

MANET, GRAN ESCULTOR

Paco Lara-Barranco



“Un pintor lo puede decir todo con unas flores o tan solo con unas nubes”.

Edouard Manet

“Y Manet reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, el cuadro como objeto pintado que refleja una luz exterior, y frene al cual o en torno al cual se mueve el espectador”.

Michel Foucault

MANET, GRAN ESCULTOR

Paco Lara-Barranco

2 noviembre - 5 diciembre 2012

GALERÍA BIRIMBAO

Sevilla

CRÉDITOS

EXPOSICIÓN

Sede
Galería Birimba
Calle Alcázares, 3
41003 Sevilla
www.birimba.es

Diseño de montaje
Mercedes Muro
Miguel Romero

CATÁLOGO

Edita
Galería Birimba
Cuidado de la edición
Paco Lara-Barranco

Textos críticos
Elena Sacchetti
Pepe Yñiguez
Traducción
Gabriela Aeberhard

Textos autores
Paco Infiesta
Paco Lara-Barranco

Diseño y maquetación
Gerardo Delgado
Paco Lara-Barranco

Fotografías
Paco Lara-Barranco

Impresión
Tecnographic S. L. Artes Gráficas,
Sevilla

Agradecimientos

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, Departamento de Pintura.
Por orden alfabético: Gabriela Aeberhard, Yolanda Carvajal, Manuel Castro Cobos, Gerardo Delgado, Juan F. Lacomba, Gustavo Garrigós, Paco Infiesta, María Lara-Cañete, Juan Carlos Lázaro, Mercedes Muro, Miguel Romero, Elena Sacchetti, Paco Sola Cerezuela, Pepe Yñiguez y Antonio Zambrana Lara.

© de los textos: sus autores

© de las traducciones: su autora

© de las imágenes: su autor

ISBN: 978-84-695-5663-4
D.L.: SE4263-2012

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| CRIATURA NUTRIDA DE SILENCIO Y TIEMPO | 7 |
| Pepe Yñiguez | |
| PRESENCIA, ANTE TODO | 13 |
| Elena Sacchetti | |
| LA PASIÓN DE VER | 20 |
| Paco Infiesta | |
| DIARIO DE UN PINTOR | 22 |
| Paco Lara-Barranco | |
| CATÁLOGO | 24 |
| | |
| ENGLISH TEXTS | |
| A CREATURE NOURISHED BY SILENCE AND TIME | 41 |
| Pepe Yñiguez | |
| A PRESENCE, FIRST AND FOREMOST | 47 |
| Elena Sacchetti | |
| EXPOSICIONES, BIBLIOGRAFÍA Y COLECCIONES | 53 |



Foto estudio

CRIATURA NUTRIDA DE SILENCIO Y TIEMPO

Pepe Yñiguez

Al contemplar los cuadros pintados por Paco Lara-Barranco desde mediados de la década anterior, una cuestión se impone de forma inminente para su examen. Muchos de los cuadros recuerdan cualquiera de las *Abstraktes Bild* (Pintura abstracta) de Gerhard Richter, un pintor muy reconocido, instalado en lo más alto de la consideración crítica y del mercado internacional. El parecido puede que sea accidental o superficial, pero ello no hace sino incrementar el problema porque tanto los de Richter como los de Lara-Barranco son obras bidimensionales, obras de superficie. El problema es insoslayable. Todo es comparable y de hecho nuestro sistema de valoración es fundamentalmente comparativo, valoramos algo en relación a otras muchas cosas, pero si las cosas son muy similares nos quedamos sin elementos de comparación. La copia, que ha existido desde siempre, el magisterio o la obra de taller a distancia, el simulacro, algo de lo que no estoy seguro que no participe el propio Richter o la apropiación, entran en escena y todo nos lleva al tema de la originalidad de la obra de arte.

La historia de la modernidad y de las vanguardias se levanta en buena parte sobre el concepto de originalidad. Todo tenía que ser nuevo para tener algún valor y significado, nada podía recordar la tradición académica. Los artistas se esfuerzan en encontrar respuestas a un mundo que es ya otro después de la revolución industrial, como también demuestra los avances de la ciencia. Las nuevas teorías sobre la materia (el átomo) y su funcionamiento mecánico (la teoría de la relatividad) implican una nueva visión del mundo y nuevas consideraciones sobre la realidad intervienen en los cuadros. La nueva visión supone un original concepto de la extensión y pone de relieve la naturaleza dinámica de la realidad, la multidimensionalidad de nuestra percepción, es decir, la materia, la conciencia y el tiempo. En el desarrollo de este proyecto vanguardista, la pintura, en un extraordinario proceso de depuración de sus componentes específicos propone un ejercicio de pureza que quiere revelar la verdad última de sí misma. Este, muy simplificado, era el proyecto utópico de la modernidad de las vanguardias, algo que empieza cerca de Manet y acaba en las tesis reduccionistas de Clement Greenberg.

En un famoso artículo, Rosalind Krauss se encargó de desmontar en parte ese mito de la originalidad valiéndose de la retícula, ampliamente usada en la modernidad (Mondrian, Malevitch, Albers, Reinhardt y otros muchos) como elemento distorsionador de la originalidad su-

puesta de las obras de la vanguardia¹. La retícula se superponía a la propia configuración del lienzo original, era una copia de la estructura del lienzo. No importaba ya, entonces, la supuesta originalidad buscada en el cuadro porque todo podía entenderse como una superposición de copias de la estructura reticular que sostenía, también idealmente, el universo entero. Originalidad como valor que ya también había empezado a socavar el tantas veces citado artículo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”², donde exponía la pérdida del aura de la obra de arte, de la singularidad de la obra original.

Curiosamente, cuando Paco Lara-Barranco retomó la pintura después de 15 años, empezó haciendo cuadros de anchas líneas verticales y horizontales que se cruzaban formando una retícula. Pero pronto la abandonó para acercarse a la superficie del cuadro, al verdadero gran mito de la pintura de la modernidad: el espacio plano, bidimensional, y el abandono del ilusionismo. Manet empezó a aplanar el espacio perspectivo renacentista vigente hasta entonces, los acontecimientos en el cuadro se concentraban, aparecían planos ciegos y los distintos personajes quedaban aislados. Trabajaba, por así decirlo, en capas independientes.

Manet, el iniciador, es también la referencia primera de Paco Lara-Barranco en sus nuevos cuadros abstractos. Su intención es realizar una pintura abstracta, sin referencias exteriores, plana, donde sólo el color desplegado casi al azar construye el cuadro. Trabaja en ellos, sobre la superficie del soporte, aplicando la pintura por capas, aplastándola después gracias al arrastre de la misma con la espátula y la llana. Hay, naturalmente, colores que están arriba y otros debajo. La llana aplana ese mínimo relieve y en muchas zonas de la obra confunde esos términos unificándolos en el arrastre de la pintura, pero no deja de ser un drama del espacio, un drama de localización, un bajorrelieve mínimo pero, aun así, significativo. A veces, además de la llana para eliminar o complejizar esta diferenciación arriba-abajo, que también es antes-después, recurre al uso de más cantidad de medio o disolvente para que los colores se confundan y mezclen sus contornos, aplanándose también el cuadro de otra manera menos mecánica.

El acontecer del cuadro no es solo espacial, un lugar; es también temporal, el lugar de la vivencia. Hay capas que se superponen unas a otras, hay que esperar para ello unas condiciones determinadas de secado de las primeras y operar finalmente sobre todas ellas como un todo para conseguir el resultado final, aplanando y arrastrando la pintura o remarcando algunas zonas con nuevos toques de pincel o la brocha. Los títulos de los cuadros, la fecha o las fechas de su realización inciden en esta duración temporal. En esa técnica del arrastre de la pintura está la clave del parecido de estos cuadros con los abstractos de Richter; el uso de unos medios técnicos similares produce aparentemente resultados parecidos. Pero Paco Lara-

Barranco no está interesado, en principio, en su resolución, sino el proceso de pintar, en cómo ocurre la pintura, en cómo pintar en definitiva. Aquí se diferencia decisivamente de Richter. Éste está interesado en el tema, en qué pintar y que esa imagen final sea nueva y original, tan nueva y original que le permita seguir pintando:

Cuando pinto un cuadro abstracto (el problema es muy similar en los otros casos), ni siquiera sé de antemano a qué está destinado a parecerse, ni tampoco durante el proceso de su pintura; qué es lo pretendo y lo que debo hacer con respecto a cómo llegar. La pintura es, consecuentemente, un esfuerzo desesperado y casi ciego, como el de una persona abandonada, impotente, en un entorno totalmente incomprendible –como el de una persona que posee un conjunto de herramientas, materiales y habilidades, y tiene el deseo urgente de construir algo útil pero que no se le permite que sea una casa o una silla o cualquier otra cosa que tiene ya un nombre, y que, por lo tanto, sigue insistiendo con la vaga esperanza de que trabajando de una manera apropiada y profesional en última instancia eso se convertirá en algo propio y significativo³.

Richter quiere ser original, generar modelos nuevos a partir de los cuales poder seguir pintando y sorprendiéndose a sí mismo. Es un modernista (vanguardista) disfrazado de post-moderno, sensación que aumenta si consideramos la diversidad de su obra en conjunto, con los cuadros de fotografías borrosas, las cartas de color o los paisajes, además de las pinturas abstractas. Para él, después de Duchamp, toda obra es un ready-made⁴. Richter sería como el demiurgo que revela la novedad. Paco Lara-Barranco, aunque coincide con el pintor alemán en considerar el cuadro un objeto autónomo, prefiere concentrarse en el proceso de pintarlo, en el cómo pintar. En realidad, en ese cómo hacer la pintura, su obra está más emparentada con Pérez Aguilera que con Richter. Pérez Aguilera, frustrado, sin interlocutores válidos en la Sevilla de los cincuenta, entra en crisis a principios de los sesenta; su pintura figurativa, de muy buena factura, no le satisfacía ya, la veía anticuada y demasiada anclada en la tradición, sin ninguna conexión con la modernidad de sus inicios que quiere recuperar por otros medios. Él cree encontrar la salida de la crisis diseñado un método: una pintura sin referencias, basada en el dibujo y, sobre todo, en el color, pero ajena a los informalismos tan de moda entonces o a la intervención del azar⁵. Pérez Aguilera será a partir de entonces un realista sin tema y, algo que también nos interesa aquí, pintor de un solo cuadro que pinta en innumerables ocasiones y variaciones. Igual que Paco, en cierto modo. Siendo muy diferentes los métodos de aplicar la pintura, a los dos les interesa el proceso, el pintar y el pintar la pintura. Solo que Pérez Aguilera no puede abandonar su análisis de la pintura desde posiciones realistas por muy abstracto que sea el resultado final y Paco Lara-Barranco parte de la propia pintura. También ambos buscan la impresión, que el testimonio del pintar que es el cuadro, sea un recinto privilegiado para la

emoción y la imaginación sensible. Si Richter es un idealista que busca la imagen a partir de la cual poder seguir pintado, Paco es un impresionista que busca la sensación, el proceso que revela el momento de la sensación; una sensación que podría reverberar en el tiempo, evocando lo que alguna vez creímos ser o asomándose a lo que podríamos ser. El cuadro es un testimonio temporal que se prolonga, o puede prolongarse, en el tiempo, el objeto en su duración.

Si a Paco Lara-Barranco le interesa Manet, el primero de los impresionistas y casi el menos impresionista de los impresionistas es porque es el iniciador del camino en la que la pintura supuestamente se encuentra consigo misma. Ya no es ventana como a partir del Renacimiento ni siquiera espejo que refleja nuestra identidad, es sólo pintura y el cuadro un objeto material autónomo de la cultura desarrollada de las sociedades capitalistas occidentales.

Ante este objeto material, el propio pintor también es espectador y ante el cuadro nos encontramos con, quizás, el antímito de la modernidad, con la belleza. La pretensión de Paco es que cuando menos el cuadro sea un objeto bello. Esta categoría estética, al contrario que la originalidad, no ha sido importante ni decisiva en la modernidad, es más, su presencia se ha contemplado casi como un delito estético, como una exaltación del mal gusto. Así, lo original que buscaba la modernidad se emparentó más que con la belleza, con su reverso, con su sombra⁶, con lo terrible que anuncia Rilke⁷. Para Paco Lara-Barranco la belleza no es una idea ni un principio pero sí el principio posible de la sensación evocativa. El cuadro sería, entonces, un objeto más o menos cotidiano que registra la actividad del pintor pero también contenedor de emociones, donde, como la magdalena de Proust, la memoria, voluntaria o involuntaria, puede actuar. El cuadro no ilustra una escena o acontecimiento, es escena y acontecimiento en sí mismo, tiempo, espacio de duración.

La relativa uniformidad de los cuadros no hace sino reforzar la propuesta. Es como la ilustración más típica y tópica de la belleza en la naturaleza, la que encontramos en una puesta de sol. Si, además, consideramos esa puesta del sol en el mar, el sentido del paisaje se diluye y se acerca a la abstracción: un disco de color rojo incandescente en la frontera de dos planos azules, ambos con multitud de matices. Una puesta de sol se repite, siempre diferente, todos los días y se repite cada día en todos los puntos posibles de observación. El sol nunca se pone, somos nosotros, parados en un lugar, los que lo vemos ponerse. Y ese instante, que es en realidad sucesión y duración, es parecido al instante en el que están detenidos los cuadros de Paco Lara-Barranco. Porque están detenidos o culminados más que acabados. La sensibilidad del pintor, su memoria y la práctica reiterada de la pintura son los que le dicen cuándo detener el acontecer del cuadro para que, en su desenlace, revele toda la belleza y potencialidad

comunicativa. Digo memoria porque algunos tienen sugerencias paisajísticas, no solo por la tendencia a situar bandas azules arriba y rojas y ocres debajo como si quisiera señalar, que no quiere, la dimensión horizontal habitual del paisaje. Las bandas verticales ocasionales, no solo arrastrada la pintura, también puesta con pincel, acrecientan la idea de sucesión, de lectura del paisaje y, como el cuadro está pintado por capas, también puede evocar la sensación de lejanía y profundidad en un espacio esencialmente plano.

En algunos de los últimos cuadros no utiliza el arrastre de la pintura y toman otro aspecto. Siendo esencialmente lo mismo, la apariencia cambia y el parecido con los de Richter desaparece. Ya no son campos de pintura roturados sino manchas informales que proponen otra visión, rompiendo la uniformidad del conjunto y rescatando, de alguna forma, los cuadros de la uniformidad procesual que la muestra tendría sin estos últimos cuadros. Algo que separa la pintura de otras obras que Paco Lara-Barranco mantiene en marcha, como el dibujo rápido que hace cada día (*Carpe Diem*, desde el 13 de septiembre de 1993) o la fotografía diaria de su rostro (*A través del tiempo*, desde el 11 de junio de 1994). Hay otra visión y otra lectura en los últimos cuadros pintados. Por ejemplo, el cuadro rojo con manchas amarillas y doradas que parecen querer expandirse hasta llenar toda la superficie, se podría leer casi como emblema de la vitalidad o como una bandera agitada por un extraño viento interior (*Pintura 104*, en p. 32). Y los últimos pintados, con esos azules y blancos de nubes desorientadas y caídas del cielo (*Pintura 114*, en p. 40), como una forma de pintoresquismo, sin paisaje, de la pintura.

En cualquier caso, son todas obras de interpretación abierta, depende cada uno y del momento de cada uno. Braque decía que *el cuadro está terminado cuando ha borrado la idea*⁸. Ante los cuadros expuestos es, la hora del espectador, el tiempo de la sensación.

Sevilla, octubre de 2012

NOTAS

¹ KRAUSS, Rosalind E. (1996), “La originalidad de la Vanguardia”, en: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. [El original es de 1985].

² BENJAMIN, Walter (1972), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I*. Madrid.

³ RICHTER, Gerhard (1995), "Notes, 1985", en: *The Daily Practice of Painting, writings and Interviews 1962-1993*. Londres. [Traducción: Pepe Yñiguez].

⁴ Ibíd, "Notes, 1982".

⁵ El propio Pérez Aguilera relató en varias ocasiones esa crisis que le llevó a abandonar la pintura figurativa por otra de apariencia abstracta. Vease, por ejemplo la entrevista de Francisco Lira, "Cuaderno de notas. Charlas con Pérez Aguilera", en: *Miguel Pérez Aguilera*. [Catálogo de la exposición que se le dedicó con motivo de sus 80 años en las salas del convento de Santa Inés. Sevilla, 1995].

⁶ El libro de Arthur C. Danto, *El abuso de la Belleza*, es de utilidad para el tema. También merece consultarse *La forma de lo bello* de Remo Bodei y *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías.

⁷ *Pues lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y si lo admiramos tanto, es porque, sereno, desdeña destrozarnos.* "Elegía Primera", en: Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*. Traducción José Mª Valverde. Barcelona, 1980.

⁸ George Braque en el catálogo de su exposición en la Fundación Juan March, Valencia 1980. Esta exposición se pudo ver antes en Madrid, en la sede de la Fundación y en Sevilla, en el Museo de Arte Contemporáneo del 14 de diciembre al 31 de enero de 1980.

PRESENCIA, ANTE TODO

Elena Sacchetti

Pinceladas de color posado en el lienzo, acumulado o arrastrado; líneas cuidadosamente estudiadas; manchas blancas sobre el plano inmaculado; centímetros de pigmento en capas; formas que se generan de la materia, depositada en la tela, o signos trabajados con minucia y dedicación. Imágenes capaces de parar el tiempo y de devolverlo al observador, cargado de emociones. Composiciones que cortan el aliento o que regalan a los sentidos momentos de deleite y de placer sereno. Todo esto es el poder de la pintura, capaz de elevarse desde un plano bidimensional para desorientar al observador y, así, conducirle hacia los espacios multidimensionales de las emociones. El color, la materia, el plano y la capacidad de evocar (emociones, sensaciones) son las palabras clave que definen la última propuesta pictórica de Paco Lara-Barranco, en *Manet, gran escultor*.

Es sabido como durante siglos y hasta pasada la segunda Guerra Mundial, en la época en que trabajaban artistas del calibre de Mark Rothko o de algunos expresionistas abstractos, se consideraba que para evocar el amor, el dolor, el miedo, el respeto y los mayores sentimientos humanos fuese necesaria la narración gráfica de historias (la historia sagrada *in primis*), la representación en el lienzo de figuras relacionadas con lo tangible de la vida terrenal o de la esfera espiritual (combatientes ilustres, sensuales desnudos femeninos, Vírgenes castas o piadosas y personas de excepcional virtud) o la reproducción de paisajes en los que la fuerza de la naturaleza se ofreciese en su total esplendor.

Los autores de la abstracción, en el segundo tercio del siglo XX, se ocuparon de demostrar que ya no era exclusiva prerrogativa del arte figurativo la de poner en contacto al hombre con sus dramas existenciales y con el peso de la “tragedia humana” (Schama, 2006: 368). El poder evocativo del arte abstracto, su capacidad de conducir la mente hacia los espacios inéditos de la interpretación y de la comprensión de las emociones, se ponía finalmente como una alternativa frente a la fuerza de representación de las propuestas figurativas. En este contexto semántico se inserta la obra actual de Paco Lara-Barranco. Los lienzos que el artista propone en esta exposición y que lleva elaborando hace algunos años, son creaciones evocativas, son metatextos cuyo lenguaje yace en el pozo de los sentimientos en bruto, en la médula de la emotividad del hombre. Lara-Barranco es autor de una pintura matérica, una obra plástica hecha

de volúmenes y de densidad, una pintura tangible cuyo objetivo es, por contraste, evocar a lo metafísico y a lo etéreo de las emociones. Su obra aspira así a hacerse síntesis entre lo físico y lo metafísico, entre el cuerpo y el alma, entre la materia y el espíritu; es presencia tangible y simbólica a la vez. De este modo, si para artistas como Mark Rothko el cuadro es un actor cuyo motor de movimiento son los mismos colores que, en *motu proprio*, interactúan con el ambiente circundante, para Paco Lara-Barranco el cuadro es un agente, es creación-creadora que desde el *íncipit* se aleja de su autor para hablar de modo autónomo a quien se le pone delante.

Observada en su contexto y época –el Occidente capitalista en la fase avanzada y tardía de la postmodernidad- la obra de Paco Lara-Barranco parece ir a contracorriente. En un período de la historia marcado por el consensuado avance de la “Sociedad de las tecnologías de la información y la comunicación” (T.I.C.); en una época en que se refuerzan las tendencias dominantes hacia el desplazamiento en dirección a nuevas expresiones culturales e identitarias, favorecido por la fluidez de los canales comunicativos –el “espacio de los flujos” de símbolos, imágenes, ideas y tecnologías en origen teorizado por Arjun Appadurai (1996)-; en un contexto en el que se generan las dinámicas sociales que han dado vida a la sociedad-red, un sistema caracterizado por el funcionamiento de todos sus elementos como si fuesen una unidad única en tiempo real, donde todos sus segmentos son conectados por redes de telecomunicaciones y canales virtuales de uso masivo (Van Dijk, 1999); en una fase del devenir humano en que se promueve la *e-culture* globalizada, la *e-governance*, la *e-health* o el *e-learning*, como formas/propuestas de participación cultural, política, socio-sanitaria y de aprendizaje a través de la red, a exaltación del triunfo de lo virtual (¿la *e-reality*?) y de la existencia intangible, el pintor andaluz celebra lo matérico, el contacto directo, el “cuerpo a cuerpo”, la fricción inmediata, explícita y cruda con la realidad evocada. La tangible contundencia de sus expresiones pictóricas y del significado que éstas entrañan se oponen a la existencia aparente de la realidad virtual, que tan paradójicamente impregna a la actualidad (Esposito, 1995). La presencia, ante todo, es lo que predomina en la pintura de Lara-Barranco, a pesar de la ausencia de cualquier figura humana en sus lienzos.

La etimología de “presencia” –“*prae*”, delante, y “*sum*”, estoy- es decir “estar delante”, acerca este concepto a las nociones de “inminente”, “inevitable” e “inmediato”. En Paco Lara-Barranco la presencia es el espacio de la acción y la interacción inmediata, es la fuerza que inevitablemente interroga y subleva dudas, es un *input* que sacude y que provoca emociones. La relación dialéctica que se establece entre la obra y el artista se reproduce fuera del taller, en el espacio de la exposición, entre el cuadro y su observador. Es una relación en la que el autor ya no puede intervenir.

La autonomía de la obra de su creador –de esto se trata- es un *leitmotiv* en todo el trabajo artístico de Lara-Barranco; esto es especialmente evidente en las creaciones artísticas y en las instalaciones anteriores a esta exposición. El paso del tiempo, la acumulación de capas (capas de historia, capas de color), el devenir incontrolado de un objeto y la imbricación de la obra de arte con la vida de su autor, son otros aspectos clave para el artista andaluz.

Para poner solamente algunos ejemplos, recordamos la instalación *Monumento Humano*, empezada en 1998 y todavía en devenir (Figura 1). En ella, innumerables tapas de zapatos desgastadas por el uso y por el tiempo de vida de sus dueños, se acumulan una encima de otra hasta llegar a formar, con el paso de los años, una montaña de 1,80 metros de altura. En obras como *Carpe diem* (desde 1993), el artista dibuja, día tras día, una figura, que a pesar de ser la misma siempre, cada vez varía en algún detalle (Figura 2). En el proyecto *A través del tiempo* (desde 1994) hace una foto diaria de su propio rostro; con ello quiere destacar, semana después de semana, año tras año, hasta los últimos días de su vida, cómo el tiempo va cambiando al ser humano, en las expresiones, en la mirada, en la actitud, además que en el mero aspecto físico (Figura 3). Aún más, en la serie *Manteos* (primeros años '90s), una serie de seis piezas de gran formato, Lara-Barranco utiliza como soporte para su obra las telas (manteos) empleadas por los campesinos de su pueblo natal (Torredonjimeno, Jaén) en la recogida de la cosecha de las aceitunas, las cuales quedan azarosamente manchadas por el pisoteo de los



Figura 1. MONUMENTO HUMANO. Julio 1998-obra en proceso. Acumulación de tapas de zapatos, el proceso finalizará cuando la dimensión aproximada sea de 180 cm de altura. Instalación en la Sala de la Moneda (Sevilla) en marzo de 2000.

Figure 1. HUMAN MONUMENT. July 1998-work in progress. Accumulation of shoe soles, the process will end when the pile is approximately 180 cm high. Installation shown at Sala de la Moneda (Sevilla) in March 2000.

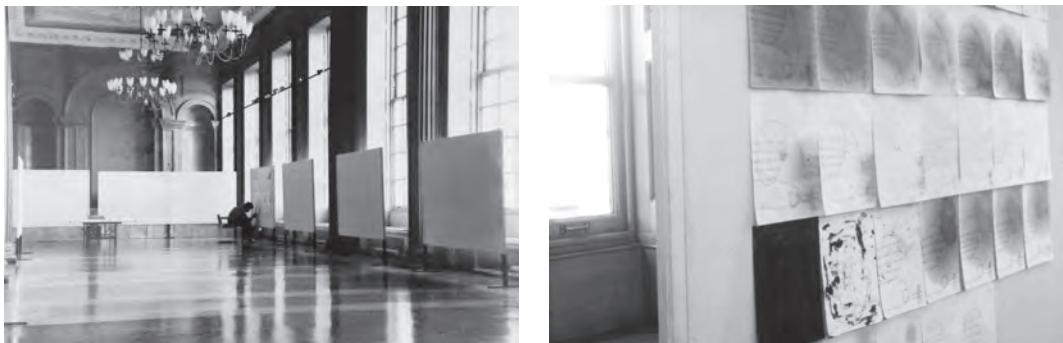


Figura 2. Proyecto CARPE DIEM. 13 septiembre 1993-obra en proceso. Izquierda: Montaje de la exposición *Through One Year: March 1995 to February 1996*, Bixby Gallery, Washington University School of Art, 27 septiembre-13 octubre 1996, St. Louis, Missouri (EE.UU.). Derecha: Selección de dibujos. Tinta, grafito y aceite sobre papel (todos los dibujos no están realizados con los mismos materiales; los indicados son los más frecuentes). 30 x 23 cm cada uno.

Figure 2. CARPE DIEM project. September 13th 1993-work in progress. Left: Set-up of the exhibition *Through One Year: March 1995 to February 1996*, Bixby Gallery, Washington University School of Art, September 27th-October 13th 1996, St. Louis, Missouri (EE.UU.). Right: Selected drawings. Ink, graphite and oil on paper (not all the drawings have been made using the same materials; the ones mentioned are the most frequent). Each measures 30 x 23 cm.

recolectores, por la caída de los frutos y por el trajín de la labor del campo; el proceso de construcción de la obra finaliza cuando dibuja en esos manteos con el aceite que ha sido quemado por el motor para coches, material que más que ningún otro tiene la propiedad de moverse de modo autónomo e incontrolable una vez depositado en el tejido o en otro soporte. Como lo evidió practicando el dibujo con la serie *Dibujos del campo* (Figura 4) –una serie, en mediano formato, acometida en paralelo a las telas de grandes dimensiones ya mencionadas, realizada con grafito y aceites sobre cartón. El resultado es una obra que desde el principio (los manteos fueron comprados por la madre del pintor y utilizados por los campesinos) ha demostrado su independencia del propio autor. Asimismo, en esta última exposición el color se impone en la escena, y contextualmente las capas superpuestas de pigmento adquieren una voz propia, con la que interullan al observador.

Es clara la influencia, en toda la obra de Paco Lara-Barranco de algunos grandes maestros internacionales. Se observa ciertamente el impacto de Yves Klein y de sus esfuerzos creativos a fin de dejar adquirir al color vida y autonomía; también se nota la de Piero Manzoni, por su percepción de la superficie de la tela como el campo para la recepción de la realidad, de su con-



Figura 3. Proyecto A TRAVÉS DEL TIEMPO. 10 junio 1994-obra en proceso. Izquierda: Fotografía n. 571, 02.01.1996 / 21:30:13, 11.528 días vividos. Centro: Fotografía n. 3.936, 20.03.2005 / 12:18:00, 14.893 días vividos. Derecha: Fotografía n. 5.842, 08.06.2010 / 11:39:00, 16.799 días vividos. 10 x 15 cm cada una.

Figure 3. THROUGH TIME project. June 10th 1994-work in progress. Left: Picture n. 571, 02.01.1996 / 21:30:13, 11.528 days lived. Center: Picture n. 3.936, 20.03.2005 / 12:18:00, 14.893 days lived. Right: Picture n. 5.842, 08.06.2010 / 11:39:00, 16.799 days lived. Each picture measures 10 x 15 cm.

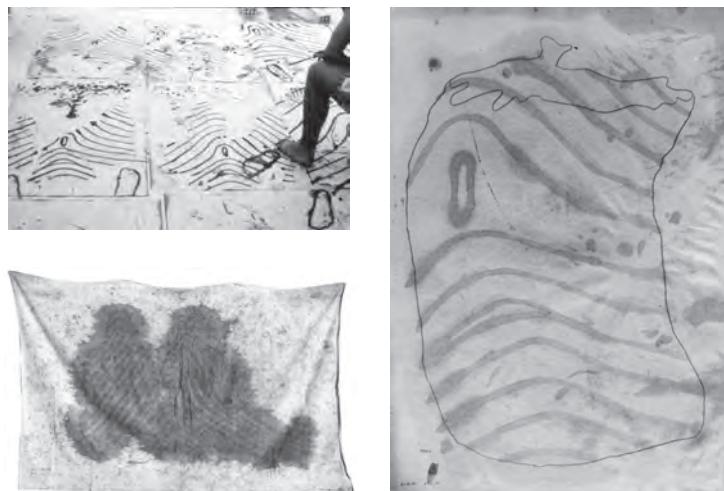


Figura 4. Arriba-izquierda: Inicios de la serie DIBUJOS DEL CAMPO. Derecha: Dibujo n. 8, 10 junio -13 julio 1990. Grafito, aceite industrial de desecho y aceite de oliva sobre cartón; 90 x 60 cm cada uno. Abajo-izquierdo: Serie MANTEOS. Actuación n. 4. Manteo n. 3, 10 diciembre 1990-28 enero 1991. Jugo de aceituna, grafito y aceite industrial de desecho sobre tela sin bastidor, 152 x 224 cm.

Figure 4. Left-up: Beginning the FIELD DRAWINGS series. Right: Drawing n. 8, June 10th-July 13th 1990. Graphite, industrial waste oil and olive oil on cardboard; each drawing measures 90 x 60. Left-down: MANTEOS (Fabric) series. *Actuación n. 4. Manteo n. 3*, December 10th 1990-January 28th 1991. Olive juice, graphite and industrial waste oil on fabric without stretcher-bars, 152 x 224 cm.

cepción de “arte vivo” y partícipe del ciclo de la vida. Pero también está presente la de Josep Beuys, cuya experiencia creativa se funda sobre la idea de una conexión íntima entre el arte y la vida: así, de acuerdo con Josep Beuys el arte puede implicar activamente al conjunto de la sociedad, generando una especie de paradigma antropológico de la creatividad. Finalmente, siempre mirando a los grandes referentes internacionales, también se observan en el pintor andaluz algunas influencias de Günther Uecker, por el uso que hace de los materiales naturales y cotidianos como instrumentos para la creación artística.

A distancia de unos veinte años de sus primeras obras antes citadas, las pinturas actuales de Paco Lara-Barranco continúan rigiéndose por el propósito originario de mantener la autonomía de su creador y siguen considerando el tiempo como uno de sus elementos clave. Sus cuadros son obras donde la sedimentación (y con ella las ideas de madurez y de perdurabilidad de la obra) cuenta por encima de la representación teatral y de la recreación de los rostros o de los ambientes. Esas capas de tiempo y de color se posan encima de una estructura latente, del mismo modo que nuestras experiencias “se asientan” en el esqueleto: la marca interna del bastidor que en ocasiones se percibe de modo tenue tras el arrastre del pigmento, deviene entonces la columna vertebral del cuadro, y las líneas horizontales o verticales que el autor pone, en ocasiones, en el interior de la composición para estructurarla, pueden significar, en la dimensión simbólica, los acontecimientos que en la vida condicionan y plasman la identidad de un individuo.

Otro aspecto que merece especial mención es la “realidad evocada” a que antes se ha hecho breve referencia. Lo cuadros de la exposición *Manet, gran escultor* son obras que no representan, que rechazan la perspectiva (de la narración visual, de la escenificación) y que se mueven en el plano (la dimensión del aquí y del ahora) para agitar las conciencias. Evocan imágenes cuyo contenido semántico yace en el “macro contenedor” del imaginario colectivo. Así podemos ver un mar donde hay una variedad de azules que danzan con movimiento horizontal; podemos ver gotas de agua cuando las líneas azules caen verticales hacia el bastidor; o podemos ver el brillo de una botella si una línea blanca destella sobre una forma verde oscura y alargada. Nos parece interesante, a este respecto, apelar a la interpretación psicoanalítica ofrecida por Carl Jung, quien desde esta perspectiva investigó los procesos de construcción de los referentes colectivos. En extrema síntesis, Jung conecta la presencia de imágenes/referentes comunes con la existencia del inconsciente colectivo, es decir una especie de “lenguaje común” a todos los individuos de una sociedad, constituido por unos símbolos originarios (relacionados con el concepto de “arquetipo”), por medio de los cuales se expresan los contenidos de la psique.

Así, a su manera, los impresionistas bebieron del imaginario forjado colectivamente concentrándose en el poder evocativo del color, de la recreación de juegos de luz y de los fondos ambiguos construidos en una dimensión plana. Otros exponentes de corrientes posteriores, desde el surrealismo, ponían el acento en lo ilusorio de los referentes construidos y en lo engañoso de las asociaciones semánticas culturalmente plasmadas, que enjaulan a las imágenes, a las formas y a los colores en casillas estancas de significado. Así, *Ceci n'est pas une pipe*, proclamó René Magritte (1928-29) en *Trahison des images*, y quizás no haya mejor ejemplo.

La obra de Magritte, cuidadosamente analizada y reinterpretada en clave filosófica por Michael Foucault (1981), induce con fuerza a la reflexión sobre el contraste entre la imagen y la palabra y acerca de las contradicciones entre el representante y lo representado, entre la imagen y el original. Michael Foucault evidencia cómo Magritte pone en crisis uno de los principios básicos de la pintura occidental: la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo. Resalta la oposición entre nombrar y mostrar, decir y figurar, articular y reproducir, imitar y significar.

Paco Lara-Barranco, con sus propios instrumentos, regresa en este necesario debate sobre la relación entre el significado y la representación, entre la imagen y el imaginario colectivo, y parece afirmar, valiéndose de las capas superpuestas de color vivo, arrastrado en los lienzos: *Ceci n'est pas une mer; celle-ci ne son pas des gouttes; ce n'est pas une lueur d'une bouteille. Ce que vous voyez: son formas vivas que se agitan dentro de ti.*

Trento (Italia), julio-septiembre de 2012

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at large*, University of Minnesota Press.
- ESPOSITO, Elena (1995), "Illusion und Virtualität", en: W. RAMMERT (ed.), *Soziologie undkünstliche Intelligenz*, Campus, Frankfurt.
- FOUCAULT, Michael (1981), *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona.
- JUNG, Carl Gustav (1999), *Obra completa*, Ed. Trotta, Madrid.
- SCHAMA, Simon (2006), "Rothko. La música dell'oltre nella citta dei lustrini", en: *Il potere dell'arte*, Mondadori, Milano, pp. 367-407.
- VAN DIJK, Jan (1999), [1991] *The Network Society: Social Aspects of New Media*, 2^a edición (en inglés), Sage.

LA PASIÓN DE VER

Paco Infesta

1

El concepto es cruel, la idea mata, la razón tortura. Una lucidez homicida pretende sustituir al caos que sostiene al mundo. En venganza el caos se retira. *Nada tengo que hacer allí donde no se me quiere.* Así el caos se ausenta y el mundo se momifica.

Estar vivo es ver, palpar, lamer, paladear, olfatear, morder, canturrear... pulsos rítmicos que modulan el caos sin asustarlo. Vivir es sostener la tensión de la experiencia a un paso del derrumbe, del éxtasis, del atracón, del hambre, de la agitación, de la inercia, de la virtud, del vicio, del clímax del deseo, de la desidia cotidiana. Compleja ligazón. En el límite: la muerte. La idea es una estrategia para olvidar la muerte.

El arte vive y muere necesariamente... No necesariamente piensa... Más bien propone lo no-necesario de pensar porque propone lo viviente. ¿Lo viviente piensa? *La belleza será convulsa o no será.* Eso es lo que dice André Bretón de la belleza y por lo tanto del arte. El arte es convulsión, no convicción. Convoca a la belleza convulsa o no es nada. Posesión, encarnación. Da sentido a lo sentido en esa tierra de nadie que podría existir del otro lado de los significados.

El arte da a sentir y padecer, luego da a vivir. Concibe... conjura... compensa.

El sueño de la razón: cosa de locos. Goya lo dice. La razón sueña en despertar y esa es su locura. El artista se devora en sueños, se deja devorar por algo que sueña sin que pueda saber si ese algo es él o si ese sueño es suyo. Otra locura.

Pasión devoradora de arder en sueños, de andarse en sueños. Porque el sueño es visión. Cuando el sueño es visión, la obra es cuerpo.

¿Será preciso entonces meditar la muerte devorándola con los ojos? –se pregunta Didi-Huberman.

2

Pintura, la de Paco Lara-Barranco, para la boca de los ojos o para los ojos de la boca. La validez de una obra, su consistencia, va unida a la necesidad de que testimonia. La obra de Paco Lara-Barranco testifica de una urgente necesidad: la avidez del color. Color masticable, paladeable, alimento terrestre elevado, en los cuadros de Paco, a la categoría de manjar inexcusable, imprescindible en el banquete convulso de la belleza viva.

Que el color salte a la vista para darse a comer habla de una modalidad particular del disfrute de ver, de una intuición particular para *hacer vivir el cuerpo en la representación*. Esa constante obsesión que parece perseguir al artista desde que comienza a surgir como personaje en los relatos más o menos históricos, más o menos fabulosos, que dan cuenta de su función en el imaginario de la humanidad y que ha llegado a constituirse como la marca misma del deseo del artista en dicho imaginario.

Pero un cuadro no sería una obra de arte si llegase a olvidar su condición de imagen. La imagen introduce en la certeza de la representación el juego inefable de lo visto y lo no visto. Vela y trastoca. Trastorna lo visible para dar paso a la visión. Corporeiza por alusiones. Conocedora de lo insaciable del alma humana que no se basta y a la que nada basta, debe ofrecer entresijos, encrucijadas, intersticios propios de una dialéctica de lo inestable, lo ambulante, lo vagabundo, cercana a la pasión de ver.

Y esto contiene la pintura de Paco Lara-Barranco, cuando es magma untuoso, suntuoso, silencioso y calmo que se desliza con un movimiento invisible, como un glaciar multicolor, convocando a los ojos para que presten atención a todo aquello que, oculto por el descenso de la capa pictórica, pudiera ser presagio, pudiera ser promesa, pudiera ser horror, pudiera ser la trama misma de la vida.

Volviendo, para finalizar, a otra cita tomada de la obra de Didi-Huberman:

Y no olvides que lo que ves, lo comes y que comiéndolo te conviertes en ello porque eso te traga y te digiere en el interior. Que sepas que lo visible –en tanto sostiene un deseo- es un veneno mortal y devorador.

Sevilla, febrero de 2011

DIARIO DE UN PINTOR

Paco Lara-Barranco

09

.01.2012. Pinté sobre dos cuadros iniciados en 2010. Ni sabría decir en qué mes. Tonos verdosos muy claros (parecidos al techo de un taxi de Portugal, por señalar algo). Remarqué en la tela el interior del bastidor haciendo presión al arrastrar con la espátula: creo que aumenta la sensación de planimetría. Esto es lo que estoy buscando. Pretendo que la pintura tenga el menor relieve posible. Dedicaré esta exposición a Manet (aunque él no lo sepa).

10.01.2012. He mirado los dos cuadros de ayer. Con la espátula he barrido un poco los contornos (del perímetro) para que resurja el filo del bastidor. Son las 17:00.

21.01.2012. No pinté, pero pensé en los cuadros. Le dije a Paco Sola que la dificultad estaba en “dudar acerca de *cómo* pintar el *qué*”. ¿Hacia dónde debo dirigir los objetivos? Ésta es la cuestión.

Días después del 20.02.2012 escribí, en momentos diferentes:

Como la vida, la pintura se debate en un balance entre el azar y el control. Puede ser construida con colores tomados al azar, siguiendo un orden previamente determinado, ser abstracta o figurativa no es lo fundamental... hay tantas formas de abordarla.

El pintor ahondará, durante su camino, en la persistencia,... su resistencia debe ser continua si lo que se pretende es el hallazgo de algo nuevo. Lo que busco, verdaderamente, con la pintura es acercarme a la belleza. Un tipo de belleza liberada de todo condicionamiento exterior: aquello que sea capaz de tocar el alma. Admiro a Mark Rothko porque es sublime y logra, con su pintura, lo indicado en la frase anterior. El espectador, literalmente, puede salir de su cuerpo cuando está delante de “un Rothko”.

Me deslumbra Gustave Courbet (*El origen del mundo*), me hacen pensar René Magritte (*Ceci n'est pas une pipe*) y Edouard Manet (*Desayuno sobre la hierba*). Manet fue precursor de la pintura moderna, pretendió una pintura alejada de la “fuga clásica” (determinada por la

perspectiva cónica). En muchas de sus obras, la pared pintada detrás de los personajes (*La ejecución de Maximiliano*) y la vegetación muy poblada (*Desayuno...*), se niega la ilusión que proporciona la representación en perspectiva. En cierto sentido, creo que fue un “gran escultor” porque pretendía hablar de la realidad del cuadro antes que de la imagen representada. Esto hizo que entendiera la pintura como objeto. Y cuando el cuadro es un objeto, éste se vuelve tridimensional antes que bidimensional. Es entonces cuando, lo que se ve en la superficie es realidad en sí misma.

Dada la trascendencia de lo anterior para la evolución de la pintura, he pretendido continuar en la senda de lo iniciado por este maestro del arte moderno: he buscado que mi obra pictórica sea “objeto”, con la intención última de que al ser contemplada se pueda decir: “lo que veo es lo que veo y no otra cosa”. Quiero que el color se muestre de un modo autónomo, en la saturación, tono y matiz, y en la forma abierta que adquiere sobre la superficie –si bien en algunos casos, la resultante pueda aludir a formas que sugieren nubes (cuando los trazos han descrito curvas), paisajes (cuando la superficie del lienzo es dividida en dos planos por una línea horizontal). Por esta intención, investigo acerca del lenguaje de la propia pintura. La pintura tiene que expresar las cualidades físicas que la definen: pigmentación, pastosidad, planimetría, olor, untuosidad –entre otros rasgos. Ha de ser presencia, puesta ante el espectador sin artificio alguno. Cuando la pintura habla por sí sola puede conectar con nuestros sentidos, con nuestra alma. Creo, ciertamente, que el arte por el arte, sin tema, es otro modo de obtener del ser humano lo mejor de cada uno.

Espartinas (Sevilla), enero-octubre de 2012

CATÁLOGO



PINTURA 76. Marzo 2009-febrero 2010

Óleo sobre tela, 73 x 100 cm

25



PINTURA 83. Marzo-abril 2010

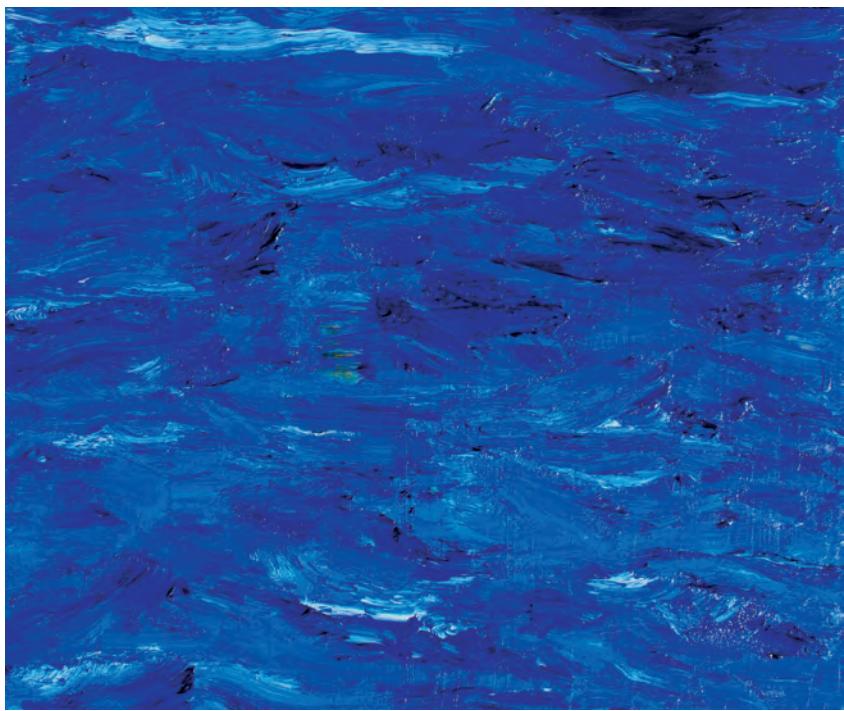


PINTURA 84. Febrero-abril 2010

Óleo sobre tela, 73 x 100 cm

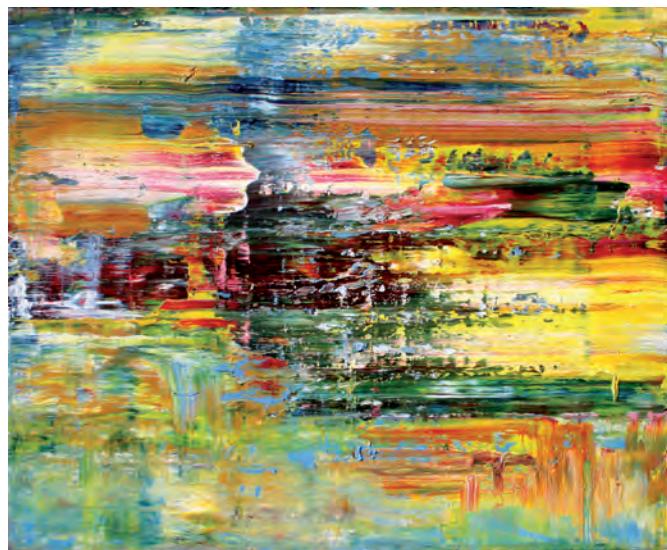


PINTURA 93. Mayo-junio 2010



PINTURA 110. Marzo 2012

Óleo sobre tela, 60 x 73 cm

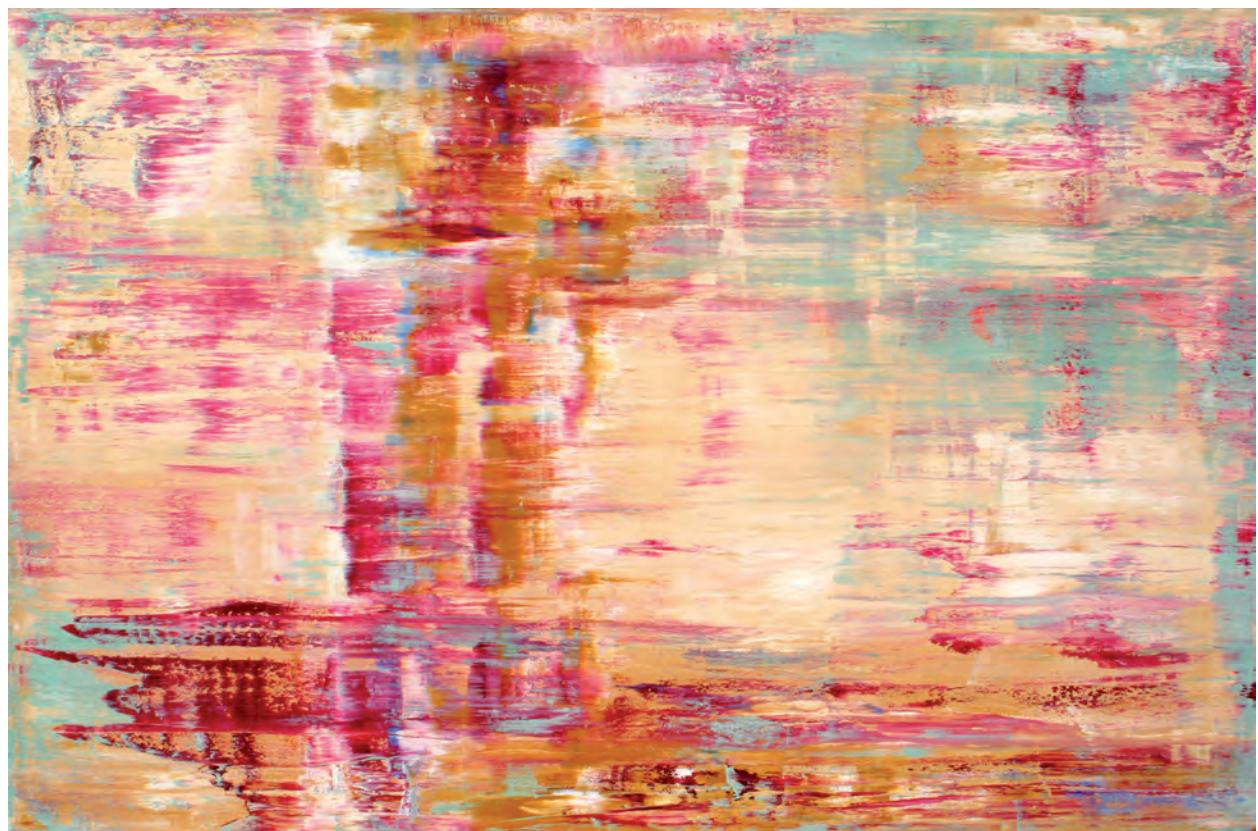


PINTURA 80. Febrero-marzo 2010

Óleo sobre tela, 38 x 46 cm

PINTURA 79. Enero-febrero 2010

Óleo sobre tela, 38 x 46 cm



PINTURA 90. Marzo 2010

Óleo sobre tela, 97 x 146 cm

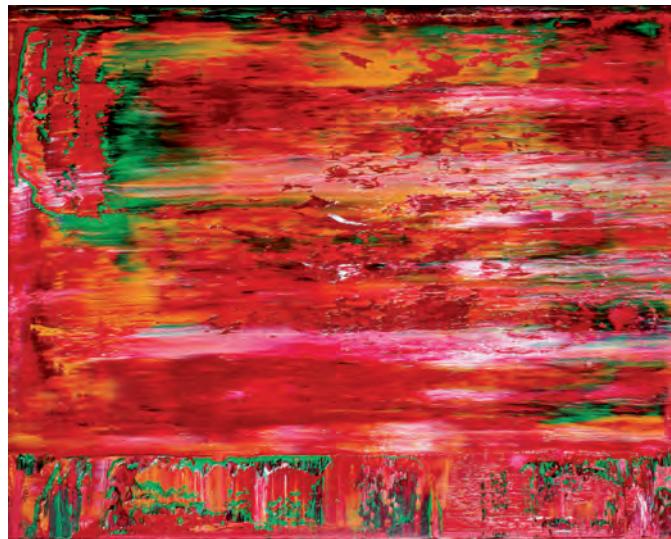


PINTURA 82. Febrero-marzo 2010

Óleo sobre tela, 38 x 46 cm

PINTURA 104. Febrero-marzo 2011

Óleo sobre tela, 38 x 46 cm

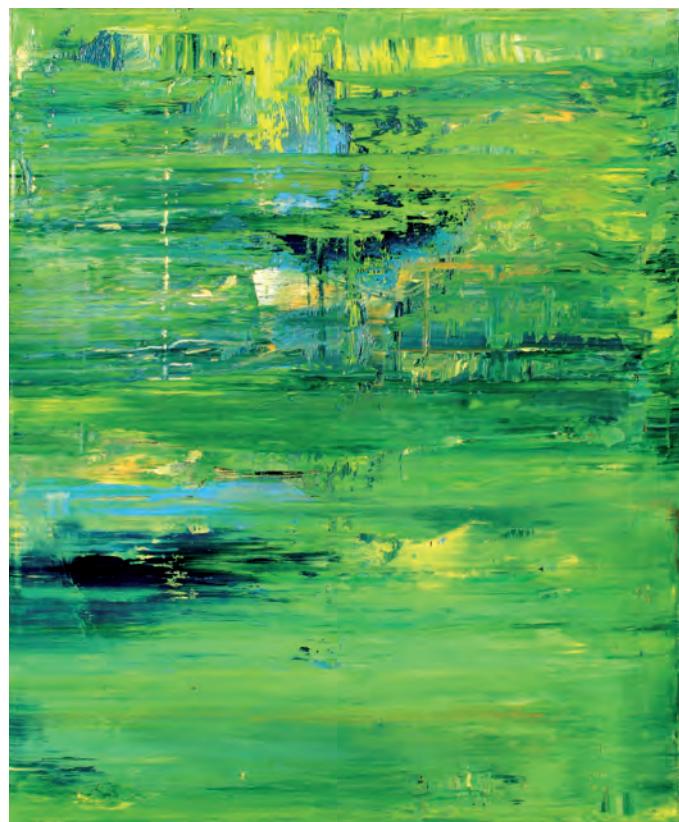


PINTURA 77. Febrero 2010

Óleo sobre tela, 38 x 46 cm

PINTURA 102. Febrero-marzo 2011

Óleo sobre tela, 38 x 46 cm



PINTURA 94. Mayo-junio 2010

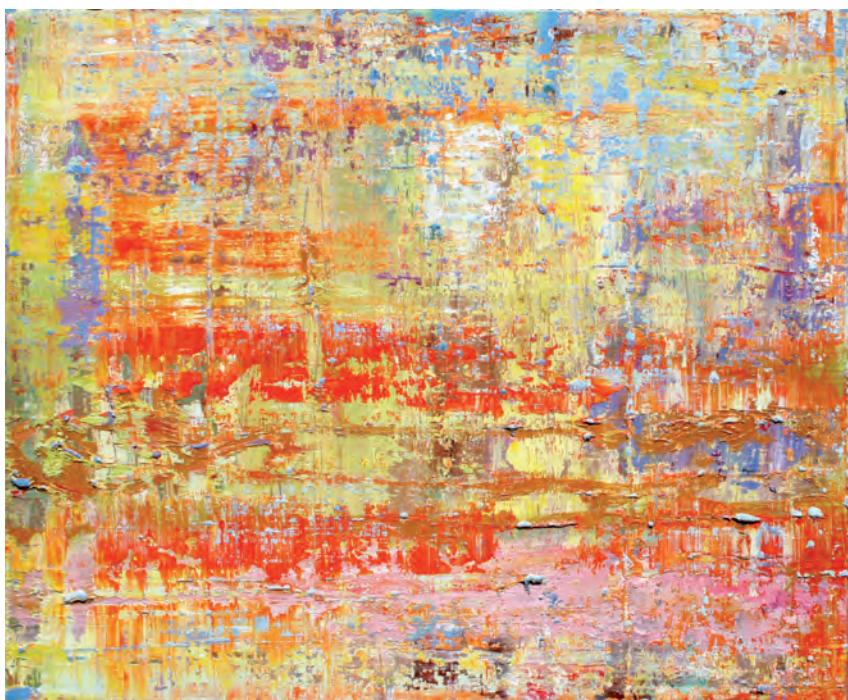
34

Óleo sobre tela, 73 x 60 cm



PINTURA 85. Abril 2010

Óleo sobre tela, 60 x 73 cm



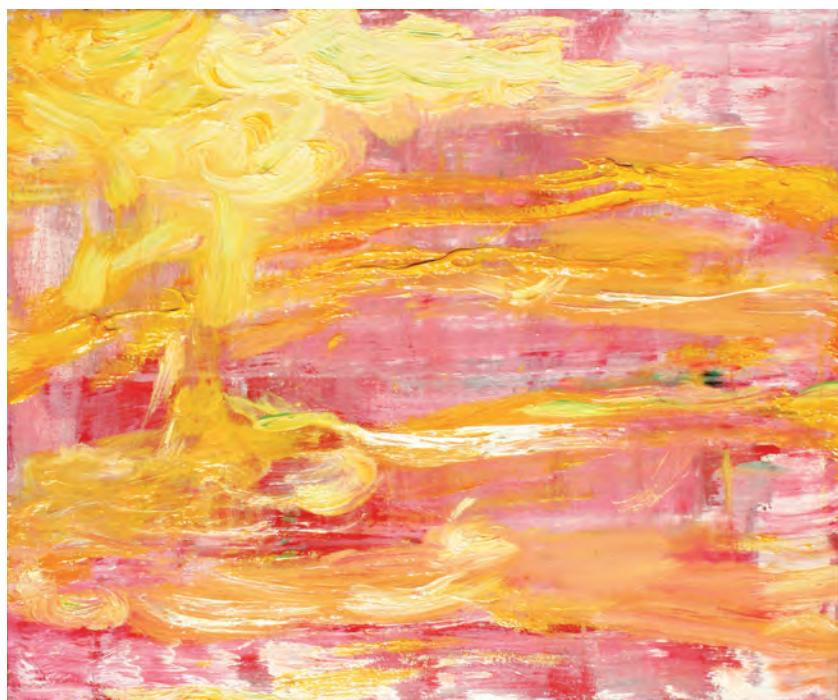
PINTURA 111. Junio 2011-marzo 2012



PINTURA 113. Junio 2011-mayo 2012

Óleo sobre tela, 46 x 55 cm

37



PINTURA 100. Febrero 2011

38

Óleo sobre tela, 50 x 61 cm



PINTURA 112. Junio 2011-mayo 2012

Óleo sobre tela, 55 x 46 cm

39



PINTURA 114. Enero-mayo 2012

40

Óleo sobre tela, 46 x 55 cm

A CREATURE NOURISHED BY SILENCE AND TIME

Pepe Yñiguez

When looking at the paintings Paco Lara-Barranco has created over the last decade, one issue stands out and needs to be addressed: many of his pieces are reminiscent of Gerhard Richter's *Abstraktes Bild* (Abstract paintings). Richter is a very well-known artist who is highly regarded by the international art market and art critics worldwide. The resemblance may be coincidental or superficial, but that only complicates matters because both Richter's and Lara-Barranco's paintings are two-dimensional works of art on a flat surface. The problem is unavoidable. All things are comparable; as a matter of fact, our value system is essentially comparative. We decide how valuable something is by comparing it to many other things, but when things are too similar we are no longer able to compare and contrast. This issue brings to mind the act of copying, which has always existed, repetition as a way of mastering skills, working from a studio (long-distance), the concept of simulation (which is something Richter himself might have toyed with), and appropriation, all of which leads us to the subject of originality in art.

The history of modern and avant-garde art is largely based on the concept of originality. Everything had to be new in order to be considered worthwhile and meaningful; nothing was supposed to remind us of academic tradition. Artists struggled to come to terms with a world that had changed drastically after the industrial revolution, as was also exemplified by major scientific progress. New theories regarding matter (the atom) and how it works (the theory of relativity) led to a new way of looking at the world, and this new reality affected art as well. This new way of looking at things, by extension, drew attention to the dynamic nature of reality and the multi-dimensional aspect of perception, which is a combination of matter, conscience and time. As the avant-garde movement was developing, the art of painting was in the midst of an extraordinary process of purification, reducing its components. It was an exercise in purity which aimed to reveal the final truth about painting itself. This, in a simplified way, was the utopian project of modernity and the avant-garde movement which started around the time of Manet and ended with Clement Greenberg's reductionist theories.

In a famous article, Rosalind Krauss analyzed the myth of originality and partly destroyed it by showing how a grid, often used by modern artists (Mondrian, Malevich, Albers, Reinhardt,

and many others), was an element which could distort the so-called originality of avant-garde works of art¹. The grid was superimposed on the original canvas; it copied the canvas's structure. Thus the painting's originality ceased to be important because everything could be seen as a series of copies of the grid's structure, which was also ideally the structure of the whole world. The importance of originality had also been questioned in Walter Benjamin's often cited article: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"², where he claimed that art had lost its aura, its singularity as something original and unique.

It's quite interesting that when Paco Lara-Barranco started painting again after 15 years, he started by painting broad, vertical and horizontal lines which crisscrossed each other and formed a grid. But soon afterwards he stopped doing that and decided to get closer to the surface of the painting, and thus to the true myth of modernity: that it is a flat, two-dimensional surface, where no illusion is necessary. Manet also decided to flatten things out as opposed to portraying things by following the Renaissance perspective model, which was still the norm. In Manet's work, the action taking place on the canvas is concentrated in certain areas; there seem to be some blind spots, and his characters appear to be isolated from one another. It was as if Manet worked on each layer independently.

Thus Manet, as a pioneer, is Paco Lara-Barranco's first point of reference in this new series of abstract paintings. His intention is to create abstract art with no external references, where the painting is just composed of color applied almost haphazardly. He applies paint over the surface of the canvas in many layers, and he flattens the paint by spreading it with a palette knife or a trowel. Naturally, some colors are on top and others are underneath. The trowel can flatten out some areas where there's more paint, but in many places these terms stop being important because everything is unified by the way in which the paint is dragged over the whole canvas. Nevertheless, the painting is always dramatic, dramatic in the sense of space, dramatic in the sense of location, with a minimal amount of bas-relief but a significant one nonetheless. Sometimes, apart from using a trowel to lessen or complicate this over/under differentiation, which is also a matter of before/after, he decides to use solvent (sometimes a bit more, other times a bit less) so that the colors begin to merge and it becomes hard to tell where one ends and the other begins. This also has the effect of flattening-out the painting in a less mechanical way.

The painting's creation is not just spatial, that is, happening in a certain place, but also temporal: happening at a certain place and time in the artist's life. Some layers are superimposed onto others, which entails waiting for specific conditions such as letting one layer dry before applying another. Later on, it entails working on the painting as a whole in order to achieve the

final result, flattening-out some areas and dragging the paint over others, or adding some brushstrokes on a specific spot to get a desired effect. The title of each painting, which is the date or dates in which each piece was painted, also draws our attention to the time frame. The technique of dragging paint over the canvas is the main similarity between his work and Richter's abstract pieces; the use of similar techniques produces seemingly similar results. However, Paco Lara-Barranco is not really interested in the resolution of this conflict, but in the process of painting itself, in the way in which painting occurs. Basically, he is interested in how to paint. Here lies the main difference between this artist and Richter. Richter is interested in theme, in what deserves to be painted, and in that final image being new and original, so new and original in fact, that it allows him to continue painting:

When I paint an abstract picture (the problem is very much the same in other cases), I neither know in advance what it is meant to look like nor, during the painting process, what I am aiming at and what to do about getting there. Painting is consequently an almost blind, desperate effort, like that of a person abandoned, helpless, in totally incomprehensible surroundings –like that of a person who possesses a given set of tools, materials and abilities and has the urgent desire to build something useful which is not allowed to be a house or a chair or anything else that has a name; who therefore hacks away in the vague hope that by working in a proper, professional way he will ultimately turn out something proper and meaningful³.

Richter wants to be original, he wants to generate new models which allow him to keep painting and to keep surprising himself. He is really a modernist (avant-garde artist) pretending to be a post-modernist. This idea gains momentum when we take into account the diversity of his oeuvre as a whole, including his paintings of out-of-focus photographs. According to Richter, after Duchamp every single work of art can be considered a ready-made⁴. Thus Richter is like a Demiurge who wants to show us something new. Although Paco Lara-Barranco agrees with the German artist in thinking that the painting is an autonomous object, he would rather focus on the process of painting, on deciding how to paint. So actually, in this sense his work has more in common with the work of Pérez Aguilera than with Richter's. Back in the 50's, Pérez Aguilera was frustrated because he had no peers he could relate to in Seville. In the early 60's he went through a crisis: his figurative paintings, no matter how well painted, did not give him a sense of fulfillment. He saw his work as old-fashioned and too deeply rooted in tradition; he felt that his work had nothing in common with modernity (as it had in the beginning), and he wanted to recapture that sense of modernity any way he could. He seemed to find a way out of this crisis by developing a new method: painting without references, focusing on drawing and especially on the use of color, and staying away from popular trends such as informalism or leaving things

to chance⁵. From that point on, Pérez Aguilera became a realist without a theme, as well as an artist who repeats the same painting again and again, with multiple variations. That is interesting to us now because as it turns out, this is something that Paco also does, in a way. Even though these two artists use very different painting techniques, both are interested in the process of painting, in the act of painting itself, and in how a painting is painted. However, Pérez Aguilera can't stop analyzing the painting from a realistic point of view, no matter how abstract the painting turns out to be. Paco Lara-Barranco, on the other hand, uses the painting itself as a starting point. Both are trying to leave a testimony, which is the painting itself: a privileged space where emotion, sensation, and imagination take place. If we think of Richter as an idealist searching for an image which allows him to keep painting, Paco is an impressionist searching for sensation, for the process which reveals the moment in which sensations are felt, a feeling that might reverberate in time, evoking the person we once thought we were, or giving us a glimpse of who we might someday become. The painting is a temporal testimony which extends in time, or may extend in time, because the object itself persists.

Paco Lara-Barranco is interested in Manet, who was the first impressionist (and practically the least impressionistic of all the impressionists), because he took the first steps down the road that led to painting supposedly finding itself or coming to terms with itself. Painting is no longer a window, as it had become during and after the Renaissance, and it's not even a mirror which reflects our identity; it's just painting, and the painting is an autonomous object made of matter, belonging to developed cultures in Western capitalist society.

When contemplating this material object, the artist himself is also a viewer. Standing in front of a painting, we encounter what might be the anti-myth of modernity: beauty. Paco does intend for the painting to be, at the very least, an object of beauty. As opposed to the concept of originality, the aesthetic component of beauty has not been considered important or significant in modernity; what's more, its mere presence has often been considered an aesthetic blunder, such as an exaltation of bad taste. Since originality was the goal, artists turned away from the concept of beauty and started to seek its opposite, its shadow⁶, that which is terrible or grotesque, as Rilke said⁷. Although Paco Lara-Barranco does not see beauty as an idea or a starting point, he does see it as a way in which we might start feeling something evocative. Thus the painting is simply a familiar object which registers the artist's daily activity, but it also contains the artist's feelings and emotions, and these feelings and emotions can lead to voluntary or involuntary memories, as in the case of Proust's madeleine cake. Instead of illustrating a scene or event, the painting is a scene itself, an event itself, taking place in time and having a certain duration.

The relative uniformity of the paintings makes this proposal even more powerful. For example, when we think of the most typical and cliché image of beauty in nature, we think of a sunset. If we picture a sunset over the sea, we start to forget that we are thinking of a landscape because the image is more abstract: a bright red disk glowing in between two blue strips, both of which have multiple shades and color variations. A sunset happens day after day but it's always different, and it can be seen from every possible vantage point. As a matter of fact, the sun doesn't set at all, when we stand in a particular spot it just looks like it's setting. And that instant in which it sets, which is actually happening continuously, is similar to the instant in which Paco Lara-Barranco's paintings are frozen in time. Instead of saying that they are "finished" works of art, we could think of them as being frozen in time or having reached their peak. The artist relies on his sensibility, his memory, and the continuous practice of the art of painting to know exactly when he must stop painting a particular piece, so that, just as in the resolution of a conflict or story, the final result can express as much beauty as possible and truly communicate with the viewer. The reason I have referred to memory is not just because some of the pieces are reminiscent of a landscape (due to the artist's tendency to place broad blue lines on top and broad red or ochre lines at the bottom as if he intended to indicate a horizontal dimension common in landscapes –which is not his intention). There are some vertical lines where the paint is not just dragged across the canvas but is applied with a paintbrush which add to the feeling of a succession of events and to the idea of a landscape, and since the painting has been painted in layers, this can also evoke the feeling of distance and depth although the surface is essentially flat.

In some of his latest paintings he does not drag the paint, and therefore these pieces are different. Although the idea is basically the same, they look different, and thus have nothing in common with Richter's work. They no longer look like separate ploughing fields which have somehow merged; these pieces look like they have been stained haphazardly. Thus they have a profound effect on the series as a whole, because since they are not like the others, they save the series from being too uniform in terms of process. This is something that separates Paco Lara-Barranco's painting from the other projects he is involved in, such as the quick sketch he makes every day (*Carpe Diem*, started on September 13th, 1993), or the project in which he takes a picture of himself every day (*Through time*, started on June 11th, 1994). His latest paintings show a different vision and require a different analysis. For example, the red painting with yellow and golden spots which seem to be trying to expand in order to cover the entire surface of the painting could almost be interpreted as a symbol of vitality or as an undulating flag which is moved by a strange inner breeze (*Painting 104*, see page 32). And the very last ones he painted, with those blues and whites which make us think of disoriented clouds falling from the sky (*Painting 114*, see page 40), could be seen as picturesque, non-landscape paintings.

In any case, all these paintings are open to interpretation, and that's up to each person and will depend on what each person is going through. Braque used to say that *a painting is finished when it has erased the idea*⁸. The paintings are now on display, so it is time for the viewer to see them, and to feel.

Seville, October 2012

NOTES

¹ KRAUSS, Rosalind E. (1996), "La originalidad de la Vanguardia", in: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. [Original text of 1985].

² BENJAMIN, Walter (1972), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", in: *Discursos interrumpidos I*. Madrid.

³ RICHTER, Gerhard (1995), "Notes, 1985", in: *The Daily Practice of Painting, writings and Interviews 1962-1993*. Londres. [Translation: Pepe Yñiguez].

⁴ Ibíd, "Notes, 1982".

⁵ Pérez Aguilera told repeatedly about the crisis that led him to abandon representational painting in order to change to another with an abstract appearance. See, as an example the interview of Francisco Lira, "Cuaderno de notas. Charlas con Pérez Aguilera", in: *Miguel Pérez Aguilera*. [Catalogue of the exhibition dedicated to him on the occasion of his 80 years in the convent of Santa Inés. Sevilla, 1995].

⁶ The book of Arthur C. Danto, *El abuso de la Belleza*, is of utility to study about the topic. Also we might consult *La forma de lo bello* written by Remo Bodei and *Lo bello y lo siniestro* written by Eugenio Trías.

⁷ *Pues lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y si lo admiramos tanto, es porque, sereno, desdeña destrozarnos.* "Elegía Primera", in: Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duino*. Translation José Mª Valverde. Barcelona, 1980.

⁸ George Braque in his show catalogue at the Fundación Juan March, Valencia 1980. This exhibition was showed before in Madrid, at the Fundación Juan March and at Sevilla, in the Museo de Arte Contemporáneo, from December 14th to January 31st, 1980.

A PRESENCE, FIRST AND FOREMOST

Elena Sacchetti

Color brushstrokes laid on canvas, in layers or scraped across; carefully studied lines; white spots over an immaculate flat surface; pigment applied in centimeter-thick layers; shapes and forms created naturally by the material on the canvas, or signs that have been worked on in detail and with dedication. Images that can stop time and give it back to the observer, fraught with emotion. Compositions that take your breath away or delight the senses with feelings of pleasure and serenity. This is the power of painting, something capable of rising above a two-dimensional plane to confuse the observer, and thus, guide him towards the multidimensional area of feelings and emotion. Color, substance, surface, and the ability to evoke (emotion, sensation) are the key words that define Paco Lara-Barranco's latest collection of paintings: *Manet, great sculptor*.

It is well known that for centuries, and even after World War II (in the days of incredible artists such as Mark Rothko and other abstract expressionists), it was commonly held that major human emotions such as love, suffering, fear, and respect could only be evoked through the graphic representation of stories (*in primis* sacred history). The canvas was used to portray tangible things that we could relate to in every-day life or characters from the spiritual sphere (distinguished military leaders, sensuous female nudes, chaste, pious Virgins, and extremely virtuous individuals), or landscapes showing the forces of nature in all their splendor.

In the second third of the 20th century, abstract artists were able to prove that dealing with man's existential drama and with the weight of "human tragedy" (Schama, 2006: 368) was not the exclusive prerogative of figurative art. Abstract art's evocative power, its ability to lead the mind towards uncharted areas of interpretation and the understanding of emotions, had finally become an alternative to figurative art's representational power. Paco Lara-Barranco's current work falls within this semantic context. The paintings presented in this exhibition, created over the last few years, are evocative pieces: meta texts whose language lies at the bottom of the well of raw human feeling, in the bone marrow of man's emotional capacity. Lara-Barranco's work is matter painting, with volume and density, tangible works of art which aim to transcend the tangible world in order to evoke that which is metaphysical, ethereal, emotional. His work aspires to become a synthesis between the physical and metaphysical realms, between body

and soul, between matter and spirit; it is a tangible presence which is also symbolic. Whereas artists such as Mark Rothko see a painting as an actor driven by the colors themselves, interacting voluntarily with the surrounding environment, Paco Lara-Barranco sees the painting as an agent, a creative-creation which moves away from the artist from the very beginning and speaks to us autonomously.

Seen in its own context and time –Western capitalism in an advanced and late stage of post-modernity- Paco Lara-Barranco's work seems to be going against the tide. In a period in history marked by the consensual advance of a “Society of information and communication technology” (I.C.T.); at a time when the dominant tendency is to create a displacement towards new cultural expressions and forms of identity, which is strengthened by the easy flow of communication channels –the “space of flows” including symbols, images, ideas and technology as first theorized by Arjun Appadurai (1996)-; in a context that generates the social dynamics which have given rise to network-society, a system characterized by all its elements working together as a single unit in real time, where all segments are connected by telecommunication networks and virtual channels of massive use (Van Dijk, 1999); at a phase in human development in which global *e-culture*, *e-governance*, *e-health* and *e-learning* are promoted as ways of participating in cultural, political, social-health and educational activities over the internet, to the triumph of all that is virtual (*e-reality?*) and intangible, this Andalusian artist celebrates matter, “hand-to-hand” and direct contact, and a raw, explicit and immediate encounter with evoked reality. The tangible strength of his pictorial expressions and the meaning they entail is the opposite of virtual reality's apparent existence, which permeates modern times in such a paradoxical way (Esposito, 1995). What predominates in Lara-Barranco's paintings, first and foremost, and despite the absence of any human figures in his canvases, is a certain presence.

The etymology of “presence” –“*prae*”, meaning in front, and “*sum*”, I am- that is, “to be in front of”, brings this concept closer to the idea of “imminence”, “inevitability” and “immediacy”. In Paco Lara-Barranco's work, “a presence” is a space for action and immediate interaction, it's a force which inevitably questions our doubts and rises up against them, it's an *input* that shakes us up and produces emotion. The dialectical relationship established between the artwork and the artist is reproduced outside the studio, at the exhibition space, between the painting and the observer. The artist can no longer take part in this relationship.

The autonomy of a work of art from its creator –which is what it's all about- is a *leitmotiv* in all of Lara-Barranco's work; this is especially obvious in his previous work, his paintings and installations prior to this exhibition. Other key aspects of this Andalusian artist's work are the passage

of time, the accumulation of layers (layers of history, layers of color), the unbridled way in which objects can change over time, and the way works of art intertwine with the life of their creator.

To name just a few examples, we recall an installation called *Human Monument* which he started in 1998 and is still in progress (Figure 1) (see page 15). This installation is a mountain of countless shoe soles, worn-out by time and wear, piled one over the other and getting higher year after year. It's now 1.8-meters high. For another project, called *Carpe diem* (started in 1993), the artist draws the same figure day after day, but each day varies a small detail (Figure 2) (see page 16). For a project called *Through time* (started in 1994), he takes a daily picture of himself, showing the changes that befall human beings over time. By continuing this project week after week, year after year, until the end of his life, he draws emphasis not only to his physical changes but also to the difference in his expression, his way of looking at the camera, and his attitude (Figure 3) (see page 17). Another project called *Manteos* (fabrics) (early 90's), is a series of six large-format pieces. Lara-Barranco paints on the pieces of fabric used by farm workers in his home-town (Torredonjimeno, Jaén) during the olive harvest. These "Manteos" are randomly stained by the olives that fall on them, the farm workers' footsteps, and all the work involved in the harvest. The artist paints over those pieces of fabric with used motor oil, because this substance is most likely to move autonomously and randomly on this type of fabric or on any other surface. A similar process was carried out in a series of drawings called *Field drawings* (Figure 4) (see page 17) –a medium-size format series which he worked on at the same time as the large format pieces just mentioned. Here he uses graphite and oil on cardboard. The result is a work of art which is independent from the artist from the very beginning (since the fabric was bought by the artist's mother and then used by the farm workers). Likewise, color is of the utmost importance in Lara-Barranco's latest exhibition. These superimposed layers of pigment acquire a voice of their own, contextually, and this voice speaks to the observer.

In all of Paco Lara-Barranco's work we can clearly see the influence of certain great international masters. We certainly see the impact of Yves Klein's creative efforts in allowing color to acquire a life and autonomy of its own; we also notice Piero Manzoni's influence in the way he perceives the canvas's surface as a field for the reception of reality, and his concept of "living art", which is part of the cycle of life. But there are also references to Joseph Beuys, whose creative experience was based on the idea of there being an intimate connection between art and life: according to Joseph Beuys, art can actively implicate society as a whole, generating a kind of anthropological creative paradigm. Finally, and always keeping in mind the work of renowned international artists, we see in this Andalusian artist's work the influence of Günther Uecker, who uses natural, every-day materials as instruments for artistic creation.

Although twenty years have passed since he first started some of the projects mentioned above, Paco Lara-Barranco's current paintings are still guided by his original purpose of maintaining the artist's autonomy, and "time" is still a key element. Sedimentation (and the idea of maturity and the durability of a work of art) is more important in his paintings than theatrical representation and the depiction of faces or places. These layers of time and color rest on a latent structure in the same way experiences rest or "settle" on a person's frame: the subtle mark sometimes made by the inner part of a painting's stretcher-bars when pigment has been scraped across the canvas can become the backbone of a painting, and the horizontal or vertical lines which the artist may add to the composition to give it structure can represent, in a symbolic dimension, certain events which determine and reflect a person's identity.

Another aspect which bears special mention is "evoked reality", which we have already mentioned briefly. The paintings in the exhibition *Manet, great sculptor* are not representational, they reject perspective (in terms of visual narration and staging) and move within a dimensional plane (of the here and now) to stir people's conscience. They evoke images whose semantic content lies in the "macro container" of collective imagination. Thus we can see an ocean where a variety of blues dance with horizontal movement; we can see drops of water when the blue lines fall vertically towards the stretcher-bars; or we can see the sparkle of a bottle when a white line shines over a long, dark, green shape. In this respect, it would be interesting to appeal to Carl Jung's psychoanalytical interpretation, since he researched the process of constructing the collective model from this perspective. Summarizing briefly, Jung connected the presence of images/common points of reference to the existence of the collective unconscious; that is to say, a type of "common language" spoken by all individuals in a society, which is made up of some original symbols (related to the concept of "archetype"), through which the psyche's contents can be expressed.

The impressionists, in their own way, drank from the collective imagination, focusing on the evocative power of color, playing with light and shadow, and creating ambiguous backgrounds on a flat surface. Later on, artists who followed trends such as surrealism focused on the illusory aspect of established constructs and deceptive semantic associations which are expressed culturally, because they trap images, form, and color in boxes which are devoid of meaning. Thus, René Magritte proclaimed: *Ceci, n'est pas une pipe* (1928-29) in *Trahison des images*. This may be the best example of all.

Magritte's oeuvre, carefully analyzed and re-interpreted philosophically by Michael Foucault (1981), encourages serious reflection on the contrast between images and words, on the con-

tradition between what is being represented and the person representing it, and between an image and its original. Michael Foucault showed that Magritte's work threatens one of western painting's basic principles: the similarity between the act of copying and the assertion of a representational link. It draws attention to the contrast between naming and showing, saying and appearing, articulating and reproducing, imitating and indicating.

With his own devices, Paco Lara-Barranco takes us back to the important debate on the relationship between meaning and representation, between image and the collective imagination. By spreading superimposed layers of bright color paint on canvas, he seems to claim: *Ceci n'est pas une mer; celle-ci ne son pas des gouttes; ce n'est pas une lueur d'une bouteille. Ce que vous voyez*: they are living forms stirring inside of you.

Trento (Italy), July-September 2012

BIBLIOGRAPHY

- APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at large*, University of Minnesota Press.
- ESPOSITO, Elena (1995), "Illusion und Virtualität", in: W. RAMMERT (ed.), *Soziologie und künstliche Intelligenz*, Campus, Frankfurt.
- FOUCAULT, Michael (1981), *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona.
- JUNG, Carl Gustav (1999), Obra completa, Ed. Trotta, Madrid.
- SCHAMA, Simon (2006), "Rothko. La música dell'oltre nella citta dei lustrini", in: *Il potere dell'arte*, pp. 367-407, Mondadori, Milano.
- VAN DIJK, Jan (1999), [1991] *The Network Society: Social Aspects of New Media*, 2nd edition (in english), Sage.



Fotografía n. 6.337, 17.10.2011 / 17:11:00, 17.294 días vividos. Pertenece al proyecto *A través del tiempo*. 11 junio 1994-obra en proceso. 10 x 15 cm cada una.

EXPOSICIONES, BIBLIOGRAFÍA Y COLECCIONES

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

[Desde 2000. Asterisco indica catálogo]

2009

* *Acerca de lo oculto*, Galería Birimba, Sevilla.

2006

Cuando la pintura se vuelve caramelo, Galería Birimba, Sevilla.

2004

Pintura-Pintura, MECA, Almería.

2003

Realidad-ficción-Realidad, Galería Birimba, Sevilla.

Concepto, Energía. Acción, Galería Fernando Serrano, Trigueros (Huelva).

2002

¿Cómo experinciar el arte? (realidad-ficción), MECA, Almería.

¿Quiénes Zemos?, La Cinoja-Casa de Pilar Molinos, Fregenal de la Sierra (Badajoz).

2000

The New World, Galería Magda Bellotti, Algeciras (Cádiz).

EXPOSICIONES COLECTIVAS

[Selección desde 2005]

2011

* *Un cadáver frente a mí*, Espacio Sótano2, Facultad de Bellas Artes, Sevilla.

* *Who's afraid of red, yellow and blue? ¿Quién teme al rojo, amarillo y azul?*, Fundación Aparejadores, Sevilla. *The Affordable Art Fair*, Stand Murnau Art Gallery, Nueva York (EE.UU).

Jornadas Internacionales de Arte de Acción del Pumarejo (JIAAP), Galería Weger-Lutgen, Sevilla.

2010

* *Arte Gira City*, Escuela de Arte, Almería.

* *Shanghai Express*, The Nut Lab, Shanghai (China). *14 x 18*, Galería Mecánica, Sevilla.

2009

Cultura Cero, Centro de las Artes de Sevilla (caS), Sevilla.

Bodegones, Galería Birimba, Sevilla.

2008

* *XI Bienal Internacional de Fotografía*, Sala Vimcorsa, Córdoba.

* *Espacios Compartidos. En torno a la pintura*, Murnau Art Gallery, Sevilla.

* *La Nada*, Espacio Escala, Sevilla.

2007

* *Artefacto. Colección Unicaja de Arte Contemporáneo*, Sala Vimcorsa, Córdoba.

* 4 x 4, Galería GP13, Sevilla.

Contenedores 07. 7ª Muestra Internacional de Arte de Acción, Centro de las Artes de Sevilla (caS), Sevilla.

2006

* *ALBIAC 2006*, Museo Geominero, Rodalquilar (Almería).

* *Fuera de catálogo. Arte de Acción en Andalucía 1990/2005*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. [Catálogo en DVD].

* *ARCO 2006*, Stand Fundación Unicaja, Madrid.

2005

* *La estética del olivar*, Palacio de Villardompardo, Jaén.

* *Abierto_05_La ciudad efímera*, Sala San Hermenegildo, Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

[Seleccionada desde 2000]

2011

ROMERO LÓPEZ, Sergio: "The New World. Los cuerpos velados de Paco Lara-Barranco", *:Estúdio*, n. 4 (2011), pp. 42-46.

2010

QUERALT, Rosa: "Paco Lara-Barranco. Construyendo lenguajes", en: SACCHETTI, Elena (coord.) (2010), *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, Sevilla, pp. 36-51.

SACCHETTI, Elena y BARBANCHO, Juan-Ramón: "Arte contemporáneo y sociedad en Andalucía", *Actualidad*, n. 50, (abril, 2010), p. 15.

VIRIBAY, Miguel: "Desde Nacho Criado hasta Cristina Lucas", *Diario Jaén, Sección Paisajes* (28 abril, 2010), p. 35.

ZAMBRANA VEGA, María Dolores: "Paco Lara-Barranco:

un artista andaluz de su tiempo", *Claustro de las Artes*, n. 4 (2010), pp. 5-13.

2009

DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco: "La pintura como huella", en: *Paco Lara-Barranco. Acerca de lo oculto*, Sevilla (Galería Birimbao, 27 febrero-4 abril, 2009), pp. 5-11. [Catálogo de exposición].

2008

GIMÉNEZ DE ARAGÓN, Pedro: "Arte, Ciencia y Tecnología", en: *Arte, Ciencia, Arquitectura*, Sevilla (Salas de Santa Inés, 11 septiembre-9 octubre, 2008), pp. 20-21. [Catálogo de exposición].

PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis: "Coordenadas para una cartografía permeable", en: *Traslaciones*, Córdoba (Sala Vimcorsa, 3 diciembre, 2008-4 enero, 2009), pp. 109-111, 138-143. [Catálogo de exposición].

2007

BARBANCHO, Juan-Ramón: *De Cuerpo Presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía*, Sevilla, pp. 16, 41-43.

GIMÉNEZ DE ARAGÓN, Pedro: "Paco Lara-Barranco", en: *4 x 4*, Sevilla (Galería GP13, 27 septiembre-30 octubre, 2007), pp. 35-40. [Catálogo de exposición].

2006

CARRASCO, Marta: "Paco Lara-Barranco se reencuentra con la pintura tras catorce años de ausencia", *ABC*, Edición Andalucía (1 marzo, 2006), p. 64.

2005

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel: "Los sueños de la estética a la sombra de un árbol milenario", en: *La estética del Olivar*, Jaén (Palacio de Villardompardo, 7-30 octubre, 2005), pp. 13-17. [Catálogo de exposición].

2004

PALOMO, Bernardo: "Las posturas más avanzadas: Nacho Criado, Paco Lara-Barranco", en: *La renovación plástica en Andalucía. Desde el Equipo 57 al CAC Málaga*, Málaga, p. 182.

2003

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Deprisa, deprisa", *ABC Blanco y Negro Cultural* (11 octubre, 2003), p. 32. DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco: "Memoria inconsciente, imagen virtual", *Diario de Sevilla* (10 octubre, 2003), p. 46.

SCOTT FOX, Lorna: "Una red de agujeros", en: *Sevilla en abierto 2003: La actualidad de lo bello*, Sevilla (Salas de Santa Inés, 28 marzo-30 abril, 2003), pp. 38-40. [Catálogo de exposición].

2002

CHUECA, Belén: "Una cita para 30 artistas", en: *Sevilla en abierto. 30 artistas sin una llave*, Sevilla (Sala San Hermenegildo, 4-30 junio, 2002), pp. 34-67. [Catálogo de exposición].

PALLARÉS, Carmen: "Nuevos horizontes", *ABC Cultural* (16 febrero, 2002), p. 27.

SCOTT FOX, Lorna: "Sujetos sin objeto", *El periódico del arte*, n. 56, (junio, 2002), p. 20.

VIRIBAY, Miguel: "Lara-Barranco, en Madrid", *Diario Jaén, Sección Paisajes* (18 septiembre, 2002), p. 36.

2000

BARBANCHO, Juan-Ramón: "Cuerpos transitados", en: *Cuerpos transitados*, Sevilla (Salas de la Moneda, marzo, 2000), pp. 7-12. [Catálogo de exposición].

DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco: "Antiutopía", *Diario de Sevilla, Suplemento Culturas* (3 febrero, 2000), p. 7.

REINA, Jesús: "¿Un mundo feliz?", *El periódico del arte*, n. 29 (enero, 2000), p. 20.

OBRAS EN COLECCIONES

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Colección Banesto, Madrid.

Colección de Arte Contemporáneo, Diputación Provincial, Cádiz.

Colección Cajasol, Sevilla.

Colección Provincial, Diputación de Huelva.

Diputación Provincial, Alicante.

Diputación Provincial, Jaén.

Exposición Permanente, Palacio Conde Duque, Olivarres (Sevilla).

Fundación Unicaja, Málaga.

Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.

Junta de Andalucía, Dirección General de Juventud, Málaga.

Museo de Dibujo Castillo de Larrés, Sabiñanigo (Huesca).

Universidad de Jaén, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Jaén.

Videoteca Comenzemos Empezemos, El Viso del Alcor (Sevilla).

Washington University, Olin Library Special Collections, St. Louis (Missouri).

* * * *

Birimba

arte contemporáneo

C/. Alcázares, 5. 41003 Sevilla. Telf. 954 56 10 84
galeriabirimba@telefonica.net

www.birimba.es

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

¿Cómo pintar el qué? Ésta es la cuestión. Manet fue precursor de la pintura moderna, pretendió un modelo de representación pictórica alejado de la “fuga clásica”. En muchas de sus obras, la pared pintada detrás de los personajes (*La ejecución de Maximiliano*) y la vegetación muy poblada (*Desayuno sobre la hierba*), se niega la ilusión que proporciona la perspectiva.

Dada la trascendencia de lo anterior para la evolución de la pintura, he pretendido continuar en la senda de lo iniciado por este maestro del arte moderno: persisto en que mi obra pictórica sea “objeto”, con la intención última de que al ser contemplada se pueda decir: “lo que veo es lo que veo y no otra cosa”. Quiero que el color se muestre de un modo autónomo –si bien en algunos casos, la resultante pueda aludir a formas que sugieren nubes (cuando los trazos han descrito curvas), paisajes (cuando la superficie del lienzo es dividida en dos planos por una línea horizontal). Por esta intención, investigo acerca del lenguaje de la materia pictórica. La pintura ha de ser presencia, puesta ante el espectador sin artificio alguno.