólico. Se sustenta en un imposible: pretendía conservar, de forma simbólica, algún rastro de la personalidad de quien hubiera sido el portador de cada tapa de zapato encontrada. El proceso de elaboración se abordó a partir del hallazgo fortuito de cada pieza y el método de trabajo fue riguroso para catalogar los diferentes encuentros. Sistemáticamente se registraban los datos de cada hallazgo: localidad, provincia, calle y número, hora, fecha y número de orden del encuentro. La colaboración de otras personas constituyó una parte fundamental para el desarrollo de este proyecto. Recuerdo particularmente la implicación de Gerardo Delgado, cada vez que me entregaba las tapas que había encontrado envueltas en papel con la identificación detallada del encuentro.

La intención simbólica de conservar una parte de la personalidad asociada a la tapa de un zapato que perteneció a una persona, se materializa al sumergir cada hallazgo en un tarro de aceite de oliva. Este recipiente llevaba una etiqueta con la denominación del proyecto, su duración y los datos mencionados anteriormente.

A comienzos de los 90, hice uso reiterado del aceite de oliva, no sólo por las posibilidades plásticas que en sí mismo me ofrecía el material, sino también porque representaba un vínculo profundo con mis raíces y mi lugar de origen. Por esta razón, su empleo nunca fue caprichoso ni meramente estético.

Memoria colectiva

17 mayo 1993 — 16 mayo 1995

Tapas de zapatos encontradas al azar y sumergidas en aceite de oliva
Bote de cristal: 12,5 cm de altura,
6,5 cm de diámetro



7-11-94
Memoranda Relays
SCULLD
18th 20' x 22"

14 December
12:31
2A - Eileen
CHANDLER
000051

RE 10:17
19th 8' 32"

1992





Monumento humano

Una montaña de material inservible con una gran carga simbólica.

Monumento humano se conforma, desde un punto de vista material, de una acumulación de tapas de zapatos masculinos y femeninos. Su construcción comenzó en julio de 1998 y se completará cuando la “montaña” alcance una altura de 1,80 m. Con esta elevación, previsiblemente ocupará un diámetro de 5–6 m. Actualmente, su altura se acerca a 1,20 m de altura, con un diámetro de 3 m y un peso de entre 650–700 kg. Han sido necesarios 26 años para alcanzar esta configuración. Al ritmo de crecimiento actual, no es previsible que la montaña alcance los 1,80 m de altura durante mi propia vida. Esto implica que su culminación definitiva se producirá décadas después de la muerte de su creador, y quedará en manos de otros.

El proyecto fue concebido como **un homenaje simbólico al ser humano, sin distinción de clase social, creencia religiosa, género o ideología política**. El crecimiento continuado de la montaña se traduce en una representación del paso del tiempo y de las historias individuales que cada una de las tapas puede llegar a contener simbólicamente. Cada tapa está cargada de memoria individual y se convierte en huella poética de vidas transitadas.

Con el transcurso del tiempo, la interpretación de la instalación se ha ampliado a lecturas más complejas. El desplazamiento de su significado original surge ante la pregunta: ¿A qué estás mirando? El observador se enfrenta, literalmente, a una montaña de material de desecho que resulta altamente contaminante. El propio cono representa un ejemplo del impacto devastador que la acción humana está provocando en el medio ambiente. Al confrontar al observador con esta inquietante realidad, la montaña se transforma en un espejo de la crisis ambiental del mundo contemporáneo. Su presencia invita a una reflexión individual profunda, que es fundamental para generar conciencia crítica y proponer respuestas a la crisis ambiental que amenaza la vida en nuestro mundo.

Monumento humano

4 julio 1998 — obra en proceso

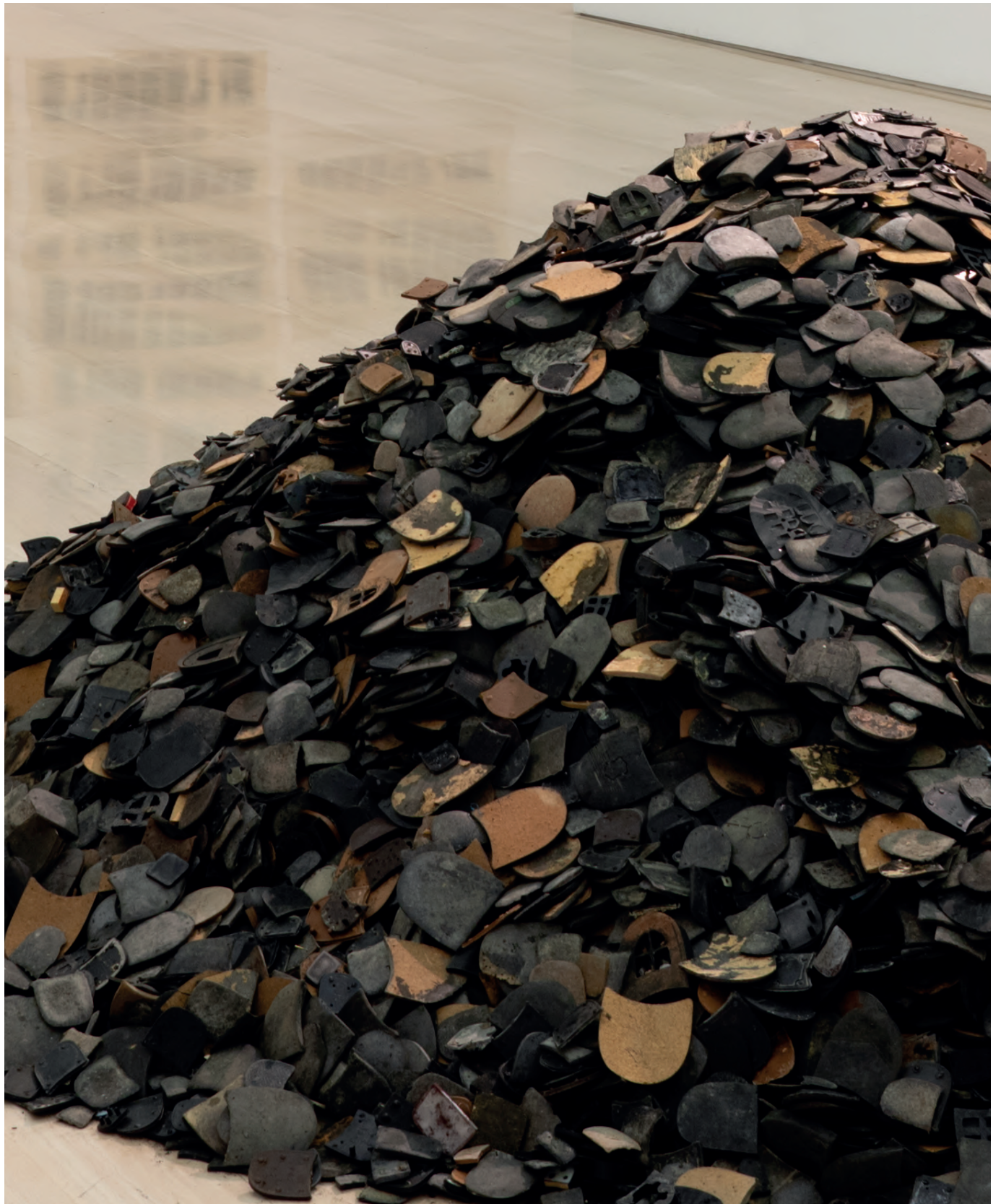
El proceso finalizará cuando la acumulación de tapas de zapatos alcance los 180 cm de altura

Colaboradores necesarios para la construcción de la pieza:

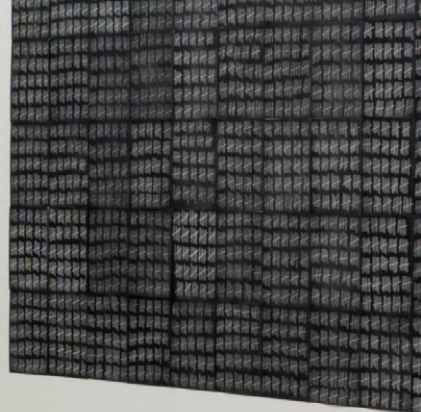
Francisco Lara García, mi padre;

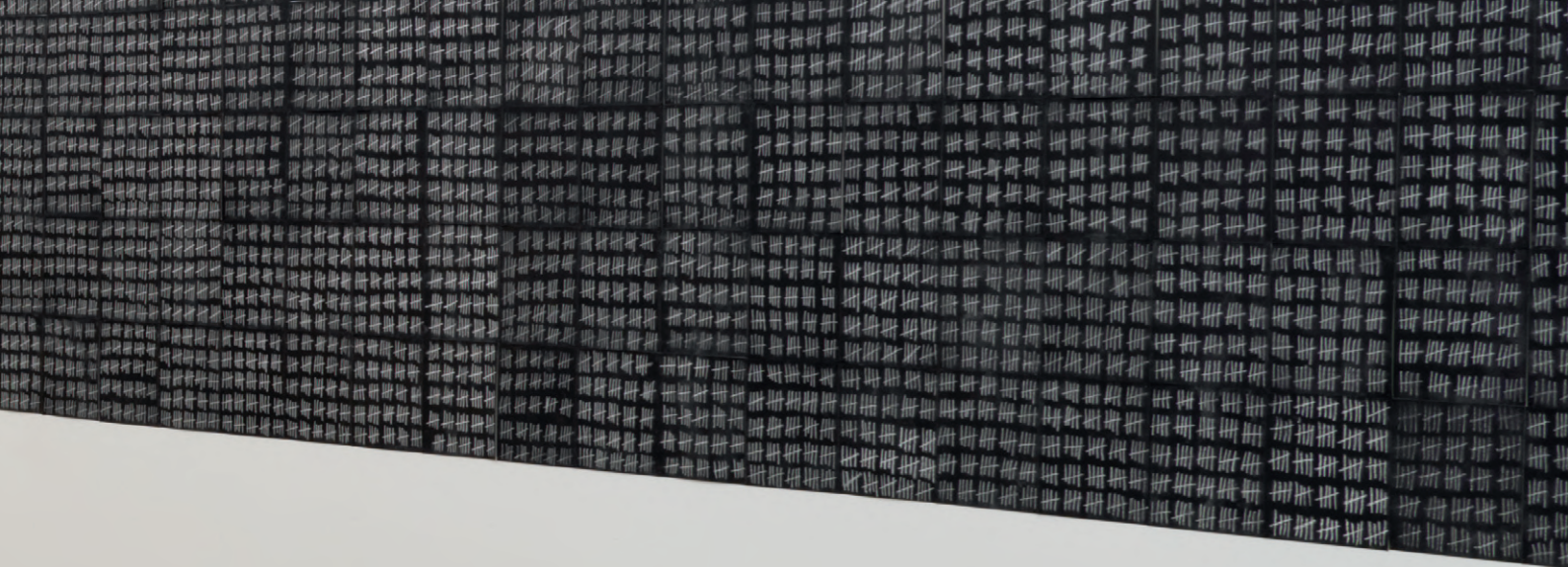
Cosme Hermoso Castro, zapatero de Torredonjimeno y Rápido

Americano (Sevilla)



218138519	217356308	215016987	
218566133	217096560	214213205	266125508
218220504	215967219	214010356	265942192
217961527	215453252	213983712	





Doble tiempo

Una forma de dibujar que no requiere habilidad técnica aprendida.

Doble tiempo (10 junio 1964 — obra en proceso) es un proyecto de larga duración que se desarrolla a lo largo del tiempo. Por su metodología, la obra trasciende la técnica para convertirse en un ritual cotidiano con una evidente carga simbólica. La simplicidad del proceso hace que su realización sea accesible a cualquier espectador. Consiste en el trazado de líneas de tiza blanca de herrero sobre papel de lija. En cada pliego, de 28 x 23 cm, se trazan 25 grupos de líneas, donde cada uno está constituido por cuatro verticales y una en diagonal superpuesta sobre las anteriores. Un total de 125 líneas componen el pliego. Las líneas se asocian a “líneas de vida”, en un sentido alegórico. Una línea es una metáfora de un día vivido y el conjunto representa el archivo de una vida.

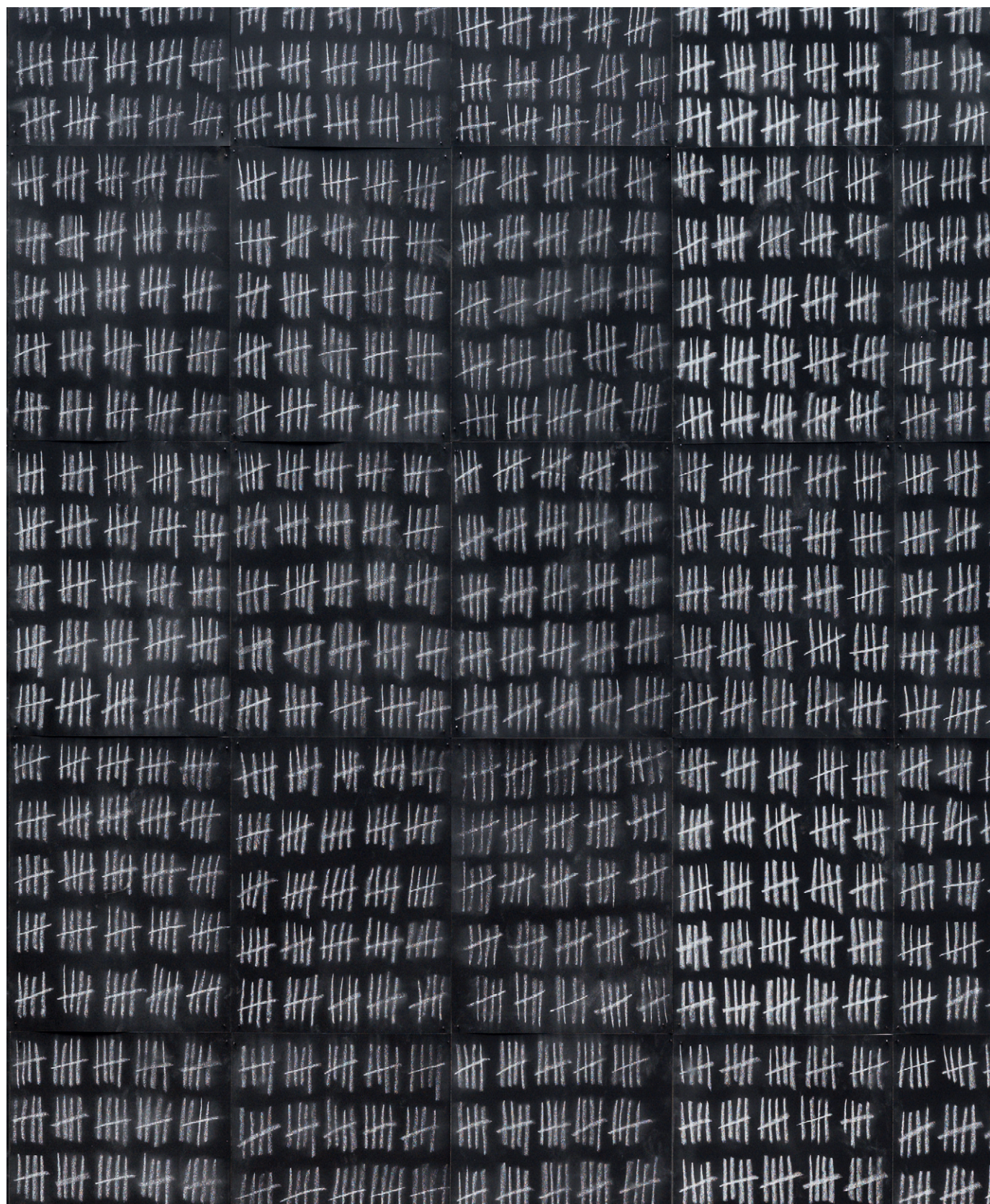
El proceso cobra vida desde el día de mi nacimiento, 10 de junio de 1964, hasta el presente, con la ejecución diaria de un trazo que simboliza la continuidad de mi existencia. Tratándose de un proyecto vivo, en constante evolución, se incorpora una “línea de tiza” por cada día vivido y culminará con el final de mis días. Así, durante el desarrollo de la exposición *Tiempo*, el proyecto se fue actualizando en la propia sala, ante la mirada de algún espectador, testigo de una acción que reforzaba la dimensión performativa de esta obra.

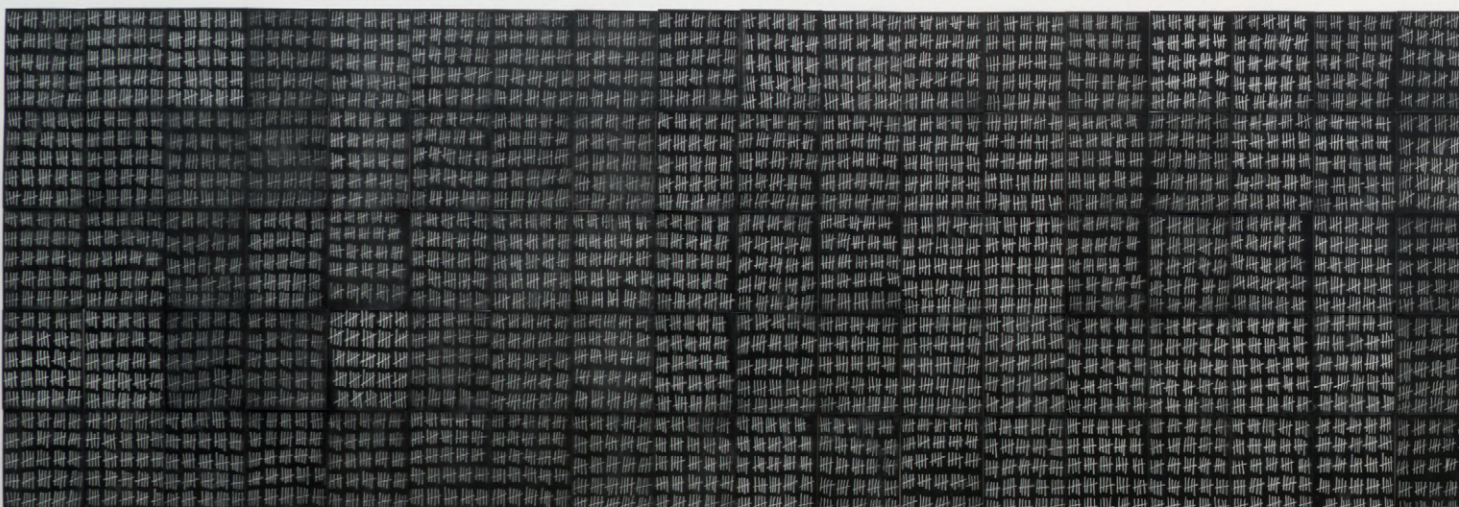
En esencia, *Doble tiempo* proyecta **una reflexión profunda sobre la temporalidad y la fragilidad de la vida, que transita desde la esfera personal a una dimensión universal**. La obra enfrenta al espectador al pasado, presente y futuro. La acumulación de líneas ya trazadas es metáfora del inexorable paso del tiempo y refleja el pasado; el presente se encarna en el mismo acto de crear una nueva línea, una acción que reafirma el binomio arte igual a vida y, el futuro es evocado por las “líneas de vida” que se añadirán con el continuo devenir.

Doble tiempo

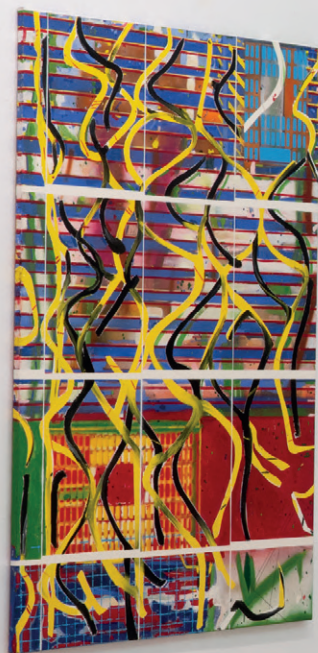
10 junio 1964 — obra en proceso

Tiza sobre papel de lija
28 x 23 cm cada pieza
140 x 8280 cm dimensión global





[illegible]





Pintura-pintura

La pintura entendida como una máquina de tiempo.

Entiendo el acto creativo como un mecanismo de investigación en continuo movimiento. Un pensamiento que facilita cambiar de medios en función de la idea. Siendo así, la idea es el motor que mueve la acción creativa y lo que provoca la elección de los procedimientos a seguir. Hacer uso de diversas disciplinas ha sido una constante en mi proceder en el campo del arte y, en consecuencia, a finales de 2003 retomé la pintura tras decidir dejar su práctica como medio de expresión a finales de los 80.

En la exploración que he venido realizando sobre la pintura, **el tema es la propia pintura**. La pintura no es representación. La pintura sí es una duda persistente acerca de “cómo pintar el qué”. El accidente y el error tienen igualmente cabida en el proceso de trabajo. Así, en la construcción del cuadro, al azar adquiere gran protagonismo. Introduzco el juego en un proceso de total experimentación, guiado por el “instinto + intuición”. De ahí que mi control sobre la evolución de la propia obra sea siempre relativo. La pintura, de este modo, desafía mis propias certezas.

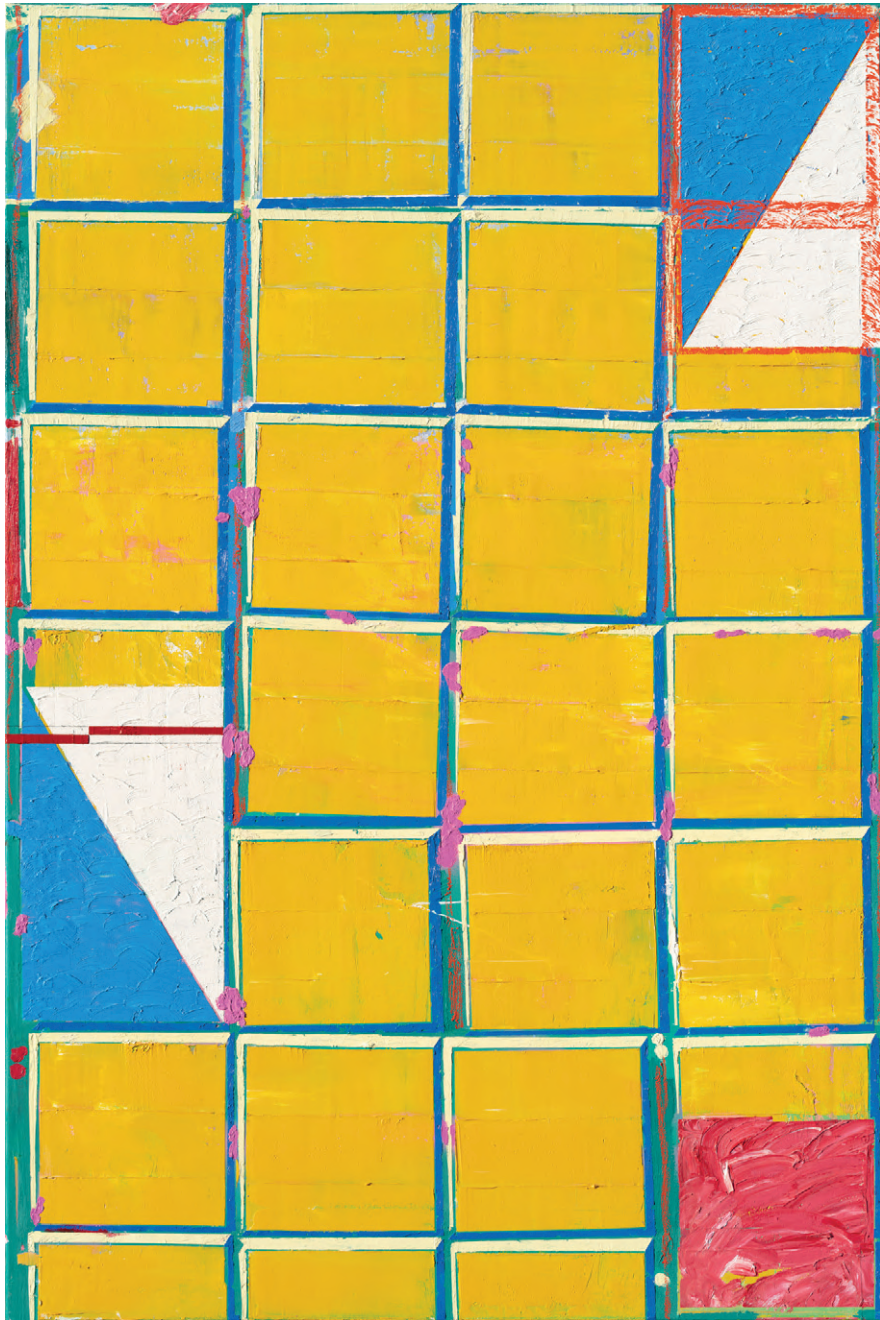
La pintura es ante todo pintura-pintura, pintura-materia y, a la vez, pintura-tiempo. Se construye capa a capa en un desarrollo de extensa duración. La pintura habla de la realidad del cuadro, entendido como objeto. Razón por la que, la superficie es realidad en sí misma. Así, puedo decir, enfrentado a la pintura que he venido realizando que: “lo que veo es lo que veo y no otra cosa”. Por lo tanto, la pintura es presencia puesta ante el espectador sin artificio alguno.

Pintura 139

Diciembre 2015 — junio 2018

Óleo, óleo en barra y lápiz de grafito
sobre tela
146 x 97 cm

Colección particular, Sevilla



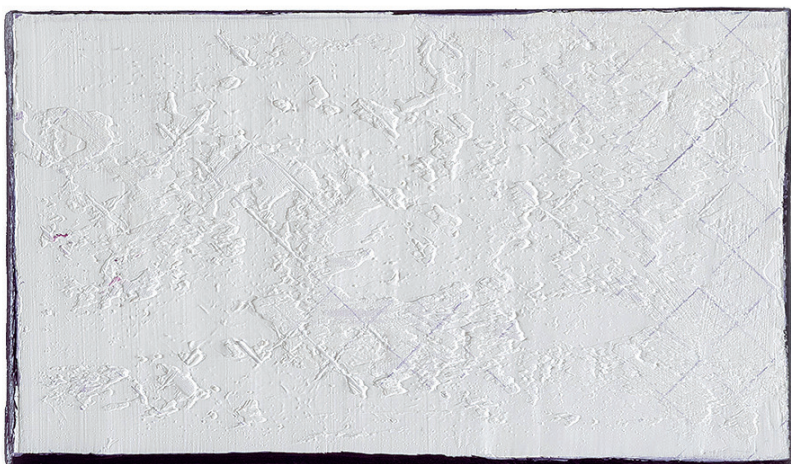
Pintura 150 (políptico)

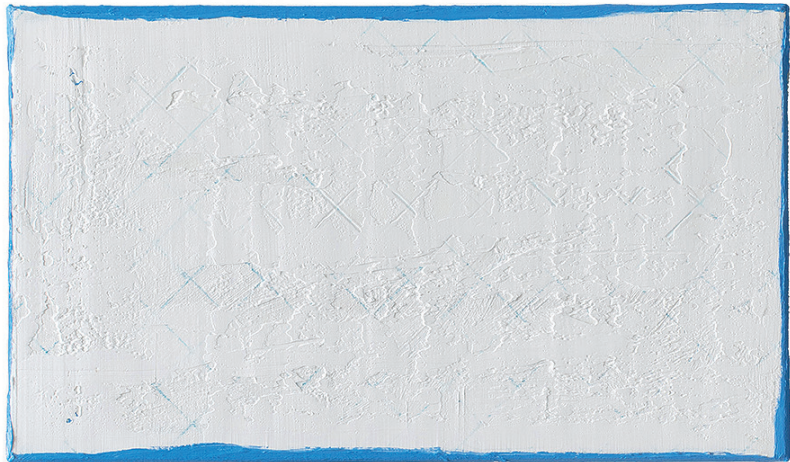
Abril — septiembre 2018

Óleo y lápiz de color sobre tela
27 x 46 cm cada pieza, separación
en calles 5 cm
283 x 46 cm dimensión global

Cortesía Galería Birimbao











Pintura 158

Octubre 2020 — septiembre 2021

Óleo, espray y lápiz de grafito
sobre lino
146 x 97 cm

Cortesía Galería Birimbao



Pintura 138

Noviembre 2014 — febrero 2018

Óleo, pintura de esmalte, lápiz de
color y espray sobre tela
146 x 97 cm

Cortesía Galería Birimbao



Pintura 156 (díptico)

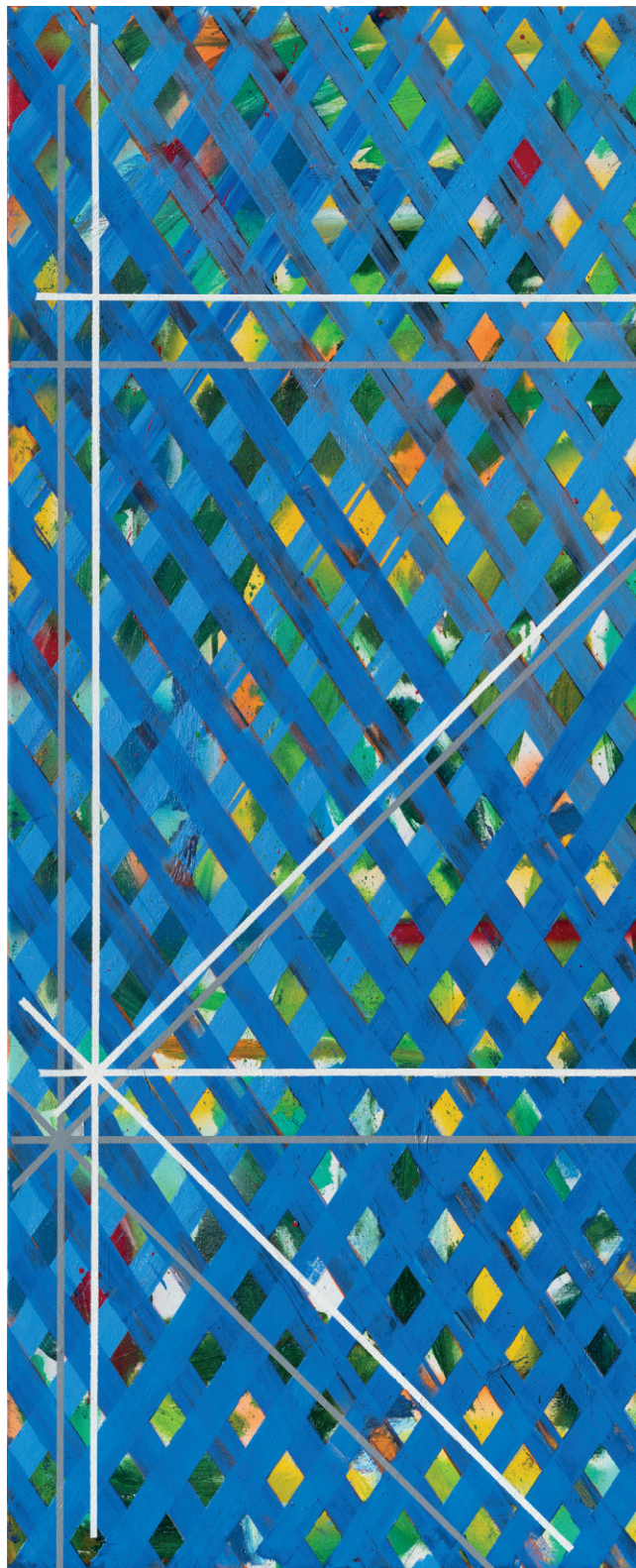
Octubre 2020 — enero 2021

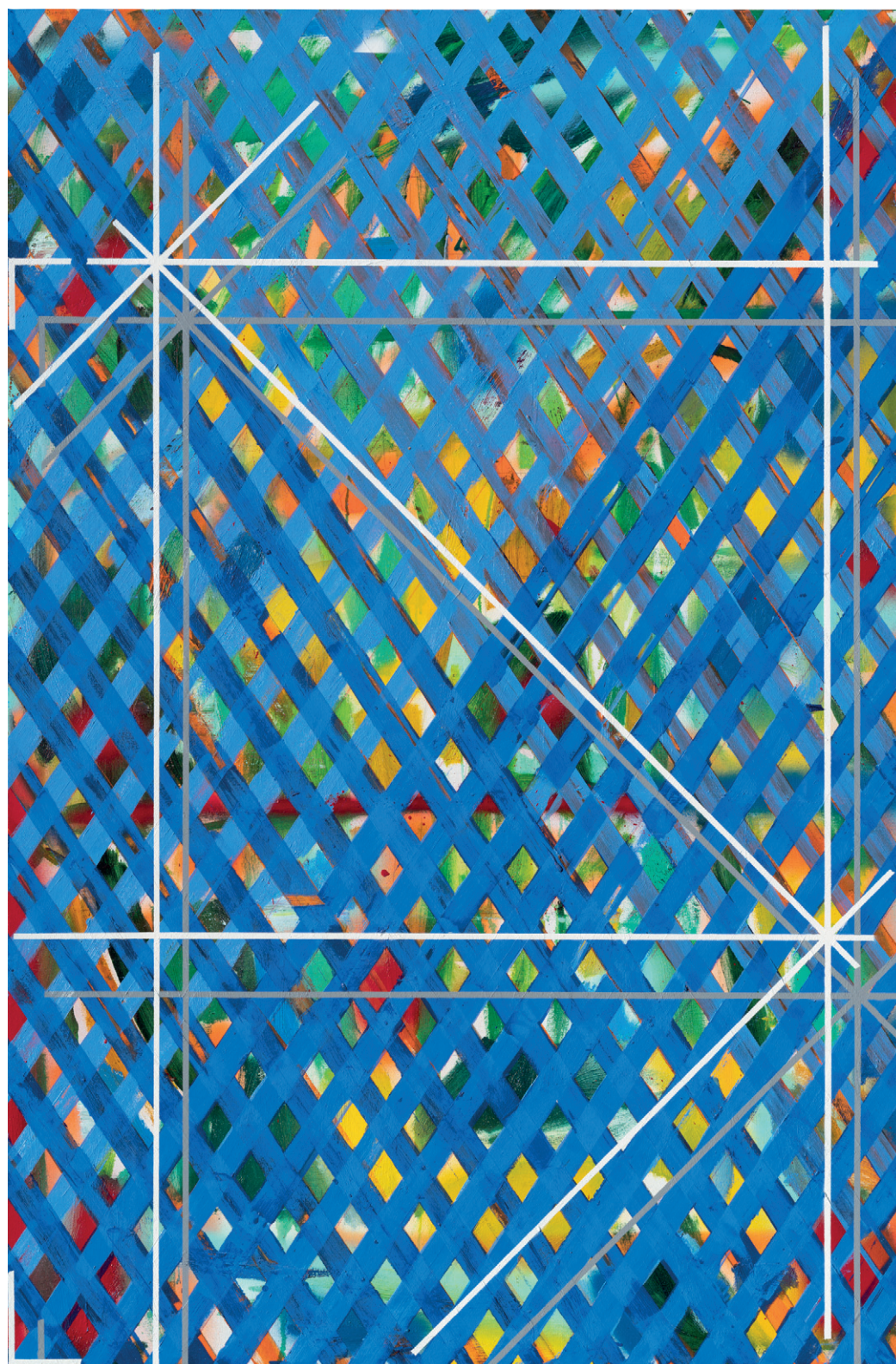
Óleo, espray y lápiz de color
sobre tela

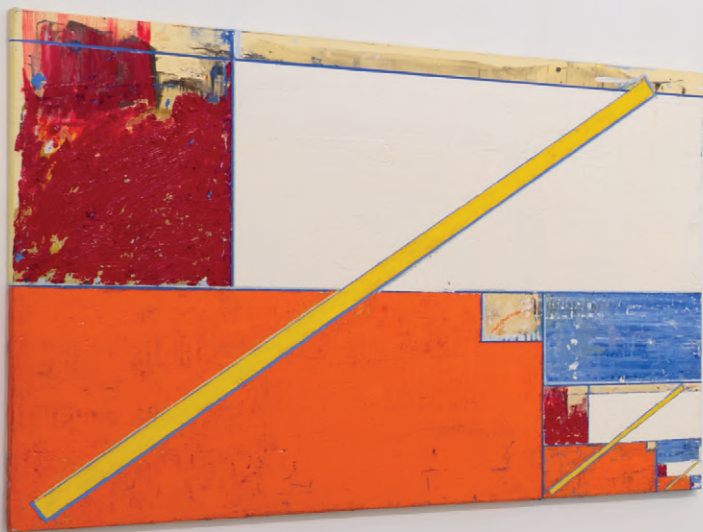
146 x 97 cm cada una, separación en
calles 7 cm

146 x 201 cm dimensión global

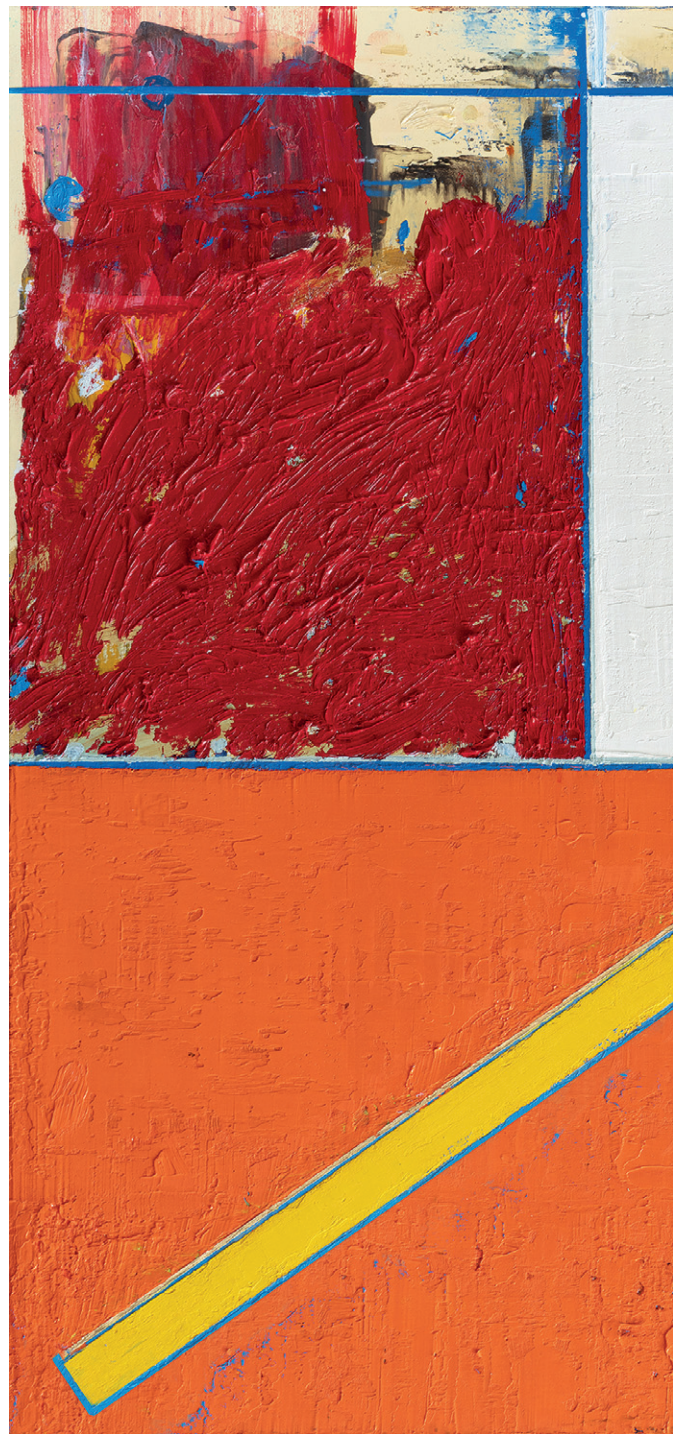
Cortesía Galería Birimbao









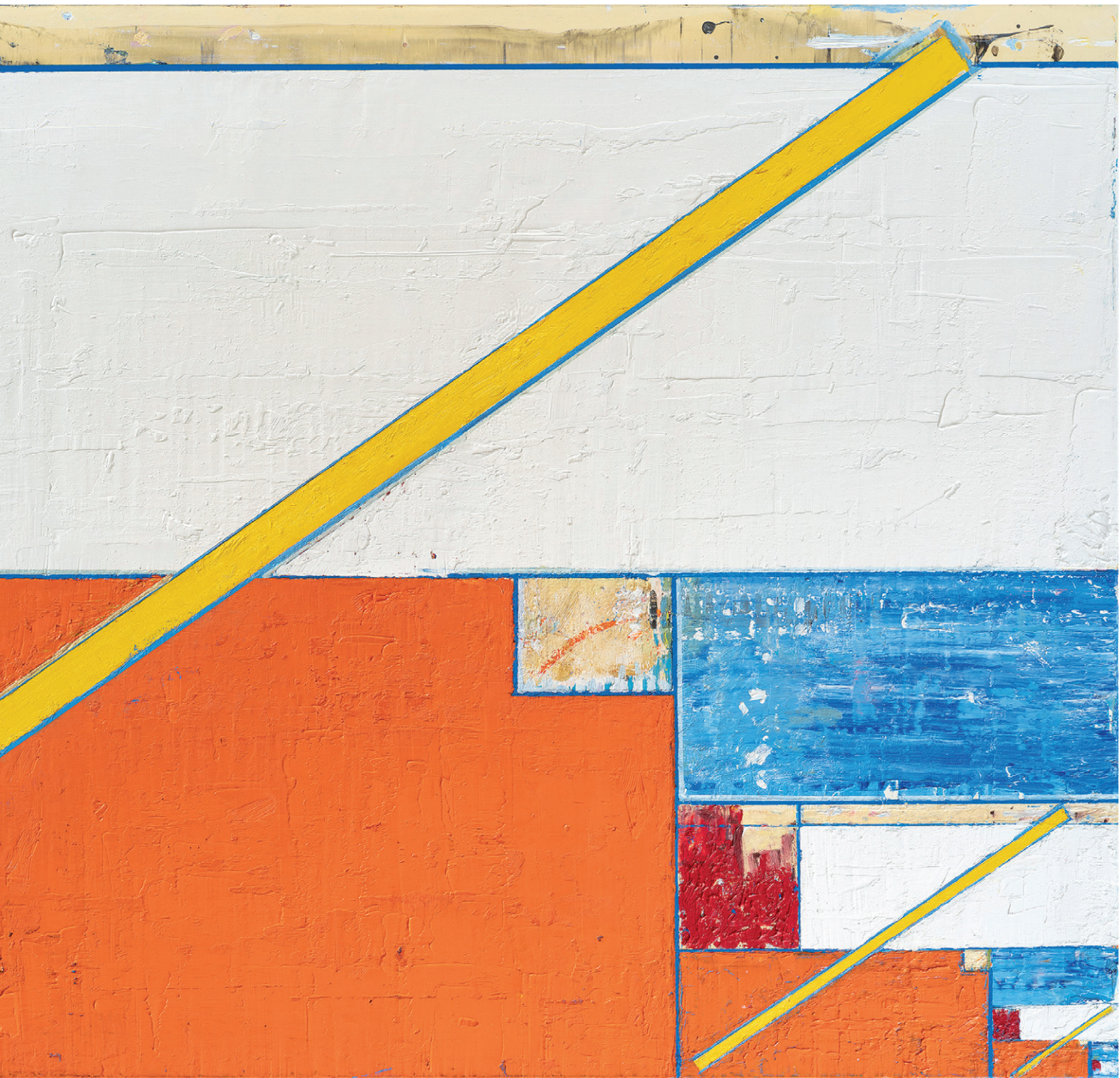


Pintura 149

Junio 2014 — septiembre 2018

Pintura de esmalte, óleo y óleo en
barra sobre tela
97 x 146 cm

Cortesía Galería Birimbao





Pintura 148

Junio 2014 — septiembre 2018

Óleo y lápiz de grafito sobre tela
97 x 146 cm

Cortesía Galería Birimbao









Pintura 144 (tríptico)

Diciembre 2014 — julio 2018

Óleo sobre tela

46 x 38 cm cada pieza, separación
en calles 4 cm

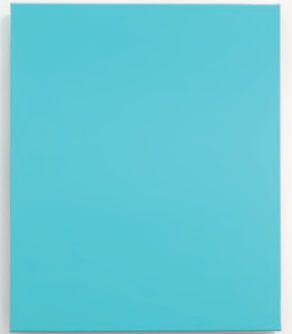
46 x 122 cm dimensión global

Cortesía Galería Birimbao





Red
Maroon
1999
100 x 100 cm





Small white label with illegible text.

Pintura-materia

La cantidad de material determina el final del proceso pictórico.

En la serie de pinturas monocromas, el tiempo y la materia están muy presentes. Y, sobre todo, mi falta de control sobre la propia pintura en lo que refiere a cuándo se termina un cuadro. De hecho, la finalización de la obra queda estrechamente relacionada con el método de trabajo que es establecido con anterioridad al acto de pintar. En la serie, compuesta por 5 piezas, cada pintura se culmina, llega a su fin, cuando la materia pictórica contenida en cada una de las 5 latas disponibles se agote por completo. El proceso de ejecución de cada obra es mecánico y, a la vez, sencillo: cada día aplico una capa de pintura sobre el soporte, dispuesto en horizontal, hasta agotar la totalidad del material disponible.

El proceder indicado, al igual que sucede en otros de los proyectos presentes en la muestra *Tiempo* (*A través del tiempo*, *Carpe Diem*, *Doble tiempo*), **concede a la producción artística un carácter que es altamente democrático**. En ninguno de los proyectos citados se requieren herramientas complejas ni una habilidad manual especializada para poder desarrollarlos. Los procesos de construcción son accesibles para cualquier persona interesada en ello. En el caso de los monocromos, cualquier persona puede aplicar una capa de pintura al día sobre una superficie dispuesta en horizontal, y finalizar el proceso cuando no quede ni una gota de materia pictórica en el contenedor que la contenía.

Pintura 178

8 de octubre 2019 — 18 enero 2020

13 capas / 13 días

Esmalte sintético 560 Rojo carruaje
sobre tela

100 x 73 cm

Cortesía Galería Birimbao





Pintura 176

8 de octubre 2019 — 18 enero 2020

16 capas / 16 días

Esmalte laca de poliuretano azul
sobre tela

61,5 x 50,5 cm

Cortesía Galería Birimbao



Pintura 177

24 febrero — 8 octubre 2019

23 capas / 23 días

Esmalte sintético 563 Bermellón
sobre tela

61,5 x 50,5 cm

Cortesía Galería Birimbao



Pintura 175

2 diciembre 2019 — 18 enero 2020

15 capas / 15 días

Esmalte de aluminio sobre tela

61,5 x 50,5 cm

Cortesía Galería Birimbao



Pintura 174

2–20 diciembre 2019 y 23 diciembre
2019 — 3 febrero 2020

16 capas / 16 días

Pintura Minio naranja (10 capas) y
esmalte sintético 554 Naranja

(6 capas) sobre tela

61,5 x 50,5 cm

Cortesía Galería Birimbao

About Time

Quartet "Im Lauf der Zeit".

WPL-B opus 24

Pepe Yñiguez*

1. Adagio – moderato assai

A beginning of time is something we cannot think of. The time would already be within the time. Aristotle derived from this the consequence that the world must be eternal, because without it no time would be conceivable.

Hans Blumenberg. *Salidas de Caverna. Las cavernas de la vida. Recuerdos del comienzo.* (1989)

Here we are talking about the time of the works and the time in the works of Paco Lara-Barranco made between 1989 and 2024. Space of time and works presented in the physical space of the exhibition room of the Casa de la Provincia of Seville, during autumn 2024.

Here we are talking about the numbers of the time, the measure and the (rhythmic) interval of the space between the start and the programmed end of the works. Time in which time is a tool, instrument and measure of the work of art. It is about order and chaos, the random harmony and the accidental communion of time and space.

The authority of Juan-Eduardo Cirlot in his *Diccionario de símbolos* tells us where we are:

The idea that time (the week) comes from the organization of space must, in reality, be replaced by the notion that they are the result of the same principle. Accordingly, space must be considered together with time. In space, as well as in time, the phases occur: non manifestation-manifestation- non manifestation, which constitute the cycle of life¹.

Here, now, it is and was then, when Paco Lara-Barranco (PL-B) becomes fully aware as an artist, of conquering the time of so-called modernity, precisely at the moment, or shortly after, that conceptual practices and the entry onto the scene of minorities of all kinds (racial, sexual, gender

or marginalized for any reason), will definitively close the utopian vision of modernity.

Here and now, in PL-B's work, that anachronism is perceived as value. Anachronistic and exemplary, also brave in the Sevillian context. Few like him can claim with such right the use so early—in the mid-eighties, in the ecstasy of the general enthusiasm for the return to painting—of specifically conceptual practices in the Sevillian environment.

Here we talk about time as a leading factor in the search to contribute personal innovations to the fine arts in general, and its impact on the Sevillian panorama in particular.

The anachronism of PL-B's work may seem far from the forefront of history but never outside of time. His conceptualism is above all processual: the time in which the work is made is the own work, and what we see is what can be seen of what remains of that process, the trace in time. Anachronism that reveals part of its value by also influencing the contradiction involved in granting very marked object qualities to the works, far from what would be the dematerialization of the work of art advocated by the most orthodox conceptualism.

Work as a material object perhaps as a consequence of looking at the Duchamp route and his *ready-made*. Anachronism and conceptual contradiction that are reinforced even more if its author referred to that work, as he has once stated, to the search and production of beauty, whatever that may be.

Time and Beauty united in Nabokov's definition of Art almost mathematically: Art = Beauty + Compassion. Nabokov's formula to define art uses beauty, something that very few may miss, but it does so by adding, or rather subtracting, time in the form of compassion, because precisely in beauty itself its loss, its deterioration and its disappearance is implicit.

The intention of one of the earliest and most significant series of his stance as an artist, begun on June 11, 1994, titled *A Través del tiempo* (Figure 1, on page 10 of this

* Art critic and independent curator.

¹ Cirlot, J-E. (1994). *Diccionario de símbolos*. Labor, 440.

publication), is not to reflect the beauty of the subject —his own face— nor the treatment especially “aesthetic” of it by taking a daily photograph of himself. The daily photographic self-portrait does not pretend to be the manifestation of physical beauty, although in a recent visit to his studio, my companion on that occasion expressed how similar he looked he was then, in those first initial months of the project, which are the ones that are now exhibited in the Casa de la Provincia of Seville.

Beauty should be found not in that of the face more or less adequate to the canons of perfection prevailing at the time, but in the idea of beauty of any face that, being the same, changes every day, moving away and closer and further away back to ideal beauty, whatever that may be. Beauty in the idea of that uninterrupted combat with and against time, a challenge that is very similar to life.

Time as a daily occupation is an instrument at the service of the portrait of time in the face of the person named Paco Lara-Barranco, an artist born in Torredonjimeno, Jaén, in 1964, resident in Espartinas, with a current studio in Gines, and professor at the Faculty of Fine Arts of Seville.

A través del tiempo it is loaded with meaning in its contemplation, even if it is partial: the impossible self-portrait —the portrait is a stopped moment— happens in the course of time and the project is exposed in the exhibition room or the museum. Time as a succession makes the continuous present forced to remain stopped for contemplation by the viewer.

In how few places is time observable as an event without it happening to us. PL-B uses time here as an instrument to challenge and portray the time that we have given ourselves as a measure of life, a work that is done with almost no intervention from the author, once the project has been defined and determined, by the contract and personal commitment, not leaving it interrupted.

A través del tiempo is the portrait of time crossing PL-B's face, shaping his identity —the face is the mirror of the soul. The face of PL-B becomes, day by day, more expensive. The face/mask is not so much their daily motif as the

transmutation of the trace, the conversion of the sign into a symbol, of the instant into Time.

Another long-term project, begun almost a year earlier, on September 13, 1993, has almost the same meaning, if anything in *Carpe Diem* (Figure 2, on page 12 of this publication) the making of a daily drawing, from that date onwards, time as an instrument becomes in the time of the craft, when dragging the drawing —even if it is a drawing made in a short time and, as the days go by, almost automatically— a significant burden of manual craft.

Both projects are high risk, on the one hand there is the risk of the banality of the repetition of an act every single day, every day and, on the other hand, or in the same but in another sense, the result of that action, the photography and drawing, they are wary of the possibility of repeating themselves and taking away their reality. PL-B avoids the dilemma by placing interest not in the action or its result, but in the process of realization, in the gap between the verb and the subject.

2. Scherzo – allegro giusto

*Come, fill the cup, and in the fire of spring,
cast off your habit of winter regret;
The bird of time barely has a path
to flutter... and takes flight.*

Omar Jayyam (1048-1131), *Rubaiyat**.

Likewise, here it is about the first idea of the work and the works, their progress, the process, the busy breeding. About the trauma of the origin and the open-ended imprint. Trace that is erased and happens every day in time, always different, always the same, its record remains imprecise to indicate the time of truth. While writing his novel “Marcel

* The translation of rubaiyat is “quartets”.

Proust was convinced, like Parmenides, that nothing was or will be, but simply is and exists in the immortality of the work of art”².

Here it is as much about time as it is about stopping, about recording time. *Doble tiempo* (06/10/1964 — work in progress) (Figure 3, on page 13 of this publication) and the *Proyecto Georges Pompidou* (11/05/1990 — work in progress) address this aspect. Telling the life of the artist and the time of the artist in his work. *Doble tiempo*: recording with blacksmith’s chalk on sandpaper from birth to the present; in fact, the work will continue daily in the exhibition room.

As in the photo and the drawing, a daily gesture: now a line for each day lived since his birth. Every gesture, every stroke of the chalk on the sandpaper, every stop is wear and tear; each line marks a record of a calendar like the one that the prisoner draws on the wall of his cell to keep track of the days he has left in confinement. “According to Aristotle, time, *a measure of corruption (fibora)* and not of generation (*genesis*), only recreates itself”³.

I cannot help but interpret this work as PL-B’s vision of his life as something very related to the baroque vanitas and the anguish of Segismundo in *La vida es sueño* by Calderón de la Barca, the one who was locked up since he was a child and cried:

*Hurry up, my dears, I intend, / since you treat me like this / what crime I committed / against you when I was born; / although if I was born, I already understand / what crime I have committed. / it has had enough cause / your justice and rigor; / for the greatest crime / of man is to have been born*⁴.

The *Proyecto Georges Pompidou* is also a work of recording personal time, here more intimate and sentimental, also more random, although just as aseptic and with minimal intention of the artist: counting of seconds from the moment the work begins with a phone call from a loved one (your mother or your partner) until the end of the 20th century. Each new record depends on that circumstance that was barely foreseen in time but, without a doubt, highly anticipated. A computer program is in charge of indicating the data (hour, minute, second, day, month, year) which is then taken to the piece of cotton cloth with burnt engine oil and the typical typography of the first digital counters (Figure 4, on page 14 of this publication).

The anguish of separation is mitigated by the consolation of being able to share some of those seconds that remain until the end of the century.

The project has an unrealized B side, the seconds lived since the beginning of the 21st century. None of those moments of the phone calls have materialized on the canvas, but as a potential processual work it has the same interest, even if it is left unfinished. In any case, time appears as a mediator in the separation, as a place of waiting between call and call, when the conversation becomes entertainment understood as a place in which two people who profess mutual affection have each other. Then the record loses that aseptic condition and becomes a biographical clue; each sign a blink of the eye of personal history. If there is a crime in this story, it is believing that it exists. According to the doctrine of the Eleatic philosophers, nothing exists beyond the immobility of being, which Diogenes, the cynic, refuted by getting up and, without saying a word, walking away.

3. Andante, ma non tanto

The substantive difference between plant life and animal life lies in a notion. The notion of space. While plants ignore it, animals possess it. Some, says Korzybski, live by accumulating energy, and others by accumulating space. On both existences, static and erratic, human existence divulges its superior originality. What does this supreme

² Amarís Duarte, O. (November 21, 2022). *Marcel Proust: el tiempo en su tiempo*. Inmediaciones.org. <https://inmediaciones.org/marcel-proust-el-tiempo-en-su-tiempo/>

³ Gómez Pin, V. (September 16, 2008). *Efectos de mutación*. El Boomeran(g). <https://www.elboomeran.com/victor-gomez-pin/efectos-de-mutacion/>

⁴ Calderón de Barca, P. (2011). *La vida es sueño*. Cátedra, 86.

originality of man consist of? In that, neighbour to the plant that accumulates energy and the animal that accumulates space, man monopolizes time.

Jorge Luis Borges. *Discusión. La Penúltima versión de la realidad.* (1932)

The artist leaves his mark as an inventor of places. Carl André's floor pieces become shoe sole pieces, recycling materials in survival. Rescue of the energy of materials in which humans have left their mark every day in our journey through life.

A simple piece is the one titled *Tiempos de cambio* (November 1993 — October 1994) (Figure 5, on page 15 of this publication), in which traces of cigarette burns can be seen on a floor of vinyl sheets. Time of change and time of fulfillment of the anguish of what is ending. What is of interest in this piece is above all the trace over time, which in other works paired with the ground takes on more significant dimensions.

In the floor sculpture titled *Monumento humano*, begun in July 4, 1998 (Figure 6, on page 15 of this publication), a mountain rises to the projected height of 180 cm with the accumulation of worn shoe heels from both women's and men's shoes. It is a work in progress that grows from exhibition to exhibition. Unlike the mountains of candy by Félix González-Torres, which disappear due to the gesture of the spectators as they remove the candy as a metaphor for the disappearance and death caused by AIDS, the mountain of PL-B grows with wear and tear that human steps in the time of life produce.

His mountain wants to be a tribute to the human race, but also a criticism of the wear and tear of natural resources that it produces: a monument with two faces, one sunny as something worth remembering and the other shady as something we should not forget.

Another series of pieces found in Torredonjimeno, Jaén, birthplace and upbringing of PL-B, speak of traces and places of the time of memory. The large pieces of

canvas (300 x 242 cm) used to collect the olives, called *Manteos* in their locality, are the works in which their author has intervened the least, limiting himself to their recognition and collection. Objects very close to the *ready-made* but with much more load of personal and sentimental memory than those of Marcel Duchamp.

The cyclical nature of the time of the Pythagoreans is cited in the curtains that were used each campaign in the Torredonjimeno region for the olive harvest and in which PL-B participates in the memory that he tries to preserve. The imprint of the harvesting activity —usually so hard before the latest mechanization of the field— on the large tarpaulins is very light because the laborers barely had to move on the blankets to avoid stepping on the olives and avoid the hurtful mockery of the type “the olive is ground in the mill, not here” or “mill wheels are your feet”.

Manteos stains (Figure 7, on page 16 of this publication) are accidents loaded with energy. If Beuys found energy in materials such as felt and grease, PL-B finds and preserves it in canvas with the traces of olives and the traces of the work of the day laborers of his land. He doesn't need anything else to pick up the object and turn it into a work of art. An object that, on display, with the marks of the folds when stored, reproduces in an enlarged way the reticular pattern of the painting. In some later paintings by PL-B that grid on the interwoven fabric of the fabric will reappear as a lattice.

The “*Manteos*” somehow provoked the series of performances, using a very similar type of fabric. *Actuación n. 1* (March 1 — 31, 1990) (Figure 8, on page 16 of this publication) consisted of spreading a cloth on the floor of his studio of that moment (his bedroom) during the month of March 1990, a few years after the *Manteos* were found. The remains left on the fabric by the activity of PL-B and by the people who visited it at that time are of a different nature than the marks left by the olives, but just as random and accidental. Also fruits of work and without direct influence of the artist, although being a prepared project it can only be considered with a *ready-made* programmed in time. *Actuación n.1* is PL-B's first strictly procedural work.

4. Finale – allegro con moto

*Your beauty has survived the ancient world,
claimed by the future world,
possessed by the present world,
it becomes a deadly evil.*

Pier Paolo Pasolini, *a Marilyn en La Rabbia* (1963)

The path that goes up and down is always the same although not at the same time. In *Re-corrido III* (August 15, 1991, 11:45:34 — 13:04:10) and the piece, *Actuación n. 6* (June 1 — July 17, 1993) time is an instrument of displacement. Bruce Nauman in his *Wall-Floor Positions* from 1968 records his movements in the studio, redefining the concept of sculpture in space; Valie Export does something similar in his *Body configurations* from 1972, actions in which he adapts his body to various urban architectural elements.

In *Re-corrido III* (Figure 9, on page 17 of this publication) PL-B uses the body but, on this occasion, that of another person to whom he gives instructions so that, by dipping his feet in industrial waste oil, he walks describing a path in the shape of an eight for the time want on a tarp spread on the ground. The movement on the floor of the guest agent (Eduardo Baquerizo) goes to infinity, hanging the canvas vertically on the wall, it freezes, in an indeterminate number of steps —again the trace— the time of the action.

In *Actuación n. 6* further refines the procedure by carrying it out on the stairs that lead to the upper floor of the Rafael Ortiz gallery in Seville and relying on people who could go up and down to point out with the dust from the soles of his shoes the strips of fabric that covered the steps (Figure 10, on page 18 of this publication). Unlike the well-known story “Instrucciones para subir una escalera” by Julio Cortázar, collected in his 1962 book *Historias de cronopios y de famas*, in PL-B’s performance there are no indications other than those produced by chance and the collaborative practice of the anonymous visitors of the gallery. The mere presence of the staircase space in the art gallery is enough of a catalyst for action to occur.

Perhaps this *Actuación n. 6* (Figure 11, on page 19 of this publication) is the work that speaks the most and best about place, space and time; of the place of time and of time itself. Once again Marcel Proust tells us: “Time which by habit is made invisible and to become visible seeks bodies, which, wherever it finds them, it seizes upon, to display its magic lantern upon them”⁵.

Coda: Geistervariationen

In *Re-corrido III* y *Actuación n. 6*, the footprint can be understood as a brushstroke on the canvas. PL-B began his career in the second half of the eighties as a painter and he returned to painting in 2004 without this implying a strategic change in his artistic interests. His idea of painting followed the same parameters of minimal intervention in the work, which he forced himself to leave in the hands of chance and time. Painting reduced to the essential —pigment on the plane—; abstract, even without form or figure, also without an image other than that of the same surface in the series of monochrome paintings started in 2019. Paintings that continue to be new actions in time since they are built with the daily application of a layer of enamel until the container that contains it runs out. In the technical data of each work, titled with consecutive numbers, both the time interval elapsed from its beginning to its completion, as well as the number of layers and days used in its completion, are recorded. Paintings, some of up to 23 coats, applied on 23 different days, like time capsules with no content other than time itself.

The time in the monochrome paintings of PL-B is not that of which Goya spoke when he seems to have said that *time also paints*, the time that modifies the material conditions of the painting, nor the time that alters the viewer’s perception, nor much less the allegorical figure of the old man with wings that he used in some painting such as *La Verdad, el Tiempo y la Historia*, from 1800, or in the later one,

⁵ Gómez Pin, Op. cit.

Three Meditations Around the Work of Paco Lara-Barranco

Francisco J. González-Camaño*

painted in 1812, *El Tiempo y las viejas* that is currently in the Palace of Fine Arts of Lille.

Time in PL-B's monochrome paintings and in the rest of his paintings is the time of the creation of the works, of the process in which the work comes to be and occupies a hybrid place between the idea and the material object resulting from it.

The other paintings by PL-B escape the ascetic aspect of the monochromes, but, without ceasing to be paintings that are constructed in long intervals of time—in each painting the duration of its completion is recorded, sometimes several years—, accepting the randomness of the behaviour of the materials and supports used, but also the use of abstract forms and spaces, of pictorial resources, such as dripping, pouring, sweeping or scraping in addition to the brush stroke, resulting in works that function almost as a record of their works. and of his days; paintings as autobiographical as the photographs of *A través del tiempo* or the daily drawings of *Carpe Diem*. In the end, is the beginning.

The exercise of biographing oneself through artistic procedures does not necessarily imply the conscientious search for what we could call idiosyncratic traits but also the will to practice a subjective, conditioned and, to a certain extent, random representation or self-representation. The artist knows better than anyone about the effectiveness of *extimacy*¹ as a timely connector with each person's intimacy due to his natural tendency to produce subjectivity. A subjectivity that is not only constructed by our self but is also recognized in the way we relate to others. The intimate is then paradoxically significant due to the need to reveal it to the other. Ultimately, *extimacy* is regulated in a constant game of balance between the things we want to express—and we don't really know how—and those we would like to silence, but end up displaying without remedy.

Making others feel what you feel is not an easy task, perhaps because you never even know for sure what, deep down, you want to express and much less what others will infer from what you expressed. All what the artist can hope for is to share a certain resonance of his genuine emotions in the mind of the beholder of his work. In projects such as *Proyecto Georges Pompidou*, *Carpe Diem* or *A través del tiempo* (all approaches to the “art = life binomial” as the artist calls them) Paco Lara-Barranco develops a particular poetics of existence, in line with what artists such as On Kawara or Roman Opalka began to make in the sixties of the last century, whose evident conceptual load is opportunely relieved by the deployment of imaginative possibilities that end up making the lived experience of time something whose sequentiality makes it enigmatic.

* Professor and art critic.

¹ Neologism used for the first time in 1958 by J. Lacan in his seminar “The Ethics of Psychoanalysis”. Contrary to what it may seem, due to the misuse that the media has made of it by turning it into an antonym of “intimacy” and practically synonymous with “exhibitionism”, *extimacy* refers to the most intimate aspect of the personality, to that which, being intimate and familiar becomes at the same time something radically strange and, therefore, unrecognizable to the subject himself.

If we stop for a moment on his series of self-portraits (project *A través del tiempo*, begun on June 11, 1994 and ongoing until his death) we will realize that this long series of photographs is conceived not so much as a serial form to reproduce the physical appearance of each day as a succession of mirrors where the self can project itself in evolution. It would thus be about trying to capture the being called Paco Lara-Barranco (a vitally problematic being) and not the mask under which said being hides. It is inevitable: in the self-portrait—and even more so when it is an archive—it happens that by observing yourself as a subject you end up becoming the object of your own observation (Figure 1, on page 22 of this publication). And from observation arises analysis and reflection.

When we see PL-B's work in perspective, we are faced with questions such as: What does it mean for a person to become an artist of his own life? What purpose and how does art serve life? or In what circumstances can we consider the possibility of taking life as the genesis of an artistic production? In this sense, I would like to rescue here some words that Michel Foucault said in a conversation that he had at the University of Berkeley with two of his colleagues:

It is worth remembering in our society the idea that the main work of art that needs to be cared for, the area to which aesthetic values must be most carefully applied, is oneself, one's own existence (...) Existence is the first most fragile way of human art, but it is also its most immediate data².

I believe that the task to which Foucault was referring is none other than trying to write the history of existence as art and as style. In other words, considering life as a kind of ethical-aesthetic synthesis of the creation of oneself, a vital attitude consisting of living life with a powerful awareness of everything possible to create with it, starting from the immediate, from the received and even of the unforeseen events and random that occur in it.

For an artist driven by an autopoietic impulse—and PL-B is one—the desire both to experiment with procedures and materials and to develop ideas renders the conventions, routines and rules of art become ineffective, since as much or even greater importance lies in what unfolds during the vital and artistic process of creating the work as in the finished piece ready for exhibition. There is, moreover, a curious and significant aspiration in much of PL-B's artistic production—I am referring specifically to his projects—derived from trying to find the permanent in the ephemeral and fleeting. An aporia to which only art can confront with certain points of agreement since only in its territory the trivial running of the hours and days takes on some metaphysical sense susceptible to be shared, for otherwise we would endure the irreparable passage of time that cancels everything.

Even if it was true that the work of art is the result of the execution of an idea or project, one of the main characteristics of modernity is to underline the processual factor, the ability to integrate the chance and the unforeseen into it. Thus, between project (more or less fore-seen) and process (more or less un-foreseeable), the artistic work is debated in a scenario that makes it a product that is neither completely teleological nor completely perfect. In this, by the way, artistic work is not much different from the rest of the things that depend on man.

On the other hand, since the earliest modernity the most applauded artistic strategies have systematically opposed the established assumptions of technical virtuosity, manual skills and any accepted norms of preceding historical models. In short, they deny to the aesthetic its supposed dominant position and, consequently, try to lower it in different ways: through the sabotage of all skill³, by resorting to suburban or childish iconography or through the use of explicitly non-artistic procedures and materials.

² Foucault, M. (2001). *Más allá del Estructuralismo y la Hermenéutica*. Dreyfus H. L. y Rabinow P. Ediciones Nueva Visión.

³ In this sense, it is fair to bring here the term *deskilling* that the conceptual artist Ian Burn used for the first time in his 1981 essay "The Sixties: Crisis and Aftermath. Or the memoirs of an Ex-Conceptual Artist", with the meaning of "loss of manual skills".

Under these assumptions we would have to approach the daily drawings that make up, for example, the *Carpe Diem* project (Figure 2, on page 23 of this publication). Drawings of modest aspiration and almost automatic execution where the iconographic elements are repeated: spiral shapes, a French horn, the fingerprint or the sequential number of the drawing itself. And what defines the artist is not so much the expertise in know-how, for which it would be enough to be a good technician or craftsman, but knowing how to do it in one's own way. And not necessarily providing extra originality—that too—but abounding in what makes it unique and authentic. Interweaving life and work in the same destiny implies taking responsibility for what we have experienced, that is, standing up for what we do and for who we are with what we do. A vital and artistic attitude that seems to sustain the most significant part of PL-B's artistic production.

As a “serial visual autobiography” PL-B's artistic corpus is crossed by an irrefutable meditative character. A character that invites, therefore, a slow narrative and for which the sequential format fits like a glove. Whether they are photographs, drawings or painted numerals, their serial arrangement invites slow contemplation, a slow visual journey in which by repeating formats and motifs, the viewer's spirit remains as if in suspense, in a kind of enchantment, as in a litany.

It is evident that for those artists who operate with time and memory, the archive is a resource that is not only attractive but also very useful. In the art world, interest in the archive has gained enormous importance since the middle of the last century. Artists already mentioned such as On Kawara or Roman Opalka and others such as Andy Warhol, Ed Ruscha, Sol Lewitt or Gerard Richter have made from the idea of the archive a *modus operandi* with which to express matters of different kinds but always as if in one external memory will be discussed. A memory that allows, in certain cases, to recover and reinterpret the past and, in others, to record the present in a more or less notarial way. Specifically, in conceptual art the appeal to biography has, on numerous occasions, been an aid to the artist trapped in the vicious circle of conceptual games. Thus, it is not surprising that many artists have sensed in the autobiographical factor a valid alternative for their need to inventory not only their own life

but also the different ways of living it. Working with memory, an activity hopelessly linked to time, involves, in some way, the concept of archive, understood as a kind of mnemonic device appropriate for preserving and organizing memories.

I would like to point out here, as a brief note, the importance, in this sense, of a precedent as emblematic as Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*⁴. Conceived as a visual and thematic archive, Warburg's Atlas invokes the idea of history as a memory through hundreds of random images. Mnemosyne, the titan who personifies memory, delegates to Warburg's own montage the ability to discover a new approach to Western culture through a succession of suggestively interconnected images.

In a similar way, PL-B, from very early on, seems to have decided to become an archivist of his own life and, consequently, of the time that shapes it. And just as in Warburg's Atlas the most significant thing was not the history of art but the way in which it was read. In PL-B's work, although manifestly autobiographical in nature, what is important is not the content of life (about which little is revealed) but the way of staging it, of organizing it in serial projects, of archiving it.

Let us look, in this sense, at one of his ongoing projects, *Doble tiempo* (Figure 3, on page 25 of this publication), where sets of four vertical lines and a diagonal that crosses them, made of white chalk on sandpaper, metaphorically allude to time lived and told in the way in which that the prisoner lives it and tells it in his prison.

Those existential lines, painted undated days, remind us that, in the end, we are only the time we have lived, no matter how much time—that human *entelechy*—remains undisturbed by our ways of telling it.

⁴ A must-see work by the art, history and philosophy scholar Aby Warburg. In a set of large panels Warburg placed an endless number of images through which an entire circuit of connections and dialogues rarely seen by previous scholars was created. With this he tried to tell in an associative way the history of the memory of European civilization.

Painting as Metric and Temporal Value

María Arregui Montero*

We measure everything in time and numbers: our existence, our relationships and even distances. Numbers seem to dominate every aspect of life, but for some people, numbers can be something much more abstract than thought or imagination. Approaching life from the dominance of the right side of the brain is not a simple matter, so how does a creative mind move in a physical and mathematical world? It is also true that we start from the idea that time is relative; nor is it, in itself, an absolute reality. Each being perceives it in a different way: the days can become long, the years eternal, even older people are often heard talking about how life passes quickly, like a dream. There may then be no better way to represent the relative nature of temporal perception than through painting.

The works of Paco Lara-Barranco in his project *Tiempo* narrate the life of an artist who displays his concerns in various formats, but with a common motivation: to capture his temporal imprint through the artistic object. Each format has its own language and idiosyncrasy, such as photography, a medium that the author uses for his work *A través del tiempo*, composed of daily self-portraits that he began to take in 1994. The act of freezing his image reminds that it was in a moment and that will never be repeated —Walter Benjamin already warned in Baudelaire's Paris about the apocalyptic nature of the image—: “that which is known to disappear shortly, becomes an image”¹. And although photography is one of the most suitable formats to reflect on the transience of being, what stops us in these lines is time measured in another format: painting. This is not devoid of aura, being understood as “a particular weave of space and time: the unrepeatable appearance of a distance, no matter how close it may be”². An aura that does

not reach us through the image, but through the knowledge of how these pictorial works have been carried out, from the constant farewell to that which happens and does not return, but is susceptible to being remembered.

The artist explains that painting is something understood “as an object, like a time capsule; painting requires a long period of time to be developed”. For him, time becomes a fundamental element for many reasons. One of them is reflection and thought, which he transfers to the support and projects onto it before pouring the paint. Time is also necessary in planning the composition—if there is one—. The artist needs to think about colours, how to combine them, how to compose and capture a good visual impact to transmit. Painting is not a physical exercise, nor even a technical process; painting is, above all, a mental process.

Paco Lara-Barranco's painting speaks about time, life, colour. In his piece *Pintura 138* (Figure 1, on page 28 of this publication), made between November 2014 and February 2018, no one could glimpse this temporal range that could only be deciphered by the person who executed it. However, the diversity of elements and ways of proceeding in its execution is something very visible: we perceive the trace of a kind of grid or mesh that could suggest a separation, a kind of division between whoever observes and what is behind the painting. But, is it possible that behind the painting there is something beyond the support? We can confirm it, because behind it lies the thinking, the strategy of the composition, the obtaining of the pigments and their application, as well as the possible rectifications. The colours do not go unnoticed, in the same way that the textures do not. In the upper half of the work, we are struck by how several elements are concentrated that visually carry much greater weight than those found in the lower half. On the other hand, in the centre of this upper half we find a texture, a result of the solidification and subsequent dehydration of the paint. A roughness that refers us to the idea of the organic: the painting is alive and is transformed by that same passage of time. On the right, a series of blue and white geometric shapes, almost like tesserae, allude to geometric aspects of abstraction.

* Independent curator, art critic and teacher at the Escuela Superior de Enseñanzas Artísticas (ESEA).

¹ Ruiz de Samaniego, A. (2013). *Ser y no ser: figuras en el dominio de lo espectral*. Micromegas, 51.

² Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro, 31.

If we look at the technical information of this work, we will realize that there is a mixture of different types of paint, including oil, enamel, coloured pencil and even spray. This tells us, without a doubt, of the author's intention to experiment and not simply be satisfied with the colour aspect, or even the composition, but goes further, making different paintings coexist with totally different qualities, performances and purposes. Achieving unity among so much diversity is not an easy task, which is a clear demonstration of the investigative and non-conformist intentions of Paco Lara-Barranco.

There is an element in the author's paintings that is repeated and deserves special attention in those made around 2014 and 2018, and colours such as yellow, red or blue predominate, as we see in *Pintura 139* (Figure 2, on page 29 of this publication). In this piece, a sense appears that confuses the viewer, since, on the one hand, the arrangement of the geometric elements should convey the idea of order and, however, the slight displacement of the forms seems to unbalance our own gaze. On the other hand, in some of his most minimalist paintings we see that they are outlined by a colour that closes the entire composition. In the case of the work *Pintura 148* (Figure 3, on page 30 of this publication), made in oil and graphite on canvas, we find that, under a white surface, the colours appear timidly, as if wanting to come out to see the light. This also represents a challenge for the viewer, since it is not only a matter of the painter, and as Marcel Duchamp said, "the public is half the matter"³. Do we see a white canvas? do we see colours on a white canvas? or do we see a composite green outlining a white canvas? These works by Lara-Barranco help to fragment the gaze and pay attention to every centimetre of the support, not only to the colours, but also to its texture and the way the pigment is applied.

The relevance of *Pintura 144* (on pages 120-121 of this publication) is that it is a triptych where we will attend to

three interesting aspects: the analysis of the predominant pigment in each of the pictorial objects, as well as the texturing of its surface and the sets of contrasts established by the author. Once again, the sides of the support are highlighted, giving it an unusual prominence. Vasili Kandinsky wrote that "limits, if they are necessary, must be imagined almost by force"⁴. Likewise, we could even refer to thoughts raised by that great figure that was Clement Greenberg and to the all over concept, where those limits or areas, a priori, less relevant for a pictorial composition, disappeared: every visible area of the support acquires the same importance. In painting, as in art, as in life, there are no absolute realities, and perhaps that is part of its interest: neither red is completely, nor green nor blue, but appearance can take us to the mistaken. These works teach us a lesson, and that is that we cannot stay on the surface if we want to delve into the ins and outs of painting, something that is applicable to any aspect of life: making conscious use of our gaze is synonymous with reflection, and that it always leads us to a higher level of being. Greenberg also stated that avant-garde artists did not have reality as their main source of inspiration, but rather the medium with which they worked⁵. Picasso, Mondrian, Braque, Miró, Kandinsky, Klee and Cézanne drew a good part of their inspiration from the medium, according to him, and the stimulation of his art was related to their interest in the creation and organization of spaces, surfaces, shapes and colours⁶, among other things. Paco Lara-Barranco states that "painting is presence in itself, consisting only of colour, shapes, matter, gesture, composition and structure". It is true that time cannot be ordered through painting, but a chronological ordering of paintings can be made.

But in Lara-Barranco's painting we cannot talk about patterns or common points beyond what the use of the pictorial medium entails. On a compositional level it is

³ Cabanne, P. (2013). Conversaciones con Marcel Duchamp. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 26.

⁴ Kandinsky, V. (2012). De lo espiritual en el arte. Paidós, 56-57.

⁵ Greenberg, C. (2006). La pintura moderna y otros ensayos. Siruela, 10.

⁶ Greenberg, Op. cit., 26.

unpredictable —like time—. And the thing is, if we look at *Pintura 149* (Figure 4, on page 31 of this publication), also made in the time period between 2014 and 2018, we will see that it has a lot and little to do with the ones made and presented at that same time. The concern to analyse the options that the medium offers is something indisputable. It is extremely interesting to see in this painting an idea that has been repeated in art on numerous occasions, what is called a *painting within a painting* or meta-painting. The history of art offers us relevant examples of this, one of the clearest being the work *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pintura de Bruselas* by David Teniers (1647–1651), where, in a single work, we can contemplate several simultaneously. But in *Pintura 149*, the painting is inserted in a different and not so obvious way. Here, the echo of the image is concentrated in the lower right half. Starting from a mother composition, where the warm tones are very cautiously interrupted with white and blue, the work unfolds under the illusion of a depth that seems to have no end. As such, there is no vanishing point, and in fact we cannot speak in a strict sense of perspective, but the illusion of depth is undeniable. In the same way that painting is an illusion, so is time.

His most recent works, such as *Pintura 165* (triptych) (Figure 5, on page 31 of this publication), are of great interest in their analysis, since the accumulation of lines, grids and parallel lines almost creates a combat between form and colour, which at the same time contrasts with his monochromatic paintings. Chronologically they are very close, but they tell us about the author's ability to develop almost completely opposite ways of making painting in the same period of time. On the other hand, *Pintura 156* (Figure 6, on page 32 of this publication) is made up of a diptych that presents a series of lines that make up a grid. This “retains” the pressure that the colours beneath it seem to exert. Behind the false sensation of stillness and order that the straight and parallel lines transmit, there is a tidal wave of spots of colour that exert a centrifugal force, longing to get out of the painting itself.

In *Pintura 150* (polyptych) (on page 101 of this publication) the references to minimal art and Frank

Stella's idea of “what you see is what you see” are inescapable. In fact, Lara-Barranco mentions that, in his work, he understands painting “as an object, as what it is in its purest state, just painting without resorting to the representation of an illusionistic scene”. Non-relational aesthetics is a fundamental pillar within this type of works where all artifice and references outside the painting and its nature are avoided. In this series of works that make up a polyptych, we see that the predominance of white is more than evident. The roughness of the surface of the pieces tells us about extrapictorial processes in their elaboration, this being understood as not typical of painting—at least on an easel. Moving forward a little in time, he made his monochrome works called *Pintura 174*, *Pintura 175*, *Pintura 176*, *Pintura 177* and *Pintura 178* (on pages 122-129 of this publication). Let us not think that they do not pay attention to the importance of painting on the edges, which we do see very clearly in *Painting 150*. In this case, when we look at the paintings are perfectly finished without the need to profile the ends. But if we contemplate at them in profile, we see how the artist has let solidify the enamel drops whose appearance resembles a series of stalactites (image on page 33 of this publication). The painting has escaped from its own support and acquires a dimension that is a little closer to the sculptural and, why not, installation level. However, these are four paintings completed in 2020 in which the reflection on temporality is accentuated and about which the author mentions that “all the paintings in the series have been constructed with the systematic application of layers of paint on the front plane of the canvas and at the edges. The number of layers accounts for the number of work days required for the painting to reach its completion”.

When we look at his works, we could ask ourselves: what is painting if not a demonstration of the artist's existence? What is painting if not a way to defy logic? What is painting if not an opportunity to unfold time? What is painting if not a common place between artists and spectators to remain in that abyss of uncertainties that we call life? Painting is our safe place to continue evading logic and offer to our lives the opportunity to persist imagining. Professor Alberto Ruiz de Samaniego, starting from an

Painting Time

Aurelio Verde*

allusion to Kafka in *El cazador de Gracchus*, concludes that “Being, perhaps, has no other objective or meaning than its displacement, its deployment, its dispersion, its re-composition”⁷. All of this is materialized by Paco Lara-Barranco, with time and paint.

Because, perhaps, there is nothing more revolutionary than persisting, even through art.

Painting time is boldness
like painting thirst, joy, fear,
for the God who is not named, unfathomable,
like painting the germ of life
itself, indeterminate in its beauty.
But the audacious hand assumes the risk
and treads a labyrinth that has no
return. The white colour awaits untouched.
Strokes of light settle on the canvas
like grains of sand,
strata of colour, traces of ideas
trapped that are, like fleeting
butterflies, patrimonies of a sketch
without limits that is time, only time.
Perhaps an audacity that an artist
with soul in his brushes can allow.

⁷ Ruiz de Samaniego, Op. cit., 25.

* Writer and poet.

Paco Lara-Barranco

Fernando Infante*

The life of time

Time has a secret life. A life alien to the time of our life, to the time lived. Time is given to us as something hidden, as an always that exceeds our field of vision, as a never that is time without image or event. In some way, objects are a clue of the latent existence of time, even if they do not intend to. Art objects do seem to pursue time, wanting to reveal it as it passes and retain it in a gesture, in a trace, in an evidence. All works of art are clocks without dials or hands, and all artistic action challenges the eternal passenger.

History, history as narrative, has vulgarized that life of time, it has returned it to us as the pink novel of temporary, as its yellow press, because, in history, time appears only as what has happened. Memory is the enemy of time, which it constantly supplants with its representations and figures. The history of art objects, for its part, privileges such objects as signs of history, rather than as cells of time. History has always assumed the mission of preventing us from seeing time, just as memory deprives us of living the past, and the story of identity prevents us from living an authentic life.

Since the early nineties, Paco Lara-Barranco's artistic life has been devoted to a neutralization of that control that history, identity and choice exert over the life of time. The artist himself rather than offering elements and episodes to a time already portrayed in the story, seems to submit, at least in part, to the action that the work itself exerts on time, making it part of its life. The works of art that make up the exhibition *Doble tiempo*¹, like other series such as *Proyecto Georges Pompidou* (11/05/1991 — work in progress),

Escúcheme durante treinta y dos días y Míreme durante treinta y dos días (05/25 — 06/25/1993), *Carpe Diem* (09/13/1993 — work in progress), *A través del tiempo* (06/11/1994 — work in progress), *Dan Luz* (02/14/1997 — work in progress) and *Monumento humano* (07/04/1998 — work in progress), while expressing the count of days, is not a mere confirmation of time passing. They cannot be read as memory counters, nor as chapter markers. They have only taken the form of the calendar and the ephemerides, so that we recognize time in its allegory. In them the directionality that promotes every identity, with its story and its choices, is distracted.

The artist proposes a concept and projects an action over time in conditions that he chooses and decrees, but from then on, he partly renounces being the subject who makes the work. They are related in a process in which both participate in that hidden life of time. The artist and the work offer their respective lives, marked by the natural course and by chemistry, to another life without time that appears revealed in shrouds —as in his first series *Actuaciones* (1990–1992), *Manteos* (1990–1991) or *Cuerpos impregnados* (1992) (Figures 1 and 2, on pages 38 and 39 of this publication)— because the characteristic of time is not to govern itself, not to be in time. But that transcendence appears in every imprint, in all those traces that imprison time before becoming memory, story and identity.

The paradox is evident: the lives of the author and the object become evident, they are there, confirmed by a frequent action on a material, but they are at the same time denied. It is not that trace that we appreciate, the testimony of that course is not the purpose projected by the artist. In the installation *Leche y sangre* (1986) Soledad Sevilla covered the walls of the Montenegro Gallery in Madrid with three thousand dozen of carnations that were withering over the course of the exhibition. Here, as in its new version (*La salvación de lo bello*, 2019), what becomes evident is the time spent before our eyes and our smell with the wear and tear of a material that, however, leaves see another one when it disappears. When art apprehends time, it apprehends it in its assimilated form because it takes it from the experience of life, it summons it from the celebration of birth or from the anguish of the term. The objects decline their lives or accumulate their days and do not stop referring to the body

* Philosopher, designer and teacher.

¹ This text was written as theoretical support for the exhibition *Doble tiempo*, held at the Sala Ateneo de Mairena del Aljarafe (Seville), February 27 – March 25, 2020. The exhibition was interrupted on March 14 when the central Government decreed a state of alarm to confront the expansion of the COVID-19 coronavirus throughout the national territory. The essay is published in this book due to its complete plot adaptation to the thematic thread of the exhibition *Tiempo*.

and its traces. But Lara-Barranco's works are not presented as devices of lived time, but rather as manifestations of the life of time.

The duration, the repetition and the frequency

The captive's count, with its five-by-five marks, implies a different relationship to time than the one that starts the clock. The clock portrays time as a rhythm and as a system, but the tally marks only record the closed days, saving the happy gesture of the fifth diagonally. These human marks are signs of time as duration, which Bergson defined as "a persistence of the past in the present"². Duration is already the mode of a betrayed time, of a time given over to the experience of the moments and days lived. But, paradoxically, only through duration can we approach an intuition of time beyond narrated time or mumbled time.

It is repetition that allows us access the temporary in an unprecedented way, resisting the novelty that life imposes, countering its tendency toward change. "If everything is in time, everything changes internally, and the concrete reality is never repeated. Repetition is therefore only possible in abstract"³ stated Bergson. Repetition makes "persistence" relativize the difference between past, present and future, and bringing us closer to a more genuine experience of the temporary. However, this repetition is not reiteration, it is not retracing a path (*iter*) already taken, it is rather undoing every path by equalizing the terms of the beginning, the middle and the end.

Frequency is the moral component of Lara-Barranco's work. It is the commitment to that access to time. Frequency marks the way in which the artist loyally makes objects and days available to him. It implies an impassive submission to the three extras of the comedy of time: circumstance, random and accident. Surrendering to extended time,

the artist and his work take on Beuys's stoic gesture, and time twists its grimace. This stoicism does not imply a distance —that "Habet praeteriti doloris secura recordatio delectationem" by Cicero⁴—, but rather a renunciation of emotion in the approach from art to the life of time.

Lara-Barranco has spoken on several times about these "levels of aesthetic-emotional renunciation of the author in the face of what is produced"⁵. With this the artist refers to his attitude as a creator together with the work and towards the process, in which the sentimental component of the romantic artist is abandoned and any movement in the pleasures of satisfaction, fulfillment or recognition. The emotion of what has been achieved does not intervene because, to inhibit one's choice, mastery and control, those three comic masks of time have been summoned, especially at random. Donald Kuspit says that "aesthetic emotion is an aborted emotion"⁶ because that exclusive emotion that modern art sought implies a suspension of ordinary emotions, but in Lara-Barranco the renunciation also extends to that supposed aesthetic emotion. However, in this renunciation, the artist not only thinks about his relationship with the work in the process, but also about what viewers of the result can experience. When faced with a result, whoever looks at the work may not be able to abstract himself from all beauty, from the impression of the material or even from the seduction of repetition, but the artist wants his own indifference towards the image to be transmitted in some way, to whoever receives the work.

The "visual indifference" that guided Duchamp's *ready-mades*⁷ also guides Lara-Barranco's works in progress. With it, the pleasures of visuality and sensitivity are partially hindered, and an experience beyond the retina and, above all, beyond the regime of taste is facilitated. Representations

² Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Cactus, 38.

³ Bergson, Op. cit., 63.

⁴ [The memory of past pain of the present surely contains delight.] Cicerón, Fam. 5, 12, 14.

⁵ Unpublished texts by the artist.

⁶ Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Akal, 28.

⁷ Cabanne, P. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama, 56.

and taste always refer to an identity that blocks all access to that other thing that is time in its hidden life. Art that promotes recognition in the representation and projection of the subjective experience of taste imposes on the work a dominance of identity that chokes it.

Freedom to the work of art

Hegel spoke about the freedom of the object. This, as a thing, could enjoy a certain autonomy, it could be admitted as a being with a status and life of its own, with a substance that should not be coloured by the subjectivity of whoever approached it. Adorno, in the *Teoría Estética*, radicalizes this idea by stating that “the contemplator has to submit to the discipline of the work and not demand that the work of art give him something”⁸. Lara-Barranco applies this idea, in a certain way, in his relationship with the work in the process. By reducing decisions to the projection phase, reducing control over the work and removing novelty, the artist allows the vicissitudes of temporality to reveal a time beyond felt time. Rather than putting the process at the service of one’s own life, it is the latter who surrenders to a process that dilates the experience.

In that indifference towards that which projects the freedom and perception of the artist on the object, in that making of the process superimposes itself on both, the creator and the work, and an intuition begins to emerge that exceeds imagination and understanding how we exercise them. Something similar to what was mentioned in William Blake’s famous text: “If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is: Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro’ narrow chinks of his cavern”⁹. What should appear before us if we could see through those imperfect cracks? And what would

that infinity be? The mission of the work of art does not seem to be to make it known to us, but rather to offer it to us in an intuition. Now, this opening of the artistic object and action towards intuition has been consumed in its own liturgy. A different mode of access is needed that reopens access to that intuition outside of the pomp. Restart matter, reinstate it from its poverty—it is known that every transcendent revelation chooses the abject to be realized—.

The persistence of matter

In Lara-Barranco the concepts are attached to the matter. The medium does not matter, whether it is painting, photography, sketching. The material finds a direct access route to the idea, with hardly any intervention from the different artistic media, which here are always circumstantial. At different times, the artist has returned to painting, to photography, to meticulous plastic action, but the medium never offers the most significant aspect of his works. It is an initial choice that is quickly followed by the purpose of repetition or compromise of frequency, perhaps because the medium is part of that liturgy that makes intuition difficult. The medium is what enslaves the artist, that surrenders to him as if to a ritual. The medium already imposes a certain cult that is not obligated by matter. This is directly connected to random and indifference. It is a scenario more open to authentic discovery. It knows nothing about the end of the process, it does not anticipate, nor direct, it is pure offering.

Hence, the works of art that make up this exhibition, under the title *Doble tiempo* (Figure 3, on page 42 of this publication), are declaredly material, anonymous like the trace of urban and rural man, and yet connected to the artist’s biography. It could even be said that matter resists giving itself as an object, because the action performed on it does not cancel it, it continues to appear as an autonomous reality not erased after elaboration. In this sense, we would speak of materials that resist their configuration as a work, of a certain persistence of the matter. In some of his works of art, oil takes the place of oil paint, chalk that of charcoal, sandpaper that of canvas, in an equality of materials that

⁸ Adorno, Th. W. (2004). *Teoría Estética. Obra completa 7*. Akal, 364.

⁹ Blake, W. (1988). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Anchor Books, 39.

Am I My Time ?

Carlos Rojas-Redondo*

relies on the everyday as a key to access to that which has not yet been revealed to us.

Matter persists resisting aesthetic cogency, the dominance of prefigured emotion, the sealed concept, because it proposes another way of recreating itself, another emotion, another concept. Matter and process retain the desire for an end, for an object, for a result, which is why they can make us go through a perception that seeks essences and finished forms, and allow us to reach time.

“Who is the time? More specifically: Are we ourselves time? And even more precisely: Am I my time?”¹. With these words from Heidegger we could define the essence and foundation of the work presented by the artist Paco Lara-Barranco (1964). Time has become a dilemma that has questioned multiple theories and that still remains one of the headaches of many scholars despite the passing of the centuries. And describing the passage of time is only possible with respect to oneself and it is in what the artist of Torredonjimeno, focuses his research, studies and even, we could say, obsessions.

The present, the past and the future are the three stages into which time is divided from the real moment, which ceases to be real at that very moment it occurs and becomes a mental construction product of our memory, already in the past; and the future, in turn. It plays with the imagination to wander and clarify, even more, that we are prisoners of the present, because we cannot advance faster, nor return to a lost time. The real is now, and has already passed. This anguish of the here and now, but that it is inevitably impossible to be aware of that zero point of the present since in the minimum attempt to account for it, it has already escaped us. It shows us that the past does not exist and that it is only the result, that the present is fleeting change and that the future is nothing more than random. Saint Augustine already said about this investigation that:

[...] past and future, how can they exist if the past no longer exists and the future does not yet exist? As for the present... if the present becomes time, it must cease to be present and become the past. How do we say that the present exists if its reason for existing is to cease to be? We cannot, therefore, truly say that time exists except in so far as it tends not to be².

Therefore, the work presented addresses time as existence, the birth-death journey, as a vital and continuous

* Painter and teacher.

¹ Heidegger, M. (1995). *El concepto del tiempo*. Mínima Trotta, 12.

² San Agustín (1997). *Confesiones*. Altaya, 327.

creation that divides its process into two parts: first, the past and lived; and second, the rest to live³.

Paco Lara-Barranco shows us a life project titled *Doble tiempo* (June 10, 1964 — work in progress) (Figure 1, on page 44 of this publication) that seeks to metaphorically reflect all the days lived up to the date of the exhibition's opening. Through sheets of sandpaper that wear down as it passes, the chalk slides across it, creating sets of 5 lines, evidencing the deterioration that the passage of time generates in its person. Lines, made manually, that denote that disparity in shape, size and rotundity as an identity representation of each of the days. A process that tries to materialize the passage of time and turn it into volume through series and sequence, as the German artist Hanne Darboven already did. Confluences arise around their artistic discourses given that the Munich artist produced for decades her so-called “numerical constructions” (1968). Series of drawings on graph paper where the numbers, whether of dates, hours or the product of continuous additions, they become lists that make up a personal and authentic system of representation, like that of our protagonist's stripes. Likewise, this numerical framework served Darboven to record the passage of time, as in her *Hommage à Picasso* (1995/2006), in which she covers the walls of a room with more than 9,000 sheets of paper, structured in 270 panels, about which she writes the most notable events or developments of the last decade of the 20th century, making the passage of time palpable and tangible, in a conceptual way.

This need to archive time visually causes that the project *Doble tiempo* presents a fact that chains it to its author without an established end date and gives it a power of connection

to life, as long as the artist is the one who tells his time, in a link between being and nothingness. But what if the memory disappeared? Would the project remain open/unfinished until the last day of its creator's life? Or would it become a life project until memory stopped working? As the British philosopher Bertrand Russell mentioned “when we look at the clock, we can see the second hand move, but only memory tells us that the minute and hour hands have moved”⁴. Therefore, we find ourselves faced with the essential piece that ties us even more to the loss of freedom and pushes us to control, measurement and domination: the clock. This instrument, which is not like the one we know and use today, but which the Egyptians already created using the rays of the sun or water (clepsydra), is the primary regulator of our actions and based on which we make decisions, for or against, of how we want to use our time. The search to be able to measure and capture it, becomes, in this case, a chalk line that symbolizes 24 hours of life and that encompasses an intra-history with totally different experiences from those adjacent lines or the one that crosses it. Identity is reflected in the figure of Lara-Barranco as a unit of serial processes that are repeated and that come to describe a long-term daily change but that, at first glance, are nothing more than equal structured lines or days that follow one after another.

This intention to make time visible is also found in the work *The Clock* (2010) by the American artist Christian Marclay. It seeks to involve the viewer in a 24 hour projection, in which various clocks are showed, through countless film sequences, minute by minute, being a perfect timekeeper of how much of our time we are spending in front of the screen. The time of the film is exactly the same on your watch and outside the room. We are transferred to a new reality of a limited time but when it finishes it restarts again and the cycle never stops functioning as a lapidary element of our life. This loop of daily duration is the perfect metaphor for each of those chalk strokes that segment and divide a period of life, and that, like that arrangement of film fragments,

³ This text has also been written as theoretical support for the exhibition *Doble tiempo*, held at the Sala Ateneo de Mairena del Aljarafe (Seville), February 27 – March 25, 2020. The exhibition was interrupted on March 14 when the central Government decreed a state of alarm to confront the expansion of the COVID-19 coronavirus throughout the national territory. The essay is published in this book due to its plot adaptation to the thematic thread of the exhibition *Tiempo*.

⁴ Russell, B. (1992). *El conocimiento humano*. Planeta-Agostini, 220.

come to indicate a quantity, a number, a term, a concept: the condensation of the passage of time represented.

This obsession of our culture with calculating time is addressed by the British artist Darren Almond in his works, where he tries to expose the viewer to a world dominated by the clock, numbers and their influence or effect on individuals. In *Atmos Clock* (2013) an immense clock, whose peculiarity is that it works through changes in atmospheric pressure, welcomes visitors and broadcasts live through a camera what is happening, on an upper floor. In this case, it is no longer simply the measurement of time but the here and now in a hyperreal way of life. Another of his works *Black Chance 605470614539409352* (2013) takes us into the numerical space of station or airport clocks, which affect the passage of time and, in turn, the movements that shape the life of each one of their passersby. A large mural, 7 meters high, made up of 135 painted panels that represent half of a number and play to compose themselves and create new times, new hours, or simply a reflection of the numerical passage of symbols that tell our life.

Therefore, painting emerges as a serial artistic event that is linked to the second of the projects⁵ that Lara-Barranco presents where the question is: *What is painting?* Based on the motto “the painting by the painting” this work (considered by its author as a prototype) consists of five canvases that seek to relate the passage of time through the daily application of a layer of paint until the contents of the can are finished (Figure 2, on page 46 of this publication). Questioning what painting is or how it is made, leads the artist from Jaén, once again, to a serial process of superposition of plastic strata that come to emulate his life, to mark a start date and an end date, determined by the painting itself. This counting of days through painting leads our thoughts to the work of On Kawara *Date Paintings* in which the daily date is represented in

the centre of the canvas, being, like *Doble tiempo*, a life project. Paintings that if not made or finished on the same day that these had begun, were destroyed, having various layers and painted by rotating the canvas, resembling, the latter, the method used by Paco Lara-Barranco. As part of an automatic, meditative and continuous process, it highlights a human construction determined by the cultural context and personal experiences. The superficiality of its observation only takes us to the pictorial; the conceptual becomes life memories that are only property of the author.

Another of the authors whose theme connects with this project is the Catalan Jaime Pitarch with *Una exposición de pintura* (2019). In this work he directly confronts us with the medium with which to create the work, the painting from its container, making this its support and playing with its content to merge with its packaging. A process that is also approached through layers and that seeks to paint on the void, transferring it from the outside to the inside of the container, being a transfer of experiences and changes. Since neither the container is the same nor the artist either, comes into play again the fleeting change of the present, the memory of the past and the chance of the future. As Pitarch explains, “painting is a journey of matter on the surface”⁶, a journey, we could add, that is not exclusively material but that envelops and defines the figure of its creator.

Paco Lara-Barranco exposes as the basis or point of reference for these two projects, one carried out in 1993 in which the execution of a daily drawing was proposed, which would be done until the available paper runs out (although some days appear only with the date but without the drawing). In this project he also experiments with the material, non-drying offset printing ink applied thickly. *Míreme durante 32 días* (05/25 — 06/25/1993) (Figure 3, on page 47 of this publication), as it is titled, shows the representation of two eyes, each pair on a different support.

⁵ The exhibition *Doble tiempo* was covered by the series of monochrome paintings (*Pintura 174*, *Pintura 175*, *Pintura 176*, *Pintura 177* and *Pintura 178*), the project titled homonymously with the title of the exhibition *Doble tiempo* and the work *Míreme durante treinta y dos días*.

⁶ Pitarch, J. (2019). *Una exposición de pintura*. <https://www.f2galeria.com/exposicion/jaime-pitarch-una-exposicion-de-pintura/>

Time

Paco Lara-Barranco

He tries to enumerate the disparity, the change, the distance, the dissimilarity from one day to the next, from the passage of time almost inappreciable, making matter a living process that affects its support and over which there is no power to manipulate it. In a personification with painting, the artist also has no power to change his own bodily evolution and becomes himself in each of those drawings that are randomly transformed by climatic conditions, the compounds of its components or time, as the only real assistant of the process from which it cannot be separated.

Lara-Barranco invites us to enter into his life, into the conceptualization of his concerns and into the materialization of time through his restlessness. Let's take and enjoy a journey that does not belong to us, but let's try to make the effort to come closer to empathize with him and live what the artist stated in 1996 in relation to his *Carpe Diem* project: "One of the greatest experiences of my life it has been, and is, looking where I am not"⁷. Let's try to find our time in his, in that of Paco Lara-Barranco.

Time, understood as a work material, is the driving force of this exhibition. In "time" projects, the method of action takes on value over the final result that the object may acquire. In this exhibition —the second of a trilogy— some of the processes that began decades ago are still alive and will be completed once my own existence ends.

Since the late eighties, I have been interested in producing works that are "as autonomous as possible" from my own decisions. In parallel, I undertake many others that I have classified under the name of "long-term projects in time", which are connected to the natural course of life in general or to my own life in particular. The autonomy of the work becomes visible in projects such as *A través del tiempo*, *Proyecto Georges Pompidou*, *Carpe Diem*, *Doble tiempo* and *Monumento humano*. In other cases, where I include painting, I have approached the methodological development over months, even years. These two decisions —autonomy and duration— one could say, have marked all my creative work up to now.

Driven by these two principles, I have investigated with raw materials —such as vegetable and industrial oils, greases, inks or dust— along with procedures in which the participation of other people and agents, such as the passage of time and chance, have led to plastic results that have been beyond my own control. With these means and procedures, my position in relation to the art object has consisted, to a large extent, in acting as a mediator between these means and methods. In this way, I have observed the transformations in the work itself over time without expecting them to happen in a way that I already knew. Simply, when they happened, I accept them and I continue to learn from them.

⁷ Lara-Barranco, P. (1996). *Carpe Diem*. https://pacolara.es/wp-content/uploads/2017/10/Carpe-Diem_1996.pdf

On the Works

Paco Lara-Barranco

Re-run III

(Re-corrido III)

The work is not created by the author himself.

On the 15th of August of 1991 the first work was carried out in which an invited agent (Eduardo Baquerizo) was informed of the action to be performed: to walk upon a canvas extended on the floor, describing a route in the shape of a figure eight. The duration of the intervention was determined by the person who carried it out. The *performer* executed the action from 11:45:34 until 13:04:10 on the indicated day. **I discovered then that it was not necessary to execute the work with “my own hands”.** Other people could create it by following precise instructions.

Performance n.º 1

(Actuación n.º 1)

The surface of the canvas registered what occurred over the course of one month.

In March of 1990 I executed the work *Actuación no. 1* (*Performance no. 1*). It was the first work I did with a strictly processual character. Over the course of one continuous month, on a canvas extended on the floor of my room, **my actions—and those of agents and other people who visited the space, with the passage of time and chance itself—were registered on the support and manifested plastic results that were unpredictable and outside of my control.**

The diverse marks and traces that appeared during the process (imprints of floor tiles, traces of rust and contact adhesive, and footprints of different people, etc.) supplied information about the specific characteristics of the place where those actions were carried out. Since then, the collaboration of other people and the intervention of chance in the production processes became fundamental to the development of many of my projects.

Performance n.º 6

(Actuación n.º 6)

The participants don't know that they are contributing to the creation of a work.

The research based on capturing traces of human presence (anonymous footprints) was expanded them with the performance of various actions, including *Actuación n.º 6* (*Performance n.º 6*).

For the duration of an exhibition at the Rafael Ortiz Gallery (June 1 – July 17, 1991), I covered the risers of the staircase connecting the ground floor to the first floor with fragments of unprimed cotton canvas. The staircase's gradient was unusually steep. Consequently, the depth of the treads (horizontal surfaces) were short, and the heights of the risers were too tall. Furthermore, these dimensions lacked regularity, and the staircase's directive itself curved slightly halfway up. Collectively, these circumstances—the slope, the dimensions, and the directive—generated an irregularity that, when ascending and descending, favored the rubbing of the toe caps and heels of the visitors moving to and from the ground and the first-floor space. **The repetition of this action produced a record of random marks, which ended up constituting a “drawing” generated by a fragile material: dust.**

This observation was the impetus for carrying out an intervention in which no ‘visible’ instruction of any kind was given to those who went up and down the stairs during the period in which that exhibition remained open to the public.

Look at Me for Thirty-Two Days

(Míreme durante treinta y dos días)

To draw two drawings of simple formal characteristics each day until the found amount of found paper is finished.

I knew that I would begin the process of a new project on a specific date: May 25, 1993. I did not know, however, when the work program would be completed. I used papers (sheets of cardboard) I found in a construction skip. I resisted counting them. The only decisions I made consisted in using two sheets each day as supports for two drawings—a pair of silhouettes of eyes and another of ears—I used a thick layer of non-drying offset printing ink as the medium. **The completion of the work process would conclude when the available supports were exhausted.** Thus, the final result of the work would not be subject to my personal decision.

In those initial years of investigation in the plastic arts, I decided that if I did not control some of the factors linked to the work process, I would succeed in granting great autonomy to the final result of the work itself. Dust, hairs, sawdust, and the spontaneous growth of a “halo” of oil around each drawn silhouette caused by the non-drying ink—whose advance was visible from the first days of drying—conveyed the certainty that a large part of the work, in a way, was making itself.

I planned to draw every day, but didn't. When I did not draw on the day I was supposed to, I considered the ‘blank’ papers to be part of the process. In fact, once viewed as a whole, they acquired as much or even more significance than the drawn spaces, and I opted to present them according to the order of the American calendar: the first day being Sunday—this was indeed an aesthetic decision. The reason was to offer a global image of each set that was closer to a square than a rectangle, since, if the drawings correspond to the European calendar—where Monday is the first day—the final result is rectangular. Thus, I developed *Míreme durante treinta y dos días* (*Look at Me for Thirty-Two Days*) and *Escúcheme durante treinta y dos días* (*Listen to Me for Thirty-Two Days*), in parallel.

Objects found in the mid-1980s.

Cloaks J x G. A, B and C

(Objetos encontrados a mediados de 1980. Manteos J x G. A, B y C)

When you find the work already made.

The discovery of several “manteos” —cloths used for collecting olives— in the mid-1980s, marked the birth of the new series, named *Manteos* (*Cloaks*). This encounter coincided with the aesthetic concern of the time: the search for my identity and my roots, necessarily linked to my birthplace, a farming village. Reproduced here are the first three pieces of the series, under the titles *Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. A* (*Object found in the mid-1980s. Manteo J x G. A*), *Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. B* (*Object found in the mid-1980s. Manteo J x G. B*), and *Objeto encontrado a mediados de 1980. Manteo J x G. C* (*Object found in the mid-1980s. Manteo J x G. C*).

These cloths, which were initially utilitarian, over time, became objects with artistic significance to me. They had belonged to my grandmother Juana. All of them bear her signature of her initials “J x G” (Juana García) in a beautiful embroidery. The smallest format piece displays it on the bottom right margin, and the two larger pieces, on the bottom left. The letters A, B, and C correspond to the acronyms I added, next to the embroidery, for their identification relative to each other.

When she showed them to me, one summer morning in the early 80s of the past century, I immediately saw the aesthetic value that went beyond their designed purpose; I understood that they were a true discovery. They were cloths that had been used for olive harvesting over a course of forty or fifty years. Each one presented, across its entire surface, countless stains produced by the crushing of olives over the passage of years as they were stepped on by the olive pickers during the harvesting of the fruit.

Upon unfolding them, I knew that no subsequent intervention should be made upon them. **I consider them authentic, and unique ready-mades.**

Alienated Identity

(Identidad alienada)

Human behaviour is conditioned by many external factors.

This work, carried out throughout the month of April 1993, sought to question the alienated behaviour of human beings. Human conduct has been influenced by multiple external factors, such as religious beliefs, political ideologies, media, and the norms created for communal living. All of this conditions the behaviour of the individual in society.

The procedure for making the piece was certainly simple. I intended to create a continuous line using the impressions of four fingers of my right hand, from the index to the little finger. **The length of the line, formed by the succession of finger impressions, is limited by the width of the support.** The medium used for the elaboration of the drawing is non-drying offset printing ink. With these parameters, I began at the left margin of the support and, each day, I added a new finger impression until I completed the width of the surface.

Carpe Diem

(Carpe Diem)

A daily drawing with simple, formal characteristics.

I have been working on the project *Carpe Diem* since September 13, 1993. It consists of the production of a daily drawing of simple formal characteristics with the intention of avoiding any type of manual or technical skill. This condition makes its execution accessible to anyone and is, therefore, a democratic work. It was conceived to continue throughout the course of my life, until the end of my existence. My intention with this is to approach the binomial: art = life. In its development, the use of time constitutes a fundamental concept, and, due to its duration, it must be considered a process more than a finished object. During its evolution, the changes —everything that happens on the papers with the passing of time— matter more than any attempt to value a “particular drawing” through a considered analysis.

Initially, the formal manifestation of each drawing was carried out automatically. Each day, I repeated the same iconographic elements that I had drawn on the day I initiated the project: a trumpet; the date stamped with a rubber stamp; my fingerprint; the sequential number of the drawing; a line of oil, and the time of completion of the drawing limited to an hour, minute, and second. To reinforce the idea of an automatic trace, I would trace the groove left on the paper by the pressure of the pen from the previous day with a red ink pen. With the passage of days, this task became impossible as the groove became fainter & fainter. I did not, however, discard new elements from becoming part of the subsequent drawings. Thus arrived the inclusion of the geographical location where they were made, to transmit the idea of travel, and the annotation of the number of days lived during the process. The record of the hour, minute, and second forms the unequivocal data that indicates to the viewer that the drawing was made in a certain locus of the timeline. When a drawing is included that lacks this datum, the spectator is being informed that this sheet of paper is a part of the project, although the execution of a drawing has not been achieved.

Through Time

(A través del tiempo)

A photograph of my face every day.

Since the day after my thirtieth birthday (June 11, 1994) I have been developing a project that consists of taking a daily photograph of my face. **This project is developing in parallel with the natural course of my own life and will culminate with my death.** This work of long-duration is made as a reflection on the temporal aspect of life. My intention with this is to observe how time influences my physiology; the countless psychological states, and how each affects the other. Each photograph constitutes, in an almost obsessive way, a frozen instant of time as part of a record of continuous change. In the first months of its development, I indicated the date, time, location, a sequential number, and a fragment of my fingerprint on the lower part of each image. This data, together with the image itself, offers complete temporal, visual, & identifying information to the viewer.

Given the long duration of the project, the caption I have referred to has been enriched with another that I have been adding to the previous one: the number of days lived when the photograph is taken and, occasionally, a brief text that alludes to my circumstances as reflected in the image. However, the incorporation of these texts is done sporadically.

A significant aspect of this project consists in involving other hands as active part of the process. This happens when I propose participation to people whom I may or may not know and ask them to take the photograph for that day. It is then when I become the object of the composition of the one taking the image, and that person becomes the author of the photograph. Their name, therefore, is incorporated into the left margin of the photograph.

The succession of photographs includes a completely black image to complete those days in which, for whatever reason, it was not possible to take the shot. In these images, the following appear as a caption: the consecutive number of the photograph within the series, the number of days lived, and the place where I was that day.

Times of Change

(Tiempos de cambio)

Another form of drawing using materials unusual for the medium.

In July 1990, I travelled to Barcelona and, while waiting for the arrival of the subway, my attention was drawn to cigarette burns on a strip of yellow paint. More than four years later, in October 1994, moments before entering an English class, I again found similar marks, this time on a vinyl floor.

Inspired by the discovery I decided to create a drawing that would collect cigarette marks on vinyl plates. Once a month I put a vinyl sheet on the table where we ate lunch. Afterwards, my friends would set their cigarettes down directly on the sheet producing burn marks. In that way, the people with whom I shared the idea participated in the process, contributing to the progressive construction of the work during our prolonged after-dinner gatherings.

Upon concluding the process, I realised that, when an idea is planned to address a prolonged period—in this case, a year—it acquires a relevance that goes beyond the anecdotal; it is no longer trivial but a visual representation of time and sociology. Finally, **I observed that the action of burning a material constituted a new way of making a drawing using a medium and a support distinct from the habitual ones.**

Proyecto Georges Pompidou

(Georges Pompidou Project)

The time remaining until the completion of the 20th century expressed in seconds.

On November 5, 1990, in the square adjacent to the Georges Pompidou Center (Paris), I was surprised by the presence of a nine-digit clock that measured time in a countdown, second by second. The clock was named Génitron and was conceived by the collective Nemo (founded by François Scali and Alain Domingo). Thus, at the final second of the 20th century, the display would reach 000.000.000. And thenceforward—upon entering the 21st century—the mechanism was intended to invert and begin counting upwards: 000.000.001 marking the first second, 000.000.002 the second, and so forth. However, we will never know if it would have, because the Génitron was disconnected and removed years before the arrival of the new millennium, in 1997, when the Pompidou Centre was renovated.

That experience motivated me to plan a long-duration project, which I named *Proyecto Georges Pompidou*. I initiated the project on November 5, 1990, at 18:13:00, **with the intention of carrying it out during the course of my own life**. I decided to note the exact instant from which to calculate the seconds remaining until the end of the 20th century, beginning when I received a telephone call from a person close to me: hour, minute, second, day, month, and year. Data that would be processed via a computer program to determine the remaining seconds until the end of the century in a nine-digit figure.

Each number was subsequently recorded onto unprimed cotton canvas employing used motor oil. The choice of medium was not a casual decision: the oil used to paint the numbers expanded (due to capillary action) with the passage of time exposing the paradox of attempting to halt time with something that, inevitably, transforms.

Collective Memory

(Memoria colectiva)

When the idea determines the process.

On May 17, 1993, I had the idea to collect men's and women's shoe heels: useless objects to which, in a certain way, I wanted to add symbolic meaning. I found the first of these pieces in Madrid on July 2, 1993, at 19:33:41. From that moment, **I decided I would define the project by a timeframe: I would execute it over the period of two years**. I needed to verify if the idea could be sustained through that time.

This project involved an impossibility: to conserve, in a symbolic way, a trace of the personality of whoever wore each found heel. I approached the process of elaboration starting from the fortuitous discovery of each piece. The working method was rigorous in the cataloguing of the different encounters. I systematically registered the information for each find: locality, province, street and number, time, date, and order number. Other people joined me in the effort, and their collaboration constituted a fundamental part of the project's development. I remember with fondness the involvement of my friend, the painter Gerardo Delgado, when he handed me the heels he found wrapped in paper, with the detailed identification of the encounter.

With the symbolic intention of conserving a part of the personality associated with the shoe heels that belonged to an unknown person, I submerged each one in a jar of olive oil. The containers bear a label with the name of the project, its duration, and the information mentioned previously.

At the beginning of the 90s, I made reiterated use of olive oil, not only for the plastic possibilities that the material offers, but also because, to me, it represents a deep link with my ancestral roots and my place of origin among olive orchards. For this reason, its use was never capricious nor merely aesthetic.

Human Monument

(Monumento humano)

A mountain of useless material with a great symbolic charge.

Monumento humano is formed, from a material point of view, by an accumulation of men's and women's shoe heels. Its construction began in July 1998 and will be completed when the pile reaches a height of 1.80 m. With this elevation, I estimate that it will spread to a diameter of between 5–6 m. Currently, its extension approaches 1.20 m in height, with a diameter of 3 m at the bottom and a weight of between 650–700 kg. It has taken 26 years to reach this form. At the current rhythm of growth, I do not foresee the mountain reaching 1.80 m in height during my lifetime. This implies that its definitive culmination will occur decades after the death of its creator, and will be left in the hands of others.

I conceived the project as **a symbolic homage to the human being. Without distinction of social class, religious belief, gender, or political ideology.** The continued growth of the mountain becomes a representation of the passage of time and of the individual stories that each of the heels, symbolically, may contain. Each heel is charged with individual memory and becomes a poetic trace of traversed lives.

With the passage of time, the interpretation of the installation has been incorporating more complex readings. The displacement of its original meaning arises before the question: What are you looking at? The observer faces, literally, a mountain of polluting waste material. The cone itself presents as an example of the devastating impact that human action provokes in the environment. By confronting the observer with this disturbing reality, the mountain transforms into a mirror of the environmental crisis of the contemporary world. Its presence invites a deep individual reflection, fundamental to generating critical consciousness and proposing responses to the environmental crisis that threatens life in our world.

Double Time

(Doble tiempo)

A way of drawing that requires no learned technical skill.

Doble tiempo (June 10, 1964 — work in progress) is a long-duration project that develops over the course of time. Due to its methodology, the work transcends technique to become a daily ritual with an evident symbolic charge. The simplicity of the process makes its realization accessible to anyone. It consists of the tracing of lines of smith's chalk onto sandpaper. On each sheet, measuring 28 x 23 cm, 25 groups of lines are traced, where each one is made of four vertical lines and one in diagonal superimposed over the previous ones (a tally). A total of 125 lines compose the sheet. The lines are associated to "lines of life", in an allegorical sense: each trace is a metaphor of a day lived and the set represents the archive of an existence.

The project spans, conceptually, from the day of my birth, June 10, 1964, and extends to the present. With the daily execution of a mark that symbolizes the continuity of my existence. Being a living project, in constant evolution, I incorporate a chalk line for each day lived and will end with my death. Thus, during the development of the exhibition *Tiempo*, the project was progressively updated in the gallery itself, in the presence of viewers who became witnesses to an action that reinforced the work's performative dimension.

In essence, *Doble tiempo* projects **a reflection on the temporality and fragility of life, transferred from the personal sphere to a universal dimension.** The work confronts the spectator with an experience that encompasses past, present and future. The accumulation of lines already traced becomes a metaphor of the inexorable passage of time and reflects the past; the present is incarnated in the very act of tracing a new line —an action that reaffirms the binomial art = life— and the future remains evoked by the "lines of life" that will be drawn with the continuous becoming.

Painting-Painting

(Pintura-pintura)

Painting understood as a time machine.

The way I understand the creative act is as a mechanism of investigation in continuous movement. A way of thinking that requires changing media appropriate to the idea. This being so, the concept is the engine that impels the creative action and determines the choice of procedure to follow. The use of diverse disciplines has been a constant in my process within the field of art and, because of this, at the end of 2003 I resumed painting after having decided to leave aside its practice as a medium of expression in the late eighties.

In the exploration that I have been carrying out in regards to painting, **the subject is painting itself**. Painting is not proposed as representation. Painting is, in itself, a persistent doubt regarding “how to paint the what”. Accident and error have equal room in the work process. In the construction of the painting, chance acquires a decisive role. I introduce play into a process open to experimentation, guided by “instinct + intuition”. Hence, the control I exercise over the evolution of the work itself is always relative. Painting, in this way, challenges my own certainties.

Painting is, above all, painting-painting, painting-matter, and, at the same time, painting-time. It is built layer by layer, in a development of long duration. Painting speaks of the reality of the picture, understood as an object. For this reason, the surface becomes a reality in itself. Thus I can say, facing the painting I have been working on, that “what I see is what I see and nothing else”. Therefore, painting is presence, placed before the spectator without any artifice.

Painting-Time

(Pintura-tiempo)

The quantity of material determines the end of the pictorial process.

In the series of monochrome paintings, time and matter unite in a single presence. Above all, the lack of control I impose on the moment in which the painting decides it is finished. In fact, the finalization of the work remains closely related to the working method, which I establish prior to beginning the painting. In the series, composed of five pieces, each painting culminates —comes to its end— when the pictorial medium contained in each of the five available cans has been completely exhausted. The process of execution of each work is mechanical and, at the same time, simple: each day I apply a layer of paint onto the support, laid horizontally, until exhausting the predetermined quantity of paint.

The indicated procedure, as happens in other projects present in the exhibition *Tiempo (A través del tiempo, Carpe Diem, Doble tiempo)*, **concedes to artistic production a profoundly democratic character**. In none of the cited projects are complex tools or specialized manual skill required to be able to develop them. The construction processes are accessible for whoever might be interested. In the case of the monochromes, any person can apply a layer of paint a day onto a surface laid horizontally and finalize the process when the last drop of paint is emptied from the container that held it.

0592500 00002

0592500

28124

3404420 00003

28098

13231140 00004

27968

27942 00005

Reseña curricular

Paco Lara-Barranco es pintor, investigador y docente 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 of the University of Sevilla. 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) (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), *A través del tiempo* (a daily photograph of his face, since 06/11/1994) and *Doble tiempo* (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 (USA).

Los 200 ejemplares de este libro, con 160 páginas en formato 21 x 25 cm (ancho x alto), se han impreso en Imprenta Gráficas La Paz, Torredonjimeno (Jaén), sobre papel estucado mate de 170 gr en su interior y estucado mate 300 gr en las cubiertas.

Para su composición se han utilizado las siguientes tipografías: Bodoni 72, Avenir y Garamond.



“Todo ser humano es un artista, un ser libre, llamado a participar en la transformación y remodelación de las condiciones, el pensamiento y las estructuras que dan forma e informan nuestras vidas”.

Joseph Beuys

“[...] la pintura no debe ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión”.

Marcel Duchamp

El tiempo, entendido como materia de trabajo, es el motor de esta muestra. En los proyectos “de tiempo” cobra valor el método de actuación frente al resultado final que pueda adquirir el objeto. En esta exposición, segunda de una trilogía, algunos de los procesos iniciados décadas atrás aún permanecen vivos y se completarán una vez que finalice mi propia existencia.

Desde finales de los ochenta, estoy interesado 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. La autonomía de la obra destaca en los proyectos *A través del tiempo*, *Proyecto Georges Pompidou*, *Carpe Diem*, *Doble tiempo* y *Monumento humano*. En otros casos, donde incluyo la pintura, el desarrollo metodológico lo he abordado a lo largo de meses, incluso años. Estas dos decisiones, se podría decir que han marcado todo mi quehacer creativo hasta el momento.

