

The background is an abstract artwork. On the left, there is a large, irregular shape filled with a yellow, wavy, textured pattern. To its right, there are vertical bands of brown and white, with some darker brown areas. On the far right, there is a vertical strip with a blue and white polka-dot pattern. The overall composition is layered and textured.

ESTUDIO LÍQUIDO  
PACO LARA-BARRANCO

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

Marcel Duchamp

“La ‘vida líquida’ y la ‘modernidad líquida’ están estrechamente ligadas. La primera es la clase de vida que tendemos a vivir en una sociedad moderna líquida. La sociedad ‘moderna líquida’ es aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas. [...] La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo”.

Zygmunt Bauman

IMAGEN PORTADA:

**PINTURA 128** (fragmento), noviembre 2014-enero 2015  
Óleo, pintura de spray y pintura de esmalte sobre tela, 100 x 81 cm

# ESTUDIO LÍQUIDO

PACO LARA-BARRANCO

## EXPOSICIÓN

Esta publicación ha sido editada  
con motivo de la exposición  
ESTUDIO LÍQUIDO

Galería Birimbao  
11 diciembre 2015 - 19 enero 2016  
Sevilla

Calle Alcázares, 3  
41003 Sevilla  
[www.birimbao.es](http://www.birimbao.es)

MONTAJE  
Mercedes Muros  
Miguel Romero

## CATÁLOGO

EDITA  
Galería Birimbao

CUIDADO DE LA EDICIÓN  
Paco Lara-Barranco

ENSAYOS  
Sema D'Acosta  
Juan Bta. Peiró  
Kiko Naranjo

TRADUCCIÓN AL INGLÉS  
Nicholas Stompoly

DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
PL-B

IMPRESIÓN  
Tecnographic S. L., Sevilla

## AGRADECIMIENTOS

Sema D'Acosta, Verónica Álvarez,  
Yolanda Carvajal, Fco. José Domín-  
guez Naranjo, María Lara Cañete,  
Juan Carlos Lázaro, Javier Martín,  
Mercedes Muros, Juan Bta. Peiró,  
Miguel Romero, Carlos Rojas Re-  
dondo, Bea Sánchez, David Sánchez  
Rey, Paco Sola, Nicholas Stompoly.

DL.: SE-1930-2015  
ISBN: 978-84-608-4070-1

© de la edición:  
Galería Birimbao, 2015

© de los textos:  
sus autores, 2015

© de las imágenes:  
Paco Lara-Barranco, 2015

## CONTENIDOS

- 7      AZAR / CONTROL  
SEMA D'ACOSTA
- 13     MUROS DE CARNE (A PROPÓSITO DE LA PINTURA ÚLTIMA DE PACO LARA-BARRANCO)  
JUAN BTA. PEIRÓ
- 19     PRESENTE CONTINUO  
KIKO NARANJO
- 25     DE QUÉ HABLO CUANDO HABLO DE PINTURA  
PACO LARA-BARRANCO
- 31     CATÁLOGO
- 49     FATE / CONTROL  
SEMA D'ACOSTA
- 55     WALLS OF FLESH (REGARDING THE LATEST PAINTING OF PACO LARA-BARRANCO)  
JUAN BTA. PEIRÓ
- 61     PRESENT CONTINUOUS  
KIKO NARANJO
- 67     EXPOSICIONES, BIBLIOGRAFÍA Y OBRAS EN COLECCIONES



DE PARTIDA, debemos aproximarnos a la pintura de Paco Lara-Barranco (Torredonjimeno, Jaén, 1964) asumiendo que es resultado de una investigación constante, de un *continuum*. Los cuadros que surgen de ese recorrido se generan en territorios nuevos que el artista va pisando con expectación y pausa. En su trabajo, actúa como un explorador que se adentra en una comarca virgen donde tiene que desbrozar y estar atento al mismo tiempo, desechando algunas pistas y asiendo otras. Este viaje hacia lo desconocido va revelando etapas a partir de elementos distintos cada vez. Sin dejar de moverse por una misma geografía pictórica, la suya propia que inicia a principios del año 2004 (Figura 1), encuentra paisajes y orografías diferentes según las circunstancias que van marcando el camino avanzado. A veces cobra importancia la materia sobre la superficie como ocurría en series anteriores (*Cuando la pintura se vuelve caramelo*, 2006, *Acerca de lo oculto*, 2009); en otras, como en este nuevo periodo en el que lleva inmerso desde hace tres años, resulta esencial la relación entre fondo y primer término. Los enlaces entre ambos periodos son lentos y meditados. Incluso ya se incluyen en esta muestra rasgos distintivos de su siguiente tramo, donde las texturas de un charco toman protagonismo y determinarán la condición táctil de la obra.

Una clave fundamental de estos procesos podemos hallarla en la provocación del hallazgo, una estimulación de combustiones que le permite progresar y encajar virajes. Esa búsqueda de revulsivos endógenos dentro de un cuadro, al que hay que desprover de referentes externos y rebajar a su nivel cero de comunicación, es una característica que identifica buena parte de la pintura alemana no figurativa de las últimas décadas. Desde Joseph Beuys hasta Rainer Splitt, pasando por Gerhard Richter. Para ellos, el cuadro como objeto-soporte está por encima de la tradición, la condición narrativa o la imagen representada. No es sólo un ente autónomo de una potente presencia espacial,

sino que además debe exigir esa soberanía para ser verdaderamente libre. Por eso, cada pieza se convierte en un recurso fáctico que reivindica su posición independiente, una emancipación que le permite incluso vivir al margen de las intenciones de su creador y llegar a derivas inesperadas. El autor estimula los elementos que considera sobre la obra, suma ingredientes y decide el tiempo de cocción, pero los resultados son distintos en cada ocasión, a cada oportunidad. No es casualidad que los primeros materiales que le interesaron a Lara-Barranco fuesen grasas, aceites industriales u otros componentes de origen orgánico, sustancias cuyo comportamiento es incontrolable y poco riguroso. Luego, cuando se decantó por el uso de la espátula y la llana para arrastrar masas de color, cada pasada producía mezclas espontáneas e irrepetibles. Su pintura nos remite a las cualidades físicas del medio pictórico, un método de lixiviado que desecha cualquier

atisbo de artificio o condicionante ulterior. Su objetivo es alcanzar la literalidad a través del grado mínimo de connotación, desenmascarar cualquier argucia pictórica, un estado de pureza tal que los resultados estén descontaminados de aparejos culturales o personales. No hay temas en su trayectoria pictórica, sólo sensaciones.

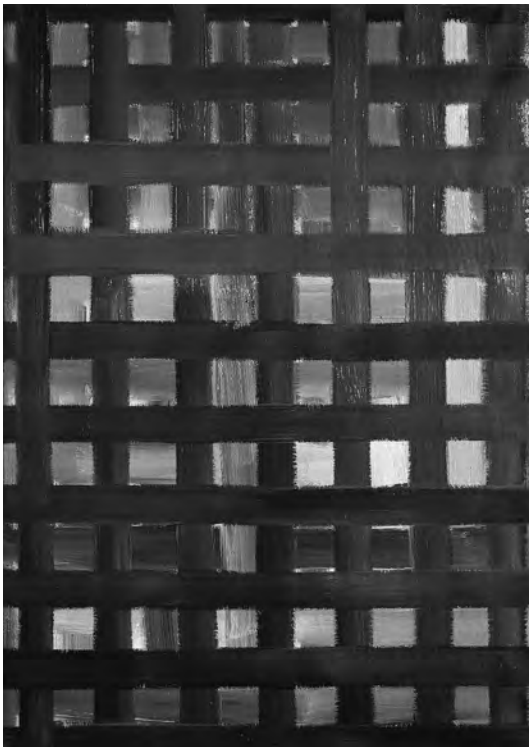


Figura 1. **PINTURA 4**, febrero, 2004  
Óleo sobre tela, 100 x 73 cm

Para Lara-Barranco, las vetas que determinan un nicho de investigación pueden surgir de cualquier situación; y si es ajena mejor. De hecho, uno de los hallazgos que sirve de catalizador para algunas de las piezas que ahora presenta en la galería Birimbao de Sevilla surge como consecuencia de un encargo para el coleccionista Rafael Rodas, que lo invitó a intervenir un búcaro. Después de cavilar varios meses sobre la manera de abordar esta extraña encomienda, decidió envolverlo con unas líneas y realizar sobre él trece agujeros (curiosamente,



los años que tenía su hija María en ese momento). Evidentemente, los orificios evidencian una antítesis irónica que anula su funcionalidad para reforzar su carácter estético. El botijo ha pasado a convertirse en una vasija ineficaz que renuncia a su condición para mutar en trasunto artístico (Figura 2). En el tiempo de reflexión que empleó mientras dilucidaba el modo de abordar este peculiar soporte (julio-diciembre de 2014) aparecieron paradigmas que no había abordado antes. De algún modo, quería desprenderse de lo precedente, progresar sin caer en la complacencia, evolucionar defendiendo un mismo concepto de no-relato que vuelca todas las energías en el potencial enunciativo. No le interesa ni la hipérbole ni la mimesis. Tampoco asume la bidimensionalidad del plano ni otros condicionantes que restringen la naturaleza de la pintura. De hecho, puede transgredir sus límites convencionales para expandirse más allá del cuadro-ventana, tal como lo entiende Brian O'Doherty.

Si observamos con detenimiento el trabajo de Robert Ryman, su intención no es pintar cuadros blancos, sino más bien usar el pigmento blanco, reducir la estructura de una pintura a lo esencial eliminando lo superfluo. Su gran obsesión es la sintaxis del lenguaje, transmitir emociones con un medio autónomo cuya compleja gramática posee en sí misma recursos inagotables. De manera distinta, Paco Lara-Barranco también asume ese corolario que, ajeno a referentes o influencias provenientes de fuentes exógenas, se vuelca en experimentar con las posibilidades de la pintura. Igualmente, otro artista amigo y compañero como Miguel Ángel Rodríguez Silva, también comparte inquietudes similares. Ambos entienden el estudio como un laboratorio, como un lugar de ensayo donde el error o la imperfección deben coexistir. La cuestión radica en no ser excesivamente analítico, en no desviarse hacia lo semiótico, sino aceptar esas imperfecciones como rasgo consustancial a lo humano. El equilibrio se consigue cuando se modulan de forma adecuada las dosis suficientes de azar y control.

En el tránsito de *Manet, gran escultor* (2012) a *Estudio Líquido* (2015), la atmósfera general que caracterizaba la serie precedente se ha convertido ahora en la suma de varios estadios imbricados. *Pintura 119* (2013) (en p. 45) es el inicio. El sostén es un contundente cimientado rojo bajo el que se intuyen capas de espesor. Aunque posee una importante dosis heredada en el modo de ejecución, el rasgo más rompedor son unas vibrantes rayas verticales que cruzan el cuadro de arriba a abajo. Estas formas que insuflan ritmo y vigor, se generan con cintas descolgadas dejadas a su albur, un recurso novedoso que nutre de espontaneidad la obra y establece una clara relación

fondo-figura. El primer término se acerca mucho al espectador y lo invita a adentrarse. Igual ocurre con *Pintura 130* (en p. 42), concebida durante el verano de 2014 —y terminada en mayo de 2015— un cuadro de transición que, aunque mantiene la peculiar superposición de planos establecida por finas tiras desiguales, todavía los volúmenes de color se arrastran o agitan. *Pintura 125* (en p. 41) parece que estuviese envuelta en una suerte de estrías azuladas. En este caso, atraviesan el lienzo de izquierda a derecha hasta crear una secuencia de ristas en movimiento. Al sostenerse las líneas sobre una superficie con matices cromáticos y distintos estratos de profundidad, la tensión del cuadro es más elocuente.

La metodología de trabajo de Lara-Barranco explota la frescura de la intuición pero evita la precipitación. Al artista le gusta dejar las obras reposar y esperar a ver cómo macera lo que hace, que la distancia y el tiempo den asimismo su medida —de ahí que, salvo excepciones, sus cuadros necesitan meses, algunos años, para ser concluidos. Su personalidad es racional, metódica, no puede permitirse equivocarse la táctica; aunque luego el desenlace sea imprevisible. Antes de empezar, necesita sopesar los factores, establecer los términos de investigación y acotar las reglas que determinan los procesos. Después, intenta no intervenir más allá de lo necesario. Su actitud parece contradictoria al pretender mezclar el dominio sobre el marco de acción con las contingencias que se



Figura 2. **MUNDO LÍQUIDO**, julio-diciembre, 2014

Esmalte y óleo sobre barro cocido, altura 36,2 cm, diámetro centro 21 cm, diámetro base 12,2 cm

derivan de lo fortuito, unas divergencias que resultan como la vida misma: a veces predecibles, otras maravillosamente casuales y emocionantes. El díptico que enfrenta en oposición un blanco lechoso con un marrón atezado *Pintura 124* (en p. 35) denota una evolución. Varía el tono de las líneas, que pretenden ser rectas y están más cerca unas de otras, pero sin llegar a tocarse. Aquí están realizadas a mano alzada, creando ritmos desiguales, por eso el resultado suscita una sutil incertidumbre, un efecto final de palpación. Como si los renglones titilasen al modo que lo hacen las pinturas más oscuras y misteriosas de Juan Uslé.

A partir de aquí, los cuadros han empezado a dividir su composición en anchos espacios paralelos e incluso algunos, completos o a trozos, se convierten en retículas, un recurso que posee reminiscencias de sus orígenes como pintor. Determinadas bandas horizontales parecen andanas de mampostería, sobre todo cuando se quiebra su continuidad y asemejan hiladas de ladrillos (*Pintura 121*, en p. 40). En ocasiones se superponen unas filas a otras. Aunque compartan un mismo sistema de ejecución, nunca llegan a ser simétricos, no son piezas calculadas ni que respondan a un canon. Auscultadas con detalle, observamos en ellas ribetes de diferentes estratos, sedimentos que se afianzan unos sobre otros en el interior del cuadro hasta darle consistencia al armazón que lo sostiene. Estas huellas nos remiten a los ciclos de trabajo, a las capas de sustancia que se van acumulando mientras se alcanza la ponderación adecuada. Otro desvío atractivo de esta serie es la secuenciación, la articulación de pequeños grupos que inciden en una misma idea (tríptico, *Pintura 123*, en p. 37). La complementariedad viene fijada por los bordes, que definen un espacio inclusivo que debe interpretarse como unitario, al modo de palabras de una misma frase. La materia, como en trances pasados, cobra trascendencia otra vez. Ahora por sustracción. Menos el perímetro, toda la extensión se cubre de manera untuosa con un mismo matiz níveo. Debajo se intuyen cicatrices, una memoria viva de su evolución, de la labor del artista. También la superficie de un cuadro puede llegar a ser como la piel de un ser vivo; poseer surcos, manchas, craquelados o arrugas y sufrir transformaciones, ir cambiando según las circunstancias y el paso del tiempo.

Como el mismo Paco Lara-Barranco explica, con la nueva serie ha querido desarrollar imágenes que reflejen desde su punto de vista un concepto tan ubicuo como el de “modernidad líquida”, noción establecida por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman para describir el estado en el que se encuentra la sociedad actual. Como tal, su trabajo aspira a ser reflejo de este tiempo en el que estamos inmersos y no de otro, ya pasado. Bauman

analiza los procesos que ha de experimentar la persona para integrarse en este mundo global, de identidad maleable e inconstante, donde las variaciones y movimientos se suceden de forma vertiginosa. Esta idea de “cambio continuo” y de “inseguridad” latente en el entorno que nos rodea (economía, política, cultura, relaciones personales...) de algún modo tiene que ver con *Estudio Líquido*. Precisamente, en sus últimas piezas ha iniciado la exploración de un procedimiento, inédito antes en su carrera, que consiste en el vertido de pintura de esmalte directamente sobre el soporte. La finalidad es obtener la solidificación de un fluido en forma de charco que interpreta esa idea de un mundo “líquido” —el nuestro, el que habitamos— cada vez menos físico y más voluble. El ejemplo más palpable de este tipo es *Pintura 128* (noviembre 2014-enero 2015) (en p. 39), donde una mancha color crema pondera un exacto equilibrio entre zonas absolutamente dispares.

Tal como escribió Mark Rothko:

[...] la progresión en la obra de un pintor, mientras viaja por el tiempo de un punto a otro, ha de apuntar hacia la claridad: hacia la eliminación de todos los obstáculos entre el pintor y la idea, y entre la idea y el observador. Como ejemplos de dichos obstáculos, cito (entre otros) la memoria, la historia o la geometría, pantanos de generalidad desde los que se pueden extraer parodias de ideas (fantasmas) pero nunca una idea en sí. Conseguir esta claridad significa, inevitablemente, ser comprendido. (Rothko, 2007: 110)

De manera general, en las obras de esta exposición se pueden reconocer rastros de trabajos anteriores, estelas que funcionan como indicios de un largo trayecto que por encima de todo mantiene firme su fe en la pintura. En ese itinerario, las sendas ya transitadas poco a poco se van agotando, van perdiendo importancia, dando paso a otras todavía en desarrollo que marcarán en un futuro los pasos a seguir. La meta es el camino, esforzarse por comunicar y llegar al espectador procurando mantener siempre el talante apropiado, la convicción necesaria.

NOTA

Rothko, M. (2007) *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Editorial Paidós, p. 110.

# MUROS DE CARNE (A PROPÓSITO DE LA PINTURA ÚLTIMA DE PACO LARA-BARRANCO)

JUAN BTA. PEIRÓ

*El color es el sitio donde nuestro cerebro y  
el universo se juntan.*  
Paul Klee

SIEMPRE ES UN RETO enfrentarse a la blancura del papel. ¿Por dónde empezar? Es la pregunta que no deja de martillear en mi mente y que no tiene otra respuesta factible que pasar a la acción. Manos a la obra. Hasta que llega ese momento, suelen sucederse los días y las horas y agolparse ideas que surgen y desaparecen, las más de las veces sin apenas sentido, fugaces como destellos que por mucho que deslumbren no llegan a iluminar nada.

En esos largos intervalos trufados de otras ocupaciones, reflexiones, descansos, conversaciones, multitud de pensamientos y sentimientos no dejan de entretenerse en una enmarañada madeja en la que se entrecruzan con las imágenes de las obras —vistas innumerables veces— y las líneas escritas de unos cuantos libros que de un modo que en modo alguno me atrevería a calificar de casual, han ido re-cayendo en mis manos. Especialmente tres, *La pintura encarnada* (2007) de Georges Didi-Huberman, *La duda de Cézanne* (2012) y *El ojo y el espíritu* (2013), ambos de Maurice Merleau-Ponty. Especialmente el primero ha sido de gran utilidad para reflexionar de nuevo y profundizar en la pintura, y más concretamente en la acción de pintar, en ese tiempo hecho espacio que no ha dejado de obsesionarme mientras le daba vueltas (en muchos sentidos) a la pintura, a los cuadros que Paco Lara-Barranco (en adelante PL-B) ha convocado finalmente para ocupar, silenciosa y elocuentemente, el espacio de la galería Birimbao durante los días y las horas que finalmente estará abierta al público. Tiempo de exposición que sería insoportable para el objetivo fotográfico, interesante para una cámara videográfica y tan necesario como pertinente para el espectador que visite esta muestra.

PL-B estuvo durante muchos años profundamente implicado con el arte de acción, trabajando con los materiales, soportes y técnicas que mejor se ajustaban en cada mo-

mento y situación a sus necesidades expresivas y comunicativas (Figura 1). Desde esta perspectiva que no conviene dejar de tener presente, su regreso a la pintura-pintura pudo mal interpretarse y, lo que sería peor aún, mal entenderse. Tenemos una tendencia innata a simplificar lo complejo, a la crítica fácil y demasiadas veces injustificadas a descalificar el todo por la parte. Reducir la pintura a una superficie plana, a un objeto de consumo que se compra y se vende es un ejercicio y una conclusión lapidaria a la que llegan quienes se supone tienen una gran capacidad para cuestionarlo todo, menos su infalible juicio crítico.

Si la pintura se desenvuelve en el ámbito de la abstracción, la etiqueta de decorativo, con todas las connotaciones derivadas de la misma, pesa como una losa que certifica su tantas veces anunciada muerte. Llegado a este punto conviene hacer una aclaración. Es un lugar común que casi lo peor que puedes decir de una pintura es que es decorativa. Durante mucho tiempo me estuve preguntando no tanto sobre el sentido de esta crítica demoledora que me queda meridianamente claro: es muy bonita, pero no me dice nada, sino más bien sobre su origen. La respuesta, como tantas veces, estaba encerrada en la misma palabra en su significado literal. Se dice de algo decorativo cuando es un motivo ornamental plano. Dejemos a Adolf Loos (1908) la despiadada comparación entre ornamento y delito y centrémonos en la planitud inicialmente visual. El calificativo de decorativo se aplicó durante siglos a las grecas y cenefas, generalmente geométricas y realizadas con una tinta sobre el fondo del soporte lo que establecía una relación directa y plana figura/fondo y cuya función, (en el dilatado periodo en que las escenas pictóricas se realizaban directamente sobre los muros y paredes de los edificios, desde las pinacotecas griegas hasta las casas de Pompeya) era servir de marco, aislar y enmarcar lo que hoy llamaríamos cuadro. Con el paso de los siglos y la evolución del lenguaje, esa planitud visual —del plano del continente— del marco se trasladó al plano de contenido y al propio cuadro, de tal modo que algo decorativo es algo plano en términos conceptuales. Algo que no se perdona desde el racionalismo en general y desde las tendencias conceptuales que afloraron a partir de los años 60/70 en el panorama artístico contemporáneo.

Secularmente, la pintura había combatido esa planitud visual mediante la ilusión de verosimilitud que alcanzó su refinamiento técnico con la perspectiva central renacentista. En el s. XX, la pintura consumió su esfuerzo por desembarazarse del ilusionismo mediante esa vía hoy conocida como abstracción, en la que persiste la idea de profundidad pero no ya ilusionista sino material. Como bien señala Merleau-Ponty (2013: 49) este



Figura 1. Performance n. 4: **QUE NO TE TOQUE\_F.L.G.**, 29 de enero de 2011  
(a la memoria de Francisco Lara García,... mi padre)  
En las *Jornadas Internacionales de Arte de Acción*, Galería Weber-Lutgen, Sevilla

esfuerzo por adquirir sus propias dimensiones tiene una significación metafísica, la obra ya no es un objeto aislado y cerrado en sí mismo, sino que se convierte en continuación, en un elemento que condensa parte de la historia pasada y que anticipa lo que pueda venir después, las reinterpretaciones a las que puede ser sometida y que según el pensador francés, están de alguna manera implícitas en la propia obra:

Hay una física más allá de la física objetual, superficial, de tal modo que la profundidad que tanto buscaba Cézanne la encontró concentrándose en los objetos mismos, construyéndolos con el color desde dentro y generando un espacio continuo, una dimensión primera y que contiene las otras no es una dimensión, al menos en el sentido ordinario de una cierta relación según la cual se mide. (Merleau-Ponty, 2013: 51)

Esa profundidad no se extiende a lo largo y ancho de la superficie del cuadro, tampoco se expande saliendo de su límite rectangular, ni buscando relaciones con otros elementos ajenos a él. Antes bien, esa profundidad germina, crece, brota en el soporte y se evidencia mediante la visualización del tiempo, del proceso, del acto mismo de pintar. El cuadro así concebido ya no es una superficie plana sino un dispositivo en el que se registra el tiempo pasado, el tiempo vivido por el artista, y el tiempo futuro que ya será de los espectadores, de las experiencias que vivan y sientan delante de la obra.

Llevo mucho tiempo obsesionado con la aparente paradoja de la profundidad de la superficie, con la idea de límite y de las complejas relaciones espacio temporales que confluyen en todo lo que hacemos. El arte siempre se sitúa en el límite, de lo conocido, de lo establecido, de lo aceptado, del presente. De una forma análoga, el artista mismo se sitúa “entre”, que es su manera de ser límite. Entre el pasado y el futuro, entre los

demás y él mismo, entre su corazón y su pensamiento, entre su obra y el espectador. Finalmente, la pintura, la tela, la tabla, el lienzo, también ofrecen esa condición de estar “entre” del intersticio.

El lienzo, el paño (aquí asoman las primeras implicaciones arquitectónicas con el muro) vela a la vez que desvela e incluso revela. La materia y las capas pictóricas se resuelven en profundidad de superposiciones físicas mientras que la imagen se proyecta en el fondo de la retina primera y en el córtex cerebral después. Ya en su anterior serie pictórica *Manet, gran escultor* (2012) —una feliz paráfrasis del libro de Margarite Youcenar, *El tiempo, gran escultor* (1992)— PL-B rinde un doble homenaje a uno de los padres de la modernidad pictórica y a uno de los pintores contemporáneos más reputados, (Gerard Richter). En estos cuadros la pintura arrastrada, la materia superpuesta e intervenida, mordiente, dejando entrever las sucesivas capas así como el tiempo de secado y de acción plástica, me remiten una y otra vez a la imagen de esos sólidos muros de algunas ciudades como Florencia o Roma, o tantas otras. Muros que nos muestran un fascinante juego de capas de materia coloreada —que también eso es la pintura. La innegable naturaleza material de la pintura de Lara-Barranco, esa feliz asociación visual inducida seguramente por mi pasión por la pintura mural y por la arquitectura vivida que no me ha abandonado en estas semanas de recorrido mental entre libros, imágenes y espacio expositivo, han hecho que tome cuerpo la primera parte del título de este texto construido con mucho menos rigor que los muros de piedra, de mampostería, de ladrillo macizo. La realidad tectónica de su pintura invita, en ese inevitable ejercicio de “ver como” magistralmente desarrollado por Richard Wollheim en su libro *La pintura como arte* (1997), a la identificación con algo tan sólido e intemporal como un muro centenario. Salvando las distancias, el espesor y el peso de estos últimos lo podemos extrapolar al tiempo y a la intensidad procesual de un hacer que deviene pensar, ese “pensar pintando” por el que abogaba tempranamente Cézanne y sobre el que han reflexionado aguda y profundamente filósofos como Merleau-Ponty. No puedo dejar de recurrir a su voz sensible, inteligente, autorizada, máxime cuando sus palabras se ajustan como un guante, como una piel que se despliega en el tiempo, en este caso teñido del color de la premonición y la anticipación:

La visión del pintor La visión del pintor no es ya mirada sobre un fuera, relación “físico-óptica” solamente con el mundo. El mundo ya no está ante él por representación: es más bien el pintor el que nace en las cosas como por concentración y venida a sí de lo visible, y el cuadro



finalmente no se relaciona como cualquiera de entre las cosas empíricas más que a condición de ser en primer lugar “autofigurativo” [...] Es esa animación interna, esa irradiación de lo visible lo que el pintor busca bajo los nombres de profundidad, de espacio, de color. (Merleau-Ponty, 2013: 32 y ss.)

Georges Didi-Huberman, partiendo del estudio de *La obra maestra desconocida* (1831) de Honoré de Balzac —magistral relato breve sobre el origen y el carácter extremo de la pintura en su aproximación a la vida misma—, reflexiona sobre las condiciones de posibilidad para seguir hablando de pintura hoy en día. Y lo hace estableciendo un paralelismo entre el lienzo y la piel, ese elemento límite que sin embargo cubre y descubre, protege y nos expone en un doble diálogo dentro/fuera, fuera/dentro. Lo que nos devuelve de nuevo al concepto de profundidad inherente a una superficie expresiva y comunicativa. Y prosigue pasando de la piel a la carne, al encarnado pictórico —paradigma de la maestría de aquel capaz de plasmar la vida de la naturaleza, la complejidad profunda de la propia vida, en una superficie realizada por la mano y el genio del hombre.

Dejando a un lado el debate propio de la figuración y la representación, en la pintura de PL-B, la materia coloreada no es, ni lo pretende, el reflejo de otra cosa, no encierra ninguna pretensión mimética del exterior, sino más bien es el resultado enérgico de una acción que se suspende en una obra viva en cierto sentido, que genera en el espectador la sensación de estar ante una realidad que parece fluir no solo superficialmente, sino también profunda y temporalmente. El cuadro no es un objeto concluso, plegado sobre sí mismo, sino un organismo en el que el color se convierte en un elemento límite que se extiende desde detrás de la superficie última de la pintura, en su propio cuerpo, en su misma carne y se proyecta en cierto sentido hacia delante, atravesando el aire y llegando al cuerpo acuoso del ojo.

El recurso insistente al arrastrado de otrora se ha diversificado en una serie de soluciones que oscilan entre el esgrafiado lineal de carácter gestual, pasando por múltiples variantes de recubrimiento superficial hasta llegar al vertido directo de pintura líquida que se deposita en la superficie y crece y muere como un elemento vivo en función de su íntima naturaleza. Volviendo a Didi-Huberman, cabría establecer una conexión entre el chorro de pintura y la mirada/chorro del pintor, entre lo óptico —lo visual— y lo háptico —el tacto. Es fundamentalmente el color, pero también el rico juego de texturas materiales y visuales los que confieren esa cualidad táctil, esa solidez de muro largamente

erosionado por el tiempo, pero también con la vitalidad presente de la carne animada por el ritmo cadencioso de la respiración. Precisamente por esa cualidad viviente que encierra la buena pintura, es por lo que les invito a interpelar estas obras desde ellas mismas, desde su interior vivido, procesual, animado.

Recuerdo que en algún momento, PL-B me sugirió jugar el juego relacional con el trabajo de otros pintores. De hecho, debo confesar que durante un tiempo estuve tanteando ese planteamiento y pronto surgieron al menos dos pintores: Joan Hernández Pijoan y Joaquim Chancho. Sin embargo, el parecido que se podía establecer era superficial, epidérmico, al ir un poco más adentro, atravesando la grasa y llegando al músculo, la carne en cada caso tenía sabores y orígenes bien diferenciados. Así que decidí abandonar el sistema comparativo basado en las meras apariencias. Salvando las distancias, encontré la obra de otra artista que me parece profundamente conectada con mi visión del trabajo de PL-B, me refiero a Adriana Varejão, concretamente a algunas obras en las que apenas se insinúan, por las grietas de falsos revestimientos cerámicos, las vísceras internas de animales indefinidos. Literales muros de carne frente a estos muros de pintura encarnada. En la pintura de PL-B no hay concesiones figurativas, pero sus líneas incisivas, sus arrastres topológicos evocan las capas profundas por las que circula la sangre y la vida. Mientras Varejão conjuga la tradición cerámica lusa y el concepto de la arquitectura como la tercera piel del hombre (la segunda es el vestido), PL-B practica con rima libre un quehacer poético en el que el tiempo vivido y el espacio habitado toman cuerpo en unas obras sugerentes entre las que se desliza el aire susurrante de la luz y del color hechos materia.

#### NOTAS

- Didi-Huberman, G. (2007) *La pintura encarnada*. València: Pre-Textos/Universitat Politècnica de València.
- Loos, A. (1908) "Ornamento y delito". *Paperback*, n. 7. En: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>. [Fecha de consulta: 07/10/2015].
- Merleau-Ponty, M. (2013) *El ojo y el espíritu*. Madrid: Minima Trotta.
- Merleau-Ponty, M. (2012) *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro Libros.

# PRESENTE CONTINUO

KIKO NARANJO

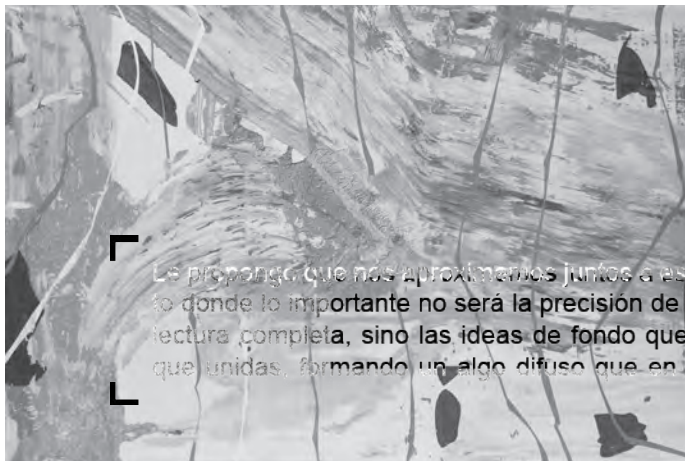
*Que no sé si es que mi pecho late cual mecánico ingenio  
o está averiado.*

En: "Alegre como una mosca ante un pastel de bodas",  
*Nunca el tiempo es perdido*, 2001  
Manolo García

## DE UN PASADO EVANESCENTE A UN FUTURO INCIERTO

ES AJENO A ESTA OBRA el empleo de un lenguaje hilvanado o secuencial donde un elemento se conecte al siguiente con la nitidez y, a un tiempo, ausencia de amortiguación con que lo están los eslabones de una cadena. También el lenguaje escrito, con ideas así dispuestas, quizá pudiera ser en exceso rígido, lógico, determinista. Por ello, en este texto se

empleará una ligera ambigüedad. Intencionada, no demasiado relevante, pero sí lo suficiente como para evidenciar que nos interesarán los contenidos de



Le propongo que nos aproximemos juntos a estas obras de un modo indirecto donde lo importante no será la precisión de lo escrito, su secuencia, ni su lectura completa, sino las ideas de fondo que nos queden, arrimadas más que unidas, formando un algo difuso que en nosotros cale y permanezca.

comunicación que alberga el atisbo, lo brumoso o el retrogusto, más que lo aparentemente preciso, a veces nítido sólo en su fugacidad y en las idealizaciones de nuestro pensamiento.

Habitualmente pretendemos nombrarlo todo, clasificarlo todo, trocearlo para entenderlo, simplificarlo para extraer reglas, emplear fórmulas, producir resultados.

En mi opinión, esta Obra trata de lo demás. De eso que conocemos más sin la ayuda de procesos mecanicistas. Trata de lo que, al dividirlo, pierde sentido, de lo irrepetible y sin embargo extrapolable, de lo común. Tan común para nosotros como cada uno de nosotros. Tan común para ti como tú. Aquí y ahora. Tan común y tan complejo.

Sobre los recursos técnicos empleados para ello y sus referentes habla el propio artista, que nada encubre, en este mismo catálogo.

Intentaremos transitar por los límites de lo nombrado, procurando que la consistencia de lo difuso sea nuestra guía.

Lo inesperado nos sorprende porque nos hemos instalado con gran seguridad en nuestras teorías, en nuestras ideas, y éstas no tienen ninguna estructura para acoger lo nuevo. Lo nuevo brota sin cesar; nunca podemos predecir cómo se presentará pero debemos contar con su llegada. Y una vez que sobrevenga lo inesperado, habrá que ser capaz de revisar nuestras teorías e ideas en vez de dejar entrar por la fuerza el hecho nuevo en la teoría, la cual es incapaz de acogerlo verdaderamente, nos dice Edgar Morín (1999).

#### NOTA DEL AUTOR

A continuación hay tres páginas provistas de tonos distintos y contenidos repetidos... Si así lo estima, adentrarse en cualquiera de ellas será preferible a leer todo apresuradamente. Las ideas que afloran ya las llevamos consigo. En las presentaciones se necesita algo de tiempo.

La ficha técnica de la imagen reproducida en la página anterior se indica en la página 42 de esta publicación.

La referencia a Edgar Morín corresponde a su libro *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (1999).

*Pídeme y tocaré  
todo el amor que guardo dentro.*

En: "Song for the Asking", *Bridge over troubled water*, 1970  
Paul Simon

CONTEMPLAR

frente a él,  
ante él,  
en él,  
fuera de él.

ahí estamos,  
simultáneamente

navegando mundos del mundo  
en un chasquido continuo.

Alguien instruido, trabajador, honesto, capaz y generoso, despeja cuestiones manifestando abiertamente las razones que le mueven, las dudas que alberga, los referentes que le orientan y el medio que en cada caso emplea.

Su obra, esta Obra, es más valiente que su persona.  
En ella se nos muestran respuestas a preguntas que por unas razones, u otras, o sinrazones, la costumbre no formula.  
No todo es dominio de la razón, ni el ser razonable es más que el ser sintiente.

¿Cuándo y dónde comienza cada cuadro?  
¿En qué espacios alberga su centro?  
¿Qué universo plástico es el elegido?  
¿Por qué reserva su pregnancy?

¿Latidos?  
¿... inquietudes?  
¿... insistentes?  
¿Sin respuesta?

¿Cuándo y dónde comienzan tus orillas?  
¿Cómo encontrar el centro de tus cielos?  
¿Cuál la forma de tu piel?  
¿Por qué cesa tu pregunta?

Esta Naturaleza podemos contemplar desde las ventanas fabricadas por Lara-Barranco.

Gracias a su feraz integración de atisbos.

A su mirada sobre sí y nosotros, a esta tozuda inconsistencia, nada reconocida.

Qué color, qué dicción, qué composición, qué encuadre, qué luz,  
contiene toda nuestra propia incertidumbre  
sino la que aquí se nos refleja.

*Este es el sonido de dos manos,  
¿cuál es el sonido de una sola mano?*  
Hakuin Ekaku

## LIBERTAD DE ATADURAS (DATSUZOKU)

Lara-Barranco lee en mapas a la deriva. Acepta el riesgo de radiografiar la inmensa y humilde riqueza de lo inseguro, nos encuentra en otras rutas de indagación hacia nosotros mismos. Nos proporciona la retirada de asideros repetidos, nos ubica más en nuestra auténtica realidad alumbrada de contradicciones. Al mostrar todos los ingredientes que configuran el trabajo nada se encubre. Entonces, ¿qué ocurre más allá, en lo verdaderamente importante? Allí habitamos nosotros, aquellos en quienes abre canales de comprensión del continuo presente.

Enhiesto, su discurso plástico profundiza, aún menos complaciente, aún más desafiante, continuando trabajos anteriores en búsqueda de una misma Obra. De forma similar pretende operar el presente apartado de este texto, retomando las siguientes reflexiones que hicimos para *Acerca de lo oculto* (2009) y que se reproducen por su vigencia:

Se indaga otorgando mayor relevancia al proceso mismo que a la consecución premeditada de una imagen, por lo que prevalece el rastro dejado por la pintura según su propia naturaleza material sobre el gesto fruto de una acción física. En este problema plástico inaprensible, el proceso de búsqueda de reglas, patrones o referentes subraya la idea de pérdida y de *liquidez* en el sentido de inestabilidad aportado por Zygmunt Bauman según su concepto de “sociedad líquida”, caracterizado por una falta de corporeización concreta que nos permita fijar un esquema claro sobre cómo desenvolvemos en ella. Creo que podemos pertenecer a un momento histórico más definido por la importancia de los procesos de cambio que por los resultados del cambio, quizá ya saturado en una suerte de desconciertos desde cuya decantación sea posible dirigirse hacia un nuevo orden desconocido. Esta cuestión central de nuestra sociedad la encuentro expresada a través de este lenguaje plástico inestable, dislocado en grumos de información atados en una difusa realidad común.

La obra tiene un carácter atrayente, pero no atractivo, generando más preguntas que respuestas. Más que el conocimiento, parece transmitir la disposición al conocimiento como superior valor y, en ese sentido, su concreción contiene un carácter abierto e incompleto que, paradójicamente, dota de la condición de finalizada a cada imagen de la serie.

Construyéndolo con la maestría de lo que sólo en su apariencia es fácil, desde su capacidad técnica y bagaje cultural, con todas sus capas de lectura pero sin ánimo pretencioso, la búsqueda de Lara-Barranco fructifica brindándonos estos *campos de labor* predispuestos a nuestro cultivo.

INESPERAR<sup>1</sup>

jueves 09.07.2015 | 03:57 EFE / Nairobi

Un recién nacido, que había sido dado por muerto en un hospital de Kenia, conmocionó a toda su familia cuando, durante su funeral, fue encontrado despierto y sonriendo dentro del ataúd, informaron los medios locales.

La madre dio a luz en casa a este bebé prematuro a los siete meses de embarazo el pasado domingo, por lo que ambos fueron trasladados a un hospital de la localidad de Bundo, en el suroeste del país, para recibir tratamiento médico.

El padre explicó al canal local Citizen TV que el bebé estuvo en la incubadora hasta este martes, cuando las enfermeras le informaron que había muerto.

Fue entonces cuando la familia procedió a la preparación del funeral del pequeño.

Pero la historia dio un giro inesperado cuando, durante el velatorio, una mujer pidió ver el cuerpo del bebé para presentar sus condolencias y, de repente, encontró al niño sonriendo en el ataúd.

La madre, que aún se encuentra ingresada en el hospital recuperándose del parto, recibió la noticia con mucha alegría, relató el padre.

... sus ojos mirarán al mundo sin pretender definirlo,  
 menos aún explicarlo.  
 Sin miedo a lo desconocido,  
 le sorprenderá lo inesperado y se relacionará con ello.

Nos sugiere Lara-Barranco.



Tabla pintada por María Lara Cañete a la edad de 6 años.  
 Acrílico y grafito sobre madera, 122 x 18 cm

<sup>1</sup> No existe el verbo “inesperar”, podría definirse como la disposición consciente hacia lo imprevisto.



PROYECTO GEORGE POMPIDOU, 05.11.1990-obra en proceso  
Aceite industrial de desecho sobre tela de algodón sin bastidor, 36 x 118 cm aprox. c/u

Vista de la instalación en Sala Depósitos, 26-5 de octubre, 2014, Montalbán (Córdoba)



# DE QUÉ HABLO CUANDO HABLO DE PINTURA

PACO LARA-BARRANCO

*El río simplemente seguía, silencioso,  
su camino hacia el mar.  
Huraki Murakami*

TODA MI PRODUCCIÓN artística ha estado muy determinada por un doble objetivo: potenciar el carácter autónomo de la obra y evidenciar el devenir del tiempo.

Desde finales de los ochenta, para acometer el primer objetivo, he utilizado *materiales crudos* —en cierto sentido, ‘vivos’ (aceites vegetales e industriales, grasas)—, junto con diversos *procedimientos* en los que la participación ajena —de otras personas, agentes como el paso del tiempo, el propio azar— sobre el soporte o la idea de partida, originaban en mayor o menor medida, resultados que podían estar fuera del control del autor. En series anteriores, desde 2004, practiqué la técnica de arrastre, dicho procedimiento desarrollado con extraordinario acierto por Gerard Richter me interesó porque entroncaba claramente con el objetivo enunciado, dado que la aplicación de la masa pictórica sobre la superficie otorgaba una autonomía muy significativa al objeto pictórico; verdaderamente no puedes controlar lo que va a surgir cuando extiendes la materia, ya sea yuxtaponiendo colores o trabajando con uno solo.

El segundo objetivo se logra cuando someto la obra a un largo periodo de ejecución —meses, años, incluso décadas—, conectándola al curso natural de la vida. De este modo formulo proyectos donde cobra valor el sentido procesual del método frente al resultado final definitivo. Algunas de estas propuestas, que requerirán el transcurso completo de mi existencia, como el *Proyecto George Pompidou* (página anterior) —iniciado el 5 de noviembre de 1990, a las 18:13:00, refleja con exactitud números que equivalen a los segundos que restan para que finalice el siglo XX, contados a partir de un momento concreto—, *Carpe Diem* —dibujo diario desde el 13 de septiembre de 1993— y *A través del tiempo* —fotografía diaria de mi rostro desde el 11 de junio de 1994—, constituyen ejemplos de lo indicado.

Derivado de lo anterior la práctica de creación artística se ha tornado errática y según los proyectos o series, en unos primaba lo sistemático de las acciones —serie *Pintura-Pintura* (2004)— y en otros subrayaba la importancia del azar y de lo incontrolable —*Cuando la pintura se vuelve caramelo* (2006), *Acerca de lo oculto* (2009).

No ha sido fácil acotar la línea de actuación sobre la que sustentar el proyecto *Estudio Líquido* —iniciado a finales de 2012. La oscuridad me invade cuando me enfrento a un nuevo reto (proyecto o serie), necesito reflexionar con serenidad hacia *dónde* dirigir la búsqueda para determinar *cómo* abordar el *qué*. Al margen de las dudas iniciales, antes de perseguir un corolario conocido con anterioridad, que pudiera estar en consonancia con las directrices del mercado donde la obra es puesta en consideración del espectador, asumo decididamente el compromiso con la investigación. La razón es evidente: si supevitamos el acto creativo a criterios mercantiles, la legitimación de su calidad depende directamente de los valores que en cada momento defiende el sistema de mercado, y las posibilidades de innovación en el trabajo del arte quedan ciertamente mermadas. Así, cuando finalicé la serie anterior, *Manet, gran escultor* (2012), estuve varios meses planteándome la pregunta ¿y ahora qué? Parte de la respuesta vino tras decidir que uno de mis objetivos sería liberar los futuros resultados de la ‘técnica de arrastre’ citada, con esta resolución trataba de desafiar mis propias certezas, era necesario alejarse de determinados referentes tanto externos como propios.

## LAS IMÁGENES DE LA PINTURA

En la serie de pinturas que conforman el proyecto *Estudio Líquido* se articulan tres formas de trabajo. Una explora la relación fondo-figura, otra subraya la literalidad del plano pictórico mediante líneas y franjas paralelas, y una tercera introduce, en base a vertidos de pintura líquida, “charcos” descontrolados sobre una superficie ya pintada. Esta diversidad de fórmulas expresivas —abiertas a la experimentación— nacen de un mismo afán, en todos los casos el fin último reside en el desarrollo de la pintura-pintura, o también podría decir de la pintura-materia, entendida esta como un objeto autónomo, literal —refleja lo que es— y alejado de cualquier ilusionismo. Bajo este argumento llego a lo que constituye el fondo de *Estudio Líquido*: en esta exposición persigo materializar una imagen renovada de mi pintura, que está *escrita* de otro modo.

Si bien el medio ha de hablar por sí mismo, con este proyecto he buscado además un segundo objetivo: proponer imágenes que reflejen, junto a la renovación comentada, un acercamiento al concepto de “modernidad líquida” —ampliamente abordado por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman. Pretendo así que la pintura ofrezca señales que la identifiquen con este tiempo “líquido” en el que estamos inmersos. Bauman analiza los procesos que ha de experimentar la persona para integrarse en una sociedad, la nuestra, cada vez más “global” y sin embargo con una identidad maleable, cambiante e inconstante. Esta idea de “cambio continuo” y de “inseguridad” latente ante lo que nos acontece, es la que aspiran a transmitir las piezas de esta nueva serie. Una serie abierta, que no acaba con las pinturas expuestas y reproducidas en esta publicación, y por ello continuaré su investigación en el futuro próximo.

No está de más insistir. La función del espectador es esencial para completar el acto creativo, iniciado por el autor con el desarrollo de la obra. Por tanto, solo la actividad perceptiva y consciente del receptor da sentido al objeto artístico contemplado.





Foto ESTUDIO



# CATÁLOGO







**PINTURA 136**, julio-agosto 2015  
Tinta de imprenta y óleo sobre tela, 146 x 97 cm



**PINTURA 117**, enero-febrero 2013  
Óleo sobre tela, 38 x 46 cm



**PINTURA 124**, agosto 2014  
Tinta de imprenta y óleo sobre tela, 130 x 194 cm (130 x 97 cm cada pieza)

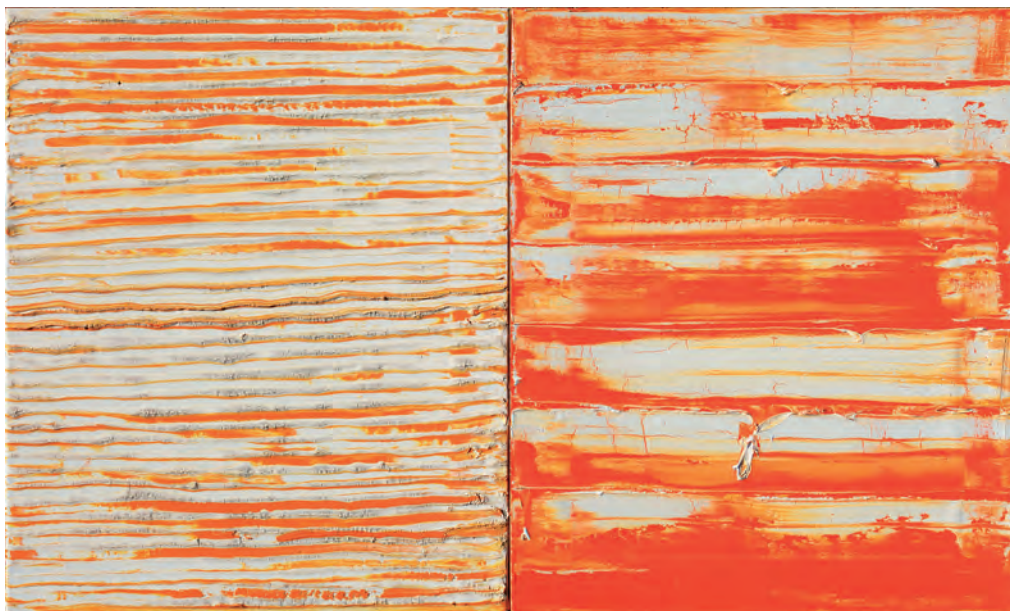


**PINTURA 122**, enero-febrero 2014

Óleo sobre tela, 41 x 66 cm (41 x 33 cm cada pieza)

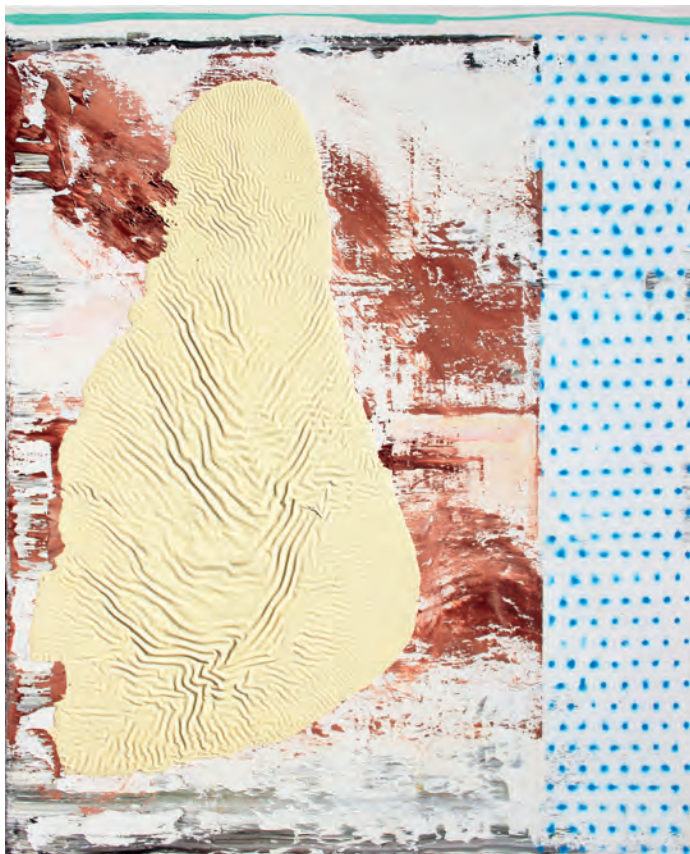


**PINTURA 123**, mayo 2014  
Óleo sobre tela, 46 x 118 cm (2 cm de separación en cada calle) (46 x 38 cm cada pieza)



**PINTURA 135**, julio-agosto 2015

Tinta de imprenta y óleo sobre tela, 61 x 100 cm (61 x 50 cm cada pieza)



**PINTURA 128**, noviembre 2014-enero 2015  
Óleo, pintura de spray y pintura de esmalte sobre tela, 100 x 81 cm



**PINTURA 121**, febrero 2014  
Óleo sobre tela, 38 x 46 cm

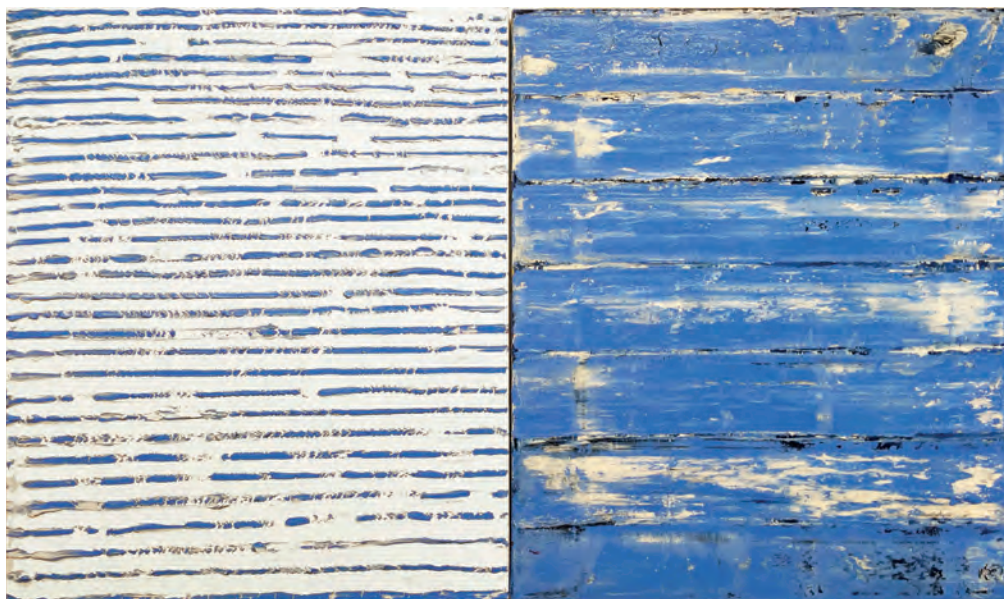




**PINTURA 125**, mayo-noviembre 2014  
Pintura de esmalte y óleo sobre tela, 146 x 114 cm



**PINTURA 130**, julio 2014-mayo 2015  
Pintura de esmalte y óleo sobre tela, 97 x 146 cm



**PINTURA 132**, junio 2015  
Tinta de imprenta y óleo sobre tela, 55 x 92 cm (55 x 46 cm cada pieza)



**PINTURA 116**, enero-febrero 2013  
Rotulador y óleo sobre tela, 46 x 38 cm



**PINTURA 119**, enero 2013-diciembre 2014  
Óleo sobre tela, 97 x 146 cm



**PINTURA 131**, octubre-junio 2015

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



**PINTURA 126**, noviembre-diciembre 2014  
Óleo y pintura de esmalte sobre tela, 38 x 46 cm



**PINTURA 134**, julio-agosto 2015

Tinta de imprenta y óleo sobre tela, 55 x 92 cm (55 x 46 cm cada pieza)



TO START OFF, we should start our study of Paco Lara-Barranco's work (born in Torredonjimeno, Jaén, Spain in 1964) assuming that it is the result of constant research, of a *continuum*. His works which emerge from this walkthrough are generated in new territories which the artist experiences with expectation and pause. In his work, he acts as an explorer who enters into uncharted territory where he has to cut a new path and to be on the lookout at the same time, discarding certain pathways and clinging to others. This journey towards the unknown slowly reveals stages through different elements each time. While all the time staying within the same pictorial geography, the one he initiates in early 2004 (Figure 1), runs into different landscapes and reliefs depending on the circumstances defined by the path which has been travelled. Sometimes more importance is given to the material on the surface as was the case in previous series (*When painting turn to caramel*, 2006, *Dealing with hidden meaning*, 2009); in others, as in this new period, where he has been working for the last three years, the relationship between base material and first element is the essential bit. The links between both periods are slow and meditated. Even now distinctive traits are included in this sample of his next stage, where the textures of a puddle are the protagonist and will determine the tactile condition of the work.

We can find one fundamental key to these processes in the provocation of the discovery, a stimulation of combustions which allows him to progress and fit together swerves. This search endogenous wake-up calls within a work, which must be derived of external references and taken down to its lowest communication level, is a characteristic which identifies a majority of non-figurative German painting of the last decades. From Joseph Beuys to Rainer Splitt, and including Gerhard Richter. For them, the work as supporting object weighs more than tradition, narrative condition or the image represented. It is not

simply an autonomous entity of a potent special presence, but also, a sovereignty must exist for it to be truly free. Thus, each piece becomes a factual resource which defends its independent position, an emancipation which allows them to live at the limit of the intentions of its creator and drift to points unknown. The author stimulates the relevant elements of the work, adds ingredients and decides the cook-time, but the results vary each time, at each opportunity. It isn't by chance that the first materials that Lara-Barranco took interest in were grease, industrial oils or other components of an organic nature, substances whose behavior is uncontrollable and not too strict. Later, when he chose to take up using the spatula and the trowel to dredge color masses, each coat produced spontaneous, unrepeatable mixtures. His paintings refer us to the physical qualities of this medium, a leaching method which discards any trace of ulterior tricks or conditioning.

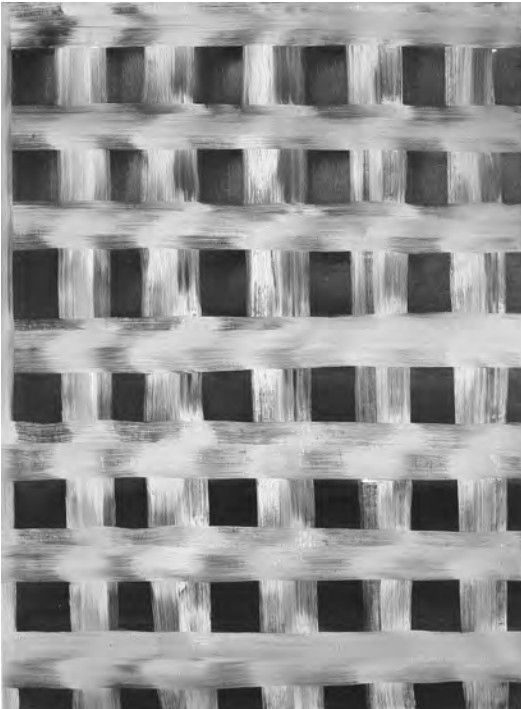


Figure 1. **PAINTING 6**, February, 2004.  
Oil on canvas, 100 x 70 cm

The objective is to reach literality through a minimum degree of connotation, unmasking any pictorial sophistry, a state of purity so that the results are decontaminated of cultural or personal riggings. Themes do not exist in his pictorial trajectory, only sensations.

For Lara-Barranco, the seams that determine a research niche could spring up from any given situation; and the more distant, the better. Actually, one of the findings that serves as a catalyst for some of the pieces which are now on display at the Birimbao Gallery in Seville are the result of an assignment from collector Rafael Rodas, who asked him to create a vase. After spending several months contemplating how to best carry out this odd request, he decided to wrap a few stripes around the vase and the open thirteen holes in it (curiously, the age of his Lara-Barranco's daughter, María, at that time). Evidently, the openings suggest an

ironic antithesis which cancels out its use to reinforce its esthetic character. The jar has now become an ineffective receptacle which gives up its condition to be mutated into an artistic transcript (Figure 2). In the time used for contemplation while he elucidated the best way to undertake this particular case (July-December 2014) paradigms appeared that he had not before encountered. In some way, he wanted to detach himself from that which came before, move forward without falling into complacency, evolve defending a concept of irrelativeness which expresses all his energies in the illustrative potential. Neither hyperbole nor mimesis interest him. He assumes neither plane bi-dimensionality nor other conditions which would restrict the nature of the painting. Actually, transgress his conventional limits to go beyond the painting-window, according to Brian O'Doherty's definition.

If we take a detailed look at the work of Robert Ryman, his intention is not to paint white paintings, but rather to use white pigments, reducing the structure of a painting to the most essential eliminating the superfluous. His great obsession is language syntax, transmitting emotions by an autonomous means whose grammatical complexity in itself possesses inexhaustible resources. In a different way, Paco Lara-Barranco also assumes this corollary which, far from references or influences coming from external sources, involves himself in experimenting with the possibilities of painting. In the same way, another fellow artist, Miguel Ángel Rodríguez Silva also shares similar curiosities. Both think of the studio as a laboratory, as a testing ground where error and imperfection should coexist. The question revolves around not being excessively analytical, in not getting distracted towards the semiotic, but to accept the imperfections as a consubstantial human trait. Balance is obtained when the sufficient doses of fate and control are modulated adequately.

In the transition from *Manet, great sculptor* (2012) to *Liquid Study* (2015), the general atmosphere which characterized the preceding series has been converted now in the sum of various overlapping stadium. *Painting 119* (2013) (page 45) is the beginning. The support is an impressive red foundation under which layers of thickness can be sensed. Though it possesses a large doses inherited in the way it was executed, the most impressive feature is vibrant vertical stripes going from top to bottom. These forms, which insufflate rhythm and vigor, are generated with hanging ribbons left to their own devices, a novel resource which adds spontaneity to the work and establishes a clear relationship between the base and the figure. The foreground is quite close to the spectator and invites him to enter. The same occurs with *Painting 130* (page 42), conceived during the summer of

2014 —and finished in May 2015— a work of transition which, though maintaining the peculiar superposition of layers established by thin, unequal strips, the color volumes still are dragged or shaken. *Painting 125* (page 41) seems to have been wrapped in a series of blueish grooves. In this case they cross the canvas from left to right in an effort to create a sequence of strings of movement. Since the lines are supported above the surface with chromatic nuances and at different depths, the tension of the painting is more eloquent.

The methodology of Lara-Barranco's work exploits the freshness of intuition while avoiding precipitation. The artist likes letting his works rest and waiting to see how what he has done macerates, allowing distance and months to also have a say —thus, with a few exceptions, his works need months and sometimes years to be finished. His personality is rational, methodic; he cannot allow errors with his tactic; even though the out-



Figure 2. **LIQUID WORLD**, July-December, 2014. Enamel and oil on baked clay. Height 36.2 cm, central diameter 21 cm, base diameter 12.2 cm

come is unpredictable. Before beginning, he must weigh all factors, establish the terms of research and limit the rules to determine the process. Later, he tries not to intervene only when necessary. His attitude seems contradictory since he wants to mix dominion to the frame of action with the contingencies which are derived from fortune, divergences which turn out like life itself: sometimes predictable, other times marvelously coincidental and emotive. The diptych which pits milky white against dark brown *Painting 124* (page 35) denotes the evolution. The tone of the lines varies; they are meant to be straight and closer to each other, but without touching. Here they are done free-handed, creating unequal rhythms and thus the result provokes a subtle uncertainty, a final effect of palpitation. As if the lines titillated in the same way and the darkest and most mysterious paintings of Juan Uslé do.

From here on, the works have begun to divide their composition in wide, parallel spaces

and even some, complete or piece by piece, are converted in reticules, a resource which has reminiscence of his origins as a painter. Certain horizontal bands seem to be made of masonry, overall when the continuity is disrupted and it simulates rows of bricks (*Painting 121*, page 40). Sometimes the rows are superimposed over each other. Even though they share the same execution system, they will never be symmetric, they are not calculated pieces nor which follow a pattern. Sounded out in detail, we can see in them signs of different strata, sediments which reinforce each other in the interior of the work until a consistency is achieved in the frame which supports it. These footprints take us back to the work cycles, to the layers of substance which accumulate until the correct pondering is reached. Another attractive detour in this series is the sequencing, the articulation of small groups which coincide in the same idea (triptych, *Painting 123*, page 37). The complementarities are set by the borders, which define an inclusive space that should be interpreted as unique, as if they were words in a phrase. The material, as in past trances, is once again transcendent. Now due to subtraction. Except for the perimeter, the entire surface is covered greasily with the same snow-white nuance. Underneath scars can be seen, a living memory of its evolution, of the labor of the artist. Also, the surface of a work can become like a living being's skin; it has grooves, spots, craquelures or wrinkles and suffers transformation, and changes due to circumstances and the passage of time.

As Paco Lara-Barranco explains, in this new series I want to develop images which reflect, from his point of view, the ubiquitous concept of "liquid modernness", a notion which was established by the Polish sociologist Zygmunt Bauman to describe the state in which current society finds itself. As such, his work aspires to be a reflection in which we are immersed and of no other which is now past. Bauman analyses the processes which people must go through to become integrated in this global world, of malleable and inconsistent identity, where variations and movements happen constantly. This idea of "continuous change" and of latent "insecurity" in that which surrounds us (economy, politics, culture, personal relations...) in some way have to do with *Liquid Study*. Precisely, in his latest pieces he has initiated the exploration of a procedure, unheard of before his trajectory, which consists in pouring enamel paint directly on the base material. The objective is to obtain the solidification of a fluid in the form of puddles which interpret this idea of a "liquid" world —ours, the one we inhabit— less and less physical and more voluble. The most palpable example of this type is *Painting 128* (November 2014-January 2015) (page 39), where a cream-colored stain ponders an exact balance between absolutely unrelated zones.

As Mark Rothko wrote:

The progression of a painter's work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer. As examples of such obstacles, I give (among others) memory, history or geometry, which are swamps of generalization from which one might pull out parodies of ideas (which are ghosts) but never an idea in itself. To achieve this clarity is, inevitably, to be understood. (Rothko, 2007: 110)

Generally speaking, in the works of this exposition, traits of previous works can be seen, tailings which act as the beginnings of a long trajectory which, above all keeps his faith in painting alive. In this itinerary, the paths already taken are running out little by little, they are losing importance, giving way to others yet to be developed which will mark the pathway into the future. The goal is the journey, making the effort to communicate and reach the viewer while trying to always maintain on edge the appropriate frame of mind, the necessary conviction.

#### NOTE

Rothko, M. (2007) *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Editorial Paidós, p. 110.

WALLS OF FLESH  
(REGARDING THE LATEST PAINTING OF PACO LARA-BARRANCO)

Juan Bta. Peiró

*Color is the place where our brain and  
the universe meet.*  
Paul Klee

Facing the whiteness of paper is always a challenge. Where does one begin? It is the question that never stops hammering in my mind and which has no other reasonable answer than to simply get on with it. Let's get to work. Until that moment arrives, days and hours normally go by and ideas knock into each other as they spring up and then disappear, the majority of the times without making sense, vanishing like shooting stars which, as bright as they are, never end up lighting anything.

In these long intervals full of other worries, reflections, rests, conversations, multitude of thought and feelings they still interweave themselves in a tangled skein which crosses over with the images of the works —seen an uncountable number of times— and the written lines of several books that in one way or another I would classify as casual, have been finding their way back into my hands. Especially three, *The Incarnated Pain-ting* (2007) by Georges Didi-Huberman, *Cézanne's Doubt* (2012) and *Eye and Mind* (2013), both by Maurice Merleau-Ponty. Especially the first one has been very useful to think back again and more deeply in painting, and more specifically in the action of painting, in this time made of space with has never stopped fascinate me while I was thinking about painting (in many ways), the works of Paco Lara-Barranco (from here on L P-B) which have finally been included to occupy, silently and eloquently, the space in the Birimbao gallery during the days and hours that will finally be open to the public. An exposition time that will be insufferable for the photograph lens, interesting for the video camera, and as necessary as pertinent for the spectator who visits this showing.

PL-B was deeply implicated for many years with are in action, working with material, media and techniques that were the best fit at each moment and situation for his expressive and communicative needs (Figure 1). From this perspective which is not wise to not keep in mind, his return to painting-painting could be misinterpreted and, even worse,

misunderstood. We have an innate tendency to simplify that which is complex, to easily criticize when it is more often than not unjustified, and to write off the entire thing due to just one part. To reduce painting to a flat surface, to an object of consumption to be bought and sold as an exercise and a solemn conclusion reached by those who are thought to have a great capacity to question everything, except for their infallible critical judgement.

If the painting is carried out in the field of abstraction, the decorative label, with all the connotations derived from it, hangs like a weight which certifies its so-often-announced death. Having reached this point it is a good idea to clear something up. It is commonly known that almost the worst thing that can be said about a painting is that it is decorative. For a long time I was asking myself not just about the sense of this demolishing criticism which remained more or less clear: it's very nice, but it says nothing to me, but rather about its origin. The answer, as so often is the case, was enclosed in the same word in its literal meaning. Something is referred to as decorative when it is a simple ornament. Let's leave behind Adolfo Loos's (1908) merciless comparison of an ornament and a crime and let's focus on the initial visual flatness. The qualifier decorative was used for centuries in describing fretwork and friezes, generally geometrical and made with ink on a support material which established a direct, flat relation figure/background and whose function, (in the extended period in which scenes were carried out directly on a building's walls, from the Greek galleries to the houses of Pompeii) was to serve as a frame, to isolate and frame what we today refer to as a painting. As the centuries went by and language evolved, this visual flatness —from continental flatness— from the frame moved to the flatness of content and to the work itself, in such a way that something decorative is something flat in conceptual terms. Something that is not pardonable from rationalism in general and from the conceptual tendencies which sprang up starting in the 60's and 70's in the contemporary artistic panorama.

Secularly, painting had combated this visual flatness by means of the illusion of verisimilitude which reached its technical refinement with the central Renaissance perspective. In the 20th century, painting consumed its strength by separating itself from illusionism by means of what is today known as abstraction, where the idea persists of going deeper but not as the illusionist but with the material. As Merleau-Ponty points out (2013: 49) this effort to acquire its own dimensions has a metaphysical meaning, the work is not now an isolated object closed in on itself, but it is converted in a continuation, in an element that condenses part of the past history and which anticipates what might come later, the



re-interpretations it is subject to and which, according to the French thinker, are in some way implicit in the work itself:

There is a physical world beyond that of the objective, superficial physical world, in such a way that the deepness that Cézanne so looked for and which he found by concentrating on the same objects, building them with color from the inside and generating a continuous space, one dimension first and which contains the others that is not a dimension, at least in the ordinary sense of a true relation according to the way it is measured. (Merleau-Ponty, 2013: 51)

This depth is not extender along the length and width of the surface of the painting, nor does it expand beyond its rectangular limit, and it does not seek out relations with other elements foreign to it. Therefore, this depth geminates, grows, blooms in the medium and becomes evident due to the visualisation of time, of the process, of the act itself of painting. The work thusly conceived is then not just a flat surface but a device which registers the passing of time, time lived by the artist and the future time which belongs to spectators, of the experiences they live and feel while in front of the piece.

Figure 1. **MONUMENTO HUMANO**, July 1998-work in progress  
The process ends when the accumulation of shoe soles approaching 180 cm  
Variable dimensions; the cone diameter is about 5 m with the completion of the process

Installation view at Container-Art, 5 June-29 July, 2014, Seville



I have been obsessing for a long time about the apparent paradox of surface depth, with the idea of limit and of the complex relations between space and time which meet in everything we do. Art is always situated in the limit of that which is known, of the established of the accepted of the present. In an analogous way, the artist himself is situated “between”, which is a way of being on the limit. Between the past and the future, between others and himself, between his heart and his thought, between his work and the spectator. Finally, the painting, the cloth, the board, the canvas, also offer this condition of being “between” the interval.

The canvas, the cloth (here is where the first architectural implications with the wall show up) cover as they unveil and even reveal. The material and the layers of pictures are resolved in depth of physical superimpositions while the image is projected to the back of the retina first and then in the cerebral cortex. In his previous picture series *Manet, master sculptor* (2012) —a happy paraphrase of Margarite Youcenar’s book, *The time, great sculptor* (1992)— PL-B pays double homage to one of the fathers of pictorial modernity and to one of the most reputable contemporary painters, (Gerard Richter). In these paintings, the dragged paint, the superimposed and intervened material, tacky, allowing the following layers to be seen as well as the drying time and the plastic actions, take me back once and again to the images of those solid walls in some cities such as Florence or Rome, or so many others. Walls which show us a fascinating play with layers of colored material —which is also painting. The undeniable material nature of Lara-Barranco’s painting, this happy visual association induced surely by my passion for mural painting and for the architecture lived and which has not abandoned me in these weeks of mental movement through books, images and exhibition area, have made the first part of the title of this text come to life built with much less rigor than stone, masonry or solid brick walls. The tectonic reality of his painting invites, in this inevitable exercise of “see how” masterfully developed by Richard Wollheim in his book *Painting as art* (1997), to the identification of something solid and timeless such as a century-old wall. Respecting distances, thickness and weight of the latter, we can extrapolate it to time and to the evolving intensity of a doing that changes into thought, this “thought painting” which Cézanne argued for in his early days and which such philosophers such as Merleau-Ponty have thought long and hard about. I cannot help but to go back to that sensible, intelligent, authorised voice all the more since his words fit like a glove, like a skin which unfolds in time, in this case dyed the color of premonition and anticipation:

The vision of the painter is no more looked at as one from outside, a “physical-optical” relation only of the world. The world is no longer in front of him as a representation: rather the painter is the one born in things as through concentration the invisible coming true, and the painting finally does not relate as anything among the most empiric things that on the condition of being, firstly, “autofigurative” [...] With this intense animation, this radiation of that which is visible, what a painter looks for using the names of depth, space color. (Merleau-Ponty, 2013: 32 y ss.)

Georges Didi-Huberman, starting from the study in *The Unknown Masterpiece* (1831) by Honoré de Balzac —an impressive short story about the origin and extreme character of painting in its approximation of life itself—, it reflects on the conditions of possibility to keep on talking about painting today. And it does it by establishing a parallelism between the canvas and the skin, this borderline element which nevertheless covers and discovers, protects and exposes us in a double dialogue inside/outside, outside/inside. Which brings us back again to the concept of inherent depth to an expressive and communicative surface. And it still goes on from skin to flesh, to the picture made flesh —paradigm of the mastery of that which is capable of capturing the life of nature, the deep complexity of life itself, on a surface carried out by the hand and the genius of man.

Leaving aside the debate about figuration and representation, in the picture of PL-B, colored material is not, nor does it pretend to be, a reflection of something else, it does not enclose any mimetic pretence of the outside world, but rather is the energetic result of an action that is suspended in a living work in a certain sense, which generates en the spectator the sensation of being in front of a reality that seems to flow not only superficially, but also deeply and temporally. The work is not a conclusive object, folded in on itself, but an organism in which the color is converted into a borderline element which extends from behind the last surface of the painting in its own body, in the same flesh and which projects in a certain way forward, cutting through the air and arriving to the watery eye of the body.

The insistent resource to the onetime dragging has been diversified in a series of solutions that oscillate between the lineal graph of a gestural character, moving through the multiple variants of recovering surfaces arriving to the direct pouring of liquid paint which is deposited on a surface and grows and dies as if it were alive with regards to its intimate nature. Getting back to Didi-Huberman, it would be a good idea to make a connection between the squirt of paint and the squirt/viewpoint of the painter, between the optic

—visual— and touch. Color is fundamental, but also the rich game of material and visual textures which confer tactile quality, that solidity of a wall highly eroded by time, but also with the vitality present in the flesh animated by the melodious rhythm of respiration. Precisely due to this living quality which surrounds good painting, I therefore invite you to interpellate these works from themselves, from their living, procedural, animated interior.

I remember that once PL-B suggested that I play a relational game with the work of other painters. Actually, I must confess that for a while I was flirting with that idea and suddenly at least two painters popped up: Joan Hernández Pijoan and Joaquim Chancho. Nevertheless, the similarities which could be established were superficial, skin deep and delving a little more, going through the fat and getting to the muscle, the flesh in each case had well-differentiated flavours and origins. So I decided to abandon the comparative system based on mere appearances. Despite the distances, I found the work of another artist who seemed to me to be deeply connected with my vision of PL-B's work, and I'm referring to Adriana Varejão, specifically some of her works which hardly insinuate, by the cracks of false, ceramic facing, the internal guts of undefined animals. Literal walls of flesh compared to these walls of fleshed painting. In PL-B's painting there are no figurative concessions, but his incisive lines, his topological dragging evoke the deep layers through which blood and life circulate. While Varejão conjugates traditional Portuguese ceramic with the concept of architecture as man's third skin (the second one is the dress), PL-B practices a poetic task with free rhythm where time lived and space inhabited takes the form as some suggestive works among which we can find air whispering to light and of color made into material.

#### NOTES

Didi-Huberman, G. (2007) *La pintura encarnada*. València: Pre-Textos/Universitat Politècnica de València.

Loos, A. (1908) "Ornamento y delito". *Paperback*, n. 7. En: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>. [Fecha de consulta: 07/10/2015].

Merleau-Ponty, M. (2013) *El ojo y el espíritu*. Madrid: Minima Trotta.

Merleau-Ponty, M. (2012) *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro Libros.

## PRESENT CONTINUOUS

KIKO NARANJO

*I'm not sure if it's that my chest beats as if it were an ingenious mechanism, or that it's out of order.*

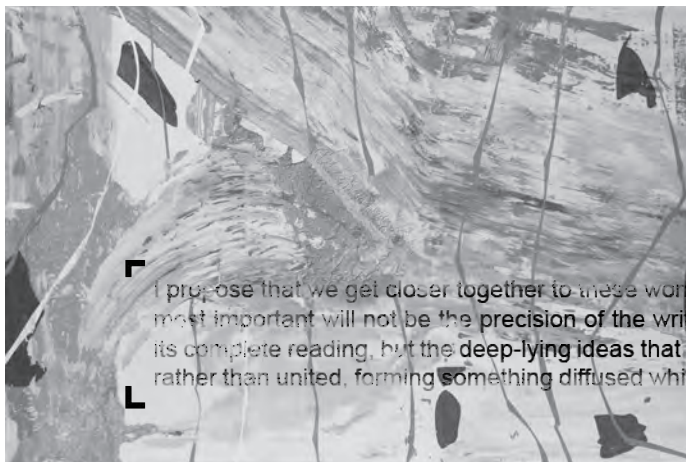
In: "Alegre como una mosca ante un pastel de bodas",  
*Nunca el tiempo es perdido*, 2001

Manolo García

### FROM AN EVANESCENT PAST TO AN UNSURE FUTURE

It's unrelated to this Work of an intertwined or sequential language where one element is connected to the next with a clearness and, sometimes, absence of cushioning in the same way as the links of a chain. Additionally the written language, with these kinds of willing ideas, perhaps should be too rigid, logical, deterministic. Therefore, in this text a slight ambiguity will be used. Intentionally, not too relevant, but enough so that it is evident that the contents of communication will interest us; those which hold glimmering, misty or

old-style tastes more than apparently precise and that which is sometimes only clear in its fleetingness and in the idealism of our thought.



I propose that we get closer together to these works, rather indiscreetly, where the most important will not be the precision of the writing word, its sequence, and not its complete reading, but the deep-lying ideas that remain within us, linked together rather than united, forming something diffused which becomes part of us and stays

Normally we try to name everything, classify everything, break it down to be understood, simplify everything the extract rules, employ formulas, produce results.

In my opinion, this Work deals with the rest. Of that which we know the most without the help of mechanical processes. It deals with that which, when it is divided, makes no sense, of that which is unrepeatable but none the less can be extrapolated, of that which is common. As common for us as all of us are. As common to you as you. Here and now. That common and that complex.

The artist speaks to the technical resources used for it and the references, which covers up nothing, in this same catalogue.

We shall try to circulate around the limits of that we have mentioned, allowing the consistency of the diffused be our guide.

The unexpected surprises us because we have installed our theories with a lot of security, our ideas, and they have no structure to accept new things. New things spring up constantly, we can never predict how they will show up, but there mere arrival should be enough. And once that the unexpected comes up suddenly, one must be able to rethink our theories and ideas instead of letting the new theory force its way in, which is unable to truly grab hold, according to Edgar Morin (1999).

#### AUTHOR'S NOTES

The following three pages contain different tones and repeated context...If you so deem it, venturing into any of them would be preferable to reading them all too quickly. The ideas they embark we already have within ourselves.

The presentations need to be muddled over. The fact sheet for the image on the previous page can be found on page 42 of this publication.

Edgar Morin's reference corresponds to his book *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (1999).

*Ask me and I will play  
All the love that I hold inside.*

In: "Song for the Asking", *Bridge over troubled water*, 1970  
Paul Simon

CONTEMPLATE

in front of him,  
facing him,  
inside of him,  
outside of him,

there we are,  
simultaneously

sailing worlds upon worlds  
in a continuous cracking.

An educated person, hard-working, honest, capable and generous, clears up questions openly manifesting the reasons which motivate him, the doubts he houses, the references which orient him and the means used in each case.

His work, this Work, is more valiant than his person.

In it we are shown answers to questions that for one reason or another or for no reason, are not formulated by custom.

Not everything is dominated by reason, neither is a reasonable being more than a feeling one.

When and where does each painting begin?

Where is its centre housed?

Which plastic universe is chosen?

Why should its impact be held back?

Heart beats??

...concerns??

...insisting??

Without an answer?

When and where do its limits begin??

How do we find the centre of its skies?

What is the shape of its skin?

Why is your question silenced?

We can contemplate this Naturalness from the windows made by Lara-Barranco.

Thanks to his fertile integration of glimmers.

To his look at himself and at us, to the stubborn inconsistency, nothing recognisable.

What color, what diction, what composition, what framing, what light,

Contains all our own uncertainty

But that which is reflected here.

*This is the sound of two hands  
What is the sound of just one hand?*  
Hakuin Ekaku

### LIBERTY WITH NO ATTACHMENTS (Datsuzoku)

Lara-Barranco reads maps that are adrift. He accepts the risk of x-raying the immense and humble richness of insecurity, he finds us on other routes of inquiry towards ourselves. He gives us a way to eliminate repeated pretext, he situates us more in our true reality illuminated with contradictions. Since he shows us all of the ingredients which make up his work, nothing is covered up. So, what happens beyond, in the truly important? That is where we are, those who have channels of understanding opened up into the present continuous.

Enhiesto, his plastic discourse deepens, even more complacent, even more defying, continuing previous works in search of the same Work. In a similar way he tries to operate this current section of the text, resuming the following reflections that we made in *About that which is hidden* (2009) and which are reproduced here due to their noteworthiness:

He delves giving greater relevance to the same process as to the premeditated consequence of an image, and this is why what prevails is the trail left by the paint agreeing with its own nature material over the gesture fruit of a physical action. In this incomprehensible plastic problem, the process of looking for rules, patterns or references underlines the idea of loss and of liquidity in the sense of instability suggested by Zygmunt Bauman according to his concept of “liquid society”, characterised by a lack of concrete embodiment which allows us to set a clear outline about how will cope in it. I believe that we can belong to an historical moment better defined by the importance of the processes of change than by the results of change, perhaps already saturated in barrage of bewilderment from whose decanting it is then possible to direct ourselves towards a new, unknown order. The main question in our society it to be found expressed through this unstable, plastic language, twisted into lumps of information tied to a diffused common reality.

The work has an appealing character, but it is not attractive, generating more questions than answers. More than knowledge, it appears to transmit the willingness of knowledge as a superior value and, in this sense, its precision contains an open and incomplete character which, paradoxically, gives each image in the series a sense of completion.

Building it with the mastery of which only seems easy in its appearance, from its technical capacity and cultural baggage, with all its layers to be read but without pretence, Lara-Barranco’s fruitful search. He regales us with these predisposed labor camps for our cultivation. Once again, the willingness to knowledge takes its place above knowledge.



UNWAIT<sup>1</sup>

Thursday July 9, 2015 | 3:57 /Nairobi

A newborn had been thought stillborn in a hospital in Kenya, and his family was deeply affected when, during his funeral, he was found awake and smiling from his casket, according to local media coverage.

The mother gave birth at home to this premature baby, seven months, last Sunday, so both were taken to a hospital in the city of Bundo, in the southeast of the country, to receive medical treatment.

The father explained to local channel, Citizen TV, which the baby was in an incubator until this Tuesday, when the nurses told him that the baby had died.

It was then when the family started funeral preparations for their small one. But the story took an unexpected turn when, during the visitation, a woman asked to see the baby's body to offer her condolences and suddenly, she found a sunny baby in the casket.

The mother, who had not yet been released from the hospital recovering from the birth, was thrilled when she heard the news, as the father tells it.

...his eyes looked to the world without trying to define it,  
 much less explain it.  
 Without fear of the unknown,  
 to be surprised by the unexplained and to interact with it.

That is what Lara-Barranco suggests to us.



Table painted by María Lara Cañete at the age of 6 years.  
 Acrylic and graphite on wood, 122 x 18 cm

---

<sup>1</sup>The verb "unwait" does not exist, but could be defined as the conscience disposition oward the unexpected.



**FOTOGRAFÍA n. 7.441**, 06-09-2015 / 20:15:00, 18.751 días vividos.  
Pertenece al proyecto *A través del tiempo*, 11 de junio 1994-obra en proceso. 10 x 15 cm cada una.

## EXPOSICIONES, BIBLIOGRAFÍA Y OBRAS EN COLECCIONES

PACO LARA-BARRANCO

Nace en Torredonjimeno (Jaén), 1964

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

[\* = catálogo; desde 2000]

#### 2012

\* Manet, gran escultor, Galería Birimbao, Sevilla.

#### 2009

\* Acerca de lo oculto, Galería Birimbao, Sevilla.

#### 2006

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

#### 2004

Pintura-Pintura, MECA, Almería.

#### 2003

Realidad-ficción-Realidad, Galería Birimbao, Sevilla.  
Concepto, Energía. Acción, Galería Fernando Serrano, Trigueros (Huelva).

#### 2002

¿Cómo experimentar el arte? (realidad-ficción), MECA, Almería.  
¿Quiénes Zemos?, La Cinoja-Casa de Pilar Molinos, Frege-nalde la Sierra (Badajoz).

#### 2000

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

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

[Selección desde 2008]

#### 2015

Instalación "Naturaleza desprotegida", Valdelarco (Huelva).  
\* Art to Improve, Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla.  
\* Arte y acciones sostenibles al sur de Iberia, Consulado General de Portugal, Sevilla. Itinerante: Castelo de Vide, Alentejo (Portugal).  
\* Territorio sur. Arte contemporáneo andaluz, Museo de Huelva.

#### 2014

Platero antes de Platero, Koubec Center, Miami (EE.UU.).  
Territorio Sur, Museo de Almería.  
Z "Didáctica y destructiva", Sala Depósitos, Montalbán (Córdoba).  
Proyectos de Naturalezas. Amigos de Valdelarte, Container Art, Sevilla.

#### 2013

Artistas del Aljarafe III: abstraccionismos, Sala de Exposiciones Hacienda Santa Ana, Tomares (Sevilla).  
CD (12 x 12) <150, Galería Félix Gómez, Sevilla.  
\* Obra Abierta, Fundación Aparejadores, Sevilla. Itinerante: Paratissima 2013, Turín (Italia).  
Performance n. 5: "Queda por hacer", en III Jornadas Internacionales de Arte de Acción del Pumarejo (JIAAP), Galería Weger-Lutgen, Sevilla.

#### 2012

\* Fondos de Arte Contemporáneo de la Colección de la Diputación de Cádiz, Espacio de Creación Contemporánea, Cádiz.  
Arte en papel AMATL, Salón de la Presidencia, Pahuatlán, Puebla (Méjico).

**2011**

\* 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).

La otra orilla. Grabado español contemporáneo, Centro Costarricense de Ciencia y Cultura, San José (Costa Rica).

Performance n. 4: "Que no te toque\_F.L.G.", en \* I Jornadas Internacionales de Arte de Acción del Pumarejo (JIAAP), Galería Weber-Lutgen, Sevilla.

**2010**

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

Shanghai Express, The Nut Lab, Shanghai (China).

14 x 18, Galería Mecánica, Sevilla.

Amarillo, rojo, azul, Galería Birimbao, Sevilla.

**2009**

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

Bodegonas, Galería Birimbao, Sevilla.

**2008**

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

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

Instalación "Todo es pasajero", Espacio Escala, Sevilla.

\* Ciencia, Tecnología, Arquitectura, Sala Santa Inés, Sevilla.

**BIBLIOGRAFÍA**

[Seleccionada desde 2008; (C.E.) Catálogo de Exposición]

**2014**

VIRIBAY, M. (2014) "Paco Lara: Abstraccionismo", *Diario Jaén, Sección Paisajes* (5 febrero), p. 31.

**2013**

FERNÁNDEZ LACOMBA, J. (2013) "Artistas del Aljarafe III. Abstraccionismos". En: *Artistas del Aljarafe III. Abstraccionismos*. Tomares (Hacienda Santa Ana), pp. 26-29. (C.E.).

DE LA TORRE AMERIGHI, I. (2013) "Texto abierto, eco crítico". En: *Obra Abierta*. Sevilla (Fundación Aparejadores), pp. 8-13. (C.E.).

**2012**

BAYO, A. (2012), "Paco Lara-Barranco 'Manet, gran escultor'". En: <http://latentamirada.blogspot.com.es/2012/11/manet-gran-escultor-exposicion-de-paco.html>

INFIESTA, P. (2012) "La pasión de ver". En: *Manet, gran escultor*. Sevilla (Galería Birimbao), pp. 20-21. (C.E.).

SACHETTI, E. (2012) "Presencia, ante todo". En: *Manet, gran escultor*. Sevilla (Galería Birimbao), pp. 13-19. (C.E.).

YÑIGUEZ, P. (2012) "Criatura nutrida de silencio y tiempo". En: *Manet, gran escultor*. Sevilla (Galería Birimbao), pp. 13-19. (C.E.).

**2011**

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

**2010**

QUERALT, R. (2010) "Paco Lara-Barranco. Construyendo lenguajes". En: *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, pp. 36-51.

SACCHETTI, E. y BARBANCHO, J. R. (2010) "Arte contemporáneo y sociedad en Andalucía", *Actualidad*, n. 50, (abril), p. 15.

VIRIBAY, M. (2008) "Desde Nacho Criado hasta Cristina Lucas", *Diario Jaén, Sección Paisajes* (28 abril), p. 35.

ZAMBRANA VEGA, M. D. (2010) "Paco Lara-Barranco: un

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

## 2009

DÍAZ-URMENETA, J. B. (2009) “La pintura como huella”. En: *Paco Lara-Barranco. Acerca de lo oculto*. Sevilla (Galería Birimbao), pp. 5-11. (C.E.).

## 2008

GIMÉNEZ DE ARAGÓN, P. (2008) “Arte, Ciencia y Tecnología”. En: *Arte, Ciencia, Arquitectura*. Sevilla (Asociación de Galerías Andaluzas de Arte Contemporáneo), pp. 20-21. (C.E).

PÉREZ VILLÉN, A. L. (2008) “Coordenadas para una cartografía permeable”. En: *Traslaciones*. Córdoba (Sala Vimcor-sa), pp. 109-111, 138-143. (C.E).

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

Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

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

\* \* \* \*

## OBRAS EN COLECCIONES

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Colección Banesto, Madrid.

Colección de Arte Contemporáneo, Diputación Provincial, Cádiz.

Colección El Monte, Sevilla.

Colección IBIS, Instituto Biomedicina de Sevilla.

Colección Provincial, Diputación de Huelva.

Diputación Provincial, Alicante.

Diputación Provincial, Jaén.

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

Fundación Unicaja, Málaga.

Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.

Junta de Andalucía, Dirección General de Juventud, Málaga.

Museo de Baeza, Jaén

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

Universidad de Jaén.



Este libro-catálogo se acabó de imprimir  
en la ciudad de Sevilla el día 9 de diciembre de 2015,  
con una tirada de 300 ejemplares.

# **Birimbao**

arte contemporáneo

Alcázares, 5  
41003 Sevilla  
[galeriibirimbao@telefonica.net](mailto:galeriibirimbao@telefonica.net)  
[www.birimbao.es](http://www.birimbao.es)





En el proyecto *Estudio Líquido* se articulan tres formas de trabajo: la relación fondo-figura, la literalidad del plano pictórico y la inclusión de “charcos” descontrolados sobre el plano del cuadro. Esta diversidad de fórmulas expresivas persiguen el desarrollo de la pintura-pintura, de la pintura-materia, entendida esta como un objeto autónomo, literal y alejado de cualquier ilusionismo. Bajo este argumento llego a lo que constituye el fondo de este proyecto: persigo materializar una imagen renovada de mi pintura, al tiempo que esta logre reflejar un acercamiento al concepto de “modernidad líquida” —ampliamente abordado por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman.

Pretendo así que la pintura ofrezca señales que la identifiquen con este tiempo “líquido” en el que estamos inmersos. Bauman analiza los procesos que ha de experimentar la persona para integrarse en una sociedad, la nuestra, cada vez más “global” y sin embargo con una identidad maleable, cambiante e inconstante. Esta idea de “cambio continuo” y de “inseguridad” latente ante lo que nos acontece, es la que aspiran a transmitir las piezas de esta nueva serie.

